

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS - FACULDADE DE LETRAS**

**Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários**

**YASMIN FRANCA MERELIM MAGALHÃES**

**O *CORPO COMUNAL* DE JULIANO PESSANHA:  
espectros de uma instabilidade perpétua**

**Belo Horizonte**

**2017**

**YASMIN FRANCA MERELIM MAGALHÃES**

**O *CORPO COMUNIAL* DE JULIANO PESSANHA:  
espectros de uma instabilidade perpétua**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte do processo de obtenção do título de mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada.

Orientador: Profa. Dra. Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada

**Belo Horizonte**

**2017**



pós-lit  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de  
Letras - FALE



Dissertação intitulada *O corpo comunal de Juliano Garcia Pessanha: espectros de uma instabilidade perpétua*, de autoria da Mestranda YASMIN FRANCA MERELIM MAGALHÃES, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

**Linha de Pesquisa:** Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

*Silvana Maria Pessoa de Oliveira*

\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Silvana Maria Pessoa de Oliveira - FALE/UFMG - Orientadora

*Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova*

\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova - FALE/UFMG

*Nabil Araújo de Souza*

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Nabil Araújo de Souza - UERJ

*Rui Rothe Neves*  
Vice Diretor da Faculdade de Letras/UFMG  
Portaria nº 2172 de 15/04/2014

*Graciela Inés Ravetti de Gómez*  
Profa. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez  
Diretora da Fale/UFMG

Belo Horizonte, 14 de julho de 2017.

*Para Américo, com seu (e)terno sorriso,  
para Valentina, meu/nosso vir-a-ser  
e para Emilio, por nosso acontecimento-amor.*

## *Agradecimentos*

Agradeço a CAPES, pelo financiamento da pesquisa; a Fale, ao colegiado e ao corpo docente, pela infraestrutura; estendo ao corpo docente também da filosofia, em especial ao departamento de estética e a professora Virginia Figueiredo. Agradeço a Silvana Pessôa, professora e orientadora querida, por toda escuta, acolhida e endereçamento. Agradeço aos amigos, em especial a Fernanda Dusse, a Rafael Lovisi, a Maíra Nassif, a Bruno Almeida Guimarães, a Roniere Menezes, a Rogério Lopes, a Douglas Silva, a Paulo Caetano, pelas presenças festivas e felizes, na minha vida compartilhada. Agradeço à minha família, a Américo de Magalhães, tão gentil, exemplar, generoso, amigo; a Emílio Maciel, o corpo do mais intenso amor; e a minha pequena mulher Valentina, vida que me preenche e me faz plena.

Agradeço, por fim, a Juliano Pessanha, cuja obra, *œuvre*, fez operar a sensibilidade outra que escapa a abstração racionalista, violenta e utópica, e faz nascer o lugar no corpo para outra inteligência, o aceite para a inteligência de outra ordem. Não pretendo, dentre os colegas vários com quem convivi nesses breves anos, citar alguns, sob o risco de não ser justa a todo apoio, troca, amizade e companheirismo que encontrei em toda parte no corpo discente, um corpo de colegas em vias de se tornar um corpo de amigos.

## ***Resumo***

Esta análise crítica, inaugural, apresenta perspectivas da escritura de Juliano Garcia Pessanha, que, motivada por disposições ético-ontológicas, narra e enseja o despertar de uma sensibilidade primordial ou elementar e propõe uma *afecção originária* engendrada nos/pelos aportes discursivos-literários que se desenham no interior da obra, abrindo a possibilidade de uma *comunalidade* (ou de uma potência comunal) da escrita, em que se articulam os lastros subjetivos das relações de leitura e escrita, (jogados ao texto, por recursos intertextuais – alusivos - e iminentes ou *in potencia* reascendidos nas disposições de leitura). A análise, assim, discute como a escritura detém valor e função de propor uma saúde outra e um entendimento outro sobre o estatuto da realidade e da existência humana, estando a colocar a linguagem no centro das motivações e justificações ontológicas, e a operar uma *linguistic turn* facultadora da inscrição de um si mesmo e de um corpo próprio, resultante das articulações comuniais.

Palavras-chave: *escritura, pós-autonomia, corpo, ontologia, dasein, diferença, devir, comunidade, afecção.*

## *Abstract*

This critical analysis, inaugural, presents the writing of Juliano Garcia Pessanha, that is motivated by an ethical-ontological disposition, that tells and leads to the awakening of a elemental or primordial sensitivity and proposes an originary affection engendered by/in the literary and discursive devices that take shape within the work, opening thus the communality (or communal potency) of the writing, in which are articulated the subjective contents of the links between writing and reading (thrown into the text by allusive and intertextual resources, potential or actual, reactivated by each specific reading). The scripture thus has the value and function of proposing a different health and a different understanding of the status of reality and of human existence, placing language at the center of motivations and ontological justifications, operating a *linguistic turn*, enabling the inscription of a Himself and of a body of his own, as an outcome of communal articulations

Keywords: *scripture, post-autonomy, body, ontology, dasein, difference, becoming, community, affection.*

## *Lista de Ilustrações*

*Fig.1. Fita de moebius*

*Fig.2. Nó borromeano*

*Fig.3. Rizoma*

*Fig.4. Transfiguração de Cristo (1454-1460) Gionanni Bellini*

*Fig.5. Transfiguração de Cristo (1518-1520) Raffaello Sanzio da Urbino*

## **Sumário**

### ***Introdução: Máscaras sem fundo 11***

#### ***Capítulo primeiro***

##### ***Anomalia da escritura 21***

- 1.1 Heterotopia da escritura 26*
- 1.2 Comunidade espectral 27*
- 1.3 Arquiteturas informes 32*
- 1.4 Morfogênese do pensamento 35*
- 1.5 Univocidade em devir 42*
- 1.6 Clivagem: o fora que habita 44*

#### ***Capítulo segundo***

##### ***Corpos críticos 51***

- 2.1 Animal maquínico 52*
- 2.2 O canto do trickster: eis-me aqui 53*
- 2.3 Cuco : imagem crítica 54*
- 2.4 Gorjear vulcânico 59*
- 2.5 Corpo do fora: torções do espaço 61*
- 2.6 Corpo abismal: torções narrativas 65*
- 2.7 Saber-se esponja: o gorjear do abandono 67*
- 2.8 Vetores de existencialização 71*
- 2.9 Intermitente, o desejo de ver 75*

#### ***Capítulo terceiro***

##### ***Afecções 81***

- 3.1 Corpo parresiástico 88*
- 3.2 Transfiguração da dor: a colheita 91*
- 3.3 Pathos-articulatório-associativo: a montagem do corpo-brisura 94*
- 3.4 Corpo comunal 97*
- 3.5 Corpos intensivos 105*
- 3.6 Incorporais e polimitia 111*
- 3.7 Excrições: corpos inscritos e excritos 113*

### ***Conclusão: Corte e lacerações críticas 117***

### ***Apêndices e ilustrações 119***

### ***Corpus bibliográfico 123***

*Deus e o fundamento são as doces ilusões (os sintomas) de um inquilino arrogante – o que pensa dispor da chave.*

Juliano Pessanha.

## 1. Máscaras sem fundo

*A sombra do que sou não mais concorda.*

Juliano Garcia Pessanha

Nossa tarefa de predicar a obra de Juliano Garcia Pessanha (1962), ainda sem estudo crítico sistematizado e com fortuna incipiente e dispersiva,<sup>1</sup> sofre múltiplas inflexões, uma vez que o paulistano rejeita o regime de estereótipias e de especialização dos saberes e funções instituídos. Essa recusa se faz como o desdobramento do *topos* da negação ao identitário e assume certo caráter afirmativo, tal como um subitem, um braço secundário, ou como a experimentação pessoal do ponto nevrálgico e propulsor da escritura - a crise ontológica moderna. Ela (a recusa), assim, desdobra-se e se espraia dando um tom argumentativo recorrente nos escritos, que anunciam uma voz heraclitizada e apátrida, dizente de um não apaziguamento e um não pertencimento inelutáveis<sup>2</sup>. E percorre, essa voz da recusa, investida de assinaturas outras ou de outras identidades de passagem em outros textos de aspectos literários ou discursos filosóficos em processos continuados de automascaramentos e desmascaramentos, remascaramentos, e desnudamentos da falta de ancoragem de um ente ou aporte subjetivo.

Tal instabilidade ontológica, curiosamente, atingiu o ritmo das publicações e a sistematização da obra, que figura em uma organização flutuante, já que o autor havia lançado, na virada do milênio, em princípio, uma trilogia, cujos volumes, - *Sabedoria do Nunca* (1999), *Ignorância do Sempre* (2000) e *Certeza do Agora* (2002) - reúnem, como no primeiro, “três escritos, independentes, mas inseparáveis, partes de um único retábulo da situação humana, entrevista como um jogo desigual, de cujas peças centrais não se dispõe por inteiro”.<sup>3</sup> A trilogia, editada pela Ateliê Editorial, ganhou, dez anos depois, a suplementação de *Instabilidade Perpétua* (2009), um quarto volume que se mantém sob a lógica formal dos volumes anteriores em sua estrutura, organização e no teor filosófico das discussões, rebatendo e ecoando a densidade existencial dos escritos anteriores, de modo a se constituir como um volume tardio que se põe a integrar o conjunto, sugerindo torná-lo

---

<sup>1</sup> Até a presente data, a obra figura com críticas jornalísticas e artigos acadêmicos esparsos, sem estudos dissertativos.

<sup>2</sup> PESSANHA, 2015, p. 53.

<sup>3</sup> NUNES *in* PESSANHA, 1999, p. 15.

uma tetralogia, a perfazer um movimento de transfiguração que por si já caracteriza ou performa o conteúdo das discussões ontológicas: como aquilo que, tardio ou novo, questiona e desacomoda as categorias e formas anteriores.

E, tal qual ocorre em cada livro, e também na primeira organização triádica dos volumes -com a junção de regimes de escrita distintos que compõem um uno heterogêneo-, a tetralogia passa a constituir, em 2015, o volume único de *Testemunho transiente*. Movimento de unificação que revela, ao que nos parece, uma tentativa de conferir unidade sem inteireza e uma mínima estabilidade romanesca ao conjunto múltiplo e fragmentário, cambiante, de textos escriturais, dando ênfase ao espectro de variações de perspectivas e à transitoriedade dos escritos, com sua eterna possibilidade ou abertura à suplementação, a fim de configurar uma profundidade abismal à questão ontológica.

E como figura de antecipação ou *prolepse*, essa instabilidade ontológica é já revelada nos títulos da obra: o quarto volume destoa da coerência formal dos títulos anteriores, prescindindo, neste, da partícula “do” que, nos demais, dispõe os substantivos e os termos substantivados dos títulos anteriores em dependência semântica, de modo a tornar os referentes à temporalidade e à frequência, -“nunca”, “sempre” e “agora”- complementos nominais de “sabedoria”, “ignorância” e “certeza”. Tais títulos indicam ou nos direcionam a estados de compreensão de um ente ou a posições de um ente em relação a alguma verdade; e, em conjunto, adquirem uma lógica narrativa ou sugerem uma sequencialidade algo enigmática, uma vez que são, por eles, sugeridos somente deslocamentos em marcha e contramarcha, ou em pendulações; e apenas aparentemente se poderia pensar num trajeto algo coeso. Assim, não se verificam movimentos de progressão crescente ou decrescente em nenhum trecho na sequência, já que se parte de um estado de sabedoria talvez ironicamente neutralizado pelo advérbio ‘nunca’, que opera uma ideia de nulidade do saber. Passando, no segundo título, por um estado de ‘ignorância’, reforçado pelo advérbio ‘sempre’, - que poderia sugerir um estado ou posição inercial do ente no interior ou meio de um trajeto maior, possivelmente pendulário, quase como fala reveladora da verdade de que comparativamente o que se sabe ou o que se é possível saber é ínfimo em relação ao não-saber; finalizado, no terceiro título, com a ideia da convicção ou da ‘certeza’, também demolida pela ironia trazida pelo advérbio ‘agora’ que a arremata e lhe insere a ideia de instantâneo, provisório, instável – e mantém, portanto, a imagem de um não saber ou um saber oscilatório, indicado por meio dessas operações de soma zero

ou ideias-oxímoros, consubstanciadas em sintagmas cujas partes extremas se relativizam, suavizam ou se autoanulam. Mas os três títulos restituem, cada um a seu modo, a ideia de uma defasagem inexorável do ente que mesmo disposto ao movimento de desvelo do real ou de aquisição do saber, precise se haver com a fatalidade da incompletude irrevogável, imposta pela movência que interna e constituinte de qualquer processo de compreensão ou cognição. Ainda isolados, os títulos poderiam também se tornar semanticamente instáveis em função da possibilidade de alternância da prioridade dos extremos de cada sintagma, que oscilariam entre serem compreendidos, conforme o usual, como genitivos objetivos, de forma que se entende por eles ‘sabedoria’, ‘ignorância’ ou ‘certeza’ sobre algo; ou, de modo heterodoxo, pode-se inverter a seta do sentido sobre o eixo sintagmático, como genitivos subjetivos, de modo a atribuir subjetivação aos complementos e as formas adverbiais de tempo “nunca”, “sempre” e “agora”, de modo a torná-los então, detentores de sabedoria, de ignorância e de certeza, como um triunfo do tempo sobre a ideia de um sujeito cognoscente.

Prescindindo da partícula “do”, entretanto, o título do quarto volume, *Instabilidade perpétua*, retira-se da ambiguidade irônica daqueles, substituindo-a pelo tom de fatalidade do paradoxo lógico formado pelo par de contrários, no qual um dos advérbios de referência ao tempo qualifica outro, nomeando a inconstância inalterável como a única condição experimentada por um ente face ao acontecimento da existência, ou a consciência da condição oscilatória de compreensão sobre a posição do eu no mundo, que se vê incapaz de fixar a edição *ne varietur* de si mesmo,<sup>4</sup>. E tal título, assim, apresenta-se como uma conclusão suspensiva do trajeto desejado pela sequência dos títulos anteriores, rebatendo e espelhando o movimento oscilatório da sequência no movimento oscilatório intrínseco ao nome do último volume, como uma síncope produzida pelo adensamento do estado de um não-saber; da dúvida; de um saber gnóstico; ou de uma acomodação sem apaziguamento.

Redobrada, a negação ao identitário, também se dá a ver, inclusive, na variação dos gêneros<sup>5</sup> ou no gesto de aproximação entre escritos de caráter teorizante, poético e confessional, que se permutam no conjunto da obra a tecer relações de grande dependência, de modo a também adensar um *límen* da escrita e com isso

---

<sup>4</sup> Expressão usada por Abel Barros Baptista em discussão sobre Brás Cubas. (BAPTISTA, 2014, p. 42.)

<sup>5</sup> Alcir Pécora faz um esforço de classificação dos gêneros textuais presentes na obra de Pessanha. Segundo ele, alternam-se “ensaios filosóficos (ajustadíssimos academicamente) com contos, fragmentos de prosa, comentários eruditos, formas breves, como sentenças e aforismos, poemas, além de anotações de caráter manifestamente biográfico e até confessional.” (PÉCORA, CULT, 2012, n. 74, s/p).

desmonumentalizar e destituir a condição hierárquica da filosofia como porta-voz da episteme moderna e contemporânea. Essas operações deslocam no texto o lugar tradicionalmente conferido à filosofia, que, não mais disciplina, arregimenta, valida ou descredencia os demais saberes; adquire a feição de discurso que abdicou da pretensão de servir de última instância; passa a ser entendida como produção de pensamento, e, do mesmo modo que o fazer artístico, torna-se um ato de criação.<sup>6</sup> O rigor conceitual está, assim, rebatido em favor das nuvens de noções que os historicizam e evidenciam uma variabilidade de usos e aplicações de formas conceituais— multiplicando-as de maneira a dispor todo e qualquer sistema organizativo e classificatório do saber à desestabilização, à ressalva, à exceção ou deixá-lo vulnerável em função da experimentação - no argumento/gesto último de dar a ver a defasagem do sistema de abstração e sua capacidade descritiva em relação à variabilidade e à mudança das formas de vida. A escavação etimológica dos termos e conceitos, assim, vale como gestos de vertigem, de evidência da variação ou flutuação de valores, no tempo.

O gesto, assim, de uma ironia implacável faz com que o autor module seu discurso em um entrelugar, permeando o limite institucional, de modo que se pode, de um lado, acessar o rigor e a forma acadêmica e produzir “ensaios ajustadíssimos”<sup>7</sup> para desdobrar as teorias e críticas literárias; pode-se fazer a dramatização de conceitos; ou, de outro, pode-se partir da experiência do corpo para por em xeque o paradigma abstracionista, colocando-se no lugar instituído para destituí-lo ao se destituir dele.

Alguns dos escritos fragmentários da obra, dotados grande parte de efeito poético, soçobram também inclassificáveis no quadro conceitual/nocional da sistematização de gêneros literários e tipos textuais; e se retomam, se espelham, se rebatem, e ecoam, numa movimentação irônica/ romântica. De modo que os escritos criam, assim, a ambiência da limiarização dos tipos refazendo a angulação (epistêmica) da crise ontológica, dada a ver pela própria e efetiva dignidade ôntica dos escritos e textos, que interpelam, por sua caracterização algo híbrida, seu lugar específico e sem paridade na crítica, na medida em que sua resistência a taxinomização tem o poder de colocar em xeque as categorias ônticas em vigor.

---

<sup>6</sup> Como defende Deleuze em *O que é um ato de criação?* (DELEUZE in DUARTE, 2012, p. 385-398.)

<sup>7</sup> (PÉCORA, CULT, 2012, n. 74, s/p).

Por outro lado, também ironicamente, está o gesto de criar e nomear uma forma textual ou um gênero literário/paraliterário a fim de instituir um procedimento performativo da sua escrita, como que crescendo, ao limite das classificações de gênero, um outro - que enceta ou enfatiza o movimento da mudança como a condição inexorável de qualquer sistema cognitivo ou de organização do saber que pretenda acompanhar as formas existentes - e dois dos escritos/escrituras, acompanhando aqui os índices e marcações do autor,<sup>8</sup> estão indicados como pertencentes ao gênero novo. O termo que o nomeia, *heterotanatografia*, é um neologismo composto por aglutinação de palavras e, retraduzido ou separado em suas parcelas mórficas, é prefixado pelo radical de origem grega por *hetero*, que remete ao desigual, à diferença, à desconformidade, ao outro, ou diz de outrem; tem como o semantema central tãatos, Θάνατος, que remete à morte não violenta; e tem a sufixação de *grafia*, que remete ao ato de escrita. Lembramos que *Heterotanatografia* poderia ser considerado o sinônimo mais rigoroso e filosófico da própria autobiografia, posto que toda autobiografia é entendida como uma heterografia, uma vez que exige o salto de um autor que se descreve como um outro, cindido entre o lugar da enunciação e o do enunciado; e, enquanto registro documental, implica a cristalização de uma imagem de si que se desenha arbitrariamente dentre as várias imagens que poderiam se esboçar, ou implica o fim do movimento e mudança próprios da experiência de um ente, funcionando como *prolepse* da própria morte- entendida como o derradeiro ponto final do sentido da existência. O valor e o sentido, entretanto, da *heterotanatografia* que se mobiliza, aqui, fazem movimentos reversos, já que o autor serve-se como aporte ou como embuste para dar voz a alguma continuidade associativa das subjetividades de outrem, ou faz transfigurar o outro, por meio de fluxos e movimentos de leitura e crítica da experiência-testemunho - de algum modo fagocitada. E, assim, reverte a noção de autobiografia, de modo que a anterior paralisação ou cristalização arbitrária da imagem do escritor está rasurada por procedimentos que mantêm a sobrevida intermitente do corpo/escrito transfigurado, por meio do movimento associativo-articulatório viabilizado, por sua vez, por uma potência ética-ontológica engendrada nos procedimentos de leitura críticas e/ou meramente literárias (experiência estética).

---

<sup>8</sup> O livro *Testemunho transiente*, que reúne toda a obra, indica, no sumário, a sequência dos gêneros escriturais que compõem cada subtítulo, já os nomes dos textos/escrituras não estão ali indicados, de modo que apenas se apresentam no decorrer da leitura, assim, o leitor se apercebe que são heterotanatografias, *Esse-menino-ai* e *Equação natal –presença roubada*. (PESSANHA, 2015, p. 7.)

Morte, assim, pode valer em sentido literal, dado que se trata da morte em seu valor biográfico, do óbito do corpo, tornado potência no texto que o registra ou o reinventa, mas traz também toda a dimensão complexa e imbricada do *topos* niilista do não-nascimento e dos *topoi* literários dos estados de saúde e padecimento que se opõem à vida, e encenam ou dramatizam o problema/questão atual da ontologia: o espectro de vida e existência que gradua em níveis de intensidade distintos ou a sobrevivência intermitente de alguma entidade capaz ou com potencial de transfiguração. *Topoi* que vão se redesenhando nesse procedimento de escrita transposta e vão recobrando seu histórico de leituras, sua formação, erigindo sua *Bildung* demolida.

Em boa medida, *heterobiografia* pode valer como a escrita biográfica cindida em que o narrador se redesenha, como aqui já mostrado, ou pode também entrar na tradição de toda *sátira menipéia*, que, a compor um *diálogo dos mortos*, refaz o gesto também realizado por Machado de Assis em *Brás Cubas* – apenas para citar o exemplo-chave na tradição da literatura brasileira. Importante ressaltar, ainda, que o procedimento de se inserir como personagem na própria escritura não é novo e está já mapeado pela crítica que se debruça sobre os gêneros epistolares e diários, nos quais figuram as imagens do escritor. O procedimento que a crítica contemporânea nomeia de *autoficção*, romances que detêm duplos do autor e associam traços biográficos a elementos de alguma realidade citável. O mesmo se pode dizer, ainda, do gesto de inserir personagens ficcionais (autores e personagens históricos internalizados ou ficcionalizados) na trama de suas histórias, gesto percebido desde o mais que canonizado Dante, que coloca Virgílio como um personagem ficcional em sua *Divina Comédia*, e como fazem já muitos escritores contemporâneos; nesse sentido, poderíamos lembrar o curso da reatualização portuguesa desse procedimento, como Maria Gabriel Llansol, em *Livro de Horas* (2009-2015), no qual figura Fernando Pessoa; Gonzalo Tavares que, na esteira e leitor de Henrique Vilas-Matas, faz encenar um sem número de personagens históricos como o Sr. Brecht, o Sr. Valery, o Sr, Walser, o Sr. Kraus etc, ou como José Saramago, que ficcionaliza a morte de uma das heteronímias pessoais, em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984). Ou, ainda, como os conhecidos clássicos modernistas, *Carlota em Weimar* (1939), de Thomas Mann, ou *A morte de Virgílio* (1938), de Hermann Broch.

A revelia de todas essas pequenas tradições literárias, o procedimento de Pessanha mostra-se inédito, na medida que dramatiza e transfigura o outro e performa a voz dos seus

personagens ficcionais, de modo a assumir, ambigualmente, a autoria e o padecimento do outro. A voz se inscreve na primeira pessoa e em uma pele (página) que se inventa, face a um timbre ou um corpo coletivizado ou comunializado a partir de uma potência de desenraizamento e de desidentificação que viabilizam, por sua vez, um máximo padecimento e empatia entre os personagens cruzados na trama ou no tecido de releituras. Dá-se, assim, um *pathos*-articulatório-associativo por meio do qual é possível tornar-se o outro, cerzindo uma pele (página) sobre outra sobre outra sobre outra, circundando uma vazão/falta essencial, uma “pele feita de um miolo de alcachofra”.<sup>9</sup> E, assim, sua literatura parece reclamar uma distinção e um espaço a mais para as bordas, (um espaço a mais para a crítica, para as categorias analíticas da teoria literária e para o seu próprio movimento/processo ficcional) um transbordamento, desenhando-se em uma disposição que aponta o inesgotável, ao sem fim ou a algo cujo fim se afigura como uma interrupção arbitrária dos mascaramentos possíveis, e o vazio como fundo dos desmascaramentos.

O novo procedimento, apesar de possibilitar a aproximação às linhagens já aqui listadas, nos indica um lugar crítico ainda inexistente. Este fazer literário não se assenta inteiro sobre nenhuma linhagem, tradição, manifesto ou vanguarda, apenas recompõe traços de outros procedimentos, linguagens e linhagens díspares que dão a ver o lastro de demais formas e estilos em si próprio, em deformidade, um polímata.

Assim, a atopia ou anomalia crítica da sua escritura espelha, em último, sua própria atopia, a falta de um rosto que alicerce qualquer disfarce; falta entrevista como a inexistência ou a desrealização de uma continuidade ôntica que lastreie alguma narrativa biográfica encadeada; ou entrevista como a errância de uma vida já autodesnudada e já desfundada e que se põe ao *bricoleur* da sua imagem. Desse modo, o ente se faz como um aporte sem âncora e em movimento se (tra)veste a fim de encobrir seu rosto vazado, desforme ou sem fundo, que se afigura não como um ‘amontoado caótico’ ou arbitrário, mas ‘sempre o mesmo’ enquanto algo fiel a sua ‘própria eclosão’ fiel ao seu acontecimento natal, à sua abertura originária. Assim, a descontinuidade ôntica de algum ente ou algum eu está em paralelo aos fluxos de escrita descontínuos que recobram sequencialmente uma mínima continuidade ao existenciário sem lugar. Essa atopia, amigada a demais heterodoxias do fazer literário, como à escrita de Gombrowicz, resiste com seu mascaramento contínuo e faz cerzir o corpo próprio de resíduos e traços de outros,

---

<sup>9</sup> Conforme o autor mesmo declara ser a dádiva da vida (PESSANHA, 2015, p. 257).

cerzindo em si e se tornando aporte do “tema da destruição da identidade pessoal e da quebra do *continuum*”.<sup>10</sup> Ela resiste em meio a escrita de Pessanha, que segue adotando uma “multiplicidade de máscaras fugazes e singularidades descontínuas que não fazem história,” mas apenas se somam e se superpõem, suplementam sentido e dão a ver angulações e espectros distintos àquilo que múltiplo ou coletivizado se anuncia, em trajetórias pendulares ou auto implodidas, em formas ambíguas e oxímoros, “assim como Gombrowicz, ele próprio uma espécie de último clown metafísico, também ele um ‘mestre dos disfarces no interior da dificuldade de ser’”.<sup>11</sup>

O gênero *Heterotanatografia* parece reinstaurar e restituir exhaustivamente o sentido de uma escrita do outro que o constitui ou o compõe, como uma radicalização performativa ou o salto abissal na forma topológica retorcida do eu; e assomadas ou superpostas assumem a voz do outro-múltiplo, criam o efeito de junção e articulação de vozes aglutinadas formando um timbre só, um corpo ruidoso que ecoa e grunhe, e faz um *corpus*, um lugar do pensamento e da existência, de uma existência local, de um corpo comunidade sempre ainda expansível, apontando a questões ao nascer, à forma ou fixidez formal e a identidade-aprisionamento. O processo é marcado por dois contrários sintemáticos, o desencontro radical ao nascer, que interrompe o processo e (*événement*, acontecimento) de nascimento e o paralisa, fazendo o nascituro (em perplexidade) assumir a forma-simulacro (forma plástica ou forma *in potencia*) em que subjetividades outras também paralisadas são por aquele agenciadas e nele se superpõem.

Mas extrapolando o gênero ou a forma textual forjada, o autor discute o (des)mascaramento da existência cerzindo também as formas, cerzindo a narração ao ensaio, em elaborações metacríticas, que endereçadas, tal como a ironia do diálogo machadiano ou do distanciamento brechtiano, interpelam e direcionam o narratário com índices a leitura.

Remeto o leitor ao livro de Peter Sloterdijk sobre Nietzsche (*O quinto Evangelho* de Nietzsche). Uso do termo heterobiografia porque escrevi heterotanatografias, ‘Esse-menino-ai’, no livro *Certeza do agora*, e “Equação Natal” em *Instabilidade Perpétua*, que integram esta tetralogia. Heterotanatografia não é o contar dos acontecimentos encontros ônticos-positivos que desdobram o si-mesmo. Heterotanatografia é o narrar do

---

<sup>10</sup> PESSANHA, 2015, p. 79.

<sup>11</sup> PESSANHA, 2015, p. 79.

desencontro radical *daquele que não pôde nascer e assistiu à produção e à montagem de si mesmo como simulacro*. Heterotanatografia é um dizer gnóstico-kafkiano daquele que está paralisado no estranhamento. Se o heterotanatógrafo nascido na fenda desce até um corpo pressentido, então ele redige uma heterobiografia, nos casos citados, convivem o estranhamento e o pressentimento; por isso contém elementos dos dois tipos de grafia.

(PESSANHA, 2015, p. 259.)

A busca por um nascimento, “como qualquer desmascaramento não conduz a uma máscara primordial, mas se desfunda, ora no vazio, ora num caos informe”,<sup>12</sup> é atravessada por uma procura sem apaziguamento pela disposição em aberto do ser no mundo, perpetuamente instável, como o título do quarto volume. Trata-se de uma escritura que, em última instância, narra o embate dos entes face aos procedimentos de subjetivação, e apresenta, explora e performa toda a ficcionalidade do eu como dêitico, retomando um eu dissolvido ou um eu-não-eu que circula e desfila por máscaras. Nosso esforço crítico e analítico exige, em primeiro, mapear os rostos e os simulacros que lhe encarnam e admite, a percepção de sua anomalia crítica e da *heterotopia* da sua escritura, pelo qual nos obriga à circunscrição ou à cartografia de uma vizinhança ou de uma província que a hospede, para tal, nos exige perfazermos seu *paidêuma*, no sentido de Ezra Pound, com uma explanação larga e vasta dos seus procedimentos e gestos e do lastro discursivo que sombreia a sua escritura; em segundo lugar, implica, em analisar como se constrói, no não-lugar que habita, a condição de poeta moderno, nos valendo das alegorias que o seu texto retoma, alude ou reconstrói como imagens da própria condição-crise enunciatória. E, em terceiro, exige perfazer os mecanismos de confecção ou da morfogênese do corpo sem rosto e cerzido, para o qual nos valem contrastivamente das análises da hermenêutica cristã, e dos mecanismos de transfiguração, no ensejo de forjar um conceito ou noção que o texto nos exige, corpo comunal, este amparado pela noção acessória do *pathos-articulatório-associativo* para descrever, com recursos teóricos, a novidade do procedimento dessa escritura que se faz soçobrar na história e na tradição sem inteiro assentamento. Já que a falta de fundo ampara sua máscara, o vazio e o desforme atravessam sua letra, vemos como necessário e urgente produzir um novo modo de encaixe e uma outra maneira de alojamento, um tanto desalojada, um assentamento crítico que se

---

<sup>12</sup> PESSANHA, 2015, p. 79.

ejeta como um pêndulo que se encaixa ou se engata na volta ou em alguma curva de um movimento maior, uma órbita, de algum elétron que, tem seu raio alterado até uma distância mínima do núcleo, mas faz a volta completa com um enorme distanciamento; esse seria, talvez, um alojamento atravessado pelo fora que o constitui, talvez uma forma-encaixe *por-vir* que, assim, alicerce algum lugar para a crítica no embate com a instabilidade constitutiva dessa obra, e que nos permita dela dar conta, sem nunca apaziguá-la.

## 1. Anomalia crítica

*Hoje sei que fui o dizente de um mundo inóspito.*

Juliano Garcia Pessanha.

Kafkiana. Talvez seja esse o predicado que recubra mais ostensivamente a soma das características da recente obra de Juliano Garcia Pessanha<sup>13</sup>, que, avessa às determinações e às classificações da teoria literária, está inteiramente cortada por elementos que configuram condições de não conformidade e de desidentificação, restando fora de uma tradição ortodoxa, de modo que nossos esforços de dar a ela contornos reconhecíveis talvez seja apenas possível por aproximações a produções literárias também incomuns. Correntemente, os procedimentos ou esforços críticos de análise das continuidades e rupturas da historiografia literária ocidental localizam produções literárias singulares e a ele contemporâneas como produções deslocadas, não participantes da tradição hegemônica que estaria se inscrevendo. Entretanto, produções consideradas deslocadas em recortes críticos sincrônicos, algumas vezes, adquirem reconhecimento crítico em procedimentos de análise mais distanciados temporalmente, e se pode compreender que essas produções por vezes modificam o paradigma kuhiano do texto literário; alteram os critérios que balizam as análises críticas, como exemplos de rupturas que impelem ao alargamento do próprio conceito de literatura; e exigem uma reacomodação da teoria, uma vez que marcam, ao mesmo passo e tempo, o início de novas formas.

A obra de Franz Kafka (1883-1924), reconhecido contemporaneamente como o “aedo de um mundo sem poema” ou como um “Homero do século XX”,<sup>14</sup> - hoje detentora

---

<sup>13</sup> Embora, como já vimos, Pessanha tenha uma série de traços e gestos herdados de outras tradições, esta é a relação mestra da sua escrita, e será a relação que nos norteará nosso estudo comparativo, de modo que as outras relações se farão no entorno desta com caráter menor e algumas vezes acessório. A referência a Kafka está validada em uma infinidade de justificações: seja por sua influência no tom de absuridade ou da apresentação de uma realidade ao mesmo tempo absurda e normalizada; seja pelas marcas implícitas, ou pelos índices: são inúmeras as referências a Kafka, desde a primeira narrativa, *Deslocamento*, cujo personagem Z remete o leitor, como um hiperlink, ao personagem K, seu espelhamento ou seu alter ego, passando por ecos narrativos, como a mulher que se perde de Z ou apenas some de dentro de um trem, rebatendo a mulher kafkiana de *Amerika*. Nos textos de caráter crítico confessional Pessanha assume o mesmo espanto kafkiano frente à existência, parece compartilhar do mesmo estranhamento no mundo. É possível remeter um ao outro também em função da instabilidade das formas ou da organização das publicações, já que também Kafka tivera a intenção de publicar dois outros textos juntos d’ *A metamorfose*, (*Die Verwandlung*), escrita em 1912 ao longo de apenas 20 dias, formando uma coleção sob o título de Filhos (*Söhne*), depois, com outros dois textos, sob o título de *Punições* ou *Castigos* (*Strafen*), ganhando finalmente, como conhecemos, a publicação autônoma a novela de maior destaque.

<sup>14</sup> Segundo Juliano Pessanha (2015, p. 245), em enunciar-se como Kafka e ao retomar citação de Ricardo

de uma inesgotável fortuna crítica, passou por décadas de ostracismo crítico,<sup>15</sup> mas operou esses movimentos de reversão conceitual da literatura de sua época, ou mesmo de alargamento ou de virada copernicana no estabelecimento dos critérios teórico-críticos da literatura. A filosofia crítica recente dos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari a conceitua como uma *literatura menor* de modo a validar características rechaçadas pela crítica tradicional e anterior e a fazer valer a partir dela um aparelho teórico-conceitual próprio, que, por sua vez, reorienta o seu entendimento, a deslocar as análises da obra kafkiana, centradas anteriormente nas categorias psicanalíticas e edípicas, às categorias performativas da escrita: uma ruptura ao que os franceses chamavam de leituras com “um Édipo grande demais”.<sup>16</sup>

Poderíamos pensar, por outro lado, como pensa o crítico e escritor Jorge Luiz Borges,<sup>17</sup> na proposição de que a obra de Franz Kafka lança luz a obras anteriores, (re)configurando a compreensão historiográfica linear da literatura em constelações ou em grupos de obras, as quais se chamam de famílias literárias, formadas não diacronicamente, mas anacrônica e espacialmente, pelo reconhecimento da existência de traços comuns entre obras, que as dispõem em relacionamento. O crítico argentino associa o espaço e o problema lógico do esquema arquitetônico da construção do conto escrito em 1922 por Kafka, *O Castelo (Das Schloss)*, ao paradoxo temporal do pré-socrático Zenão de Eleia – paradoxo que foi recuperado por passagens presentes na *Física* de Aristóteles (384 a.C.-322a.C.) ou nos comentários de Simplicio da Cilícia (490d.C.-560d.C.) – e que, por sua vez, associamos, também, às distorções espaço-temporais e à reversibilidade estoica dos fenômenos da matéria presentes nos romances de Lewis Carroll.<sup>18</sup> De um outro modo, Jorge Luiz Borges identifica o tom kafkiano em um apólogo medieval de um prosador do séc. IX, Han Yu, que, com a presunção de conhecimento científico ou com o *status* de descrição da realidade empírica, enumera os efeitos e especula sobre agouros de um animal imaginário, o unicórnio, que conduz e naturaliza a absurdidade a ponto de afirmar saber da existência dele, sem ser capaz de descrevê-lo ou reconhecê-lo, ele próprio, por nunca tê-lo

---

Piglia: “hoje sei que fui o dizente de um mundo inóspito. Sei que, como escreveu Ricardo Piglia, um escritor argentino que admira muito meus diários – fui o Homero do século XX, fui o *aedo* do mundo sem poema, um Homero sem Ítaca e sem regresso.”

<sup>15</sup>Ressalvamos o reconhecimento de Walter Benjamin (1994, p. 137), leitor arguto que já na década de 30 escreve um ensaio comemorativo reconhecendo o relevo da sua produção.

<sup>16</sup> DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 19.

<sup>17</sup> BORGES, 2007, p. 128.

<sup>18</sup> Como nos romances *Silvia e Bruno* e *Alice no país das maravilhas*, dos quais trataremos na terceira parte do nosso trabalho.

visto. Em terceiro, ou dentre outros, o aproxima à filosofia teológica do jovem Søren Kierkegaard (1813-1855), cujo elo nomeia de “afinidade mental”.

