

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

LINCOLN FELIPE FREITAS

***MIRADA AO ABISMO: UMA EXPERIÊNCIA DE LEITURA EM MURILO RUBIÃO
E MAURITS CORNELIS ESCHER***

PONTA GROSSA

2023

LINCOLN FELIPE FREITAS

***MIRADA AO ABISMO: UMA EXPERIÊNCIA DE LEITURA EM MURILO RUBIÃO
E MAURITS CORNELIS ESCHER***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem. Área de concentração: Linguagem, Identidade e Subjetividade.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Silvana Oliveira

Ponta Grossa

2023

F866 Freitas, Lincoln Felipe
Mirada ao abismo: uma experiência de leitura em Murilo Rubião e Maurits Cornelis Escher / Lincoln Felipe Freitas. Ponta Grossa, 2023.
324 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem - Área de Concentração: Linguagem, Identidade e Subjetividade), Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Oliveira.

1. Absurdo. 2. Leitura - experimentação. 3. Maurits Cornelis Escher. 4. Mirada ao abismo. 5. Murilo Rubião. I. Oliveira, Silvana. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa. Linguagem, Identidade e Subjetividade. III.T.

CDD: 808



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
Av. General Carlos Cavalcanti, 4748 - Bairro Uvaranas - CEP 84030-900 - Ponta Grossa - PR - <https://uepg.br>

TERMO

LINCOLN FELIPE FREITAS

MIRADA AO ABISMO: UMA EXPERIÊNCIA DE LEITURA EM MURILO RUBIÃO E MAURITS
CORNELIS ESCHER

Dissertação apresentada para obtenção do título grau de Mestre em Estudos da
Linguagem na Universidade Estadual de Ponta Grossa, Área de concentração em
Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Ponta Grossa, 07 de dezembro de 2023.

Prof. ^a Dra Silvana Oliveira - Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof.^a Dra Keli Cristina Pacheco - Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof.^a Dra Maria Isabel da Silveira Bordini - Universidade Federal do Paraná



Documento assinado eletronicamente por **Maria Isabel da Silveira Bordini, Usuário Externo**, em 11/12/2023, às 11:33, conforme Resolução



Documento assinado eletronicamente por **Silvana Oliveira, Professor(a)**, em 12/12/2023, às 16:39, conforme Resolução UEPG CA 114/2018 e art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.



Documento assinado eletronicamente por **Keli Cristina Pacheco, Professor(a)**, em 13/12/2023, às 19:05, conforme Resolução UEPG CA 114/2018 e art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.



A autenticidade do documento pode ser conferida no site <https://sei.uepg.br/autenticidade> informando o código verificador **1706446** e o código CRC **4751DF13**.

Ao Kelvin, que sonha comigo estrelas e dragões.

À minha mãe, Liliane, “Guinga”, que me sonhou antes
de todo mundo.

Ao meu pai, Gilmar, *in memoriam*

AGRADECIMENTOS

Inicio estas palavras agradecendo ao pilar que me fez possível, que memoldou, me sustentou, a primeira a me conhecer neste mundo, que diante do absurdo da vida e das situações aparentemente sem solução, se colocava fortemente como uma guerreira em prontidão de luta: minha mãe. Dona Liliane, que talvez não lerá este trabalho e se lesse, pouco entenderia devido ao pouco estudo, mas sei que redireciona a possibilidade de me entender a outros caminhos, acreditando que tudo o que faço tem propósito e resulta em sucesso e alegria, principalmente a ela. Como diz a canção de Ana K.: "Deus é mãe". Por extensão, agradeço às minhas irmãs, Janaína, Jéssica, Jennifer e ao meu irmão Eduardo, além de meu padrasto Adriano por estarem sempre ali, a um passo de mim.

O segundo agradecimento, vai à outra parte de mim. Kel, sem você eu nem sei o que seria. Uma vez eu escrevi (pieguices) pra você, quando completávamos dois anos de nosso caminho juntos: "Que possa ser por todos os anos que vivamos. Juntos, sempre juntos, assim de mãos dadas. Te amo imensamente, e nem todas as palavras do mundo e nem todas as palavras de todas as línguas do mundo seriam capazes de descrever este amor. Posso resumir nas duas palavras mais importantes: te amo. Cada dia mais, cada vez mais, mais que ontem e menos que amanhã.". Hoje, anos depois, eu só reafirmo o que disse. Eu estava certo. Como disse, certa vez, Guimarães Rosa: "Só se pode viver perto de outro, e conhecer outra pessoa, sem perigo de ódio, se a gente tem amor. Qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura."

Agradeço à profa. Silvana, por apoiar meu retorno à faculdade na graduação, depois de um trancamento para resolver minha vida, e sempre acreditar que "tenho jeito para isso". Obrigado por me acompanhar nos projetos iniciais lá em 2016, na Iniciação Científica, no TCC, e por fim, neste trabalho. Obrigado por dar o espaço e a liberdade para desenvolver em mim o senso e a responsabilidade de ser pesquisador – principalmente de saber que as coisas precisam de dedicação, sem desvios de atenção. Agradeço a sensibilidade de ver – e de me ensinar a ver – a literatura como potência de vida. Você é para mim referência que não vai ao fim dos trabalhos acadêmicos, mas a referência que sempre abrirá os trabalhos que virão.

Agradeço à banca, prof.^a Dr^a. Maria Isabel Bordini e prof^a. Dr^a. Keli Cristina Pacheco, por aceitarem a avaliação deste trabalho por dois momentos, na qualificação e na defesa. Obrigado às duas. Estendo este agradecimento a todos os professores do DEEL e especificamente, aos do PPGEL. Especialmente a Rosana, Keli, Eunice e Evanir, com quem compartilhei momentos muito importantes na maturação de mestrando, na ocasião das disciplinas que cursei. Uma menção especial também à Vilma, secretária do programa, sempre disposta e de repostas quase que imediatas, em trabalho remoto ou presencial.

Agradeço aos colegas do mestrado, pela parceria durante as aulas remotase principalmente, pelo ânimo nos poucos encontros presenciais que tivemos no segundo ano de curso. Ver que chegamos até aqui, a um ponto comum, um momento que todos sonhamos, é muito gratificante. Cabe ressaltar: entrar no mestrado em 2021 foi “coisa de louco”.

Um agradecimento especial aos colegas de profissão – professores e pedagogas – que compartilharam comigo as angústias do fim do mestrado e faziam meus dias nos três colégios que trabalho mais leves e tranquilos – ainda que não parecesse sempre possível. Além disso, agradeço aos meus mais de 200 alunos que me ensinaram tanto – o conhecimento que veio deles me mostra que uma dissertação de mestrado, no fim, não vale o mesmo tanto. Colégios Claudino dos Santos; Henrique Denck e Lustosa – obrigado!

Agradeço à CAPES, por, ainda que diante do cenário catastrófico do apoio à ciência pelo governo federal, principalmente na área de humanidades, apoiar financeiramente a bolsa de mestrado que possibilitou este trabalho. Saibam que resistimos, ainda que cansados.

Agradeço à Universidade Estadual de Ponta Grossa, por ser esperança há tantos anos a nós todos que saímos do sítio, tirando o pé da terra para o asfalto das vias da província de Ponta Grossa. Ainda há a universidade pública e de qualidade, ainda bem.

Silêncio.

VLADIMIR: *Quando paro para pensar... estes anos todos... não fosse eu... o que teria sido de você...? (Com firmeza) Não seria mais do que um montinhode ossos, neste exato momento, sem sombra de dúvida.*

ESTRAGON: (ofendido) *E daí?*

VLADIMIR: (melancólico) *É demais para um homem só. (Pausa. Com vivacidade) Por outro lado, qual a vantagem de desanimar agora, é o que eu sempre digo. Deveríamos ter pensado nisso milênios atrás, em 1900. (Samuel Beckett, Esperando Godot)*

A partir de certo ponto não há mais retorno. É este o ponto que tem de ser alcançado. (Franz Kafka, Aforismos)

Admiramos o caos, pois desejamos a ordem. (Maurits Cornelis Escher)

As minhas estórias não terminam nunca e o fazer literário ainda ficará incompleto após a morte. (Murilo Rubião)

RESUMO

Murilo Rubião tensiona as fronteiras entre o real, o imaginário e o insólito em seus contos, desestabilizando as personagens e criando um espaço ameaçador à beira do abismo. Seus heróis são entidades ficcionais que se movem em terras estranhas, explorando o absurdo como forma de ser-no-mundo, assim como Sísifo em Camus (2020). Maurits Cornelis Escher, por sua vez, faz de suas composições visuais e gráficas um movimento exploratório dos limites da representação ao criar reflexos de uma condição absurda da imagem. Nesta dissertação objetivamos apresentar uma leitura em experimentação do trabalho de Murilo Rubião em conexão com a obra de Maurits Escher, utilizando o que denominamos de “mirada ao abismo” como estratégia de aproximação ao objeto artístico-literário e como direcionamento dissonante. Para tanto, o trabalho se organiza em oito partes que não se apresentam como “capítulos” na perspectiva tradicional do termo e sim em “platôs” (Deleuze; Guattari, 2011). Os platôs são operacionalizados na dissertação como uma abordagem não hierárquica e rizomática na produção do conhecimento científico, que não se pretende a fins e sim a multiplicidades. Nesse trabalho ampliamos a reflexão acerca da crítica contemporânea do objeto estético que questiona as práticas hermenêuticas em um movimento que tenta, de alguma forma, operar um trajeto que se afasta da interpretação e representação (Sontag, 2020). Além disso, exploramos a relação entre a revolução técnica da arte e novas formas de visualidade, considerando um processo de leitura de imagens mais amplo e, por conseguinte, de objetos de arte. Neste sentido o conceito de rizoma (Deleuze; Guattari, 2011) se apresenta como uma abordagem que desafia as estruturas lineares tradicionais e nos possibilita a expansão da compreensão do comparatismo no campo artístico literário (Garramuño, 2014; Krauss, 1979). No trabalho, o “abismo” como imagem rizomática atua como um centro de intensidades que nos desafia a concepção do ser e do experimentar o mundo e a arte, conectando-se à obra de Rubião e Escher e explorando a multiplicidade de significados do termo. A narrativa em espelho da *mise en abyme* (Dostál, 1990; Dällenbach, 1977; Hutcheon, 1988) e a condição absurda (Camus, 2020), em conexão rizomática, são elementos essenciais para compreendermos o abismo como um ponto de virada que permite mapear o desconhecido e experimentar o não-senso. A experimentação que propomos da obra literária de Murilo Rubião, passando por contos como “Marina a Intangível”, “O ex-mágico da Taberna Minhota”, “Teleco o coelhinho”, “O edifício” e “O bloqueio”, em relação à obra gráfica e plural de Maurits Escher se dá, aqui, numa perspectiva anti-mimética e pós-representacionista, buscando ampliar os limites do campo artístico-literário por meio da experimentação. Logo, esta pesquisa propõe uma abordagem de um agenciamento coletivo e uma proliferação de sentidos, sem esgotá-los em nenhum sentido. O objetivo é abrir novos horizontes de compreensão e imaginação, agindo em um espaço fecundo para a expressão artística e crítica.

Palavras-chave: Absurdo. Leitura e experimentação. Maurits Cornelis Escher. Mirada ao abismo. Murilo Rubião.

ABSTRACT

Murilo Rubião blurs the boundaries between the real, the imaginary, and the uncanny in his short stories, unsettling the characters and creating a threatening space on the edge of the abyss. His heroes are fictional entities that navigate in strange lands, exploring the absurd as a way of being-in-the-world, much like Sisyphus in Camus (2020). Maurits Cornelis Escher, in turn, turns his visual and graphic compositions into an exploratory movement of the limits of representation by creating reflections of an absurd condition of the image. In this dissertation, we aim to present an experimental reading of Murilo Rubião's work in connection with the work of Maurits Escher, using what we term "gazing into the abyss" as a strategy for approaching the artistic-literary object and as a dissonant direction. To do so, the work is organized into eight sections that are not presented as "chapters" in the traditional sense of the term but rather as "plateaus" (Deleuze; Guattari, 2011). These plateaus are operationalized in the dissertation as a non-hierarchical and rhizomatic approach to the production of scientific knowledge, which is not intended for ends but rather for multiplicities. In our work, we expand the reflection on contemporary criticism of the aesthetic object, which questions hermeneutic practices in a movement that seeks to operate a trajectory that moves away from interpretation and representation (Sontag, 2020). Furthermore, we explore the relationship between the technical revolution of art and new forms of visibility, considering a broader process of reading images and, consequently, art objects. In this sense, the concept of the rhizome (Deleuze; Guattari, 2011) presents itself as an approach that challenges traditional linear structures and allows us to expand the understanding of comparativism in the artistic-literary field (Garramuño, 2014; Krauss, 1979). In this work, the "abyss" as a rhizomatic image acts as a center of intensities that challenges our conception of being and experiencing the world and art, connecting to the works of Rubião and Escher and exploring the multiplicity of meanings of the term. The mirrored narrative of *mise en abyme* (Dostál, 1990; Dällenbach, 1977; Hutcheon, 1988) and the absurd condition (Camus, 2020), in rhizomatic connection, are essential elements for understanding the abyss as a turning point that allows us to map the unknown and experience the non-sense. The experimentation we propose with Murilo Rubião's literary work, focusing on stories like "Marina a Intangível," "O ex-mágico da Taberna Minhota," "Teleco o coelhinho," "O edifício," and "O bloqueio," in relation to the graphic and diverse work of Maurits Escher, occurs here from an anti-mimetic and post-representational perspective, seeking to expand the limits of the artistic-literary field through experimentation. Therefore, this research proposes an approach of collective agencement and a proliferation of meanings without exhausting them in any sense. The goal is to open new horizons of understanding and imagination, acting in a fertile space for artistic and critical expression.

Keywords: Absurd. Gazing into the abyss. Maurits Cornelis Escher. Murilo Rubião. Reading and experimentation.

RESUMEN

Murilo Rubião tensiona las fronteras entre lo real, lo imaginario y lo insólito en sus cuentos, desestabilizando a los personajes y creando un espacio amenazante al borde del abismo. Sus héroes son entidades ficticias que se mueven en tierras extrañas, explorando lo absurdo como una forma de ser-en-el-mundo, al igual que Sísifo en Camus (2020). Maurits Cornelis Escher, por su parte, convierte sus composiciones visuales y gráficas en un movimiento exploratorio de los límites de la representación al crear reflejos de una condición absurda de la imagen. En esta disertación, pretendemos presentar una lectura experimental del trabajo de Murilo Rubião en conexión con la obra de Maurits Escher, utilizando lo que llamamos "mirada al abismo" como estrategia de aproximación al objeto artístico-literario y como dirección disonante. Para ello, el trabajo se organiza en ocho secciones que no se presentan como "capítulos" en el sentido tradicional del término, sino como "mesetas" (Deleuze; Guattari, 2011). Estas mesetas se operativizan en la disertación como un enfoque no jerárquico y rizomático en la producción del conocimiento científico, que no pretende fines, sino multiplicidades. En nuestro trabajo, ampliamos la reflexión sobre la crítica contemporánea del objeto estético, que cuestiona las prácticas hermenéuticas en un movimiento que busca operar un trayecto que se aleja de la interpretación y la representación (Sontag, 2020). Además, exploramos la relación entre la revolución técnica del arte y las nuevas formas de visualidad, considerando un proceso de lectura de imágenes más amplio y, por lo tanto, de objetos de arte. En este sentido, el concepto de rizoma (Deleuze; Guattari, 2011) se presenta como un enfoque que desafía las estructuras lineales tradicionales y nos permite ampliar la comprensión del comparatismo en el campo artístico-literario (Garramuño, 2014; Krauss, 1979). En nuestro trabajo, el "abismo" como imagen rizomática actúa como un centro de intensidades que desafía nuestra concepción del ser y de experimentar el mundo y el arte, conectándose con las obras de Rubião y Escher y explorando la multiplicidad de significados del término. La narrativa en espejo de la mise en abyme (Dostál, 1990; Dällenbach, 1977; Hutcheon, 1988) y la condición absurda (Camus, 2020), en conexión rizomática, son elementos esenciales para comprender el abismo como un punto de inflexión que nos permite mapear lo desconocido y experimentar el sinsentido. La experimentación que proponemos con la obra literaria de Murilo Rubião, centrándonos en cuentos como "Marina a Intangível", "O ex-mágico da Taberna Minhota", "Teleco, o coelhinho", "O Edifício" y "O Bloqueio", en relación con la obra gráfica y plural de Maurits Escher, se desarrolla aquí desde una perspectiva antimimética y postrepresentacional, buscando ampliar los límites del campo artístico-literario a través de la experimentación. Por lo tanto, esta investigación propone un enfoque de un agenciamiento colectivo y una proliferación de significados, sin agotarlos en ningún sentido. El objetivo es abrir nuevos horizontes de comprensión e imaginación, actuando en un espacio fértil para la expresión artística y crítica.

Palabras clave: Absurdo. Lectura y experimentación. Maurits Cornelis Escher. Mirada al abismo. Murilo Rubião.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 —	Possibilidades da experiência da arte gráfica de M.C. Escher.	19
Figura 2 —	<i>A casca ou a pele</i> — M.C. Escher	27
Figura 3 —	O grande nadador por Alexandre Teles	37
Figura 4 —	<i>Mãos que se desenhavam</i> — M.C. Escher	38
Figura 5 —	<i>Dia e noite</i> — M.C. Escher	51
Figura 6 —	<i>Libertação</i> — M.C. Escher	53
Figura 7 —	Caligrafia de Escher: o indecifrável	54
Figura 8 —	Manuscrito com argumento da novela inédita “O esgoto”	60
Figura 9 —	<i>A força da vida</i> — M.C. Escher	66
Figura 10 —	<i>Preenchimento do plano com figuras humanas</i> — M.C. Escher.....	69
Figura 11 —	Mãos em negativo	78
Figura 12 —	A máquina de costura e os assombros dos guarda-chuvas	90
Figura 13 —	Uma das ilustrações para os <i>Cantos de Maldoror</i>	92
Figura 14 —	A boneca de Hans Bellmer	93
Figura 15 —	Isto não é um cachimbo	99
Figura 16 —	<i>A voz do sangue</i> — René Magritte	103
Figura 17 —	<i>Les deux mystères</i> — René Magritte	106
Figura 18 —	<i>Les mots et les images</i> — René Magritte	112
Figura 19 —	A aranha e o deserto	117
Figura 20 —	O rizoma prolifera fazendo o sistema arborescente ruir	118
Figura 21 —	O universo devém caos	119
Figura 22 —	A arte como expressão rizomática	121
Figura 23 —	<i>Gota (gota de orvalho)</i> — M.C. Escher	123
Figura 24 —	A floresta respira (QR code de um rizoma vivo)	124
Figura 25 —	A <i>land-art</i> de Robert Smithson	129
Figura 26 —	<i>Fruto Estranho</i> — Nuno Ramos	134
Figura 27 —	“O impacto de um livro” — Instalação <i>El castillo</i> de Jorge Méndez Blake	136
Figura 28 —	Aquele que carrega (<i>Porteur</i>) — Marc Perez	140
Figura 29 —	Um olhar ao abismo, o efeito Droste	142

Figura 30 —	<i>Redemoinhos</i> — M.C. Escher	143
Figura 31 —	“O espelho é o abismo” — um cartaz de <i>Citizen Kane</i>	144
Figura 32 —	Reprodução de um anúncio da casa Freire Gravador	146
Figura 33 —	Gilles Deleuze com espelhos <i>ad infinitum</i>	148
Figura 34 —	Reprodução do escudo de Aquiles	149
Figura 35 —	Behemoth e Leviatã em gravura de William Blake	151
Figura 36 —	<i>A fita de Moebius II (Formigas Vermelhas)</i> — M.C. Escher	166
Figura 37 —	<i>Ex libris com o zênite como ponto de fuga</i> — M.C. Escher	168
Figura 38 —	Borges diante das ruínas — Fernando Scianna	174
Figura 39 —	<i>Autorretrato</i> — M.C. Escher	176
Figura 40 —	<i>A esfera</i> — M.C. Escher	179
Figura 41 —	<i>Narciso</i> — Caravaggio	180
Figura 42 —	Murilo Rubião e seu busto em gesso	183
Figura 43 —	O astronauta, um dos geoglifos de Nazca	188
Figura 44 —	O nascimento do rosto — George Brassai	189
Figura 45 —	<i>Cabeza y manos</i> — Oswaldo Guayasamin	191
Figura 46 —	<i>Autorretrato de Francis Bacon</i>	193
Figura 47 —	“Uma circular proposição” — Don McPhee	195
Figura 48 —	<i>Mão com esfera refletora</i> — M.C. Escher	197
Figura 49 —	<i>Natureza morta com espelho esférico</i> — M.C. Escher	198
Figura 50 —	<i>Três esferas II</i> — M.C. Escher	202
Figura 51 —	<i>Olho</i> — M.C. Escher	205
Figura 52 —	<i>Espelho mágico</i> — M.C. Escher	207
Figura 53 —	Alice através do espelho por John Tenniel	210
Figura 54 —	<i>Encontros</i> — M.C. Escher	211
Figura 55 —	<i>Divisão regular de superfície para Encontros</i> — M.C. Escher .	212
Figura 56 —	Henrietta e Margaret Lutwidge jogam xadrez — Lewis Carroll	214
Figura 57 —	<i>Para cima e para baixo</i> — M.C. Escher	215
Figura 58 —	<i>Platelmintas</i> — M.C. Escher	218
Figura 59 —	<i>Homem com cuboide</i> — M.C. Escher	223
Figura 60 —	<i>Belvedere</i> — M.C. Escher	226
Figura 61 —	A metamorfose da imagem e a extrapolação de suas fronteiras / <i>Répteis</i> — M.C. Escher	238
Figura 62 —	<i>Metamorfose II</i> — M.C. Escher	243

Figura 63 —	<i>Borboletas</i> — M.C. Escher	245
Figura 64 —	<i>Preenchimento do plano II</i> — M.C. Escher	258
Figura 65 —	“A queda da torre de Babel” — Cornelis Anthonisz	264
Figura 66 —	<i>A torre de Babel</i> — M.C. Escher	268
Figura 67 —	<i>Relatividade</i> — M.C. Escher	274
Figura 68 —	A figura impossível de Penrose	279
Figura 69 —	<i>Escadarias</i> — M.C. Escher	281
Figura 70 —	<i>Subindo e descendo</i> — M.C. Escher	283
Figura 71 —	<i>Preenchimento do espaço cúbico com linhas curvas</i> — M.C. Escher	289
Figura 72 —	<i>O doador feliz</i> — René Magritte	292
Figura 73 —	<i>Galeria de arte</i> — M.C. Escher	295
Figura 74 —	<i>Ciclo</i> — M.C. Escher	300
Figura 75 —	A torre ou a Casa de Deus — Tarot de Oswald Wirth	304
Figura 76 —	<i>Contraste (ordem e caos)</i> — M.C. Escher	309

SUMÁRIO

NO PRINCÍPIO... UM PONTO: A EXPERIÊNCIA DA CRÍTICA	15
1 [PRIMEIRO PLATÔ] — SER MARINA, ETÉREO SER DE LINGUAGEM: SOBRE LITERATURA E ESCRITURA	27
1.1 LINGUAGEM — FORMAS DE VIDA — EXPERIÊNCIA DE MORTE	28
1.2 O ABISMO EM MARINA: ENTRE RASTROS, PÉTALAS, SONS ESILÊNCIOS 49	
2 [SEGUNDO PLATÔ] — “CONTRA A INTERPRETAÇÃO”: O POR QUÊ DO COMBATE	73
2.1 IMAGEM-MAGIA: O QUE SE COMBATE?	73
2.2 CORPO-IMAGEM: A EXPERIÊNCIA NA MESA DE DISSECAÇÃO	87
3 [TERCEIRO PLATÔ] — 1929 / EIS AÍ UM CACHIMBO (?): SOBRE IMAGEM E REPRESENTAÇÃO	97
3.1 SOBRE MISTÉRIOS E TRAIÇÕES.....	97
3.2 O QUE RESTA DAS IMAGENS SENÃO PALAVRAS? OU SERIA OPOSTO?.	111
4 [QUARTO PLATÔ] — RIZOMA, EXPERIMENTAÇÃO, EXPANSÃO	117
4.1 PROLIFERAÇÃO DA IMAGEM: RIZOMA	118
4.2 EXPERIMENTAR, FORMAS DE VIDA: EXPANDIR, LANÇAR AO ABISMO.....	131
4.3 O QUE HÁ PARA ALÉM DAS FRONTEIRAS? — UMA EXPERIÊNCIA.....	134
5 [QUINTO PLATÔ] — NO MEIO / EIS O ABISMO	140
5.1 O ESPELHO E A MIRADA AO ABISMO.....	141
5.2 ONDE BEHEMOTH E LEVIATÃ REPOUSAM ATÉ O FIM DOS TEMPOS: OLHAR AO ABISMO.....	151
5.3 UMA LEITURA DELEUZE-GUATTARIANA DE KAFKA E CARROLL.....	164
6 [SEXTO PLATÔ] — UMA MIRADA AO ESPELHO — O ABISMO DO OLHAR	174
6.1 A EXPERIÊNCIA DO RETRATO DO ARTISTA AO ESPELHO.....	174
6.2 A LINGUAGEM AO ESPELHO: O ROSTO	183
6.3 EXPERIMENTAÇÕES SIMULTÓPICAS: ESCHER E O(S) MUNDO(S) ATRAVÉS DO ESPELHO.....	195
7 [SÉTIMO PLATÔ] — NASCIDO NUM ESPELHO, O ABISMO E A FORMA	207
7.1 O MUNDO ATRAVÉS DO ESPELHO: VIDA E ESTERILIDADE	207
7.2 METAMORFOSES, DEVIRES E PROLIFERAÇÕES DO SER-CORPO LINGUAGEM.....	238
8 [OITAVO PLATÔ] — UMA MÁQUINA DE (DES)FAZER INFINITOS	264
8.1 A ELEVAÇÃO É QUEDA.....	265
8.2 A QUEDA É ELEVAÇÃO.....	287
NO FIM... OU “UM PONTO DE TODOS OS PONTOS”: TESTEMUNHO DOS DIAS DE MUITOS DIAS	309
REFERÊNCIAS	315

NO PRINCÍPIO... UM PONTO: A EXPERIÊNCIA DA CRÍTICA

Para onde vai você? De onde você vem? Aonde você quer chegar? São questões inúteis. Fazer tábula rasa, partir ou repartir de zero, buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção de viagem e do movimento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...) [...] é a literatura americana, e já a inglesa, que manifestaram este sentido rizomático, souberam mover-se entre as coisas, instaurar uma lógica do E, reverter a ontologia, destruir o fundamento, anular fim e começo. Eles souberam fazer uma pragmática. É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade.

(Gilles Deleuze e Félix Guattari, Mil platôs)

Como afirma Eziel Belaparte Percino, em seu estudo *Murilo Rubião: senso e não senso* (2014), “Estranho é o pensamento crítico destinado a ‘explicar’, especialmente quando sob esta provocação prévia que o objeto potencializa: o insignificável, o impensável, o indizível”. (Percino, 2014, p. 15). O “estranho” desafia a lógica do esperado, opera em vetores errantes, caminha à beira do abismo, a um passo da queda. Diante disso, qual o intento de aproximação crítica a um objeto delimitado de estudo que se apresenta como uma possibilidade de subverter a ordem das coisas? A quem servem os “movimentos estriados” da produção acadêmica que busca, em suma, repetir as súmulas, fórmulas e jurisprudências da forma, do método, dos resultados e de sua apresentação aos pares?

Nada disso, obviamente, invalida todo o trabalho da produção científica no Brasil, país que a duras penas se manteve firme diante dos constantes ataques ao pensamento e a liberdade do debate amplo das ideias, sejam elas as mais divergentes, conflitantes, apáticas ou empáticas aos nossos gostos, ideologias, visões de mundo, conformações sociais e escolhas pessoais. Nada disso aqui, de fato, importa. O que temos que apresentar é, minimamente, para que estamos aqui, escrevendo e lendo este trabalho. Então, se temos que começar por algum ponto, que comecemos pelo início.

Neste trabalho apresentamos a pesquisa de mestrado que teve como intenção realizar uma leitura comparada da obra literária de Murilo Rubião, escritor mineiro, em aproximação à obra gráfica de Maurits Cornelis Escher. A perspectiva que adotamos no trabalho desenvolvido na dissertação é a do diálogo interartístico por meio da experimentação (Deleuze; Guattari, 2011) como movimento de leitura. Ao refletir sobre o conto “A morte e a bússola” de Jorge Luis Borges, Percino nos dá uma

possível descrição daquilo que, a nosso ver, seriam as histórias fantásticas de Murilo Rubião e, de forma ampliada, a criação artística de Maurits Escher:

É fantasia do inumerável, do interminável, e ao mesmo tempo dos gestos estancados, satisfeitos; história feita para morrer e renascer das próprias cinzas, propositalmente truncada; história que, extremamente paradoxal, decreta e *in extremis* suspende a própria morte (como se disse, “indestrutível repetição cíclica”).

Obscuro, quase nada evidente: livre e mordaz, efeitos de superfície, de verniz. Os caminhos das narrativas são às vezes inescrutáveis, privilegiando silêncios, banalidades, detalhes, razões insondáveis. (Percino, 2014, p. 29-30).

Murilo Rubião (1916–1945), escritor mineiro enigmático, é tomado como referência na narrativa curta, gênero que se dedicou por toda a vida em trabalho incansável. Em sua obra, destacam-se certas características de vanguarda que seriam, mais tarde, identificados na produção indicada pela crítica como sendo do chamado “Realismo Mágico”. O termo, como aponta Maria Luisa Camarani (2008, p. 2), que serviu para afiliar diversos nomes da literatura latino-americana já havia sido usado por Franz Roh no ano de 1925, em seu estudo sobre a pintura alemã pós-expressionista. Para Roh, a ideia de “realismo mágico” se colocaria como uma forma de declarar a necessidade de se olhar para o mundo objetivo e encontrar ali a mágica do cotidiano, que se materializaria no objeto despertando o estranho e o fantástico que penetraria as barreiras do real.

Jorge Schwartz, sobre o Rubião precursor, afirmava em texto publicado no número 25 da revista Planeta, em setembro de 1974, que os aspectos de vanguarda do autor mineiro, de um ponto de vista geográfico e temporal, surgem na sua obra de maneira insólita assim como o é a temática dos contos, desengajadas dos movimentos literários brasileiros de sua época. Antecedendo o *Bestiário* de Cortázar, publicado em 1951, Rubião pode ser aproximado tematicamente aos escritores vanguardistas hispano-americanos que exploraram o chamado “Realismo Mágico”.

Referindo-se à afirmação do crítico Álvaro Lins, o crítico Davi Arrigucci Júnior (in Rubião, 1974, p. 7) pontua que independente de influências diretas, a criação insólita de Rubião manteria, fora dos limites da produção literária do período que o escritor mineiro atuava, um parentesco estreito com o mundo ficcional do escritor austro-húngaro Franz Kafka, com quem compartilharia, segundo Arrigucci Jr., ao menos “a construção lógica do absurdo” na produção literária.

Segundo Arrigucci Jr., no conto “O ex-mágico da taberna Minhota” um dos aspectos temáticos centrais é “[...] o do sentimento de impotência que experimenta um mágico desencantado por ‘não ter realizado todo um mundo mágico’, antes de ter seus poderes emperrados pela burocracia.” (Arrigucci Júnior in Rubião, 1974, p. 74). Neste sentido, Arrigucci Júnior pontua que as objeções levantadas pelo crítico Álvaro Lins sobre a obra de Rubião estariam em linha com os aspectos do tema do conto citado. Arrigucci Jr. afirma que, deste modo, a objeção de Lins se encontra contida no próprio conto. A objeção de Lins, de que haveria “[...] alguma coisa perturbando o estado emocional da ficção” (Lins, 1953, p. 67) de Rubião, poderia ser lida como um discurso voltado também para o problema da sua própria estruturação, fazendo supor uma consciência lúcida quanto às dificuldades e, no limite, quanto à sua própria impotência para se realizar de forma completa. (Arrigucci Júnior in Rubião, 1974, p. 7)

Citando exemplos de outros contos do escritor mineiro, como “Marina, a Intangível” e “O edifício”, Arrigucci Jr. (in Rubião, 1974, p. 7–8) afirma ser frequente em Rubião uma forma de visão nítida das fronteiras da aspiração criadora que, mesmo arriscando o salto para além destas margens e tendo a medida da queda, Rubião toca uma das dimensões do que seria o fazer literário da modernidade. Segundo o crítico, na altura de sua apreciação da obra muriliana, essa forma de “vigilância crítica numa terra em que os contistas, sem qualquer mágica e sem perceber, se multiplicam como coelhos, tantas vezes tão esterilmente” (Arrigucci Júnior in Rubião, 1974, p. 8), resguardaria, mesmo com deficiências em sua execução, uma originalidade digna de análise mais atenta.