Kafka estaria a formar, com alguns de seus precursores, um grupo de obras que, mesmo díspares e de diferentes tradições, áreas do saber e períodos históricos, possuem traços de semelhança, ou que, com a obra kafkiana como referência ou termo, poderiam ser aproximadas entre si. A essa potência de ruptura com o modo de produção ou com o pensamento e estilo de época, que implicaria continuidades não linearmente perceptíveis, mas que fazem coexistir em um mesmo, superpor ou sobreviver traços de tempos históricos, podemos associar uma capacidade inventiva e inusual do uso da linguagem: uma capacidade que sobrepuja o uso hegemônico e domesticado e do imaginário, da consciência de época ou da *doxa*, e faz ver uma reversão, um uso avesso, na contracorrente, criando por assim ser, um sentido *comunitário* do fazer, singularizado e/mas disposto ao compartilhamento. As análises críticas francesas apontadas aqui, desse modo, foram norteadas pelas características ou conceitos periféricos que constituem o conceito basilar de *literatura menor*, uma literatura não hegemônica, talvez contra-hegemônica e minoritária, que se diz assim qualitativamente. Trata-se de uma leitura micropolítica da literatura ou daquilo que resta ou margeia na literatura, tornando-a paradigma, e se considera os procedimentos e as condições dos problemas filosóficos seminiais mobilizados no interior das suas narrativas: as questões acerca das condições de existência ou de permanência de uma natureza humana no homem inserido e dependente do frágil reconhecimento dele pela economia e pelo sistema de coordenação do trabalho e da organização e regime da máquina burocrática estatal, que regulam e quantificam a vida com mecanismos ou dispositivos de controle e coerção dos indivíduos. As análises propõem que se trate, então, de um ‘desfazimento’<sup>19</sup> da noção de sujeito em *máquina de desejo* ou em máquina de *produção de subjetividade*, repassando e incluindo a dimensão comunal ao indivíduo, que, destituído de qualquer essencialidade, estaria determinado a funções e em eterno movimento, dissipando a unidade subjetiva estática, como a conformação psíquica ancorada na triangulação familiar essencial, como se fazia nas análises críticas tradicionais e psicanalíticas das décadas de 1940 e de 1950.

Se retornássemos à organização do crítico sobre a *família literária kafkiana*, poderíamos tomar por termo quase qualquer critério associativo para encontrar vizinhança

---

<sup>19</sup> Tomando por empréstimo a formulação “na escrita de Pessanha, o desfazimento do sujeito é o ponto de partida.” (LABANCA, *Em tese*, n. 1, v. 19, 2013, p. 76-84)

e relacionamento, entretanto, são os procedimentos de desterritorialização da condição humana e do conceito de literatura por meio do alargamento dos critérios que os validam como tais que constituem o elo mais evidente entre as literaturas/produções de Franz Kafka e de Juliano Garcia Pessanha. A obra deste lança luz à obra kafkiana e, reciprocamente, se torna mais legível e mais visível, como afinidades eletivas, fazendo ambas se iluminarem, ou ambas comporem um par suplementar e integrarem um mesmo *corpus* textual.

Assim, priorizamos agora, dentre os diversos motes que nos permitem ver a continuidade operada por Juliano Pessanha, os procedimentos de desterritorialização que estão aqui reduzidos à tripla configuração do aspecto de *literatura menor* comum:<sup>20</sup> tanto Juliano Pessanha realizou, na virada do milênio, como já realizara Franz Kafka, nas primeiras décadas do século XX, “a desterritorialização da língua, a articulação do individual com o político e o agenciamento coletivo da enunciação”.<sup>21</sup> Essas três prerrogativas são uma síntese proposta por Roberto Machado do que Gilles Deleuze e Félix Guattari formulam, na crítica à literatura kafkiana, como aparelho conceitual necessário para a compreensão do que seja a valorização de uma literatura não hegemônica, ou são elas apenas uma síntese das reflexões e elaborações crítico-filosóficas que Gilles Deleuze formula junto de Félix Guattari, em *Kafka: por uma literatura menor*, ou como teatro de minoria, em *Um manifesto de menos*. O primeiro, a desterritorialização da língua é um dos aspectos que se atrelam à condição de existência ou a prática de uma língua minoritária no interior de uma língua no registro formal, normativo ou prescritivo, e se dá como um uso comunal da linguagem, ou seja, como práticas que estariam a criar resistências languageiras anti-hegemônicas e modos de comunicação singularizados e partilhados por uma minoria qualitativa. O uso menor da língua, em Kafka, é visto, conforme defendem Deleuze e Guattari, como um problema de expressão, que não se realiza de modo absoluto, mas, tomando o uso normativo em analogia, em cotejo ou em paralelo aos “usos estranhos e menores que uma minoria faz da máquina de expressão”,<sup>22</sup> usos encontrados “nas literaturas ditas menores, [como a] literatura judia em Varsóvia ou em Praga”.<sup>23</sup> Trata-se de um problema coletivo, ou mesmo comunitário, do aparelho linguístico para fazer ou dizer. Assim, estaria o problema da expressão também

---

<sup>20</sup> DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 35-53.

<sup>21</sup> MACHADO *in* DELEUZE, 2010, p. 13-4.

<sup>22</sup> DELEUZE, GUATTARI, 2014, p. 36.

<sup>23</sup> DELEUZE, GUATTARI, 2014, p. 36.

desterritorializado por uma condição de pertença ambígua por um grupo imerso, mas desidentificado a um meio ou a um agrupamento maior.

A impossibilidade de escrever de outro modo que não em alemão é a desterritorialização é para os judeus de Praga o sentimento de uma irreduzível distância com a territorialidade primitiva tcheca. E a impossibilidade de escrever em alemão é a desterritorialização da própria população alemã, minoria opressiva que fala a língua cortada das massas, como uma linguagem de papel, ou de artifício; com mais forte razão os judeus que a um só tempo, fazem parte dessa minoria e são dela excluídos.

(DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 36.)

Os autores fazem um paralelo desse quadro de uso da língua em Praga aos usos que fazem os negros americanos com o inglês. Entendemos estes como usos quase dialetais, com diferenciações não diafásicas, mas diastráticas: não variantes por limitações espaciais e geográficas, mas variantes advindas de estratos socioculturais menores no mesmo território, e funcionam como processos microculturais de forjar um senso, um entendimento comum ou vínculo comunitário no interior de uma sociedade, e o subsequente processo de praticar um transbordamento ou uma prevalência desse senso comunitário produzido ou assentido pelo grupo. O vínculo, assim, se faz mais relevante que um processo de identificação estatal e externamente afixado, entretanto, as linhas dos sentidos de identificação histórica e geopolítica e a desidentificação de um grupo minoritário com seu meio qualquer cruzam-se, implicando-se mutuamente, e, sobretudo, é ainda possível se pensar em um movimento diaspórico do vínculo produzido ou da coletividade forjada, que se proliferam, desterritorializam e reterritorializam em demais espaços globalizados, sobrepujando os critérios de identificação normativizantes, prescritivos e hegemônicos ou, simplesmente, nacionais e estatais.

Em Kafka, as estruturas de construção frasal, sintaticamente marcadas por uma abertura infinita de coordenativas ligadas a outras e de subordinativas, juntamente com a secura ou restrição vocabular, e uso quase exclusivamente denotativo, evidenciam a feitura de uma língua menor, quase rudimentar. Parecem, mais que efeito estilístico, tortuosamente, configurarem efeitos estéticos e reproduzirem ou repetirem o mal-estar e o estranhamento tematizados e/ou vivenciados pelas personagens. Em *A Metamorfose*,

conforme analisa Modesto Carone, há a prevalência de “sentenças longas moduladas por enunciados breves, capazes de cobrir um parágrafo inteiro, com uma carga abundante de subordinações, inversões e expletivos” e teriam todos os recursos “a função de assinalar, no recorte tortuoso e preciso da frase, não só a trama em que se perde o personagem, como também sua necessidade de ‘naturalizar’ pela lucidez, o absurdo da situação descrita”.<sup>24</sup>

### 1.1 Heterotopia da escritura

A obra de Juliano Pessanha, ao contrário, faz existir um vínculo comunitário na língua, que não se daria como resultante ou em concomitância à experiência histórica comum vivida por agrupamentos ou coletividades que teriam formado mecanismos de reciprocidade e de reconhecimento entre si, como trata comumente no campo da teoria literária os *cultural studies*, mas por empréstimos circulares e exaustivos do léxico, vocabulário e expressões por ele apropriados por meio de procedimentos de leitura e de exegese de um *corpus* ou ajuntamento de textos. E disso se depreende um compartilhamento ou uso comum forjados e encenados, um vínculo comunitário que nasce na irrupção do presente da literatura que se apresenta, fazendo ser um *diálogo dos mortos*<sup>25</sup> ou um diálogo entre os autores que registraram o seu desacomodamento no mundo. Vê-se que a linguagem de Pessanha é marcada, em grande parte dos escritos, (ressalvamos aqui os ensaios filosóficos) por registros prosaicos e marcas de oralidade, e se interpola expressões languageiras coloquiais e estruturas bastante rudimentares a densas cargas subjetivas e autoelaborações psicanalíticas com a pregnância de um léxico filosófico, ora fenomenológico e heideggeriano; ora herdado de leituras teórico-críticas da psicanálise e do pós-estruturalismo francês; ora com a tonalidade existencialista; assim agenciando as questões subjetivas a toda uma gama de literaturas que acompanhavam as discussões acerca da gratuidade da vida e dos atritos de uma subjetividade com seus dispositivos de controle, de modo a alçar o quadro descritivo de um lugar enunciativo para uma condição não universalizada, mas coletiva, tornando o lugar enunciativo uma voz polifônica que faz ressoar outras vozes, juntas, na própria escrita. Esse efeito múltiplo é uma das condições que a caracterizam como *literatura menor*, cumprindo o critério de fazer “um agenciamento coletivo da enunciação” e é percebido, em parte, pelo emprego de

---

<sup>24</sup> CARONE *In* KAFKA, 2015, p. 92.

<sup>25</sup> Conforme mapeia Jacyntho Brandão na *Poética do Hipocentauro* (2001).

expressões literárias reapropriadas e retextualizadas, que, assim, indiciam a pertença a um grupo menor, que remete, ao contrário, a uma não pertença predecessora e, assim, o leva ou o direciona a relações com a escrita do outro e à desidentificação maximizada ao meio, que é o estado mais marcante de que aborda sua obra. E, desse modo, absolutamente desterritorializado, mas propondo um primeiro esforço de autolocalização, Pessanha sedia-se “no outro mundo”, “fora do mundo”, “em um mundo estranho” e “o *fora* aparece nos textos como indicação de um antiespaço”,<sup>26</sup> um espaço literário: o vínculo forjado é um vínculo literário e um vínculo com o saber.

## 1.2 Comunidade espectral

*me refugiei na província (...)  
de uma espera e de um pressentimento*

Juliano Pessanha

Mas, talvez com mais precisão, Pessanha inscreve-se em uma *Província da escritura*, e estaria, assim, a propor uma cartografia de outra ordem, desatrelada das noções de fronteira e território e determinada por trânsitos da produção escrita, cujos limites são moventes, em clara associação negativa à Comunidade do Saber, *Commonwealth of Learning*, também chamada de *República das Letras*, ou, no latim, *respublica litterarum*. A expressão cunhada por Erasmo de Roterdã, por volta de 1500, mantém-se em uso até o século XVIII, quando a comunidade cruza e extrapola as fronteiras europeias e se instala em Batávia (atual Jacarta), Calcutá (atual Kolkata) e nas Américas, notadamente na Cidade do México, Lima, Boston, Filadélfia e Rio de Janeiro. A república das Letras foi “essencialmente uma comunidade imaginada, no sentido dado por Benedict Anderson (1983)” uma comunidade não baseada nas interações face à face, “às vezes descrita por meio de uma metáfora política ampliada em que a República conta com um senado, leis e outros implementos”.<sup>27</sup> Entretanto, província sugere-se como uma singularização algo

---

<sup>26</sup> SILVA in PESSANHA, 2015, p. 15.

<sup>27</sup> “Teria sido um estado igualitário imaginado, visto que houve tentativas de abolir ou, pelo menos, suspender distinções sociais entre os estudiosos proibindo-se demonstrações de deferência nos seus encontros.” (JAUMANN *apud* BURKE, *Estudos avançados*, 2011, s/p.).

minoritária e intimista, um espaço-lugar também não puramente espacial, poderíamos aproximá-la de uma comunidade, não mais de uma sociedade interposta por um regime de leis. O próprio senso de comunidade está em processo de criação e reinvenção, concomitante a reinvenção das pertencas, dos autores, que têm ou são produzidos como duplos de si e do outro na função de *personagens conceituais* trazidos para a ambiência ficcional, uma comunidade de desconhecidos entre si, a circular em uma zona indiscernível entre a autoria e a ficcionalidade. Pessanha constrói-se numa comunidade dada pela diferença que as subjetividades<sup>28</sup> encontram frente a um poder hegemônico, marcadamente por desvios aos discursos de legitimação da existência. Os vínculos, abalizados pelo sentido de não pertencimento ao estabelecido, pelo eterno desacomodamento atrelado a um niilismo, ou pela agudeza de uma solidão compartilhada, dão-se como um *inter* que separa e une, ambigualmente, uma espécie de *brisure*, conforme pensa Derrida na sua *Gramatologia*, conceito que foi traduzido como juntura ou rotura, que relaciona os diferentes. Assim, pela linguagem e pelo uso da língua, vê-se uma união fantasmática a se inscrever como procedimento da escrita de Pessanha, uma escrita agenciada por relações imaginadas.

A respeito de um sentido de comunidade, conforme atesta Espósito em *Communitas*, o termo provém dos radicais, *commun*, *comum*, *common*, *kommun*, que indicam aquilo que se opõe ao próprio ou que começa onde o que é próprio termina; aquilo que é de muitos ou de mais de um, ou o que seja público. Entretanto, a esse primeiro significado canônico, já traduzido para o grego, *κοινός*, assoma-se um significado menos pacífico porque transfere ao próprio interior uma maior complexidade semântica herdada do termo do qual tem proveniência, o termo *múnus* (arc. *moinus*, *moenus*), composto do radical *mei* e do sufixo *nes*, que indica uma caracterização social. Esse termo oscila sobre três significados, não inteiramente homogêneos, entre eles, aquele que parece se dispor fora da oposição público/privado e adentrar uma outra área conceitual que conduz a ideia de dever. Esses são *onus*, *officium* e *donun*. Na especificidade de dom expresso no termo *donus*, há o efeito de reduzir a distância inicial e de realinhar sua significação à semântica do dever. O *numus* está para *donum* como uma espécie de gênero porque significa uma espécie de dom particular, distinto do seu caráter obrigatório, implícito na raiz *mei* que

---

<sup>28</sup>Aqui, chamamos de subjetividades por se tratar não mais de sujeitos, nem mesmo de objetos, mas procedimentos de produção de devires e de subjetividades, de acordo com Deleuze e Guattari, ou de processos de carnação a existências menores, conforme defenderemos.

indica escambo. A respeito do elemento de endividamento, o aceite do *munus* implica numa obrigação (*onus*) de reciprocidade que poder ser restituída em termos de bem ou serviço (*officium*). Essa obrigação, entretanto, é tácita e encoberta por um código de gratuidade, o *numus* se refere apenas ao dom que se dá, tem o sentido de subtração, de perda, é um penhor ou uma obrigação que solicita uma condição essencial ou inicial de desobrigação: uma gratuidade que solicita uma nova gratuidade. O que prevalece no *munus* é a relação de reciprocidade, de reconhecimento, de mutualidade, implica um empenho de um ao outro, um juramento comum, o vínculo sacral e íntimo de uma con-juração (*coniuratio*).<sup>29</sup> Modernamente, o *munus*, foi perdido, o vínculo foi suplantado pelo que Espósito chama de paradigma imunitário, a prefixação negativa i- antecedendo *munus* já indica no próprio termo que ele estaria diametralmente oposto à comunidade, seria dele uma negação, que suplantaria a ideia de uma dádiva, de um sacrifício ou de uma preocupação gratuita com o outro, por meio de um princípio da indiferença ou da imunidade. Para o antropólogo Marcel Mauss, em seu *Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da trocas nas sociedades arcaicas*, que teria, também, sido um ponto de partida para as elaborações de Bataille sobre a comunidade na sua revista *Acephale*, a noção de doação e de reciprocidade que fundamentam a coesão comunal tem sido estabelecida em paralelo, em tribos da Melanésia, no noroeste americano, onde se prefigura a honra, no nordeste siberiano, no oeste do Alaska, também em poemas escandinavos, dentre muitos outros. Entretanto, é necessário fazer aqui a distinção de que nos lembra Jean-Luc Nancy, em *La communauté désœuvrée* (A comunidade inoperante), e que Peter Pal Pelbart também nos recorda em *Vida Capital*. “A sociedade [admite] uma perda ou degradação de uma intimidade comunitária, de tal maneira que a comunidade é aquilo que a sociedade destruiu”.<sup>30</sup> Porém, esse mesmo “sentimento comunitário”, de coopertinência, de comunhão ou unidade, nunca existiu e se realiza como fantasma: “de maneira mais paradoxal, a comunidade só é pensável como negação da fusão, da homogeneidade, da identidade consigo mesma.”<sup>31</sup> Essa articulação ou coopertinência espectral distribui-se nos interstícios da escritura de Pessanha, que, fragmentária mas contínua, ambigualmente, vai se simulando como *pressentimento* de uma comunidade por vir, e parece esboçar, ela

---

<sup>29</sup> Tradução nossa. Parágrafo inteiramente devedor das elaborações de Roberto Esposito, no livro, *Communitas: orgine e destino della comunità*, cujas páginas X, XI e XII estão aqui livremente adaptadas e traduzidas (ESPOSITO, 2006, p. XX-XII).

<sup>30</sup> PELBART, 2011, p. 31.

<sup>31</sup> PELBART, 2011, p. 33.

própria, denotando uma preocupação por uma ética do fazer, a constituição de uma unidade comunitária, em movimento e aberta, formulando-se como um uno-múltiplo de passagens a vozes enunciativas que se fariam ler e comporiam por meio da unidade de um *corpus*. Assim também se pode ver a configuração de um partilhamento ou sentido comunitário em Kafka, que, de modo análogo ao que vemos na obra de Juliano Pessanha, faz, na sua produção posterior a *O Processo*, encenar ou performatiza, nas tramas dos contos, novelas e romances, uma variedade de animais, a criar uma fauna, a qual confere subjetividades, propondo um alçamento da condição ocidental da animalidade, ou operando uma virada de perspectiva, não mais antropocêntrica, mas dispersiva em modos de vida-existência menores. A esse partilhamento, retomando aqui a elaboração da crítica francesa sobre a obra kafkiana, atribui-se o segundo e terceiro critérios que a configuram como *literatura menor*: o atrelamento das esferas individuais ao político e ao coletivo. Essa fauna insurgida recria as condições subalternas de classes e grupos e descrevem modos de vida coletivos. Como a condição inumana de um caixeiro-viajante, que, quando impossibilitado da função, não pode ser reconhecido em sua humanidade, vai se metamorfoseando naquilo que é não humano, é também uma forma abjeta e causadora de horror. Criam-se processos não apenas representativos, mas em grados ou graus diferentes de mudanças de um mesmo, que se recompõe na mesma assinatura ou autoria, mas se desmonta em outros, como saídas ou fugas de conflitos com o tempo histórico, de um espaço-tempo experimentado pela vida do autor, em sua economia humana.

Ressaltamos, como já aqui esboçado, os trânsitos e as tentativas de limiarização e gregariedade dos textos que, pertencentes a saberes díspares, formulam-se como uma escrita híbrida que parece, em último passo, rejeitar que se entenda estritamente como literatura, passando a direcionar ao que o próprio autor já nos indica: *écriture* no sentido barthesiano,<sup>32</sup> traduzida pelo termo *escritura* por Perrone-Moisés. “Podemos apresentar o seu caráter, como uma realidade ambígua”, postoque a escritura “de um lado nasce incontestavelmente de uma confrontação do escritor com a sociedade;” por outro lado, “como uma espécie de transferência trágica, ela remete o escritor dessa realidade social, para fontes instrumentais de sua criação, por não poder fornecer uma linguagem livremente consumida”.<sup>33</sup> Entendemos os fragmentos de Fernando Pessoa, assinado por Bernardo

---

<sup>32</sup> PERRONE-MOISÉS in BARTHES, 1989, p. 76.

<sup>33</sup> “A escritura substitui historicamente a literatura (a literatura é representativa; a escritura é apresentativa; a literatura é reprodutiva; a escritura é produtiva; o sujeito da literatura é pleno, pessoal; o da escritura é

Soares no *Livro do desassossego*, como escrituras em cujas passagens o autor cria imagens de si e faz uso de uma escrita de gozo e de uma escrita de sondagem, disponibilizando-as modalizadas como semi-heteronímia, despojada da armadura teleológica do *Bildungsroman* ortodoxo: pois não há balanço final e o livro pode expandir-se infinitamente, estilizando toda ideia de unidade ou de apaziguamento. As escrituras de Juliano Pessanha, por outro lado, podem nos direcionar também ao que se entende como literatura pós-autônoma, um certo tipo de escrita “que não mais admitiria leituras puramente literárias”;<sup>34</sup> superou a lógica e a organização internas da literatura como esfera autônoma, uma vez que superou a concepção kantiana de arte<sup>35</sup> alcançando-se a um outro estatuto do texto literário, aberto, como um já acirramento da abertura que o estruturalismo de Barthes propôs. Esse tratamento que Juliano Pessanha dá ao próprio texto, notadamente o nomeando como escritura, não apenas marca a herança estruturalista na crítica brasileira, mas extrapola o sentido barthesiano, apontando o íntimo como sacral, ao mesmo passo e tempo que lhe insere a crítica que parece faltar ao francês, a discussão acerca da mercantilização da escrita de gozo: pois o movimento de retomada de diários juvenis, como matéria plástica e elementar de um texto a ser publicado, é também um retorno ao impuro, à literatura de sondagem, àquilo que detém a finalidade em si mesma, para reordená-los em discurso e criar dispositivos, ironicamente, alçar-se à autoria de si, esquivando-se, porém, do que poderíamos pensar como *autoficção*, posto que se trata de uma dispersão de imagens de si, tal qual heteronímias, dos quais o sujeito cesurado ou a subjetividade restante encena algum gesto de recomposição por meio da(s) experiência(s) do(s) outro(s), e a intenção artificiosa de autoinvenção esbarra no limite dado por um argumento ético-ontológico que justifica ao autor o ato da escrita: para Juliano Pessanha, é necessário haver um padecimento que justifique ou autorize e credencie à narrativa. Há, entretanto, um empenho de negação do gozo, ao mesmo tempo, de afirmação de ato de uma escrita que, intransitiva *a priori*, torna-se comum ou comunal, disposta a um (com)partilhamento, mobilizada por um sentido ético-ontológico de dar a ver seu alçamento a autoria de si, uma vez que o autor se instaura no gesto de escrever. Movimento que não só cria uma comunidade de leitores, como também seleciona uma comunidade de leituras, e o texto de Pessanha está a meio termo, resguarda a sondagem e se volta à

---

flutuante, impessoal).” (PERRONE-MOISÉS in BARTHES, 1989, p 76).

<sup>34</sup> LUDMER, Literaturas pós-autônomas. Trad. Flávia Cera, s/p.

<sup>35</sup> LUDMER, Literaturas pós-autônomas. Trad. Flávia Cera, s/p.

ritualística de uma descrição repetitiva dos quase acontecimentos, ou acontecimentos interrompidos, e das singularidades dos acontecimentos vividos, mas, ironicamente, marca a interlocução, inserindo mecanismos de controle no texto, como o próprio significante escritura, que, como espiral, exige já um tratamento outro, crítico, adensado por uma leitura especializada, por indicações e respostas ao controle. Por outro lado, ela extrapola a leitura meramente interpretativa, e parece exigir, a todo momento, que seja experimentada, compartilhada no sentido de propor um padecimento também ao seu leitor, possibilitada como um encontro por meio da experiência estética.

### 1.3 Arquiteturas informes

A escritura de Juliano Pessanha, assim, podemos dizer, furta-se de qualquer esquema narratológico que se admita linearmente estruturante: a progressão ou continuidade da qual dispõem os volumes da tríade, que marcadamente parte do estatuto de nulidade de um personagem não nascido, no primeiro volume, *Sabedoria do nunca* (1999), e direciona o conflito ontológico-identitário para o movimento de nascer e tomar forma, está comprometida pela inteligibilidade progressiva de que se mantém apenas sob o signo do provisório, sempre heraclitizado. E consoante a análise dos títulos, o nascer ocorre sem nunca superar a condição de insegurança ontológica, a qual é validada até o quarto volume, cujo nome já nos indica o comprometimento da suposta progressão. Na *Heterotematografia* pertencente ao terceiro volume da tríade, *Certeza do Agora*, a voz enunciativa se inscreve e se lança a narrar como um eu a infância de Witold Gombrowicz e afirma a si próprio como “um ator ou um simulador de identidades”,<sup>36</sup> ressalva, entretanto, - dando lugar ao vazio de onde se faria existir-que, “apesar da aparente heraclitização e da parente multiplicidade de formas e identidades”, é apenas uma pergunta: “há-alguém-aí?”<sup>37</sup> A voz enunciativa, então, seria, ela própria, uma pergunta ético-ontológica de enderçamento a tudo: a indagação sobre o que constitui o ser da existência: uma abertura sem fim. Alcir Pécora, em sua crítica, formula que a escrita de Pessanha propõe a questão ética-ontológica de “como habitar de maneira íntegra um mundo desessencializado, (...) ou sem quase nenhum traço de humanidade;” ou na dúvida de se “há possibilidade de fundar, ou melhor, -já que se trata de um mundo sem fundamentos -, de ‘pendurar’ um rosto de pessoa numa vida em

---

<sup>36</sup> PESSANHA, 2015, p. 181.

<sup>37</sup> PESSANHA, 2015, p. 181.

aberto, (...) sem metafísica.”<sup>38</sup> Em outros termos dizendo, há um desassossego, uma desconforto existencial, tomada pelo nada e pela vacuidade da existência ou pela dimensão abismal da existência nos termos heideggerianos, que lateja como uma urdidura no ente e que provoca seu deslocar pela *diferença*: talvez uma resposta que autorremissivamente faça insistir na pergunta, uma pergunta contínua propulsora do deslocar.

Como já dito, o esgotamento editorial exigiu que se reeditasse os quatro volumes em um volume único, que ganhou o nome de *Testemunho transiente* e manteve, por assim dizer, as características de segmentação e multiplicidade dos volumes espalhados. Os fragmentos poderiam ser baralhados ou ter a disposição revertida sem alterar ou comprometer as camadas de sentido do conjunto, dado que se resguarda uma autonomia relativa das partes, e que a abertura é o signo da maior relevância; daí também sua desestruturação ou seu caráter de desorganização entrópica que permite que o leitor entre por qualquer parte em sua escrita e dela saia por qualquer outra. Os fragmentos, podendo ser reordenados ou lidos individualmente, jogam ao longe a ideia de uma completude; como o texto indica ao leitor, é sempre de uma inteireza aberta e excessiva, um nervo exposto ou como *joke* ou chiste, que dá a ver uma experiência trágica, por vezes tragicômica. O fechamento de leitura estaria absolutamente substituído pelas noções de multiplicidade e superposição, e pela ideia de suplementação como um movimento contínuo e ilimitado, capaz de ressignificar, a cada fragmento novo, o conjunto sempre por se fazer ou a se somar. Assim, a escrita está conformada tal qual estão as estruturas arquitetônicas produzidas por Franz Kafka, cuja *Construção* ou *Toca* que “por fora (deixa) visível apenas um buraco, [que] na realidade ele não leva a parte alguma, [estando sempre] aberta”.<sup>39</sup> Ou podemos lembrar, como nos lembram Gilles Deleuze e Félix Guattari, do princípio das “entradas múltiplas, d’*O Castelo*, cujas leis de uso e distribuição não sabe muito bem”.<sup>40</sup> O leitor do texto de Juliano Pessanha perde-se entre os fragmentos, que o impedem de atingir uma continuidade limitadora dos sentidos de leitura, e a interrupção parece ordenar e garantir o jogo do desnortamento, como parece operar na narrativa kafkiana o excesso de portas d’*O Castelo*, cujo “princípio das entradas múltiplas, [em Kafka] impede, sozinho, a entrada do inimigo, O significante, e as tentativas para

---

<sup>38</sup> PÉCORA, CULT, n. 74, s/p., 2012.

<sup>39</sup> KAFKA, 2011, p. 63.

<sup>40</sup> DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 9.

interpretar uma obra, que apenas se propõe[m] de fato à experimentação”.<sup>41</sup> E, análogo a isso, o leitor de Juliano Pessanha, põe-se à experiência do jogo de remissões, e não mais na postura meramente de interpretar, transita pela escrita e a experimenta, joga-se também no mesmo procedimento a pertencer e partilhar a experiência: “toda a descrição da toca é feita para enganar o inimigo. Entrar-se-á, então, por qualquer parte. Nenhuma vale mais que a outra, nenhuma entrada tem privilégio”.<sup>42</sup>

As escrituras estariam meio passo à frente do tácito pacto ficcional, reconhecido como marca própria da literatura moderna que encenaria o ‘como se’ ou o ‘*well made play*’, já na direção da sua relativização e rumo à contemporânea pós-autonomia da literatura, que arroga para si o conseqüente abandono do esforço de realização de uma esfera contendora de uma realidade crível, possível ou mimética –ou mesmo de uma realidade lógica considerando as obras cujas regras estariam tacitamente confirmadas na arquitetura coesa das transposições fantásticas, mágicas ou maravilhosas da realidade, tão bem exemplificadas nas obras de Jorge Luis Borges e Lewis Carroll ou explanadas e classificadas por Tzvetan Todorov. Não mais conformada como esfera, a literatura pós-autônoma é irregular e informe como uma massa esponjosa permeável em cuja volumetria adere-se ambigüamente a narrativa documental da realidade empírica e a imaginação pública, fazendo valer o paradoxo das relações entre verdade e mentira, assim como a dissolução das entidades autor e narrador, imbricadas uma na outra e já indiscerníveis. A literatura pós-autônoma goza de uma potência discursiva múltipla, dispondo-se já de modo transversal e imiscuída à crítica, implica uma crise das categorias literárias e dos pares de confrontação entre as esferas, e faz deles pequenos ductos de ligação recíproca, de ambivalência e de correlações; e não mais esférica a literatura, tal como uma esponja, faz par e paralelo com a forma de uma rede. E, assim, essas escrituras parecem causar a reflexibilidade infinita pelos espelhamentos, reclamando não a universalidade de uma voz que se institui de autoridade para determinar o que é prescindível de ser descrito na narrativa simbólica, o que se pode ausentar, mas ecos de vozes que rebatem e reverberam modernamente entre esses mesmos elementos cênicos, sendo assim possível recuperar vozes que se instituíram da escassez, a falarem desérticas e simbolicamente investidas de uma autoridade do eu, com o alçamento da condição moderna do eu sozinho, sem um deus arregimentando o destino. As cenas reportadas nas narrativas são cenas recuperadas de

---

<sup>41</sup> DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 9.

<sup>42</sup> DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 9.

espaços em torção, como se recupera o drama que emerge de lapsos de linguagem e memória, trazida ou dada a ver, nos processos de *extimidade*; há, assim, uma efetiva inversão, do sentido de uma sacralidade universal da escritura irrompendo numa sacralidade profana do íntimo, aquilo que, não de modo ingênuo, é tratado à estatura universal na condição humana, o padecimento por estar só. Se os relatos das Sagradas Escrituras intencionam uma dominação política, dada por uma voz que pressuporia a ideia de universalidade, “enquanto por um lado, a realidade do Velho testamento aparece como verdade plena, com pretensões à hegemonia, estas mesmas pretensões obrigam-na a uma constante modificação interpretativa do seu próprio conteúdo”.<sup>43</sup> As escrituras ontológicas aqui intencionam se contrapor ao âmbito da dominação, intencionam afetar denotando um esforço de coletivizar ou se haver com a condição universal moderna: a orfandade do homem. Assim, somos induzidos ao outro ou segundo esforço de autolocalização da escritura de Juliano Pessanha, que se soma ao primeiro, e que está resumido na fórmula “nascido no auge da modernidade mais moderna”.<sup>44</sup>

#### *1.4 Morfogênese do pensamento*

*desvia de rumo para o inessencial enquanto, firme de alto a baixo, os contornos  
com as linhas carregadas, dando tapas nas suas coxas,  
ascende-se à sua verdadeira estatura.*

Franz Kafka

*os rostos fiéis, tão sem fundamento, dos criados,  
me alegravam como uma bela surpresa.*

Franz Kafka

A proposição da gradação crescente, “modernidade mais moderna”, ao que nos parece, configura uma alusão ao pensamento a-fundacionista, aquele que não se reconhece no movimento de inversão da ordem legitimadora da existência, o primado da razão, e provoca uma segunda ruptura, daquela decorrente: o abandono da necessidade de

---

<sup>43</sup> AUERBACH, 2009, p. 40.

<sup>44</sup> PESSANHA, 2002, p. 27.

fundamento ou legitimação, pensado, sobremaneira, por Martin Heidegger, na esteira de Friedrich Nietzsche. Para Hans Blumenberg, filósofo que intenta datar e perquirir na história os aspectos que configuram ou caracterizam a modernidade, a inversão da ordem do que fundamenta, legitima e justifica a existência ontológica, intensificada durante os séculos XVI e XVII, com a evidência do fim da autoridade divina, é um dos fatores primordiais que marcam a modernidade como época de ruptura. O argumento divino foi deslocado ao longo dos séculos XVI e XVII e suplantado pelo pensamento racionalista, para o qual a legitimação encontra-se validada no próprio sujeito. E o pensamento foi cristalizado por Gottfried Wilhelm Leibniz na fórmula “princípio da razão” (*Nihil est sine ratione*, nada é sem razão ou sem fundamento). “Para Martin Heidegger, no entanto, esta inversão não configura ruptura, mas, antes, continuidade, já que é vista como um movimento substitutivo que recobre a manutenção da exigência legitimadora, esta sim, ainda segundo o filósofo, “um princípio que atravessa toda a História do Ocidente”.<sup>45</sup>

E, ao localizar sua escrita “no auge” desse regime de ruptura sequencial, Pessanha assinala-se no contemporâneo, que, assim referido, é pensado como intensificação dessa última modernidade, a-fundacionista, como um “hipermoderno”.<sup>46</sup> Trata-se de um segundo esforço que se esquia de uma localização espacial para se referir ou sediar em um tempo, não ainda um tempo histórico, mas um tempo moderno<sup>47</sup> intempestivo, o contemporâneo, que abarca, como um *bricoleur*, imagens sobrepostas. A ausência de uma intenção descritiva do quadro social das narrativas faz com que o leitor possa apenas compor linhas afrouxadas de um esboço vago da cartografia humana local e da dinâmica de trocas subjetivas por meio da linguagem empregada, pista quase única vibrando alusões negativas, de resistência, já que referência ao meio social se dá como refutações. Não há, assim, profundidade histórica, entretecida à narrativa, ao avesso disso, há um esforço de

---

<sup>45</sup> LOPES, 1994, p. 28.

<sup>46</sup> Conforme a argumentação de Gilles Lipovetsky, que reivindica o uso do termo hiper moderno no lugar de pós-moderno, pois considera o contemporâneo é entendido como a “modernidade elevada a potência superlativa”.

<sup>47</sup> Entretanto, ressaltamos que “quem opera com problemas e conceitos como os de modernidade e modernização, períodos e transições de período, progresso e estagnação – pelo menos quem o faz dentro do campo da cultura ocidental e está interessado em discutir a identidade de próprio presente histórico – não pode deixar de confrontar-se com o fato de uma sobreposição “desordenada” entre série de conceitos diferentes de modernidade e modernização. Como cascatas estes conceitos diferentes de modernidade parecem seguir um ao outro numa sequência extremamente veloz, mas retrospectivamente, observa-se também como se cruzam, como seus efeitos se acumulam e como eles interferem mutuamente numa dimensão (difícil de descrever) de simultaneidade” (GUMBRECHT, 1998, p. 9). Assim, consideramos os critérios de valorização literária sempre multifatoriais e operamos abstratamente uma redução necessária ao didatismo que pretendemos.

desistoricização nas narrativas, levado a cabo por “mostragem” ou citações de imagens sem perspectiva, tal como os quadros de Francis Bacon, cujas personagens retorcidas fazem cena sem cenário, ou que deixam ver apenas traços de imagens ou de detalhes em transformação. Como se vê aparecer, entre diálogos internos, personagens-ícones dos programas de palco brasileiros, tais como a Xuxa ou a Hebe Camargo, que, extremamente conhecidas no imaginário popular local, conferem um tom ainda mais trágico e um aspecto ainda mais risível ao conflito identitário das narrativas, intensificando o grau de desidentificação e pertença ao lócus-Estado que ocupa sua existência. Não se pode considerar que haja continuidades marcadas com as linhas de força das produções hegemônicas de literatura brasileira, como aqui apresentamos desde o início: adquire outra lógica, os elementos de referencialização são parcos e esparsos e sempre encobertos por ironia. Sua escritura parece-nos não pretender dialogar com a tradição literária nacional, e, aliás, se há a ela menção, ocorre como refutação: pois “ela não tem o estranhamento em sua origem, diz e rediz o mundo confirmando-o mantendo seu poder de atração. Sofre de um excesso de identificação com o instituído”.<sup>48</sup> O esforço de desistoricização está também autoevidenciado e tematizado realocando na tessitura narrativa personagens históricas do século XIX e XX e autores, como duplos, que se fariam presentes no espaço-tempo imaginário da província, a produzir artificialmente uma vizinhança subjetiva, uma intimidade comunal, regida pela sensação de não pertencimento à sociedade que os abraçou. Traços de semelhança possibilitam reunião dos personagens históricos tomados em suas imagens biografemadas. Cria-se uma segunda correspondência, uma aproximação entre o contemporâneo e o imanentismo formulado pelo grupo francês, os *pensadores da diferença*, que intensificaram questionamentos propostos pelo pensamento filosófico da transcendência finita a-fundacionista e os rearranjaram em moldes micropolíticos, e, assim, validamos por outro meio, comunidade já deflagrada aqui por meio da pregnância linguageira, de um léxico pós-estruturalista francês. Lembramos que, embora a relação deste grupo com o a-fundacionismo moderno comumente seja dado por meio de associações a Nietzsche, Bergson, Spinoza, Kierkegaard, e raro por menções a Heidegger, é no entorno do conceito heideggeriano de *diferença ontológica*, sobretudo, que esse grupo circula, reformulando a recusa ao ideário platônico. Heidegger inicia uma volta ao pensamento pré-socrático, considerando que a metafísica ocidental está determinada a

---

<sup>48</sup> PESSANHA, 2015, p. 285.

partir de uma estrutura de pensamento binária que pressupõe a lógica da identidade. Juliano Pessanha não só alude o grupo, na síntese que propõe, mas posteriormente o cita, nomeia-o, e reconhece a interlocução:

[...] começam a chegar até a universidade os cucolizadores da teoria literária, isto é, os autores responsáveis pela cucolização filosófico-literária, tais como Derrida e Blanchot, mas também Foucault e Deleuze, cujos trabalhos, realmente nutrientes, digerem e lançam para trás ou para frente as palavras do imenso cuco filosófico do século XX, o cuco Heidegger.