Em Murilo Rubião, a exemplo de Kafka, o absurdo, como postulado por Albert Camus (2020), é força motriz. Além disso, é importante ressaltar que os contos de Murilo Rubião podem ser tomados “como avatares do próprio trabalho de construção literária” (Batalha, 2003, p. 101), um trabalho que em si concentra a absurdidade. A vinda de Marina em “Marina, a intangível” (Rubião, 2010, p. 103) revela a busca pela composição literária como a espera de uma entidade que vem, uma entidade a quem se deve balbuciar uma oração.

Pensar a personagem de ficção no campo muriliano é muitas vezes lançar-se para além dos limites da literatura em que o trabalho da escritura se desdobra em metamorfoses. (Batalha, 2003, p. 101). Como ainda aponta Batalha (2003, p. 105), a

palavra para a personagem muriliana revela a consciência das diferentes e múltiplas instituições sociais e sistemas de representação, bem como a “pulverização das leituras de mundo”, que levam “[...] o indivíduo ao sentimento de dissociação com o meio em que está inserido, que se torna totalmente estranho para ele.”

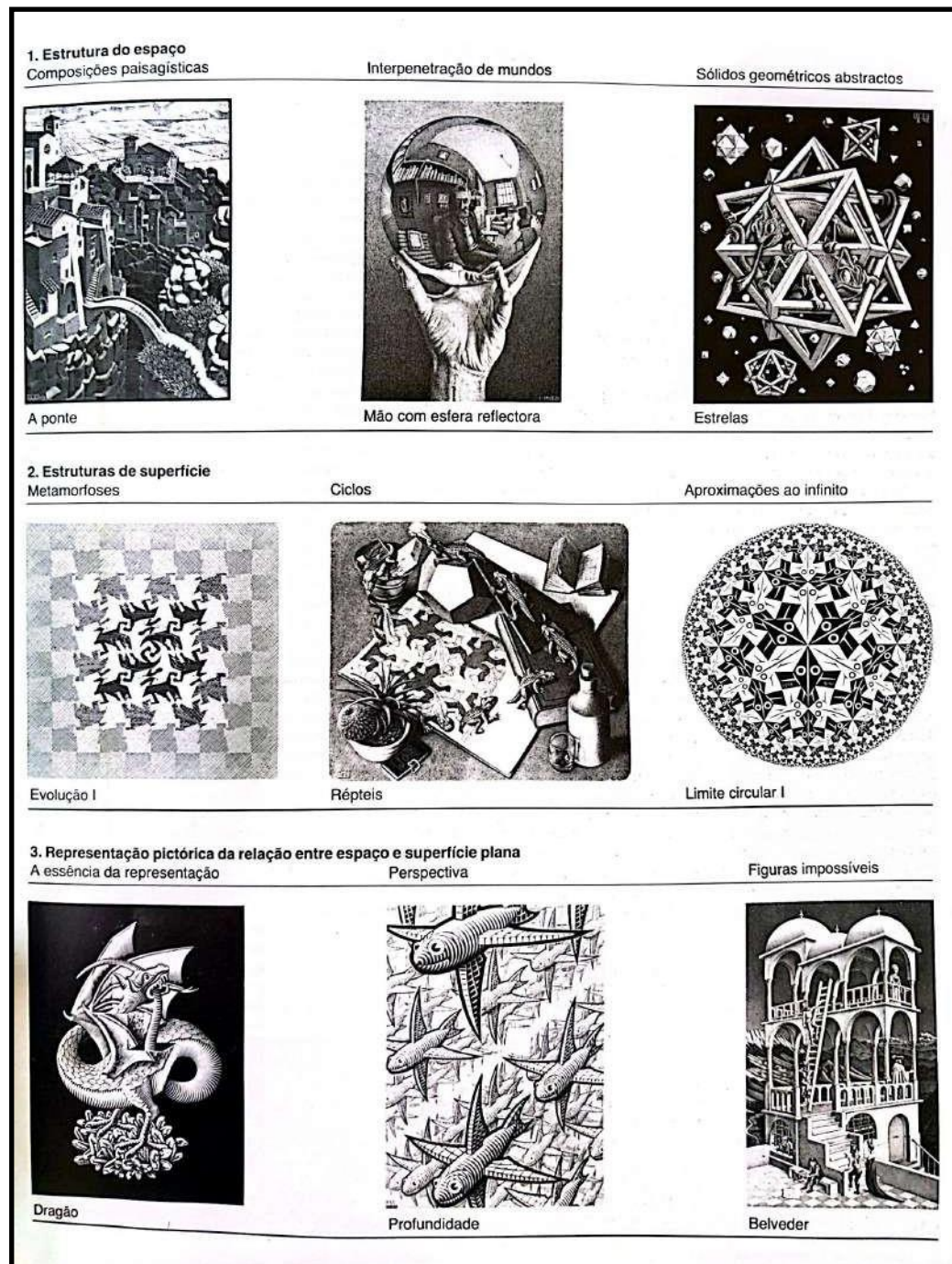
O artista gráfico holandês, Escher (1898–1972), por sua vez, é reconhecido como uma importante figura nas artes gráficas do século XX. Escher estudou na Escola de Arquitetura e Artes Decorativas de Haarlem e, mais tarde, na Real Academia de Belas Artes de Haia. Sua obra é amplamente apreciada por sua habilidade em criar imagens complexas que desafiam a percepção do espectador. Ele explorou temas como a metamorfose, o infinito e a tesselação, criando ilusões ópticas e jogos visuais fascinantes. Suas obras retratam paradoxos visuais e perspectivas impossíveis, levando o observador a questionar a natureza da realidade.

As gravuras de Escher são caracterizadas por um alto grau de detalhamento e precisão técnica. Ele usou técnicas de litografia, xilogravura e mezzotinta para criar suas obras, garantindo um nível impressionante de texturas e profundidade. Como pontua Bruno Ernst (1991), Escher era fascinado pelas formas regulares e geométricas dos mosaicos das paredes e pisos de Alhambra, castelo do século XIV que se encontra em Granada, Espanha. Com tal inspiração, o artista brinca em suas produções com arquitetura, perspectiva e espaços impossíveis. Em suas gravuras observa-se o rigor de seu método com as formas geométricas em imagens de construções impossíveis, exploração da infinitude e metamorfose das formas representadas. (Ernst, 1991).

Afim de situar o público diante de uma obra plural em sua factura, Ernst (1991) indica que a obra de Maurits Escher se divide em três fases com temáticas e especificidades do fazer gráfico, como apresentado a seguir na figura 1. Cada uma das fases apresentaria características próprias da exploração das formas, planos e espaços. A primeira delas apresentaria o tema da “estrutura do espaço”, com ênfase em obras de paisagem, mundos (im)possíveis interpenetrados e sólidos matemáticos. A segunda, com o tema da “estrutura da superfície”, traz obras que exploram as metamorfoses dos planos e formas, a transição do bidimensional ao tridimensional, a exploração das formas cíclicas em aproximação ao infinito. A terceira fase nos apresenta obras com temas da relação entre espaço e superfície plana, com atenção

aos conflitos entre espaço–superfície plana e tridimensional e os objetos absurdos e impossíveis.

Figura 1 – “Possibilidades da experiência da arte gráfica de M.C. Escher”



Fonte: adaptado de ERNST (1991, p. 21)

Neste trabalho, a obra de Escher aparece como imagens que potencializam o debate acerca do objeto artístico-literário. Portanto, não procuramos na dissertação o debate extensivo das produções gráficas do artista, e sim, suas potencialidades de

significação como nós de um rizoma, que conectam linhas de experiência maiores e ampliadas com o objeto literário e o conhecimento filosófico. A mirada ao abismo só nos seria possível se redimensionássemos este espaço em que as coisas parecem atingir seus limites: um círculo pode ser quadrado ao mesmo tempo; pode-se subir por uma escadaria e ao mesmo tempo atingir um plano inferior ao início do movimento. O absurdo deste espaço abissal redimensiona nossa leitura e experiência, e, para tanto, evitamos toda e qualquer abordagem sistemática ou descritiva das gravuras de Escher. Não buscamos aqui o que elas querem nos dizer, e sim, aquilo de mais impossível que elas dizem.

Este trabalho se apresenta antes de tudo como uma experiência, nos mais amplos sentidos da palavra. A forma do trabalho foi pensada para que ele funcionasse em um contíguo de intensidades que estabelecessem relações não hierarquizadas ou cristalizadas do conhecimento nas áreas da filosofia, da teoria literária ou da teoria da arte. Ele se constituiu muito mais como um “rizoma”, espalhando-se horizontalmente pelos campos do saber que afetaram – e ainda afetam – nossa percepção. Um texto, uma imagem, nunca são lidos como se estivéssemos sozinhos, há conosco uma legião, um coletivo absoluto que desestabiliza nossa noção do verbo “ser”. Este trabalho não “é”, ele “acontece”, preferimos dizer.

A dissertação apresenta-se em oito partes. As partes que compõem o desenvolvimento do trabalho não são capítulos, como tradicionalmente os concebemos, mas sim platôs. Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011, p. 44), trazendo a concepção de Gregory Bateson, consideram o platô como sendo uma “região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, e que se desenvolve evitando toda orientação sobre um ponto culminante ou em direção a uma finalidade exterior.” Os platôs, quando funcionam em conjunto, constituem o que os autores denominam “rizoma”, um conceito-imagem que operamos neste trabalho não só na aproximação ao objeto de estudo, quanto à composição formal do texto que aqui se apresenta. O funcionamento rizomático do trabalho pressupõe, então, compreender que

[...] diferentemente das árvores e suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer a outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não signos. [...] Oposto à

árvore, o rizoma não é objeto de reprodução: nem reprodução externa como árvore–imagem, nem reprodução interna como a estrutura–árvore. O rizoma é uma antigenealogia. É uma memória curta ou uma antimemória. O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada. (Deleuze; Guattari, 2011, p. 43).

A decisão de usar a terminologia “platô”, na perspectiva deleuze–guattariana, se deu pelo fato de compreendermos que o todo do trabalho não reproduziria o pensamento que buscamos de alguma forma combater: não operamos de forma vertical, arborescente, em que um capítulo se conecta a outro em uma progressão lógico–causal, temática ou hierárquica. Operamos cartografando zonas de intensidade distintas, os platôs, zonas de parada, centros intensivos que vibram e se desdobram sobre eles mesmos. Um platô pode ser lido separadamente, retirado do todo sem que o todo se desfaça, pode haver uma ruptura, uma quebra sem que a máquina textual deixe de funcionar.

Esta operação em platôs é também uma escolha consciente de se fazer uma dissertação que não se apegue a estratos tradicionais da concepção científica. Como pontuam Deleuze e Guattari (2011, p. 44), no momento de facção de seus *Mil platôs*, o movimento é como se em cada manhã um deles se levantasse e se perguntasse que platô ia “pegar, escrevendo cinco linhas aqui, dez linhas alhures”. As experiências resultantes foram quase como experiências alucinatórias, viramlinhas, como filas de formigas. Um platô se faz em círculos de convergência. Os platôs operam um movimento de agenciamento: assim como Deleuze e Guattari (2011, p. 45), “não reconhecemos nem cientificidade nem ideologia, somente agenciamentos.” Agenciamentos maquínicos, agenciamentos do desejo, agenciamentos coletivos de enunciação. Estes agenciamentos trabalham, em sua multiplicidade, de forma forçosa, ao mesmo tempo, “sobre fluxos semióticos, fluxos materiais e fluxos sociais (independente da retomada que pode ser feita dele num corpus teórico ou científico).” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 45). Há neste trabalho a movência de uma máquina, do agenciamento coletivo, há aqui muitas vozes que falam, muitas mãos que escrevem, então, este trabalho não dará o título a uma só pessoa. Há com ele todo um povo. Toda uma legião.

No primeiro platô, intitulado “ser Marina, etéreo ser de linguagem; sobre literatura e escritura” refletimos acerca da realização não só literária como também artística como um movimento intenso que implica a desestabilização de noções

tradicionais e cristalizadas do objeto estético. Partindo de noções conceituais como estatuto do literário (Barthes, 1997); a aproximação do processo de escritura; a literatura como forma de vida e como processo em devir constante, em movimento de intensidades múltiplas (Deleuze, 2011); além de debater sobre aspectos importantes do modo de experiência da escrita-literatura como realização de um devir-intensivo da escritura. Tais apontamentos se direcionam para a segunda parte do platô onde apresentamos uma leitura do conto “Marina, a Inatngível”, de Murilo Rubião, destacando principalmente o processo de escritura em abismo e a contingência da escrita. Além disso propomos uma reflexão acerca da noção de “texto-por-vir” ou “texto-por-escrever” (Barthes, 2004) na construção narrativa do conto muriliano.

No segundo platô, “Contra a interpretação: o por quê do combate”, apresentamos a crítica às práticas hermenêuticas que se apresentam como movimentos absolutamente despóticos e filistinos, como afirma Susan Sontag. O movimento deste platô tenta, de alguma forma, operar um trajeto em torno de práticas que procuramos afastar de nossa leitura: não interpretamos, experimentamos. Esta parte da dissertação surge da provocação de Susan Sontag (2020, p. 27), em texto cujo título nomeia uma coletânea da autora e também o primeiro platô deste trabalho: *Contra a interpretação*. Segundo a autora, qual seria a natureza da crítica e do comentário sobre as artes que se torna desejável nos tempos atuais? Qual seria a forma de crítica que verdadeiramente serve à obra de arte, sem se apropriar indevidamente de seu espaço único e singular?

No terceiro platô, cujo título é “1929 / Eis aí um cachimbo (?): sobre imagem e representação”, buscamos atender ao questionamento acerca da relação entre a revolução técnica da arte e as novas formas de pensar a visualidade nos movimentos artísticos, como no Surrealismo, por exemplo, tomando como exemplo desafiador a pintura *Le trahison des images* (1929), de René Magritte. Esta imagem sobre a qual refletiremos a seguir age como se nos fosse oferecido um ponto ou um vórtice que questiona e tensiona nosso processo de leitura nesta dissertação. Como experimentar o cachimbo? Como operar o desafio de linguagem imposto pela imagem que nos trai? Buscamos direcionar nossa leitura desta imagem em uma perspectiva anti-mimética e pós-representacionista e quais seriam os desafios propostos por tal aproximação.

No quarto platô, por sua vez, intitulado “Rizoma, experimentação, expansão”, apresentamos o conceito–imagem de “rizoma”, formulada por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tal conceito é operado neste trabalho de forma a ampliar as possibilidades de leitura no âmbito artístico–literário, apresentando–se como uma abordagem que desafia as estruturas tradicionais lineares. Nesse contexto, a experimentação se configura como uma forma de aproximação ao objeto estético, desestabilizando não apenas a prática criativa, mas também a atitude crítica. Por meio de um funcionamento rizomático, busca–se ampliar os limites do campo artístico–literário, como apresentam Florencia Garramuño (2014) e Rosalind Krauss (1979). Neste platô apresentam–se então algumas possibilidades de aproximação que serão operacionalizadas na obra de Murilo Rubião e Maurits Escher, não com ingenuidade ou imposição interpretativa, mas construindo um agenciamento coletivo, enunciando em legião, ampliando as fronteiras de contenção do campo artístico e literário e aproximando–se para que juntos funcionem e contagem um ao outro. Propõe–se, em suma, proliferar sentidos sem jamais esgotá–los, experimentando suas potencialidades. Temos, então, uma forma de ação, uma compreensão do objeto e um procedimento que seriam os protocolos de experiência.

O quinto platô se apresenta no meio. Esta organização é proposital. Chamado “No meio / eis o abismo”, este platô nos apresenta uma imagem seminal, que se apresenta já no título do trabalho. O abismo, em funcionamento rizomático, rói as duas margens e ganha velocidade no meio, como a imagem do rio usada por Deleuze e Guattari (2011). O abismo nesta dissertação é um ponto de parada que nos desafia a pensar as múltiplas conotações que essa palavra nos oferece, atuando como um centro de intensidade que necessita ser explorado. Em conexão com o horizonte teórico proposto, apresentamos o diálogo com nossa intenção crítica de experimentar na obra artística de Rubião e Escher, assim como com a intrínseca multiplicidade do próprio campo semântico do termo “abismo”. Além disso, apresentamos a noção da *mise en abyme*, a narrativa em espelho que se desdobra sobre si mesma e se reproduz *ad infinitum*. O “abismo” desempenha, neste estudo, um papel crucial, um ponto de virada onde tudo se entrelaça, onde os esforços de uma conexão rizomática se desfazem e se reconstróem. Contemplar o abismo implica, simultaneamente, mapear o desconhecido e, nesse espelho do vazio, construir com ele não uma

estrutura, mas um corpo destituído de órgãos.

Os três últimos platôs trabalhamos imagens que dinamizam a mirada ao abismo como movimento de experimentação. O sexto platô, cujo título é “Uma mirada no espelho — o abismo do olhar” se divide em três partes. Em “A experiência do retrato do artista ao espelho” apresentamos apontamentos acerca da categoria do retrato como forma de um “olhar de si” desfigurado, desterritorializado (e reterritorializado em uma espacialidade própria); o retrato como forma artística que traz o deslocamento como potencialidade de um local de enunciação absurdo — e nesse sentido o retrato e o autorretrato se conectam com a acepção do espelho como um espaço de deslocamento do “eu”, um espaço entre o claro e o escuro, onde se vê a imagem de um ser que se dissipa na impossibilidade de referenciar-se no real, o eu em um mundo invertido. Na segunda parte, “A linguagem ao espelho: orosto” trazemos um breve debate acerca da noção conceitual de rosto para os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012), entendo que este conceito se faz elemento importante para se pensar tanto o retrato quanto o espelho como experiências do “olhar de si” e do “olhar do outro”. Na terceira e última parte deste platô, intitulada “Experimentações simultópicas: Escher e o(s) mundo(s) através do espelho” apresentamos, além do conceito de simultopia escherinana (Ernst, 1991), uma leitura acerca de alguns dos autorretratos produzidos pelo artista gráfico em sua carreira, a saber *Mão com esfera refletora* (1935); *Natureza morta com espelho esférico* (1934); *Três esferas II* (1946) e *Olho* (1946).

O sétimo platô, cujo título é “Nascido num espelho, o abismo e a forma” trazemos a leitura de dois contos de Murilo Rubião. Na primeira parte do platô, “O mundo através do espelho: vida e esterilidade” trazemos a experimentação do conto “O ex-mágico da Taberna Minhota”, refletindo, principalmente, sobre a condição absurda de um indivíduo que se vê no mundo, de uma hora para outra, a partir do olhar para si em um espelho, além de associar a ideia da inversão do reflexo, do jogo de xadrez e do jogo do mundo como formas de experiência da personagem muriliana em suas dinâmicas de (não-)adequação. Na segunda parte do platô, com o título “Metamorfoses, devires e proliferações do ser-corpo-linguagem”, trazemos a leitura do conto “Teleco, o coelhinho”, focando principalmente na profusão da metamorfose, na contingência do devir e na proliferação do animal como forma de

experimentação dos limiares abissais entre animal e humano.

No oitavo platô, trazemos a leitura de dois contos de Murilo Rubião, a saber, “O edifício” e “O bloqueio”. Como destaca Jorge Schwartz (1988, p. 11-12), aquilo que ele denomina “processos de hiperbolização” aparecem de forma contrastante em dois contos de Murilo Rubião, “O edifício” e, de maneira diametralmente oposta em “O bloqueio”; enquanto que em um a Torre de Babel se concretiza, no outro uma outra edificação é desmontado progressivamente. Em “O bloqueio”, Gérion, um homem apartado da família por problemas pessoais acaba habitando um prédio que, no momento da narrativa, está sendo “desconstruído”. A derrocada do prédio se faz como ameaça à personagem que é apresentada no interdito do edifício destinado à queda. Naturalmente, tal aproximação entre os dois contos nos parece natural — e até esperada. No entanto, nos parece válido investir nas dinâmicas de oposição/similaridade entre estes dois contos. Embora haja um movimento de oposição no desenvolvimento da narrativa – construção/destruição – o efeito de ambos os movimentos é o mesmo, já que a construção se revela estéril e paralisante na medida em que não alcança sentido; o mesmo podemos dizer da destruição do prédio, já que o processo de desfazimento do espaço habitado pela personagem não se justifica em nenhuma medida, é a ausência de sentido que causa o estranhamento.

O movimento que assumimos neste trabalho pode ser resumido, já de início, a uma provocação de Tatiana Levy em *A experiência do fora* (2003). Nas palavras de Levy:

Quando a idéia de representação enquanto cópia é questionada, como passam a funcionar os elementos constituintes [no caso, as categorias de sujeito, espaço e tempo] do texto literário? E a própria literatura, se não é mais semelhança, se não é mais uma forma de conhecimento do mundo, como pode se dar enquanto experiência? E ainda: de que maneira a experiência literária pode promover um encontro com o pensamento que faz da palavra uma possibilidade de resistência? (Levy, 2003, p. 14).

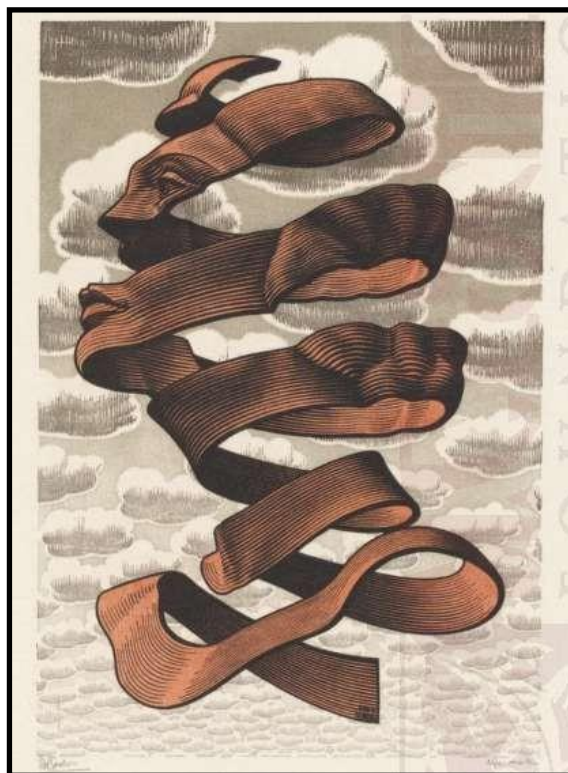
A literatura e a imagem — já que cabe aqui expandirmos os conceitos e as formas, fazê-las funcionar de outro modo — quando não assumem mais as categorias de semelhança e representação atuam em linhas de experiência. Como experimentá-las, experienciá-las? Como fazer com que este encontro do pensamento crítico com o objeto estético seja, de fato, possibilidade de resistir, de levantar-se contra os movimentos despóticos, opressores? Qual o papel deste trabalho então se ele se

propõe de forma singela como “leitura e experiência”? Estas questões não serão respondidas aqui, não ainda. Quem sabe no futuro, elas possam ter resposta que não vira pelas mãos daqueles que escrevem.

O que podemos dizer é que este trabalho não se organiza como uma árvore, em que se hierarquizam o movimento do tronco, dos galhos, das folhas, flores e frutos. Este trabalho se apresenta, como demonstramos aqui introdutoriamente em platôs e estes platôs formam o rizoma, o conjunto que opera como uma maquinaria de imagens e sentidos que, quando conectados, ampliam a perspectiva do objeto de estudo. Dentro de tal visão, trabalhamos na dissertação num eixo *representação – interpretação x pós-representação – experimentação*. Nesta perspectiva, aproximar-se de textos que são, a nosso ver, absolutamente não-representacionistas, como é o caso de Murilo Rubião e Maurits Escher, nos pede também um movimento que não seja o de interpretação. Aí surge a necessidade da experimentação como forma de aproximação aos objetos de estudo deste trabalho.

1 [PRIMEIRO PLATÔ] — SER MARINA, ETÉREO SER DE LINGUAGEM: SOBRE LITERATURA E ESCRITURA

Figura 2 – A casca ou a pele – M.C. Escher.
 “Rind”, título original. Xilogravura, maio de 1955.



Fonte: [https://mcescher.com/gallery/recognition-success/#lightbox\[gallery_image_1\]/2](https://mcescher.com/gallery/recognition-success/#lightbox[gallery_image_1]/2)

[Eis Marina, ser de formas imperceptíveis, invisível ente de linguagem. Marina pode ser uma santa, uma prostituta, quem é Marina? “Quem é esta que vai caminhando como a aurora quando se levanta, formosa como a lua, escolhida como o sol, terrível como um exército bem ordenado?”¹ Balbucemos uma oração a esta cujos pés fazem a terra tremer. Marina pode ser Maria da Conceição, pode ser uma jovem ou uma centenária, ser imortal, talvez? Ou Marina pode ser nada (e tudo). Marina é a casca ou a pele etérea de um ser etéreo, como na xilogravura de Escher – a fita de Moebius desfeita que revela o infinito movimento. Tomemos Marina como uma efígie da linguagem, como o ser próprio da escritura. Marina em processo de devir–escrita, um texto–por–escrever, inacabado. Falar sobre o processo de escrita, do trabalho

¹ A citação é usada como epígrafe por Murilo Rubião no conto “Marina, a Intangível” é um excerto bíblico de Cântico dos Cânticos, capítulo 6, versículo 10.

com a linguagem de forma a fazer nascer uma obra literária requer uma postura bem marcada: ou nos apresentamos como hermenutas ou como inocentes indivíduos diante de um objeto sem forma e pronto para ser experimentado. Optamos pela segunda postura, não sem justificativa. Cabe dizer, também, que quando propomos um trabalho comparativo de objetos estéticos que funcionam em códigos em linguagens diferentes acabamos, mesmo que sem pretensão, usando do conhecimento que temos à disposição para uma aproximação. Por isso mesmo tratamos de experiência – experimentar um objeto sob um regime de signos totalmente alheio a suas dimensões factuais revela, antes de tudo, a própria essência do experimento: fazer com que um objeto se conecte a outro, forme com ele um rizoma, uma máquina textual e de linguagem que busque, de alguma forma, extrapolar as possibilidades de aproximação leitora e crítica. A fórmula não é simples e o cálculo proveniente dela muito menos. No entanto, se faz necessário apegar-se a alguma forma de leitura e à legião que enunciou antes de nós, unir-se ao exército bem ordenado de Marina. Este nunca é um trabalho solitário. É sempre um combate – às vezes vencemos, às vezes, não.]

1.1 LINGUAGEM — FORMAS DE VIDA — EXPERIÊNCIA DE MORTE

Jorge Schwartz, em ensaio publicado na revista Planeta em 1974 intitulado *O fantástico em Murilo Rubião: uma visita*, inicia afirmando que em Rubião a realidade é quase que uma “realidade de ficção”. Segundo o crítico, a realidade do autor mineiro apresenta em si os artifícios da atmosfera insólita: no apartamento de Rubião em Belo Horizonte pode-se observar um grande número de obras inspiradas em seus contos. Um dos quadros nos apresenta inúmeros e coloridos dragões. O apartamento revela o hábito de se estar só, cultivado pelo homem por muitos anos. Tudo se encontra em seu devido lugar e cada detalhe foi pensado, foi fruto da vivência. Nas paredes aquarelas ilustradas com a caligrafia do escritor, estatuetas e quadros de Espanha, onde foi adido cultural por quatro anos. Uma sala de livros, uma mesa e a máquina de escrever – o campo de batalha da produção das obras.

Esta atmosfera revela o caráter daquilo que o próprio Rubião manifestara, certa vez, ao afirmar que sempre vira o mundo “literariamente”² e que o escritor, em sua

²Murilo Rubião em entrevista cedida a Carolina Marinho, intitulada *Do ex-mágico ao Girassol Vermelho*. s/d. Disponível no acervo de Escritores Mineiros. Acesso em julho de 2023.

atuação, não separa a vida da literatura: vida e literatura são uma coisa só.³ A literatura assume papel que transcende a fórmula estética tradicional e aproxima-se às formas de vida: a experiência máxima do escritor é viver a arte como se dela fizesse parte. Os dragões multicores dos quadros no cômodo escuro passam ao papel, às palavras, constituem-se como linguagem insólita em exercício de experimentação ficcional e ao mesmo tempo em experiência ética do escritor. Os seres ficcionais movimentam as engrenagens da máquina de escrever, cada letra uma pegada, o papel em movimento dá forma e teatraliza a experiência. É preciso conviver com os dragões para que deles se possa dizer ou narrar algo. Nesta perspectiva, não se busca afirmar que o escritor tem algum compromisso com a matéria da vida como o “vivido” ou o “vivível” possível, mas conecta-se com uma compreensão de que o escritor se aproxima a uma nova forma de experimentar a vida em suas linhas de um processo que caminha em direção ao ficcional – para tanto cabe aqui explicitarmos como entendemos este processo e a partir de que local enunciamos.

Quão difícil é o exercício de definir ou ao menos conceituar, traçar linhas de compreensão do que seria de fato a “literatura”, esta entidade sobre a qual desde muito se fala. Alguns optam por reduzi-la ao conjunto histórico do registro de um povo, de uma língua, de uma nação – o cânone, por assim dizer. No entanto, preferimos colocar a literatura no fogo e vê-la, de alguma forma, tornar-se uma outra coisa: o pó de um povo, de uma história, de identidades, o exercício de linguagem que faz a língua esquivar-se de uma limitação. A literatura está para um movimento indescritível, disso temos (alguma) ciência. Em sua aula inaugural da cátedra de Semiologia literária no *Collège de France*, em 1977, Roland Barthes trata, dentre outros temas, da sua compreensão particular sobre aquilo que seria o literário e a literatura. Para o filósofo, exercer a escrita da literatura seria “trapacear com a língua, trapacear a língua” (Barthes, 1997, p. 16). Tal trapaça seria, segundo o professor, um movimento esquivo e salutar que permitiria uma conquista: a de se permitir ouvir a língua fora da dinâmica do poder, em uma esplendorosa e permanente revolução de linguagem. Este movimento intenso e revolucionário, trapaceiro, seria para Barthes, a literatura.

³Murilo Rubião ao Jornal Tribuna de Minas Gerais, junho de 1988. Acervo de Escritores Mineiros. Acesso em julho de 2023.

Para Barthes (1997, p. 16–17), a literatura não seria um corpo ou uma sequência determinada de obras, muito menos seria um setor comercial ou educacional. Este fenômeno, o literário, seria para o filósofo um “grafo complexo das pegadas de uma prática” – a prática de escrever. Diana Klinger (2014, p. 38) comenta que já em seu primeiro livro, *O grau zero da escritura* (1953), Barthes substituiu a noção de “literatura” pela ideia de “escrita”. Segundo Klinger, até o fim de sua vida Barthes manteve esta visão, uma visão de que a escrita pressupõe sempre uma “preparação”, um romance por escrever, o desejo de escrever, escrever para lembrar-se dilacerando o esquecimento, anunciando o absoluto; escrever como um compromisso de vida, um compromisso e responsabilidade com a forma. (Klinger, 2014, p. 38–39). Em sua aula, Barthes propõe que neste movimento, os rastros da prática da escritura, o que se visa por essência seria o “texto”, ou seja,

o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. Posso portanto dizer, indiferentemente: literatura, escritura ou texto. As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um “senhor” entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinário de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua. (Barthes, 1997, p. 16–17)

A escrita pressupõe, nesta perspectiva, a disposição de um campo de batalha em que a língua é atacada, conscientemente, de forma a ser desviada – desestruturase as estruturas de poder da língua e faz com que ela funcione em uma dinâmica performática, em uma performance revolucionária. O escritor, de acordo com Barthes, seria então o operador do deslocamento da língua, aquele que atua diretamente no combate, em dedicação corpórea. Cabe aqui uma aproximação teórico-conceitual. No ensaio “Gaguejou...”, Gilles Deleuze, ao tratar da escrita como movimento de desestabilização da Língua como estrutura homogênea, cita como exemplos dignos de atenção os escritores Franz Kafka e Samuel Beckett. Para Deleuze (2011, p. 140), embora Kafka seja tcheco e escreva em alemão e Beckett seja irlandês escrevendo com frequência em francês, eles não acabam por misturar as línguas. O que fazem, segundo o filósofo, seria “inventar um *uso menor* da língua maior na qual se expressam inteiramente; eles *minoram* essa língua, como em música, onde o modo menor designa combinações dinâmicas em perpétuo desequilíbrio.” (Deleuze, 2011, p. 141).