(PESSANHA, 2007, p. 32.)

E, de novo, percebe-se que a comunidade literária por ele forjada ou configurada extrapola os limites do campo *stricto* da literatura, fazendo aparecer uma tentativa de reunificação das esferas do saber, que sofreu, modernamente, cisões disciplinares. E esse gesto de habitar ou se sediar num lapso extemporâneo/intempestivo, que marca a “modernidade mais moderna”, configura, também, a moldura que tudo comporta, a forma para o *bricoleur* discursivo, posto que, no contemporâneo, os tempos se dão a coexistir. Esse gesto carrega, no seu âmago, um anseio por um encontro totalizador do discurso, pois que, se de um lado a poesia modernamente gozaria de um objeto sem detê-lo, e, de outro, a filosofia deteria um objeto sem dele gozar, o novo esforço da crítica contemporânea esboça-se numa materialidade de linguagem sem limites: filosófica ao mesmo tempo que poética, conforme sugerem críticos como Alberto Pucheu,<sup>49</sup> na esteira do filósofo Giorgio Agamben,<sup>50</sup> a materialidade produto dessa (re)união de uma palavra que teria sido despedaçada modernamente. E fazemos a digressão de que essa abertura contemporânea da literatura, que aqui chamamos de pós-autonomia, parece também devedora da inserção continuada de paraliteraturas, subgêneros epistolares e confessionais, que passaram a adquirir tratamento crítico, por seus efeitos estéticos. O conceito de literatura, surgido, segundo Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy,<sup>51</sup> no primeiro romantismo alemão, com Friedrich Schegel em 1798, a partir de uma contraposição às *belle-lettres*, prescindia de uma lei que mediasse a voz do eu a um saber comum, objetivado na tradição retórica (os *topoi* e os gêneros clássicos), com certa autonomia às regras. O gênero epistolar,

---

<sup>49</sup> PUCHEU, 2007, s/p.

<sup>50</sup> AGAMBEN, 2012, p. 13.

<sup>51</sup> LABARTHE; NANCY, 1978, p.11-30.

literaturas de viagem, diários, dentre outros, ajudam a compor o atual estatuto estético da literatura em sua pós-autonomia, que fagocita outros modos e formas de expressão. Na obra de Franz Kafka, por sua vez, é possível observar traços de si, autorais, nos personagens das novelas e contos (bem como nas cartas) que, repetidos infinitamente, como num *mise en abyme*, recolocam ou tratam de um mesmo mote diferentemente, como lemos *A carta ao pai*, no interior d'*A Metamorfose*; podemos ver que o tratamento crítico de que prescinde sua literatura já aponta o esmaecimento do limite puramente representativo das esferas, e a transferência, o deslocamento e a repetição de tais traços do autor às protagonistas, às tramas, dão passagem a tal abertura. Por outro lado, a obra de Witold Gombrowicz (1904-1969), também referência central à obra de Juliano Pessanha, é exemplo de uma literatura que causa transtorno na classificação, podendo ter sua ficha catalográfica variando entre as prateleiras de filosofia ou de literatura.

A noção de *diferença*, a *diferença ontológica*, que organiza o núcleo dessa província, estaria creditada, em primeiro, a Heidegger, em conformidade com o já aqui apresentado, e é o aspecto primordial da continuidade vista entre a filosofia heideggeriana e a teorização deleuziana. Guardadas as divergências: a primeira, primordialmente concebida como transcendência finita; a segunda, como imanência; a primeira, filosofia *philia*; a segunda, *misosofia*, violência.<sup>52</sup> A leitura de Deleuze sobre Heidegger não é clara, não há estudos sistematizados sobre Heidegger na produção deleuziana, embora a apropriação seja evidente e haja, sobre aquele, dispersas e reiteradas menções e alusões.<sup>53</sup> Heidegger define a *diferença ontológica* como o que resta de impensado ou negligenciado pelo furor representativo da metafísica, como o espaço *entre* que resiste entre a forma verbal infinitiva *ser* e sua declinação participial *ente*: “em grego, ser é *τὸ εἶναι*. (...) e *εἶναι*

<sup>52</sup> SHOLTZ; LAWLOR, 2013, s/p.

<sup>53</sup> Para ver as referências a Heidegger na obra de Deleuze ver listagem de SHOLTZ; LAWLOR, 2013, s/p. (*Nietzsche and Philosophy*) 44-45/39, 123/108, 174/151, 194/169, 194n4/203n30, 174n/215n3, 211n1/220n31; DR (*Difference and Repetition*) XVI-XVII, 1/XIX, 52/35, 89-91/64-66, 154/117, 169/129, 188/144, 252-3/195-6, 260/200-1, 353/275, 384/301 & 333n11, 188n1/321n.11, 391/334; DI 106/75, 110/77, 112/79, 219/157, 222/159, 225/161, 363/260, 156/301n14; D (*Dialogues*) 18-19/12-13; MP (*A Thousand Plateaus*) 156/125, 501-2n78/561n.85; C1 (*Cinema 1*) 20n1/219n15; C2 (*Cinema 2*) 204/156, 218/167, 218n23/310n23; F (*Foucault*) 57-58/50, 66/59, 95-99/89-93, 102/95, 115-121/107-113, 121-128/114-120, 107n16/146n16, 115n33/148n33, 118n36/148n36, 119n38/149n38, 121n41/149n41; TF (*The Fold. Leibniz and the Baroque*) 16/10, 36/26, 42/30, 50-51/35-36, 71, 36n27/154n14; QPh (*What is Philosophy?*) 43/40, 55/55, 56/56, 89-100/93-104, 104-5/108-9, 88n5/223n5, 140n10/228n10, 169n17/231n17; N (*Negotiations*) 47/31, 130-133/95-97, 144-145/107, 152-153/112-13; TRM (*Two Regimes of Madness*) 129/141, 226/241, 239/256, 356/380; CDG (seminars at the Université Paris VIII Vincennes and Vincennes St. Denis 1971-87, accessed on June 9, 2017, <http://www.webdeleuze.com>) IMAGE MOUVEMENT IMAGE TEMPS: Vincennes - St Denis - 00/00/1982, 01/00/1982; KANT: Vincennes - 21/03/1978, 28/03/1978, 04/04/1978; LEIBNIZ: Vincennes - 20/05/1980, 00/00/1987, Vincennes - St Denis - 20/01/1987.

é o infinitivo do verbo cujo particípio é *τὸ ὄν*".<sup>54</sup> E, num excursus filológico que remonta aos pré-socráticos, Heidegger pensa a forma participial *ente* como o duplo não substantivado, mas em manutenção como um verbo, capaz de deslocamento, e, a despeito da pergunta ontológica primordial: a pergunta que se coloca, então, é não mais o que é um ente, mas "o que é o ser dos entes? O que é isto, dentro e através do que algo é 'ente'? O que caracteriza como tal o 'ente' que 'está sendo'".<sup>55</sup> Assim, indissociável, Heidegger propõe, como a imagem do espaço diferencial entre as formas verbais, a imagem da dobra, *falten*, invalidando qualquer separação entre as formas verbais, ao contrário, dispondo-as pelo que têm de relacionamento. A diferença ou a dobra é o espaço que se apreende entre o verbo ser na forma infinitiva e na declinação participial, mas esse espaço pode, por extensão, ser aplicado a todas as duplicações, a todas as palavras de oposição que não sejam apenas os verbos "o particípio *τὸ ὄν*, o ente, o ser, é o particípio de todos os particípios, porque a palavra ser é a palavra de todas as palavras".<sup>56</sup> A *diferença* seria, de outro modo dizendo, aquilo que se realizaria em movimento, num espaço diferencial entre o ser e o ente, uma dobra em desdobramento ou a desdobrar. E, por extensão, a dobra coabitaria todas as duplicações e todos os pares de oposição, posto que "o particípio *τὸ ὄν*, o ente, o ser" seria, para o filósofo, "o particípio de todos os particípios, porque a palavra ser é a palavra de todas as palavras".<sup>57</sup>

Assim como é uma noção seminal na filosofia de Heidegger, é dada como "centro descentrado" ou o "horizonte movente"<sup>58</sup> na tessitura conceitual deleuziana, e é por meio dela que se opera sua "tarefa mais evidente",<sup>59</sup> a "reversão do platonismo",<sup>60</sup> mas não só deleuziana: foi já elaborada desde Nietzsche como a tarefa de uma *filosofia do futuro*. Pensado historicamente como abandono ou a *dupla recusa* do mundo das ideias e do mundo das aparências, que já se ensaia desde Kant ou Hegel, o *reversement* aparece reelaborado em Gilles Deleuze como rejeição ao sistema dualista que suporta a teoria dos dois mundos, sob o qual se sustém os pares de oposição. Deleuze pretende suplantar "a representação e os pares que ela evoca"<sup>61</sup> por uma outra disposição, outra dinâmica ou

---

<sup>54</sup> HEIDEGGER, 2002, p. 71.

<sup>55</sup> HEIDEGGER, 2002, p.71.

<sup>56</sup> HEIDEGGER, 2002, p.74.

<sup>57</sup> HEIDEGGER, 2002, p. 74

<sup>58</sup> DELEUZE, 2006, p. 17.

<sup>59</sup> ALMEIDA, 2003, p. 39.

<sup>60</sup> DELEUZE, 1974, p. 10.

<sup>61</sup> ALMEIDA, 2003, p. 39.

organização do pensamento e das duplicações conceituais que não mais se orientem como “filiação, conformidade ou correspondência”,<sup>62</sup> e repensá-las nos seus relacionamentos íntimos, os espaços diferenciais que nelas se realizam. E, de modo análogo, duplicações ou opostos, para Deleuze, detêm conformação não dicotômica e não dialética, antes, são pensadas como um terceiro espaço, também como dobra, *le pli*, noção, que distanciando-se da definição de Heidegger, detêm conformação não simétrica, “concebida como (...) caos, com quebras, esticamentose uma violência no alinhamento, não retilíneo. Uma dobra coma assimetria de um ziguezague”.<sup>63</sup> O ente em desdobramento estaria não mais afixado a uma imagem do ser que a ele se vincularia por meio de um nexos causalista,<sup>64</sup> mas lançado a direções externas e divergentes, nas bordas e pelas dobras, padecendo de movimentos em velocidades também distintas, que, descritos em termos de forma e imagem, seria como “linhas de articulação ou segmentariedade, extratos territorialidade, mas também linhas de fuga, movimentos de territorialização e desestratificação.” Havendo aí “velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou de ruptura” e “as linhas e as velocidades mensuráveis [constituiriam] *um agenciamento*”.<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> ALMEIDA, 2003, p. 39.

<sup>63</sup> Fizemos aqui uma tradução nossa, no original: “*For Deleuze, the ‘between’ must be conceived through an image that differs from the neat alignment of the fold: it must be conceived as a struggle or even as chaos that breaks, stretches or unhinges the fold, the asymmetry of a zigzag.*” (SHOLTZ; LAWLOZ, 2013, s/p.).

<sup>64</sup> Precisamos lembrar que Deleuze não faz uso do mesmo léxico heideggeriano *ente e origem*, mas traz a discussão sobre a existência por meio de um léxico outro como *duração e virtualidade*, por apropriações do léxico de Henri Bergson, a dar uma continuidade puramente imanentista para a discussão que aqui se apresentou. A escolha lexical de Heidegger e a formulação do conceito *dasein*, a nós traduzidos como ser-no-mundo, justifica-se, sobretudo, pela intenção heideggeriana de escapar da dualidade vista entre sujeito e objeto, no pensamento fenomenológico, uma vez que intenta evidenciar o caráter de cooptença do ser e do mundo. Esses deslocamentos, apesar de parecerem um entrave metodológico, estabelecem claramente as ressalvas da continuidade que vemos, simplificando, portanto, o cotejo. Lembramos, como nos explica Ferreira: “Em Ser e Tempo, Heidegger procurou estabelecer como se processa a relação do homem com o mundo e como um e outro poderiam ser definidos fora da dualidade sujeito/objeto. Com este intuito ele introduziu o conceito de mundo como instância fundamental para romper com o esquema sujeito-objeto. Este rompimento se concretizaria na medida em que não se teria mais um sujeito frente a um objeto ou vice-versa, mas uma cooptença de constituição entre o objeto (mundo) e o sujeito (homem). Com a inserção do conceito de mundo Heidegger transformou o esquema sujeito-objeto na articulação do Dasein -ente-mundo. Dentro dessa articulação, o conceito de mundo abrange tudo que existe na natureza assim como toda e qualquer forma de produção artística ou científica. Entretanto, o conceito de mundo não diz respeito apenas àquilo com que o homem (Dasein) mantém relação, antes significa um momento estrutural e, nesse sentido, constitutivo do homem. A articulação Dasein-ente-mundo acontece, justamente, na interseção dessas instâncias: quando dá-se o mundo simultaneamente dá-se o Dasein e demais entes e reciprocamente. A cooptinência de fundamentação ontológica dessas instâncias registra, na filosofia heideggeriana, a quebra do esquema dual por não apresentar privilégio de constituição do mundo em relação ao homem e vice-versa. Da relação de cooptinência entre mundo e homem, Heidegger definiu o homem com a expressão ‘ser-no-mundo’ e os demais entes como ‘entes intramundanos’.” (FERREIRA, 2003, p. 249).

<sup>65</sup> DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 18.

O ser, assim, se destitui da identificação na medida em que se desenrola no tempo sofrendo a mudança nas escrituras do autor paulistano que se produzem heideggerianamente como realidades, em seu caráter a-fundacionista e de desidentificação. O a-fundamento, segundo Gilles Deleuze, refere-se ao estado em que a “identidade das coisas é dissolvida” e “o ser se evade, atinge a univocidade e se põe a girar em torno do diferente. O que é ou retorna não tem qualquer identidade prévia e constituída: a coisa é reduzida à diferença que a esquarteja e a todas as diferenças implicadas nesta e pelas quais ela passa”.<sup>66</sup> A *diferença* prescinde de tempo para se desenrolar, a *repetição*<sup>67</sup> da diferença, no entanto, de nenhum modo é associada à categoria da generalidade ou classe, ou como algo que instaure, à moda das semelhanças, relações de dependência à *diferença*, pois “entre a repetição e a semelhança, mesmo extrema, a diferença é de natureza”<sup>68</sup> e a *diferença* “exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, (...) um relevante contra o ordinário”.<sup>69</sup>

### 1.5 Univocidade em devir

Toda a densa carga semântica dos núcleos conceituais aqui apresentados formula uma nuvem por meio da qual é possível compreender os processos de *devires* como procedimentos de escrita que permeiam tanto a literatura de Franz Kafka como as escrituras de Juliano Pessanha. Os *devires* são experiências de linguagem que se deixam ser ou que se deixam fazer produzidas, admitindo um movimento decorrente da dilaceração de uma unidade subjetiva que foi substituída por um princípio de univocidade do ser, cujas vozes múltiplas articulam-se e se agenciam em um uno. Estão a constituir um uno-múltiplo, um agenciamento, configurado como a imagem da dobra deleuziana, um rizoma, como remissões de forças em linhas e vetores a que se lançam e se referem entre si. A multiplicação de *devires* que Juliano Pessanha faz encenar é o terceiro que se repete

---

<sup>66</sup> DELEUZE, 2006, p. 107.

<sup>67</sup> DELEUZE, 1995, p. 18.

<sup>68</sup> DELEUZE, 2006, p. 19.

<sup>69</sup> DELEUZE, 2006, p. 21.

como terceiro,<sup>70</sup> já diferente, eternamente, em deslocamentos *unívocos*, dando aí o espaço diferencial nestas vozes.

Nos termos de Pessanha, como um surto psicótico, o movimento de abandono de um mesmo, de uma identificação e de “despedir-se da mentira autobiográfica e tentar redigir uma heterobiografia haurida na experiência vivida”<sup>71</sup>, é o movimento de sua escritura. Portanto, lançar-se ao outro e reconhecer a articulação seria um movimento mais autêntico para o autor, uma ontologia mais sincera, uma ontologia que encontraria no vínculo o que é mais próprio, um processo. De modo análogo à dispersão heteronímica de Fernando Pessoa, a literatura de Pessanha forja não heterônimos, mas blocos-multiplicidades que experimentam *devires-outros* possibilitados pela relação de leitura decorrente da elaboração da *diferença* como *devir*, para o qual “o desfazimento do sujeito é o ponto de partida”.<sup>72</sup> Trata-se do desfazimento da noção de sujeito como uma noção individuada: ela está atacadada ao outro, a ele agenciada de modo indiscernível. “No *devir* não [há] sujeito distinto de si mesmo; mas também como ele não tem termo, porque seu termo só existe tomado num outro *devir* no qual ele é o sujeito, e que coexiste, que faz bloco com o primeiro. É o princípio de uma realidade própria ao *devir*.”<sup>73</sup>

Assim, na literatura de Franz Kafka, pode uma subjetividade agenciar-se ou conectar-se a qualquer outridade minoritária, conforme defendem Gilles Deleuze e Félix Guattari, pois o sentido ou a direção do *devir* é não hegemônica. São *devires* outros minoritários, *devires* imperceptíveis, *devires* animais, *devires* vegetais ou minerais, (ressalvando aqui o *devir-homem* vivido por um personagem kafkiano, um macaco, em *Relato a uma academia*).<sup>74</sup> Vemos em Pessanha, no entanto, processos de *devires* marcados pelo gesto contrário e ambíguo de uma pertinência humana, da passagem ao outro autorizada ou possível por meio da leitura, já numa ambiência em que o reconhecimento crítico da outridade em *devir* já se realizou. Os gestos de Pessanha jogam luz ao padecimento comum, padecimento que o habilita como um outro por sua dissonância no mundo, e assim o faz (re)humanizar imagens consagradas ou desconstruir ou

---

<sup>70</sup> A proposição deleuziana, como também a heideggeriana, distancia-se de uma síntese dos opostos, o par seminal poderia ser entendido como um “anti-hegelianismo.” Em Deleuze, no entanto, mostrando que “a diferença e a repetição tomaram o lugar do idêntico e do negativo, da identidade e da contradição, pois a diferença só implica o negativo e se deixa levar até a contradição na medida em que se continua a subordiná-la ao idêntico.” (DELEUZE, 2006, p. 15.)

<sup>71</sup> PESSANHA, 2015, p. 285.

<sup>72</sup> LABANCA, *Em tese*. v. 19, n. 1, p. 76-84, 2013.

<sup>73</sup> DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 19.

<sup>74</sup> Ver análise em DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 28.

desmonumentalizar imagens cristalizadas de outros que falam através de si, como Friedrich Nietzsche ou Franz Kafka ou Fernando Pessoa, que, por padecimento ou adoecimento psíquico, restaram fora.

### 1.6 Clivagem: o fora que habita

Vemos, ainda, em outras escrituras de Pessanha, o problema de *devires* de inexistência, no qual se tematiza o aparecimento ou o desaparecimento de qualquer materialidade corporal, e aquilo que anima o ser está destituído de corpo, ou melhor, o corpo é dado como um puro pensamento. Há, nesses escritos, um processo de intensificação do *fora*, que, como condição elementar do *devir*, é a via de acesso ao outro. Pessanha propõe que se norteie por um *pensamento topológico* e que se encarregue de uma discriminação, uma clivagem, entre os espaços dentro e fora, conforme a teorização blanchotiana, na qual o espaço interior seria o espaço da objetivação do mundo, do instituído e da estabilidade, e o exterior, o espaço da autenticidade do incerto: onde se situa o artista, marcadamente movido por uma insegurança ontológica: a dúvida do existir. Trata-se de uma teorização herdeira do a-fundacionismo heideggeriano, que teria proposto “a existência como não-lugar”, e, assim, feito “com que essa inconsistência da origem da realidade humana propicie uma total inversão da questão do sentido da realidade humana, isto é, da pergunta pelo ser a partir da existência como ser da realidade humana”<sup>75</sup> porque, segundo Heidegger, a origem do ser é sem fundamento, é abismo: *ab-grund*.

Ao elogiar a condição do fora, o antiespaço, o não-lugar, em oposição ao lugar, –a clausura do dentro, uma enfermidade–, Pessanha pensa e propõe a mudança de perspectiva do pensamento e do fazer: propõe que se pense o mundo a partir do fora, do estranhamento da condição de exílio e não pertencimento: conceber o fora como a condição mais autêntica, originária, nas palavras de Peter Pal Pelbart, “pensar o dentro como uma ilhota do fora é operar uma revolução copernicana sem precedentes”.<sup>76</sup> Assim, desnaturalizar a objetivação do mundo, ou “convalescer da entidade do ente como sentido único do que é”, seria “expor-se ao risco”, “abandonar o tempo, o afeto e o dizer do homem atual.” Seria

---

<sup>75</sup> SILVA *in* PESSANHA, 2015, p. 15.

<sup>76</sup> PELBART, 2011, p. 38.

essa a condição de desacomodamento do poeta, daquele que se propõe o pensamento autêntico, um gesto de desidentificação do homem com seu tempo histórico. Pessanha ressalva que a noção de fora apesar de “aparentemente exógena ao pensamento de Heidegger” foi por ele já aludida por metáfora espacial, em *O ser e o tempo*: “o ser no mundo tranquilizado é um modo de estranheza, (*unheimlichkeit*) do *dasein* e não o contrário. O não sentir-se em casa (*das un-zuhause*) deve ser compreendido existencial e ontologicamente como fenômeno mais originário”.<sup>77</sup>

Conforme já dito, o fora, para Blanchot, é uma prática que realiza um questionamento radical do fazer literário, posto que propõe a inversão da causalidade ou fundação do mundo, “a palavra literária torna-se fundadora de sua própria realidade” e “deixa de ser instrumento”, de referir-se ou representar: “é justamente em seu uso literário que a linguagem revela, detém uma finalidade em si mesma e deixam de ser designativas”.<sup>78</sup>

A *linguagem literária* apresenta “o outro de todos os mundos” capaz de transpor a “irrealidade da coisa” que estaria morta ao ser nomeada, “para a realidade da linguagem”. Esse outro mundo, dessubjetivado, é descrito, nos fragmentos de caráter mais confessionais de Pessanha, como um espaço desértico, comumente desreferencializado ou como espaço da solidão “e na temporalidade subjetivamente intensa e objetivamente vazia (a história pessoal da impessoalidade).” Um espaço da própria desidentificação, “com efeito, o verdadeiro exílio não consiste em estar em outro lugar, mas em vagar num deserto que se caracteriza pela ausência de lugar”.<sup>79</sup> E a realidade da obra, sua possibilidade, seria sua própria impossibilidade,

Como se tivéssemos em presença da verdade mas essa presença não chega a acontecer de fato. É justamente essa impossibilidade essencial que determina a possibilidade da obra. É porque se projeta para a não linguagem literária se torna real, essa não linguagem funciona como aviso à linguagem de sua insuficiência. O grande paradoxo da arte talvez seja o fato de sua realização residir na irrealização ou, para acompanhar o pensamento de Blanchot, na negação. É preciso negar o real para se construir a (ir)realidade fictícia. A outra coisa fundada pela literatura, é sempre em relação ao real, ao irreal.

(LEVY, 2011. p. 22.)

---

<sup>77</sup> HEIDEGGER *apud* PESSANHA, 2015, p. 119.

<sup>78</sup> LEVY, 2011, p. 20.

<sup>79</sup> SILVA *in* PESSANHA, 2015, p.15.

“A realização de algo negado”.<sup>80</sup> Portanto, a ambiguidade característica da linguagem literária seria a condição de ela “fazer as coisas desaparecerem e ao mesmo tempo fazer aparecer o seu desaparecimento” como articulação “o ponto em que coincidem a realização da linguagem e seu próprio desaparecimento”.<sup>81</sup> O poeta, também e em outros momentos, encena o fora, puramente, coloca-se para *fora* de si, em exílio maximizado, escreve o impessoal ou realiza a teorização do neutro blanchotiano, fazendo a passagem de um eu ao ele em espaços marcados pela “temporalidade subjetivamente intensa e objetivamente vazia” (a história pessoal da impessoalidade).<sup>82</sup> É o *devoir* de um exílio, “com efeito, o verdadeiro exílio não consiste em estar em outro lugar, mas em [sair de si] ou vagar num deserto que se caracteriza pela ausência de lugar”.<sup>83</sup> Assim, há figurações do neutro nos escritos de aspecto mais ficcionais ou narrativos de Pessanha, que se dão, sobretudo, também em diálogo com a escrita de kafkiana. Essas escrituras de Juliano Pessanha, que suportam cenas, operam com a escassez de elementos como o artifício que as compõe e como o elemento substancial coesivo do espaço cênico que se configura, de modo que se dramatiza uma realidade escassa ou, antes, o vazio, falta ou ausência latentes. O esforço de linguagem parece sugerir o exercício de um embate ou estranhamento de um *logos* a uma realidade significativa e se opta pelo desvio das cargas significantes na linguagem. Em comparação ao procedimento de seleção narrativa extremada que suprime a quase totalidade das descrições e os elementos não essenciais à progressão cênica, como no modo de narrar das Escrituras Sagradas, como nos lembra Auerbach, na sua elaboração sobre a mistura dos estilos, essa escassez encenada de Juliano Pessanha exige um trabalho exegético exaustivo, e parece comum aos modos de fazer contemporâneos conhecidos como obras abertas, que exigiriam uma atividade projetiva maior do leitor, que intenta imprimir sentido frente à excessividade da escassez. Em algumas das narrativas, como em *Deslocamento*, o procedimento alcança um nível de desconstrução da progressão dos acontecimentos que parecem não ancoradas em uma realidade cognoscível, o deslocamento ocorre desestabilizando as referências espaço-temporais em que o leitor esboça se assegurar, como se vê na mudança do lugar que produz o deslocamento da voz enunciativa. *Deslocamento* é a ficção narrativa inaugural da trilogia do poeta-filósofo,

---

<sup>80</sup> LEVY, 2011, p. 22-30.

<sup>81</sup> LEVY, 2011, p. 22-27.

<sup>82</sup> SILVA *in* PESSANHA, 2015, p.15.

<sup>83</sup> SILVA *in* PESSANHA, 2015, p.15.

parece movimentar-se na discussão entre o ôntico e o ontológico. Narra-se, paradoxalmente, a situação de “tumulto impossível”<sup>84</sup> de Z, uma inexistência, um não-nascido que pretende, anseia e elabora o próprio nascimento. São descritas as sucessivas tentativas ou a antecedência do nascimento, em alusão à narrativa de Tristan Shandy, que posterga a cena da natalidade devido a um excesso de remissões consecutivas que comprometem a sucessão dos acontecimentos. Ou, talvez mais precisamente, a narrativa de Juliano Pessanha esteja falando em paralelo, avessa ao estado de escrita de Emil Cioran, em cujos fragmentos confessionais o acontecimento de nascer ou ter existência é a ele a fatalidade inexorável de que padece e dá a ela tratamento filosófico. A inexistência de Z é dada como um desejo, um mínimo, e sucessivas tentativas de Z de nascer culminam na sua desistência, na morte de um desejo, no suicídio de um nascituro ou num suicídio sem corpo. Ao que nos parece, há aí a desterritorialização do sentido da existência humana, como efeito de absurdo, como fatalidade ou finitude gratuita, e se problematiza o caráter de humanidade do ente dado como aquilo que é irrealizável, uma vez que desancorado do mundo.

A narrativa é heterodiegética e não-omnisciente, mas se narra do ponto de vista de um ente que reconhece a própria impessoalidade, a voz conhece os pensamentos e anseios dessa subjetividade a se formar, porém, é composta pela terceira pessoa encenando um exílio de si, ou uma existência tão aquém que parece encenar também a saída da condição de humanidade apresentada por um desejo paradoxal de querer chegar a ela. Parece-nos que exílio possibilita-nos ver não apenas a realização da condição de neutro, conforme elaborada por Maurice Blanchot, sem intimidade, percebida não só como narrativa de si como um outro que não é ser, ou que, rarefeito, não tem duração, mas como um mínimo de existência, que se dá em um fora, onde as redes de referências espaciais e os cenários esfacelam-se antes de se tornarem minimamente reconhecíveis. Há uma transversalidade da desreferencialização dos espaços fora e dentro, quanto ao espaço cênico dos acontecimentos, com alto grau de instabilidade das cenas. Assim, Z é um ser na sua disjunção de existir e de se alocar no mundo e seu enredo concentra inúmeros paradoxos que desestabilizam o fundamento da estrutura narrativa, como algo que vaga e começa sem princípio. A situação se complexifica se nos estendemos ao longo do volume, pois Z ganha capacidade de autoria, e a ficção *Deslocamento* é seguida por fragmentos poéticos que

---

<sup>84</sup> PESSANHA, 2006, p. 38.

“podem ser lidos como pensamentos e notas de Z”,<sup>85</sup> que, então, seria “narrador no primeiro escrito, enunciador-poeta no segundo e consciência conceitualizante / raciocinadora no terceiro”.<sup>86</sup> Benedito Nunes nos indica um caminho de uma mudança ou de uma progressão provisória, se pensarmos em uma manutenção mínima de Z:

Se tivermos em mente a distinção estabelecida por Heidegger entre começo (*Beginn*), princípio (*Anfang*) e origem (*Ursprung*), compreenderemos, lendo de uma assentada os três escritos, que o personagem da ficção começou sem princípio; que o poema sofre, depois de ter começado ou nascido, o exílio a ele imposto pelo princípio completamente desligado da origem que aderiu. No entanto, dando as cartas, a nós subtraídas, do tempo da finitude e do nada é essa mesma origem que comanda o jogo da existência, e que poderia solucioná-lo se não fosse inalcançável. Essa origem que já nos principiou antes de termos começado, é a sabedoria do nunca ou o nunca de uma sabedoria.

(NUNES *in* PESSANHA, 2015, p. 300.)

Pensar as condições de existência de Z, assim, é pensar sua proveniência, e dar um “passo que retrocede”, de modo a não mais situar a existência (*quodditas*) em uma zona de oposição a uma suposta essência do ser (*quidditas*), mas retroceder ao ponto de uma escavação sobre a origem do ser (*Ursprung*), sua historicização, e seu fundamento que é abismal e irreconstituível, em sua distinção ao começo (*Beginn*), aqui correlativo ao nascer, que teria se tornado, também, na primeira ficção do volume *Sabedoria do nunca*, um acontecimento inenarrável, do qual o ser dá ciência apenas quando capaz de produzir linguagem/poesia. Mas o autor leva o leitor, em jogo remissivo, a associações que poderiam retomar um leque vasto de referências (re)construtoras de sentido e que criariam um solo maciço de relações intertextuais e de linguagem, retornando a um outro começo: o começo de um outro em um mesmo, o começo de K. Pois o ensaio que segue os fragmentos poéticos (tomados como a aparição da linguagem de um eu em Z) e encerra o livro é “uma investigação [de Z] acerca de K”, personagem kafkiano d’*O Castelo*, que se faz como seu “*alter ego* filosófico” e seu “irmão imaginário”. K e Z, assim, formam o

---

<sup>85</sup> Segundo nota do autor em PESSANHA, 2006, p. 55.

<sup>86</sup> NUNES *in* PESSANHA, 2006, p. 14.

duplo de um mesmo, cujo princípio (comum a ambos) é dado ou justificado pela relação agonística de ambos com o começo, na medida em que ambos reconhecem dele (do começo e do nascimento) a arbitrariedade que nele se coloca, sem que se possa dela recuar. E, sendo o começo arbitrário, aquele ente que reconhece a arbitrariedade já se põe em relação mais intensa com a origem heideggeriana, com a abertura irremediável e abismal da origem. No ensaio, Z, autor, repensa as condições de existência de K, lançando a indagação por sua condição de existência às condições de existência um ente que poderia ser de si sua continuidade prévia, posto que recobrando a teorização heideggeriana desdobrada como diferença. Mas K detém o sentimento reverso, elabora: “enquanto este ansiou por nascer, K desconfiou de poder chegar ao nascimento”.<sup>87</sup> No ensaio, o autor justifica que a K “falta o próprio chão que sustenta os vínculos ônticos” e que este apenas “adquire fisionomia” em cena, definida como “o conjunto de significações intramundanas e estas funcionam [na novela kafkiana] como remessas contínuas de sentido: como estoque de referências onde se busca e se desenha”.<sup>88</sup> Assim, poderíamos supor o questionamento de que a sua irrealização, o tumulto impossível de Z, poderia apontar o máximo de realidade, como aquilo que nos restitui a pergunta pela origem, sempre inalcançável, segundo a formulação a-fundacionista, ou pensarmos o *devir* inexistência possível na linguagem: a linguagem como criadora e instauradora de uma realidade possível: o chamado *linguistic turn*.

Os movimentos de reversão e espelhamento de Z a K e a disrupção temporal da linguagem literária, que faz surgir um presente instaurador, levam-nos a recapitulação das elaborações até aqui expostas ou esboçadas acerca da *diferença ontológica* e da *dobra, le plie*, e nos direciona à disposição em topos do pensamento, como Juliano Pessanha propõe, para, enfim, nos entregar à imagem-síntese, também imagem-crítica, no sentido hubermaniano, de toda sua obra. Trata-se de uma imagem que configura, para Juliano Pessanha, a condição ou o estatuto do poeta na modernidade, uma alegoria recolhida do poema de Anna Akhmátova –( 1889-1966),<sup>89</sup> aqui nos é apresentada por meio da tradução dos irmãos Campos –,em cujo gesto configura visual e espacialmente os procedimentos de

---

<sup>87</sup> PESSANHA, 2015, p. 86.

<sup>88</sup> PESSANHA, 2006, p. 105.

<sup>89</sup> Poeta russa Andreevna Gorenko, cujo pseudônimo Anna Akhmátova alude ao semantema grego *akhmé*, ápice, cume, indiciando já sua pertença ao acmeísmo, o primeiro movimento do modernismo russo, iniciado em 1910 com o ensaio *Sobre a formosa claridade* de Mikhail Kuzmin (1872-1936). Ver mais em: WILLHARDT, Mark; PARKER, Alan Michael. *Who's Who in 20th Century World Poetry*. Routledge, 2001. p. 8.

escrita e a condição oscilatória da enunciação poética que põe em causa, ao mesmo tempo, a existência ontológica da enunciação e do poeta.

*Eu vivo como um cuco no relógio.*

*Não invejo os pássaros livres.*

*Se me dão corda, canto.*

*Só aos inimigos*

*Se deseja*

*Tanto.*

Tradução de Augusto de Campos  
(*Poesia da recusa*. Perspectiva, 2006)

## 2. *Corpos críticos: desenhos aéreos*

*A tarefa ética consiste em desprender-se do eu autobiográfico. Deves tornar-te o pássaro a ave estranha que te habita e trazê-la ao mundo sem cálculo e sem negociação.*

Juliano Pessanha

Restrito em seu trânsito ou cerceado de sua capacidade funcional mais evidente, o cuco está apresentado nos versos como uma ave aprisionada e é contraposta aos “pássaros livres”, que, na iconologia e ao longo da historiografia da arte, são quase sempre a imagem-emblema ou o signo da liberdade e configuram um *topos* literário. Na literatura remanescente da antiguidade grega, os pássaros em voo livre são emissários divinos, fazem a intermediação entre homens e deuses, distintos, estes animais cujos voos são análogos a comunicações, desenham no ar mensagens-enigmas a serem decifrados por sacerdotes que interpelam oráculos acerca dos desígnios e vontades divinas.

A exemplo destes, podemos lembrar a cena homérica em que Helena prediz e desvenda o enigma do pássaro no canto XV (160-178) da Odisseia, ou mesmo lembrar a discussão de Édipo e Tirésias, na tragédia de Sófocles, na qual o tirano se isenta da necessidade da decifração<sup>90</sup> do voo; ambos dão a ver aí a importância dos pássaros na cultura grega antiga.<sup>91</sup>

O *topos*, no entanto, ganha uma das suas manifestações mais célebres na poesia de românticos como John Keats (1795-1821) e Percy Shelley (1792-1822), obrigando-nos a fazer um salto aos ingleses que, sofrendo os primeiros impactos da revolução industrial, transformam as aves em uma possibilidade de escape, digressão ou mudança da paisagem face à opressão urbana. O primeiro, autor de *A uma cotovia (To a Skylark)*, constrói a imagem de um pássaro como um elemento mágico, cujo âmago, o espírito ou o coração, derrama-se em melodias, formando, assim, um paralelo, quase simétrico, da imagem do pássaro ao gotejamento do suor do corpo do trabalhador industrial em atividade, como a possibilidade de outra experimentação. Assim, o pássaro poderia alargar a percepção estrita

---

<sup>90</sup> Eu, Édipo, sem nada saber,/ logo ao chegar fiz a Esfinge calar: /deslindei a questão pela razão,/ nem foi preciso consultar teus pássaros! / E agora tu me queres afastar,/ talvez pensando apenas em ficar /mais próximo do trono de Creonte? (SOFLOCLES, 2007, p. 51).

<sup>91</sup> HOMERO, 2001, p. 201.

na vida urbana,<sup>92</sup> como aquilo que produz um parêntese ou uma abertura, dando passagem a outro ângulo ou golpe de vista.

Em, *Ode ao Rouxinol (To a Nightingale)*, o eu-lírico retrata uma natureza robusta, tomado pelo alumbramento, e o poema é finalizado por versos que indicam a dúvida sobre estar imerso no mundo onírico, dormir ou despertar, como se a imagem do pássaro abrisse ou tivesse aberto uma passagem a outra realidade.<sup>93</sup> Na lírica romântica, portanto, de acordo com a tradição greco-romana, a imagem do pássaro consolida uma tópica relativa à produção poética, e está musicalmente em homologia ou fazendo metáfora, de modo que o fazer poético é uma figura comparada às melodias das aves; à exceção da iminência alemã de Johan Goethe (1747-1932), para quem, ainda sob a homologia sonora, o poema não corresponde ao cantar pleno das aves: antes é relacionado ao murmúrio, o poema é dado como um som ambíguo cujo sentido é ainda embaçado, tal como o voo na antiguidade, está no avesso de uma comunicação efetiva, é uma manifestação cifrada. Ainda como contraexemplo emblemático, poderíamos lembrar do americano Edgard Allain Poe (1809-1849), que, herdeiro do romantismo alemão, refigura o corvo como a imagem do luto.

### 2.1. *Animal maquínico*

No poema da jovem russa, a ave não é livre, está confinada ou domesticada e permanece inerte sobre uma prancha deslizante que se projeta pela abertura de uma portinhola, integrando a engrenagem de um relógio-cuco - que, como objeto ou artefato, foi confeccionado pela primeira vez no século XVII, ganhou popularidade com a ascensão burguesa, e se aloca, podemos inferir, no interior de uma sala de estar, em coleção, no excesso ou na fantasmagoria que se faz em meio a *souvenirs*, citações de viagens, nacos de

---

<sup>92</sup> Hail to thee, blithe Spirit!/ Salve, espírito, contente!  
Bird thou never wert -/ pássaro, nunca foste, certamente;  
That from Heaven or near it/ do paraíso ou tocá-lo de raspão,  
Pourest thy full heart/ derramas o teu pleno coração  
In profuse strains of unpremeditated art. / em melodias de arte não premeditada.

(SHELLEY, 2009, p. 94).

<sup>93</sup> Was it a vision, or a waking dream? / Foi só uma visão ou um sonho acordado?  
Fled is that music:— Do I wake or sleep? / A música se foi — durmo ou estou desperto?  
(Vialinguagem. Tradução: Augusto de Campos . São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 142-149.)

tempos passados, entre quadros, enfeites e bibelôs. Assim, a ave está no interior de uma caixa de madeira, no interior de uma sala de uma residência ou de casa de comércio, seu espaço de confinamento desintegra a plenitude do voar ao céu aberto e se resume à interiorização e acumulação, em todo seu caráter melancólico, mortífero e fantasmagórico: trata-se de um espaço *bricoleur*, um lugar também heterotópico, onde cada objeto cita tempos já vividos e repousam coisificados, amortizados e pendurados na parede e na quietude de uma estante ou de um aparador ou dentro de uma cristaleira.

Quanto à função aparentemente secundária e já degradada de cantar/gorjear, o cuco, que é aqui a figura comparativa do eu-lírico, está condicionado à ignição, portanto, está a depender da vontade de outrem, sua vida ou atividade animada dependeria do impulso mecânico: a depender de que lhe “deem corda”; e a imagem produz, dessa maneira, outra torção ou quebra da expectativa do leitor moderno, ou melhor, revolve o *topos* da lírica romântica que, tradicionalmente, encenou o canto como uma capacidade autônoma e escapista que poderia sanar ou amenizar o sofrimento causado por algum tipo de coerção sobre o corpo, arrastando-a à extensão do comportamento condicionado, à subordinação, algo maquínica e simbiótica, a outrem, ao externo. E, de outro modo dizendo, resgata, como um passo de revirada, com distorções e diferenças, a relação antiga que teria o poeta-personagem, o *aedo* (a ave) com as nove musas inspiradoras (cordas ignidoras), filhas da memória, *Mnemosyne*.

Esse múltiplo cerceamento, dado por privação ou como dependência, é a fatalidade com a qual o eu-lírico trava uma relação agonística, circulando entre a resignação, por “não invej[ar] os pássaros livres” e a ciência de uma condição existencial dolorosa, desejável apenas “aos inimigos”.

## 2.2 O canto do *trickster*: eis-me aqui

Os costumes da espécie encostam e diferem da imagem, do valor ou da interpretação sistemática do cuco na engrenagem, uma vez que o pássaro cuco, *Cuculus canorus*, é uma ave migratória esquiva e insociável, que anualmente voa, solitária, por longas distâncias, e circula entre o norte da África até a Rússia, passando por parte da

Europa. É uma ave que não faz bando; possui características parasitárias típicas ou próprias à espécie; e, por programação genética, o pássaro-mãe deposita seus ovos em ninhais de outras espécies, escolhendo aquelas cujos os ovos sejam semelhantes aos seus, para que os seus sejam chocados e os seus filhotes alimentados e cuidados até tornarem-se autônomos. Já, quando nascido, o filhote de cuco, também por programação genética, extermina a ninhada que o acolheu desde ovo: e empurra para fora do ninho os ovos e/ou filhotes legítimos de modo a fazê-los cair sem voar. Seu nome, onomatopaico, deriva do canto do macho, quando disposto ao acasalamento, canto composto por uma sequência de duas notas que soam como “cu-cu”. Assim, também a ave com seu canto, como um *trickster*, que dissimula e cria ardis, contorna as regras e os costumes das demais espécies e inverte as imagens plenas e românticas do rouxinol e da cotovia (ou do sabiá, para citarmos o maior exemplo romântico brasileiro), cujos cantares são gratuitos e sem fim, tornados signo do ilimitado e da eternidade, pois que gorjear repetitivo da ave é uma comunicação intermitente e esporádica, e de ordem reprodutiva, reendossando seu caráter de troca, o utilitarismo como finalidade.

### 2.3 *Cuco, imagem crítica*

Valendo-se do efeito de estranhamento e subversão dado pela figura do pássaro avesso e oportunista, a imagem da jovem acmeísta, de 1911, marcadamente discute, com a potência das contradições que a constituem, como em grande parte de sua poética, as dificuldades de sobrevivência da lírica moderna antissimbolista<sup>94</sup> em meio ao contexto histórico-social russo –o turbilhão de instabilidades políticas que seis anos depois deságua na revolução de 1917; além de discutir, se focalizarmos no enquadramento crítico biográfico à moda de Saint Beuve – com paralelo entre vida e obra – as dificuldades que a maternidade lhe impôs.

---

<sup>94</sup>A jovem modernista Anna Akhmátova, como também Osip Mandesltam, foram dois poetas proeminentes do acmeísmo, em paralelo com a vanguarda modernista russa, cuja expressão máxima é manifestada pelo futurismo, com a obra de Vladimir Mayakóvsky (1893-1930). O acmeísmo tecia um movimento de contrapasso e retorno, estabelecendo uma relação de conflito com o futurismo, fazia jogos intertextuais e defendia a linguagem mais prosaica, em diálogo mais estreito com a tradição literária ocidental, em contraponto à fuga para frente das vanguardas.

Como também parece ocorrer na obra de Pessanha, a figura do cuco-engrenagem, como uma símile do eu-lírico, constitui uma **alegoria** nos termos benjaminianos, pois, em ambas, a imagem se esquia ou circunscreve o valor simbólico e cultural sedimentado das aves, para fazer valer inversões e arbitrariedades, funcionando como um constructo de metáforas, com camadas e camadas de sentidos que não se dispõem organizadamente a seguirem ou a comporem um vetor de sentido único; mas, como partes superpostas, suas camadas ou suas partes se tensionam internamente e disputam sentido e importância entre si. E, para além, podemos pensar que, como uma imagem que condensa extremos e se desdobra de/em outras, o cuco participa do conceito hubermaniano de *imagem crítica*, que, devedor do conceito de *imagem dialética* de Benjamin, traduz-se em “uma imagem que critica a imagem – capaz, portanto, de um efeito e de uma eficácia teóricos”.<sup>95</sup>

Lembramos, como um retorno ao paradigma inicial, que o conceito de imagem dialética benjaminiana guarda certo parentesco com na ideia de origem heideggeriana, é uma imagem que surge da sua própria origem “que nada tem a ver com a gênese das coisas” mas “com uma irrupção” ou “um turbilhão no rio do devir” ou o movimento “da matéria do que está em vias de aparecer.” A origem, assim, “não emerge dos fatos constatados, mas diz respeito à sua pré e pós-história”.<sup>96</sup> Para Didi-Huberman,

a origem surge diante de nós como um sintoma. Ou seja, como uma espécie de formação crítica que, por um lado perturba o curso normal do rio, e, por outro lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela restitui, faz aparecer, torna visíveis, de repente, mas momentaneamente: eis aí seu aspecto de choque e de formação, seu poder de morfogênese e de novidade sempre inacabada, sempre aberta.

(DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 170.)

É, entretanto, imprescindível a compreensão de que a alegoria, retirada do contexto específico, foi reinserida em contexto outro de uma poética marcadamente niilista e ganha novos conteúdos semânticos que, ainda assim, dialogam com os conteúdos anteriores, produzindo, no entanto, discussões de carácter mais universalizante ou que apenas

---

<sup>95</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 170.

<sup>96</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 170.

extrapolam os limites do contexto histórico em/de que foi recolhida. A alegoria reapropriada está a dar corpo ou dar forma às elaborações ético-político-ontológicas que se movimentam no cerne da escritura de Juliano Pessanha e que nela se alicerçam, e, como imagem crítica, em instâncias ou camadas, desdobra-se como imagem da condição humana, maquínica e mecanizada, e imagem da condição poética modernas, que sobrevive intermitente, encobrendo determinações do estatuto do saber e do fazer que ressoam em ambas as obras.

Desse modo, o cuco reaparece, na obra de Juliano Pessanha desterritorializado dos assentamentos do modernismo russo, e reterritorializado na ambiência teórica contemporânea, criando tensionamentos críticos nos quais se chocam e coadunam as argumentações extremas da filosofia alemã, que deflagraram uma das maiores irrupções paradigmáticas modernas: a crise da ontologia, como já apresentamos, com o saber genealógico e dionisíaco nietzscheano da afirmação da potência do homem, de um lado; e do outro, com a abertura heideggeriana do negativo e do ilimitado, como a “máquina destinada a perfurar a substância”.<sup>97</sup> – Ambas continuadas por toda *a filosofia da diferença*, domiciliada, em princípio, na França, nas décadas de 60 e 70, repensando a ordem globalizada em que se situa o capitalismo avançado, hoje nomeado de capitalismo conexcionista, também citável, ou intercambiável, como realidade irrefutável do atual tempo histórico.

Não por acaso o poema serve de epígrafe ao ensaio de Pessanha, intitulado *Província da escritura*, evidenciando que se trata da *poiesis* como expressão do pensamento, como filosofia ou produção em sentido *lato*, alargando muito a interpretação que se poderia conferir ao uso da imagem para a poeta acmeísta; e a tradução que inicia o ensaio é de Lauro Machado Coelho<sup>98</sup> e traz diferenças em relação à tradução de Augusto de Campos que por ora nos servia.

vivo como um cuco no relógio  
não invejo os pássaros no bosque  
minha missão me foi dada e eu canto.  
sabe, destino semelhante,

---

<sup>97</sup> Segundo Juliano Pessanha, a expressão foi encontrada em livro anedótico de autores ingleses (PESSANHA, 2015, p. 201).

<sup>98</sup> Anna Akhmátova, em *Вечер* (Noite) [1912], tradução de Lauro Machado Coelho [Antologia Poética; Porto Alegre, RS: L&PM, 2009].

só a um inimigo poderia desejá-lo.

(AKHMÁTOVA *in* PESSANHA, 2015, p. 151.)

A escolha por uma tradução menos canonizada parece orientada por uma justificativa semântica, uma vez que, nela, há significantes que funcionam como marcadores de uma determinação ou de uma obrigatoriedade como os significantes “missão” e “destino”, que podem ser entendidos como encargo ou incumbência, e estariam a indicar uma condição de fatalidade mais evidente em relação à tradução de Campos. Mas ambos os termos, em contrapartida, parecem encobrir, também, um caráter de resignação, complexificando a estrutura que se formata como um paradoxo, e se confirma na estrutura ou arquitetura do poema, na medida em que o terceiro verso nessa tradução é constituído por orações coordenadas ligadas pela partícula conectiva ‘e’, relacionando, assim, de modo consecutivo e paradoxal, a revelação de que há uma missão ao eu-lírico imputada, o cantar, “minha missão me foi dada” à afirmação pelo canto, “e eu canto”. Assim, os sentidos do conectivo se sobrepõem, de um lado, a estabelecer o nexos causalista irrevogável e cabal, de outro, a fazer valer como o cumprimento ou assentimento da missão, como uma volição ou o reendosso da própria missão pela afirmação do eu-lírico. O conectivo na tradução de Machado Coelho articula as partes, sitiado em uma posição central, entre as duas orações do verso que medeia todo o poema, com dois versos acima e dois versos abaixo, e; estruturalmente, funciona um como ponto de equilíbrio em que se alicerça o paradoxo da imagem. Poderíamos, novamente –como já se fez na primeira seção deste estudo–, associarmos à *brisure* derridiana,<sup>99</sup> que, como uma juntura, os relaciona e os articula: separa e une. Pode-se entrever, também, desse modo, uma volição de segunda ordem, uma escolha do eu-lírico por não participar do bando ou do ninhal ou da revoada “no bosque” fazendo ver ou eclipsando o encoberto *páthos da distância*<sup>100</sup> que o mantém na condição

---

<sup>99</sup> “Vós sonhastes, suponho, encontrar uma única palavra para designar a diferença e a articulação. Folheando ao acaso o Robert, quicá eu a encontrei, desde que se jogue sobre a palavra, ou antes, que se indique o seu duplo sentido. Esta palavra é rotura [*brisure*]: ‘- Parte fragmentada, quebrada. Cf. brecha, fratura, fenda, fragmento. – Articulação por charneira de duas partes de uma obra de carpintaria, se serraria. A rotura de uma veneziana. Cf. junta’ (Roger Laporte, Carta).” *Brisure*, assim, é tomada como uma partícula articulatória que inversa ao limite não separa duas partes e tampouco as une, mas as dispõem em função de um movimento em comum, as dispõe em cooperação, propriamente a formar uma articulação. Aqui, ganha valor e destaque, pois tensiona/enfraquece ou substitui a divisão primária metafísica, motivação teórica da exclusão, pelo relacionamento (DERRIDA, 2008, p. 80).

<sup>100</sup> Em diversos momentos da obra, a figura da mãe ganha valor icônico ou representativo dos costumes hegemônicos.

missionária. Assim, dá-se uma escolha que assimilaria no seu interior o princípio de uma negação necessária, de uma abstenção, de uma restrição e de uma privação autoimplicadas, justificadas pela responsabilidade funcional do cantar que sobrepujaria a vida livre. A responsabilidade encobriria, num terceiro grau, a afirmação máxima da vida, dado que o eu-lírico parece, em caráter último, afirmar a vida e afirmar o cantar, mesmo e apesar de sua condição de padecimento inicial. Aproximaríamos a essa ideia, também, a formulação de Roberto Machado, que, destrinchando o niilismo nietzscheano em estágios ou condições, identificaria, como já dito também aqui, na primeira seção do nosso texto, como niilismo ativo, uma negação que, em caráter último, afirma. Essa afirmação da vida, podemos deduzir, dá-se como uma eterna reafirmação e como o que se repete no rito do ir e vir, encenando um **eterno retorno** ou encenando, a todo tempo, a mesma escolha, como o *amor fati*; assim, parece haver aí o amor pelo destino despontando no eu-lírico o aprendizado nietzscheano mais evidente: apreender, como belo, o necessário. Aprendizado imbricado ao registro filosófico, e o seu retorno à ética estoica, à experiência nietzscheana do adoecimento, e parece ser o aprendizado de maior relevância em *Gaia ciência* (1882), da qual a obra de Juliano Pessanha é enormemente tributária. Assim, o uso da tradução tardia do poema parece endossar a mudança no direcionamento do sentido que se atribuía à obra da poeta comunista, que, apesar do imersa no contexto aflitivo de cerceamento das liberdades individuais, certamente não era insensível ao quadro descrito seminalmente por Nietzsche,<sup>101</sup> mas não evidencia, dessa maneira, o caráter de arbitrariedade, intempestividade, por que toda a obra de Pessanha é perpassada e justificada - como *bricoleur*, pela contaminação e homologia de imagens e ideias ou pelo desenraizamento dos contextos. Com uma enxurrada de citações, remissões, endereçamentos, o texto é enormemente alusivo, contaminado por jargões, e por empréstimo de vocábulos específicos fagocitados e reengendrados na própria linguagem: ganham organicidade e sentidos, camadas e nuances, estiramentos, e de algum modo são ressignificados, reatualizados. O procedimento, podemos lembrar, alude às citações benjaminianas, que estariam, como ladrões na estrada, arrebatando o ocioso inconsciente do viajante, o leitor.

---

<sup>101</sup> Georges Bataille escreve um ensaio, intenta a produção de um livro sobre Nietzsche, em homenagem ao centenário de seu nascimento, com a intenção ou “sentido político claro, resgatar Nietzsche da abjeta apropriação nazista (PELBART, 2011, p. 199).

## 2.4 Gorjear vulcânico

Em outros termos, parece haver a implicação de um dever ético pelo gorjear outro, anômalo, um dever do não pertencer à revoada vívida ao habitar a exclusão e transfigurá-la, tornando-a passível de comunalização. Portanto, a imagem alegórica parece dispor a singularidade ao compartilhamento – passo que nos permite retomar a ideia da formulação de uma província,<sup>102</sup> em que a exclusão é transfigurada, conforme título de uma das narrativas,<sup>103</sup> no sentido paralelo ao que encontramos na obra de Auerbach: não apenas disposto ao *telos* da plenitude, mas disposto a um processo em reversão e deslocamento sempre a se completar.<sup>104</sup> E, tal implicação está justificada ou motivada por um saber expresso pelo seu autodesvelamento, sua *poiesis* - que no pensamento clássico refere-se à “produção da presença”, como “abertura em termos heideggerianos” ou “um modo da verdade, *a-léteia*”<sup>105</sup> próprio à presença que se encena, ou melhor, à presença que encena a si mesma como finalidade. Esta abertura está manifesta e entrevista no movimento do cuco, que o coloca na condição de autoprodução e de autoenunciação, a encenar repetitivamente a si, como na comum expressão idiomática italiana, “*ecco me qua*”, ou “eis me aqui”, que relembra no seu gorjear repetitivo o seu retorno, cu-cu, sua aparição, sua presença.

Este cuco-engrenagem, uma mecanosfera ou uma maquinaria artificial e mórbida, aorgânica, em sua estrutura ou morfologia, acondiciona, sobre um relógio, o animal empalhado, suportado por uma alavanca móvel que o projeta ou o retrai de uma caixa tornando-o alojado e desalojado, oculto e revelado ou presente, habilitando ao transitar intermitentemente entre os opostos. Cria-se, assim, uma zona conectiva entre dois espaços, um *limem*, um limiar, um espaço de dobra, um espaço de intersecção, que sobrepunha, por esse trânsito, a dualidade própria à metafísica, implantando, ao revés, uma poética da diferença ou da limiarização e da conexão. Em outro sentido, a mecanosfera, como engrenagem, poderia baralhar a dissociação em subcategorias da *poiesis* aristotélica; o filósofo grego subdivide, ou cinde, o conceito herdado de Platão em certo tipo de produção natural, *fysei*, que detém o princípio da própria feitura; e outro tipo de produção, fruto da

---

<sup>102</sup> Conforme já realizado na primeira seção do nosso estudo.

<sup>103</sup> PESSANHA, 2015, p.

<sup>104</sup> Assunto desdobrado na terceira seção do nosso estudo.

<sup>105</sup> CASTRO, 2012, p. 21.

atividade humana, *techné*, que é um produto intencional.<sup>106</sup> Ressalvamos, aqui, acompanhando as categorias de Giorgio Agamben, talvez maior filósofo heideggeriano vivo, que reconhece que a “modernidade introduziu duas grandes modificações” na formulação clássica, conforme nos lembra o comentador Edgardo Castro: a primeira é que o pensamento moderno separa a artesanaria de arte, ambos *poiesis* no pensamento grego. Mas, ressalva o italiano, a essa divisão moderna corresponde a divisão aristotélica entre *energeia*, ato, e *dynamis*, potência, disponibilidade. Em outros termos, Agamben perceberia na *poiesis* a *energeia*, uma força criadora, uma ação; e na *techne*, uma possibilidade de ação, uma potência, uma virilidade, uma capacidade ou disponibilidade a se tornar ato. Assim, reaproveitando a classificação agambeniana, teríamos a vontade de potência revertida em ato na encenação própria à engrenagem-cuco, que latente se retrai e se manifesta atualizada no gorjear; entretanto a engrenagem-cuco, em sua materialidade, é produto do fazer humano, portanto, apenas um produto da *techne*, mas compondo um paradoxo, encena, num *mise en abyme*, a autoprodução e a *poiesis*.<sup>107</sup> Os termos disputariam, como num jogo, uma vez que o feito ou o produto do seu fazer é, ao mesmo tempo, um fazer intencional e coincidiria com a sua presentificação, seu aparecimento e reaparecimento, sua autoenunciação ou sua eterna nomeação ou a repetição do significante de si mesmo. Poderíamos extrapolar para a ideia de uma afirmação da vida em sua forma-cuco, ou uma afirmação de si.

A engrenagem-cuco, assim, metacrítica, conforme já apresentamos, estaria a negar a imagem sedimentada do escritor ou do poeta como gênio; inverteria o símbolo vívido e alegre do canto ameno ou livre; e, marcando um passo de retorno, alude à antiguidade poética com seu sistema de cooperação de trabalho, revolvendo-o e o rasurando, de modo a trazer o processo de escrita e criação à ambiência de uma vida comum, da anotação e do registro, do diário, do testemunho histórico e de marcação do tempo cotidiano, em sua dimensão corporal e em seu caráter ontológico, pois que o ato de criação poética implicaria a criação de si em sua condição poética, ou até circunscreveria uma função: arregimentar um modo ou sistema de cooperação mecânica. A engrenagem-cuco deflagra a relação servil e imiscuída entre corpo e produção no tempo histórico moderno. E a imagem do corpo, não só por meio da alegoria, vai sendo desenhada ou redesenhada, reiteradamente, durante as narrativas, retornando em diversas angulações e valendo, por vezes, como

---

<sup>106</sup> CASTRO, 2012, p. 21.

<sup>107</sup> CASTRO, 2012, p. 21.

índices que pontuam as discussões, apontando fechos e aberturas aos problemas da subjetividade e do pertencimento ambíguo, de modo que o corpo é tematizado como imagem do problema-questão ontológicos, o corpo com seus buracos, um *leitmotiv* dessa escritura.

### 2.5 O corpo do fora: torções do espaço

Afinal, como já faz algum tempo que as ninfas abandonaram os bosques, é certo que Z estava sentado e muito preocupado com sua trompa de Eustáquio, e com esses maravilhosos túneis anatômicos, que ligam os orifícios de uma cara.

(PESSANHA, 2015, p. 29.)

A imagem do corpo aparece na primeira hora<sup>108</sup> a abrir a narrativa; e, em uma inicial instância ou camada de leitura, ela compõe um dos pólos de uma aparente oposição: o espaço externo, já desertado dos antigos bosques mitológicos, abandonados pelos jovens corpos femininos e vívidos das ninfas (μύμφοι), contraposto ao confinamento e ao mínimo dos túneis anatômicos, a interioridade cilíndrica e tubular encerrada na pequenez prosaica, material e universalizada do corpo humano moderno. A narrativa, portanto, de imediato apresenta o corpo evidente e deflagrado a desvelar, como imagem-índice, a questão ontológica que sombreia toda a produção do autor; está formulada na ambivalência local-universal e expressa na dificuldade ética e na dúvida sobre o habitar o mundo dessencializado<sup>109</sup> ou sobre uma ontologia moderna que assegure ao ente a abertura e o possível. A questão está, nesta narrativa, tão inaugural quanto seminal ao conjunto, abalizada ou motivada pelo desamparo do ente abandonado por instâncias superiores que arregimentariam a vida; e ela se formula como preocupação por uma ontologia-local voltada ao corpo, e se manifesta com enlaces e tensões ao mundo na ordem antiga e

---

<sup>108</sup> A frase que inicia a primeira narrativa do primeiro volume da obra, o conto Deslocamento - seguindo a classificação de gêneros nos índices do autor.

<sup>109</sup> Conforme já elaboramos na primeira seção deste estudo.

universal. O gesto corpóreo de se voltar a si, ou de voltar a voz a si, forma uma cena-síntese da história da lírica, que modernamente se vê rebatendo diante do sujeito.

Também neste sentido, é notável o uso da conjunção conclusiva “afinal” ao início da frase, uso que nos indica um início sem o calçamento narrativo, ou uma irrupção arbitrária da cena que já se iniciara, lançando o leitor à ideia da conclusão de um raciocínio cujo encadeamento lhe foi suprimido. E, consonante, a conjunção indicia que a questão ontológica que se movimenta na sombra da cena está ao termo de sua elaboração teórica, o que delimita e reendossa o recorte moderno, - manifesto pela gradação “o auge de uma modernidade mais moderna”,<sup>110</sup> - e a cisão filosófica (de uma tradição menor) do fundamento humano, - de modo que, assim, a ficção lança o leitor ao desfecho de uma narrativa histórica em cujo tempo/espaço situa a personagem e, ao mesmo tempo, ao estágio último de uma história do paradigma literário: a crise do poeta moderno. Também nesse sentido, lembramos que o abandono das ninfas narra também a deserção do espaço, de maneira que o bosque, *topos* do fazer poético, sobretudo no romantismo, é tornado um espaço desabitado ou inabitável, esvaziando o *topos* lírico de maior relevo no romantismo.

Em uma segunda camada de leitura do texto em *decoupage*, percebemos que a conjunção comparativa, que se segue à ideia de conclusão, relaciona as ideias das orações do trecho de modo a propor o nexos causalista entre o abandono das ninfas e o consequente gesto da personagem de se revolver e voltar sua preocupação à interioridade anatômica ou orgânica. A conjunção também engendra e evidencia a ideia de continuidade histórica ou narrativa que se realiza por meio do mecanismo de montagem das imagens historicamente distantes ou mesmo por meio de uma contiguidade espacial das cenas aludida nessa rápida passagem de um a outro. É possível depreender a continuidade, já que, como entidades mitológicas, as ninfas são as personificações femininas de elementos naturais, portanto, elas mesmas figuram como os elementos composicionais do bosque<sup>111</sup>, a sua deserção destitui, descaracteriza e, em último grau, desconfigura o bosque, que, esvaziado, torna-se a imagem do vazio. Assim, a imagem do espaço está inicialmente expressa por um *litotes*; e **refigura** uma cena sem cenário, ou um cenário desértico que se

---

<sup>110</sup> Para lembrarmos a síntese do autor explorada na primeira seção do nosso estudo.

<sup>111</sup> As fontes ou os rios, chamadas de Náiades; as árvores, Dríades ou Hamadríades; as montanhas, Oréades, as Antriades, as cavernas; Auloníades: são associadas aos pastos; Napéias são a representação dos vales; Limáquides ou Limónides são prados e campinas; Alseídes: são associadas dos arvoredos; Antusas, flores; Melíades: são associadas às árvores do freixo

recompõe como o espaço que resta abismal e sem preenchimento:<sup>112</sup> na torção sugerida no entrecho, o vazio que, constitutivo do homem moderno, invade os orifícios do rosto de Z, e o preenche de sua não substância ou ausência.

Apesar de não divinizadas, ou de não detentoras de dons divinos, as mortais ninfas, assim como os faunos, são entidades míticas que figuram no verso ou limiar da classificação ou separação antiga em divindades e mortais, e aparecem como índice ou resíduo da ordem antiga, o que nos possibilita reconstituir uma lógica gradativa, apenas indicada, de um processo maior de abandono ou deserção, e seriam, dessa maneira, as últimas entidades de uma série, aludindo ao tema holderliniano do mútuo abandono dos deuses na ordem prosaica. As ninfas, ainda, como metonímia dessa ordem extinta, remetem, em *modus obliquus*, para a ideia do declínio de um mundo responsivo, dotado da capacidade de replicar a apóstrofe humana, como se fossem dotadas de rosto e voz. Como a chave também minoritária, de uma série que tem sua culminação na figura das musas (μοῦσαι) – entidades que sendo também filhas da memória, desempenham na ordem arcaica, a função de conferir autoridade na voz do poeta, as ninfas em retirada sinalizam também para a perda de fundamento ou ancoragem capazes de conferir força performativa à fala do poeta, cujo foco desloca-se, então, do mundo/deserto para suas próprias cavidades internas. Apesar de possuírem dignidades ontológicas distintas, e ainda como figuras menores comparativas, poderiam ser as ninfas associadas às veneradas musas irmãs, ambas como signo da feminilidade e figuras do desejo, erotizadas, podendo, portanto, essa símile reconstruir *in nuce* a relação defasada entre poeta e as nove musas inspiradoras, pela ausência de motivação, ausência de mote poético, passividade, como se o poeta sofresse afanise, ausência de libido.

Desse modo, no breve percurso desenhado por essa símile pseudoarcaica – que num só gesto evoca e desaloja a miragem de um mundo no qual poesia e sagrado são termos indissociáveis - a narrativa modela a cena como se todo o aspecto universal do saber antigo fosse reduzido ao confinamento corporal que agora situa e legitima a personagem na sua também universalidade prosaica e concreta; condição, por sua vez, que advém da substituição da crença na verdade absoluta e no poder das divindades, pelo padecimento decorrente da condição de orfandade humana em relação a instâncias superiores, bem como pela descrença na continuidade dos desígnios e do destino que o assola. Como

---

<sup>112</sup> Podemos desdobrar desta imagem a interpretação de uma indiferença, também abismal, da personagem ao que quer que seja que o venha a habitar em lugar das ninfas que já o deixaram.

corolário desse deslocamento metonímico, está a função das moiras (μοῖραι) - enquanto signos de fixidez de sentido - função que é trazida à cena já na secção poemas e fragmentos do livro *Ignorância do Sempre* - e, conforme a tradição grega, como cerzidoras dos fios que entretecem as relações humanas, sem, porém, terem cerzido o fio que destina<sup>113</sup> o eu-lírico, dando lugar agora à condição de desarraigamento incessante ou perpétua que é a um só tempo analisada e performatizada pelo saber moderno que o poeta detém: já sem poder contar com anteparo das antigas molduras míticas, o corpo/receptáculo do poeta se instaura no tempo atual como um poder que abraça a contingência do mundo como seu espaço/lugar de atuação cujo leque de escolha é simultaneamente sobredeterminado e confrontado pelas circunstâncias que o abrigam/desamparam. Ao que parece, por estar solto, o corpo não está sob efeito de um centro de gravidade, não estaria na segurança da luz cotidiana<sup>114</sup> sediada de abismo.

Dessa maneira, retomando nossa citação, o índice de leitura propõe um movimento que recobre e reconstrói a continuidade aos conótopos (combinados de tempo e espaço) inicialmente contrapostos por suas cargas significantes: e o bosque desértico, que funciona como pressuposto imagético da referencialidade e do externo - inicialmente oposto ao confinamento tubular – contíguo a cena do Z, distende-se como uma paisagem afunilada a adentrar e perpassar um ducto corporal inicialmente contenedor ou signo da interioridade, em um jogo de forças que não deixa de situar ou remeter à ordem divinizada em cuja dependência negativa a condição poética moderna estabelece seu fazer. Pois a ausência das ninfas/musas, a deserção e a morte discursiva o fazem padecer - recobrando um motivo do e pelo qual ainda se dá o cantar ou narrar. E a ninfa-musa instaura-se como uma presença-ausente que assombra o fazer poético e a escritura, tornando-se uma zona de perturbação do poeta ou um ponto de partida que baliza ou que se manifesta por uma perda, uma relação negativa ou mesmo uma falta, como vínculo entre os tempos humanos na cronologia passado-presente e na rememoração. Por outro lado, a coragem do poeta de credenciar a volta ao corpo, jogar ou revolver a tensão narrativa a si, refaz um movimento de construção de uma outra ordem, em direção ao externo que o habita operando uma

---

<sup>113</sup> “Comigo aconteceu algo diferente: parece-me que o meu fio se desprende (supondo que um me foi imposto pelas deusas) e, escapado de demissão, flutua suspenso num divórcio. Essa necessária solidão confio-me a uma alheamento repleto de gravidades: não sei há quantos séculos fui detonado para fora... perduro eternamente nesse exílio e é como se as deusas me tivessem esquecido. Não posso brigar essa duração infernal e Átropos não poderá mais curar-me, pois já estou repleto de outra morte” (PESSANHA, 2015, p. 97).

<sup>114</sup> A metáfora da luz, em contrapartida, será objeto da próxima análise.

torção espaço-temporal. Dessa forma, a ambiguidade e o paradoxo recuperam a ordem do mundo antigo não pela superação unívoca da estrutura do seu fazer, mas, como rasura ou desvio, propõe a zona de contiguidade que constitui, como em vias, um interior por onde o externo parece em contínuo movimento de adentrar e percorrer um corpo, que passa a ser validado e deter poder em consequência de múltiplos abandonos iniciados pelo desmantelamento da ordem antiga que faria valer como verdade a *poiesis* e, como certa e singular, a existência no mundo. O processo se estende também ao sucessivo abandono da voz subjetiva que, em consequência desse desmantelamento, suplantaria a verdade absoluta divinizada pela verdade do eu, já imediatamente cesurada pelo vazio e pela deserção que preenche o ducto, a não substancialidade. Ou, para dizer como Heidegger, por sua impropriedade substancial: a movência (como deslocamento ontológico) que o preenche, dando ignição a toda a sua obra/narrativa.<sup>115</sup>

## 2.6 *Corpo abismal, torções narrativas*

O abandono do poeta, assim resguardando toda movimentação de um abandono múltiplo, de que é agente e de que padece, é seguido pela sensação de perda que se dilui ao longo do fluxo de linguagem nas páginas subsequentes: “ele estava sentado no metrô quando sentiu ter perdido alguma coisa”.<sup>116</sup> E a perda reforçaria a contiguidade ou torção espacial por meio do mecanismo de vários movimentos de focalização dos espaços que a sequência das cenas aporta em proporções díspares, apresentando sequencialmente os bosques, os ductos internos da face e o espaço que então contém o personagem Z, o metrô, por sua vez, configurado como um longo tubo modular que se desloca por uma tubulação subterrânea vazando o espaço urbano. O traço de continuidade sequencial de formas e o movimento contínuo fazem com que a perda pareça aludir a algum objeto utilitário do qual Z teria anteriormente a posse, mas que deixou de ser visível no interior do metrô ou no caminho por entre os espaços narrados. Revira-se a enunciação, entretanto, torcendo novamente o espaço e se desloca a perda a uma instância subjetiva (“ele pensou ter perdido

---

<sup>115</sup> Endossa a argumentação da primeira sessão deste nosso breve estudo.

<sup>116</sup> PESSANHA, 2015, p. 29.

alguma coisa, mas já não se lembrava bem o quê”<sup>117</sup>) tornando-se perda do próprio pensamento, da autoconsciência, ou mesmo perda da memória dos acontecimentos e de um passado do personagem: hipótese confirmada pelo outro trecho “já não se lembrava mais daquelas noites que eram casas em chamas”.<sup>118</sup> Dado a deslocamentos no fluxo linguageiro, a personagem da narrativa, também intitulada *Deslocamento*, não é capaz de fixar as sensações e está em meio a uma inquietude corporal, deixando perdurar apenas a reminiscência de um mal-estar, de uma ausência ou um traço de incerteza que se confronta à inicial imagem dos bosques desérticos, onde outrora circulava a questão do abandono do saber universal ao poeta concedido.

Os movimentos, assim, num nível molecular da narrativa (reaproveitando, novamente, a divisão de planos deleuzianos), como numa gradação decrescente, aludem a uma contínua divisão em braços menores ou em direções avessas- para a configuração de sentidos ao encadear dos eventos, propondo rupturas que balizam relacionamentos e continuidades. Com isso, uma repartição fractal não geométrica, algo tortuosa e orgânica, vai se configurando no fluxo linguageiro prosaico e perifrástico, vazada por túneis, ou bolhas, vazios e pausas ou mudanças abruptas na direção narrativa, formando assim uma massa esponjosa que tomamos por imagem da própria literatura pós-autônoma – a valer como imagem-síntese à compreensão ou uma forma de abordagem à obra de Juliano Pessanha. A topologia do pensamento apresentada inicialmente ao leitor –que, como já esboçado, operaria uma clivagem entre os espaços ‘dentro’ e ‘fora’ – está superada pelo movimento de dissipação contínuo que opera sua literatura, a multiplicar as torções entre os dois polos: bem como se configura a morfologia interior de um corpo poroso, e a sua literatura está a desenhar o próprio corpo vazado revalidado ou reendossado pelo eco de tantas outras imagens paralelas, das quais se vale o autor, um tanto mais cômico, como a descrever, na performance *A exclusão transfigurada*, o próprio corpo em *devir-kafka* como um “queijo suíço cheio de buracos”,<sup>119</sup> ou com um buraco crescente formado do umbigo. A imagem de um corpo vazado surge da performance –cujo título *Esse-menino-aí*, remete a uma releitura algo prosaica da expressão heideggeriana ‘ser-aí’ –e se elabora como a infância de Gombrovicz.

---

<sup>117</sup> PESSANHA, 2015, p. 29.

<sup>118</sup> PESSANHA, 2015, p. 30.

<sup>119</sup> PESSANHA, 2015, p. 237.

E assim quando estive na cidade de Brasília de mãos dadas com a figura pai e ele exibindo seus conhecimentos de curativos e arquitetônicos apontou para os **elementos vazados** que o constitui ainda hoje uma de suas expressões prediletas ele já ele mal sabia que **seu próprio filho era o elemento verdadeiramente vazado** e que essas duas palavrinhas elemento vazado eram radicalmente oraculares pois a criança na condição de filho encontrava-se machucada por uma espécie de **onisciência divina**.

(PESSANHA, 2015, p. 181.)