Conforme indicado por Deleuze, Kafka e Beckett fazem a língua entrar em movimento de fuga, fazem-na “deslizar numa linha de feitiçaria”, desequilibram-na constantemente, fazem-na bifurcar, contorcer-se em uma incessante modulação. Este movimento de guerra, constante e perpétuo, excederia, segundo o filósofo, as possibilidades de se falar, se enunciar, e atingiria o núcleo de poder da língua e até mesmo da linguagem. Isto é o mesmo que dizer, de acordo com os argumentos de Deleuze, que um grande escritor está sempre em posição e estado estrangeiro na língua que toma para expressão, ainda que esta língua seja sua língua natal. Levada ao limite, a língua é tomada pelo escritor nas forças de uma minoria sem fala, desconhecida, que pertence só a ele. Como conclui Deleuze, o escritor é “um estrangeiro em sua própria língua: não mistura outra língua à sua, e sim talha⁴ na sua língua uma língua estrangeira que não preexiste.” (Deleuze, 2011, p. 141).

Uma das forças da literatura é que, quando tomada por escritura é sempre movimento, sempre em progresso, em direção a um possível que é ao mesmo tempo impossível. Como nos apresenta Barthes, em sua aula, embora a literatura seja em certa medida “enciclopédica”, ela faz “girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso.” (Barthes, 1997, p. 19). A literatura permitiria designar os saberes possíveis, saberes “insuspeitos, irrealizados”, por meio de um trabalho que Barthes afirma ser nos “interstícios da ciência” – a nosso ver a ciência comunica um poder, o poder estabilizador das relações, dos discursos, da língua como forma de expressão. Para o pensador, “a ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa.” (Barthes, 1997, p. 19) Na encenação da linguagem, conforme Barthes, em vez de utilizar a linguagem de forma simples, a literatura engrena o

⁴Talhar é o movimento próprio do grafismo: o registro do cinzel na superfície da madeira abre nela sulcos que significam à medida que o artista dedica a elas o exercício próprio de sua atuação combativa com a linguagem – o artista também produz ali uma língua estrangeira, desvia os signos, faz a linguagem contorcer-se em formas que desafiam seus limites. Sobre o trabalho de Maurits Escher, Bruno Ernst, em *O espelho mágico de M.C. Escher* (1991), afirma que os trabalhos do artista gráfico holandês seriam o reflexo próprio de uma “tensão peculiar” que resulta da reprodução de uma situação espacial em uma superfície plana. Tal como pontua Ernst, em várias “[...] das composições, ele deixa o espaço desenvolver-se a partir da superfície. Noutras, tenta conscientemente destruir à partida qualquer sugestão espacial que possa ter trazido à imagem.” (Ernst, 1991, p. 6). Essa sugestão da tensão entre as dimensões do espaço e da superfície poderia ser aproximada, a nosso ver, à ideia apresentada por Barthes – que trazemos mais adiante no texto – de que a escritura fugiria a toda e qualquer apreensão do real, já que não haveria aí paralelismo possível. Quando Escher propõe uma dinâmica de abrigar na superfície talhada da madeira, da pedra ou de qualquer outra superfície, um movimento poderoso do espaço tridimensional, acaba por desafiar toda uma estrutura de poder – a língua é espacial, a escritura é superfície e não há como fugir desta condição. No decorrer do trabalho, procuraremos explorar mais profundamente estas relações que aqui surgem como provocação à reflexão daquele que lê este texto.

conhecimento e o saber em um movimento de reflexividade infinita. É por meio da escritura, do processo, que o saber reflete incessantemente sobre si mesmo, por um discurso que, segundo o filósofo, não se trata mais de discurso epistemológico mas dramático, performático.

Uma segunda força da literatura, de acordo com os apontamentos de Barthes seria o seu poder de representação – tema que nos interessa e discutiremos mais profundamente ao longo deste trabalho. Como expõe Barthes (1997, p. 22–23), desde a antiguidade até os movimentos vanguardistas, a literatura demonstrou afinidade com a representação. Este movimento insistente do fazer literário em direção à representação de alguma coisa se associa diretamente com a ideia do “real”. Como problematiza Barthes, o real não seria propriamente representável e seria justamente o desejo dos homens de representá-lo por linguagem que se acaba constituindo o que compreendemos como história da literatura⁵. Nas considerações do autor sobre o real, podemos perceber um movimento de constatação de sua não representabilidade. De acordo com Barthes (1997, p. 23), haveria diversas formas de se explicitar tal constatação, tomando-o de forma lacaniana como um “impossível”, que não pode ser atingido e que se esquivava do discurso; ou então, que se tome o real em termos topológicos, em que se constata que não se é possível fazer coincidir objetos de caracterizações dimensionais diferentes: o real pluridimensional a uma ordem unidimensional da linguagem.

Segundo o filósofo, seria justamente esta impossibilidade topológica que seria negada pela literatura, a esta dimensionalidade que a literatura nunca quer render-se – a literatura foge do real, não busca abrigar-se nele. Como conclui Barthes, não há paralelismo entre o real e a linguagem e os homens não se conformam com isso, “e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura.” (Barthes, 1997, p. 23). A literatura, nesta perspectiva, “teima”

⁵Hans Robert Jauss, em *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1994), discute a reconfiguração da história da literatura como disciplina, considerando os desafios enfrentados ao longo do século XX. O autor destaca a importância da mediação entre o leitor contemporâneo e as leituras passadas, evitando uma abordagem narcisista. Ao recuperar as perspectivas de leitores de diferentes épocas e culturas, seria possível, segundo Jauss, compreender que o presente não absorve todas as experiências anteriores. Isso revelaria o potencial de renovação das obras literárias para as novas gerações. Segundo o autor, adotar esses princípios na escrita da história da literatura pode revitalizar o interesse pela literatura e torná-la mais relevante no debate intelectual. Em nosso trabalho nos deparamos igualmente com esta questão, assombrosa em certa medida, principalmente no campo acadêmico das letras. Em uma sociedade complexa, multiplicar experiências é essencial para a transformação do nosso objeto – experimentar, nunca limitar-se, ler como experiência.

com o real e com sua condição e lugar no mundo. O escritor toma uma posição de teimosia diante de seu objeto e de sua experiência. Para Barthes, "teimar" significa

afirmar o Irredutível da literatura: o que, nela, resiste e sobrevive aos discursos tipificados que a cercam: as filosofias, as ciências, as psicologias; agir como se ela fosse incomparável e imortal. Um escritor – entendo por escritor não o mantenedor de uma função ou o servidor de uma arte, mas o sujeito de uma prática – deve ter a teimosia do espia que se encontra na encruzilhada de todos os outros discursos, em posição trivial com relação à pureza das doutrinas (*trivialis* é o atributo da prostituta que espera na intersecção de três caminhos). Teimar quer dizer, em suma, manter ao revés e contra tudo a força de uma deriva e de uma espera. E é precisamente porque ela teima, que a escritura é levada a deslocar-se. Pois o poder se apossa do gozo, para manipulá-lo e fazer dele um produto gregário, não perverso, do mesmo modo que ele se apodera do produto genético do gozo de amor para dele fazer, em seu proveito, soldados e militantes. *Deslocar-se* pode pois querer dizer: transportar-se para onde não é esperado, ou ainda e mais radicalmente, *abjurar* o que escreveu (mas não forçosamente, o que pensou), quando o poder gregário o utiliza e serviliza. (Barthes, 1997, p. 26–27)

O escritor seria sujeito atuante na profanação do processo de escrita, colocaria-se em prontidão nas encruzilhadas de qualquer discurso que buscasse de alguma forma purificar e cristalizar o literário como discurso de poder. O rompimento com as premissas anteriores das vertentes de aproximação ao texto literário, principalmente após maio de 68, fez com que, segundo Barthes (1997, p. 42), a literatura se exteriorizasse, não estivesse mais guardada, protegida, sacralizada. A proposição de uma "semiologia literária", em termos barthesianos, se daria como uma

viagem que permite desembarcar numa paisagem livre por deserança: nem anjos nem dragões estão mais lá para defendê-la; o olhar pode então voltar-se, não sem perversidade, para coisas antigas e belas, cujo significado é abstrato, perempto: momento ao mesmo tempo decadente e profético, momento de suave apocalipse, momento histórico do maior gozo. (Barthes, 1997, p. 42)

O texto, a escritura, a literatura são entes deserdados, triviais, impuros e dessacralizados. Para aproximar-se desse objeto informe e perene, pressupõe-se uma postura dissonante, rebelde e igualmente atenta a um movimento de decadência e de profecia anunciada – o apocalipse da linguagem se dá no literário. Nesta perspectiva, Barthes propõe a aproximação cuidadosa de um *ensino* – e aqui destacamos a palavra, já que, ao fim destas páginas, o que nos restará será ainda o ensino – que não se dê a sancionar de forma heurística que vise decifrar e apresentar resultados objetivos. Na provocação final de sua aula, Barthes (1997, p. 43) afirma

que o método "não pode ter por objeto senão a própria linguagem, na medida que ele luta para baldar todo o discurso *que pega*: e por isso é justo dizer que esse método é também ele uma Ficção". Compreender que somos, por muitas vezes, ficcionistas de um método, pressupõe que nossa forma de atuação seja, a nosso ver, uma forma de experiência de vida⁶. Não buscando contentar-se com o objeto próprio das lembranças, da experiência vivida, mas como um movimento que é ele próprio de escrita, e por conseguinte, um movimento de literatura, um movimento vital, em que o último suspiro pode ser o ponto final de toda uma sustentação de linguagem.

Gilles Deleuze, em "A literatura e a vida", texto que compõe a coletânea de ensaios *Crítica e clínica*, afirma que o ato de escrever certamente não é impor uma forma de expressão a uma experiência vivida (Deleuze, 2011, p. 11). Segundo o filósofo, a literatura está mais próxima do informe, do inacabado, como o escritor emigrante polonês Witold Gombrowicz⁷ afirmou e fez – a exemplo das novelas

⁶"A Vida é uma força infinita de invenção de formas totalmente imanente aos movimentos e encontros dos corpos", afirma Jacques Rancière (2021, p. 188) em ensaio sobre as artes visuais e a poesia de Rainer Maria Rilke, intitulado "O mestre das superfícies". É preciso, segundo a visão de Rancière, operar como recomenda Rilke: para apreendermos a força da vida que passa diante de nossos olhos devemos agir com renúncia às individualidades constituídas segundo um modelo orgânico. A escritura, a nosso ver, e sua abordagem, exigem de nós uma postura que tenha sempre em mente as multiplicidades e o coletivo que atravessam nossas experiências.

⁷Como argumenta a pesquisadora Olga Kempinska (2022, p. 518), na obra de Witold Gombrowicz – um escritor emigrante conhecido por suas críticas contundentes à cultura e seus aspectos opressores relacionados aos regimes de governo –, a deformação das formas desempenha um papel importante em sua poética, representando uma revolta contra a maturidade opressiva e o desejo pelo poder, inclusive no contexto específico da cultura. Segundo Kempinska, a própria dificuldade de recepção de sua obra, especialmente a tradução argentina de *Ferdydurke*, também reflete os desafios enfrentados em relação à forma em constante fuga e movimento. Gombrowicz admirava, como pontua a autora, apenas alguns escritores franceses, considerando a cultura francesa um paradigma da maturidade opressora descrita em seu diário, enquanto André Malraux criticava o efeito entorpecedor das várias "psicotecnias" presentes na cultura europeia (Malraux, 1947, p. 164 apud Kempinska, 2022, p. 518). Conforme reflexões de Kempinska (2022, p. 519), o trabalho de Gombrowicz sobre as possibilidades de desafiar a rigidez da forma foi significativamente aprimorada por meio de sua prática de escrever um diário – e aqui salientamos que este é um gênero tomado como menor diante do grande escopo do objeto literário privilegiado. Esse diário não apenas representa uma forma de escrita em si, mas também serve como um espaço para planejar a escrita e uma experiência de "companhia". A literatura, afirma a crítica, especialmente em seus aspectos consagrados herdados da visão romântica do gênio que cria espontaneamente em harmonia com a natureza, não escapa dessa regra. Ademais, Kempinska destaca o fato de Gombrowicz ser mencionado logo no início do primeiro capítulo do livro *Crítica e clínica*, de Gilles Deleuze. Segundo a autora, nesse contexto, Gombrowicz é citado como uma figura importante na discussão de Deleuze sobre a relação entre violência, literatura, horror e vida. Segundo Kempinska (2022, p. 521), Deleuze critica os preconceitos herdados do romantismo, que valorizavam a memória histórica, as nações e as línguas territoriais, assim como a psicanálise. Em contrapartida, ele valoriza artistas que estão deslocados em relação às tradições culturais estabelecidas. Deleuze acredita, aponta a autora, que a escrita está intrinsecamente ligada ao devir, que é descentralizado e plural. Como bem enfatiza Kempinska (2022, p. 521), embora nenhum capítulo do livro seja dedicado especificamente a Gombrowicz, ele permanece como uma figura evocativa na reflexão e na escrita de Deleuze sobre a importância da incompletude tanto da forma quanto da vida.

Ferdydurke (1937), *Pornografia* (1960) e *Kosmos* (1965). Para Deleuze, o processo da escritura está em movimento de devir, sempre em progresso, sempre em processo de tornar-se alguma outra coisa, que transcende qualquer matéria vivível ou vivida. Escrever, nesta perspectiva, é um processo, uma passagem da Vida que atravessa o vivível e o vivido e assim se torna inseparável do devir: ao escrever, como argumenta Deleuze (2011, p. 11), estamos em um devir–mulher, um devir– animal ou vegetal, um devir–molécula, até mesmo um devir–imperceptível. Esses devires se conectam uns aos outros em uma linhagem particular, como em um romance de Le Clézio, ou coexistem em todos os níveis, através de portas, limiares e zonas que compõem o universo inteiro, como na poderosa obra de Lovecraft – a conexão cósmica que gera o terror⁸. Conforme apontamentos de Deleuze, o devir como processo não segue em direção contrária, e não entramos em um devir–homem, uma vez que o homem se apresenta como uma forma dominante de expressão que busca impor-se sobre toda matéria, enquanto a mulher, o animal ou a molécula sempre possuem um componente de fuga que escapa à sua própria formalização – e aqui cabe adiantar: o devir pressupõe sempre uma minorização. Deleuze lança mão de um questionamento que explicita o movimento de devir necessário e urgente da escrita: "A vergonha de ser um homem: haverá razão melhor para escrever?" (Deleuze, 2011, p. 11).

Nas ponderações de Deleuze (2011, p. 11), devir não é alcançar uma forma (identificação, imitação, *mimesis*), mas encontrar a "zona de vizinhança", uma zona que Deleuze diz ser de indiscernibilidade ou indiferenciação em que não seria mais possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula. Este movimento intenso dos devires, segundo Deleuze, não seriam imprecisos nem gerais, mas sim movimentos imprevistos, não–preexistentes, ainda menos determinados em uma forma à medida em que se singularizam em uma população –o devir caminha em direção ao múltiplo, ao multifacetado, à legião de um povo. Nesta perspectiva deleuzeana, seria possível estabelecer uma zona de vizinhança com qualquer coisa, objeto ou ser, desde que se criem os meios literários – e porque não dizer meios de linguagem – para tanto. Nas palavras do filósofo, há algo que passa entre os sexos, entre os gêneros ou entre os reinos. O devir está sempre “entre” ou “no meio”:

⁸ Sobre H.P. Lovecraft, tomamos como exemplo um de seus contos, “A cor que caiu do céu” para propormos um breve debate sobre a dinâmica das profundezas e superfícies no processo da produção de sentidos e não–sensos. Recomenda-se a leitura do platô intitulado “No meio / Eis o abismo”.

mulher entre as mulheres, ou animal no meio dos outros. (Deleuze, 2011, p. 12).

De acordo com Deleuze, quando consideramos o devir como um processo de movimento ao informe, a uma zona de vizinhança com alguma outra coisa, despojamos a definição do ser. Isto é dizer que, segundo o filósofo, os artigos determinados – “o” ou “a” – pressupõem uma forma, uma característica limitante de linguagem. O império do indefinido se instaura em devir justamente porque seu poder só se pode exercer se houver o despojamento do formal. Em suma, num processo de devir torna-se *uma* mulher, *um* animal, *uma* outra coisa. Como exemplos, Deleuze cita o de Le Clézio em devir-índio: ele é *um* índio, ser inacabado e portanto não tem o conhecimento necessário para se cultivar milho ou se construir uma canoa. Nesta perspectiva, mais do que adquirir características formais, ele entra em uma zona de vizinhança. Ademais, como argumenta o filósofo, Le Clézio já havia exercitado o processo do devir em seu primeiro romance, *Le Procès-Verbal* (1963), em que um personagem é tomado num devir-mulher, num devir-rato e num devir-imperceptível, “em que ele se esvai” (Deleuze, 2011, p. 12).

Um outro exemplo operacionalizado por Deleuze (2011, p. 12) é o de Kafka e seu campeão de natação que não sabia nadar⁹. Segundo o filósofo, a escrita requer um certo nível de habilidade física, mas essa habilidade não deve ser entendida como uma tentativa de conectar a literatura aos esportes ou transformar a escrita em uma competição olímpica. Em vez disso, esse aspecto físico da escrita está relacionado à ideia de escapar e romper com convenções e estruturas estabelecidas. De acordo com tal visão, a escrita não poderia ser reduzida a um mero jogo ou competição. Enfatiza-se aí a importância de um tipo de atletismo peculiar à escrita, que não está relacionado a uma disputa externa, mas sim a um processo interno de fuga e subversão.

⁹No conto “O Grande Nadador”, Kafka nos apresenta ao protagonista que narra sua experiência depois de retornar das Olimpíadas, onde conquistou um recorde mundial em natação. Ele se encontra em sua cidade natal, na estação ferroviária, e é recebido pela multidão, que festeja o seu grande feito. No momento em que a personagem faz seu discurso de campeão, ele revela que, apesar de possuir um recorde mundial, na verdade não sabe nadar. O conto de Franz Kafka retrata uma situação absurda e surreal, em que o protagonista é celebrado como um campeão olímpico, apesar de não ter habilidades reais na área em que é reconhecido – a personagem está para um devir-campeão, um devir-atleta, um devir-desbravador-das-águas. Sobre a abordagem crítica desta obra, geralmente aponta-se no texto temas como a alienação, a falta de compreensão mútua e a dificuldade de se encaixar em um ambiente que não é familiar.

Figura 3 – *O grande nadador* por Alexandre Teles.
Xilogravura, 2018



Fonte: Folha de S. Paulo (2018). Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/01/1953390-leia-tres-contos-de-nova-coletanea-de-textos-ineditos-de-franz-kafka.shtml>

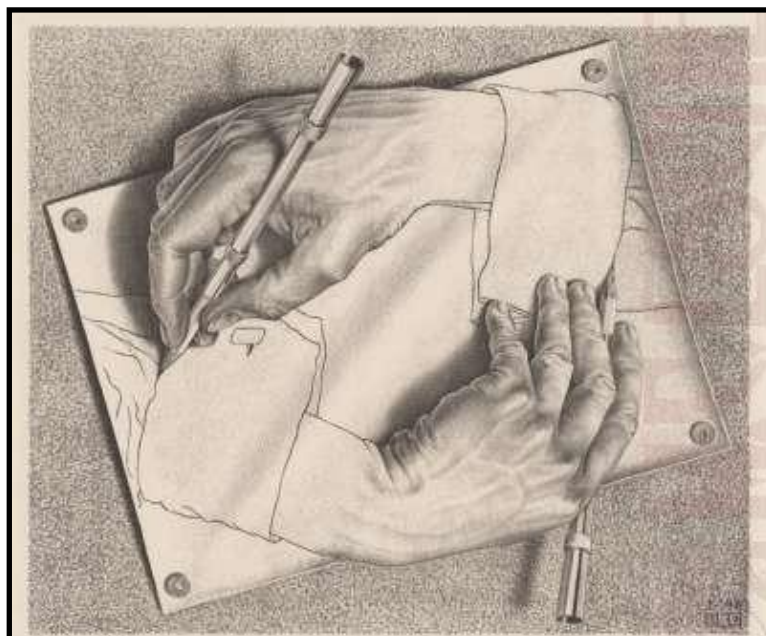
Essa perspectiva amplia nossa compreensão da escrita como um ato criativo e expressivo que envolve não apenas habilidades intelectuais, mas também uma dimensão física – o combate próprio da literatura. Há na escritura o horror do devir-desconhecido, como perceptível no traço escuro da xilogravura de Alexandre Teles (figura 3), a exposição da incapacidade de se dizer “isto é alguma coisa”, “este é um campeão de natação que sabe nadar”. O devir está para a performance de um outro, o nadador performa o devir-campeão e, se não fosse sua insistência em romper com este processo, suas expressões ainda indicariam a vitória. O corpo curvado em ameaça diante da multidão que o avalia, que o significa como um campeão, digno de mérito, um devir-precursor daquela comunidade. A ideia de fuga e defecção orgânicas, como apontado por Deleuze (2011, p. 12), sugere uma ruptura com padrões estabelecidos, uma busca por liberdade – a liberdade de se dizer “eu não sei nadar”, “pelo que me tomam?”, “a que me conecto, que imagem pareço ser/estar/devir?”. Essa abordagem nos leva a refletir sobre a importância de não se limitar a estruturas convencionais ao escrever, mas sim explorar novas possibilidades, experimentar e desafiar os padrões preestabelecidos em um exercício que demanda

aplicação corpórea, em suma, deve-se devir-texto, o próprio escritor devém aquilo que produz. Murilo Rubião já apontara, de forma semelhante, sobre o exercício do ficcionista em um envolvimento físico com o texto:

A literatura é feita com muito esforço. Muito mais esforço do que talento: é brigar com a palavra todo o dia, é revirar a história, elaborar e reelaborar, ir para a frente e voltar, enfim, mesmo numa obra reduzida, é preciso enorme capacidade de trabalho e tremenda pertinácia. Fazer literatura é quase um trabalho braçal. (Rubião, 1974, p. 4-5)

O corpo no processo de devir-escritura se apresenta como elemento que constitui com aquilo que se produz uma outra coisa: não se trata mais da mão, da pena, da caneta ou de qualquer suporte em que se conceba a escrita, em que se faça linguagem-sistema. Há apenas o devir-escritor do homem, o devir-literatura do escritor, o devir-linguagem do corpo etc. É preciso matar o corpo e transformá-lo em linguagem, despedaçá-lo em um trabalho braçal. A corporeidade da escrita como forma de expansão em devir-escritor do sujeito disposto à escritura, nos provoca a trazer, a esta altura, um exemplo de reflexividade do processo do “grafo complexo das pegadas de uma prática” – a prática de escrever, como enuncia Barthes (1997, p. 16).

Figura 4 – *Mãos que se desenham* – M.C. Escher. “*Drawing Hands*”, título original. Litografia, Janeiro de 1948.



Fonte: [https://mcescher.com/gallery/back-in-holland/#iLightbox\[gallery_image_1\]/31](https://mcescher.com/gallery/back-in-holland/#iLightbox[gallery_image_1]/31)

Na litografia *Drawing Hands* (1948) (figura 4), Maurits Escher nos convida a refletir acerca da dinâmica perpétua do ato da escritura e a complexidade envolvida entre escrever e a relação do indivíduo com a linguagem e com o produto da escrita. A escritura como processo em devir constante, em movimento de intensidades múltiplas, trabalha a matéria da linguagem de forma a constituir a materialidade do escrito, no entanto, pode-se dizer que nesse processo se produz não um elemento definido, acabado, único e identificável como “texto”, ou como qualquer outra coisa que se limita à sua forma. O que há é como resultado é um bloco de devires: devir–escritor da linguagem; devir–linguagem do escritor; devir–texto da mão; devir–corpo da palavra; devir–imperceptível do não escrito, pois há também coisas não reveladas. Na litografia de Escher, no movimento infinito, no *uroboro* da escritura, duas mãos grafam a si mesmas sobre a superfície de uma folha de papel. A imagem sugere – e dizemos sugere, pois o que temos não se trata de verdades, apenas linhas de compreensão possíveis do objeto –, que uma certa ideia do ser–escritor e a autoria do texto estão entrelaçadas, em devir, levantando questões sobre quem exerce o controle na produção do significado: a quem se atribui o poder sobre um objeto que encontra-se inacabado, sempre em vias de fazer–se? Além disso, ao sugerir a tensão entre indivíduo–escritura–autor, é também possível compreender a escrita como uma forma de autorreflexão, na qual o indivíduo que escreve e lê o significante de seu projeto de vida, se constrói igualmente por meio da escritura.

Neste sentido, compreendemos que ao passo que a escrita se apresenta como um meio de significar a experiência individual, ela lança do sujeito à dimensão do impessoal que é, por natureza, disforme, sem acabamento. Escrever é, portanto, um trabalho de experiência – do pessoal ao coletivo impessoal –; retomando o que nos apresenta Barthes, a escritura sempre acabará por inaugurar uma relação de crise com a linguagem, uma luta, um confronto. Logo, esta atividade está tomada por conflitos, desejos e perdas – perda de si, perda do outro, de um certo desejo de significar a si mesmo e ao mundo; a escrita possibilita ao escritor sua morte: morre–se na escritura, mata–se a linguagem que nos constitui, quando me escrevo, mato a mim mesmo, mato o *eu*, essa primeira pessoa não interessa à literatura ou à escritura. Esta dinâmica seria, em síntese, uma provocação à nossa compreensão sobre as relações complexas entre linguagem, identidade e criação literária.

Por este prisma nocional, a singularidade está intrinsecamente ligada a um movimento de devir intenso. Tal singularidade, manifestada através do movimento da mão que escreve, mesmo que se enclausure no produto próprio da escritura, a experiência literária mais ampla, acaba por operar em um prisma de devires- múltiplos, do impessoal que se abre em linguagem para uma não-identificação: o escritor não assina o nome próprio, mas deixa os rastros de sua própria “escrevivência”¹⁰ - não como registro do vivido, mas como o devir-escrita do escritor, um empreendimento que se abre a novas formas de significação e sentidos. Dessa maneira, estamos nos afastando do campo das obras em si, o livro, o texto ou a matéria própria da escritura, e adentrando no que Blanchot denomina *désœuvrement*¹¹, ou uma certa forma de “in-operação”¹².

A escritura em devir é como um ferimento de morte: o animal ferido que foge a um local de refúgio para que assim descansa, em silêncio. Conforme Deleuze (2011, p. 12), ao tomar o exemplo de Kafka, tornamo-nos mais animais à medida que o próprio animal morre, e, contrariamente a um preconceito espiritualista, é o animal que sabe morrer e tem o sentido e a premonição correspondentes. Segundo apontamentos do autor, a língua, nesta perspectiva, deve atingir o que ele denomina “desvios”, desvios femininos, animais, moleculares, e todo desvio é um “devir mortal” – em outros termos é preciso lidar com a morte de algo para que a literatura se faça. Como afirma Deleuze (2011, p. 12), não “[...] há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem. A sintaxe é o conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas.”

Como discorre o filósofo, escrever não é apenas contar suas próprias memórias, viagens, amores e lutos, sonhos e fantasmas. Exceder-se com a realidade ou com a imaginação é, segundo Deleuze, a mesma coisa: em ambos os casos, é o eterno jogo do papai e da mamãe, a estrutura edipiana que se projeta no real ou se

¹⁰ O termo aqui usado é cunhado pela escritora negra brasileira Conceição Evaristo em “Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita” (2007). Como pontua a autora, a sua “escrevivência”- e de todo um povo minimizado - “[...] não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa grande’ e sim para incomodá-los em seus sonos injustos”. (Evaristo, 2007, p. 21)

¹¹ Cf. BLANCHOT, Maurice. **A comunidade inconfessável**. Tradução de Eclair Antonio Almeida Filho. Brasília: Editora da UNB, 2013.

¹² Segundo Jean-Luc Nancy, deste processo de escritura de singularização surgiria a obra fruto de uma escritura que não se fecha em si mesmo e não se apresenta como uma “operação” - e sim como uma obra “inoperada”, como apresenta Nancy (2016). Não há aí um processo de singularização, e a singularidade não é extraída, produzida ou derivada. Em vez disso, ela é um “fundo” inesgotável, composto puramente pela interconexão, entrelaçamento e compartilhamento de singularidades (Nancy, 2016, p. 59).

interioriza no imaginário. (Deleuze, 2011, p. 12–13). Destacamos que, conforme abordaremos nos platôs que seguem nesse trabalho, este movimento de escritura como projeção e reflexão de um imaginário representativo da realidade pressupõe uma compreensão mimética das textualidades e visualidades – algo que buscamos combater. É premente para o pensamento deleuzeano o rompimento com premissas psicanalíticas. Compreendemos que, conforme argumentos de Deleuze, em uma perspectiva representacionista escreve-se seguindo sempre as neuroses de uma estrutura–sistema edipiana, infantiliza-se e psicanaliza-se a literatura, ao extremo, “[...] não deixando outra escolha ao romancista senão a de Bastardo ou Criança abandonada” (Deleuze, 2011, p. 13).

Cabe destacar que nem mesmo o devir–animal – o próprio devir da aproximação a uma zona de vizinhança selvagem – escapa a uma redução edipiana, como em "meu gato, meu cão". (Deleuze, 2011, p. 13). Como argumenta Deleuze, nesta filiação psicanalítica da escritura, em geral, os fantasmas tratam o indefinido como a máscara de um pronome pessoal ou possessivo: "bate-se *numa* criança", afirmação que transforma-se em "meu pai me bateu". No entanto, como salienta o filósofo, a literatura movimenta-se a um caminho oposto e só se instala quando descobre, sob as aparentes pessoas, a “potência de um impessoal” que de forma alguma se refere à ideias de generalidade ou ordinariedade, mas sim se aproxima a uma “singularidade no mais alto grau”. Esta singularidade elevada a sua máxima potência revela a propriedade do devir que já tratamos anteriormente, a do indefinido: *um* homem, *uma* mulher, um animal, *um* ventre, *uma* criança. Eis a singularidade que puxa o devir e o orienta de forma a alcançar a multiplicidade da diferença. De acordo com Deleuze, nesta perspectiva, as duas primeiras pessoas do singular não seriam sujeitos com condições próprias para a enunciação literária; segundo o filósofo a literatura só começa quando em nós nasce uma terceira pessoa que nos priva do poder de dizer *Eu*. (Deleuze, 2011, p. 13) É válido ressaltar que, no entanto, como o faz Deleuze (2011, p. 14), não há literatura sem fabulação, mas, como observado por Bergson, a função fabuladora não consiste em fixar ou projetar um *eu*. Ela alcança principalmente essas visões, elevando-se a devires ou potências do impessoal diante de um acontecimento que se pretende, de alguma forma, narrar.

Para Deleuze, a literatura em uma perspectiva blanchotiana parece desvencilhar-se da ideia linguística de que para se haver enunciação, seria necessário a marcação exata do sujeito, especialmente as duas primeiras pessoas do singular. Em *O espaço literário*, Maurice Blanchot nos apresenta a afirmação de que o ato da escritura pressuporia a quebra do vínculo entre a palavra e o *eu* (Blanchot, 2011a, p. 16). Partindo de tal pressuposto, o indivíduo quando apartado da palavra, da linguagem, alcança a dispersão do mundo que se opõe à sua experiência individual do eu-pessoa. A experiência do impessoal exige uma postura de dissonância e a enunciação passa a ser não mais individual, mas com certo tom de coletividade, ou ao menos, de exterioridade. Diante disso, como continua apontando Blanchot (2011a, p. 15), o sujeito confrontado com a dispersão do desenraizamento do *eu*, acaba por encontrar no isolamento uma solidão que é “extremamente povoada.” Inicia-se aí o processo de um agenciamento coletivo de enunciação – algo que Deleuze e Guattari recuperam e abordam com mais profundidade ao tratar da literatura menor de Kafka. Conforme argumentos de Blanchot, não se pode mais tratar de um indivíduo ou outro.

Nenhuma pessoa participa do coletivo impessoal, que é uma região impossível de trazer para a luz, não porque oculte um segredo estranho a toda a revelação, nem mesmo porque seja radicalmente obscura, mas porque transforma tudo o que lhe tem acesso, inclusive a luz no ser anônimo, impessoal, o Não-verdadeiro, o Não-real e, entretanto, sempre presente (Blanchot, 2011a, p. 22).