### *2.7 Saber-se esponja: o gorjear do abandono*

O desatar ou desprender dos fios ou o abandono do poeta apontam na direção de um saber substitutivo, o corpo vazado ou abismal deteria um saber moderno: a consciência do abandono e da retirada. O espaço do ‘fora’, entendido a dois tempos como um polo opositor a um dentro e como um terceiro da polarização inicial, como já se explicitou, é, ao que parece, a imagem topológica que se restitui com resiliência no movimento de leitura, e as torções topológicas próprias à psiquê humana que aparecem nas literaturas psicanalíticas lacanianas como a fita de *Moebius*,<sup>120</sup> indiciando a indiscernibilidade dos espaços fora e dentro ou os nós borrumeanos das neuroses<sup>121</sup> indicando a interpenetração das esferas imaginário, do real e do simbólico, criando zonas de sentido e de não sentido ou vazio e irracionalidade. As torções são redesenhadas e reaparecem, no texto de Pessanha, extrapolando as figurações culturalmente já assentadas, fazendo-se passar como uma imagem informe e de volumetria imensurável, também em face aos campos do saber, como exemplos de materialidades vazadas, atravessadas por um ‘fora’ que abarcaria, penetrando, o todo. O fora estaria relacionado à não conciliação racional ou mesmo à condição de não classificação, uma relação com os objetos em sua abertura ontológica, ou em sua constante possibilidade de mudança, credenciando-os a alçamentos, a condições inconstantes de subjetivação e dessubjetivação, bem como fazer agir a perda e o negativo como

---

<sup>120</sup> Ver anexos na secção apêndice.

<sup>121</sup> Ver anexos na secção apêndice.

pressupostos vinculados ao saber. Assim, a prerrogativa do não saber e uma mínima pressuposição de impotência, do esquecimento da fixidez da cultura e da linguagem, disporiam o pensamento ao seu máximo de potência, que o faria transpor ou transcender as suas capacidades e possibilidades já imaginadas, delimitadas pelos horizontes de expectativa criados a partir da ideia de sedimentação das classificações e determinações.

Nesse sentido, retornando ao plano molar, em cuja dimensão situa-se a alegoria norteadora do cuco, que apresenta o conflito máximo da submersão e imersão do ser na sua indeterminação ontológica, vemos como as formas esponjosas e pendulares relacionam-se intimamente, posto que o corpo esponjoso é a marca mais evidente ou uma defesa imagética da indeterminação e do não delimitado/não mapeado/ainda não assimilado; o pio do cuco, como sonância da potência do canto do poeta moderno em seu conteúdo e forma, se faz mais vulcânico, intermitente, perturbador, dado que se faz destoar, apesar de marcado mecanicamente e temporalmente nas horas cheias ou nos quartos do dia. Assim, não se imiscui aos sons naturais, mas, antes, os perturba, operando, portanto, como um vetor disruptivo e desnorteador que abraça o incômodo porque não inteiramente partícipe da organização natural ou da ordenação cultural sedimentada, funcionando como uma **parábase crítica** em relação a elas, tal como o vazamento das massas corpóreas e linguageiras, dotadas da negação, da indeterminação e do não saber. A imagem do pássaro, embora emblema ou forma-*mimesis* da vida livre e natural, aqui, como um cuco, rasura a liberdade da vida no bosque retraduzindo-a como que em possibilidade de escolha ao substituir a imagem idílica do voo livre pela escolha sádica e autoirônica do autoaprisionamento. Uma vez que escolhe conscientemente o negativo da vida, esse cuco habita a liberdade que advém da recusa de referendar o saber hegemônico. O autoaprisionamento é, portanto, um não aprisionamento, uma opção por habitar a caixa escura e maquinica da contracultura; ciente de que foi abandonado pelas ninfas-musas, e também as abandonou, ele se aloja no silêncio e na caixa que silencia, ressoando, por ora, o mais agudo timbre da deserção dos bosques para que, como cuco, possa lembrar e celebrar de modo afirmativo a presença-ausente das ninfas-musas, do sentido e dos desígnios divinos, na senda aberta por Nietzsche, Heidegger e seus leitores franceses, tal como se procurou, aliás, mapear na primeira seção deste trabalho. A desmemória parece se fazer como indício do movimento ambíguo de referência à cultura, um movimento inicial de negação, porém, e, em última instância, de retorno ao que se pretende negado,

novamente alegorizando um desejo em controvérsia, uma vez que o gesto de não se lembrar indicia uma mínima consciência do evento e o desejo de um esforço primeiro de restituição. Ou mesmo de uma relação em apagamento estendida por um desejo de lembrança pelas “noites que eram casas em chamas”. Nesse apagamento, a referência é uma manutenção, e a volta que a estrutura propõe que se pense o tempo de um eterno retorno, o tempo do paradoxo, que, outrora aqui já citado, é a alegoria da condição do poeta na modernidade. “Casas em chamas”<sup>122</sup> pode aludir “ao fogo do céu”,<sup>123</sup> o *pathos* natural aos gregos, segundo Hölderlin, cujo elemento fogo consome a matéria e assim a forma, em contraposição aos hespéricos com sua clareza de exposição, a alusão se consolida porque Z seria um esvaziamento da forma, porém, uma consciência plena que não alcançaria o destino de um humano; no outro entrecho, tem-se que “dessas noites teria saído um bocado de Z” relacionando a substancialidade das noites a uma substancialidade negada, perfurada, uma impropriedade substancial.<sup>124</sup> O atravessamento do externo, do fora e da negação, na sua obra, o colocam encenando uma condição de instabilidade perpétua. A desmemória, ou a falta de memória, que atravessa toda a obra de Juliano, parece remeter ao introito do texto, e encenar o movimento de retorno, criando um nexos elíptico entre a deserção das entidades míticas – ninfas, musas, deusas, deuses etc. - com a consequente solidão espectral do poeta, momento em que se acopla ao efeito alegórico do cuco em sua oscilação, que, conforme a topografia do pensamento de Juliano Pessanha, acontece inteiramente no “fora”, no espaço literário, ou espaço blanchotiano, pois que a própria instabilidade ontológica, o próprio deslocamento de posição do dentro ao seu oposto, ou a um polo negativo, ao estranhamento, ao fora, forma um terceiro, que, ainda assim, o constitui e é por ele constituído, trata-se de um espaço que sobrevém limiarizado ou que possibilita a sobrevivência do negativo por aparições ou marcas afirmativas da negação e do ocultamento. À condição do artista no espaço literário, talvez condição de uma fatalidade, ao que nos parece, é dado o transitar pelo estranhamento, pelo fora, como oscilar na limiarização dessa dualidade marcada inicialmente. Assim, o *fora* -como um terceiro que nasce a partir de uma polarização inicial ao dentro e engloba o par de oposição e o todo que resta àquele contraposto,-dispõe a imagem como alegoria do

---

<sup>122</sup> PESSANHA, 2015, p. 162.

<sup>123</sup> A propósito do que constitui o projeto romântico ou o destino para o poeta Hölderlin. (ROSENFELD, 1989. p. 74).

<sup>124</sup> NANCY, 2014, p. 11.

desacomodamento incessante do próprio artista em sua enunciação autopoietica, fazendo uma marcação do tempo e da mudança, com a imagem de um cuco a granir seu pensamento autêntico e a desidentificação do poeta, que pertence e subverte seu tempo histórico. Se, de um lado, essa posição poderia dar margens a uma argumentação de postura romântica - em defesa de uma genialidade entrevista naquele que antecipa ou se faz vanguarda - ou até remontar a fórmula *Poeta nascitur non fit*: de outro, toda a discussão produzida pelo não nascimento de Z até sua chegada à produção escrita ou a condição de empalhamento e morbidez do cuco que se apresenta ou se presentifica nos levaria a pensar o extremo oposto: a reversão carrolliana da fórmula creditada a Horácio, *Poeta fit non nascitur*,<sup>125</sup> que assim traduzimos: o poeta se cria e não nasce poeta; ao se dar ao ato de criação, o então poeta estaria a desenhar algumas linhas do próprio rosto, a implicar uma faceta de identificação, mesmo que, como no caso aqui estudado, a identidade impressa pelo poema seja encenada em processos de heraclitianização, como escape a funções determinadoras ou biográficas do texto, como no processo de dispersão heteronímica pessoal e o efeito fazer falhar a memória, já apontando, ou colocando em xeque, o valor de reconstrução, de veridicção e de verdade do testemunho, colocando, também, toda a narrativa sob o signo da incerteza, da instabilidade, que poderiam ser deduzidos, por se tratar de escritos confessionais, mas endossamos aqui o efeito de recomeço; vale lembrar ainda que por serem uma tópica, por excelência de Ovídio ao fauno de Mallarmé, as ninfas em retirada parecem remeter à escrita ao vazio constitutivo do branco da página, que ao converter desamparo em potência estruturante, dota-se também de força afirmativa, deflagrando a imersão do ente no mistério das suas próprias tubulações. E a discussão tomaria contornos de manifesto ao colocar a própria literatura a serviço ou como uma máquina de autoprodução, de singularizações ou de possibilidades ainda não mapeadas à existência, em vez disso, ou ao contrário, o fazer de si é o manifestar-se.

---

<sup>125</sup>*O poeta se cria, não nasce* (tradução nossa) é título de um poema de Lewis Carroll e é também a inversão de um aforismo latino *Poeta nascitur non fit*, creditado a Horácio. A fórmula latina resume a posição de defesa do artista-gênio na discussão crítica sobre a criação literária. O poema de Lewis Carroll, em contrapartida, defende o fazer como aquilo que define o poeta, cria do na e por sua escrita, posição que será convergente às discussões trazidas no interior da literatura de Juliano Pessanha, que parece apontar no sentido de conceber a escrita como um nascimento, de outra ordem, cujas complexidades se esboçam neste nosso brevíssimo e inaugural estudo.

## 2.8 Vetores de existencialização

Apesar de apontar, aqui, a direção do espaço literário - retomando a discussão sobre sua potência negativa que o torna o espaço de primazia da realização - o “fora” da topologia de Juliano Pessanha o extrapola e encobre uma dispersão ainda maior ao campo estrito da literatura, uma vez que a condição oscilatória do poeta em seu caráter ontológico (também genealógico) imiscui-se ao caráter normativo da vida; e assim contamina suas dimensões prosaicas, de modo a permitir a indagação das categorias ontológicas de todo ser-no-mundo e de toda a sedimentação classificatória que aloca as existências na gramática reguladora e normativa, da vida administrada. O gesto de se sediar no fora é também um gesto de liberar o olhar, ou de torná-lo instável, deslocável, sempre passível de nova focalização da cena ou do objeto, nova angulação ou distanciamento, e torná-lo sempre passível de indagação, de dúvida e de questionamento, como o olhar que interpela sempre como novo, que vê e observa como desconhecidos todos os objetos do mundo, e, por fim executa a “virada copernicana sem precedentes” capaz de libertar do entrave classificatório reducionista o movimento da mudança e a exceção que configuram a singularidade das existências:

[...] e até idade de 34 anos, apesar da aparente irá heraclitianização, e da aparente multiplicidade de formas e identidades que assumi, eu fui apenas uma única pergunta ambulante endereçada a todos os lugares e a todas as pessoas que encontrei e, desde o primeiro momento desde o momento inicial quando comecei a sugar e succionar o peito materno com violência e intensidade crescente [...] eu já me encontrava inteiramente disposto pela pergunta acerca da essência na terra e pela pergunta acerca da essência do mundo enquanto população humana e acossado por um há-alguém-aí? e por um tem-alguém-morando-aí?

(PESSANHA, 2015, p. 181.)

Ato contínuo, o “fora” abarca os modos de resistências que se manifestam no próprio existir das subjetividades que se proliferam. Desde a invenção ao ato de compor ou manifestar um modo de existir anti-hegemônicos, o fora constitui um espaço de reinvenção que reconhece a potência da vida – onde se inverte o paradigma do poder moderno e

estatal do mundo administrado de modo a fazer da existência a possibilidade de poder na modernidade. A presença ou a presentificação estão dadas na dependência da reversão em ato de uma potência, por meio do autoenunciar; são uma força de resistência: “trata-se de uma potência ontológica comum”<sup>126</sup> e de “vetores de existencialização”<sup>127</sup> ou modos produção de campos de visibilidade e de possibilidade de percepção que se manifestam em meio ou em pequenos bolsões de refreamento do contexto de colonização subjetiva globalizada, o qual apresentamos na primeira seção desde breve estudo, contexto que pode ser nomeada como “capitalismo cultural, economia imaterial, sociedade do espetáculo [ou] era da biopolítica”<sup>128</sup> em diferentes teorizações que tentam descrever o quadro e a economia das relações de troca, mutualidade e apagamento na atualidade. Sejam elas advindas do materialismo dialético ou do idealismo hegeliano, prosseguem, assim, a discussão, apontando atualmente as cooptações maquínicas dos modos de vida e de existência, da pertinência do poder arregimentando e controlando, sobretudo, o corpo, o desejo e a vida, o inconsciente.<sup>129</sup> Entrevistos no fora, os processo de cooptação das singularidades e das resistências à massificação e à homogeneização são contínuos; e o fora resta intermitente, abraça a existência invisibilizada e a presentifica, até que a capital retorne a ela a normalizando, com vistas a torná-la um modo prescritivo de vida e do estar- no-mundo.

Também em função do movimento de eclipse reiniciadora, os escritos, que, a princípio, por se tratarem de escritos confessionais e de juventude, pressuporiam um *Bildung*, um nascimento no sentido não biológico (adotado pela literatura niilista), ou um movimento de ganhar identidade (no sentido da filosofia da diferença), estão também postos em xeque e se fazem ser ou operar com reversões e diferenças, entrevendo-se na composição de um romance sem síntese. Juliano Pessanha descreve a cena do nascimento repetitivamente, forjando, no interior da sua própria escritura, um *topos* niilista do nascimento, do qual participam inúmeras subjetividades/autorias que já tangenciaram, em seus escritos e obras, a discussão, seja em caráter existencial, seja genealógica ou ontologicamente. A tópica do nascimento vai ganhando, assim, circunscrições narrativas e, na voz de Franz Kafka, já no quarto livro publicado, *Instabilidade perpétua* (2009), está

---

<sup>126</sup> PELBART, 2011, p. 26.

<sup>127</sup> PELBART, 2011, p. 22.

<sup>128</sup> Peter Pal Pelbart (2011, p. 20) coloca todos esses conceitos que tentam descrever o atual estado do capitalismo avançado, em distintas teorizações, em paralelo.

<sup>129</sup> O “capital penetrou e colonizou o enclave até então inviolável, o inconsciente”. (PELBART, 2011, p. 20.)

atrelada aos processos de existencialização, parece ter um contorno mais preciso, e assim, também, uma dimensão biopolítica / micropolítica mais evidente: “nascer para além do sentido biológico é acolher determinações, ganhar identidade no mundo”.<sup>130</sup> Trata-se de acolher, portanto, ou de assumir papéis e funções no jogo ou na economia dos corpos e no regime de produção e trabalho, como funções e papéis que se fazem notar por seu valor de representação.

E assim, também, os escritos cercam-nos de expressões teóricas que norteiam à análise direcionando o recorte biopolítico. Expressões como **mundo administrado**, que aparece pela primeira vez na obra de Adorno, em *Dialética do esclarecimento (Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente [1947] )*, não se configuram, nos escritos, como um conceito, na medida que aparecem na forma ensaística, *in medias res*, são expressões vão ganhando camadas e nuances à medida do seu uso - podendo valer como uma vida subsumida à lógica industrial, como um primado da razão instrumental que se norteia por uma estrita adequação entre meios e fins, abdicando de discutir sobre a validade desses mesmos fins. No mundo administrado, ou, ainda, nessa dimensão biopolítica, o nascimento biológico e a infância são dados como experimentos, amostragem; fazendo a chegada da vida humana ser absolutamente acercada de teorias, costumes e condutores prescritivos que controlam e arregimentam o corpo, a interação ou interrelação. São muitas, também, as descrições de Pessanha acerca da criança, asfixiada nesse afogamento biopolítico e administrado, em cuja própria vida de Franz Kafka, segundo Pessanha, foi implicada:

Ontem eu soube de um menino que quase morreu durante uma punção num hospital de São Paulo. Dois especialistas olhavam para as costas enquanto a mãe lhe segurava os braços e ninguém notou o rosto que desfalecia. Assim foi a vida de Franz Kafka, ferido pelo agulhão do minotauro, não encontrou o rosto que pulsava e, ainda assim, se sentiu culpado por não estar em casa.

(PESSANHA, 2015, p. 247.)

---

<sup>130</sup> PESSANHA, 2015, p. 238. (*Performance / A exclusão transfigurada*)

Para Pessanha, as capilaridades da vida cotidiana nessa ordem do mundo administrado encontram-se sempre-já (*always-already*) subsumidas pela técnica moderna, que quantifica e classifica todos os fenômenos, submetendo a ambiguidade da vida ao quando categorial apriorístico, e, por conseguinte, negando qualquer dignidade ontológica a tudo que a ele não se ajuste. Como mecanismo similar ao olhar-médico dotado de um poder-saber halopático que se acerca de todos os procedimentos e protocolos e examina hipóteses diagnósticas ao tratar um corpo doente a fim de descartar, uma a uma, todas as possibilidades causais do estado do corpo, sem se haver com as dimensões outras da vida, a narrativa de Pessanha na voz de Franz Kafka, e em diversas outras vozes, recupera expressões paralelas de origens teóricas paralelas, para se acercar por todos os lados ou superdescrever o tempo moderno, em sua hiperespecialização, fazendo um coro de diversas e inúmeras análises teóricas e críticas que contestam o regime de regulação das subjetividades na ordem capitalista globalizada. Assim, essa *mimesis* irônica, como procedimento de dar volume ao discurso contra-hegemônico ou mesmo como procedimento de achar uma sonância unívoca ao discurso de rejeição da normatividade, recupera criticamente, como um signo autorremissivo, a expressão mobilização total<sup>131</sup>, para questioná-la em virtude ou em favor de um saber ultrareflexivo, avesso à técnica que “penetra todas as esferas da vida estendendo-se até a criança no berço,”<sup>132</sup> e aos modelos de existência assépticos, cujo imaginário foi também hegemonicamente colonizado pelo imaginário televisivo, que produz e reproduz industrialmente e massificadamente os desejos, criando uma ambiência infértil e colonizada, para que se evite nascer o desejo orgânico e autônomo em que se instaura a subjetividade singularizada. O nascimento, assim, parece ofuscado pelo modo prescritivo de ser que se torna, também, espetacularizado, e as expressões que advêm, também do situacionismo debordiano, metaforizam, em grande medida, o entrave da vida, frente ao mundo já mapeado, codificado, prescritivo e controlado, como uma grande luz, que cega e mata o desejo de

---

<sup>131</sup> Expressão de Ernest Junger, autor com o qual a obra de Heidegger sempre manteve estreito diálogo. “Assim como toda vida, ao nascer, já traz consigo o gérmen de sua morte, também o surgimento das grandes massas encerra em si uma democracia da morte. A época do tiro mirado, com efeito, já ficou para trás. O chefe de esquadra que, altas horas da noite, dá a ordem de ataque de bombas não conhece mais diferença alguma entre combatentes e não combatentes, e a nuvem de gás letal avança como um elemento natural sobre tudo que é vivo. A possibilidade de tais ameaças, porém, não pressupõe uma mobilização, nem parcial, nem geral, mas *total*, que se estende ela mesma até a criança de berço, a qual está ameaçada como todo mundo, aliás, ainda mais fortemente.” (JUNGER, Ernst. *A mobilização total*. Nat. hum., São Paulo, v. 4, n. 1, p. 198, jun. 2002).

<sup>132</sup> PESSANHA, 2015, p. 193.

ver. A vida do espetáculo provocaria e reproduziria a dessensibilização do corpo, e “o olho técnico só enxerga na luz e só produz ofuscamento”.<sup>133</sup>

## 2.9 *Intermitente, o desejo de ver*

Segundo Pessanha, “A técnica moderna, não a *techne grega*, (τέχνη) trai a relação com a *aleteia* (ἀλήθεια)... por isso, na era da técnica, a essência do homem corre perigo extremo e é obvio que em nessas condições – de banimento do imanifesto – a arte tende ao desaparecimento”.<sup>134</sup> O termo essência, aqui, diferente do conceito filosófico, ontológico, não se refere a propriedades inerentes ou a propriedade de imutabilidade, antes o contrário, nomeia sua condição inessencial, a abertura que ao homem é uma condição de possibilidade, estaria em latência; portanto a abertura está condicionada aos fatores externos, um acidente ou àquilo que poderia trazer a tona o imanifesto, ou ao que poderia amortizá-lo. Nesse sentido, a vida em potencial, aberta em sua possibilidade, a vida da criança, - o autor prossegue, - “não encontrará mais nenhum acontecimento vaga-lume para se dependurar”,<sup>135</sup> nomeando o acidente como um “acontecimento vaga-lume”.

A metáfora do vaga-lume faz imediatamente a entrada da crítica pasoliniana no seus escritos, e parece um ponto de confluência entre as três já mencionadas expressões assimiladas por Juliano Pessanha, pois que, tanto na teorização pasoliniana como na teorização de Adorno ou de Guy Debord, se vê uma descrição catastrófica do tempo atual. A ensaística ou a crítica cultural de Pasolini, no entanto, foi reapropriada, e a metáfora ganha, na escritura de Pessanha, a potência de reversão discursiva. Parece consequente fazermos um uso do aporte teórico, no modo digressivo e comparativo, para ampliar a capacidade de entrada nas discussões biopolíticas que a imagem mobiliza. Vemos uma homologia ou um emparelhamento da imagem engrenagem-cuco à imagem dos vaga-lumes, conforme trazida por Georges Didi-Huberman,<sup>136</sup> que publica, em 2009, uma sequência de ensaios críticos decorrentes de sua atividade de docência, organizados em

---

<sup>133</sup> PESSANHA, 2015, p. 193.

<sup>134</sup> PESSANHA, 2015, p. 271. (*ensaio*)

<sup>135</sup> PESSANHA, 2015, p. 194.

<sup>136</sup> Professor da École des hautes études en sciences sociales (ou EHESS).

uma arquitetura dialógica, como um livro, *A sobrevivência dos vaga-lumes* (*Survivance des lucioles*).<sup>137</sup>

Como se vê, o título já apresenta a imagem dos vaga-lumes na proximidade à sobrevivência, que de imediato nos remete às resistências por ora tratadas, duas noções em paralelo. *Sobrevivência* inscreve-se em sua filosofia desde a grandiosa investigação acerca da filosofia da história de Aby Warburg, *A imagem sobrevivente* (*L'immagine sopravvissuta*), e é, ela própria, uma noção basilar ou seminal à reflexão do seu pensamento. *Vaga-lumes*, por outro lado, parece ser uma das imagens-críticas que performatizam, quase como hipóstases, o aspecto fantasmal, intermitente e recursivo da sobrevivência, e foi recolhida, da literatura de Dante<sup>138</sup>, da contraposição da grande luz, como pequenas e frágeis luminescências que “sofrem no corpo uma eterna e mesquinha queimadura”<sup>139</sup> por Pasolini, atento e preocupado com/ao cenário político-cultural da Itália que se desenvolve ao longo das décadas de 1940 a 1970. Com essa imagem, o cineasta deflagra a introjeção atroz dos valores do regime democrático-cristão, posterior à vigência fascista, e o identifica como um fascismo cultural mais atroz ou aterrorizante que o próprio regime político: “um novo terror ainda mais profundo, mais devastador,” implicado na cultura. O interesse de Pasolini, muito além de uma leitura macropolítica italiana pós-fascista, recai sobre a “descrição das paixões humanas”: um interesse, antes, antropológico ou micropolítico, pela dinâmica dos afetos, da sexualidade e dos corpos, do padecimento e da indiferença dos indivíduos, percebendo que “a beleza inocente dos jovens de Bologna”, que não denota em nada “uma simples questão estética ou de forma do discurso”, mas “o que está ali é capital”; ele se preocupa em extrair o pensamento político de sua ganga

---

<sup>137</sup> O livro coloca em paralelo dois grandes núcleos discursivos; um que se atém à trajetória e crítica da filmografia e escrita jornalística e epistolar do cineasta italiano Paolo Pier Pasolini; e outro que se formula como uma dura argumentação crítica à filosofia contemporânea do italiano Giorgio Agamben, e perfaz, em alguma medida, a genealogia da sua leitura para lhe servir de contestação, questões que não são objetos da nossa análise, nem aqui serão defendidas.

<sup>138</sup> *Lucciole* surge a partir da contraposição metafórica de uma grande luz (*luce*) à do paraíso, à pequena luz (*lucciola*) infernal entrevista nas trevas. Obra de Dante, que no seu vigésimo sexto canto do Inferno, reserva um “destino discreto” à pequena luz (*lucciola*): a oitava vala infernal, a vala política, onde “os conselheiros perversos e os políticos desonestos” permanecem, condenados ao “fraco lampejo doloroso dos erros que se arrastam sob uma acusação e um castigo sem fim.”<sup>138</sup> A vala é descrita como um “bolsão sombrio de pecados”, feito para que “cada chama contivesse um pecador.” A contraposição metafórica detém uma organização triádica, de onde de uma grande luz (*luce*), ou “a grande claridade das alegrias celestiais merecidas” se opõe à treva ou ao sombrio bolsão onde ali se encontram os “conselheiros perversos” e um terceiro: à pequena luz (*lucciola*), sempre no plural (*lucciole*), como corpos luminescentes dos vaga-lumes.

<sup>139</sup> DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 13.

discursiva e de atingir, dessa maneira, “esse lugar crucial onde a política se encarnaria nos corpos, nos gestos e nos desejos de cada um”.<sup>140</sup>

Esses corpos, chamados tardiamente, por ele, de vaga-lumes, remontam a imagem dos *luciole*, recolhida na literatura de Dante, a partir da contraposição metafórica de uma grande luz (*luce*) à do paraíso, à pequena luz (*luciole*) infernal entrevista nas trevas. Didi-Huberman, ao expor esses graus de luminosidade, tece sua escrita ensaística sobre a visualidade e o visível, como fatura ou núcleo basilar de uma pretensão crítica biopolítica e micropolítica. Seu gesto é de criticar a crítica, e sua preocupação recai sobremaneira à necessidade contemporânea de fazer ver ou de manter “o desejo de ver” esse recorte micro e antropológico nas dinâmicas de poder das sociedades, não distinto, ressaltamos, do desejo de se fazer visto o corpo desmaterializado, embrionário, de Z, ou fazer ver a abertura e o negativo, chamada, por vezes, de sombra que nasceria, como padecimento do personagem K, na poética de Juliano Pessanha.

Huberman faz um elogio a esse gesto pasoliniano em detrimento da crítica dialética totalizadora, uniformizadora ou massificadora; nessa focalização visual-antropológica, as imagens se furtam à totalidade, são essas luminosidades intermitentes –tomadas como grupos culturais marginalizados, singularizados ou indivíduos que se furtam à adesão una ou às dominações ideológicas. São aqueles que “sofrem em seu próprio corpo uma eterna e mesquinha queimadura” e cuja vida “parecerá estranha e inquietante, como se fosse feita de matéria sobrevivente – luminescente, mas pálida e fraca”. Gesto similar ao de Juliano Pessanha, que faria encenar como aparecimento-desaparecimento do cuco, no jogo de sua presentificação intermitente. Opera-se, assim, a inversão do valor da luminosidade do inferno dantesco: “é o inferno que, a partir de então, é exposto com seus políticos desonestos, superexpostos, gloriosos. Quanto aos *luciole*, eles tentam escapar como podem à ameaça, à condenação que a partir de então atinge sua existência”.<sup>141</sup> Assim, essas duas noções que intitulam a sequência ensaística estão imbricadas, a noção de vaga-lume está intrincada à noção de sobrevivência como resistência ao estabelecido.

Didi-Huberman perfaz e acompanha a trajetória de Pasolini, a gradação crescente do pessimismo da sua obra e escrita, que culmina em sua morte trágica, em 1975, posterior à publicação do *L'articolo delle luciole*, com seu lamento fúnebre sobre o

---

<sup>140</sup> DIDI-HUBERMAN, 2011, pp. 24-5.

<sup>141</sup> DIDI-HUBERMAN, 2011, p.17.

desaparecimento dos vaga-lumes e à filmagem de seu último filme, *Salò*, como um “inferno realizado”, ambos foram a público no mesmo ano.

A tese central pasoliniana do genocídio cultural já se elaborava nos escritos de 1969, de 1973 e de 1974 quanto à percepção e intensificação da “adesão aos modelos impostos pelo centro”, e, já em 1974, a adesão era percebida por ele, como “total e incondicionada”. Esses modelos teriam “por alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos, os corpos do povo” de onde se vê a “assimilação à qualidade de vida da burguesia” culminante no “trágico e apocalíptico desaparecimento do humano, no seio da sociedade”.<sup>142</sup>

É nesse solo, de uma crítica filosófica que perquiri a existência do minoritário, da exceção e da resistência, que Didi-Huberman indaga e questiona a produção de Giorgio Agamben, por deflagrar neste um tom também apocalíptico e aproxima-o dessa última fase, descrente e desesperada, da produção de Pasolini. Para Didi-Huberman, a obra de Agamben carece desse “desejo de ver” as singularidades e, nela, é excessiva a ausência de uma percepção das sobrevivências e do “caráter intermitente (*saccadé*) da *imagem dialética*, pela qual é possível compreender de que maneira *os tempos se tornam visíveis*”.<sup>143</sup>

“A visão apocalíptica”, ou o “modo apocalíptico de ver os tempos”, é, na obra de Giorgio Agamben, o efeito da suplantação das pequenas luzes por uma claridade última e única, “devoradora de todas as outras”. O “apocalipse é a luz da verdade, e a grande sobrevivência sacral, fim dos tempos e o tempo do Juízo Final”. Como figura da tradição judaico-cristã, o apocalipse foi “anunciado para matar todas as outras, essas pequenas sobrevivências das quais fazemos a experiência, aqui e lá no nosso caminho pela *selva obscura*, como tantos outros lampejos em que esperança e memória se enviam mutuamente seus sinais”.<sup>144</sup>

A adesão de Agamben à perspectiva crítica apocalíptica, para Didi-Huberman, está associada a desvios na leitura da tradição filosófica de Walter Benjamin, no que concerne primordialmente às noções de “experiência”, “povo” e “imagem”, noções intrincadas que desvirtuam a discussão acerca da “tradição dos oprimidos”. E a verdade última de Agamben, em *o Reino e a Glória*, segundo Didi-Huberman, é uma leitura de povo como

---

<sup>142</sup> DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 29.

<sup>143</sup> DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 46.

<sup>144</sup> DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 81.

massa única manipulável pelo poder midiático e do capital, povo que, “hipnotizado em seu fluxo” –num contexto contemporâneo de capitalismo europeu desenvolvido – “não vê alternativa à assustadora glória do espetáculo”. Essa verdade última seria um falso diagnóstico, resultante, segundo Didi-Huberman, da incapacidade de Agamben de se haver com o caráter intermitente da noção de imagem dialética. Ele acabaria por “desdialetar, desconflitualizar e empobrecer tanto a noção das imagens como a dos povos”.<sup>145</sup> Sua visão pessimista de “povo” estaria relacionada com a leitura de Carl Schmitt, “que recolhe toda uma tradição conservadora do medo das multidões, e a amplia, prolonga, com uma vontade de subjugar-las”.<sup>146</sup> Assim, os povos não seriam capazes de emancipação e a imagem de povo perde seu valor dialético “no paradoxo da economia do poder”. Ao considerar a contraposição benjaminiana de imagem *versus* horizonte, a noção de imagem, para Agamben, “não é mais uma alternativa ao horizonte, a *lucciola* como alternativa a *luce* não parece mais que uma pura função do poder, incapaz do menor contrapoder, da menor insurreição da menor contraglória”.<sup>147</sup> Lembra-nos Didi-Huberman que “Imagem não é horizonte”. Enquanto a “imagem nos oferece algo próximo a lampejos, o horizonte nos oferece algo próximo à grande e longínqua luz”.<sup>148</sup>

A imagem dos vaga-lumes, pequenos e mesquinhos, além de engendrar uma poética da visualidade –pela capacidade de autoluminescência como aquilo que, visível, se faz ver, aparecer e desaparecer – apresenta, a nosso ver, alguma afinidade eletiva com os movimentos repetitivos da engrenagem-cuco; ambas compõem uma imagem crítica e também “anacrônica e atópica” com seu alto “coeficiente de desterritorialização” e reterritorialização, pois que é detentora de uma capacidade de se fazer citável ou percebível sem uma determinação cultural específica. O que nela se deixa relacionar ou territorializar é, sobremaneira, a noção de resistência singularizada e agenciada e intrincada a um “valor coletivo” no qual “tudo é político” e, de modo geral, mantém uma tensão permanente entre a totalidade e a particularidade e o múltiplo e o singular. Entretanto, comparativamente, as sobrevivências “concernem apenas à imanência do tempo histórico: elas não têm valor de redenção. E quanto ao valor de revelação, ele é nada mais do que lacunar, em trapos: sintomal, em outras palavras” mesmo e apesar de o granido do cuco,

---

<sup>145</sup> DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 102.

<sup>146</sup> DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 103.

<sup>147</sup> DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 104.

<sup>148</sup> Em parêntese, expressões recolhidas do autor, (DIDI-HUBERMAN, 2011, p..)

como defende Pessanha, parecer instaurador de uma ordem mais perturbadora: o cuco, esse “animal mais morto, (...) paradoxalmente, é o portador da palavra manifestante e da palavra mais vulcânica”,<sup>149</sup> ele não remonta uma nova ordem, ou reconfigura os modos de resistência, apenas se faz como uma resistência retida no corpo e, na medida em que, mesmo que incômodo ou intempestivo, a recepção dele retornaria ao conflito sobre a disponibilidade de percepção, da disponibilidade daquilo que o acerca de ser afetado, ou, nos termos hubermanianos, traduzíveis pelo “desejo de ver”.

---

<sup>149</sup> PESSANHA, 2015, p. 155.

### 3. Afecções

*Esse é o imperativo da ética da dádiva,  
o chamado para que o miolo de alcachofra se torne pele.*

Juliano Pessanha

Como solo e motor de todo movimento, seja ele perceptivo ou receptivo, seja produtor, está o *desejo de ver* que, assim, desimuniza o corpo e o retira da zona da indiferença e apatia do regime social moderno, que, conforme a elaboração de Esposito,<sup>150</sup> é o paradigma imunitário; dizendo de outro modo, o desejo de ver o outro ou o desejo do outro<sup>151</sup> como uma metalepse ou uma vertigem circular causa-efeito vulnerabiliza o corpo e o dispõe a um potencial de afetação, torna-o aberto ou vazado e permeável –o corpo esponjoso de que há pouco tratamos como imagem da pós-autonomia que acompanha o fazer literário do novo século. A literatura do século XX, por sua vez, colocou como questão seminal o corpo, e, retomando a expressão de David Lapoujade, ela trata e expõe “um corpo que não aguenta mais”; “com os personagens de Beckett (1906-1989), para os quais já é difícil andar, depois, difícil simplesmente se arrastar, e depois ainda permanecer sentado”,<sup>152</sup> ou com o corpo bêbado e cambaleante do cônsul de Malcolm Lowry (1909-1957), em *Sob vulcão*; com o corpo agonizante do suicida do *Som e fúria*, de William Faulkner (1897-1962).

Os corpos kafkianos, precursores e emblemas dessa condição<sup>153</sup>, são corpos marcados pelo padecimento excessivo; lembramos aqui do corpo metamorfoseado do caixeiro viajante - um corpo manco, quebrado e ferido por quedas sucessivas, em processo inflamatório devido a maçã que o atinge e se incrusta no seu dorso, permanece prostrado, sem quase mobilidade, restrito ao espaço de um quarto apenas, padecendo de um mal-estar contínuo e come restos putrefados – a gozar da condição mais abjeta; faz encenar uma eterna afecção ou um eterno padecer que também se metamorfoseiam e se deslocam por suas partes, membros e órgãos até que desfalece. Lembramos das condições limítrofes do magro corpo jejuador d’*O Artista da Fome* “por cuja arte já ninguém se interessa” e está

---

<sup>150</sup> ESPOSITO, 2006, p. XX-XII.

<sup>151</sup> Expressão usada aqui em sua polissemia extrema, valendo desde as projeções do externo sobre si, até a própria projeção de um suposto eu em relação ao outro.

<sup>152</sup> PELBART, 2011, p. 45.

<sup>153</sup> Embora tenha sido publicada tardiamente, entre 1925 e 1935, o conjunto de sua produção foi escrito, em sua maioria, ainda na juventude.

“abandonado numa jaula situada perto dos estábulos, no fundo do circo”,<sup>154</sup> sempre “pálido fitando o vazio com olhos semicerrados com costelas extremamente salientes, braços ossudos, cintura delgada”,<sup>155</sup> com pernas, que, “para se sustentarem quando é posto de pé, apertavam-se uma contra a outra na altura do joelho”.<sup>156</sup> Um corpo que é, “em suma, um feixe de ossos”.<sup>157</sup> Todos, na medida em que se fazem afetados, esses corpos frágeis ou fragilizados, “próximos do inumano, encarnam uma recusa inabalável”: operam “uma resistência passiva”, encobrendo em camadas corporais a renúncia à imunização. Eles dão, passivamente, carnação ao padecimento e se deixam encarnar pelo obstinado desejo de ver; o desejo de serem vistos; o desejo do e pelo outro, dispendo o corpo como máquina de resistir, máquina de afetar, como vetor de existencialização ou como uma *máquina cucolizadora* – nos apropriando aqui dos termos alegóricos de Juliano Pessanha.<sup>158</sup>

Conforme nos lembra Peter Pal Pelbart, Franz Kafka, em seus diários e correspondências, refere-se em abundância ao seu próprio corpo, queixoso dos limites que ele o impõe, em padecimento, rudimentar e frágil.<sup>159</sup> Kafka faz verter a fatalidade do corpo, topia implacável”,<sup>160</sup> como nos recorda Foucault; Kafka verte a inexorável defasagem ou lacuna entre o desejo e a empiria, verte o *Real do corpo*,<sup>161</sup> na força motriz de sua produção. Mais que um espelhamento das condições de afecção, faz encenar duplicadamente as mazelas do próprio corpo nos corpos dos personagens de sua obra, que multiplicam, ecoam e potencializam, como uma encenação abismal, a dor do existir aqui. Implica-se aí a voz média de que trata Benveniste, em *Problemas da lingüística geral I*,<sup>162</sup> na medida em que estar assentado no corpo, nesta topia, e dar disso o testemunho, é o movimento correlato a um *verbo médio*, pois que “indica uma posição e uma atitude”,<sup>163</sup> mas resguarda uma condição não efetivamente ativa nem passiva, e a escrita, a escrita do corpo, como um genitivo ativo e passivo, o atravessa, o transpassa, fazendo-se escrita do e sobre o corpo, restituindo –como estado-ação que se experiência –o restabelecimento de

---

<sup>154</sup> PELBART, 2011, p. 42.

<sup>155</sup> PELBART, 2011, p. 48-49.

<sup>156</sup> PELBART, 2011, p. 42.

<sup>157</sup> PELBART, 2011, p. 42.

<sup>158</sup> Juliano estende a alegoria do cuco a um uso processual, para o qual chama os filósofos da diferença de cucolizadores, por causarem esse despertar, essa reconfiguração do afeto.

<sup>159</sup> PELBART, 2011, p. 42.

<sup>160</sup> FOUCAULT, 2013, p.7.

<sup>161</sup> Na clínica lacanianiana, a defasagem corpo x desejo é nomeada como *Real do corpo*. ZUCCHI, 2014, disponível em: <[http://www.opcaolacanianiana.com.br/pdf/numero\\_14/Esse\\_estranho\\_que\\_nos\\_habita.pdf](http://www.opcaolacanianiana.com.br/pdf/numero_14/Esse_estranho_que_nos_habita.pdf)>.

<sup>162</sup> BENVENISTE, 1991, p. 75-86.

<sup>163</sup> BENVENISTE, 1991, p. 75.

uma saúde rudimentar que o mantém para dar aporte à sua vida mínima e lhe dar condições de testemunho. E, conforme Luis Costa Lima percebe, “contra um corpo débil, desgraçado, instrumento inseguro para com ele vislumbrar um futuro, Kafka perscruta as forças que poderiam animá-lo, arrancá-lo da incerteza e da apatia”<sup>164</sup> pela força de resistência do próprio corpo, faz encenar uma passividade, há

o que Peter Sloterdij chamou de uma outra ecologia da dor e do prazer. Ao contrapor-se ao silenciamento do corpo e do sofrimento proposto pela metafísica ocidental desde o seu início, na sua versão filosófica, religiosa ou médica, assistiríamos desde Nietzsche à emergência de uma outra economia da dor, isto é uma relação outra com a *physis* e o *pathos*, livre da utopia asséptica de um porvir indolor e imaterial. A dor é reinserida na “imanência de uma vida que não precisa ser redimida, de modo que se realiza aí o ato de suportar o insuportável.

(PELBART, 2011, p. 49.)

Configura-se, dessa maneira, uma *decoupage* da existência, que a literatura revela ou faz desfolhar, e, assim como para Franz Kafka, a escritura de Juliano Pessanha recupera o corpo em sua desesperadora fatalidade primordial: marcando a ele um retorno, uma perscrutação pela sua concretude (em condição inessencial) ou pela sua pura imanência (com o abandono de um eu psicossomático e com a anulação desejo) ou sua recolha a uma “*afetação originária*”;<sup>165</sup> e assim, de modo análogo aos corpos doentios ou mutilados kafkianos, podemos ver nele a apatia diante dos estímulos da dimensão/ordem representativa-simbólica da condição humana, a que Pessanha chama de “jogo-realidade”;<sup>166</sup> ele, o corpo, encobre e desvela uma extrema afetação diante da camada de vida pura que percebe. Os afetos mais viscerais, assim, são elevados a uma segunda dimensão intensiva, não estabelecidos pelo encaixe ôntico-funcional em que se alicerçam as interações, mas, como afetos que Juliano Pessanha em *devir-kafka* nomeia de afetos diretos, contrários aos transcendentais, o corpo questiona-se ontologicamente:

---

<sup>164</sup> PELBART, 2011, p. 48.

<sup>165</sup> A expressão que nos vale foi extraída de Pelbart (2011, p. 48).

<sup>166</sup> Pessanha, ironicamente, chama de “homem-realidade aquele que escuta cada palavra como bula para os negócios do mundo ou como instruções ao jogo-realidade”, o jogo das interações recíprocas que mantém a coesão da vida em sociedade. (PESSANHA, 2015, p. 75.)

Eu gostaria de *sentir afetos diretos e não apenas afetos transcendentais*, eu gostaria de dizer eu gosto disso ou aquilo e não estar espantado por sentir isso ou aquilo existir. [...] Minhas descrições são de alguém que não pertence nem mora na representação partilhada, mas no assombro da aparição. Se descrevo uma mulher, não é porque estou eroticamente encantado com sua forma, mas *porque estou ontologicamente perplexo de que ela exista*.

(PESSANHA, 2015, p. 239.)

A voz enunciativa em *devir-kafka* espanta-se ao se deparar, não com a mulher, mas, antes, com a vida, com a imanência; há uma afetação revertida, uma desconformidade intrínseca, que produz a apatia pelo transcendente e indaga o corpo, a concretude, em sua condição de existência inessencial. A voz comunica o surgimento de uma afetação direta, anterior e visceral que extravasa ou ultrapassa o caráter de uma interação, acessando o questionamento na forma de uma indagação pela camada de imanência que a acolhe, sua condição pré-pessoal; em outros termos dizendo, a indagação atravessa a identidade e o gênero, para perceber e se direcionar ao seu acontecimento-existência. Recorremos novamente à teorização deleuziana que atualiza a moderna elaboração da transcendência finita e o problema lógico do transcendente sem plano de transcendência, e a nomeia de *empirismo transcendental*, de maneira que aponta o caminho da pura imanência<sup>167</sup> e virtualidade, e se vale de definições que nos auxiliam a fim de um diálogo contínuo para a compreensão da questão ética-ontológica<sup>168</sup> aqui mobilizada:

Pode-se dizer da pura imanência que ela é UMA VIDA, e nada diferente disso. Ela não é imanência à vida, mas o imanente que não existe em nada também é uma vida. Uma vida é a imanência da imanência, a imanência absoluta: ela é potência completa, beatitude completa. É na medida em que Fichte ultrapassa as aporias do sujeito e do objeto que ele, em sua última filosofia, apresenta o campo transcendental como uma vida que não depende de um Ser e não está submetido a um Ato: consciência

---

<sup>167</sup> Em Spinoza, a imanência não é imanência à substância, mas a substância e os modos existem na imanência. Quando o sujeito e o objeto, que caem fora do campo de imanência, são tomados como sujeito universal ou objeto qualquer aos quais a imanência é também atribuída, trata-se de toda uma desnaturação do transcendental que não faz mais do que reduplicar o empírico (como em Kant), e de uma deformação da imanência que se encontra, então, contida no transcendente. A imanência não se reporta a um Algo como unidade superior a todas as coisas, nem a um Sujeito como ato que opera a síntese das coisas: é quando a imanência não é mais imanência a nenhuma outra coisa que não seja ela mesma que se pode falar de um plano de imanência. (DELEUZE, s/ p.)

<sup>168</sup> Chamamos aqui de questão ética-ontológica, porque a escolha pelo que se afetar configura um índice ético.

imediate absoluta, cuja atividade mesma não remete mais a um ser, embora não cesse de se situar em uma vida. O campo transcendental torna-se então um verdadeiro plano de imanência que reintroduz o spinozismo no mais profundo da operação filosófica.

(DELEUZE, s/p.)<sup>169</sup>

Sem que a mulher o afete, o estado de perplexidade da voz em *devir-kafka* é o estado da percepção da imanência ou da vida em que a mulher se assenta: trata-se da recepção de *affectus* e os *perceptos* que a voz acolhe para si, e são eles entes autônomos, permeando o plano de imanência. A voz realizou uma *decoupage* nesse plano e, diante da constatação da imanência da mulher, tornou-se afetada. A cena remete-nos ao exemplo do canalha Hiderhood, de Charles Dickens (1812-1870), que, quando moribundo, quase desfalecendo, no leito, junto às enfermeiras que o assistem, alcança certa docilidade, certa amabilidade, mas que, ao retornar ao estado de uma mínima saúde, recobra também sua personalidade anterior, algo ranzinza, dando a ver, desvelando, no seu estado de quase-morte a vida pura *zoé*, uma *hecceidade*, a imanência. Como em uma descamação, subtrai-se uma camada para fazer vista a outra: “a vida do indivíduo deu lugar a uma vida impessoal, mas singular, que despreende um puro acontecimento, liberado dos acidentes da vida interior e da vida exterior, isto é, da subjetividade e da objetividade daquilo que acontece”<sup>170</sup>.

O corpo da voz em *devir-kafka*, em apatia às instâncias subjetivas/objetivas, dispõe-se para a percepção da imanência e a penetra direcionando seu afeto a essa dimensão, na qual “a vida de tal individualidade se apaga em favor da vida singular imanente a um homem que não tem mais nome, embora ele não se confunda com nenhum outro”<sup>171</sup>. A *decoupage* até esses estados, até a vida pura, neutra, é favorecida pelos corpos que experimentam as condições limítrofes da vida, em estágio de quase morte, ou moribundo, ou no seu extremo oposto, no estágio do recém-nascido, por seu “querer-viver obstinado e indomável”<sup>172</sup> isento de “uma vida orgânica”<sup>173</sup> ou de uma construção pessoal. Mas a

---

<sup>169</sup> DELEUZE, v. 27, n. 2 (2002), s/ p

<sup>170</sup> DELEUZE, v. 27, n. 2 (2002), s/ p

<sup>171</sup> DELEUZE, v. 27, n. 2 (2002), s/ p

<sup>172</sup> PELBART, 2011. p. 50.

condição desses corpos precários, que deixam ver neles a vida pura obstinada, a resistência passiva, a imanência ou a hecceidade que se eclipsa, parece ser também a condição existencial de K: ele sofre uma desrealização, no sentido da vida que sobrevém à imanência, mantendo-se apático ao regime de interações. K é um corpo pura imanência, que “desconhece o traço de união e o segredo da aliança. Mas não se trata da união de um homem a alguma coisa. Da aliança entre uma pessoa e outra, mas sim da “matriz transcendental” das ligações, ou seja, daquilo que torna possível qualquer vínculo intramundano”.<sup>174</sup>

A elaboração que encontramos em Deleuze, comentada por Peter Pal Pelbart, sobre a passividade ou a apatia que dispõe o corpo a uma resistência aos afetos ordinários, e o disponibiliza aos afetos mais sutis, é devedora da leitura de Martin Heidegger sobre a metafísica de Friedrich Nietzsche, leitura na qual, a vontade-de-potência eleita pelo autor de *Assim falou Zaratustra* (1891) como fundamento último da atividade humana, deveria ser substituída ou suplantada pelo *Gelassenheit*, traduzida como serenidade ou como relaxamento, ou, conforme a tradução da Hanna Arendt, como “deixar-ser”.<sup>175</sup> Nesse aspecto, podemos perceber, inclusive, uma certa afinidade com o comentário de Benveniste sobre a voz média, que, ao pensar um estado intermediário entre o agir e o sofrer, parece chegar na mesma inflexão do desejo, por um caminho diverso, linguístico. A passividade, então, como resposta crítica-filosófica ao primado metafísico da vontade subjetiva, parece dar as condições elementares para a posterior teorização francesa confeccionar uma teorização sistematizada do plano de imanência deleuziano, devedor do spinozismo.

---

<sup>173</sup> PELBART, 2011. p. 50.

<sup>174</sup> PESSANHA, 2015, p. 63.

<sup>175</sup> “Nem a palavra vontade nem a palavra pensamento aparecem no trabalho inicial de Heidegger antes da tão falada reviravolta (*kehre*) ou mudança radical que se deu em meados dos anos 1930, e o nome de Nietzsche nunca é mencionado em *Ser e Tempo*. Portanto, a posição de Heidegger sobre a faculdade da Vontade que culmina com sua insistência passional em querer não-querer, que, é claro, nada tem a ver com a oscilação da vontade entre *velle e nolle*, querer e não querer – surge diretamente de sua investigação extremamente cuidadosa da obra de Nietzsche, a que ele volta, depois de 1940, repetidas vezes. Ainda assim, os dois volumes do seu [livro] *Nietzsche*, que foram publicados em 1961, contém conjuntos de conferências dadas em cursos de 1936 e 1940, isto é, nos anos em que a reviravolta ocorreu. (...) podemos ficar atentos a datar a reviravolta como um evento autobiográfico concreto, precisamente, entre o Volume I e II; pois a bem da verdade, o primeiro volume explica Nietzsche, aceitando-o, enquanto o segundo é escrito em um tom atenuado, mas inconfundivelmente polêmico. Essa mudança importante de disposição foi observada, ao que eu saiba, somente por J. L. Metha, em seu excelente livro sobre A filosofia de Martin Heidegger e, de maneira menos decisiva, por Walter Schulz. A relevância dessa datação parece evidente: é contra a vontade-de-potência que a reviravolta se dirige original e primordialmente. No entender de Heidegger a vontade de governar e de dominar é uma espécie de pecado capital, do qual ele mesmo se achou culpado quando tentou lidar com seu breve passado no movimento nazista.” (ARENDDT, 2009, p. 440).

Entretanto, encontra-se em outras literaturas do século XX, mais tributárias à afirmação, ou devedoras de leituras mais coladas ou aceites ao último dos metafísicos, outras condições ou estágios de saúde que parecem confluir: estágios outros que também reconfiguram ou reprogramam o corpo a percepções e a afecções singulares, mas de outro modo ou avessa à neutralidade vida pura, das hecidades. Tais exemplos parecem alcançar a afetação por meio de um excesso subjetivo, um excesso visto na criança e visto no “convalescente [capaz de sentir mais intensamente], porque perdeu temporariamente uma origem”, como nos lembra Jeanne Marie Gagnebin, sobre a associação que Baudelaire faz entre o personagem de Edgar Allan Poe –*O homem das multidões*– que, convalescente, contemplando, de uma mesa de um café, como um “espetáculo multicolor e sempre diferente”,<sup>176</sup> a cena comum e corriqueira da multidão dos passantes –e Guys,<sup>177</sup> que mantém um estado de espírito vivaz, “uma espécie de convalescença perpétua” ou o próprio corpo aberto e poroso à percepção.<sup>178</sup> Também para Pessanha, os estados do corpo possibilitam alterações perceptivas, aos quais o fazer teórico é também devedor, e localiza Nietzsche como um dos filósofos capazes de evidenciar a dependência

“Assim é o caso do próprio filósofo Friedrich Nietzsche, cuja obra é dádiva de um corpo indomável, é um corpo instável –ora doente, ora saudável ora fraco, esquivo e oblíquo, deslizando, feito enguia, diante das lutas medicinais –que possibilitou o olhar migrante do filósofo da transvaloração. A alternância radical entre a saúde e a doença deu a Nietzsche a possibilidade de transitar por terras variadas e verificar onde e como floresciam este ou aquele tipo de moralidade”.

(PESSANHA, 2015, p. 261.)

---

<sup>176</sup> GAGNEBIN, *Baudelaire, Benjamin e o Moderno*. s/p.

<sup>177</sup> Ora, a convalescença é como uma **volta à infância**. O convalescente goza, no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram as mais triviais. [...] A criança vê tudo como novidade; ela sempre está inebriada. Nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor. Ousaria ir mais longe: afirmo que a inspiração tem alguma relação com a congestão, e que todo pensamento sublime é acompanhado de um estremecimento nervoso, mais ou menos intenso, que repercute até no cerebelo. O homem de gênio tem nervos sólidos; na criança, eles são fracos. Naquele, a razão ganhou um lugar considerável; nesta, a sensibilidade ocupa quase todo o seu ser. Mas o gênio é somente a infância reencontrada pela vontade; a infância agora dotada, para expressar-se, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulada. (BAUDELAIRE, 2010, p. 168-69.)

<sup>178</sup> Associação de autoria de Baudelaire trazida do ensaio de Jeanne Marie Gagnebin.

A alegoria do cuco (que encena a condição do artista/poeta moderno) performa também a situação de crise do corpo, fazendo convergir, no seu movimento pendulário e projetivo, a intermitência das condições que reconfiguram o regime das afetos, na medida em que encena a passividade máxima de um ser quase morto gozando de uma vida mínima, em fiapos, atravessada pela interferência (dependência) da ignição do outro; e, ao mesmo tempo, possui o máximo da atividade afirmativa, com um despertar a sua projeção e seu gorjear vulcânico-intempestivo.<sup>179</sup> “Como um limiar, situado entre a vida e a morte, entre o homem e o animal, entre a loucura e a sanidade, onde o nascer e o perecer se repercurtem”,<sup>180</sup> o corpo dramatizado por Juliano Pessanha dá-se como lugar das limiarizações, e se faz materialidade-testemunho na medida em que acolhe as afecções e padecimentos e baliza e dá a ver o testemunho das existências que lhe são atravessadas e o testemunho das afecções que acolhe.

### 3.1 *Corpo parresiástico*

Giorgio Agamben, em *O que resta de Auschwitz*(2008), ao abordar as questões acerca do trauma de Primo Levi, recupera dois termos latinos correlatos a **testemunha**: *testis*, válido para “aquele que se põe como terceiro em um litígio ou em um processo entre dois contendores”; e *superstes* como aquele que vivenciou, “atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso”.<sup>181</sup> Essa divisão, entre as posições do testemunho, parece configurar duas categorias de análise ainda incipientes à análise que a escritura de Juliano Pessanha nos exige, na medida em que esta já abandonou o fechamento ficcional (pois que sua condição pós-autônoma rasura os limites da ficcionalidade, tornando manifesto e aberto *como se* literário) e abandona, também, a questão no entorno de um sentido último, de uma reconstituição da fatualidade, e da

---

<sup>179</sup> Juliano Pessanha, em nota, no seu ensaio *Emlouvor ao júbilo*, parece expressar em paralelo à nossa observação sobre o cuco e a ideia de complementariedade ou de paradoxo, que ele carrega, por estes dois estados são devedores de duas vertentes de pensamento que recolocam o mesmo problema: “este texto, uma experiência como o pensamento do Nietzsche trará apenas da parte biográfica da existência e da passagem do ninguém ao alguém. Já o salto homeopático do alguém ao grande ninguém (...) envolve um mergulho em Heidegger e Chuang Tzu.” (PESSANHA, 2015, p. 256).

<sup>180</sup> PELBART, 2011, p. 30.

<sup>181</sup> AGAMBEN, 2008, p. 27.

verdade resgatável ou referencial próprios à documentação e ao arquivo –critérios que poderiam conferir veridicção ao discurso.

De acordo com a lógica interna dos fragmentos do nosso autor, a voz que testemunha não poderia se alocar inteiramente na posição de um terceiro, de modo limitador ou definitivo, mas, talvez, percorrer ou se valer como ambos, desenhando um movimento oscilatório entre duas posições a exigir critérios que, apesar de históricos, são próprios a uma análise semiótica e cotejada, visto que ela, a escritura, carrega conteúdos projetivos e o discurso se faz como uma materialidade já em si parresiástica, o corpo, e o padecimento do corpo. Discurso, portanto, que, longe de se reduzir a uma vivência pregressa, faz constituir uma verdade performativa e de um estado de verdade irrecuperável, dependente da autoconstatação narrativa, por expor um corpo-linguagem.

De outro modo dizendo, a voz unívoca de Juliano Pessanha, a circular e compor um testemunho aglutinativo em *devir*, está necessariamente imbricada, em grados distintos ou como em tonalidades, no acontecimento enunciado, e não disporia, portanto, do distanciamento crítico e da imparcialidade que a condição ou posição de *testis* parece exigir (dispor) para legitimar ou autorizar uma posterior possibilidade de julgamento ou de *júris* da cena acontecida. Contudo, poderíamos validar a condição oscilatória da voz, desde que se considere *testis*, não como aquele que acompanha um litígio, mas como alguém que vivencia um acontecimento em segundo grau, por meio do acesso ao testemunho (de/em primeiro grau) de um *superstes*, um acesso, portanto, mediado pelo discurso. Todavia, a pendulação que os dois operadores *testis* e *superstes* desenharam na escritura de Pessanha não faz paralelo aos usos dos marcadores linguísticos pronominais que flexionam o discurso em terceira e em primeira pessoas: a posição implícita da voz enunciativa não se define, podendo entrever-se num discurso homodiegético, o trânsito que a faz valer ambigualmente entre o *shifter* do eu e do outro por meio de dispositivos discursivos outros e distintos, como o uso do discurso indireto livre<sup>182</sup> ou por mecanismos paratextuais, como as remissões dos índices e como a assinatura, que credencia a autoria do discurso a outrem, configurando uma ambiguidade; ou mesmo por mecanismos críticos já indiciados, como o indicador do gênero textual ao qual recorre e nomeia, a *heterotanatografia*, conforme já abordamos na introdução no nosso estudo.

---

<sup>182</sup> Presente nas ficções e nos do gênero a que Juliano Pessanha nomeia de performance, assim como nas heterotanatografias.

No entanto, o *devoir* configura necessariamente um terceiro não inteiramente assentado nos dêiticos pronominais dispostos, mas algo que os aglutina, tal um eu-ele ou eu-outro, um terceiro que não mais tem termo dissociativo ou balizador<sup>183</sup> mas é experienciado em linguagem, trazendo o acontecido ao âmbito de uma cena sempre discursiva, assim, intrínseco ao discurso. Logo, dentre os marcadores linguísticos, há ainda uma falta pronominal para o dêitico que se enuncia *em devoir*: poderíamos pensar em algo em torno de uma voz média de Benveniste ou de um neutro blanchotiano cujo funcionamento abarque as condições de um plural-singular ou uno-múltiplo, como ocorre aos substantivos coletivos nomeando agrupamentos. Um neutro que valha, ao mesmo tempo, como primeira e terceira pessoas aglutinadas. Em *Deslocamento*, o discurso que se daria por mais tempo em terceira pessoa (passando ao eu em raros entrecos),<sup>184</sup> o faz, assim, não para marcar a distância representativa, mas, ao que nos parece, para fazer encenar esse neutro, desenhado como uma ainda-não-subjetividade ou como uma subjetividade residual de K.<sup>185</sup>

A dificuldade cabal de se poder mapear, na escritura de Pessanha, o estatuto do testemunho, deve-se, sobremaneira, aos problemas de ordem ontológica que a escritura reporta: a voz que se enuncia sofreu e foi agente de processos de *transfiguração* paralelos em que se encaixam *devires*, percorrendo um curso inicialmente sequencial que coloca na perspectiva histórica ou cronológica os testemunhos que classificamos em segundo grau, *testis*; aqueles mediados pelo contato com um discurso em primeira pessoa que remonta um padecimento vivido. Entretanto, o discurso da posição de *testis* cataliza um padecer que irrompe intempestivamente em acontecimento e assim transmuta o receptor em *superstes*, na medida em que a afecção testemunhada atinge por contágio a testemunha, e a legitima também à autoria do testemunho de si, de modo a dar carnação em si ao padecimento do outro: um procedimento que estaria na vizinhança semântica da *hispóstase* e da empatia, mas que resguarda com elas diversos tensionamentos por fazerem criar uma relação simbiótica ou uma comunhão entre o receptor, *testis*, com a voz média que sofre, padece, testemunha e produz inicialmente o discurso, *superstes*. Não apenas como uma ordem

---

<sup>183</sup> Conforme já descrito e argumentado na primeira seção do estudo.

<sup>184</sup> “Eu sondei a vastidão de todas as distâncias...” (PESSANHA, 2015, p. 50.)

<sup>185</sup> Marcamos assim por apresentar passagens em Z apresenta ainda algum mínimo desejo, em *flashes*, o que será desdobrado posteriormente neste estudo.

antropofágica ou uma vivência fagocitada, o *pathos* experimentado alastra-se, assim, produzindo as condições de *devir* e transfiguração.

### 3.2 Transfigurações da dor: colheita

Para esquadrihar o mecanismo de transfiguração, recorreremos ao conceito de *figura*, que, tal como Erich Auerbach historiciza,<sup>186</sup> adquire sentidos distintos e mutantes, podendo ser lido já em Terêncio como forma plástica e aparência externa; em Varrão, a palavra varia ou flexiona gramaticalmente e adquire sentido de forma ideal, modelo, e também nele há a primeira ocorrência da flexão na forma plural valendo como posições no sentido de posição amorosa –sentido relevante para as elaborações posteriores sobre uma hermenêutica figural; em Lucrécio, figura aparece como visão de sonho ou como imagem de fantasia; em Ovídio, como cópia; e figura, então, varia como letra, “forma que retrata” ou “forma que muda” até a concepção que vigora como *figura de linguagem*, entendida como “forma de discurso que se desvia do seu uso normal e mais óbvio”.<sup>187</sup>

Mas o sentido de maior relevância, que marca toda a hermenêutica cristã e o trabalho exegético das escrituras bíblicas, é um dos sentidos (mais complexos) que já aparecem em *Adversos Marcionem*, de Tertuliano, em cujo escrito nomeia-se de Josué-Jesus o homem que apareceu como a enunciação profética: no qual a figura faz a “representação concreta de algo que vai se realizar no futuro”.<sup>188</sup> Tertuliano defende que, “como foi Josué, e não Moisés, que conduziu o povo de Israel para a Terra Prometida, a Graça de Jesus, e não a lei judaica, conduz o segundo povo [os cristãos] para a terra prometida da beatitude eterna”.<sup>189</sup> Desse modo, conclui Auerbach, “o nome Josué-Jesus é uma profecia fenomenal ou uma prefiguração do futuro Salvador” e “a relação entre ambos é revelada por uma similaridade ou por um acordo”.<sup>190</sup> Mas a autodeclaração de Jesus, no *Sermão da Montanha*, “A lei diz; eu, porém, voz digo”,<sup>191</sup> o dispõe em relação à Lei antiga d’*Os mandamentos*, não para revogá-la, mas para confirmá-la, endossá-la, compondo a prefiguração católica mais conhecida: a relação entre as profecias de Moisés e Jesus Cristo.

---

<sup>186</sup> Percurso feito por Erich Auerbach (1997, p. 24) e já reduzido a fim de otimizar nossa discussão.

<sup>187</sup> AUERBACH, 1997, p. 16.

<sup>188</sup> AUERBACH, 1997, p. 27.

<sup>189</sup> AUERBACH, 1997, p. 27.

<sup>190</sup> AUERBACH, 1997, p. 27.

<sup>191</sup> MATEUS 5, 17-37 in Bíblia Sagrada.

Nela, os personagens “se relacionam como figura e preenchimento. O preenchimento é constantemente designado como *veritas* (...) a figura, como *umbra, imago*”,<sup>192</sup> sombra, imagem. Não há, entretanto, falta de concretude, na figura ou sombra; por sempre se manifestarem em personagens históricos, elas serão preenchidas de conteúdo, no sentido de sua carnação; o sentido oculto, implícito, das ações de cada personagem são prenúncios da verdade apenas revelada pelo messias. Auerbach explica que “tanto sombra como verdade são abstratas apenas em referência ao significado a princípio ocultado para ser revelado em seguida; são concretas em relação às coisas ou pessoas que aparecem como veículos do significado”.<sup>193</sup>

Segundo esse modelo ou aparato hermenêutico, “as figuras históricas reais devem ser interpretadas espiritualmente, mas a interpretação (figural) aponta para um preenchimento carnal, e, por conseguinte, histórico – pois, (como relembra Auerbach retornando a São João Evangelista) a verdade fez-se carne ou história”.<sup>194</sup> A figura, assim, é trazida ao âmbito da hermenêutica, e a noção aí incorporada torna-se essencial para um tipo de interpretação incumbida de mostrar que “as pessoas e acontecimentos do *Velho Testamento* eram prefigurações do Novo Testamento e de sua história de redenção”.<sup>195</sup> O sentido é também retomado pelo apóstolo de Paulo, para a qual “o *Velho Testamento* deixa de ser um livro da lei e da história de Israel e se torna de modo integral uma promessa e uma prefiguração de Cristo”.<sup>196</sup> Por extensão, o modelo foi amplamente aplicado, e “compreende-se, portanto, que Adão seja concebido como figura de Cristo do mesmo modo que, para Santo Agostinho, a Arca de Noé represente uma prefiguração da Igreja; e Jacó e Esaú a figura dos dois povos: judeus e cristãos”. De modo que “é essa hermenêutica que institui a relação entre duas realidades, pois aquilo que a ‘figura’ profetizava –sem deixar de ser o que era, alcança ao final sua realização plena, pleroma (*Erfüllung*)”.<sup>197</sup>

Entre as representações da transfiguração de Cristo, há duas bastante conhecidas: a obra de Giovanni Bellini, instalada no museu Capodimonte em Nápoles<sup>198</sup>; e a obra de Rafael Zanzio, cujo exemplar original se encontra nos Museus Vaticanos, embora a réplica

---

<sup>192</sup> AUERBACH, 97, p. 31.

<sup>193</sup> AUERBACH, 97, p. 31.

<sup>194</sup> AUERBACH, 97, p. 31.

<sup>195</sup> AUERBACH, 97, p. 28.

<sup>196</sup> AUERBACH, 97, p. 44.

<sup>197</sup> CARONE in AUERBACH, 1997, p. 8.

<sup>198</sup> Ver fig. 4.

possa ser contemplada na Basílica de San Pietro, em Roma.<sup>199</sup> Ambas dispõem de mais de uma figura para o preenchimento e a realização final de Jesus Cristo, e consideram como imagem/sombra também Elias, além de Moisés, e são nomeadas como *transfiguração*: podendo nos fazer ver dois estágios ou duas camadas entrelaçadas de projeção da profecia, e um trânsito maior de informações históricas. Assim, a triangulação da figura está retoricamente justificada, tendo em vista que, na interpretação cristã, Jesus confirma as leis de Moisés, de um lado, e que Elias, tal qual Jesus, não morre, mas apenas sobe aos céus. A triangulação evidencia uma busca cuja complementaridade poderia endossar ou reforçar retoricamente a plenitude da realização figural, dando a ver uma eminência ainda maior de Jesus Cristo, que não ombrearia com uma figura apenas. Formalmente, elas representam *A transfiguração de Cristo*, com o retrato estático dos três, formando uma estrutura triádica em que Jesus aparece acima e ao meio dos demais, encenam uma posição de equilíbrio, plenitude e iminência.<sup>200</sup>

Interessa-nos a digressão acima para a compreensão da estrutura também triádica que se projeta na escritura de Juliano Pessanha, que a indica como performance e a nomeia de *Exclusão transfigurada*:

Faço minhas aqui as palavras de Maurice Blanchot, sobre meus dois romances póstumos, aliás todo esse parágrafo é tributário do que Blanchot escreveu sobre os meus livros. Não é a primeira vez que tomo emprestadas as palavras do meu leitor mais profundo, daquele com quem mais aprendi sobre mim mesmo. Blanchot compreendeu minha experiência para além do que eu mesmo pude compreender em vida, e eu nunca imaginei que alguém pudesse desenvolver todo um pensamento sobre a essência do literário e uma topologia da situação humana a partir da experiência que me atravessou. No dia 3 de junho de 1924, dia em que morri num sanatório de Kierling, Blanchot tinha dezessete anos e estava em outro país. Se não pudemos nos saudar em vida, agora posso tornarme ele e colher suas palavras; afinal, damos testemunho da passagem por um mesmo lugar e por uma mesma questão.

(PESSANHA, 2015, p. 241, *grifo nosso*.)

---

<sup>199</sup> Ver fig. 5.

<sup>200</sup> A obra de Zanzio recorta a imagem em dois planos horizontais e contrasta a plenitude da transfiguração à cena pagã de uma possessão assistida.

Aqui, no entanto, a transfiguração coloca as figuras,<sup>201</sup> imagens, das personagens reais e históricas de Franz Kafka e Maurice Blanchot em uma relação sequencial intermediada pelo discurso de Juliano Pessanha, que recolhe e baliza a reciprocidade figural de ambos, fazendo ocorrer reversivelmente o acesso crítico; e a interpretação-recepção da literatura kafkiana por Maurice Blanchot, dada a ver em seu célebre *De Kafka à Kafka*, por sua vez, é retomada e comentada pela voz em *devoir-k* de Franz Kafka, que a reconhece como a melhor sinopse disponível da sua própria imagem: há o desenho de uma metacrítica espelhada, como crítica da imagem de si projetada por Maurice Blanchot.

### 3.3 *Pathos-articulatório*-associativo: o nascimento do *corpo-brisura*

A transfiguração aqui ocorre sem que haja pleroma, plenitude, concreção de uma imagem estática, teleológica ou de algum modo redentora; mas apenas abre a estrutura figural ao toque de efração e reversibilidade mútua dos acontecimentos, padecimentos, fazendo surgir um circuito em sentidos-direções reversíveis, transposto ou amparado por/em um ducto de linguagem em *devoir*. O *devoir*, por sua vez, se faz autorizado por um padecimento intensivo decorrente de um efeito estético, a que chamamos aqui de ***pathos associativo-articulatório***, que realiza<sup>202</sup> o conteúdo dramático recebido e efetua a inteligência da imagem do sofrimento, atualizando-a na dimensão corporal e sensória, como um processo intelectual-afetivo; um *pathos* que coaduna o afeto e a cognição, estando em conformidade com os sentidos mais antigos de λόγος, –colheita, recolha ou articulação – conforme Heidegger remonta:

Na linguagem dos matemáticos gregos, a palavra Λόγος significa o mesmo que *ligação e comportamento*; nos dizemos analogia e a traduzimos por *correspondência*, não pensamos de maneira alguma nem em linguagem nem em fala. O uso matemático da linguagem e em parte também filosófico, conserva algo do significado originário de λόγος,

---

<sup>201</sup> Entendida aqui nos seus sentidos primeiros de forma, retrato, imagem, como visto na obra de Tertuliano (AUERBACH, 97, p. 17-19).

<sup>202</sup> “Realiza” aqui tem o sentido do inglês, *I realized*, como algo que mesmo já tendo sido de algum modo recebido, apenas fez sentido quando realizado, ou seja quando foi submetido à cognição, ao estalo. No jargão popular, quando fez cair a ficha.

pertencente a λέγειν, *colher* – colheita de uva, colheita do trigo: *recolher*. Só que ao nos assegurarmos que λέγειν significa colher ainda não conquistamos nada. Apesar da correta indicação do seu significado de raiz, podemos continuar desconhecendo o conteúdo essencial<sup>203</sup> da palavra grega e confundir o conceito do λόγος no sentido usual empregado até o momento.

Colher, recolher, significa: reunir diversas coisas esparsas em uma unidade ao mesmo tempo trazer essa unidade para junto de e dispô-la (παρά). Para onde? Para o desvelado do vir à presença.

(HEIDEGGER, 2008, p. 291)

Desse modo, a voz em *devir-k* faz a colheita e reúne as imagens de sofrimento dos partícipes da estrutura figural, e, assim, as transfere e as articula no corpo, dando-lhes lugar na própria existência, e se autoriza a se tornar Maurice Blanchot, do qual dá testemunho o texto de Juliano Pessanha.<sup>204</sup> Vê-se assim a conformação de um corpo costurado, ***um corpo brisura***, que está a perfazer o movimento inverso, (trans)figural, e a perfurar um *telos*, rasurando a disposição teleológica da figura hermenêutica e lançando a figura à repetição e ao abismo, na lógica do eterno retorno, como um cuco à vivência do *amor fati*, em que tudo se torna em um *já foi* e em um *ainda-não*, tudo se instaura numa terra do pressentimento.

Se considerarmos que a interpretação figural “transformou a concepção judaica da ressurreição de Moisés em um novo sistema de profecia figural, no qual o novo messias anula e preenche a obra realizada pelo seu precursor”,<sup>205</sup> o sistema figural aqui projetado perfaz uma ruptura semelhante, reendossando e reescrevendo de modo suplementar as escrituras de Franz Kafka e Maurice Blanchot, como um procedimento de literatura comparada, em que o diálogo dos textos e a sua marca corpórea/afetiva é balizadora dos critérios críticos. Ao lado da contraposição a preenchimento ou à verdade, vista nos sentidos mais usuais de *figura*, “aparece uma outra [contraposição], entre *figura* e *historia*; [sendo que] *historia* ou *littera* é o sentido literal ou acontecimento relatado”,<sup>206</sup> um

---

<sup>203</sup> Ressalvamos que se trata, aqui, não de *essencial* no sentido de uma essencialidade ou de uma substância, mas, ao contrário, como Pessanha humoradamente nos explica: Heidegger é a “britadeira da substância”; o sentido aqui é de recuperar filologicamente o semantema esquecido de *lógos*.

<sup>204</sup> O mesmo procedimento parece ser configurado na produção de hetetanatografia, na medida que aqui, também, parece que se colhe: “escreveu uma heterobiografia aquele que desistiu de se livrar da ferida, mas tomou palavra naquilo que a dor da ferida sabia”(PESSANHA, 2015, p. 259).

<sup>205</sup> AUERBACH, 97, p. 44.

<sup>206</sup> AUERBACH, 97, p. 41.

testemunho; “figura torna-se o termo do meio entre *littera, historia e veritas*”<sup>207</sup> podendo fazer convergir para a estrutura, o valor de verdade do testemunho, que o deixa dependente da condição relacional entre as partes.

Aqui, verifica-se uma transfiguração no sentido de um esvaziamento dramático dos preenchimentos e conteúdos que poderiam realizar a figura; trata-se, antes, da desrealização ontológica que aparece figurada na tríade, na medida que abarca ou inter-relaciona existências ruídas pela anulação, dando, cada qual, acesso ao outro, pelo padecimento comum, de segundo grau: o padecimento circunstanciado *pelo ainda-não*, pela disposição para a morte ou pela disposição por um eterno *por-vir* –uma espera sem assentamento, sem encaixe no mundo. A (trans)figuração remete aqui a um trânsito eterno, um trânsito que fura e vaza o *telos*, e se dá sem pleroma, sem limite, como um trânsito desancorado, em *devir abismal* – liberada/ativado pelo *pathos associativo-articulatório* que produz e constrói um *corpo brisura*, que autoriza a reversibilidade discursiva e circular num circuito em *looping*, podendo ser aberto ou recomposto por novos *devires* à entrada.