Em *A parte do fogo*, Blanchot (2011b, p. 27) expõe suas considerações acerca da atuação de Kafka na literatura e sua relação com o impessoal. Segundo o filósofo, Kafka experimentou a importância da literatura em sua vida, compreendendo que ela é a passagem do *eu* para o *outro*, do *eu* para o *ele*. Conforme aponta Blanchot, essa descoberta ocorreu ao escrever sua primeira novela, *O veredito*, evento sobre o qual Kafka teceu comentários de duas formas. Primeiro, como testemunha de seu surpreendente encontro com as possibilidades da literatura, e segundo, para esclarecer a si mesmo as relações que essa obra lhe permitiu compreender. Como expõe Blanchot, Madame Magny afirmara certa vez que Kafka conseguiu construir um “correlato objetivo” de suas emoções inicialmente inexpressáveis, permitindo uma anulação de si mesmo consentida pelo artista, a fim de conceber uma obra independente e completa. Como continua exemplificando Blanchot, ao escrever *O veredito*, *O processo* ou *A metamorfose*, Kafka aborda personagens cujas histórias

pertencem apenas a eles mesmos, mas, ao mesmo tempo, essas histórias são, essencialmente, de Kafka e pertencem somente a ele. Quanto mais ele se distancia de si mesmo na narrativa ficcional, mais ele se torna presente. A distância fictícia dentro de si mesmo, estabelecida pela narrativa, é fundamental para sua expressão. Essa distância, segundo Blanchot (2011b, p. 27) se aprofunda à medida que o escritor se envolve mais com sua narrativa, colocando-se em questão nos dois sentidos ambíguos da palavra: ele é o sujeito abordado pela questão e também é ele mesmo que está em questão, até mesmo suprimido em último caso.

Este é um movimento criativo perceptível não só em Kafka. Sobre Proust, por exemplo, Blanchot faz semelhante e igualmente interessante questionamento. O autor de *Em busca do tempo perdido* teria experimentado a multiplicidade e o impessoal de si em sua monumental obra de vida. Blanchot nos questiona, em *O livro por vir*, se Proust teria a obrigação de nos fornecer alguma verdade de sua experiência de vida numa obra tão grandiosa e, no entanto, o que faria com ele fosse incapaz de fazê-lo. Isso se deve, segundo Blanchot, ao "tempo da narrativa". Embora Proust use o pronome "Eu", nesse contexto ele não é mais o Proust real nem o Proust escritor com o poder de falar. Como pontua Blanchot (2005, p. 20–21), Proust se transformaria na sombra do narrador, que se torna a "personagem" do livro. Dentro da narrativa, o narrador escreve uma história que é a própria obra e, por sua vez, revela as várias metamorfoses do "Eu" do narrador. Proust tornou-se inacessível porque está intrinsecamente ligado à metamorfose quádrupla que é o movimento do livro em direção à obra. Em outros termos, Proust também exercita a "singularidade em seu mais alto grau" que atinge o "ele" em detrimento do "eu".

Como já mencionamos, para o pensamento deleuzeano a literatura como produção em devir enfrenta, em batalha de vida, uma linha de experiência edipiano-psicanalítica. Segundo o filósofo, um escritor não escreve a partir de suas próprias

neuroses¹³. (Deleuze, 2011, p. 14). De acordo com deleuze, a neurose, a psicose não são expressões de vida, mas sim se constituem como estados nos quais se cai quando o processo é interrompido, impedido ou bloqueado. Para o pensador, a doença não seria um processo, mas uma interrupção do processo, como no "caso Nietzsche". A escritura como movimento de vida então não se apresenta como um movimento de análise e sim como um processo de medicação e de saúde, de cura daquele que escreve e do mundo – há sempre um movimento de ruptura, um fluxo contínuo de sintomas a serem diagnosticados e tratados. Conforme Deleuze,

O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro (haveria aqui a mesma ambiguidade que no atletismo), mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis. (Deleuze, 2011, p. 14)

¹³Os termos clínicos (como a neurose, por exemplo) são comuns em toda a produção de Deleuze, tanto em escritos individuais como em colaboração com Guattari. Cíntia Vieira da Silva (2017, p. 44), ao debater o pensamento deleuze-guattariano, indica que Freud foi o primeiro a estabelecer a distinção entre neurose e psicose, levando em consideração os diferentes modos de apreensão dos objetos. Segundo a autora, Freud observou que apenas o indivíduo psicótico apreenderia eroticamente uma multiplicidade em si mesma, enquanto o neurótico perceberia um objeto de forma global e já como perdido. No entanto, ao afirmar que a representação da palavra garante a possibilidade de associar uma multiplicidade a uma unidade (representada pelo pai ou por um órgão sexual), Freud estaria abrindo caminho para a criação do significante como a instância final de subordinação das multiplicidades, conferindo-lhes unidade e identidade – pensamento este que, destacamos aqui, Deleuze e Guattari buscam questionar e encaminhar o debate rumo a um desvencilhar das neuroses e passar a compreender os processos esquizo-psicóticos como potências de compreensão do mundo e das coisas. Em estudo sobre as multiplicidades e o inconsciente na teoria deleuze-guattariana, Hélio Rebello Cardoso Júnior (2017, p. 35–36) argumenta que, de acordo com os pressupostos de Deleuze e Guattari, na dinâmica da sociedade capitalista, os processos do desejo podem tornar-se patológicos devido a um movimento de fixação de suas conexões e à economia capitalista do desejo estabelecida nesse contexto. De acordo com Cardoso Júnior, no capitalismo, os movimentos de desterritorialização enfraquecem a potência do encontro entre os corpos, deixando o inconsciente vulnerável aos "equivalentes gerais" que correspondem ao capital em relação aos fluxos histórico-sociais, assim como ao Édipo em relação aos processos de constituição das subjetividades. Portanto, as patologias da subjetividade estão relacionadas à interrupção de uma certa ordem promovida por esses equivalentes gerais, que regulam os movimentos de desterritorialização e reterritorialização característicos dos processos desejantes tanto em nível social quanto subjetivo. Segundo o autor (2017, p. 36), os filósofos Deleuze e Guattari colocam no centro de suas reflexões os processos patológicos da subjetividade na sociedade capitalista, dedicando uma análise perspicaz e cuidadosa sobre este fenômeno, buscando uma compreensão que se relaciona à concepção do inconsciente como multiplicidade. Como exemplos, Cardoso Júnior cita o corpo psicótico, que se fixa em uma desterritorialização infinita, fugindo constantemente das normas e valores transcendentais, sem nunca se reterritorializar, dedicando-se a um movimento de fuga do Édipo. De forma contrastante, o corpo neurótico, segundo Cardoso Júnior, seria aquele corpo que se fixou em territórios reconhecidos, ancorados e apegados ao Édipo, mantendo-se estruturados em torno de um sistema que busca, entre outras estratégias de poder, castrar o movimento do processo desejante.

A saúde como literatura, como escrita, como argumenta Deleuze (2011, p. 14), consiste em um processo de se “[...] inventar um povo que falta”. Segundo esta perspectiva de compreensão da escritura e da criação literária, seria tarefa de uma “função fabuladora” inventar um povo – como já mencionado, a fabulação na perspectiva deleuzeana prevê a elevação dos devires e potências do impessoal em detrimento do *eu*. Segundo Deleuze, não se produz escrita a partir de memórias próprias, individuais, mas somente se estas lembranças remeterem à origem ou destino coletivo de um “povo por vir ainda enterrado em suas traições e reneгаções.” (Deleuze, 2011, p. 14). Como exemplo, o filósofo remete à literatura americana, que segundo ele, possuiria um poder excepcional de se produzir escritores que narrando suas memórias acabam por reconstituir as lembranças de todo um povo universal (um povo de emigrantes de todos os países do mundo). No entanto, como continua Deleuze (2011, p. 15), tal povo universal não seria em nenhum momento convocado a dominar o mundo, já que se trata de um povo menor, eternamente menor, “tomado num devir–revolucionário”. Para Deleuze,

Talvez ele [este povo menor] só exista nos átomos do escritor, povo bastardo, inferior, dominado, sempre em devir, sempre inacabado. Bastardo já não designa um estado de família, mas o processo ou a deriva das raças. Sou um animal, um negro de raça inferior desde a eternidade. É o *devir* do escritor. Kafka, para a Europa central, e Melville, para a América, apresentam a literatura como enunção coletiva de um povo menor, ou de todos os povos menores, que só encontram expressão no escritor e através dele. (Deleuze, 2011, p. 15, grifos nossos)

A enunção coletiva do menor no devir do escritor, o devir-“povo que falta” é uma noção conceitual trabalhada por Deleuze, em conjunto com Félix Guattari em *Kafka: por uma literatura menor*. Em síntese, a concepção de “literatura menor” de Deleuze e Guattari, a cujo movimento revolucionário se uniria Franz Kafka, se refere à literatura que emerge em contextos marginalizados, sejam eles políticos, econômicos ou culturais, e que se agita a fim de romper com as normas e convenções estabelecidas por uma literatura que se abrigue no seio de uma língua em estrato maior, aquilo que comumente conhecemos como literatura canônica. De acordo com Deleuze e Guattari, a literatura menor se distingue da literatura majoritária por sua relação com a linguagem - ali tudo se apresenta como uma política em linguagem. Eles afirmam que a literatura menor utiliza uma língua minoritária, que não é a língua dominante, seja um dialeto, uma língua estrangeira, uma gíria ou uma linguagem especializada. Segundo eles, essa língua menor é capaz de causar estranhamento

e desterritorialização, subvertendo as expectativas do leitor e abrindo novas possibilidades de expressão. Para Deleuze e Guattari, a literatura menor é uma forma de resistência às estruturas de poder e controle que prevalecem na sociedade.

Os pensadores consideram a literatura menor como um "instrumento de luta" que permite a expressão das minorias e dos marginalizados, desafiando o estabelecido. Segundo eles, a literatura menor tem o potencial de criar uma nova forma de subjetividade, que não se identifica com as normas e padrões estabelecidos pela sociedade dominante. De acordo com Deleuze e Guattari (2021, p. 35), a literatura menor não se refere a uma língua de menor importância, mas sim àquela produzida por uma minoria dentro de uma língua majoritária. No caso de Kafka, sendo um judeu de Praga e falante de ídiche, ele optou por escrever em alemão, que era a língua oficial do Império Austro-Húngaro. Essa escolha linguística tornava a escrita de Kafka algo desafiador e de uma escritura aparentemente impossível, especialmente para os judeus nos bicos sem saída de Praga. (Deleuze; Guattari, 2021, p. 35). No entanto, a obra de Kafka revela um processo intenso de desterritorialização, ao transcender suas limitações territoriais como judeu e tcheco e adentrar uma nova territorialidade dentro da língua alemã, que era compartilhada por um público mais amplo. Assim, Kafka travou o que Deleuze e Guattari chamam de uma "batalha literária" - como afirmamos anteriormente, a escritura em devir é como um combate, como o enfrentamento de um ferimento de morte. Cabe aqui elucidar que, as três características da literatura menor, de acordo com Deleuze e Guattari (2021, p. 35-37), são: o intenso processo de desterritorialização da língua, a politização presente em todas as suas manifestações e a atribuição de um valor coletivo a tudo que é produzido nessa literatura.

A literatura sempre se direciona em um movimento de multiplicidade e essa é uma característica fundamental para se compreender a visão deleuzeana sobre o tema. Como argumenta o filósofo, por mais que sempre nos refiramos a agentes singulares no literário (o autor, o editor, o escritor etc), a literatura é um "agenciamento coletivo de enunciação". O interesse de Deleuze por aquilo que ele chama "literatura menor" revela, a nosso ver, a consciência da assombrosa potência que estes discursos assumem no seio de uma grande língua – é possível, inclusive tomar a "Grande literatura", a da "língua maior" e fazê-la minorar, rachar a obra ao meio,

fazer proliferar nela presenças estranhas, objetos incômodos (lançar o inseto de Kafka no seio de Goethe e fazê-lo roer as estruturas da língua alemã desde dentro, por quê não?). De acordo com os apontamentos de Deleuze (2011, p. 15), a literatura é delirante, no entanto esse delírio não diz respeito ao duplo pai–mãe, ou seja, não é uma neurose. Nas palavras do filósofo, “não há delírio que não passe pelos povos, pelas raças e tribos, e que não ocupe a história universal. Todo delírio é histórico mundial, ‘deslocamento de raças e continentes’” (Deleuze, 2011, p. 15).

O delírio, segundo Deleuze (2011, p. 15), é uma doença por excelência que se manifesta a cada vez que uma raça se levanta como pretensamente pura e dominante. No entanto, o delírio (e por conseguinte, a literatura), é a medida sanitária quando levanta a raça bastarda, o menor, o oprimido, raça que se agita incessantemente sob a dominação, resistente a tudo que a pode esmagar ou aprisionar. O resultado deste movimento menor, do como delírio–doença que é ao mesmo tempo saúde, em combate ao extrato maior, é a abertura de “[...] um sulco para si na literatura”. O que ameaça sempre este processo – o processo de escritura delirante – é e sempre será a ameaça do estado doentio que pode se apresentar como bloqueio e restrição dos devires. Nesse ponto, um estado doentio sempre ameaça interromper o processo ou o devir. Esta ameaça se assemelharia, segundo Deleuze, à mesma ambiguidade do caso saúde–atletismo, em que

o risco constante de que um delírio de dominação se misture ao delírio bastardo e arraste a literatura em direção a um fascismo larvado, a uma doença contra a qual ela luta, pronta para diagnosticá-la em si mesma e para lutar contra si mesmo. Fim último da literatura: por em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta... (“por” significa “em intenção de” e não “em lugar de”). (Deleuze, 2011, p. 15–16, grifos nossos).

A literatura, nesta perspectiva, tem um impacto notável na língua - minorar a língua, fazê-la operar em devir, desviar, torcê-la, feri-la de morte. De acordo com Deleuze, referindo-se à Marcel Proust, naquilo que se chama de “literatura menor” (cf. Deleuze; Guattari, 2021, p. 35-37), traça-se uma espécie de língua estrangeira que não é completamente diferente da língua materna, nem um dialeto regional redescoberto. Esta é uma dinâmica de puro devir–outro da língua, uma forma de minorizar a língua maior, um delírio que a leva a se desviar do sistema dominante. (Deleuze, 2011, p. 16). De acordo com Deleuze, Kafka faz o campeão de natação dizer: "Falo a mesma língua que você e, no entanto, não compreendo uma única

palavra do que você diz". Para o filósofo, a criação sintática e o estilo são os aspectos do devir da língua, já que não haveria aí criação de palavras ou neologismos que tenham valor fora dos efeitos de sintaxe nos quais se desenvolvem - lembramos: é preciso fazer a língua desviar em uma linha de feitiçaria, faze-la gaguejar em uma sintaxe maior (Deleuze, 2011, p. 141).

Dessa forma, a literatura, e por conseguinte, a escritura, como conclui Deleuze (2011, p. 16), possui três aspectos importantes, que tomamos neste trabalho como modo de experiência da escrita-literatura: 1º) quando opera a decomposição ou a destruição da língua materna; 2º) quando inventa uma nova língua dentro da língua através da criação de sintaxe. "A única maneira de defender a língua é atacá-la... Cada escritor é obrigado a fabricar sua própria língua..." ou então, exercer a escrita da literatura seria, como aponta Barthes, "trapacear com a língua, trapacear a língua" (Barthes, 1997, p. 16) - a trapaça é o movimento próprio de existência do menor e sua ação no mundo: eles vivem pelos becos, pelos esgotos, sarjetas, ou em lugar nenhum, ou no centro de poder da língua maior e seus discursos. Nesta perspectiva, pode-se dizer que a língua é tomada por um "delírio" que a faz sair de seus próprios limites. 3º) Quando uma língua estrangeira é escavada dentro da própria língua, como argumenta Deleuze (2011, p. 16), toda a linguagem sofre uma reviravolta, é levada a um limite, desliza e foge para um fora ou um avesso que consiste em visões e audições que não pertencem mais a nenhuma língua específica (a própria dinâmica do gaguejar). Em síntese, segundo o filósofo, tais visões não são fantasmas, mas ideias reais que o escritor vê e ouve nos intervalos da linguagem, nos desvios da linguagem, nas suas fissuras, nas suas rachaduras.

Neste sentido, tanto a escritura - que é ela também literatura -, como o processo da gravura, movimento escheriano, se apresentam a nós, neste trabalho, como exemplos de movimento de devir intenso. Sobre a arte gráfica, cabe dizer que é ela também, nesta perspectiva ampliada da compreensão do fazer artístico, um processo de escritura: devir-escritura-da-imagem. Talhando-se a madeira ou a superfície da pedra, abrindo-se nela sulcos com o cinzel, o gravurista atua sobre ela com intensão de expressão de formas de vida, abre fissuras na linguagem e projeta uma imagem que foge, que por ser reprodutível *ad infinitum*, jamais se esgota. Segundo a concepção deleuzeana, pode-se constatar que estas rachaduras - os

sulcos, as linhas de expressão - na linguagem não seriam interrupções ou paradas totais do processo, mas sim, “paragens que dele fazem parte, como uma eternidade que só pode ser revelada no devir, uma paisagem que só aparece no movimento.” (Deleuze, 2011, p. 16). Estas aberturas, segundo tal perspectiva, estariam fora da linguagem, seriam o seu “fora”. É como se formasse um mapa, uma cartografia própria na tessitura da linguagem que implica, como pontua Deleuze (2013, p. 113), uma “microanálise”, um olhar ao menor, aos rastros deixados, aos caminhos abertos que se conectam a vários pontos. Não buscaríamos a origem destas linhas mas sim, apreenderíamos o crescimento das coisas, no meio, uma operação de fazer as rachaduras aparecerem. O artista carrega sempre a ferida de morte e o processo de cura, de saúde, é, ao mesmo tempo, o combate que o fere de forma fatal.

1.2 O ABISMO EM MARINA: ENTRE RASTROS, PÉTALAS, SONS E SILÊNCIOS

*Não tenhas medo, não! Tranqüilamente, / Como adormece a
noite pelo Outono, / Fecha os teus olhos, simples, docemente, /
Como, à tarde, uma pomba que tem sono... / A cabeça reclinada
levemente / E os braços deixa-os ir ao abandono, / Como
tombam, arfando, ao sol poente, / As asas de uma pomba que
tem sono... / O que há depois? Depois?... O azul dos céus? /
Um outro mundo? O eterno nada? Deus? / Um abismo? Um
castigo? Uma guarida? / Que importa? Que te importa, ó
moribundo? /— Seja o que for, será melhor que o mundo! / Tudo
será melhor do que esta vida!...*
(Florabela Espanca, A um moribundo)

No conto “Marina, a Intangível”, a dinâmica da escritura como procedimento de vida é colocada como tema central da narrativa. Em metalinguagem, Rubião nos apresenta, em uma narrativa em primeira pessoa, José Ambrósio, redator de um jornal que trabalha no período noturno na edição do periódico a ser publicado na manhã seguinte. No recorte narrativo do conto, o jornalista encontra-se angustiado em processo de estafa e inabilidade de se produzir o material necessário para que suas tarefas sejam plenamente cumpridas quando, após uma pretensa oração à Marina, a Intangível, e constatar que o silêncio noturno ainda o angustia diante da impossibilidade da escrita, aparece em seu escritório um indivíduo de fisionomia estranha, um intruso. Propõe-se aqui, então, uma aproximação ao conto de Murilo de forma a experimentarmos das frustrações da sua personagem em desalento.

O cenário do conto é ordinário e desolado em sua cotidianidade, estratégia narrativa comum em Rubião. O período é o noturno, um momento em que o abismo¹⁴ se materializa, ao mesmo tempo, em uma imagem figurativa da escuridão, e se revela potencialmente disforme e inescrutável do meio abissal — o nada e o silêncio. A personagem, angustiada diante da noite e de sua frustração num trabalho improdutivo, encontra-se em situação de emergência; algo está para acontecer, o que não se revela, de imediato, na narrativa. A primeira incursão de Rubião, no conto em questão, se dá da seguinte forma:

Antes que tivesse tempo de gritar por socorro, o silêncio me envolveu. Nem mesmo ouvia o bater do coração. Afastei da minha frente a Bíblia e me pus à espera de alguma coisa que estava por acontecer. Certamente seria a vinda de Marina.

Agoniado pela ausência de ruídos na sala, levantei-me da cadeira e quis fugir. Não dei sequer um passo e tornei a assentar-me: eu jamais conseguiria romper o vazio que se estendera sobre a madrugada. Os sons teriam que vir de fora. (*Marina, a Intangível*, 2016, p. 110, grifos nossos).

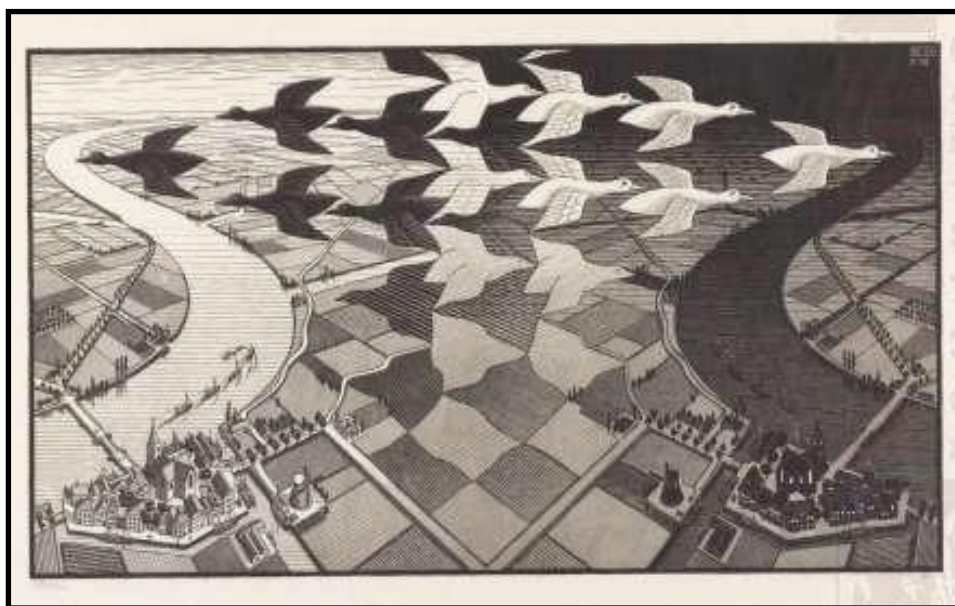
A ameaça do monstro abissal lança a personagem muriliana às margens de sua existência em um terreno infértil, um deserto enclausurado nos limites de uma sala, nas dependências do jornal onde trabalha. O movimento aparentemente possível, que ao mesmo tempo é restrito pelo vazio noturno, é a fuga: a personagem tenta traçar para si uma rota que o permitiria livrar-se da ameaça. Tal movimento da narrativa nos revela um paralelo possível: o escritório em que a personagem atua, no contexto do conto, é uma toca — um espaço de múltiplas entradas em que se fazem flagrantes as armadilhas do desconhecido que habita o espaço vazio da noite; algo lhe impede o movimento e o força a tornar ao assento e continuar na tentativa vã de escrever — a busca por uma escrita maquínica que o periódico acolhe é ela mesma uma restrição ao devir-possível. Tal devir recorre a um processo de significação da prece como liberação, uma linha de fuga, que se invalida, uma primeira frustração de Ambrósio: "Como persistisse o meu desamparo, balbuciei uma oração para Marina, a Intangível. A prece ajudou-me a reprimir a angústia, porém não me libertou da incapacidade de cumprir as tarefas noturnas." (*Marina, a Intangível*, 2016, p. 111).

O sentimento angustiante é somado à desesperança. José Ambrósio permanece desinquieto na cadeira, após a prece como tentativa de fuga inoperada,

¹⁴ Sobre o abismo como tema nesta dissertação, recomenda-se a leitura cruzada do platô intitulado "No meio / eis o abismo", apresentado mais adiante no corpo do trabalho.

“[...] olhando com impotência as brancas folhas de papel, nas quais rabiscara umas poucas linhas desconexas.” (*Marina, a Intangível*, 2016, p. 111). A imagem das folhas brancas contrastam com a noite abissal escura, o devir-branco-do-escuro querevela o movimento ao abismo de Ambrósio. A sensação narrada pela personagem é a de “plena inutilidade”, o cérebro ainda vazio e sem abrigar “nenhuma esperança” de que alguém lhe pudesse ajudar. O desespero da personagem, quando nos colocamos no processo de leitura, nos é alheio, extremamente alheio, no entanto, nos comove num certo reconhecimento da aridez de nosso próprio processo de significação da narrativa; Rubião não adianta, propositadamente, a ameaça e nós nos deparamos como que igualmente lançados ao abismo: acolhemos Ambrósio e formamos com ele nosso devir-inquietude. Não se trata aqui de “identificação”, em termos que geralmente se costumam associar estratégias de leitura, mas sim, um movimento de experiência do ser-com-o-outro em desesperança e medo iminentes.

Figura 5 – Dia e Noite – M.C. Escher.
Day and night, título original. Xilogravura (Fevereiro de 1938)



Fonte: Site oficial do artista. Disponível em: [https://mcescher.com/gallery/most-popular/#iLightbox\[gallery_image_1\]/7](https://mcescher.com/gallery/most-popular/#iLightbox[gallery_image_1]/7)

Como mencionamos, Murilo Rubião nos oferece em “*Marina, a Intangível*”, a possibilidade de se apreender uma interessante imagem de folhas brancas que são colocadas em contraste com a noite e com abismo escuro na dinâmica de (im)potência diante da escritura por sua personagem José Ambrósio. Associamos esta imagem

narrativa com uma gravura, igualmente interessante, de Maurits Escher. Na xilogravura *Dia e noite* (1938) (figura 5), Escher trabalha com as metamorfoses de uma superfície que se direciona, de forma especular, ao contraste do claro-escuro.

Aves, negras e brancas, parecem voar em direção opostas a partir de um centro comum, que se faz ao mesmo tempo como encontro e separação, união e fuga. A pacificação do dia e da noite parece paradoxalmente possível, já que os grupos de aves fogem, e impossível, já que estas mesmas aves provém de um mesmo lugar que seria ele a margem possível desse abismo em espelho: como se fronteiraça, o dia e a noite, compondo os matizes de um "ser/estar-no meio", e correr por linhas desviantes que proliferam a imagem em fuga e a migração dos pássaros.

Ademais, céu e terra compõem igualmente este espelho que não é só das aves: o horizonte se desfaz e passa a funcionar na vizinhança de um meio; a imagem se desdobra sobre si mesma ao ponto que a cidade e os campos, abaixo, são especulares assim como todo o conjunto da gravura. O movimento da imagem é em si um movimento-paralisado: o tempo parece ser capturado pela dinâmica própria do espaço, não exista um dia e uma noite, mas um crepúsculo ou uma madrugada eterna.

Os pássaros de uma escritura especular, em *mise en abyme*¹⁵, desviam os processos de significação e nos impedem a saída redentora da interpretação: não se pode dizer este pássaro "representa" o dia e aquele a noite; e tampouco se pode dizer: ambos "representam" dia e noite. O claro não é dia, pode ser noite e o escuro pode ser dia, como quando um assombro místico e eclipsal toma o espaço e faz o tempo parar. O que há é o sentido paradoxal do meio em que ambas as possibilidades habitam, e muitas outras a serem experimentadas: os pássaros devém-céu e devém-terra e devém-campos, devém-cidade e devém-água e devém-fogo e devém-os-demais-elementos e devém-nada e devém-infinito e... e... e.. — o abismo da significação, por assim dizer.

Em *Libertação* (1955) (figura 6, a seguir) Escher nos apresenta pássaros que se liberam de suas formas que desvanecem em claro-escuro em um papiro aberto. O voo dos pássaros é, na situação desta imagem, um movimento que surge de um

¹⁵ Sobre o processo especular e infinito chamado *mise en abyme*, oriundo das artes gráficas, recomenda-se a leitura cruzada do platô intitulado "No meio / eis o abismo", em que operacionalizamos esta noção conceitual de forma a pensar o abismo como efeito da reflexão infinita na imagem e na narrativa.

ponto comum que nos é desconhecido: a parte do papiro que nos está oculta. A dimensão (as)simétrica dos pássaros que dividem o espaço do papel destaca a metamorfose de suas formas — algo que a linguagem opera igualmente diante do espaço vazio e branco: há que se liberar o bando que irrompe e desborda as fronteiras do papel, deixar a linguagem operar, desviar, lançar-se ao céu. O espaço abissal se contrapõe ao céu, com fundo branco — encontramos aí duas operações do registro gráfico de Escher: aves que se aproximam às formas do real e aves que se afirmam como grafismo. A ascensão dos pássaros é sua linha de fuga em direção contrária ao abismo, resistem à significação possível das linhas duras da xilogravura e ocupam espaços lisos e suaves de um céu diurno.

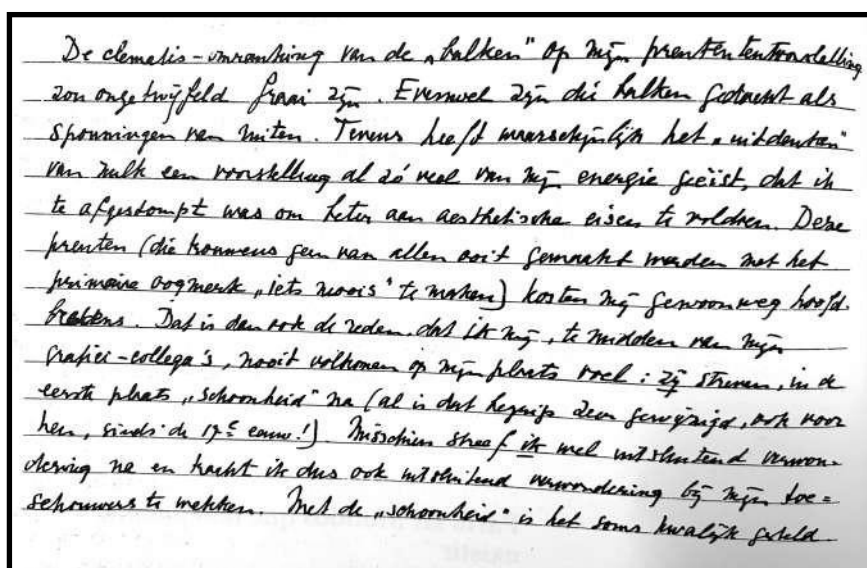
Figura 6 – Libertação – M.C. Escher.
Liberation, título original.
Litografia (abril de 1955)



FONTE: site oficial do artista.
Disponível em: [https://mcescher.com/gallery/most-popular/#iLightbox\[gallery_image_1\]/20](https://mcescher.com/gallery/most-popular/#iLightbox[gallery_image_1]/20)

Escher nos provoca uma ação que é ao mesmo tempo inação, como José Ambrósio, “[...] olhando com impotência as brancas folhas de papel, nas quais rabiscara umas poucas linhas desconexas.” (*Marina, a Intangível*, 2016, p. 111). Desejamos a imagem a ponto de querer estratificá-la a qualquer custo, porém, como se bloqueia uma multidão de aves que crescem em número, que formam rizoma que não pode ser quebrado, que, em fuga, avançam a direções opostas de nosso campo de percepção? Esta é vertigem que o abismo e sua absurdidade nos provoca. Somos impotentes diante de um texto que não é escrito, ainda não, está por se fazer, por vir, em algum local como Marina, Intangível. Escrever é, neste sentido, como a grafia em Escher, um ato sempre indecifrável — principalmente se consideramos a sua escritura (figura 7).

Figura 7 – Caligrafia de Escher: o indecifrável.



Fonte: ERNST, 1991, p. 2.

Se por um lado a prece balbuciada por Ambrósio a Marina, a Intangível não resulta em uma fuga possível, a estratégia buscada para se vencer o deserto de sua condição é outra: a escritura — que como já pontuamos é ato vertiginoso em uma condição abissal. Contudo, e por isso, esta inflexão da personagem muriliana, a decisão/opção pela escrita revela-se igualmente errante e indica a segunda grande frustração da personagem: o deserto das páginas brancas se une ao vazio próprio do abismo silencioso noturno. No conto, lemos:

Para vencer a esterilidade, arremeti-me sobre o papel, disposto a escrever uma história, mesmo que fosse a mais caótica e absurda. Entretanto, o desespero só fez crescer a dificuldade de expressar-me. Quando as frases vinham fáceis e enchia numerosas laudas, logo descobria que me faltara o assunto. Escrevera a esmo. (*Marina, a Intangível*, 2016, p. 111, grifos nossos).

A esta altura do conto, escrever é para Ambrósio uma tarefa impossível, ainda que se tente expandir e retorcer a escritura até seus limites, beirando a própria matéria do caos e da absurdidade. As palavras ainda que proliferem nas páginas, apresentam-se vazias de significação, sem assunto. A “a-topicalidade” da escritura de Ambrósio seria, a nosso ver, uma revelação do vazio do ato da escrita-em-si. O processo da escrita é concebido não como produto feito de uma automação maquínica de uma reprodutibilidade do real bem ordenado ou do caótico errante, mas se mostra como uma via de acesso bloqueado, estriado por uma expectativa do encontro com alguma inspiração ou motivação exterior fruto da experiência de se estar no mundo cujas leis regeriam a produção do texto. Diante desta perturbação de uma atividade que não se efetiva em completude, ainda que houvesse uma certa expectativa, Ambrósio parece decidir um movimento de entrega à experiência do vazio: “Que surgisse o que ameaçava vir! A qualquer momento poderia ser arrastada cadeira e atirado ao ar. A ação da gravidade estava prestes a ser rompida.” (*Marina, a Intangível*, 2016, p. 111, grifos nossos).

O apego ao texto pronto, bem acabado, texto perene de uma escrita-inspirada e transcendente, a Bíblia, revelaria na narrativa, a nosso ver, uma insistência da personagem em uma certa “ortodoxia de linguagem”; o discurso maior, religioso, canônico por excelência, trataria de fazer-se revelação: escrever é antes de tudo, nesta perspectiva bíblico-ortodoxa, a experiência sapiencial elevada que é ela capaz de salvar do abismo, da escuridão, tirar o ser dos infernos e do lamaçal de sua existência. Consideramos aqui que tal discurso normativizante inopera os devires menores possíveis no processo de escrita: estabelece-se a lei dos signos de uma hermenêutica tradicional, estabelecida, aceita e compartilhada por sua exemplaridade de uma certa jurisprudência divina. Murilo Rubião parece, então, introjetar no centro deste “texto maior”, a Bíblia, o espectro abissal do menor que desestabiliza e desenraíza as verdades reveladas para operar uma dinâmica de puro devir-revolucionário: Maria da Conceição aparece como o tema procurado por Ambrósio que, no entanto, será igualmente bloqueado no processo da impossibili-

-dade de se escrever, o que se apresenta, a nosso ver, como uma terceira frustração da personagem muriliana no contexto narrado:

De novo abri a Bíblia. Agora menos intranquilo. O silêncio se desfizera e, mesmo sabendo que as horas eram marcadas por um relógio inexistente, tinha a certeza de que o tempo retomara o seu ritmo. (Isso era importante pra mim, que não desejava ficar parado no tempo.) Poucas páginas havia lido e descobri o assunto procurado. Iria falar do mistério de Marina, a Intangível, também conhecida por Maria da Conceição. (Mudou de nome ao fugir de Nova Lima com o namorado. Jamais lhe teve amor. Dizem que ele, um velho soldado, carregava no peito centenas de cicatrizes de numerosas revoluções. Nunca foi promovido.)

A alegria de ter encontrado com facilidade a frase que abriria o pequeno ensaio não durou muito. Quando ia escrevê-la, fugiu-me da pena. (*Marina, a Intangível*, 2016, p. 112)

Ao abrir a janela que dava para o jardim a fim de sentir o perfume das rosas, um outro movimento que se afiliaria à tradicional busca de uma inspiração, José Ambrósio se depara com uma figura desconhecida, um homem cuja feição lhe causava incômodo, e fazia com que afastasse e desviasse o olhar para outra direção. Toda a cara do indivíduo de fora da janela “[...] era ocupada por um nariz grosso e curvo” e olhava com insistência a Ambrósio, no interior de sua sala. (*Marina, a Intangível*, 2016, p. 112–113). Este ser abjeto, intrusivo acaba por operar no protagonista do conto um movimento de desterritorialização de si no espaço solitário — (seria ele a ameaça por-vir?) — e impedia que a personagem retomasse as tentativas da elaboração de um novo texto. Este ponto de virada do conto, o aparecimento da personagem desconhecida e sem nome, parece promover no andamento da narrativa uma nova possibilidade de existir: a coexistência com um outro (que poderia ser um outro de si mesmo, o fora de si na linguagem do mundo), ainda que uma coexistência absolutamente instável. Mesmo que José Ambrósio indicasse que o estranho se fosse dali, o indivíduo entende o comando como um convite, e adentra o espaço reservado da sala:

Deteve-se a alguns passos da minha escrivaninha e continuou a encarar-me. O corpo franzino, vestido de brim ordinário, o nariz imenso, a face plácida. (Uma nova ideia emergia do meu pensamento e desisti de concretizá-la, adivinhando que ele jamais permitiria que ela se efetivasse.) (*Marina, a Intangível*, 2016, p. 113).

Consciente de que naquela madrugada infame nenhuma das atividades seriam cumpridas, Ambrósio, ao observar atentamente o intruso, afasta de si as folhas de papel e dispõe-se a ouvi-lo. Este é um deslocamento que consideramos, ainda que não enunciado no conto, necessário mas igualmente diastrófico: o homem não era bem-vindo, havia nele o incômodo de se observar o ser noturno que emergia de uma

condição abissal inesperada e igualmente ameaçadora. Ambrósio, em desesperança e conformado da necessidade de sua ameaça ser materializada para, quem sabe, por fim em seu tormento, direciona-se ao estranho para com ele formar uma modo de operação conjunta minimamente possível. O ser-intruso o olha atentamente e imaginamos uma cena de certa imobilidade que é rompida por uma revelação — misteriosa revelação, podemos acrescentar:

- São versos para publicar. Os que você me encomendou.
- Nada lhe encomendei. Por favor, afaste-se, tenho um trabalho urgente a terminar.
- Encomendou-me sim. Talvez não se recorde porque o pedido que me fez é anterior à sua doença.
- Descontrolei-me, ouvindo tão cretina afirmação. Eu, doente?! O melhor seria encerrar o assunto e cortar de vez o nosso diálogo:
- Toda e qualquer modalidade poética foge à linha do jornal. Se nem os meus artigos, que são mais importantes, ele publica! (*Marina, a Intangível*, 2016, p. 113-114, grifos nossos).

A menção à doença revela o ferimento que acabava de ser exposto, posto em carne viva, no corpo de Ambrósio — o duplo “eu-doente(?!)”. Como apresentamos anteriormente neste platô, para Gilles Deleuze (2011, p. 14) a escritura como devir enfrenta uma batalha que não consiste nas neuroses particulares daquele que escreve — ou tenta escrever, no caso Ambrósio. Os distúrbios psíquicos numa dinâmica de escrita não se apresentam como as próprias expressões de linhas de vida, mas como estados em que se cai quando se interrompe, impede, bloqueia os processos de devir. Para enfrentar tal combate, a escritura se faz como desconjunção, como deslocamento ou então, realocamento em um processo de medicação e de saúde, de cura daquele que é o sujeito da escrita e do mundo que escreve; o mundo se apresenta como o conjunto sintomático da doença que se confunde com o homem e a escrita seria, na perspectiva deleuzeana, um “empreendimento” de saúde. (Deleuze, 2011, p. 14). O intruso é, a nosso ver e de acordo com esta concepção de Deleuze, ele mesmo, diante de Ambrósio, sintoma e doença que se conecta à condição do escrevente que também é, ao mesmo tempo, sintoma e doença a ser tratada, um empreendimento próprio da escrita que busca sempre liberar o movimento intensivo do devir-escrever-adoecer-curar.

O jornal, como instituição que busca os discursos que se desenvolvem em estratos e núcleos de poder maiores, tenta, a todo momento, castrar o movimento errante de Ambrósio que se convence de que uma escritura que não tenha compromisso com o poético seria, de fato, mais interessante: “— Toda e qualquer

modalidade poética foge à linha do jornal” (*Marina, a Intangível*, 2016, p. 114). O jornal se propõe ser, ele mesmo e ao mesmo tempo, o divã e a figura paterna do jornalista. A modalidade do poético é deflagrada como a linha de fuga possível nesta operação maquínica que é o empreendimento periodístico. Isto se destaca, a nosso ver, na inflexão de José Ambrósio que, por estar já nervoso e irritado com o seu interlocutor incompreensível — e por que não dizer doente, psicótico, esquizo —, salta da cadeira e exclama a altos pulmões: “— Morra a poesia, morram os poetas!” (*Marina, a Intangível*, 2016, p. 114). E neste momento enuncia ele mesmo a proposição de uma revolução molecular: este processo do devir-poeta do intruso que, por ser doente, por estar com uma ferida mortal, poderia igualmente curar a si e ao mundo.

Ambrósio avança para cima do homem estranho, com intenções de matar ao menos aquele poeta intruso. À medida que Ambrósio se aproximava, o “homenzinho” afastava-se devagar, com expressão impassível, sem demonstrar medo, recuava cauteloso até encontrar, com as costas, a parede. E aí, neste ponto de se “estar-contra-a-parede, em opressão”, que surge a frustração que funciona como a virada intensa do conto, a revelação maior e (in)esperada: “Acuado, tentou o último recurso para me comover: — São versos para Marina, a Intangível” (*Marina, a Intangível*, 2016, p. 114). Neste momento, diante desta revelação, a única reação que tem Ambrósio é a de cair de joelhos.

A decisão havia sido, a esta altura, tomada: o texto, o poema a Marina, tinha de ser publicado. A questão que se coloca é o “como”. Ambrósio retoma a rigidez do corpo editorial, estrutura estriada maior, que opera em combate ao menor não permitindo que qualquer movimento de escritura que não se adeque às suas normativas seja de fato publicado — Ambrósio passava noites e noites escrevendo, sempre em escrita, para que seus superiores jogassem fora tudo o que produzira, em um movimento cíclico que revelaria um trabalho como o de Sísifo: subindo uma montanha com uma pedra imensa e vendo-a cair novamente para repetir todo o processo¹⁶. O intruso não dá importância às objeções de José Ambrósio e afirma estar nas suas mãos afastar todos os empecilhos que encontrassem e mesmo que houvesse desinteresse por parte dos superiores do periódico na publicação do texto,

¹⁶Para Albert Camus, em *O mito de Sísifo* (2020), a personagem que figura o absurdo como concepção da existência humana é o mitológico Sísifo, a quem o filósofo chama de “herói do absurdo”. Trabalhamos mais com a imagem sísifíca no sexto platô, “No meio / eis o abismo”, o qual recomenda-se a leitura cruzada.

eles mesmos se encarregariam de fazê-la. “Seria uma edição extraordinária do vespertino, toda ela dedicada a Marina.” (*Marina, a Intangível*, 2016, p. 114). Contudo, Ambrósio insiste em suas indagações:

- E o pessoal para compor e imprimir o tabloide? - indaguei.
- Essa parte também ficará a nosso cargo.
- Achei boa a ideia, apesar de saber que o jornal não possuía linotipos, impressora, e eu nada entendia de composição gráfica.
- Para ganhar tempo, pedi-lhe que me mostrasse os versos.
- Não os tenho aqui nem em parte alguma.
- Como poderemos imprimi-los, se não existem?
- Você os escreverá. (*Marina, a Intangível*, 2016, p. 114-115, grifos nossos)

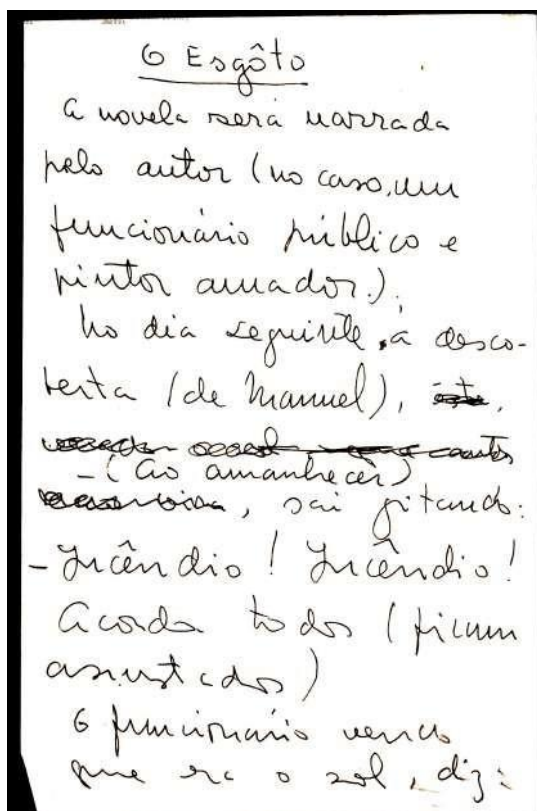
A não-existência do poema e, por conseguinte, a sua condição de “texto-por-escrever” revelam-se, a esta altura do conto, como uma fatal frustração de Ambrósio que esperava que a vinda do intruso significasse a si a matéria acabada da escritura, encomendada como um pedido de oração que poria fim à esterilidade de sua condição inoperante. Este núcleo da narrativa demonstra um movimento de proposição metaficcional de Rubião à medida que trabalha a matéria própria do fazer-escrever. Assim, podemos afirmar que em “Marina, a Intangível”, é possível apreendermos como tema central a questão do “texto-por-escrever” — a matéria intangível da escritura, o processo de batalha literária do escritor que enfrenta a linguagem como elemento a ser apreendido e materializado.

Conforme apontamentos de Barthes, no segundo capítulo de *S/Z* (2004), intitulado “A interpretação”, pode-se afirmar que não há muito a ser dito sobre o texto que tem em si a potencialidade de ser escrito. Onde poderíamos encontrar o texto-por-escrever? — o filósofo nos apresenta como um primeiro questionamento. Segundo Barthes (2004, p. 2), não o encontraríamos na leitura, pelo menos não com a frequência e de forma clara naquilo que ele denomina de “obras-limite”. De acordo com esta perspectiva, os textos que podem ser escritos não são algo tangível — uma característica que cabe associar aqui ao próximo conceito em torno de Marina, a “Intangível” —, não seriam facilmente encontrados em livrarias, por exemplo.

Em segundo lugar, como o modelo dos “textos-por-escrever” seria um modelo que Barthes chama de “produtivo (e já não representativo)” – associação que já nos interessa de partida para pensar o texto em experiência e experimentação, “[...] suprime toda a crítica que, ao ser produzida, se confundiria com ele: reescrevê-lo não seria senão disseminá-lo, dispersá-lo no campo da diferença infinita”

(Barthes, 2004, p. 2, tradução nossa).¹⁷ Neste sentido, Ambrósio e seu estranho se encarregariam da publicação, em edição extraordinária, este texto-por-escrever, matéria própria da infinitude de um ato que é de diferenciação em intensidades de dispersão: escrever o texto, reescrever o texto, devir-texto, devir-ausência-de-texto, ou talvez, nunca escrevê-lo, o que nem por isso faria com que ele não existisse — algo que o próprio Murilo Rubião como escritor experimentava cotidianamente em intervalos de sua incessante busca pela fórmula (im)perfeita da (re)escritura, a exemplo do conto *O esgoto*, ao qual acedemos somente o argumento — já como texto legível — anotado em uma folha de papel qualquer (figura 8).

Figura 8 – Manuscrito com argumento da novela inédita (e nunca escrita) “O esgoto” (sem data) - Murilo Rubião



Fonte: <https://murilorubiao.com.br/index.php/galeria/documentos>

Como discorre Barthes (2004, p. 2-3), os textos que podem ser escritos são um presente contínuo sobre o qual nenhuma palavra subsequente pode ser proposta, pois isso os transformaria em passado. De acordo com os argumentos do filósofo

¹⁷Na edição em língua espanhola: “[...] suprime toda crítica que, al ser producida, se confundiría con él: reescribirlo no sería sino diseminarlo, dispersarlo en el campo de la diferenciainfinita.”

seríamos nós mesmos, no momento da escrita, antes que o jogo infinito do mundo seja interrompido e limitado por sistemas como ideologia, gênero ou crítica — um estrato maior de linguagem que um jornal apreende, por exemplo —, que restringiríamos a pluralidade de entradas, a abertura das redes e o infinito da linguagem. O que é “escrevível”, termo usado por Barthes (2004, p. 3), é o romance sem a necessidade de ser uma novela, a poesia sem um poema específico, o ensaio sem a dissertação, a escrita sem o estilo definido, a produção sem o produto final, a estruturação sem a estrutura rígida.

Uma terceira questão surge a partir das reflexões de Barthes: se temos, por um lado os “textos–por–escrever” ou textos “escrevíveis”, para se usar a terminologia barthesiana, o que seriam o contraponto dos “textos legíveis”? Conforme aponta o autor, os “textos legíveis”, matéria tangível, são produtos, não produções, e compõem a enorme massa de nossa literatura. Como diferenciá-los? Conforme Barthes (2004, p. 3), é necessária uma segunda operação, uma avaliação mais precisa baseada na quantidade e na capacidade de cada texto de mobilizar algo. Essa nova operação seria “[...] a interpretação¹⁸ (no sentido que Nietzsche dava a esta palavra). Interpretar um texto não é dar a ele um sentido (mais ou menos fundado, mais ou menos livre), mas sim pelo contrário apreciar o plural de que está feito.” (Barthes, 2004, p. 3, tradução nossa)¹⁹. O exercício crítico de Barthes nos propõe uma tarefa, a de considerar, primeiramente, a imagem daquilo que ele chama “plural triunfante”, um “plural” que não seria limitado por qualquer obrigação de representação ou imitação. Nesse texto ideal, segundo Barthes, as redes seriam múltiplas e interagiriam sem que nenhuma delas dominasse sobre as outras. Nesta perspectiva, este texto “ideal”, não seria uma estrutura fixa de significados, mas uma “galáxia de significantes”. Ele não tem começo definido, é reversível e pode ser acessado por

¹⁸ É importante adiantar e ressaltar que esta perspectiva de “interpretação” abordada por Barthes não se refere ao movimento tipicamente hermenêutico que problematizamos no platô “Contra a interpretação”. Segundo a crítica Susan Sontag, em ensaio igualmente intitulado “Contra a interpretação” (2020, p. 18), a questão do conteúdo nas artes suscita um contínuo e inacabado projeto de interpretação. Nesse contexto, as obras de arte seriam dotadas de um conteúdo a ser desvendado, delimitado e interpretado. A autora argumenta que esse projeto de interpretação é uma fantasia que sugere que o conteúdo da obra de arte, algum elemento acessível por meio da teoria ou do projeto interpretativo, pode ser de fato alcançado se utilizarmos os meios adequados, como códigos ou regras de interpretação. No entanto, Sontag observa que essa abordagem representa um ato consciente de limitação mental do objeto apreendido, não correspondendo à ideia mais ampla de interpretação como apresentada por Nietzsche, a quem Barthes se refere como fonte da noção de interpretação que permite a abertura à pluralidade.

¹⁹ Na versão em língua espanhola: “[...] la interpretación (en el sentido que Nietzsche daba a esta palabra). Interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), sino por el contrario apreciar el plural de que está hecho.”

meio de múltiplas entradas, sem que nenhuma delas seja declarada como a principal²⁰. Os códigos que se utilizam nesta trama textual, nas palavras de Barthes,

[...] se delineiam até se perderem de vista, são indizíveis (o sentido nunca está sujeito a um princípio de decisão, mas sim ao acaso); os sistemas de sentido podem se apropriar desse texto absolutamente plural, mas seu número nunca se fecha, tendo como medida o infinito da linguagem. A interpretação que exige um texto imediatamente confrontado em sua pluralidade não tem nada de liberal: não se trata de conceder alguns sentidos, de reconhecer generosamente a cada um sua parte de verdade; trata-se de afirmar, diante de qualquer indiferença, o ser da pluralidade, que não se limita ao verdadeiro, ao provável ou mesmo ao possível. (Barthes, 2004, p. 3, tradução nossa).²¹

Tal como argumenta Barthes, no entanto, essa afirmação necessária diante da indiferença é desafiadora, pois, ao mesmo tempo em que nada existe fora do texto, também não há uma totalidade no texto. Como argumenta Barthes, não existiria um todo que seria a origem de uma ordem interna, ou a reconciliação das partes complementares sob um olhar que o autor chama de "representativo paternal" – de ordens e filiações, hierarquias das estruturas. Como aconselha o filósofo (2004, p. 3), seria necessário libertar simultaneamente o texto de sua exterioridade e de sua totalidade. Isso significa que na perspectiva da apreensão do "texto plural", não pode haver uma estrutura narrativa, gramatical ou lógica definida. Se essas estruturas parecem se manifestar em algum momento, é apenas na medida em que estamos diante de textos não totalmente plurais, textos cuja pluralidade é mais ou menos parcimoniosa.

Na narrativa muriliana, Ambrósio tenta incessantemente estratificar a escritura no singular, no *eu*, impedindo que este "texto-por-escrever" se redimensione no

²⁰ Recomenda-se a esta altura, a leitura cruzada do platô intitulado "Rizoma, experimentação, expansão", cuja imagem conceitual apresentada – a de rizoma – se conecta frutiferamente com aquilo que apresenta Barthes acerca do "texto escrevível", que chamamos também "texto-por-escrever". Adiantamos que compreender "rizoma" pode contribuir para a expansão do que se debate aqui, sem, no entanto, ser compulsório o avanço no texto – a não ser que se queira fazê-lo de forma consciente. Em síntese, o "texto-por-escrever"/"texto escrevível" se apresenta, a nosso ver, como um rizoma, nos termos de Deleuze-Guattari. Quando Barthes menciona a importância de se considerar a "pluralidade" constitutiva do "texto", pressupõe também a operação rizomática que prevê uma aproximação em rede, em conexão múltipla, em movimento intenso. O "texto escrevível", para Barthes, se faz no presente (um presente atualizável constantemente em si mesmo) e se apresenta como um elemento expansivo nos campos da recepção e da percepção.

²¹ Na versão em língua espanhola: "[...] se perfilan hasta perderse de vista, son indecibles (el sentido no está nunca sometido a un principio de decisión sino al azar); los sistemas de sentido pueden apoderarse de este texto absolutamente plural, pero su número no se cierra nunca, al tener como medida el infinito del lenguaje. La interpretación que exige un texto inmediatamente encarado en su plural no tiene nada de liberal: no se trata de conceder algunos sentidos, de reconocer magnánimamente a cada uno su parte de verdad; se trata de afirmar, frente a toda in-diferencia, el ser de la pluralidad, que no es el de lo verdadero, lo probable o incluso lo posible."

plural triunfante barthesiano. “Mas se eu só faço poemas bíblicos?”, questiona a personagem revelando seu apressado, como já destacamos anteriormente, pela escritura ortodoxal da Bíblia: uma âncora que fixa a escritura a um solo de profundidade abissal danosa e não a do abismo proliferador de intensidades plurais de um texto-por-vir, que desafia o ser à beira, provocando-o à queda, ao lançar-se. Como também afirmamos anteriormente, Rubião nos apresenta a proliferação de sentidos outros no seio do estrato maior da ortodoxia bíblica, algo que o intruso volta a afirmar na narrativa quando diz: “— São exatamente esses os que eu desejo.”, segundo o homem estranho, o poeta do absurdo, a existência de Marina estaria em um trecho dos Cânticos dos Cânticos: “Eu vou conjuro, filhas de Jerusalém, que, se encontrardes o meu amado, lhe façais saber que estou enferma de amor”. Ao que Ambrósio responde, contradizendo-se, “— Mesmo assim, não sei como escrevê-los.” (*Marina, a Intangível*, 2016, p. 114-115).

O homenzinho estranho começa então quase que uma performance pantomímica, pedindo que Ambrósio o observasse para, assim, ser capaz de materializar o texto-por-escrever a Marina: “E começou a fazer gestos com as mãos. Gestos vagarosos que, ritmadamente, lhe cobriam a face plácida, imóvel.” (*Marina, a Intangível*, 2016, p. 115). Os gestos de palhaçaria do homem abjeto nos faz pensar sobre uma aproximação, curiosa, que Jacques Rancière faz, em “Ginastas do impossível”, capítulo de *Aisthesis: cenas do regime estético da arte* (2021). Neste texto, Rancière (2021, p. 97) destaca que lançar-se rumo a um certo ideal, motivo de vanglória dos poetas, geralmente seria um movimento de “voo das palavras pelo céu” oposto às “palhaçadas grosseiras do circo”. No entanto, o poeta Theodore de Banville inverte tal perspectiva. Como argumenta Rancière, em referência a Banville, “o palhaço acrobata realiza literalmente, materialmente, o que continua a ser um ideal e uma metáfora para o fabricante de versos”. Segundo o filósofo, o palhaço iria em movimento contrário às gravidades terrestres e os jogos dos papéis sociais, mobilizando “[...] mais que o desejo dos cérebros sonhadores: a energia instintiva do animal que transforma o desejo em ação ou antes torna um e outro idênticos.” (Rancière, 2021, p. 97). O pantomimo acrobata, segundo Rancière, exploraria, — neste movimento que chamamos também aqui de um “lançar-se ao abismo” —, as distâncias entre o pensamento e o ato, entre o possível e o impossível. Acrescentamos a estas considerações uma associação: os poetas idealistas agiriam

por "interpretação-representação-inspiração", enquanto que os palhaços acrobatas, em um movimento de intensidade, agiriam por "experimentação-devir-selvagem-corporal".

Seria este, a nosso ver, um discurso performático barthesiano — como apresentado em sua Aula no Collège de France — duma prática de arte, de uma prática de escritura, de uma prática de vida, principalmente quando tratamos de um objeto que ainda não existe em sua potência-de-vir-a-ser. Ao que se observa no texto muriliano:

Não pude traduzir os movimentos todos, entretanto - coisa estranha - sentia que o poema de Marina poderia estar nascendo. Lindos e invisíveis versos. — Estão prontos — declarou com firmeza. — Agora é só compô-los. Mirei o papel sem uma linha escrita, porém não tive coragem de contradizê-lo e o segui, casa adentro, em direção ao fundos do prédio. [...]
— É uma estupidez caminharmos mais. Não temos oficinas e este papel é uma odiosa mistificação!
— Os versos de Marina prescindem de máquinas — respondeu, afastando-me para o lado. (*Marina, a Intangível*, 2016, p. 115, grifos nossos)

Os versos invisíveis, intangíveis, mas nem por isso, menos "existentes" são evidenciados como escritura por se fazer, um "texto-por-vir" em excelência. José Ambrósio, em contradição, ainda não se convence da materialidade deste poema — chegando a afirmar que os papeis em branco em suas mãos não passavam de "mistificação" —, já que se apega insistentemente a uma prática de escrita tangível e material, objetivamente situada no campo da percepção que esbarra com a experiência proposta pela performance do homem estranho. Ambrósio busca uma maquinaria do texto possível, questiona-se sobre a falta dos versos e de aparelhos ou dispositivos que possam trazê-lo à realidade, o que o estranho contesta, afirmando que para Marina, os versos prescindem desta maquinaria, deste sistema que estratificaria o que deveria ser a pura experiência, o puro devir-escritura.

O poeta muriliano atua em um deslocamento do fazer literário, restringe a prática para além das palavras, da linguagem que limitaria o poema em sua mais plena potência — lança a operação poética ao campo da imagem e suas múltiplas significações. Pede que Ambrósio traga rosas — uma flor que tradicionalmente se apresenta dotada de misticismo —, o que ele faz sem contestar nem lançar mão de objeções, ainda que "se roendo" no íntimo:

Nem as flores, que nunca eram apanhadas e se desfolhavam ao sabor do tempo, escapavam à virulência do desconhecido. E eu, fraco, entregava-me aos seus caprichos.

Ele as foi desfolhando com certa lentidão, muito compenetrado do trabalho. Rasgou as pétalas, pela metade, e colocou-as no chão. Formou palavras que não cheguei a decifrar e, em voz baixa, concluiu:

— Os primeiros cantos são feitos de rosas despetaladas. Lembram o paraíso antes do pecado.

— E os últimos? — indaguei aflito.

— Inexistem — respondeu, continuando a espalhar as pétalas.

Não podiam deixar de existir, pensava eu, agoniado. (*Marina, a Intangível*, 2016, p. 116, grifos nossos)

Este é um gesto de dessacralização necessária, entregar as flores a uma santa profana, Maria da Conceição, Marina, aquela que vem. Os versos se compõem por meio de pétalas rasgadas, a estrutura-flor opera em rizoma para devir-poema — uma tessitura material que dessacralizaria o objeto e o profanaria, abriria nas rosas rachaduras ou então, fissuras, faria o objeto-rosa funcionar em um outro núcleo intensivo de potência criativa e acederia os prazeres do paraíso primordial, não como representação (quem nos dera poder voltar ao Éden) mas como a experimentação de um sacrifício a Marina. Estes primeiros versos se abriam para ainfinitude do “texto-por-escrever” na pluralidade das pétalas de uma flor desabrochada — não se limitando a sistemas de sentido que poderiam se apropriar desse texto absolutamente plural, sendo que seu número nunca se fecha pois tem como medida o infinito da linguagem. (Barthes, 2004, p. 3) — por isso, os últimos versos do poema no conto “inexistem”.

Alheio à ansiedade de Ambrósio, o poeta prosseguia sua tarefa, e após algum tempo, murmurou: “— Só falta o girassol”. Tomado pela fúria, José Ambrósio decide que este seria o momento de reagir com violência e investir contra o intruso que se propunha a destruir as flores. O que nos chama atenção é o argumento usado pela personagem para justificar sua insatisfação, o que revela uma outra frustração: “Primeiro foram as rosas, jamais tocadas por alguém. Agora os girassóis, que não existiam e nem podiam ser desfolhados!” (*Marina, a Intangível*, 2016, p. 116, grifos nossos). Os girassóis, flores de movimentação solar, inexistem — são como os versos de Marina, girassóis-por-escrever e seriam na dinâmica da criação poética elemento intangível.

Figura 9 – “A força da vida” - M.C. Escher. *Life Force (Levenkracht)*, título original. Linóleo (1919)



Fonte: site oficial do artista. Disponível em:
[https://mcescher.com/gallery/early-work/
 #lightbox\[gallery_image_1\]/30](https://mcescher.com/gallery/early-work/#lightbox[gallery_image_1]/30)

Em uma gravura de Escher, intitulada *A força da vida* (1919) (figura 9), vemos o que parece ser uma flor, um girassol que murcha na ausência da luz solar: um girassol tomado pelo abismo. Em seu núcleo, filamentos alinhados parecem reproduzir um eixo em rotação e, ao mesmo tempo, paralisado. A flor está curvada, volta-se a si mesma encolhendo-se diante de uma ameaça que desconhecemos. A flor está em risco. A “flor-por-escrever”, a “flor-que-falta”, que não pode ser desfolhada, que não pode devir-rosas, que caminha em contraposição ao nome que carrega: a força da vida é uma fraqueza; colher a flor do abismo e tentar de alguma forma operá-la em linhas de vida seria interromper seus fluxos e fazê-la funcionar como uma outra coisa, seria romper o ciclo.

No entanto, esta flor, este girassol permanecerá neste abismo para sempre. O desejo do eterno é também ele o próprio desejo da escritura, e da gravura que é também escrita — Escher potencializa aqui, a nosso ver, o signo da impossibilidade de se usar os girassóis para se compor versos a Marina. O girassol é um signo do abismo e revela sua condição absurda e paradoxal: a falta de luz não impede que

ele esteja ali, insistente, perene, e que ainda assim se espalhe nas fissuras das paredes rochosas do espaço abissal. Escher poderia tomar a peça de linóleo, que revestiria o chão de uma construção, mas que foi usado como superfície em que se raspou os traços do girassol em força de vida, e reproduzi-lo, infinitamente, em outras superfícies como mais uma parte de tinta que pudesse imprimir-lo de forma interminável. Neste sentido, o girassol existe e, igualmente e paradoxalmente, inexistente, está sempre por vir, por fazer, por imprimir-se, uma vez mais, e outra...

A falta do girassol não impede que os versos do poema-por-vir de Marina se componham, e talvez, em algum momento da eternidade eles se encontrem e se conectem com esta flor no abismo. O poeta de Rubião continua seu trabalho e não recua perante a ameaça de Ambrósio de “partir-lhe os ossos”. Ao contrário, levanta os braços para o alto e, como que em magia, ouve-se sinos, solenes e compassados. Uma multidão começa a tomar conta do espaço, padres capuchinhos saltam o muro, “soprando silenciosas trombetas”. (*Marina, a Intangível*, 2016, p. 116). Ambrósio afirma que tais padres haviam pulado dez muros e ainda teriam de saltar outros dez — o próprio movimento acrobático contra as gravidades da terra. Seguindo os padres, uma orquestra, a “Filarmônica Flor-de-Lis”, com instrumentistas fardados em vermelho, tocando seus pistões sem música. A esta legião somam-se os coralistas, de caras murchas, com as bocas escancaradas como se tivessem o desejo de cantar e nenhum som emitiam. Em profusão sonora, aguda e selvagem, que ao mesmo tempo se afirma silenciosa, Ambrósio contempla o “texto-por-escrever” em uma forma de “devir-som-imagem”. A experiência de sinestesia é, por si, uma experiência de ruptura com as possibilidades limitantes da representação: sons silenciosos, cores sem cor, folhas brancas que são escuras, girassóis no abismo.