Desse modo, a lógica difere-se da associação ou carga de similaridade que permite aos padres da igreja se valerem do método de interpretação figural, pois que, na tríade aqui exposta, não há trabalho exegético descolado do padecimento do próprio corpo. Assim, necessariamente, torna-se incontornável que o trabalho, não mais exegético, mas receptivo, seja amparado por uma voz enunciativa em primeira pessoa, de modo que, assim, a enunciação-testemunho ou enunciação confessional é inserida na forma de nova figura-testemunho em *devir* que, dada ao padecimento, está a integrar e a compor como parte efetiva a estrutura transfigural. Dessa forma, a transfiguração atua também sobre a condição restritiva/de excludência que acomete os acontecimentos ou partícipes da estrutura figural. Isto é, a inserção do corpo que se afeta transfigura também a exclusão, segregação ou nulidade, que é conteúdo narrativo comum entre as partes relacionais, conteúdo, por vezes, da desrealização ontológica, causalidade última do padecimento.

Em última instância, é a exclusão que está transfigurada em favor da comunhão do corpo, possível pelo *pathos articulatório*, que baliza a configuração informe do *corpo brisura* em instâncias de padecimento ou platôs e a consubstancializa num *corpo-comunial*, pela reciprocidade e reversibilidade da ordem do *pathos*, que se dá não apenas

---

<sup>207</sup> AUERBACH, 97, p. 41.

por fagocitose, antropofagia, ou assimilação do outro como eu, mas por contágio múltiplo em que os limites das entidades envolvidas tornam-se associadas rizomaticamente, em *devir-múltiplo*, e que poderia sim, ele próprio, ser uma resposta ao limite ético e aos pressupostos da condição de pureza do testemunho. O nome do ensaio performativo, *A exclusão transfigurada*, indica e endossa a ambiguidade da circunstância de exclusão, já não mais meramente excludente, mas transfigurada, produzindo um movimento de aglutinação da forma, inicialmente triádica, em corpo expansível, no qual o processo de *devir* é reinserido e lançado ao *por-vir*, posto que se reporta sem barragem: Juliano Pessanha está em *devir-kafka*, que está em *devir-kafka-k*, que está em *devir-kafka-k-blanchot – ad infinitum*.

### 3.4 Corpo comunal

Há, na escritura de Pessanha, entretanto, outros esquemas figurais dispostos em triangulações, compondo estruturas triádicas de testemunhos que desenham em sentidos duplos a relação entre personagens ficcionais, como a disposição de Z em relação a K e a Franz Kafka, em que K parece figurar Z, e Z, como já apresentado nesta seção, se deixa disposto a um conteúdo a *vir-a-ser* que o preencha, bombeando-lhe intensidade corpórea. Com isso, o nascer (o maior anseio de Z) aqui pode adquirir o sentido de uma virada figural autoimplicada, a partir do reconhecimento de uma alteridade a si aglutinável ou a possibilidade de um *devir*, que, no entanto, não ocorre, na medida em que (seu alter ego filosófico) K é também seu predecessor e seu ponto de negatividade e desrealização. Além disso, K é também a figura que Z investiga para averiguar suas condições de possibilidade, sua nulidade ôntica ou sua existência assolada pelo mundo artificializado da técnica, - o que teria provocado sua retração à antecedência do acontecimento. K, que é dado a profecias, já aponta a estrutura negada, julga-se o enunciador da “ontologia da catástrofe”<sup>208</sup> que, como o próprio texto reitera, encontrará depois sua elaboração teórica nos frankfurtianos e na “mobilização total” de Junger e Heidegger, os quais, de certo modo, parecem dar lastro filosófico àquilo que os personagens/máscaras sofrem no próprio

---

<sup>208</sup> PESSANHA, 2015, p. 78.

corpo, como uma continuidade à estrutura transfigural negada. Juliano Pessanha, na voz do devir-k de Kafka, explica a articulação Kafka e Heidegger:

Eu fui um dos primeiros a perceber esse processo de invasão da técnica na província familiar e posteriormente Jünger, Heidegger e os frankfurtianos tentaram compreender o que para mim era por experiência por padecimento.

(PESSANHA em *devir-k*, 2015, p. 249.)

Entretanto, o mecanismo do *devir* que baliza a voz enunciativa flexionada em primeira pessoa em *devir-outro-qualquer*, (podendo ser em *devir-kafka*, em *devir-gombrowicz*, *devir-nietzsche* etc) é considerado em sua dimensão ética, em função da ética da leitura e da escrita que vai sendo elaborada/arquitetada no decorrer da montagem dos fragmentos (passando por vários núcleos temáticos mobilizados pela mesma questão ontológica) como instrumento de saúde. A escritura vai se desenhando, ela mesma, como um lugar da leitura e como um reduto hospitaleiro ou uma comunidade, na medida em que desperta o *pathos articulatório-associativo* desencadeador do *devir*. O ente ou aporte que se deixa traspasar ou que se deixa possuir por essas vozes e dá por si testemunho faz constituir uma voz única, como o princípio da univocidade do ser,<sup>209</sup> faz constituir um *corpo comunal*, que retorna a um sentido de comunidade e à manutenção do *munus*, num jogo afetivo e de reciprocidade, ao mesmo passo que se dá como *corpo brisura*, um corpo articulado, vazado e esponjoso, que se totaliza como um aporte imanente à linguagem e recobre e eclipsa a sua *impropriedade substancial*, sua inessencialidade (seu fundo sem fundo). Nessa discursividade confessional, o testemunho, mesmo que entrópico, como um fluxo de consciência ou como um pensamento incoativo, marcado por elipses e saltos de raciocínio, organiza-se a partir da linguagem, uma vez que, em grau mínimo, ainda permanece no seu sistema de representação, traduzido numa mínima linearidade ou reconhecibilidade narrativa.

Por vezes, o estado do corpo se dá como espaço testemunhal ou serve como testemunho imanente, sem mediação discursiva, como o estado de fome do artista de circo kafkiano com sua magreza raquítica, cuja forma ou deformação afigura-se a si própria. Ou,

---

<sup>209</sup> DELEUZE, 2006, p. 107.

como um homem qualquer, um *quodlibet*, cuja mendicância ou indigência dá testemunho da sua própria condição – na qual a figuração do corpo e sua imagem-movimento faz convergir, em si mesma, a linguagem e a vivência do padecimento. Nesses estados, o corpo torna-se superfície de inscrições do espaço-tempo e se torna, ao mesmo tempo, o testemunho e o balizador da verdade, descredenciando um valor de verdade externo a si, na medida em que é a materialidade de veridicção.

O padecimento deslocado e transposto a uma materialidade discursiva, como na confissão ou no testemunho, teria, porém, um referente outro, interno ao mesmo tempo que externo, como na acepção de *figura* que medeia entre os sentidos de *história*, *littera* e *verdade*, transpondo o estatuto de verdade e veridicção irrecuperável, seu aspecto relacional e performativo. O conjunto das narrativas-testemunhos, fragmentos poéticos e confessionais de Pessanha, soma-se num *corpus* interpretativo, ele próprio, composto das vozes por elas aludidas ou recuperadas, fazendo dessas vozes, cada uma, um esforço de interpretação, uma faceta, uma vivência da verdade abismal moderna da existência, cuja *veridicção* poderia ser constatada na coesão interna (uma plasticidade articulatória) das vozes que se rebatem, de modo que a verdade é aqui construída e incide na condição relacional, de reendosso, ou na continuidade possível dos fragmentos. O *corpo-brisura* ou corpo transfigurado, também um *corpo parresiástico*, vale, não só como uma projeção do corpo de Pessanha, dado também como *corpus*, mas é a soma da materialidade discursiva que o processo de leitura, sua *Bildung*, faz imergir ou potencializar, dando carnação ou condição de padecimento à consistência mínima que configura ou faz nascer, como em *topos* ou *platôs*, dando a ver a morfogênese do seu *corpo-comunial*. Assim, a vida imanente que transita entre as vozes e dá por si testemunho, chamada pelo autor de *ente*, forma uma unidade vazada e multifacetada, que se eclipsa intermitente ou faz um *bricoleur* de virtualizações que ganham densidade, como alude o título da obra, que reúne, a dar unidade ao todo, toda a produção escrita e publicada de Juliano Pessanha: *Testemunho transiente*. Como na estrutura esquemática do célebre romance de Goethe, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meinster*, em que o impasse inicial entre o herói e o sistema de regras e valores que orientam a narrativa e o limitam não é superado, mas suplantado por um fim abrupto, ou suspenso –distintamente das determinações hegelianas do romance, nas quais a oposição agônica da vontade ideal subjetiva frente à objetividade do mundo, que oferece ao sujeito as determinações culturalmente pré-figuradas, estaria disposta segundo

uma estrutura de “conciliação progressiva”, ou em que o sujeito produz sínteses decorrentes de processos adaptativos<sup>210</sup> –o conflito/drama existencial de Juliano Pessanha, autor-personagem, aqui, parece disposto na organização dos quatro volumes que se integram como uma forma romance, fragmentária, fechado sob o título de *Instabilidade perpétua*, apresentando a autoconsciência de uma desestabilização contínua, resultante da experiência do acontecimento; padecendo na eterna perplexidade diante da condição humana: “a condição de instabilidade perpétua, o eterno desvio no contágio do instantâneo, o território da experiência zero, onde nada do que chega faz encontro”,<sup>211</sup> onde permanece a dúvida.

Quanto tempo escutando essa intensidade estranha que é um ser humano.  
Minha inconsistência ouviu a voz de tantas consistências. O que era o  
outro afinal? Que tipo de consistência é um ser humano?

(PESSANHA, 2015, p. 257, *grifo nosso*.)

Pessanha, na própria formulação, enceta formulações que, longe de apresentar respostas, abrem-nos direcionamentos teóricos, e nos parece mais produtivo o curso de Jean-Luc Nancy, que, em diálogo com a inessencialidade heideggeriana e também leitor e tributário do pensamento deleuziano, reclama a urgência de se propor uma ontologia do corpo, uma ontologia do atual ser-lançado-aí ou ser-aí, posto que “o corpo [ele mesmo é agora], o próprio ser da existência”.<sup>212</sup> Ao que nos parece, entretanto, é preciso que se irrompa o problema numa perspectiva particular: “o corpo ontológico ainda não foi pensado. A ontologia ainda não foi pensada, enquanto é fundamentalmente ontologia do corpo, do lugar da existência, ou da existência local”.<sup>213</sup> Seria necessário operar uma mudança de perspectiva na concepção filosófica da ontologia, ou da crise dela como colocada por Heidegger já em 1930, uma vez que sempre se indagou o abstrato das existências ou a existência de modo universalizante. Mas adverte-nos Nancy, “local deve

---

<sup>210</sup> Conforme as elaborações de Kathrin Rosenfield acerca das falhas da leitura de Hegel sobre Goethe em *A linguagem liberada* (ROSENFEIELD, 1989, p. 17-50).

<sup>211</sup> PESSANHA, 2015, p. 78.

<sup>212</sup> NANCY, 2000, p. 16.

<sup>213</sup> NANCY, 2000, p. 17.

ser compreendido no sentido pictural, a vibração, a intensidade singular – ela própria variável, móbil e múltipla – de um *acontecimento de pele*, ou de uma pele como lugar de *acontecimentos* de existência”,<sup>214</sup> trata-se de uma focalização ontológica na *diferença*, que se realiza como existência condicionada ao acontecimento, ou melhor, trata-se de pensar, dentre as várias delimitações de corpo que Nancy pretende realizar, o corpo como o ***pensamento-acontecimento***. O pensamento autêntico, isto é, o pensamento-acontecimento, como a tarefa da filosofia do futuro, extrapolaria o escopo de fazeres da filosofia, pois que, para além do próprio pensamento como abstração ou do pensamento conceitual, deveria atingir, tocar, agredir, o corpo em seus sentidos –alcançar um efeito estético em sua dimensão corpórea. Nancy recupera um breve excuro da história da filosofia do corpo, apontando que “o corpo como pensamento parece atravessar a filosofia; estar na borda também do pensamento”, depois do “fim da filosofia, fim de toda a filosofia do corpo”,<sup>215</sup> dado que seria preciso, para tal, admitir a dimensão de acontecimento do pensamento, transgressora e subversiva: o caráter de *misosofia*, que Deleuze executa na sua produção teórica ou sua pragmática. As noções entre corpo e pensamento, assim, parecem intrincadas e imiscuídas, “o pensamento é o ser, enquanto pesa sobre seus bordos, dobrado sobre as suas extremidades, dobra e folga da extensão”.<sup>216</sup> Em outras palavras: o corpo-pensamento é extensão de um ente que se realiza no acontecimento, pois que, para Nancy, na esteira de Deleuze, o pensamento e o corpo são apenas “o seu mútuo tocar-se, o toque da efracção de um pelo outro e de um no outro”.<sup>217</sup> A própria noção de corpo está desdobrada, multiplicada e potencializada, também poderíamos associá-la ao *parlêtre*, o corpo falante, ao *fallasser*, ou mesmo ao corpo simbólico, se nos transpusessemos ao jargão da psicanálise –e os mencionáramos aqui para distender as várias noções de corpo que estariam desroladas no acontecimento, na duração própria do acontecimento, evidenciando o rastro teórico comum, que acompanhou a esquizoanálise de Deleuze – “ausência aqui, eis o corpo, a extensão da psiquê”.<sup>218</sup>

A partir dessas concepções de corpo-pensamento e corpo falante, seria o próprio corpo capaz de produzir afecção ou o padecimento no corpo empírico, como acontecimento, provocaria uma ruptura, uma agressão, uma violência dilacerante que

---

<sup>214</sup> NANCY, 2000, p. 17.

<sup>215</sup> NANCY, 2000, p. 108.

<sup>216</sup> NANCY, 2000, p. 111.

<sup>217</sup> NANCY, 2000, p. 111.

<sup>218</sup> NANCY, 2000, p. 108.

submeteria algum corpo percipiente à experiência do paradoxo, dando o pensamento como *misosofia*. O *acontecimento*,<sup>219</sup> nesse sentido, distintamente, exige o retorno à distinção que a Escola de Frankfurt, primeiramente com o ensaio de Walter Benjamin, *Experiência e pobreza*, elabora quando expressa *experiência* (*Erfahrung*) e *vivência* (*Erlebnis*). A vivência diz do evento ocorrido que sedimenta o conhecimento, e não se detém a uma ocorrência episódica, enquanto que a experiência, colocada em perspectiva, poderia ser uma elaboração ou interpretação do sujeito sobre o evento vivenciado, que provoca uma ruptura, e, também, como na psicanálise se diz do ressignificar e realocar os eventos predecessores, seja em ordem/disposição, nexos ou importância. Também aqui, a escritura de Pessanha, ao que parece, não se decide entre os procedimentos de vivência ou experiência, mas como um terceiro, ou um meio termo que imiscui em ambos; o testemunho da dor do outro achada em si, transfigurada, é antes ou mais que uma interpretação que pressuporia um sujeito cognoscente capaz de torná-la linguagem, mas apenas um corpo que padece, e padece, outra vez, de um acontecimento que o reorganiza ou o transfigura em uma mobilidade não estabilizável. Ao contrário de uma cadeia de remissões simples, linear e interpretativa, em que um ponto indica outro e que se pode ressignificar um acontecimento ou evento a partir de um evento ou acontecimento posterior, trata-se, no *corpo brisura* e no *corpo comunal*, de um conjunto de equivalências em simultaneidade que configuram uma conjunção de *intensidades de padecimento*, com a proposição inversa ao que poderia ser um processo, mas do deslocar por todas as intensidades (e possibilidades de intensidades) que recobrem o único e mesmo circuito corporal e o padecer em algum grau de intensidade. Assim, se faz ressoar toda a unidade múltipla que vai sendo deslocada e reorganizada continuamente. A configuração informe e móvel do corpo dá testemunho, não em termos de experiências finitas, mas de *acontecimentos* que circulam e ecoam sem fim, transitando no corpo virtual ou *corporenpensamento*, autonomizado ao mesmo tempo que comunalizado. Assim, é também uma saída ao problema ou impasse do limite do saber asséptico e classificatório que teria

---

<sup>219</sup> “O que é o acontecimento? No que modifica ele uma vida? Por que tangencia a morte? De que modo escapa à história? E, afinal o que significa querer o acontecimento? Perguntas irrespondíveis sem que se situe o acontecimento no tempo, isto é, sem que se pense o tempo do acontecimento. E a ideia de acontecimento é tanto mais paradoxal quanto mais difícil de se associar a qualquer uma das categorias de que dispomos para pensar o tempo. Pois o acontecimento não é subjetivo nem objetivo, não é temporal nem intemporal, não é histórico nem eterno, não pertence ao presente, passado ou futuro, não é abstrato nem concreto. O acontecimento na óptica de Deleuze, passa-se num tempo liso, não pulsado, flutuante, aiônico. Ele é coextensivo ao meio aos devires, ao intempestivo, de certo modo à cesura. Como se vê, toda uma constelação a ser pacientemente explorada.” (PELBART, 2012, p. 61).

reduzido as possibilidades de saber a sistemas abstratos e pouco descritivos ou limitados em suas descrições, anuladores das singularidades –as qualidades ou instâncias últimas da existência, ou a pedra de toque<sup>220</sup> da individuação –na medida em que esse corpo substitui o sistema cognitivo que pressuporia a iminência de uma parte em relação a outra, e suplanta as organizações fenomenológica e dialética do conhecimento – e toda sua separação e divisão em sujeito-objeto –pelo sistemas de particularidade apenas vivenciais/experimentais que se colocam, não mais à interpretação, portanto, mas ao existir no corpo.

Recobramos que a estrutura figural, que serviu à exegese do Velho Testamento pelos padres da Igreja, nos primeiros tempos do Cristianismo, fez do esforço interpretativo, um trabalho espiritual, *intellectus spiritualis* ou “um ato mental”,<sup>221</sup> de modo que “todo o conteúdo das *Sagradas escrituras* afastava muito o acontecimento relatado de sua base sensorial, enquanto obrigava o leitor ou ouvinte a desviar a atenção do acontecimento sensível para concentrá-la no seu significado”.<sup>222</sup> Entretanto, se essa exigência “implicava que o visual dos acontecimentos ficasse paralisado e sufocado pelo denso emaranhado de significados”,<sup>223</sup> a *estrutura transfigural* que se aloca na escritura de Juliano Pessanha a inverte; dado que detém um enorme apelo sensorial, que, ao contrário, implica uma afetação e resposta pujante aos conteúdos dramáticos, que acessam o esforço intelectual atrelado a dimensão sensível-corporal. Esse sistema sensório-figural poderia dar indiciamento de uma nova saúde, uma nova ética, uma ética da experimentação do saber, que suplantaria o trabalho receptivo como puramente mental e dissociado do corpo.

Sabemos que a experiência estética é já fundo e alicerce do conhecimento desde a antiguidade arcaica de Hesíodo e Homero, cujas epopeias, veículos ou responsáveis pela transmissibilidade e manutenção da memória cultural detêm um apelo sensório-corporal, e toda a experiência narrativa é dada na preexistência à organização meramente conceitual do conhecimento. Assim como também ocorre nas obras dos grandes trágicos, o saber é configurado na sua forma mítica<sup>224</sup> que reporta conteúdos históricos, éticos, filosóficos na

---

<sup>220</sup> Válido aqui como filtragem ou teste, a pedra de toque é uma pedra com a qual se pode definir se um metal detém ouro ou não. Aqui, não nos interessa a qualidade do metal, mas a percepção de mesclas, como característica/idiossincrasia ou o que não é generalizável.

<sup>221</sup> AUERBACH, 2009, p. 62.

<sup>222</sup> AUERBACH, 2009, p. 41.

<sup>223</sup> AUERBACH, 2009, p. 41.

<sup>224</sup> Apesar da plasticidade de suas definições, noções e contornos, que variam de acordo com a introjeção e permanência em um dado grupo cultural, o mito foi caracterizado pelo pensamento iluminista por manter

disposição dramática, que lhe insere a dimensão corporal e ultrapassa as separações clássicas / modernas / iluministas que teriam feito da razão ocidental uma instância dissociativa do corpo e do afeto. A escritura de Juliano Pessanha volta-se ao conhecimento engendrado no corpo e um sistema de circularidade é indicado, embora, a princípio, aluda a uma separação inicial, nomeando distintamente corpo e pensamento ou distinguindo-os como partes, os coloca em a circularidade vertigem do nexa causalista, o que leva a uma indissociação das instâncias do sentir e saber, em uma progressiva indiferenciação e indiscernibilidade das categorias metafísicas de causa e efeito, que trocam de lugar. “Meu corpo e minha dor sempre foram a cobaia dos meus pensamentos e meus pensamentos sempre foram a cobaia do meu corpo e minha dor”.<sup>225</sup> Se a separação asséptica do conhecimento foi engendrada e remonta a teoria dos dois mundos com divisão socrática em mundo das ideias e mundo das cópias e dos simulacros, ela ganha força na idade moderna, primeiramente, com o primado da razão subjetiva de René Descartes, um dos precursores do iluminismo e, posteriormente, com a “*Aufklärung*, a tarefa iluminista da crítica ao mito”, que se detinha no processo de desmitologizar o mundo,<sup>226</sup> desvestir-se dele ou de fazer ver a verdade, entendida no sentido clássico de Platão e Aristóteles, como desvelamento, em uma reconstrução única realidade, *a-léteia*. Assim, segundo tal perspectiva “o mito, além de tudo o que possa vir a ser, é algo em vias de se deixar para trás”.<sup>227</sup> Blaise Pascal, em *Pensamentos*, formulando um diálogo implícito com Descartes, já antecipa os elementos regressivos dessa empresa: revela a defasagem conceitualista e identifica os pontos cegos da filosofia moderna, associando o seu contemporâneo René Descartes, a quem credita um ilusionismo da realidade, à delirante personagem de Cervantes.<sup>228</sup> A escritura de Juliano Pessanha, em *devoir-gombrovicz*, recupera o conflito entre os pré-iluministas e tece um elogio ao *espírito de finura* de Blaise Pascal (1623-

---

tensionamentos íntimos com a noção de verdade (MARQUARD, 1981, s/p.). Circunscrevemos aqui os mitos, em conformidade com as definições elementares defendidas por Blumenberg e Marquard, como “histórias que apresentam alto grau de constância em seu núcleo narrativo, podendo ser, assim mesmo, alguns, mais marginais, acusados da capacidade de variação”. Ou mesmo como construções narrativas “mais ficcionais que a *history* e menos que as *stories*”. (BLUMENBERG, 2003, p. 41).

<sup>225</sup> PESSANHA, 2005, p. 202.

<sup>226</sup> “A partir da leitura de Wilhelm Nestle, *Vom Mythos zum logos*, parece caracterizar o andamento da história universal da consciência como um todo em seu estágio tardio (...) o grande processo de desmitologização” (MARQUARD, 1979, s/p).

<sup>227</sup> MARQUARD, 1981, p. 94.

<sup>228</sup> “O falecido senhor Pascal chamava a filosofia cartesiana de romance da natureza, mais ou menos parecido com a história de Dom Quixote.” (PASCAL, 2001, p. 433).

1662), a que se refere como um estado de nudez do ser<sup>229</sup> – o que revelaria como a interação um tanto mais direta e não interpolada, sobreposta, encoberta ou vestida pela racionalidade conceitualista, entre o conhecimento e o ser. Esta última, em seu furor matematizante - que transforma as qualidades em quantidades - seria incapaz de dar conta de toda a ambígua complexidade do real, e encontra seu principal defensor em, René Descartes, filósofo, por sua vez, que, como grande antagonista de Pascal, é convertido por Juliano Pessanha na alegoria da violência simbólica da razão ocidental,<sup>230</sup> encarnando assim o espírito de geometria, “ocupado da certeza”<sup>231</sup> e não da investigação por uma verdade - verdade que circularia, segundo a argumento da enunciação de Pessanha, sempre na forma de uma dúvida.

### 3.5 *Corpos intensivos*

*a verdade nada mais é que um exército móvel de metáforas  
e metonímias e antropomorfismos*

Friedrich Nietzsche

Entretanto, foi apenas no século XIX, com o pensamento genealógico de Friedrich Nietzsche, que a assepsia conceitualista da filosofia tradicional,<sup>232</sup> com seus dispositivos discursivos que visavam controlar a realidade, é percebida enquanto mecanismo de poder; e se pôde compreender a arbitrariedade das construções discursivas e instrumentalizações retóricas do discurso filosófico/cientificista que visavam implantar uma verdade absoluta e cabal sobre a vida, levando as reflexões para o campo do estudo sobre a linguagem, como

---

<sup>229</sup> PESSANHA, 2015, p. 175.

<sup>230</sup> “Quando um homem descobre um próprio ser mediante um ato de pensamento, ele está descobrindo apenas um pedaço construído e secundário de si mesmo e nesse sentido ele se encontra na mesma situação daquele que apalpa a calça e o sobretudo e pensa estar tocando sua nudez primeira, o que vale sem dúvida alguma, e sem exagero, a um erro e a um embuste.” (PESSANHA, 2015, p. 175).

<sup>231</sup> PESSANHA, 2015, p. 175.

<sup>232</sup> A respeito dos conceitos tradicionais, Deleuze (2006, p. 181, *grifo nosso*) argumenta: os conceitos designam tão-somente possibilidades. Falta-lhes uma garra, que seria a da necessidade absoluta, isto é, de uma *violência original feita ao pensamento*, de uma estranheza, de uma inimizade, a única a tirá-lo de seu estupor natural ou de sua eterna possibilidade: tanto quanto só há pensamento involuntário, suscitado, coagido no pensamento, com mais forte razão é absolutamente *necessário que ele nasça, por arrombamento, do fortuito do mundo*. O que é primeiro no pensamento é o arrombamento, a violência, é o inimigo, e nada supõem a Filosofia; tudo parte de uma *misosofia*. Não contemos com o pensamento para fundar a necessidade relativa do que ele pensa; contemos, ao contrário, com a contingência de um encontro com aquilo que força a pensar, de uma *paixão de pensar*.

se pode ver em *Sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral*. Heidegger, leitor de Nietzsche, já nos anos de 1940, também volta sua filosofia, dedicada inicialmente à ontologia, para os limites que a linguagem implica ou impõe ao saber filosófico, e como resposta ao problema apresenta e investiga a poesia como a forma-pensamento mais capaz de extrapolar a representação. As duas vertentes ou núcleos filosóficos, a escola de Frankfurt e a os pensadores da diferença, também em meados do século XX, retomam a discussão nietzscheana, debruçando-se aos limites da linguagem e aos limites que a linguagem oferece ao pensamento. Hans Blumenberg, herdeiro da tradição da antropologia filosófica de Gehlen e outros, por sua vez, propõe o mapeamento das figuras de linguagem, com o recenseamento das metáforas e o estudo sistemático dela, de modo a montar uma teoria a que nomeia de *metaforologia*, como resposta aos limites muito estreitos da representação, enquanto, para Deleuze, o francês rearticulador da crise ontológica heideggeriana, a linguagem é um campo de extremas possibilidades, e é preciso a invenção de uma pragmática outra, capaz de rearticular a diferença ontológica em devir, vista por uma ângulo distinto e intensivo da linguagem. Tanto Deleuze quanto Blumenberg posicionam-se avessos “à pretensão cartesiana de chegar ao estágio final do discurso filosófico, puramente conceptual, cujo ideal de objetivação total faria corresponder por completo a terminologia”.<sup>233</sup> Para ambos, o conceito ou a conceitualização filosófica, em sua condição tradicional, é insuficiente ao pensamento, na medida que, para o primeiro, “é insuperável a condição provisória do conhecimento humano sobre determinados objetos”,<sup>234</sup> para o segundo, porque a tarefa do pensamento não coincide com a tarefa de nominalizar ou de fixar algo, mesmo abstratamente, em uma imagem, mas de fazer o pensamento acompanhar o movimento da realidade, sua reversibilidade, seu efeito - e fazer do pensamento, bem como projeto já nietzscheano, um modo de padecimento do homem, para o qual o pensar é absolutamente conectado à experiência, conforme Nietzsche coloca “não somos batráquios pensantes, não somos aparelhos de objetivar e registrar, de entranhas congeladas – temos continuamente de *parir nossos pensamentos* em meio a nossa dor”.<sup>235</sup>

Deleuze, continuador da tarefa do *reversement du platonisme*, deflagra, antes, o abandono da motivação do platonismo pelo gesto de “tornar manifesta à luz do dia esta

---

<sup>233</sup> MARQUARD, 1981, s/p.

<sup>234</sup> GARCIA, 2010, p. 153.

<sup>235</sup> NIETZSCHE, 2001, prólogo.

motivação e encurralá-la como Platão encurrala o sofista”<sup>236</sup> e, para tanto, faz um retorno ao estoicismo para extrapolar os limites da linguagem representativa e pensar uma pragmática que amplie as condições de produção do pensamento; recorre, não só às formulações, como também à ética, estoicas<sup>237</sup> da teoria dos incorporais –que compreendem as noções de acontecimento e paradoxo. Assim, é na negação e na violência, e contrário ao pensamento como conformidade, que está o gesto de sua filosofia, melhor dizendo, de sua *misosofia*, avessa ao que se assenta na grande tradição, por causar, segundo ele, o achatamento das capacidades de pensar. Quanto ao retorno deleuziano, Juliano Pessanha nos aponta:

Deleuze, que embora negasse a portinhola traseira da cuquidade e sua retração para a transcendência finita, morou, [...] na linha sísmica da pura imanência, onde vida e morte se confundem, e no plano em que Dentro e Fora se irmanam, gerando a palavra de intensidade física.

(PESSANHA, 2007, p. 32-3, *grifo nosso*.)

Se, na alegoria do cuco, como vimos, os polos ou extremos do traslado são espaços/*lócus* onde o cuco encena ou dramatiza as interpretações modernas da crise ontológica, parece ser na limiarização entre os polos, na dobra e no *devenir*, que Juliano pensa o lugar que circunscreve a ontologia do corpo, já imbricada ao pensamento-acontecimento, numa organização intensiva da linguagem, negando a tradição filosófica em favor de uma filosofia minoritária. Como uma das formas de efetuar esta reversão, Deleuze reclama a necessidade de um uso singularizado da linguagem que se descole do gesto de reconhecimento, do olhar para trás, para imagem mental ou de se atentar para a ideia socrática como causalidade única da coisa ou do gesto de realizar o reconhecimento do mundo. Na relação dual socrática palavra-coisa, a nominalização da coisa fixa uma imagem estática que não permite mudança e *devenir*, como mecanismo de torná-la identificável, fazer identidade à coisa. Deleuze pensa ou propõe uma pragmática ou uma

---

<sup>236</sup> DELEUZE, 1974, p. 259.

<sup>237</sup> Nietzsche nos lembra que “se chegaram até nós somente as obras de Platão e Aristóteles, a razão não incide na grandeza deles, mas na falta de leitores.” Por isso, talvez, “dos primeiros estóicos não temos sequer uma página, e dependemos dos comentários de seus opositores e dos argumentos de seus adversários.” (DELEUZE, 1974, p. 269).

expansão à lógica e à ordem do pensamento: um pensamento sem a imagem causal, o que produziria uma imagem um tanto mais livre ou plástica e, portanto, a linguagem manifestaria a imagem do pensamento sem imagem. Nesse outro uso da linguagem, entrecortada em direções múltiplas, o acontecimento, com a sua estrutura serializada e paradoxal, é talvez a noção mais cara que tenha sido reelaborada. A noção de acontecimento usada deriva da lógica estoica<sup>238</sup> que traduz o mundo materialmente em corpos.<sup>239</sup> A princípio tudo é corpo<sup>240</sup> e está em movimento. Entretanto, se tudo é corpo, há uma subcategoria dos corpos que são os incorporais, são eles os acontecimentos, sempre em movimento e paradoxais. “O acontecimento é coextensivo ao *devoir* e o *devoir*, por sua vez, é coextensivo à linguagem; o paradoxo é, pois, série de proposições interrogativas procedendo segundo o *devoir* por adições e subtrações sucessivas”<sup>241</sup> - seu próprio modo de produzir filosofia está aproximado do movimento e do *devoir*, posto que seus conceitos são submetidos a mudanças, a zonas de interferência e agrupamentos e agenciamentos.

Sua relação com o estoicismo, relação intensa e de muitos empréstimos, passa também por muitos desvios<sup>242</sup> e pelo caráter inventivo desses empréstimos, como característica muito própria ao francês, mas a pragmática deleuziana, formulada sobre os estudos estoicos dos *lekta*,<sup>243</sup> confirma a insuficiência das dualidades linguísticas

---

<sup>238</sup> Os primeiros estoicos organizam os conhecimentos sobre o mundo de maneira empírica e a “teologia como parte da física” de modo que aquela é uma subdivisão desta.

<sup>239</sup> Assim: “a teoria estoica não empreende uma gênese ontológica, mas uma análise cada vez mais precisa das propriedades que constituem e que manifestam o ser concreto, não são, portanto uma classificação de diferentes tipos de realidade,” como se pretendia a filosofia de Aristóteles leitor de Platão, “mas uma análise dos diversos níveis nos quais podemos nos colocar para descrever diversamente as mesmas entidades.” O estudo dos *lekta*, dos ditos, exprimíveis ou dizíveis, é construída numa estrutura fractal, que subdivide o exprimível em: “lugar relativo ao significado e lugar relativo ao som vocal; e o lugar dos significados se divide em lugar relativo às representações e lugar relativo aos ditos que subsistem a partir delas: as proposições e os outros ditos completos: silogismos, predicados diretos e inversos”, dentre outros.

<sup>240</sup> Frédérique Idelfonse nos convida a pensar: o *lekton* é o correlato do termo *legein*, elabora ele: “quando eu enuncio (lêgo) enuncio um *lekton*. Assim o *lekton* tem relação com o acusativo de objeto interno.” “Pensemos, continua ele, no *cogitum cogitatum* leibniziano: penso um pensamento, e por correlação, eu sinto um sensível na minha atividade de sentir, inteliço um inteligível na minha atividade de intelecção, represento um representável na minha atividade de representação, da mesma forma que enuncio um *lekton*, na minha atividade de enunciação.” Traz o *Lekton* uma certa subsistência, ou corporeidade, como um elemento que estaria operando, como numa engrenagem, um *organum*, na superfície.

<sup>241</sup> DELEUZE, 1974, p. 9.

<sup>242</sup> Deleuze tem acesso ao estoicismo, inicialmente, de modo indireto, por uma forte influência do estudo do professor Émile Brehier, que recuperou na história da filosofia a importância do estoicismo

<sup>243</sup> Para compreender, entretanto, a organização estrutural da linguagem pela qual clama Gilles Deleuze, é preciso averiguar a estrutura do pensamento do primeiro estoicismo, que compreende os personagens Zenão, Crisipo e Cleontes, sendo este último o mais relevante para a análise em questão, pois, como lógico, propôs a lógica da coexistência. A lógica que “está a integrar dados da teoria do conhecimento, cujo lugar, que lhe é relativo, se abre sobre uma teoria das representações e define o resto de seu objeto como os *lekta* que subsistem às representações.”

significante/significado e palavra/coisa, e propõe à língua outros cortes de diferentes perspectivas. A fim de tornar mais didática a teoria deleuziana da linguagem, a linguista Júlia Almeida propõe conservar “como modelo implícito, a situação demasiado simples do dualismo de base”<sup>244</sup> para pensar essa estratificação não hierarquizada e multidirecional da linguagem. Um outro par surge como aquilo que comporta uma dualidade: conteúdo e expressão. Assim, por expressão, entende-se “máquina semiótica coletiva enunciável ou campo de dizibilidade, regime de signos”.<sup>245</sup> Expressão, portanto, é não só um alargamento da noção de significante como elemento fixo e diacrônico, mas uma noção que lhe insere “realidade”, movimento e mudança a depender do regime de uso. Por outro lado, conteúdo é uma “máquina social técnica, visível ou o lugar de visibilidade, regime de corpos e objetos”.<sup>246</sup> “Nesse corte, a zona fronteira em que se estabelece o par é o sentido: o sentido é *a diferença* que relaciona, medeia e interliga os extremos, e a língua, nessa perspectiva, emancipa-se da lógica e da reconhecimento”<sup>247</sup> Ao contrário, elas são lançadas aos novos usos e regimes e ganham diferenciações a depender dos relacionamentos com enunciados em que se inserem, estão em *devenir*. Um outro corte sobrepõe-se ao primeiro, a dualidade uso intensivo/uso extensivo. No uso extensivo, o sentido sofre extensão e seu máximo é o sentido metafórico. A palavra “cão”, a exemplo, remeteria o animal e a outros seres que ganhassem culturalmente a associação, valendo como metáfora.<sup>248</sup> Já no uso intensivo:

as palavras são levadas a experimentar um devir-cão, ladram, rangem, vibram em intensidades, fazendo nascer um cão linguístico, que não é uma coisa designada nem uma imagem figurada, mas uma intensidade cão cavada nas palavras, pela neutralização dos processos de sentido e de significância, pela contínua variação de estados na palavra.

(ALMEIDA, 2003, p. 110-111.)

Essa neutralização dos processos de configuração do sentido é a diferença que desestabiliza a imagem do pensamento, pois “a imagem do pensamento é apenas a figura

---

<sup>244</sup> ALMEIDA, 2003, p. 39.

<sup>245</sup> ALMEIDA, 2003, p. 39.

<sup>246</sup> ALMEIDA, 2003, p. 50.

<sup>247</sup> “De um lado, é evidente que os atos de reconhecimento existem e ocupam grande parte de nossa vida cotidiana. (...) Mas quem pode acreditar que o destino do pensamento se joga aí e que pensemos quando reconhecemos?” (ALMEIDA, 2003, p. 63).

<sup>248</sup> Elaboraões de autoria da comentadora Júlia Almeida (ALMEIDA, 2003, p. 21-99.)

sob a qual se universaliza a *doxa*, elevando-a ao nível racional”.<sup>249</sup> A linguagem que opera no nível das intensidades não se estabiliza, mas lança ao estranhamento e ao movimento, ao *devenir* e à mudança ou à transgressão: ao acontecimento. O caráter mesmo do acontecimento<sup>250</sup> parece ser o da violência, daquilo que modifica um outro e que transgride a norma, ou daquilo que o deforma. Nesse sentido, está dado aqui, em paralelo à vida pura ou à imanência como aporte ao regime das subjetividades do canalha de Dickens, o plano de imanência desses seres, onde se aportam os cães linguísticos, que, virtuais, existem em planos ou platôs intensivos da linguagem e são transcendentais sem plano de transcendência: são a virtualidade possível dos corpos incorporais dos estoicos, que, como quase-causalidades-múltiplas, recolocam-se no mundo em relação mútua, múltipla e agenciada.