Ao fim da narrativa, em meio ao caos de sons difusos e silêncios absolutos, tem-se a chegada de Marina: como uma santa, num andor ornamentado com papel de seda, seguindo a procissão, vinha escoltada por padres e mulheres grávidas. No corpo, um vestido de cetim amarrotado, com as barras sujas de lama. Na cabeça trazia um chapéu de feltro desgastado pelo uso e adornado com penas de galinha. Sobre sua feição, Ambrósio a descreve como uma mulher de lábios excessivamente pintados, com olheiras artificiais feitas com carvão e na mão direita, um girassol — (estaria Marina com o vestido sujo da lama do abismo, de onde colhera o girassol,

flor inexistente?). Ambrósio experiencia a imagem de Marina e continua a sua descrição:

Por entre o vestido rasgado, entrevi suas coxas brancas, benfeitadas. Hesitei, um instante, entre os olhos e as pernas. Mas os anjos de metal me prejudicaram a visão, enquanto as figuras começaram a crescer e a diminuir com rapidez. Passavam velozes, pulando os muros, que se estendiam continuamente, ao mesmo tempo que os planos subiam e baixavam.

Eu corria de um lado para outro, afobado, arquejante, ora buscando os olhos, ora procurando as coxas de Marina, até que os gráficos encerraram a procissão. Os linotipos vinham voando junto aos obreiros, que compunham, muito atentos ao serviço. Letras manuscritas e garrafais. Os impressores, caminhando com o auxílio de compridas pernas de pau, encheram de papel o quintal.

O cortejo passou em segundos, e os muros, que antes via na minha frente, transformaram-se num só. Quis correr, para alcançar o andor que levava Marina, porém os papéis, jogados para o ar e espalhados pelo chão, atrapalharam-me.

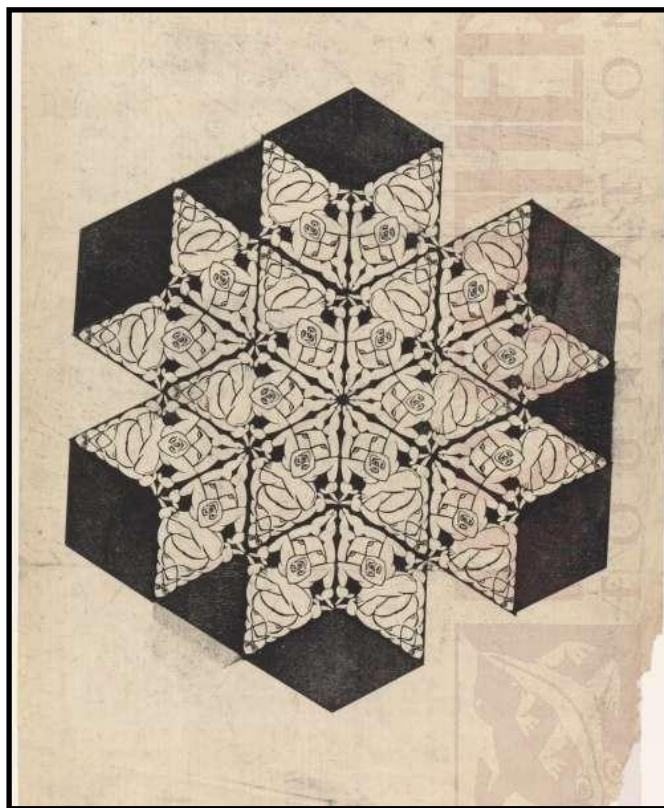
Quando deles me desvencilhei, encontrava-me só no terreiro e nenhum som, nenhum ruído se fazia ouvir. Sabia, contudo, que o poema de Marina estava composto, irremediavelmente composto. Feito de pétalas rasgadas e de sons estúpidos. (*Marina, a Intangível*, 2016, p. 117)

Ainda que pareça se tratar de experiência transcendental e espiritual, a vinda de Marina, de acordo com nossa percepção, opera em um regime de signos diferentes. Se tomamos Marina como um ser etéreo, que habita o vazio, que está mais para o informe, o inexistente ou aquilo que se abre para as condições de existência, como um movimento de criação que nada tem a ver com inspiração, fazemos com que seu corpo desvie, deslize em uma linha de feitiçaria. Marina se apresenta, a nosso ver, como linguagem em sua manifestação de incompletude: o singular que se abre ao plural triunfante do acontecimento final, do último ato, dos limites de uma linguagem que se esquia do representável. Marina não quer dizer algo, Marina não é nada. No entanto, Marina seria um devir-escritura, uma minoração do texto profético e escatológico. Marina ameaça a Ambrósio e ao mesmo tempo o impressiona; restringe seu movimento ao passo que o libera para a multiplicidade. Marina, como ser de linguagem, como escritura, como “texto-por-vir”, deflagra a impossibilidade de Ambrósio de ser produtivo em um paradigma de clausura maquínica e, ao mesmo tempo, motiva-lhe a busca incessante, incansávele inalcançável da forma e da fórmula.

Escher, em sua xilogravura “Preenchimento de plano com figuras humanas” (1920/1921) (figura 10) nos apresenta uma imagem que poderíamos chamar de “caleidoscópio-Marina”. As formas geométricas que são apresentadas na figura são preenchidas, ao mesmo tempo, por feições humanas, pequenos corpos que se

entrelaçam causando o efeito visual do desabrochar das pétalas de uma flor: uma flor geométrica, com pétalas em devir-espinhos, sem suavidade. A fórmula de Marina, das pétalas rasgadas, parecem formar uma flor maior: Ambrósio em multiplicidade das pétalas e ao mesmo tempo com o movimento restrito — projetamos o rosto do herói muriliano multiplicado em um espelho quebrado, em uma flor de vidro em pedaços.

Figura 10 – “Preenchimento de plano com figuras humanas” - M.C. Escher. *Plane-filling motif with human figures*, título original. Xilogravura (ca. 1920/1921)



Fonte: site oficial do artista. Disponível em: [https://mcescher.com/gallery/early-work/#iLightbox\[gallery_image_1\]/59](https://mcescher.com/gallery/early-work/#iLightbox[gallery_image_1]/59)

Silvana Oliveira, em sua dissertação de mestrado intitulada *Murilo Rubião: a tragédia do homem invisível* (1996), afirma que podemos observar o que ela chama de “universo paralisado” dos heróis de Rubião, defrontar-se com o seu próprio reflexo no ato criativo do narrar. Este indício “mutilador” na ficção muriliana seria, segundo a autora, “[...] o inconformado com o resultado da criação; daí o gesto repetitivo, refletido no narrado, de rasurar/reescrever sempre.” (OLIVEIRA, 1996, p. 81). Conforme apontamentos de Oliveira, tal gesto de paralisação e do empenho da

rasura-reescrita se dá como processo de que o próprio escritor mineiro tinha ciência, e isso constata-se em carta sua a Mário de Andrade, em que afirmava que escrever seria, infelizmente, a pior das torturas; as palavras seriam arrancadas de dentro de si “a poder de força e alicates”. (Rubião, 1943 apud Oliveira, 1996, p. 81-82). Tal movimento, que poderíamos chamar de “(re)escrita-a-força”, é tematizado, conforme argumenta Oliveira (1996, p. 82) no conto de Marina. Segundo a autora:

Murilo nos mostra, através de Marina, que é preciso submeter a linguagem a um processo extremo de invenção para que ela se torne viável; para que a paralisação da narrativa ganhe significado fora do texto. O momento da criação ganha contornos de uma experiência fora do tempo e do espaço [...] Neste conto reflete-se todo o drama da criação em que se debate o autor, dilacerado de alguma maneira entre o projeto e a linguagem. O drama do que se quer dizer e do que é possível dizer. Tal conflito, que a narrativa nos dá em nível ficcional, é a imagem do conflito fundamental que todo processo de criação desencadeia no artista contemporâneo e que se estabelece já na origem da sua obra. (Oliveira, 1996, p. 82).

Como conclui Oliveira (1996, p. 83), o ápice da radicalização do processo de questionar-se e da busca do “poema de Marina”, ocorre quando o processo de questionamento e problematização da busca pela palavra volta-se para si mesmo. Nesse momento, segundo a autora, a autocrítica implacável emerge, levando à paralisação da própria busca. A consciência da impossibilidade de alcançar sucesso se torna inegável, manifestando-se no silêncio da solidão final. É nesse momento que o texto surge, como pétalas que mancham o chão e sons que desarticulam as letras no branco do papel. Contudo, a oportunidade de alcançar a plenitude da palavra existiu apenas durante a busca. Nas palavras de Oliveira (1996, p. 83), “a partir do momento em que a consciência impõe a frustração da palavra possível, a plenitude se esvai e o poema/conto se faz. Frustrante, mas pronto, terminado; quase como se prescindisse do seu criador.”

O trecho final do conto de Rubião apresenta, para Eziel Percino, uma forma de “arquitetura do exagero”, da ornamentação excessiva do acontecimento narrativo, por meio de radicalidade de eventos e imagens singulares que proliferam de forma caótica diante de José Ambrósio. De acordo com Percino,

Como numa volta ao *ornatus* (tido por alguns modernos como *kitsch*, filistinismo), ângulos agudos são enfatizados: bagunça transcendente, proliferação de detalhes, signos razoavelmente pesados, pastiche. Ambrósio é tomado por uma apocalíptica mais densa do que o tema exigiria: mil orquestras ao mesmo tempo, galeria difusa, pirotecnia, caos-cosmos. O conto serpeia uma metafísica do intangível que se torna uma terrinha lamacenta — ou, para dizer como Foucault, ao falar das heterotopias em um conto de Borges: “as coisas aí são ‘deitadas’, ‘colocadas’, ‘dispostas’ em

lugares a tal ponto diferentes, que é impossível encontrar-lhes um espaço de acolhimento, definir por baixo de umas e outras um lugar-comum". (Percino, 2014, p. 42)

Segundo Percino, o leitor desprevenido pode, diante da narrativa muriliana, não se convencer da necessidade de uma “topografia tão complicada”, potencializada na significação de um não-significado, do não-senso. Tal tumulto decorativo, como argumenta o autor, indica no fundo uma forma de “crescente banalidade, um olhar maravilhado e ingênuo [...]” (Percino, 2014, p. 42-43). Como complementa o autor, a comitiva de anjos de metal, as grafias de uma multidão, os obreiros bem organizados — o exército de Marina —, estaria reinando em uma cronologia caótica que apagaria a distância material entre o fantasioso e o real. Esta seria, segundo Percino, uma primeira impressão de gratuidade sem propósito na “fantasia fácil” daquilo que ele chama de “galeria anárquica”, se contrastaria com uma forma de narrativa que logra convencer exatamente

[...] por impor um cenário rico enquanto profusão de signos descontextualizados, certo jogo vazio de espelho entre eles, um desconcerto, uma desorientação, ao mesmo tempo em que dialoga diretamente com a imprevisibilidade de um querer-escrever que se abre ao não deliberado, ao não pre-meditado, ao inconcluso. O excesso leva a uma espécie de “tudo pode”: a narração se torna obsessiva, o sistema entra em pane pelo desalinhado exagero de seus elementos. (Percino, 2014, p. 43, grifos nossos)

Como conclui o autor, implode-se nesta profusão — que poderíamos chamar de experiência da proliferação imagética e sonora — um entremeio daquilo que poderia ser tomado como previsível enquanto a tensão da trama narrativa. Segundo Percino, a força do poema a Marina estaria numa certa “palpitação” e “ressonância”, movimento que desestabiliza o leitor em sua realidade de percepção e insere-o num “mosaico indiscernível”. Isso se reforça em uma insistência da narrativa muriliana de tentar colocar o leitor naquilo que “não existe”, ou então, naquilo que “insiste ou subsiste” — uma dilatação e expansão do silêncio, do interstício, do “não dizer por tanto dizer”.

Tal direcionamento da escritura ao caos de sons e pétalas — em um movimento em direção ao abismo da escritura (im)possível — se relacionaria, a nosso ver, à própria concepção deleuzeana acerca das fissuras na linguagem produzidas pelo processo consciente da escrita. Segundo o filósofo (2016, p. 16), tais aberturas na expressão não se apresentariam como interrupções do processo - em constante devir, mas sim, como movimento de impulsionamento a intensidades e velocidades

outras no movimento intenso da escritura; seriam paragens, platôs ou paisagens, como uma eternidade que se revela ao devir, que se abrem no movimento (im)possível. A linguagem caminha, errante, para o fora: um fora caótico, tomado por imagens que significam e ampliam a prática de escrever-o-mundo e escrever-se-a-si-mesmo e ao mesmo tempo, da dinâmica das páginas brancas que prescindem a mão que abra nelas as fissuras da língua(gem). José Ambrósio contempla a vinda de Marina, em versos que não existem, no entanto, materializam-se na linguagem da experiência própria de uma criação reveladora e destruidora ao mesmo tempo - o abismo que ameaça o texto-por-escrever e que ao mesmo tempo significa em caos dinâmico. A personagem de Murilo é ferida, deixada para morrer sozinha, sobre os rastros, rachaduras, fissuras da comitiva daquela que vem rompendo a aurora, Marina, etéreo ser de linguagem.

2 [SEGUNDO PLATÔ] — “CONTRA A INTERPRETAÇÃO”: O POR QUÊ DO COMBATE

Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições.

(Guimarães Rosa, O espelho)

2.1 IMAGEM-MAGIA: O QUE SE COMBATE?

Quando nos propomos à experimentação como abordagem da produção de Murilo Rubião e Maurits Cornelis Escher assumimos a “mirada ao abismo” como estratégia e como direcionamento dissonante. Os diferentes códigos, efeitos estéticos e de linguagem, possibilidades, encontros e desencontros que a obra dos autores estudados nos apresentam nos exigem um movimento que, ao mesmo tempo que aproxima as suas produções, faz com que suas obras se desvelem e se abram diante do impossível caminho em “descenso”, contagiem uma a outra como a água em vasos comunicantes. Para tanto, o primeiro movimento que fazemos na dissertação – e aqui dizemos “primeiro” como forma minimamente regrada das ordens e começos e fins de um trabalho acadêmico, a fim de dimensionar o espaço de ação desta nossa intenção crítica e comparatista, será apresentar de forma elucidativa o processo de leitura, e mais especificamente, o procedimento de leitura de imagens e sua potencial relação com a recepção crítica do objeto estético artístico-literário. Hans-Georg Gadamer, em *Verdade e método* (2002), sobre o processo de leitura, afirma

A leitura, que não tem nenhum meio à disposição para distinguir a essência de sua leitura da mera interpretação do texto, é privada do seu fundamento. É privada da coisa mesma, na qual ela é determinada, e é entregue a uma liberdade que não tem nenhum critério a não ser o próprio gosto. (Gadamer, 2002, p. 365)

A visão de Gadamer, ainda que não associada a uma corrente de pensamento pós-estruturalista, nos provoca a pensar no conceito de “experimentação”²² proposto pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Guattari em obras como *O Anti-Édipo*; *Kafka: por uma literatura menor* e *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Para os filósofos, a experimentação seria, em linhas gerais, a forma de leitura que não se limita a uma simples interpretação do texto, mas sim, buscaria explorar as múltiplas

²² A noção conceitual de experimentação será mais atentamente abordada na seção do trabalho intitulada “[Quarto platô] – Rizoma, experimentação, expansão”.

possibilidades e potencialidades que um objeto de arte ou literário pode oferecer. “Experimentar”, em tal perspectiva, não está meramente em equivalência ao “gosto”. Cabe dizer que este procedimento, o da experimentação, está para além de um simples método de leitura e da experiência que dela se produz, a experiência própria e particular do leitor, que ao tomar o objeto “livro” nas mãos separa para si o momento do lazer. Para Deleuze (2010, p. 127), a experimentação é uma forma de criar novos conceitos e, ainda, novas formas de pensamento. Este processo seria “[...] uma busca por sentido, este não residiria em um alhures ou nos próprios objetos experimentados, mas sim nos encontros com os signos [e suas potencialidades]” (Vinci, 2018, p. 325).

Nesse sentido, sobre a leitura, como abordada por Gadamer na citação que trouxemos anteriormente, destaca-se a importância de uma atividade que vá além da mera interpretação do texto, que não se contente em apenas seguir o que está explicitamente escrito, mas que busque explorar os mais amplos vieses daquilo que está sendo lido. A liberdade, e por que não dizer rebelião, proposta por Deleuze e Guattari na experimentação artístico-literária se encontra justamente na possibilidade de romper com os critérios pré-estabelecidos e criar novas formas de leitura e significação, traçar para si “protocolos de experiência”, algo que poderia também ser compreendido como trajetórias de leitura, cada uma delas singular, mas sempre na perspectiva de uma combinação de múltiplas possibilidades.

Alberto Manguel, crítico e escritor argentino, nos conta em “O espectador comum: a imagem como narrativa” (2011), sua experiência de infância após o contato com uma imagem, a pintura *Barcos na praia de Saintes-Maries*, de Vincent Van Gogh. O pequeno Alberto recebera da tia – uma artista –, na ocasião, um volume dedicado ao pintor, e lá estava a reprodução do quadro. “Era verão em Buenos Aires, quente e úmido” (Manguel, 2011, p. 19) e no pequeno aposento que cheirava a terebentina e óleo, o menino se deparara com aquilo que seria algo como livros deformados, grandes e feitos de uma única página, dura e grossa, as pinturas. Manguel relata a lembrança dos livros ilustrados com os quais tinha contato quando pequeno. Segundo ele, a maioria dos livros traziam “[...] ilustrações que repetiam ou explicavam a história.” (Manguel, 2011, p. 19). O que o autor revela é o fato dissociativo da imagem como base do processo imaginativo na leitura na infância. No entanto o quadro de Van Gogh, mostrado pela tia, era diferente. A imagem

tensionava a experiência do menino com as figuras de livros ilustrados. Os *Barcos na praia de Saintes–Maries* não ilustravam nenhuma história. Havia sim um texto que acompanhava a pintura, “a vida do pintor, fragmentos das pinturas, sua data e local.” Todavia, “em um sentido muito categórico, aquelas imagens se mantinham isoladas, desafiadoras” aliciando o menino “para uma leitura”. Não havia o que ser feito senão olhar para a imagem: “a pra cor de cobre, o barco vermelho, o mastro azul.” (Manguel, 2011, p. 20).

O fato da rememoração do episódio por Manguel revela um contato desafiador com a imagem: em suma, uma experiência. As imagens que formam o mundo, como nos afirma Manguel (2011, p. 21), “[...] são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias que completamos com o nosso desejo, experiência, questionamento e remorso.” A imagem por si nada significa, já que nós a lançamos ao campo da experimentação, atribuímos–lhes narratividade, em suma, desejamos a imagem pois a partir delas somos constituídos. Seria, de certa forma, a organicidade da imagem que nos possibilita o movimento até ela. Conforme anotações do filósofo Georges Didi–Huberman (2008, p. 1), as imagens se expandem e se contraem, se abrem e se fecham, assim como nossos corpos que as contemplam; assim como nossas pálpebras quando apertamos os olhos para capturar as surpresas que a imagem ainda reserva; assim como nossos lábios quando buscamos a palavra certa para expressar esse olhar, mesmo que desorientado. De forma semelhante como nossa respiração, que fica imperceptivelmente suspensa ou até mesmo ofegante diante de uma imagem que nos emociona. E assim como nosso coração, que bate um pouco mais rápido devido à intensidade da emoção, no ritmo das batidas da diástole e da sístole, abrindo–se e fechando–se, e novamente abrindo–se e fechando–se sucessivamente.

A organicidade da imagem atravessa os limites sensoriais da visão e traça de forma errante os protocolos de experiência que propiciam a(s) leitura(s). Nesta perspectiva a imagem funciona como um corpo, inevitavelmente disforme e móvel, a imagem captura os processos de significação e expande os horizontes da recepção no momento de sua atualização. Em outros termos, a imagem e a visualidade, com características propriamente virtuais, se manifestam como potências da abertura

e da multiplicidade: uma imagem nunca quer dizer algo, não há nela um segredo ou um mistério, a imagem simplesmente funciona na experiência do olhar.

Susan Sontag, no ensaio “Contra a interpretação”, aponta, já de início, para o caráter “ritual” da arte em sua origem – de certa forma, o ritual seria a experiência orgânica da arte, a nosso ver. Para Sontag (2020, p. 15), a primeira experiência da arte – e aqui especificamente as pinturas rupestres –, deveria ter sido a experiência do encantamento e da magia. Como aponta Ernst Hans Gombrich,

A explicação mais provável para essas pinturas rupestres ainda é a de que se trata das mais antigas relíquias da crença universal no poder produzido pelas imagens; dito em outras palavras, parece que esses caçadores primitivos imaginavam que, se fizessem uma imagem de sua presa – e até a espicaçassem com suas lanças e machados de pedra –, os animais verdadeiros também sucumbiriam ao seu poder. (Gombrich, 2012, p. 42)

Sontag em *Sobre fotografia* (2004), aponta que se retrocedêssemos no tempo, como o faz Gombrich, menor seria a nitidez entre a distinção de “imagens e coisas reais”. Para a autora, ecoando o pensamento de Gombrich, nas sociedades primitivas, “a coisa e sua imagem eram apenas duas manifestações diferentes, ou seja, fisicamente distintas, da mesma energia do espírito.” (Sontag, 2004, p. 171). Desta manifestação de uma energia espiritual e transcende da imagem e da coisa, viria o poder de controle da imagem nestas sociedades, já que ali estava condensado o espírito. A relação de imagem e referente seria, em outros termos, a de conexão intrínseca, o meio próprio de ganhar ou de apropriar-se de algo por meio de “magia”.

Os caçadores primitivos que criaram o método das pinturas nas paredes das cavernas acreditavam que, se eles fizessem uma imagem de suas presas – mamutes, bisões, antílopes cercados por pequenos homens em bando hasteando suas armas de pedra – os animais reais também seriam afetados por esse poder e ficariam mais fáceis de capturar. Era uma forma de “magia imitativa” (Frazer, 1976) da expressão artística em seus primórdios, ou seja, a crença de que as imagens seriam meios eficazes de controlar ou influenciar o mundo físico e a criação de uma representação simbólica de um objeto ou evento pode produzir resultados reais. Em outros termos,

seria este o caráter ritualístico e a potência da presença da imagem como apontado por Sontag.

Igualmente Manguel pontua, ao contar mais uma de suas memórias da adolescência, que o seu professor de história dissera que a intenção da pintura rupestre provinha da provocação de um fenômeno externo, o pôr do sol assistido pelos homens primitivos, o deus cujo nome não se pronunciava, que ao esconder-se no horizonte, num lago em chamas, atingia seu fim cíclico. O homem que observava o fenômeno afundaria a mão na lama vermelha e a estamparia nas paredes rochosas, como forma ritual de representar o deus que se vai. Após isso, outros homens observariam as mãos nas paredes e fariam o mesmo, por espanto ou admiração. A partir daí origina-se uma narrativa e em

[...] algum lugar dessa narrativa, não mencionado, mas presente, encontra-se antes de tudo o pôr do sol contemplado e o deus que morre todo dia, antes do cair da noite, e o sangue desse deus derramado pelo céu ocidental. A imagem dá origem a uma história, que por sua vez, dá origem a uma imagem. (Manguel, 2011, p. 24)

A imagem precede, nesta perspectiva, a narrativa. O processo imaginativo viabilizaria a narrativa, despertaria sua potência. Mas, em algum lugar do tempo, a narrativa e a imagem podem se descolar, e o que sobra deste movimento é a construção de outra narrativa para explicar a interpretação que se tem. E se as mãos nas paredes da caverna não passaram apenas de experiência do reconhecimento de si no espaço por parte dos homens primevos, como o fazem as crianças em desenvolvimento? E se a arte, como hoje compreendemos, não passasse de uma provocação ao olhar, de um registro do vivido e do vivível para ser apreendido pela posteridade ou simplesmente uma marca de existência, como uma assinatura na pedra fria e incólume? E se não houvesse aí nada de ritual e sim a pura experiência? Todas estas inferências são barradas pelo limitante que as une: a interpretação e a leitura.

Figura 11 – Mãos em negativo. Cueva de las manos Argentina



Fonte: <https://www.infobae.com/sociedad/2021/05/19/sin-rejas-de-por-medio-la-cueva-de-las-manos-vuelve-a-mostrar-pinturas-rupestres-de-9-mil-anos-de-antiguedad/>

Para Sontag, o ponto onde surge a questão do valor da arte é a teoria mimética, dos gregos antigos. Nestes termos, a teoria da arte como imitação da realidade, segundo Sontag (2020, p. 16), “[...] por seus próprios termos, exige que a arte se justifique”. O que a escritora e ensaísta busca apresentar inicialmente em seu ensaio é o fato de que a tradição de reflexão ocidental sobre a arte acaba permanecendo dentro dos limites da teoria mimética. Não é dizer que não exista a consciência crítica da arte como expressão subjetiva que desborda as fronteiras do real em detrimento a uma (já ultrapassada) teoria da arte como representação da realidade. O que a autora destaca é que há ainda, na atividade crítica, resquícios do ensejo mimético. O conteúdo da obra parece, como afirma Sontag, anteceder a forma, e insistir em investidas de análise como: “uma obra de arte, por definição, *diz* alguma coisa. (‘O que X está dizendo é...’, ‘O que X está tentando dizer é...’, ‘O que X disse é...’, e assim por diante.)” (Sontag, 2020, p. 17).

Concordamos com Sontag ao afirmar que jamais conseguiremos atingir o estado anterior às teorias, “quando a arte não precisava justificar a si mesma” (Sontag, 2020, p. 17). A arte em sua gênese, antes de tudo, “acontecía” e aqueles

que a concebiam e recebiam experimentavam todas as suas potencialidades. Quando se inicia o processo de teorização da arte, a tendência é potencialmente descritiva e essencialmente limitante. A consciência crítica dos processos de recepção da arte ao longo do tempo nos desafia a tomá-la como experiência antes de tentarmos decifrar seu conteúdo, muitas vezes concebido de forma virtual. O que temos agora, na contemporaneidade, como destaca Sontag, é a necessidade de defesa da arte, em todos os seus meios, objetando um ou outro, mas observando sempre que o meio de defesa usado não pode nunca ser “[...] obtuso, opressivo ou insensível às necessidades e práticas contemporâneas.” (Sontag, 2020, p. 17).

A questão do conteúdo nas artes provoca, segundo Sontag (2020, p. 18), um perpétuo e igualmente inconcluso projeto de interpretação. Nestes trilhos, as obras de arte teriam um conteúdo a ser desvendado, delimitado, interpretado. Tal projeto de interpretação seria, segundo a autora, uma fantasia de que o conteúdo da obra de arte, algum estrato apreensível pela teoria ou projeto de interpretação, seria de fato atingido se buscássemos os meios, ou então, os códigos ou regras de interpretação, algo que seria, como aponta Sontag, um ato mental consciente que limita o objeto apreendido, não se aproximando à ideia de interpretação em sentido *lato* como apresenta Nietzsche²³, por exemplo.

Segundo a autora, quando tomamos a interpretação como método de aproximação às obras de arte, acabamos recorrendo ao processo de retirar “um conjunto de elementos (X, Y, Z, e assim por diante) da obra como um todo.” (Sontag, 2020, p. 18). Neste sentido, a interpretação se aproximaria de uma ideia de tradução, aqui em seu sentido mais estrito, em que elementos correspondem ou se relacionam entre si, criam relações de conexão direta e muitas vezes acabam por criar duplos de significação inalienáveis. Como nos aponta Sontag (2020, p. 18), “O intérprete diz: Olhe, você não vê que X na realidade é – ou na realidade significa – A? Que Y na realidade é B? Que Z na realidade é C?”.

Entretanto, esta aproximação ao objeto estético se apresenta consoante às propostas de criação durante grande parte da história artístico-literária. Em seu

²³ “Não existem fatos, apenas interpretações”. Esta é uma frase atribuída a Friedrich Nietzsche, filósofo alemão do século XIX. Com esta afirmação, Nietzsche sugere que a realidade é subjetiva e não objetiva, e que não há uma verdade universal que possa ser acessada independentemente da interpretação que cada indivíduo dá a ela. Em outras palavras, ele argumenta que não há fatos “puros”, apenas interpretações que são influenciadas pela perspectiva de cada pessoa. Esta ideia está relacionada à filosofia da perspectivismo nietzschiano, segundo a qual a verdade é uma construção humana e não uma entidade objetiva existente independentemente da mente do homem.

estudo sobre a *mimesis* na literatura ocidental, Erich Auerbach, por exemplo, pontua que a interpretação como método de leitura proporciona ao intérprete “um certo campo de ação: pode escolher e dar ênfase como preferir. Contudo, aquilo que afirma deve ser encontrável no texto.” (Auerbach, 1998, p. 501). Esta é a premissa flagrante que caracteriza o campo dos estudos literários, por exemplo, em seu procedimento e método na tradição de recepção crítica – e por que não dizer na academia. Mas, como bem demonstra Auerbach em seu amplo estudo de diferentes tendências e correntes literárias desde a Antiguidade Clássica até o modernismo inglês wolffiano do século XX, esta recepção busca, a todo momento, articular elementos e códigos que emergem na superfície da forma literária que revelariam o conteúdo decifrável e, portanto, interpretável de acordo com as intenções do intérprete.

Diante desta premissa desafiadora de desvencilhar a ideia de arte como um conteúdo latente a ser recebido e interpretado conforme regras e percepções que limitem a potência de significação do objeto estético, é importante aqui refletirmos, como o faz Sontag, sobre como se deu o processo de instauração do projeto de interpretação na tradição ocidental. Como aponta a autora, o ato de interpretar aparece com destaque na cultura do período final da antiguidade clássica, “quando o poder e a credibilidade do mito tinham sido destruídos pela visão ‘realista’ do mundo introduzida pelas luzes da ciência.” (Sontag, 2020, p. 18–19).

O clássico termo *mimesis*, de onde provém em certa medida o projeto de interpretação das artes na cultura ocidental, não se apresentava, como aponta Lígia Militz da Costa (1992, p. 5), com uma única significação. Para Platão (ca. 427–347 a.C.), por exemplo, a *mimesis* correspondia a um tipo de produtividade de importância capital, produção que não criava objetos de forma original, mas cópias (*eikones*) distintas daquilo que seria uma “verdadeira realidade”. Havia no pensamento platônico a compreensão da arte conectada ao “caráter ontológico de valores metafísicos e empenhativos”. (Costa, 1992, p. 5). A arte era para Platão, como nos apresenta Costa, de vinculação estreita com o divino e com aquilo que era misterioso, tendo a função de “imitar” em seu conteúdo, “a realidade das formas e das ideias primigênicas” (Costa, 1992, p. 5).

Como muitas vezes a iniciativa mimética não alcançava a verdade das coisas e o plano suprassensível, a *mimesis* falharia na busca do conteúdo essencial, sendo

assim falsa e ilusória, prejudicando em suma o pensamento e o discurso ideal dos filósofos. Neste sentido, Platão acaba por depreciar a *mimesis*, e privilegiando a “verdade”, o filósofo considera as imagens miméticas como “imitação da imitação” devido à sua relação intrínseca com a realidade sensível do artista e do homem, sendo estes a imitação (sombra e miragem) do terceiro nível, a “verdadeira” realidade original. (Costa, 1992, p. 6).

Como aponta Costa (1992, p. 6), é Aristóteles (384–322 a.C.) que refuta a ideia de *mimesis* do mestre Platão. No pensamento aristotélico o valor da arte deveria ser enaltecido justamente por sua autonomia no processo mimético. É dizer que para Aristóteles a arte em seu processo de imaginação mimética se desvincularia do plano divino ou do plano ideal da verdade e se aproximaria da ideia de estética, em detrimento à ontológica platônica, não significando a arte mais “a imitação da imitação” ou “imitação do mundo exterior”, e sim um processo de compreensão das “possíveis” interpretações do real. Como frisa Costa, a arte estaria aqui afastada da ideia de “perfeição” ou da falha na busca de sua representação do suprassensível. A arte passa a ter na *mimesis* a representação daquilo que “poderia ser”, ou seja, o verossímil, assumindo, de acordo com Costa (1992, p. 6), o caráter de “fábula”. Entre a concepção aristotélica e platônica da verossimilhança, temos, de um lado o “princípio que garante a autonomia da arte mimética” do outro “apenas a ilusão da verdade”.

De qualquer forma, a compreensão da arte como *mimesis*, aproximou pela primeira vez de forma extensiva, no pensamento aristotélico, a busca do conteúdo da arte como aquilo que contemporaneamente chamaríamos de formulação teórica. Em outras palavras, recuperando o que aponta Sontag (2020, p. 17), a arte passava a ter que se justificar de alguma forma diante da aproximação teórica do objeto estético. A *Poética* de Aristóteles passa a ser tomada, então, como texto fundador da teoria da literatura no ocidente, sendo o primeiro tratado sistemático sobre o discurso literário. (Costa, 1992, p. 6). Cabe dizer, também, que este foi o *start* necessário para toda uma tradição interpretativa na história da arte e da literatura, encontrando ainda “acólitos” na contemporaneidade. Tal intento, como bem aponta Sontag,

é uma estratégia radical para conservar um texto antigo, considerado precioso demais para ser rejeitado, submetendo-o a uma reforma. O intérprete, sem apagá-lo ou reescrevê-lo de fato, altera o texto. Mas não pode admitir que é isso que está fazendo. Ele alega que está apenas

tornando o texto inteligível, ao revelar seu verdadeiro sentido. (Sontag, 2020, p. 19)

Como pontuado por Sontag (2020, p. 20), na contemporaneidade o processo da interpretação – que se filia à tradição mimética, como apresentamos anteriormente – é ainda mais complexo. Segundo a autora, o empenho atual pela interpretação muitas vezes não é motivado por uma profunda devoção ao texto problemático (que pode ocultar uma agressão), mas pela violência descarada, desprezo pelas aparências. Segundo a crítica, o estilo moderno de interpretação “[...]escava e, ao escavar, destrói; ele cava “por baixo” do texto para encontrar um subtexto que é o verdadeiro.” As teorias modernas mais importantes e populares, como as de Karl Marx e Sigmund Freud, segundo Sontag, consistiriam em elaborados sistemas hermenêuticos, o que a autora chama de teorias ímpias e agressivas da interpretação.

Fenômenos observados são reunidos como “conteúdo manifesto”, pela expressão de Freud. Este conteúdo deveria ser examinado e removido para encontrar-se o sentido verdadeiro, ou seja, o “conteúdo latente” por baixo ou por trás dele. Para Marx, por sua vez, seriam examinados os eventos sociais como revoluções e guerras, enquanto que para Freud, o foco seria em eventos da vida individual, tais como sintomas neuróticos e lapsos da fala, bem como de textos, como sonhos e obras de arte, seriam tratados como ocasiões de uma necessária prática de interpretação. Como aponta Sontag, estes eventos aparentemente não têm sentido sem a interpretação e compreender é interpretar. Isso significa que “[...] interpretar é reformular o fenômeno; é com efeito, encontrar um equivalente para ele.” (Sontag, 2020, p. 20).

Assim, como conclui Sontag (2020, p. 20), a interpretação (contrariamente àquilo que muitos acreditam) não seria um valor absoluto, um gesto mental situado num espaço de competências fora do tempo. O próprio processo de interpretação precisaria ser avaliado tendo em conta uma visão histórica da consciência humana. Em alguns contextos culturais, como descreve a autora, a interpretação seria uma ação libertadora. Esta permite rever, transvalorar e fugir do passado morto. Por outro lado, em outros contextos culturais, a interpretação pode ser reacionária, desrespeitosa, covarde e sufocante. Como afirma Sontag,

Em muitos casos modernos, a interpretação consiste na recusa filistina de deixar a obra de arte em paz. A verdadeira arte tem a capacidade de nos

enervar. Ao reduzir a obra de arte a seu conteúdo e então interpretá-la, doma-se a obra de arte. A interpretação torna a arte dócil, submissa. (Sontag, 2020, p. 21).

Nas considerações de Sontag, este “filistinismo” da interpretação seria disseminado mais na literatura do que em qualquer outra arte. Há décadas, segundo perspectiva da autora, os críticos têm acreditado que sua função é traduzir os elementos de um poema, peça de teatro, romance ou conto para algo diferente. Essa visão acredita que os elementos do texto podem ser convertidos em alguma outra coisa, que afirmaria a sua verdadeira compreensão. (Sontag, 2020, p. 21). A arte, quando insubmissa às premissas reacionárias da interpretação poderia, nesta perspectiva, expandir os horizontes de sua funcionalização ou conteudismo revelando a necessidade não só de uma nova compreensão do processo criativo da arte como também da recepção crítica. Sontag traz como exemplo deste fenômeno a obra de Franz Kafka. Segundo a autora, os textos do autor austro-húngaro teriam sido submetidos “a uma violação em massa por nada menos que três batalhões de intérpretes”. (Sontag, 2020, p. 22). O primeiro destes batalhões seria daqueles que leem a obra de Kafka como sendo uma alegoria social, com ênfase na frustração e na insanidade da burocracia moderna que desembocaria no Estado totalitário. O segundo batalhão seria, segundo a autora, composto por aqueles que se aproximando do texto kafkiano com vieses psicanalistas, evidenciados a pretensas e desesperadas revelações do autor sobre o medo do pai, as angústias da castração, a sensação da impotência pessoal e a sujeição aos devaneios e sonhos. Por fim, o terceiro dos batalhões interpretativistas leriam Kafka como alegoria religiosa, compreendendo que em *O castelo*, o protagonista K. procuraria ter acesso ao céu e que Joseph K. de *O processo* estaria sendo julgado pela “[...] inexorável e misteriosa justiça divina...” (Sontag, 2020, p. 22).²⁴

De qualquer forma cabe afirmar que nem sempre “[...] a interpretação prevalece” (Sontag, 2020, p. 24). Como escreve a autora, boa parte da arte de seu

²⁴ Seria infundável, segundo Sontag (2020, p. 22), a lista de autores que tiveram suas obras tomadas por “grossas camadas de incrustação interpretativa”. Além de Kafka, Samuel Beckett, Proust, James Joyce, Faulkner, Rilke, Lawrence, Gide, ..., e adicionaríamos ainda: Lima Barreto, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Machado de Assis, João do Rio, Monteiro Lobato, Murilo Rubião... Esta constatação nos revela as premissas que motivam esta pesquisa: desfazer a camada da interpretação e encontrar no texto novas formas de experimentá-lo. Ecoamos o questionamento de Sontag: “Que tipo de crítica, de comentário sobre as artes, é desejável hoje em dia? Pois não estou dizendo que as obras de arte são inefáveis, que não podem ser descritas ou parafraseadas. Podem. A questão é como. Como seria a crítica que serve à obra de arte, sem usurpar seu lugar?” (Sontag, 2020, p. 27).

tempo (qual tempo exatamente?) intentaria a fuga, para evitar que a interpretação a corra. Nesta tentativa de fugir, de escapar, a arte poderia se tornar paródia, ou ainda, segundo Sontag, poderia se tornar abstrata ou (“meramente”) decorativa. Ou ainda, em um extremo, poderia despir-se e tornar uma forma de “não arte”. Esta fuga à interpretação seria, segundo a autora,

uma característica, em especial, da pintura moderna. A pintura abstrata é a tentativa de não ter conteúdo, na acepção comum do termo; como não há conteúdo, não pode haver interpretação. A *pop art* usa os meios contrários para chegar ao mesmo resultado; ao apresentar um conteúdo tão evidente, tão “é isso”, ela também acaba sendo ininterpretável. (Sontag, 2020, p. 24).

Tornam-se evidente as potencialidades da revolução visual na arte moderna a partir do advento de novas formas de representação, ou mesmo de posturas criativas não representacionistas. A fotografia por exemplo – que posteriormente seria explorada na *pop art* – expandiu os horizontes da visualidade a ponto de fazer com que a arte plástica não fosse mais a mesma. Era preciso uma nova forma dever e de criar, aquilo que antes detinha o status de autoridade no registro do real agora teria seu papel usurpado pela técnica e pelo reproduzível. Os movimentos artísticos passam então, no início do século XX a abandonar premissas representacionistas e adotar objetivos e métodos muito mais experimentais e que tensionariam o tecido da forma–conteúdo, tão bem quistos pela interpretação. Obviamente isso não evitou que os próprios movimentos de revolução de uma nova arte fossem, posteriormente, capturados pelas tentativas de leitura sufocantes e, porque não dizer, limitantes do projeto autoritário de interpretação.

Em *Sobre fotografia* (2004), mais especificamente no capítulo intitulado “Mundo–imagem”, Susan Sontag pontua que a forma como vemos o mundo e como interpretamos a realidade, sempre foi influenciada pelas imagens que recebemos. Desde Platão, os filósofos têm buscado, segundo a autora, dirimir nossa dependência das imagens ao apresentar uma forma de compreender a realidade sem precisar do conteúdo imagético. Como ainda destaca Sontag, entretanto

[...] quando em meados do século XIX, o padrão parecia estar, afinal, ao nosso alcance, o recuo das antigas ilusões religiosas e políticas em face da investida do pensamento científico e humanístico não criou – como se previra – deserções em massa em favor do real. Ao contrário, a nova era da descrença reforçou a lealdade às imagens. A crença que não podia mais ser concedida a realidades compreendidas *na forma de imagens* passou a ser concedida a realidades compreendidas *como se fossem* imagens, ilusões. (Sontag, 2004, p. 169).

Trazendo ao debate as considerações de Ludwig Feuerbach no prefácio da segunda edição de *A essência do cristianismo* (1843), Sontag pontua que na era moderna passou-se a preferir a imagem em detrimento da coisa em si. Segundo as observações da autora, uma sociedade passa a ser “moderna” no momento em que uma de suas principais atividades consiste na produção e consumo das imagens que têm o poder excepcional de determinar as necessidades do homem em relação ao real. Nas palavras de Sontag, as imagens são, em suma, “cobiçados substitutos da experiência em primeira mão”, tornando-se de certa maneira indispensáveis para “a saúde da economia, para a estabilidade do corpo social e para a busca da felicidade privada.” (Sontag, 2004, p. 170).

Para Sontag aqueles que defendem o real, desde Platão até Feuerbach, o ato de equiparar a imagem a uma mera aparência, isto é, supor que a imagem se separa totalmente do objeto retratado, constitui uma das etapas do processo de “dessacralização que nos separa de modo irrevogável do mundo dos tempos e dos lugares sagrados em que se acreditava que uma imagem participava da realidade do objeto retratado.” (Sontag, 2004, p. 171). Se antes, desde os primórdios das pinturas rupestres, a imagem e por consequência a arte, detinha o caráter de representação da potência de manifestação de uma essência transcendente, a virtualidade da imagem passa a ser o mote dos movimentos artísticos a partir do século XIX e principalmente com o advento da técnica da fotografia. No campo do pensamento pós-mítico e na recepção dos textos antigos na modernidade, a conciliação dos símbolos religiosos de outrora, não mais aceitáveis de acordo com as exigências modernas, recorreu-se a um novo projeto de interpretação. (Sontag, 2020, p. 19).

Isto é dizer que antes o apego à imagem como significação da compreensão do mundo e de suas leis, principalmente por meio dos códigos religiosos e políticos, mesmo com as novas postulações empíricas da ciência e do humanismo oitocentistas, o apego à imagem encontrou-se transfigurado ao mesmo tempo na compreensão da imagem como sendo o referente imediato e verificável do real e igualmente virtual, pertencente a uma esfera de projeção distinta e não estritamente submetida à supremacia do objeto e da coisa como elemento de referência, como matéria de testamento da realidade configurada na visualidade. E aqui cabe dizer que o avanço da técnica, a fotografia como já mencionado anteriormente, remodelou as relações de

experiência visual a partir do século XIX. Segundo Sontag (2004, p. 170), as imagens fotográficas desfrutariam da autoridade quase ilimitada na sociedade moderna e operacionalizariam projetos de interpretação reacionários, insolentes e sufocantes, como “[...] a emissão de fumaça dos automóveis e da indústria pesada que polui a atmosfera urbana, hoje a proliferação de interpretações da arte envenena nossas sensibilidades.” (Sontag, 2020, p. 21). A cidade que avança e os signos da burguesia que tomavam o objeto visual no século XIX, seriam, para Walter Benjamin, por exemplo, os sintomas das ruínas de algo que permanece como visualidade diante da proliferação de novos códigos e do envenenamento das sensibilidades, como pontuado por Sontag. Nas palavras de Benjamin, haveria neste cenário

Construções imensas, pelágicas, uma sobre a outra. Apartamentos, quartos, templos, galerias, escadas, becos em saída, belvederes, postes de luz, fontes estátuas [...]. Bem no alto uma coluna estala e suas extremidades se deslocam. Nada ainda desabou. Não consigo encontrar a saída [...]. Labirinto [...]. Morarei para todo o sempre numa construção que vai desabar, uma construção afetada por uma doença secreta. (Benjamin, 2006, p. 353).

Benjamin afirma em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (2012, p. 13–15), que a obra de arte sempre foi, por princípio, reproduzível. Isto é, sempre houve a possibilidade da imitação, da reprodução a partir da observação. A técnica da reprodução na arte teve início com a imprensa, em que a xilogravura permitira pela primeira vez a reprodução da arte gráfica. Esta técnica junta-se ao longo da Idade Média com as técnicas de estampa em cobre a água-forte e, no início do século XIX, à técnica da litografia – uma das técnicas utilizadas por Maurits Escher, um dos objetos de estudo deste trabalho. Como aponta o pensador, com a técnica litográfica a reprodução da imagem passa a atingir os fins de massa, acompanhando o cotidiano dos acontecimentos e o ritmo da imprensa. Entretanto, pouco tempo depois do surgimento da litografia, conforme Benjamin (2012, p. 15), esta técnica foi sobrepujada, e com uma categoria avassaladora e revolucionária, pela fotografia.

No contexto do século XIX, já apontado por Sontag, a fotografia como técnica passa a mobilizar não só a superestrutura da produção visual e maquinaria de imagens como também supõe novos processos de interpretação e de leitura de imagens. Como aponta Benjamin (2012, p. 15), na fotografia, “a mão foi desencarregada, no processo de reprodução de imagens” e pela primeira vez a

incumbência do processo criativo da arte passou a caber unicamente ao olho. Se antes a experiência artística previa o acontecimento da arte como processo de mobilização dos signos visuais para que estes fossem recebidos por aquele que as leria, com a técnica a imagem passou a ser reproduzível maquinicamente a ponto de lançar ao leitor o desafio inquieto: “é isto a realidade capturada?”.

A fotografia e a técnica da imagem na era moderna passaram então a desafiar a recepção da arte visual. A arte clássica, diante da nova perspectiva da visualidade, intimamente atrelada com o avanço da sociedade moderna, passa a propor novas formas de experiência. As tendências da arte do início do século XX passam a propor a reflexão crítica de sua própria função e lugar no mundo. Se antes a arte e a visualidade estavam atreladas à experiência da representação do real e da realidade alimentavam seus códigos de significação, na era moderna esta atribuição estaria mais para a fotografia, espelho técnico e empírico do real capturado pela lente objetiva. Então, a arte serviria a que nesta ciranda da realidade e de sua representação?

Quando nos propomos a uma aproximação do objeto estético — arte/literatura — por meio da experimentação assumimos, igualmente, um compromisso ético. Quando experimentamos, traçamos agenciamentos e protocolos de experiência, muito provocados pela própria forma de se conceber arte na modernidade, lançamos a leitura a um alcance libertário e democrático, perfazendo um caminho de fruição artística como um experiência isonômica que prescindiria, inclusive, de “formação especializada” – em uma perspectiva transversal e transdisciplinar. Muito deste movimento provém da forma de abordagem dos conceitos que fazem Gilles Deleuze e Félix Guattari, primando por fazer o objeto estético funcionar num construto ampliado dos campos de conhecimento e de pensamento; fazendo a arte/literatura formar rizoma com a filosofia, com a história, com a biologia, com a geografia, com a lógica, enfim, com a experiência como perspectiva autêntica de recepção em um funcionamento ético-estético do processo crítico e criativo.

2.2 CORPO-IMAGEM: A EXPERIÊNCIA NA MESA DE DISSECAÇÃO

Na dinâmica da arte surrealista, por exemplo, sempre se deu espaço a “acidentes”, como aponta Sontag (2004, p. 67). Segundo a autora, o surrealismo deu boas-vindas àquilo que não “é convidado, lisonjeou presenças turbulentas.” Isto é

dizer que o surreal, na visão da autora, é a produção de si mesmo por um objeto qualquer, de forma acidental, um objeto que eleva sua significação para além das potencialidades da função imediata do ser–objeto. “Um objeto cuja beleza, cujas revelações fantásticas, cujo peso emocional serão, provavelmente, realçados por qualquer acidente que possa sobrevir?” (Sontag, 2004, p. 67).

Walter Benjamin, ao refletir acerca do movimento surrealista e seu contexto de produção na segunda década do século XX, inicia debatendo o movimento feito por Louis Aragon em seu poema *Une vague des rêves*, escrito e publicado na revista *Commerce*, de Paris, em 1924. Segundo Benjamin (1994, p. 22), Aragon, por meio de seus versos, revelou a origem do núcleo dialético que mais tarde se desenvolveria como sendo o surrealismo. Conforme as reflexões do crítico, em movimentos precursores como o de Aragon, acaba por provocar na "sociedade secreta" uma tensão que precisa se manifestar em uma luta material e profana pelo poder e pela hegemonia, ou se desintegrar e se transformar em uma manifestação pública. Benjamin destaca que à sua época, o surrealismo estava passando por essa transformação – a de submergir do núcleo secreto para as vias públicas. Como argumenta o autor, no início, quando o Surrealismo como movimento irrompeu como uma onda inspiradora proveniente da matéria dos sonhos, parecia apresentar-se como algo completo, definitivo e absoluto. Tudo em que o movimento surrealista tocava se integrava a ele. Conforme Benjamin, neste momento,

A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda que chamamos “sentido”. A imagem e a linguagem passam na frente. (Benjamin, 1994, p. 22)

Benjamin continua suas considerações sobre a gênese do movimento surrealista referenciando o poeta simbolista francês Saint–Pol–Roux, que, segundo anedota de André Breton, havia pendurado um aviso em sua porta ao se recolher

para dormir à noite com a seguinte descrição: "*Le poète travaille*"²⁵. Como destaca Benjamin, Breton responde a esta incitação ao trabalho dos poetas com uma expressão alarmante: "Silêncio, para que eu passe por onde ninguém jamais passou, silêncio!... Eu te seguirei, minha bela linguagem" (Breton apud Benjamin, 1994, p. 23). Segundo Benjamin, a linguagem teria, nesta perspectiva, precedência e prioridade. Não se trataria apenas prioridade em relação ao sentido, mas também em relação ao "Eu".

De acordo com as observações de Benjamin, no esquema do mundo, em uma perspectiva surrealista, o sonho minaria a individualidade como um "dente oco". No entanto, o processo pelo qual a embriaguez abalaria o "Eu" seria, segundo o autor, ao mesmo tempo, a experiência viva e fecunda que permitiu a esses indivíduos escaparem do fascínio da embriaguez. Cabe destacar que, nas palavras de Benjamin, este não seria o lugar apropriado para descrever em detalhes a "experiência surrealista". Conforme apontamentos do crítico, aqueles que compreenderam que as obras desse círculo não lidam com a literatura propriamente dita, mas com algo além – manifesto, palavra, documento, enganação, falsificação, tudo menos literatura – sabe "[...] também que são experiências que estão aqui em jogo, não teorias, e muito menos fantasmas" (Benjamin, 1994, p. 23). O objeto surrealista, diante das proposições de Benjamin, seria, a nosso ver, um objeto intrusivo no seio de uma experiência surreal, elevação manifesta da linguagem em potência imaginativa. Aquilo que não se convida invade a linguagem, sua presença turbulenta e acidental, a exemplo do que afirma Sontag (2004, p. 67), pressupõe a perseguição a uma

²⁵ Como nos apresenta Joachim Schultz, em texto intitulado *La traduction de Saint-Pol-Roux et sa réception en Allemagne ou les "champs littéraires" de la traduction* (1988), a altura do ano 1920, o contexto bélico entre França e Alemanha na Primeira Guerra Mundial, resultando, segundo Schultz, em um ódio quase insuperável entre os dois países. O poeta Saint-Pol-Roux, que perdeu seu filho em Verdun, ainda residia em Camaret, na Bretanha. Conforme Schultz (1988, p. 39), o poeta a esta altura se isolou e tinha poucos contatos com a cena literária de Paris. Nesse contexto, como pontua o crítico, surgiram alguns jovens escritores, dentre eles André Breton, Philippe Soupault, Louis Aragon, Paul Éluard entre outros, que buscariam renovar a vida literária e artística através do movimento surrealista. Eles estavam em busca de precursores do movimento surrealista, autores que, segundo eles, teriam "pressentido" sua visão de arte. Como destaca Schultz, podemos conhecer a famosa lista de precursores presente no primeiro manifesto de André Breton, na qual Saint-Pol-Roux é mencionado como "surrealista no símbolo". No mesmo manifesto, podemos encontrar, como descreve Schultz, a seguinte anedota: conta-se que todas as noites, ao deitar-se, Saint-Pol-Roux costumava colocar um letreiro na porta de sua mansão em Camaret, no qual estava escrito "O poeta está trabalhando" – em francês "*Le poète travaille*". Em 1923, como apresenta Schultz, Breton estabelece contato por correspondência com Saint-Pol-Roux. Em 9 de maio de 1925, os surrealistas publicam uma grande "Homenagem a Saint-Pol-Roux" no jornal *Nouvelles littéraires*, ocupando uma página inteira, na qual Breton, Aragon, Éluard, Leiris e outros expressam sua admiração pelo "Grande Mago de Camaret". Os surrealistas, ainda na fase de "emanar" no campo literário da década de 1920, escolheram Saint-Pol-Roux como uma figura que permaneceu à margem desse campo, um grande mestre que, segundo André Breton, gostava de passar despercebido.

linguagem que extrapole os limites do real, justapondo objetos que seriam, em suma, de presenças inconciliáveis.

Figura 12 – A máquina de costura e o assombro dos guarda-chuva de Dalí.



Fonte: DALÍ, Salvador. *Máquina de costura com guarda-chuva em uma paisagem surrealista* (1941), óleo sobre tela, 22,5 x 30,5 cm.

Segundo Sontag, nesta dinâmica do surreal-acidental da imagem e do objeto que desafia a sua própria representação, foi a fotografia que melhor mostrou “como justapor a máquina de costura ao guarda-chuva, cujo encontro fortuito foi saudado por um célebre poeta surrealista como uma síntese do belo.” (Sontag, 2004, p. 67). A obra à qual Sontag faz referência é *Máquina de costura com guarda-chuva em uma paisagem surrealista* (1941), de Salvador Dalí (figura 12). A pintura de Dalí se refere à uma citação de André Breton ao poema *Cantos de Maldoror*, de Isadore Ducasse, o conde de Lautréamont, cuja citação Sontag parafraseia. No canto Sexto, capítulo I, lê-se: “Belo como (...) o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação, de uma máquina de costura e um guarda-chuva!” (Lautréamont, 1997, p. 228). A conexão dos elementos que estão em campos semânticos e de experiência completamente distintos revelaria o objeto próprio do surreal: encontrar o sentido turbulento que desafia o real e o penetra entre as frestas da interpretação. Sobre a relação dos objetos e a linguagem, Michel Foucault, no prefácio de *As palavras e as coisas*

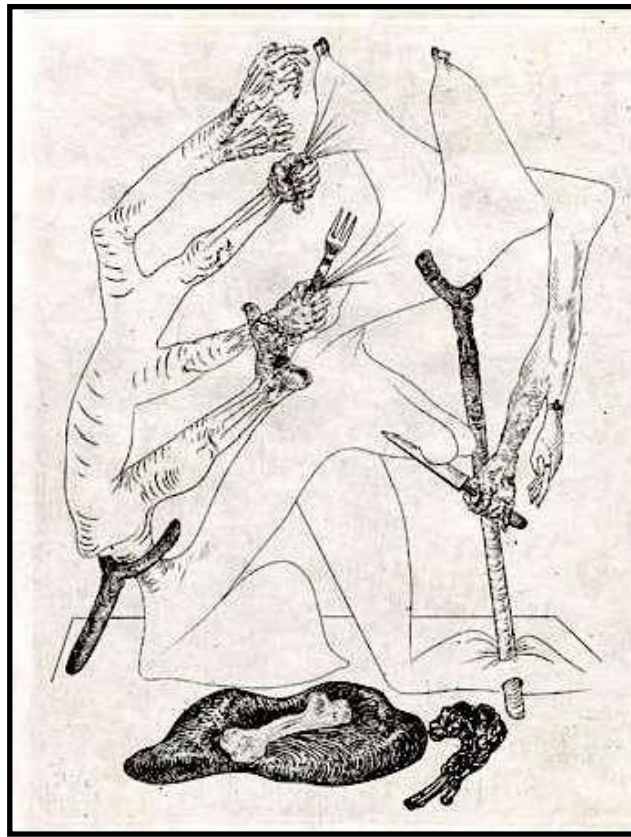
(2005), afirma que o encontro fortuito de objetos estranhos se dá na mesa de dissecação de Lautréamont. Para o filósofo, o que se retira deste referente é

a célebre 'tábua de trabalho', e (...) emprego esta palavra 'tábua' em dois sentidos superpostos: mesa niquelada, encerada, envolta em brancura, faiscante sob o sol de vidro que devora as sombras — lá onde, por um instante, para sempre talvez, o guarda-chuva encontra a máquina de costura; e quadro que permite ao pensamento operar com os seres uma ordenação, uma repartição em classes, um agrupamento nominal pelo que são designadas suas similitudes e suas diferenças — lá onde, desde ofundo dos tempos, a linguagem se entrecruza com o espaço (Foucault, 2005, p. 7).

Foucault explora a complexidade das relações entre a linguagem, o espaço e as formas de categorização do mundo que nos rodeia. O filósofo sugere que a "tábua de trabalho" seria um símbolo poderoso dessas relações, pois ela poderia ser vista tanto como um objeto material, quanto como uma ferramenta de categorização e classificação. No primeiro sentido, a tábua de trabalho é uma mesa brilhante e limpa, onde objetos e ferramentas são organizados e trabalhados. É um espaço concreto, onde coisas são criadas e transformadas. No entanto, Foucault sugere que a tábua de trabalho também pode ser entendida como um quadro abstrato, onde as coisas são classificadas e nomeadas de acordo com suas similitudes e diferenças. Nesse sentido, a tábua de trabalho se torna um lugar de categorização e ordenação do mundo que atua em vetores ora pretensamente objetivos, ora potencialmente tomados pela abstração.

A partir dessa ideia, Foucault explora como as categorias e classificações que usamos para entender o mundo são moldadas pela linguagem e pelos discursos que circulam em nossa organização social e como isto impacta de alguma forma a compreensão do mundo e a exigência que este tem que o interpretemos de alguma forma. Ele sugere que a linguagem é uma ferramenta poderosa para criar categorias e classificações, e que essas categorias podem mudar ao longo do tempo, à medida que novos discursos emergem. Foucault sugere que, ao entender a natureza dessas relações, podemos desenvolver uma abordagem crítica em relação aos discursos e categorias que moldam nossa compreensão do mundo. A "mesa de dissecação", a mesa "do alquimista" que transmuta a matéria é ela mesma o palco das relações entre linguagem e compreensão do mundo e das coisas.

Figura 13 – Uma das ilustrações para *Os cantos de Maldoror*, Salvador Dalí (1934)



Fonte: MORAES (2002, p. 49)

Como exemplo desta dinâmica de reconfiguração do objeto e da recepção da sua imagem no mundo, pode compreender que, historicamente e mais especificamente na primeira metade do século XX, a linguagem passa a ser encarada como objeto que se encontra constantemente em crise. A “mesa de dissecação” passa a desfigurar os corpos muito bem ajustados – assim o diziam –no século XIX. Assim atuam os movimentos de vanguarda que passam a incorporar na arte o ser abjeto, o objeto estranho, o corpo desarticulado. Objetos desprovidos de funções, elementos que antes não compartilhariam o mesmo espaço de um quadro (o guarda-chuva e a máquina de costura por exemplo). As imagens em crise no século XX revelaram o desejo do homem por uma outra dinâmica de significação que não remetesse de imediato à realidade, que não fosse refém de regras postas como objetivos estéticos. Eliane Robert Moraes (2002) afirma, em *O corpo impossível*, que,

Numa era de integridade perdida, o mundo só podia revelar-se em pedaços: a mão que se separa do corpo, a folha ou o lenço que caem ao acaso, decompondo uma unidade, são imagens que encerram o mesmo

princípio evocado pela mesa de dissecação. À fragmentação da consciência correspondeu imediata fragmentação do corpo humano (Moraes, 2002, p. 59).

O século XX marca pelo início do processo de fragmentação de premissas cristalizadas em um sistema de leitura e recepção da imagem nos séculos anteriores, se encontra diante do impasse e incômodo que a arte passaria a apresentar. Mais adiante, principalmente nos períodos bélicos e, em seguida, no períodos pós-guerra e entre-guerras, os corpos colocados na “mesa de dissecação da arte”, havia na “tábua de trabalho” um corpo destruído, a relação entre linguagem e espaço, entre referente e sua transposição em linguagem, a fragmentação da consciência e do indivíduo, a influência da técnica fotográfica e sua fantasmagoria, revelam corpos que eram, como bem pontua Sontag (2004, p. 67), presenças turbulentas, aquilo que não fora convidado passava a ser parte da concepção artística e principalmente de sua revelação autocrítica. Em suma, a revelação do mundo no objeto da arte passa a assombrar o sistema de interpretação preconizado anteriormente.

Figura 14 – A boneca de Hans Bellmer



Fonte: BELLMER, Hans (ca. 1938–1939). Disponível em: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/366.2001/>

Eliane Moraes traz como exemplo de seu estudo a produção do artista visual alemão Hans Bellmer e sua experimentação da anatomia humana em bonecas

absolutamente perturbadoras (figura 14). Bellmer, em sua prática escultural e fotográfica, fazia com que as bonecas assumissem devires insanos do corpo–objeto, o falso simulacro do corpo. Muitas das bonecas apresentavam anatomia extremamente realista, porém, algo havia nelas de desconexo: o corpo estava desconjuntado, reconfigurado, montado como se de nós arrancassem um braço e o juntassem num tronco qualquer. Estas imagens fragmentadas, de acordo com Moraes (2002, p. 68), buscavam fazer com que a imagem real e a imagem virtual de um corpo coincidisse, e por conseguinte, o resultado da percepção imediata que vem do olhar e o processo da reinvenção e do imaginário se reunissem numa só figura. Com esse método, conforme pontua Moraes, Bellmer libertaria a anatomia humana das proporções pré–estabelecidas e de “cânones normalizados” para assim inventar o que ela denomina de “anagramas do corpo” que exploram as possibilidades e limites físicos do ser humano, um método que daria atenção às sensações simultâneas do corpo, “[...] para dele oferecer ‘uma imagem mais verossímil’” (Moraes, 2002, p. 68).

Como argumenta Moraes (2002, p. 75–76), neste período específico da história em que as vanguardas artísticas atuam e os artistas experimentam novas possibilidades, a identidade passa a ser lançada ao seu ponto de fuga, restando neste contexto um princípio de “[...] mutação permanente a comandar a percepção sensível do universo: o sonho funde–se à vigília, o dia à noite, o homem à mulher, o ser humano ao verme.” Segundo a autora, tudo aí se inscreve na equivalência de opostos, fazendo com que qualquer pretensão de verdade – e aqui destacamos como eixo fundante da noção de “interpretação” – se anule. Como ainda aponta Moraes (2002, p. 76), as formas perdem a estabilidade, ou seja, uma bicicleta transforma–se em um touro, como o vemos em Picasso; um ferro de passar torna-se ouriço, como em Man Ray; um pássaro torna-se montanha, como em Magritte; uma lagosta, telefone, como nos mostra Dalí; uma usina transforma-se em mesquita, como em Breton. – Resumindo, nada mais parecia ser o que de fato era, e nem tudo pretendia parecer alguma coisa que passaria a ser ou representar de fato.