É obvio que não se inventam atravessamentos, nem devires. Eles são setas e flechas que não podemos produzir. Acontecem ou não, mas o pensamento pode preparar uma disposição e então correr alegre alegre como um cão farejador até o lugar onde o traumático faz visita e onde uma pororoca de mundo acontece.

(PESSANHA, 2015, p. 218.)

A pretensão última deste empreendimento conceitual-acontecimental, é, ao que nos parece, não só deslocar a preocupação filosófica tradicional de perscrutar uma verdade ou desvelamento, mas o justo oposto: fazer surgir uma preocupação filosófica pela função da produção de realidade na medida em que a própria linguagem é capaz de fazer surgir e virtualizar, não credenciando uma verdade última ou única, mas o múltiplo discursivo não só como um elogio ao paradoxo, e sim como elogio à simultaneidade, à diferença e à não hierarquização discursiva. A implicação para a discussão acerca de uma verdade filosófica

---

<sup>249</sup> DELEUZE, 2007, p. 196.

<sup>250</sup> O que é o acontecimento? Em que ele modifica uma vida? Por que tangencia a morte e de que modo ele escapa à história? E, afinal, o que significa querer o acontecimento? Perguntas irrespondíveis sem que se situe o acontecimento no tempo, isto é, sem que se pense o tempo do acontecimento. E a ideia de acontecimento é tanto mais paradoxal quanto mais difícil de se associar a qualquer uma das categorias de que dispomos para pensar o tempo. Pois o acontecimento não é subjetivo nem objetivo, não é temporal nem intemporal, não é histórico nem eterno, não pertence ao presente, passado ou futuro, não é abstrato nem concreto. O acontecimento na óptica de Deleuze, passa-se num tempo liso, não pulsado, flutuante, aiônico. Ele é coextensivo ao meio aos devires, ao intempestivo, de certo modo à cesura. Como se vê, toda uma constelação a ser pacientemente explorada (PELBART, 2012, p. 61).

é a perda do valor de verdade no discurso, substituído pela noção de virtualidade, posto que o discurso produzido ganha estatuto de realidade virtual. Consonante com o lastro filosófico a-fundacionista de Nietzsche e Heidegger, Deleuze também desobriga a filosofia de desenvolver a função moderna racionalista enquanto “disciplina que fundamenta, delimita e hierarquiza os outros saberes”.<sup>251</sup> Deleuze aproxima a filosofia dos demais saberes/ofícios por um estatuto de criação, a invenção de conceitos: o filósofo cria conceitos como o artista cria seus objetos.<sup>252</sup>

### 3.6 *Incorporais e polimitia*

Assim, aproximamos aqui o pensamento sem imagem deleuziano ao pensamento mítico, ou ao “mundo mitológico, ainda dominado pelo *devir*”<sup>253</sup> e anterior ao sistema da identidade calcado na dualidade socrática, dado que a lógica mítica não se entrega à conceitualização da filosofia – ao contrário, está submetida à mudança e à ruptura. Tanto Blumenberg quanto Deleuze parecem estar do mesmo lado quanto ao limite que a filosofia ou a conceitualização apresenta ao pensamento. Quanto à necessidade de averiguação de outros modos de pensar como estatutos do conhecimento ou, simplesmente, como ação, gesto ou movimento do pensamento. Se a metaforologia de Blumenberg se detém sobre um regime de uso da língua que denota certo conhecimento sobre a realidade, e se a linguagem do acontecimento de Deleuze, embora não plenamente possível, estaria mais próxima da realidade, a questão que se coloca em comum é a transgressão do limite do pensamento e da linguagem conceitual. Segundo Marquard, a moderna “*Aufklärung* não se tornou obsoleta, mas, ao contrário, ganhou contornos mais precisos” na medida em que desvendou a impossibilidade de uma vida moderna desmitologizada. O valor emancipatório de questionamento ou crítica ao mito estaria associado ao retorno desencantado do mito na modernidade, ao retorno da *polimitia*, ou da pluralidade mítica posterior ao fim do monoteísmo, também como consequência da filosofia a-fundacionista, que desmancha o grande discurso institucional cristão-uno.

---

<sup>251</sup> LOPES, 1994, p. 33.

<sup>252</sup> MACHADO, 2009, p. 15.

<sup>253</sup> MARQUARD, 1981, s/p.

Assim, Marquard defende a recepção da variabilidade mítica e a condição de estar exposto, ou ter acesso à maior variabilidade discursiva, podendo o indivíduo proceder ao cotejo e à recusa da adesão única, de modo a tomar ciência do pluralismo discursivo que as culturas põem em causa. Nas palavras de Marquard, e segundo sua tese central: “a compulsão à identidade incondicional com uma história única [leva o indivíduo crédulo ao mito] a uma atrofia narratológica, e cai naquilo que se pode chamar de falta de independência identitária por falta de não-identidade”.<sup>254</sup> O ponto de encontro entre a argumentação de Marquard e a pragmática deleuziana recai na resistência à fixidez identitária, reducionista; ao primeiro porque torna o indivíduo menos capaz de romper com a aceitação encantada do mito; ao segundo porque não descreve o movimento inerente (nunca compreendido de modo essencialista) às coisas, *devenir* e acontecimento.

As implicações do pensamento em desconformidade, anômalo, simultâneo, acontecimental, próprio à pragmática deleuziana –que faz ver a realidade dos personagens conceituais em suas figuras tópicas, lógicas, virtuais e seus paradoxos, parece ter como fundo o argumento comum a Blumenberg da necessidade de uma investigação dos outros recursos ou artifícios da linguagem à procura da superação dos limites estruturais da grande filosofia. Por outro lado, o pensamento da diferença aproxima-se também da tese central de Marquard, retorno moderno da *polimitia* desencantada, refutando a fixidez identitária do indivíduo e a credulidade ao mito. Nessa aproximação percebe-se uma mudança do valor do mito na modernidade. Esse pensamento-transgressão clama por substituições: opera a substituição do existir por um subexistir ou uma insistência, um incorporal. O rompimento do grande conhecimento-conceitualizante-impassível e sua substituição pelo conhecimento-*pathos* ou *affectus*, aquilo que pensa em mim. A substituição da verdade única e última pela produção de realidades simuladas, simultâneas e múltiplas e do acesso a dimensões menores. O fim da causalidade única pelas múltiplas-quase-causalidades agenciadas e o fim do grande-mito-conhecimento por múltiplos mitos menores e coexistentes. Todas essas substituições aqui listadas são compreendidas como retorno do pensamento mítico em função do que Deleuze defende como uma “paixão do pensar” ou de um pensar como “arrombamento”.

---

<sup>254</sup> MARQUARD, 1981, s/p.

### 3.7 Excrições: corpos inscritos e lançados

A escritura de Pessanha, como a de Kafka, parece encenar uma eterna afecção e produzir pensamentos que estão no limite do pensável, *pensamento-páthos* na condição oscilatória ou em constante instabilidade – a condição da dúvida sobre a realidade da existência, no primeiro; ou o questionar a humanidade do homem, no segundo.

A elaboração de um pensamento *páthos* estaria creditada, em primeiro, a Friedrich Nietzsche, que fora relido por Deleuze e, agora, por Nancy. Podemos por estes últimos tentar o acesso ao projeto nietzscheano de uma filosofia do futuro: Deleuze descreve que a dúvida “(...)a incerteza pessoal não é uma dúvida exterior ao que se passa, mas uma estrutura objetiva do próprio acontecimento”, enceta os “dois sentidos ao mesmo tempo, e que esquarteja o sujeito segundo esta dupla direção”;<sup>255</sup> e o deixa no estado de perplexidade, de hesitação, de dilaceração, de padecimento, de afecção, desidentificado, uma vez que “o paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas”.<sup>256</sup> Assim, padecendo da dúvida, da incerteza pessoal, e na condição de maior abertura, o corpo abre-se ao outro, *aos devires*, à afecção dos acontecimentos-linguagem: não se pode apenas produzir, artificialmente, um acontecimento ou um *devenir*, eles parecem ser vistos como uma condição dos corpos abertos, da abertura própria ao artista, àquele que produziria, por uma disposição do pensamento autêntico, uma disposição ao outro, à afecção.

Pessanha estaria, então, fazendo um corpo em autoprodução, como *máquina autopoietica*,<sup>257</sup> ou máquina de desejo ou produção de subjetividade, como denominaria Deleuze e Guattari: um corpo ele próprio criador de outros, num plano de imanência, a produzir um corpo virtualizado e incorporeal. Segundo Deleuze, o *acontecimento* desfruta de “uma irrealidade que se comunica ao saber e às pessoas através da linguagem”.<sup>258</sup> Para Nancy, no entanto, “o corpo em autoprodução não se engendra em uma aparente contraposição” ou movimento dialético visto entre a transcendência e a imanência, “se se faz questão de manter estas palavras, dir-se-ia então que uma tem lugar na outra”. (...) “Em

---

<sup>255</sup> DELEUZE, 1974, p.3.

<sup>256</sup> DELEUZE, 1974, p.3.

<sup>257</sup> Tomando por empréstimo a expressão usada por Maturana e Varela, como definição para os seres vivos. (MATURANA, 1980.)

<sup>258</sup> DELEUZE, 1974, p. 3.

vez de uma dialéctica transcendente-imanente, a *arealidade* oferece a lei e o meio de uma proximidade, mundial e local, ao mesmo tempo”;<sup>259</sup> Assim, o questionamento de Nancy parece retornar ao questionamento ético-ontológico da escritura de Pessanha, que caminha no sentido de que se compreenda o ente, como existência não fundada e como acontecimento, e que se compreenda os acontecimentos como existências em um fundo da *arealidade*. A *arealidade* estaria, segundo Nancy, na fronteira entre a noção de espaço e negação da realidade

*Arealidade* é uma palavra em desuso que indica a natureza ou a propriedade de área. Por mero acaso a palavra presta-se a sugerir também uma falta de realidade, ou melhor, uma realidade tênue, ligeira suspensa. [...] mas este pouco de realidade constitui todo o real da *arealidade* onde se articula e se dispõe aquilo que se chamou de a arquetônica dos corpos. A *arealidade* neste sentido é a potência máxima do existir, na extensão total do seu horizonte. A realidade enquanto *arealidade* reúne o infinito do máximo de existência e o finito absoluto do horizonte da *arealidade*.

(NANCY, 2000, p. 42.)

Retornaríamos ao problema do tempo histórico, do descompasso, da confrontação autor/época, mas poderíamos, aqui, apenas nos valer do tempo não pulsado, ou tempo destemporalizado do contemporâneo, deslocável, portanto, produzível. Pessanha dá acesso a “alguém que não mora na representação partilhada, mas no assombro de uma aparição”<sup>260</sup> e a partilha, o *devenir*, inscreve-se no outro, na alteridade-qualquer-aí, no ser-aí qualquer que não esteja habitando o mundo. Dá acesso a corpos que subsistem pela potência de existir, como uma possibilidade impossível de uma subjetividade não de todo forjada, mas encontrada num fundo de *arealidade*, um imaginário possível. Nas palavras de Pessanha, a escritura estaria a expor o “homem moderno a dimensões recalcadas, [a] incitá-lo a sair de si” num processo de “cancelar o eu” e “incitá-lo a outra saúde. Uma saúde ampla que hospede alteridades banidas,” o banimento que, talvez indique o *fora* blanchotiano. Trata-se da “in-finitude de um corpo lançado ao outro”. Um corpo que mesmo ciente da sua finitude, da sua circunstancialidade, lance a si mesmo ao desconhecido, ao “in-finito da alteridade encarnada pelo outro [que] devasta a inteireza do

---

<sup>259</sup> NANCY, 2000, p. 88.

<sup>260</sup> PESSANHA, 2015, p. 239.

sujeito, (...) abrindo-o para a exterioridade irrevogável num inacabamento constitutivo”.<sup>261</sup> Um corpo que se recria outros, abrindo-se num processo de carnação, de sentir ou produzir a subjetividade-alteridade por vir: “estamos em suma na *techné* do próximo’. Entenderíamos a *techné* de Nancy não apenas como artesanaria ou técnica, mas como uma produção de outra ordem, uma produção do que é ainda-não-existente ou do que é existente sem carnação, portanto inviável de ser pensada como uma saber da experiência da repetição ou da reprodução. O próximo seria o existenciário que vem, o que tem lugar num aproximar-se, num *por-vir* (...) “o próximo como *techné* seria a criação, e a verdadeira arte do nosso mundo”.<sup>262</sup> Análogo a isso, Deleuze pensa a literatura como um espaço da preocupação ética de se forjar um outro, a para ele, a “saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo”.<sup>263</sup>

Ambos ao propor essa *poiesis* que engendra a *techné* de outra ordem, uma produção do outro, dão lugar a questão vocalizada por Nancy: “Quais as escritas, quais as *excrições* [portanto corpos inscritos e colocados para fora de si, em *devires* outros] que se preparam para vir desses lugares?”<sup>264</sup>

Retornamos, então, às circunscrições de Pessanha, à *província da escritura* ou ao *lugar-corpo*: a *topia* da comunidade imaginada, balizada por uma ética do *dever*, pela solicitude ou solidariedade ativa capaz de dar realidade ou carnação a alteridades e singularizações existentes em planos de intensidade menores, existências *por-vir*, numa dimensão de *arealidade*, o pressentimento de alguém, de alguém imaginado, de algum, um qualquer. Suas subjetividades estão pela dobra, na antecendência e no pressentimento; carregam uma “consciência minoritária”,<sup>265</sup> uma consciência paradoxal de recorte, de comunidade, que se caracteriza como disjunção, como vimos, como um *inter* que separa e une, que agencia. A província da escritura ou *corpo comunal* de Pessanha parece servir como “suas linhas de fuga”,<sup>266</sup> e se formula como um uso *micropolítico*, no qual se configura o lugar do encontro das virtualidades, uma comunidade, ainda inexistente, sempre porvir, trazida por uma carnação, pela emergência dos corpos kafkianos, dos

---

<sup>261</sup> PELBART, 2011, p. 34.

<sup>262</sup> NANCY, 2000, p. 88.

<sup>263</sup> DLEUZE, 2011, p.14.

<sup>264</sup> NANCY, 2000, p.13.

<sup>265</sup> MACHADO in DELEUZE, 2010, p. 13-4.

<sup>266</sup> Conforme argumenta LABANCA, que também propõe uma leitura deleuziana da Literatura de Juliano Pessanha (*Em tese*. v. 19, n. 1, 2013, p. 76-84).

incorporais, seres inscritos e escritos – jogados no abismo, também suas excrições, seus hierógrafos sem sentido, seus devires em devires –, lançando luz também à animalidade do homem, sempre mais autêntica, mais humana e indomável.

### *Corte e lacerações críticas*

A circular no entorno da crise ontológica moderna, a escritura de Juliano Pessanha inflexiona a linguagem e o pensamento à extrapolação dos seus limites tal qual um rosto desfeito à procura de máscaras que se põe a girar, heraclitianizado, por entre discursos teóricos e confessionais, dissimulando uma face sem fundo e sem forma a produzir uma resposta-não-resposta –, como o fim abrupto ou o fim suspenso de um romance goetheano.

Remonta-se, nesse movimento, um giro, de algum modo paralelo, ou uma *continuidade esquiva* à literatura menor kafkiana, em que a subjetividade dissipada desdobra-se em novas e menores formas de vida a recriar modos de existência, dando voz a seres de intensidades menores, incorporais, e, assim, esticando os limites da literatura, de modo a nela inscrever o próprio corpo que se afeta e se produz a si mesmo, encobrendo um vazio, nos termos heideggerianos, ou um aporte imanente, um caos informe –uma vida pura –a essas subjetividades.

A escrita, assim, como instrumento de autoprodução, recompõe um *corpo-comunial* e vazado, disposto em velocidades e potências pendulárias, como um resultante ético-político-ontológico da errância da própria existência, ou como uma imagem-movimento do corpo e sua *Bildung demolida*, no curso de leituras desconstruídas. Se a linguagem, que, desde Heráclito, era considerada o bem mais comum, tornou-se hoje o cerne da própria produção, aqui está a forjar o corpo como um reduto hospitaleiro à vida, nas condições de existência do mundo globalizado, como uma maquinaria de produção de novas potencialidades. A reivindicação pelo corpo como ser da existência ou pela dimensão corporal do saber cola-se à busca de uma linguagem que não atenha à organização estabelecida e aos sistemas de conhecimento que se fazem máquinas de exclusão, mas ao que deles escapa, o que é traduzido em movência, a parte ou o limite que se desenrola no tempo, repetindo, em diferença, aquilo que expõe por assim dizer a *impropriedade substancial* inerente a existência de um ente no mundo. O intento da escritura, ao que nos parece, é dar uma volta ou fazer um retorno ao saber da experiência, da empiria e da afecção, ao saber da carne, ou do ser da existência em sua não mais universalização abstrata, mas em sua dimensão ética do padecimento em sua existência local. Entendemos que a recriação do corpo como uma comunialidade é, de certo modo, “a exigência de uma forma de vida, mas de uma forma de vida sem forma, e precisamente, sem sede de forma,

sem sede de [uma] verdade”<sup>267</sup> flutuando sobre a inessencialidade e a falta de fundamento da existência: “um esforço de reencontrar as forças do corpo e o corpo-informe”.<sup>268</sup> Um corpo de uma multiplicidade sem síntese que eclipsa, ora o vazio e sua inessencialidade sob a vida imanente, o aporte da vida pura que o carrega, ora o caos informe, um corpo esponjoso por sobre o qual as máscaras se fazem.

Tentamos, tal qual o autor, um movimento em *paralaxe*, percorrendo angulações e viragens da questão por aportes teóricos distintos, compreendendo que esse seria o gesto crítico mais fiel e mais próximo, a explorar seus platôs e zonas intensivas, na medida em que o movimento teórico dissipador faz convergir como força aglutinadora o corpo que os articula numa mutualidade discursiva sem-síntese.

Sua escritura soçobra em uma flutuação crítica e poderia fazer família com a literatura brasileira contemporânea, apenas, talvez, por exigir uma leitura não passiva,<sup>269</sup> mas, mais que isso, a literatura de Pessanha exige uma recepção sensorial-projetiva, na qual o circuito em *devir*, coloca-se à transfiguração.

Recupera-se, assim, o sentido mais antigo de corpo. Lembrem os gregos que *σῶμα* (sôma) era palavra que apenas nomeava, na literatura homérica, o corpo morto, o cadáver dos mortais, não o corpo vivo, que era pensado como partes, membros em articulação, ou um conjunto de partes, enquanto animados pela *ψυχή* (psykhé).<sup>270</sup> A escritura seria uma comunidade-corpo sempre aberta, pensada, como para os gregos, a partir de suas articulações admitindo uma não inteireza, um não fechamento em sua extensão in-finita, para além da separação exterior-interior, posto que a linha da *extimidade*, o anel de *moebius* ou topografia da psiquê humana rompeu-se, como nos afirma Nancy, para formar uma linha in-finita do *devir*, o *rizoma*, sempre por se associar. Trata-se, assim, como as várias figurações do corpo para Nancy, de figurações não apenas esquizoanalíticas, nem apenas micropolíticas, mas de uma leitura de Pessanha que elabore o tratamento do ser em sua existência como acontecimentos de pele, e o *corpo* como *corpus*.

---

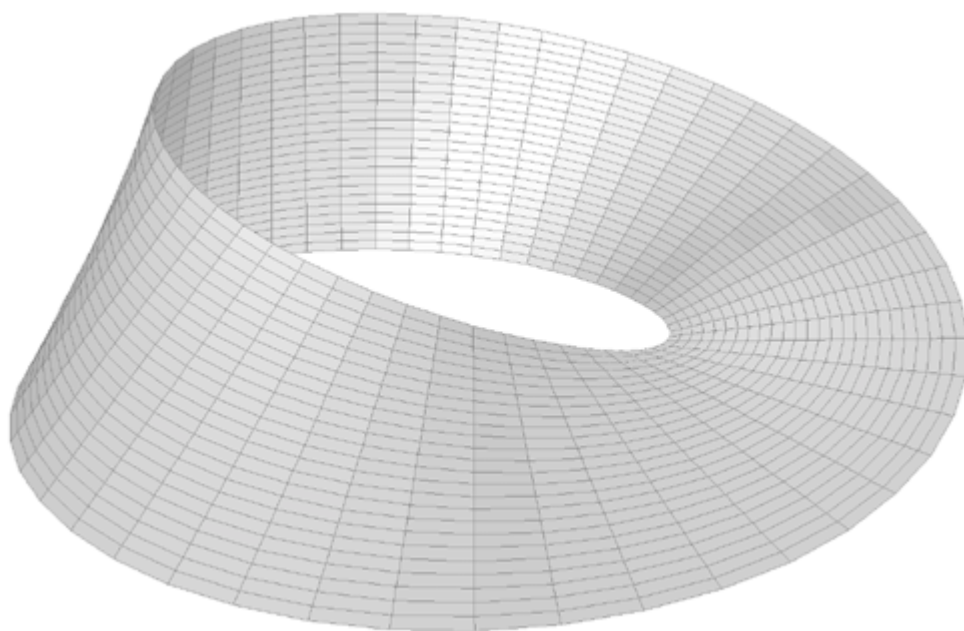
<sup>267</sup> PAL PELBART, 2011, p. 51.

<sup>268</sup> PELBART, 2011, p. 51.

<sup>269</sup> Conforme a crítica de PERRONE-MOISÉS, Leyla. A literatura exigente. *Folha de S. Paulo*, Ilustríssima, São Paulo, 25 mar. 2012. <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/33216-a-literatura-exigente.shtml>>. Acesso em: 6 out. 2014.

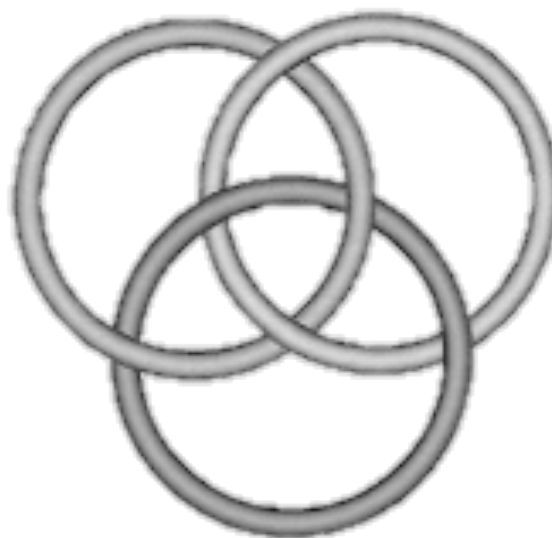
<sup>270</sup> Aristarco observava que a palavra *σῶμα*, que mais tarde significará corpo, jamais se refere, em Homero, aos vivos: *σῶμα* significa “cadáver”. Mas que palavra usa Homero para indicar o corpo? Aristarco achava que *δέμας* (dêmas) seria, para Homero o corpo vivo. Todavia *δέμας* é um paupérrimo substituto da palavra “corpo”, encontra-se apenas no acusativo de relação. (SNELL, 2001, p. 5.)

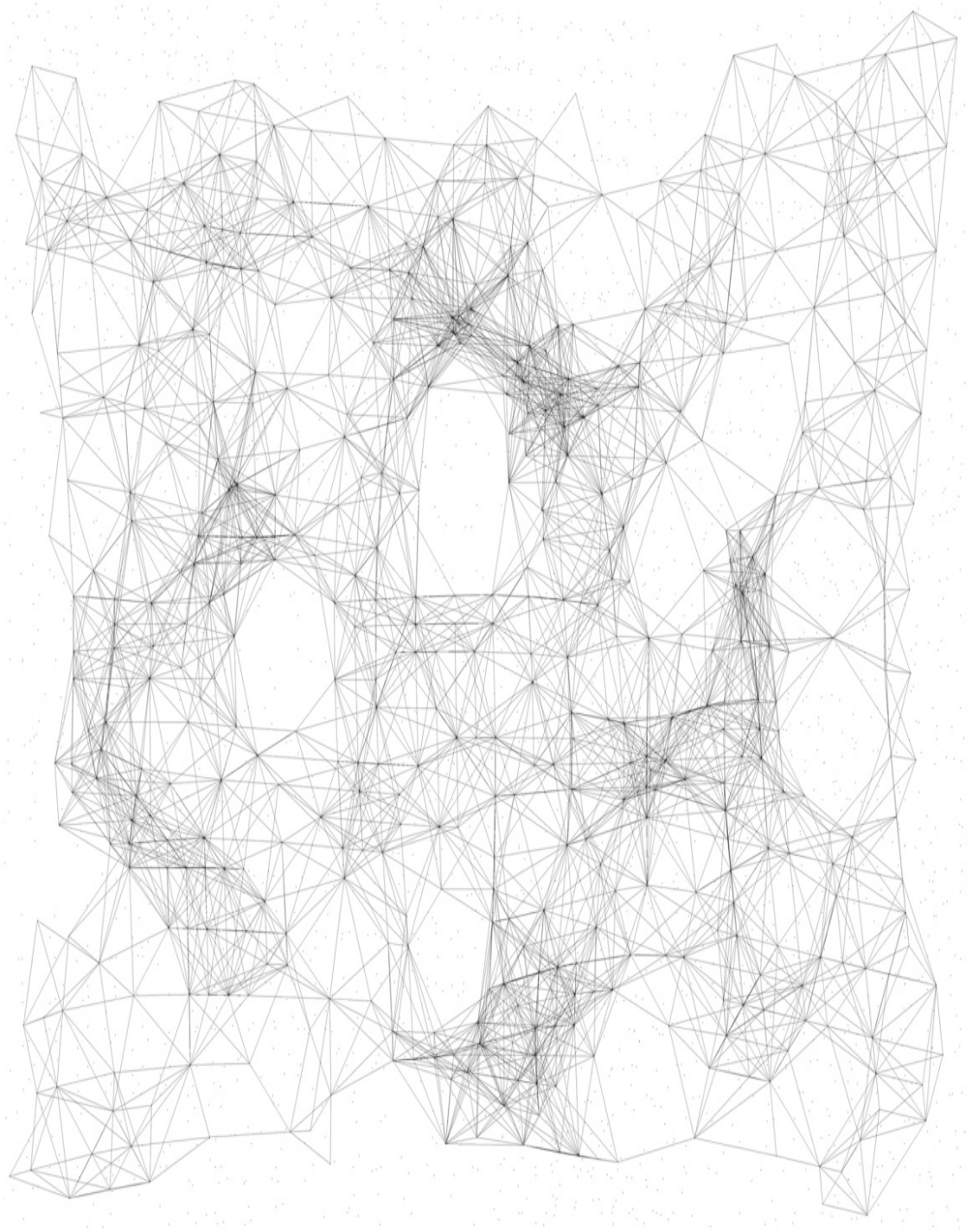
*Ilustrações e apêndices*



*Fig.1. fita de moebius*

*Fig.2. nó borromeano*





*Fig.3. rizoma*



*Fig.4. Transfiguração de Cristo (1454-1460) Giovanni Bellini*



*Fig.5. Transfiguração de Cristo (1518-1520) Raffaello Sanzio da Urbino*

### ***Corpus bibliográfico***

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. (Trad. Jorge de Almeida). São Paulo: Ed. 34, 2003.

AGAMBEM, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a Testemunha*. (Trad. Selvino Assmann). São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

ALLIEZ, Éric. *Deleuze Filosofia Virtual*. (Trad. Heloísa Rocha). São Paulo: Ed. 34, 1996.

\_\_\_\_\_. *Assinatura do mundo: o que é a filosofia de Deleuze e Guattari?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

ALMEIDA, Júlia. *Estudos deleuzianos da linguagem*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

AUERBACH, Érich. *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 1997.

\_\_\_\_\_. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. (Trad. Jaime Guinsburg). São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

ARENDT, Hannah. *A vida do espírito*. (Trad. Cesar Augusto, Antônio Abranches, Helena Martins). Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2008.

BADIOU, Alain. *Deleuze: The Clamor of Being*. (Trans. BURCHILL, Louise). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

BAPTISTA, Abel Barros. *Três emendas: ensaios machadianos de propósito cosmopolita*. Ed. UNICAMP, 2014.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário* Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro. Ed. Rocco, 2011.

\_\_\_\_\_. *The writing of disaster*. (Trad. Ann Smock). Ed. University of Nebraska Press, 1995.

BLUMENBERG, Hans. *Trabajo sobre el mito*. (Trad. P. Madrigal). Barcelona: Paidós, 2003.

BRÉHIER, Émile. *A teoria dos incorporais no estoicismo antigo*. (Trad. Fernando Padrão e José Eduardo Pimentel). Belo Horizonte: Ed. Autêntica. 2012.

BRANDÃO, Jacyntho. *A poética do hipocentauro*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

BRENNAN, Tad. *A vida estoica*. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

- BURKE, Peter. *A República das Letras Europeia, 1500-2000*. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, São Paulo, ano 21, v. 25, n. 72, 2011.
- CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Klincksieck, 1968.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pal Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche e a Filosofia*. (Trad. Edmundo Dias e Ruth Joffily Dias). Editora Rio, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Rizoma. Introducción*. México: Ediciones Coyoacán, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Sobre teatro*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* Ed. 34. São Paulo 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol.1. (Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa). São Paulo: Ed. 34, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Kafka por uma literatura menor*. (Trad. Cíntia Vieira). Ed. Autêntica, 2014.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva. 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. (Trad. Vera Casa-nova e Márcia Arbex). Belo Horizonte. Ed UFMG, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Diante da imagem*. (Trad. Paulo Neves). São Paulo: Ed 34, 2013.
- \_\_\_\_\_. *O que vemos o que nos olha*. (Trad. Paulo Neves). São Paulo: Ed 34, 1998.
- DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo Autônomo*. Textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. (Trad. Luiz Felipe Baeta Neves). Petrópolis: Forense universitária, 2012.

\_\_\_\_\_. *A coragem da verdade*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. (Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio). 16º ed. São Paulo: Editora Loyola, 2008.

\_\_\_\_\_. *O corpo utópico e heterotopias*. São Paulo: Ed. n-1, 2009.

\_\_\_\_\_. *Ditos e Escritos IV: Estratégia, Poder-Saber*. Trad. Vera Lucia Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

FLORES Jr. Olimar. Luciano e o cinismo: o caso Alcidas. *Revista Nuntius Antiquus*. Belo Horizonte, v. IX, n.2, p. 139-180, jul.-dez. 2013. Disponível em: <[http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/nuntius\\_antiquus/article/view/5685/5035](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/5685/5035)>.

FLORES Jr., Olimar. Tersites esquecido (Nota sobre a Parrésia segundo Michel Foucault). *Revista Kléos*, n. 13/14, p. 93-109, 2009-2010. Disponível em: <<http://www.pragma.ifcs.ufjf.br/kleos/K13/K13-OlimarFlores.pdf>>.

GARCIA, Antonio Rivera. *Hans Blumenberg*: mito metáfora absoluta y filosofía política. Nº4(METODOLOGÍA), julio-diciembre, 2010, 145-165. ISSN: 1989-3663.

GUATTARI, Félix. *Caosmose*: um novo paradigma estético. (Trad. Ana Lúcia Oliveira; Cláudia Lúcia Leão). Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Sueli. *Micropolítica*: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1986. 1

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. (Trad. Marcia Sá Cavalcanti Scuback). Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

\_\_\_\_\_. *Contribuições à filosofia*: do acontecimento apropriador. (Trad. Marco Antonio Casanova). Rio de Janeiro: Ed. Gen e Forense Universtária, 2013.

\_\_\_\_\_. *Ser e Tempo*. (Trad. Fausto Castilho). Petrópolis: Editora Vozes e Ed UNICAMP, 2002.

IDELSONFE, Frédérique. *Os Estóicos I: Zenão Cleontes Crísipo*. (Trad. Mauro Pinheiro). São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

INWOOD, Brad (org.). *Os estóicos*. São Paulo: Odyssseus, 2006.

KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. *Expansões contemporâneas*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. NANCY, Jean-luc. *El absoluto literario*. (Trad. Laura S. Carugati, Cecilia González). Buenos Ayres: Eterna cadencia, 2012.

\_\_\_\_\_. *A exigência fragmentária*. (Trad. João Camillo Pena). Lisboa; Editorial Estampa, 1997.

LABANCA, Maraíza. Pela 'rugosidade da vida': a solidão e a escrita como rotas de fuga em Juliano Pessanha. *Em tese*, v. 19, n. 1, p. 76-84, 2013.

LEVY, Tatiana. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2011.

LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz Montaigne, Shlegel e Kafka*. Topbooks, 2005.

LINS, Daniel. *Juízo e verdade em Deleuze*. Trad. Fabien Lins. São Paulo: Annablume, 2004.

LINS, Daniel (org.). *Nietzsche/Deleuze: arte, resistência*. Simpósio Internacional de Filosofia, 2004. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2007.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. Trad. Mario Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A legitimação em literatura*. Lisboa: Cosmos, 1994.

\_\_\_\_\_. *Literatura em defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.

LUDMER, Josefina. *Literaturas pós-autônomas*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a Arte e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche e a Verdade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

MARQUARD, Odo. *Abschied vom Prinzipiellen*. Stuttgart, Reclam, 1981. (p. 91-116) (Tradução de Georg Otte – *Louvor ao Politeísmo* – manuscrito)

MARTIN, Jean-Clet. *Variations: The Philosophy of Gilles Deleuze*. Trans. Constantin Boundas e Susan Dyrkton. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

MATURANA, Humberto. *El sentido de lo humano*. Santiago: Dolmen Ediciones, 1993.

MATURANA, Humberto, VARELA, Francisco J. *Autopoiesis and cognition; the organization of the living*. Boston: Reidel, 1980.

NANCY, Jean-Luc. *A resistência da poesia*. Trad. Bruno Duarte. Viseu: Vendaval, 2005.

\_\_\_\_\_. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega editora, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. (Trad. Paulo Cesar de Souza). São Paulo: Cia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *Gaia e a ciência*. (Trad. Paulo César de Souza). Cia de Bolso, 2012.

\_\_\_\_\_. *O nascimento da Tragédia*. (Trad. J. Guinsburg). São Paulo: Cia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral*. (Trad. M Barros). São Paulo Hedra, 2008.

NODARI, Alex. “Limitar o limite”. In: \_\_\_\_\_. *Os mil nomes de Gaia do antropoceno à idade da Terra*. Rio de Janeiro, 2014.

NORONHA, Jovita. *Ensaio sobre autoficção*. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2014.

PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Trad. Mário Laranjeira. Ed. Martins Fontes. 2011.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A literatura exigente. *Folha de S. Paulo*, Ilustríssima, São Paulo, 25 mar. 2012. <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/33216-a-literatura-exigente.shtml>>. Acesso em: 6 out. 2014.

PÉCORA, Alcir. Singular filosofia. *Revista cult*, São Paulo, edição 174, nov. 2012. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2012/11/singular-filosofia/>>. Acesso em: 6 out. 2014.

PINTO, Maria Cecília de Moraes. Janelas para a noite. *Cult – Revista brasileira de literatura*, nº 34, maio, 2000. p.20.

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

\_\_\_\_\_. *Vida Capital, ensaios de biopolítica*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.

\_\_\_\_\_. *O tempo não reconciliado*. São Paulo. Ed. Perspectiva, 2012.

RINGLER, Willian. Poeta Nascitur Non Fit: some notes on the history of an aphorism. *Journal of the History of Ideas: Notes and documents*. University of Pennsylvania Press, v. 2, n. 4, oct., 1941.

ROSENFELD, Kathrin. *A linguagem liberada*. (Trad. Mary Amazonas de Barro e Plínio Martins Filho). São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.

SILVA, Franklin Leopoldo e. *Natureza Humana*. São Paulo, v. 4, n. 1, jun. 2002.

SHOLTZ, Janae; LAWLOR, Leonard. Heidegger and Deleuze. In: RAFFOUL, Francois & NELSON, Eric S. *The Bloomsbury Companion to Heidegger*. New York: Bloomsbury Academic, 2013.

SNELL, Bruno. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Ed. perspectiva, 2001.

### ***Corpus literário***

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

CAMPOS, Augusto; Haroldo de; SCHNAIDERMAN, Boris (org.). *Poesia russa moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HELDER, Herberto. *Ofício cantante: poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

\_\_\_\_\_. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa, 2006.

\_\_\_\_\_. *Ouolof*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

\_\_\_\_\_. *Os passos em volta*. 5 ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1984.

\_\_\_\_\_. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1979.

HOMERO. *A odisseia*. (Trad. Donald Schüler). Porto Alegre: L&PM, 2008. (box)

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. (Trad. Modesto Carone) Ed. Cia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. *Carta ao pai*. (Trad. Modesto Carone) Ed. Cia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. *Um artista da fome- A construção*. (Trad. Modesto Carone) Ed. Cia das Letras, 2011.

RAMOS, Péricles (org.). *Keats, Byron, Blake, Shlley*: Poesia Romântica Inglesa. São Paulo: Hedra, 2009. (box)

GOETHE, Johann Wolfgang. *Os anos de aprendizagem de Wilhem Meister*. Trad. Nicolino Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.

GOMBROWICZ, Witold. *Cosmos*. Lisboa. Ed. Veja, 1995.

\_\_\_\_\_. *Contos polacos*. Ed Estampa, 1997.

\_\_\_\_\_. *Curso de filosofia em seis horas e um quarto*. Editorial Teorema, 1996.

\_\_\_\_\_. *Contra os poetas*. Edições Antígona, 1989.

PESSANHA, Juliano Garcia. *Certeza do Agora*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

\_\_\_\_\_. *Instabilidade perpétua*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

\_\_\_\_\_. *Sabedoria do nunca*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

\_\_\_\_\_. *Ignorância do Sempre*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

\_\_\_\_\_. *Testemunho transiente*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões de Tristram Shandy*. Trad. José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984

SOFOCLES. *Édipo Rei*. (Trad. Trajano Vieira). São Paulo: Perspectiva, 2007.

TSVETAIEVA, Marina. *Vivendo sob o fogo*. (Trad. Aurora Fornoni Bernardini). São Paulo: Martins Fontes, 2008.