Na leitura que Roland Barthes faz da novela *Sarrasine*, de Honoré de Balzac (1830), o filósofo refere-se a uma forma de “malícia da linguagem”. Segundo Barthes (2004, p. 95), uma vez reunido, o corpo total, para ser dito, deve voltar ao pó das palavras, à fragmentação dos detalhes, ao inventário monótono das partes, ao

desmembramento: a linguagem desfaz o corpo, remete-o ao fetiche. Barthes codifica este retorno à linguagem como um "brasão". O "brasão" consistiria em predizer um sujeito único - a beleza - com um certo número de atributos anatômicos: era bela em relação aos braços, em relação ao pescoço, em relação às sobancelhas, em relação ao nariz, em relação aos cílios. O adjetivo torna-se sujeito e o substantivo, predicado. De acordo com os apontamentos de Barthes (2004, p. 95), o mesmo acontece com o *strip-tease*: um ato, o despir-se, é predicado pela sucessão de seus atributos (as pernas, os braços, o peito, etc.).

O *strip-tease* e o "brasão" seriam, de acordo com o filósofo, uma referência ao destino da frase (ambos são construídos como frases), que consiste nisso (àquilo que sua estrutura a condena): a frase nunca pode constituir um todo; os sentidos podem ser fragmentados, mas não somados: a totalidade, a soma, são terras prometidas pela linguagem, entrevistas ao final da enumeração; quando essa enumeração é realizada, nenhum traço pode reunir tudo ou, se isso acontecer, ele apenas se adiciona aos outros como mais um. Conforme apontado por Barthes (2004, p. 95), o mesmo ocorre com a beleza: ela só pode ser tautológica (afirmada sob o mesmo nome de beleza) ou analítica (se exploramos seus predicados), mas nunca sintética. Como gênero, o "brasão" expressa a convicção de que um inventário completo pode reproduzir um corpo total, como se o extremo da enumeração pudesse se encaixar em uma nova categoria, a totalidade; assim, a descrição é tomada por uma espécie de erotismo enumerativo: acumula para totalizar, multiplica os fetiches para obter, no final, um corpo total, dessacralizado. Com isso, não representa nenhuma beleza: ninguém pode ver a Zambinella, amada do escultor Sarrasine, delineada até o infinito, como um todo impossível por ser linguístico, escrito.

Em Murilo Rubião, mais especificamente no conto "O lodo", podemos observar um movimento de erotização do corpo e da mente de uma personagem, Galateu, que é perseguido por um psicanalista, Dr. Pink que insiste em tratar seus problemas, alegando, inclusive, haver dentro do paciente "imenso lodaçal" (*O lodo*, 2016, p. 71). Galateu resiste às consultas impostas pelo analista que inclusive, em determinado momento da narrativa, passa a cobrar as consultas mesmo sem o comparecimento do paciente. Aos poucos, Galateu percebe surgir dos mamilos flores em carne viva, com pétalas escarlates. Mesmo sofrendo de uma dor

excruciante, a personagem se recusa a receber auxílio ou atendimento do médico — que insiste em tratar os problemas físicos e mentais do homem — ou de sua irmã, Epsila, que aparece a certa altura do conto para cuidar do irmão à força. Sem aceitar a ajuda, Galateu acaba moribundo, padecendo sobre a cama, com a carne dos mamilos em putrefação e desfalecido, em meia realidade, com a percepção afetada. O fechamento do conto é a própria operação, a dissecação:

Um quarto de hora depois, aparecia o doutor Pink. Circunspecto, abriu o paletó do pijama de Galateu e com o bisturi, retirado da valise, limpou as pétalas da ferida. Epsila, a um sinal do médico, aproximou-se e ambos se debruçaram sobre o corpo do moribundo, enquanto este esboçava imperceptível gesto de asco. (*O lodo*, 2016, p. 80).

Este corpo desfeito na mesa de operação, o corpo estranho, não teria intervenção somente em sua dimensão física. A própria experiência subjetiva — os problemas familiares, os traumas — seria dissecada pelo analista, que buscaria, de todas as formas solucionar as neuroses e ajustar este corpo. No entanto, o lodaçal interno ultrapassa os limiares da forma para florescer em carne viva, marcar a pele, uma marca que é também linguagem em dissecação, a linguagem fetichizada na imagem psicanalítica. De acordo com Gilles Deleuze (2011, p. 12-13), a linguagem que se apega às memórias de infâncias, às viagens, aos traumas é o eterno jogo do papai e da mamãe, a estrutura edipiana que se projeta no real ou se interioriza no imaginário. Devemos romper com tais premissas psicanalíticas. Devemos deixar o lodo proliferar, as feridas se multiplicarem, ferir a linguagem, dissecar o corpo não para encontrar o ponto chave em que as coisas se reconstruam e se eliminem os traços traumáticos com uma lâmina, mas sim potencializar a imagem do corpo desconjuntado que não busca significar nada que não seja o próprio processo caótico de desconstrução de um objeto a ser experimentado.

3 [TERCEIRO PLATÔ] — 1929 / EIS AÍ UM CACHIMBO (?): SOBRE IMAGEM E REPRESENTAÇÃO

*Mas talvez a inconsistência não esteja somente na linguagem e nas imagens: está no próprio mundo.
(Italo Calvino, Seis Propostas para o próximo milênio.)*

3.1 SOBRE MISTÉRIOS E TRAIÇÕES

De acordo com as observações de Barthes, no capítulo intitulado “O modelo da pintura”, parte da obra *S/Z* (2004), cada descrição literária é uma maneira de enxergar – ou seja, a dinâmica da percepção texto–imagem nas bordas da linguagem se dá pelo movimento do olhar, o campo da visualidade desperta as possibilidades de significação e pressupõe o movimento de apropriação da linguagem, intuitivamente. Segundo o filósofo, poderíamos afirmar que o enunciador no campo literário, antes de escrever, se posiciona em uma janela não apenas para ter uma visão clara da paisagem, mas para estabelecer o que vê através da moldura criada pelo vazio (Barthes, 2004, p. 44–45). *Descrever*, portanto, seria colocar a moldura vazia que o autor realista sempre carrega consigo (mais importante do que o cavalete) diante de uma coleção ou série contínua de objetos que, sem essa operação obsessiva (que pode até parecer engraçada como uma piada), seriam inacessíveis às palavras. Como argumenta Barthes, para poder falar sobre eles, seria necessário que o escritor, por meio de um ritual inicial, transformasse o "real" em um objeto pintado (emoldurado), para então desencaixar esse objeto, retirando-o de sua pintura; em outras palavras, descrevê-lo (descrever é desdobrar o tapete dos códigos, é fazer referência de um código a outro e não de uma linguagem a um referente).

Barthes (2004, p. 45) continua suas considerações afirmando que deste modo, o realismo não se limitaria a simplesmente copiar a realidade, mas sim a copiar uma cópia pintada da realidade: esse famoso real, como se temesse ser tocado diretamente, é afastado, adiado ou capturado através da camada pictórica com a qual é revestido antes de ser submetido às palavras – código sobre código, como sugere o realismo. Portanto, como pontua o filósofo, o realismo não pode ser considerado apenas um "copiador", mas sim um "plagiador" (através de uma imitação secundária, uma cópia do que já foi copiado). Para Barthes, uma vez que a circularidade infinita dos códigos é estabelecida,

[...] o próprio corpo não pode escapar a ela: o corpo real (dado como tal pela ficção) é a réplica de um modelo articulado pelo código das artes, de maneira que o mais "natural" dos corpos, o da menina pescadora, não é mais que a promessa do código artístico do que surgiu antes" (Barthes, 2004, p. 45, tradução nossa).²⁶

Diante das provocações trazidas por Barthes, principalmente quando pensamos nas dinâmicas da imagem, da linguagem, do texto, da representação e da não representação, acabamos esbarrando em questões que evocam o debate acerca das formas e códigos de preceitos miméticos anterior. Como argumenta o filósofo (1992, p. 45–46), mesmo no contexto de um certo realismo, os códigos nunca cessariam de provocar a linguagem ao limite. Diante disso, reproduzimos aqui os questionamentos barthesianos acerca do tema. Indaga-se o filósofo: quando e onde começou essa supremacia do código pictórico na mimese literária? Por que desapareceu? Por que o sonho dos escritores de pintura se extinguiu? O que o substituiu? No contexto da modernidade, como afirma Barthes (2004, p. 46), os códigos de representação estariam se expandindo em direção a um espaço múltiplo cujo modelo não seria mais a pintura (a "imagem"), mas sim o teatro (o palco – a performance), conforme previsto ou desejado por Mallarmé. E então, se a literatura e a pintura não são mais consideradas hierarquicamente, sendo uma o reflexo da outra, por que mantê-las como objetos solitários e separados? Em outras palavras, por que classificá-las? Por que não eliminar suas diferenças (que são meramente substanciais)? Por que não renunciar à pluralidade das "artes" para enfatizar a pluralidade dos "textos"? Ainda que não consigamos, diante dos objetivos deste trabalho, responder a todas estas questões, tomamos seu conteúdo como elemento provocador e catalisador de um debate ainda que breve acerca da arte, da linguagem e o desafio à representação.

Quando nos deparamos com a já clássica obra surrealista parte da série de pinturas intituladas *La trahison des images* (1929), do belga René Magritte, somos confrontados pela linguagem. Cabe ressaltar, já de início, que neste exercício de leitura retiramos a pintura do contexto surrealista de Magritte e de sua leitura psicanalista que é, em suma, representacionista (algo que debateremos adiante), e assim sendo, tensiona os operadores de leitura que buscam incessantemente aquilo

²⁶ Na versão em língua espanhola de *S/Z*, lemos: "[...] el cuerpo mismo no puede escapar a ella: el cuerpo real (dado como tal por la ficción) es la réplica de un modelo articulado por el código de las artes, de manera que el más «natural» de los cuerpos, el de la niña pescadora, no es más que la promesa del código artístico del que ha surgido por adelantado."

que as coisas significam, as mensagens cifradas ou os referentes externos à coisa representada. Nos cabe aqui dizer que o que tomamos como ponto de inflexão e apreendemos da obra está para além da dinâmica forma–conteúdo. Na pintura de Magritte, a presença vazia conflitante da imagem de um cachimbo é, em certa medida, invalidada pela linguagem verbal que a acompanha. Temos aí o mote.

Ao mesmo tempo que a frase *Ceci n'est pas une pipe*. (Isto não é um cachimbo) tensiona a leitura primeira da obra, a frase questiona a imagem e a expande à possibilidade da negação que ao mesmo tempo a afirma. “Isto não é um cachimbo”, insiste o dizer, e nós a experimentamos como se assim não o fosse. É, em suma, a “imagem de um cachimbo”. Mas para conhecê-la e decifrá-la, temos que experimentá-la no desejo da confrontação: nosso referente insiste em dizer: “Isto é um cachimbo”. Preenchemos o espaço vazio da imagem, percorremos o abismo entre o referente que a pintura, somos em suma, traídos pela insistência e pelo engano da representação.

Figura 15 – Isto não é um cachimbo



Fonte: MAGRITTE, René. *La trahison des images* (1929), René Magritte, 1928–29, óleo sobre tela, 63,5 x 94 cm, LACMA, Los Angeles

Mas, se a imagem nada diz e somos nós que a ela damos a referência, até que ponto nosso processo de leitura se vê limitado pelas premissas de uma perspectiva de representação? O enunciado de Magritte nos provoca a uma nova perspectiva do olhar, uma reeducação na forma como nos comportamos diante da arte. “Isto não é um cachimbo” nos toma pelo “não”. A cláusula negativa que nos desestabiliza é

ela mesma uma falácia. E disso temos consciência. Nos deixamos trair e enganar. A leitura aqui passaria, nestes termos, pelo processo do “não” como fórmula de verificação que, em seu ápice, resulta no conflito entre os códigos apresentados na pintura, afinal, a ambiguidade do todo se anula no isolamento do uno: “isto ‘é’ e ‘não é’ um cachimbo”.

Em direção semelhante a estas constatações que trazemos para pensar a obra de Magritte, Maurits Escher afirma, em certa ocasião, as premissas de uma perspectiva e expectativa de representação do real se revela como um jogo, um “jogo maravilhoso” em que os pensamentos entrariam nas distâncias mais distantes do chamado “espaço real”, cada vez mais longe (Escher, 2000, p. 137). Este jogo, argumenta Escher, às vezes se transforma repentinamente em seu oposto devido à pergunta: “o que é essa chamada realidade; o que é essa teoria além de uma ilusão bonita, mas primordialmente humana?” Segundo o artista, mesmo que se corrobore a correção da teoria com observações, portanto, através dos sentidos, que parecem levar à mesma conclusão, isso significa que a prova teria sido dada? Escher continua seu questionamento: por que temos uma fé tão rígida em nossos sentidos? E por que não devemos nos contentar com o subjetivo, afinal? (Escher, 2000, p. 137).

Quanto ao apego ao real e à objetividade de suas leis - a fé rígida nos sentidos, como aponta Escher -, o pretendo dado material e verificável, que trataria de por fim à ambiguidade intrínseca no todo da obra, percebemos a impossibilidade da pacificação por uma sentença simples, que é, em Magritte, ela mesma uma ordem e um operador de leitura, “Isto não é um cachimbo”, cuja insistência nos revela a limitação do olhar. Quando na ingenuidade dizemos: “não, veja bem, isto é um cachimbo! O formato, as cores, até o brilho lustroso da madeira envernizada nos parece familiar.” Isto é um quase dizer: “Meu avô usava um desses quando eu era pequeno”. Engano psicanalítico de que o cachimbo pressupõe uma filiação ou referência inconsciente.

Adriana Abujamra, em “Magritte: verdade de mentira”, texto que compõe a obra *Traços travessos* (2003), lança mão do impacto e desafio ao leitor do cachimbo magritteano:

Magritte desenhou um cachimbo,
com a seguinte legenda embaixo:
“Isto não é um cachimbo.”
Pensei que ele era doido varrido,
ou estava mentindo.

Claro que era um cachimbo,
 era igualzinho o do meu avô!
 Mas olhei de novo e aí entendi.
 Parecia de verdade,
 mas não passava de um desenho.
 [...]
 Uma maçã desenhada não mata fome,
 e cão bravo na tela não morde.
 [...]
 Magritte brincava de misturar fantasia com realidade.
 Desenhava os objetos como se fossem de verdade,
 só que eles apareciam nos lugares mais engraçados:
 nuvens entrando por uma porta,
 um ovo preso na gaiola, e por aí afora.
 É como sonhar, ir ao cinema, ou ler uma história.
 Todo mundo está careca de saber que é tudo inventado,
 mas na hora a gente ri e às vezes até chora.
 [...]
 (Abujamra, 2003, p. 40)

O cachimbo seria, a uma primeira leitura, verificável. Seria a forma do objeto de referência – embora haja na obra a negação: “Isto não é um cachimbo”. O que o eu-lírico destaca é que de fato a partir de um novo olhar, ou então, uma nova forma de olhar, menos ingênua, a compreensão viria: “Mas olhei de novo e aí entendi. / Parecia de verdade, / mas não passava de um desenho.” (Abujamra, 2003, p. 40). O que há é a imagem, misteriosa, que parece, mas não é. O título de Abujamra que inclui o paradoxo “verdade de mentira”, funcionaria de forma paralela à ideia da negação e afirmação do cachimbo na pintura. Como afirmamos anteriormente, a ambiguidade do todo se anularia no uno, a “verdade” como amplo conceito que incluiria a “mentira” dentro de si trata de ditar as regras de aceitação de uma afirmação qualquer. Se a imagem insiste em remeter-se a um cachimbo e a linguagem verbal a nega, o que seria aqui verdade e o que seria mentira? Não há, podemos dizer, território de neutralidade onde as questões sejam resolvidas.

Há na pintura de Magritte a imagem que remete, que se pode associar por semelhança ou por representação, nos termos clássicos – e que insiste que seja por esta chave a leitura primeira e privilegiada do olhar automatizado. O que há, na conclusão do fragmento do poema de Abujamra, é a consideração de que o que há em uma obra de arte é, em suma, o efeito e deste a experiência. Convencer-se de que a imagem nos trai, é reconhecer a potência do signo artístico que exige um olhar que se afasta e que aceita o conteúdo estético como suficiente em seu efeito e não como código a ser decifrado e significado a ser pacificado. “Uma maçã desenhada não mata fome, / e cão bravo na tela não morde.” (Abujamra, 2003, p. 40). Este

processo de constatação da coisa impassível no objeto de arte, ecoa o que diz Maurice Blanchot:

A coisa estava aí, que nós aprenderíamos no movimento vivo de uma ação compreensiva e, tornada imagem, ei-la instantaneamente convertida no inapreensível, inatual, impassível, não a mesma coisa distanciada, mas essa coisa como distanciamento, a coisa presente em sua ausência, apreensível porque inapreensível, aparecendo na qualidade de desaparecida, o retorno do que não volta, o coração estranho do longínquo como vida e coração único da coisa. (Blanchot, 2011, p. 279).

O cachimbo, a coisa, estava aí. Está aí, é presente, atualizado do virtual cachimbo que paira sobre nossas cabeças e que tem sua significação virtual capturada no processo de criação artística e de sua leitura e recepção. Compreendemos o cachimbo, tornamo-lo imagem e nos distanciamos do referente. Negamos sua realidade, atualizamos seu ser-coisa no momento em que dizemos: “Isto não é”, aceitamos a traição pois sabemos que há nela a “desaparência”. Não buscamos desvendar o coração do cachimbo na tela de Magritte, aceitamo-lo como é, inapreensível, e sabemos que impossível fumá-lo. Na defesa que faz o surrealista de sua obra, constatamos: “O famoso cachimbo... Como fui censurado por isso! E, entretanto... Vocês podem encher de fumo o meu cachimbo? Não, não é mesmo?” (Magritte apud Foucault, 2004, p. 6).

Bruno Ernst, em seu extensivo estudo sobre a obra de Escher, ao pensar especificamente sobre a criação de mundos que não podem existir, acaba acedendo ao debate acerca da arte surrealista²⁷. Segundo Ernst (1991, p. 63), no contexto histórico da arte no início do século XX, a realidade passara a ser tomada mais como um movimento de “dissimulação” da própria obra de arte, do que como um meio pelo qual a expressão se manifesta. Segundo o crítico, neste ponto de virada vemos o surgimento de uma arte não figurativa na forma e na cor de forma independente do real e, além disso, surge o Surrealismo como outra “negação da realidade”. No Surrealismo, conforme Ernst,

²⁷ Ernst destaca que, se quisermos situar de alguma forma a obra escheriana, ou uma parte dela, na história da arte, seria possível, da melhor forma, tendo por fundo o movimento surrealista. Não desejamos aqui, assim como argumenta Ernst, afiliar Escher numa certa vertente surrealista, ou tomar sua obra como parte deste movimento - algo que o próprio artista holandês recusara. Como afirma Ernst, “O fundo de obras surrealistas serve apenas como contraste e uma escolha para este fim, de obras surrealistas, pode ser puramente arbitraria. Nós escolhemos algumas obras de René Magritte; primeiro porque Escher muito lhe apreciava a obra, segundo porque o paralelismo evidente de tema - Inclusive Ernst (1991, P. 65) analisa comparativamente a obra *Les promenades d'Euclide* (1953), de René Magritte com *Natureza morta e rua* (1937), de Escher, na exploração de mundos simultâneos e coexistentes no plano de representação -, fim e efeito tornam bastante bem visível o gênero completamente diferente da obra de Escher.” (Ernst, 1991, p. 63). E assim também agimos aqui, neste trabalho que se tem agora como produto de leitura e experiência.

[...] formas e cores não são de maneira nenhuma abstraídas da realidade. Permanecem ligadas a coisas perceptíveis; uma árvore continua a ser uma árvore - só que suas folhas não são mais verdes, mas púrpuras ou cada uma recebe a forma de uma ave. Ou a árvore fica no conjunto intacta: uma árvore de acordo com a natureza, mas desaparece a relação natural com o seu ambiente. A realidade não é idealizada, mas conservada e cai frequentemente em contradição consigo mesma. (Ernst, 1991, p. 63).

Ao analisar a obra *A voz do sangue* (no francês, *La voix du Sang*, 1961) (figura 16), de Magritte, Ernst aponta que o que se pode ver na pintura é uma planície solitária por onde corre um rio em que apresenta, no centro, frondosa e grandiosa, uma árvore. Um carvalho, talvez? No plano de fundo, uma montanha. O carvalho forte e saudável, nas palavras de Ernst, ostenta uma frondosa copa. Magritte, no entanto, faz uma abertura no tronco maciço como se fosse um armário, com três portas, um armário alto e estreito; na prateleira de baixo uma mansão senhorial, na de cima, uma esfera. A prateleira mais acima no tronco, encontra-se com a portinhola fechada:

Figura 16 – “A voz do sangue”, no original *La Voix du Sang* (1961) - René Magritte



Fonte: ERNST (1991, p. 64)

Esta tal “árvore-armário”, conforme apontamentos de Ernst, se apresenta como um produto sem-vida. (Ernst, 1991, p. 64). Não seria possível que crescesse e se tomasse por completo de folhagens. Ernst se questiona sobre as dimensões dos objetos apresentados por Magritte no interior dessa árvore-armário: como seria possível uma mansão, de luzes acesas, abrigar-se em espaço tão diminuto - ou seria uma casa de pigmeus? A esfera maciça na prateleira do meio é tão grande quanto o imóvel de baixo e, como última questão, o que de fato poderia estar escondido na terceira porta, a fechada? Complementamos aqui: a árvore encontra-se ferida de morte, fadada à perdição por um capricho de fazê-la objeto: retirar sua potencialidade de vida aparente; no entanto, estaria de fato esta árvore nesta condição? Até que ponto poderiam ir nossas elocubrações acerca de um possível acerca do objeto “árvore-armário”. Eu não posso dizer em nenhum momento: “olhe, isto é uma árvore”. Sua condição está em negação, e talvez, de sua madeira se pudesse fabricar um cachimbo que posteriormente Magritte trataria de dizer: “Isto não é um cachimbo”.

“Que fazemos com um quadro destes? Ou melhor: Que faz um quadro destes conosco? É absurdo na sua absurdidade e, contudo, encantador. É um mundo impossível”, indaga-se Ernst (1991, p. 64), questões das quais compartilhamos e, em síntese, poderiam justamente adequar-se às perguntas que nos levaram a este trabalho de aproximação entre Escher, artista gráfico e Murilo Rubião, contista brasileiro. Como nos apresenta Ernst, a crueza do mundo desvelado em absurdo é algo que o próprio Magritte afirmara, certa vez, em artigo literário para um periódico que fora co-editado por ele, o *Marie/Journal bimensuel pour la Belle jeunesse*. O título do artigo “*Avez-vous toujours la même épaule?*”, em tradução, “Você tem sempre o mesmo ombro?”. Segundo Ernst, um obro seria, na perspectiva magritteana, isolado e seria sugerido a possibilidade de tê-lo como parte de seu corpo ou de não o ter. (Ernst, 1991, p. 64) A construção que servia de mote ao ensaio é, conforme Ernst, uma construção gramatical é normal e possível, no entanto, revela a absurdidade: uma certa possibilidade de se escolher ter o ombro ou não e manter, de qualquer modo, o braço que dependeria da conexão. Como bem aponta Ernst, embora a representação exija a gramaticalidade e seja de fato possível, o intento surrealista despoja-se destes limites e toma para si a significação. Um movimento que seria, no

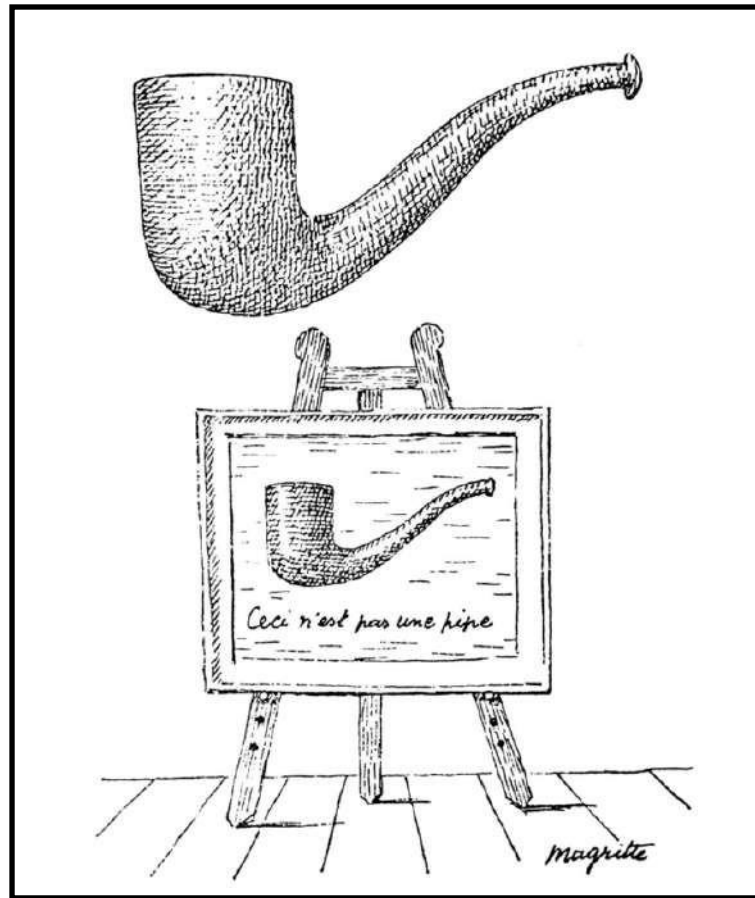
campo linguístico-literário semelhante às operações de Magritte na arte visual.

Para Ernst, Magritte “[...] usou a realidade, a deformou, mesmo a violentou, para excitar a nossa emoção àquilo que nos espanta.” (Ernst, 1991, p. 64). Na obra *A voz do sangue*, conforme argumenta o crítico, a realidade é tomada e levada por dois caminhos em direção à “desordem”: no interior do tronco constroi-se uma casa habitável, que poderia ser menor que a grossura desta árvore colossal e assim, para Ernst, se afirma algo audacioso:

“É mesmo assim - louco, não verdade?” No entanto toda a representação está tão perto da realidade, que é como se Magritte nos dissesse ao mesmo tempo: “Na nossa existência, tudo é na verdade louco e absurdo - muito mais absurdo que o que quer que seja que mostrei no meu quadro.” (Ernst, 1991, p. 64)

A obra de Magritte é, nesta perspectiva absurda e comum ao mesmo tempo; simples em suas escolhas estéticas e igualmente complexas em sua recepção. Isso revela que, a nosso ver, a simplicidade da pintura de Magritte não supõe uma facilidade de leitura. Tanto que a obra motivou a reflexão filosófica de Michel Foucault em *Isto não é um cachimbo* (1988). O filósofo francês inicia seu estudo trazendo os “dois cachimbos” presentes numa versão mais tardia da obra em questão. *Les deux Mystères*, ou “Os dois mistérios”, de 1966, traz novamente o cachimbo de *Le trahison des images* (1929) mas desta vez duplicado. Supondo-se ser a última versão da pintura, *Les deux Mystères* está presente em *Alvorada nos antípodas*. A dupla realização do mistério que engana e trai da primeira obra agora se apresenta emoldurado, como meta-pintura, diante de seu referente sublimado e soberano que flutua no vazio do esboço:

Figura 17 – *Les Deux Mystères* (1966) – René Magritte



Fonte: FOUCAULT (1988, p. 7)

Segundo Foucault (1988, p. 12), a primeira versão – *Le trahison des images*, de 1929 – surpreende pelo seu minimalismo, pela sua simplicidade. Há o cachimbo e a frase que nega o objeto, que desafia o expectador. Já a segunda ampliaria as dúvidas deliberadas. A moldura, em pé, apoiada no cavalete e descansando sobre as cavilhas de madeira, como afirma Foucault, mostra que é o quadro de um pintor: “obra acabada, exposta, e trazendo, para um eventual espectador, o enunciado que a comenta ou explica.”

No entanto, como pontua Foucault, a escrita simples que não é exatamente o título da obra nem um dos elementos visuais, a falta de quaisquer outros sinais que marcariam a presença do pintor, a simplicidade do conjunto, as largas tábuas do piso – tudo isso, segundo o filósofo, nos levaria a pensar no quadro–negro de uma sala de aula:

talvez, uma esfregadela de pano logo apagará o desenho e o texto; talvez, ainda, apagará um ou outro apenas para corrigir o “erro” (desenhar alguma coisa que não será realmente um cachimbo, ou escrever uma frase afirmando que se trata mesmo de um cachimbo). Malfeito provisório (um “mal–escrito”, como quem diria um mal–entendido) que um gesto vai dissipar numa poeira branca? (Foucault, 1988, p. 12)

Haveria, diante dos *Dois mistérios*, a possibilidade de conciliação dos referentes – cachimbo sublime, objeto etéreo e imaginado e cachimbo matéria de arte, emoldurado, procedimento criativo de mão humana – estaria na aparente feitura acidental, como que aleatória, da pintura em giz cujo traço se faz e se desfaz como poeira. Seria este o processo de leitura apaziguador? Seria possível neste contexto dizer: “Deixe–me apagar este engano, este erro, como posso negar o óbvio? Isto é um cachimbo e aquele outro também, só que em proporções maiores, mas pode este também ser apagado e restará o cachimbo que se afirma: eu sou.” Esta projeção do cachimbo no etéreo acima das molduras revela um universo, um universo em que, como afirma Maurice Blanchot,

[...] a imagem deixa de ser segunda com relação ao modelo, em que a impostura pretende à verdade, em que, enfim, não há mais original, mas uma eterna cintilação em que se dispersa, no clarão do desvio e do retorno, a ausência de origem. (Blanchot apud Deleuze, 2011, p. 267)

A dispersão da cintilância da imagem do cachimbo que retorna a uma ausência de origem, funciona como efeito potencializador da significação da imagem. O ato de apagar a imagem e/ou o texto da superfície plana da representação não resolveria totalmente a questão da poeira fina que cintilariadiante dos nossos olhos, a projeção fantasmática do cachimbo–acontecimento indissolúvel. Não há taxação possível – ainda que tentadora do “isto é” e “isto não é” – para evitar que a imagem nos contamine: não há redenção e não há equívoco. A ambivalência do cachimbo de Magritte e seus dois mistérios prevalece ou ao menos a sua questão basilar, já seríamos traídos pelas imagens no nosso primeiro contato com elas.

Ainda assim, a frase traidora da obra – “Isto não é um cachimbo” – como aponta Foucault (1988, p. 13), apresenta uma série de incertezas. Há dois cachimbos e não é claro se eles são desenhos de um mesmo cachimbo, se um é um desenho e o outro é o objeto real, ou se nenhum deles é um cachimbo. A frase escrita no quadro também pode ser interpretada e lida de diversas maneiras. Ela pode se referir ao desenho debaixo dela, ou ao sonho de um cachimbo que flutua acima do desenho. Talvez

seja necessário ler a frase como uma instrução para não procurar um cachimbo verdadeiro acima, mas considerar o desenho abaixo como uma verdade manifesta.

Como comenta Alexander Miyoshi (2018, p. 52), da década de 1960, Michel Foucault observou as mudanças no mundo artístico, especialmente nas artes visuais. O sistema artístico estava em transformação há décadas, mas talvez com uma intensidade nunca antes experimentada. Foucault tinha entre trinta e quarenta anos na época, o que significa que ele tinha a maturidade necessária para continuar sua jornada filosófica. Ele havia começado com pouco mais de vinte anos, ciente do processo recente de fragmentação dos conhecimentos e dissolução das fronteiras entre as disciplinas, concebendo, como filósofo, uma história da loucura. Algo semelhante estava acontecendo no campo das artes: os limites entre os suportes e a distinção entre pintura, escultura, artes visuais, teatro e espaço geográfico estavam se confundindo, desaparecendo e mudando de posição. Neste contexto, como aponta Miyoshi,

Foucault decidiu usar a produção artística, além da literatura de ficção, como um importante mote. Mas ao invés de extrair matéria-prima da arte ousada que lhe era coeva, que se propunha como novidade e passaria até mesmo a se emaranhar, em alguma medida, a proposições filosóficas, Foucault tomou como base exemplares de uma tradição pictórica europeia ligada ao *trompe l'oeil*, produzida desde o século XVII. Sua escolha correspondia à intenção: debater, questionar e tensionar uma ideia padronizada de representação ocidental denominada por ele de clássica. (Miyoshi, 2018, p. 52).

Segundo Miyoshi, a grande meta de Foucault seria abordar de maneira diferente o sistema de teorias, classificações e interpretações estabelecido por cientistas e pensadores que estabelecem uma ordem ao mundo. Miyoshi destaca que como Foucault afirma em *As Palavras e as Coisas* (1966), os códigos fundamentais de uma cultura estabelecem as ordens empíricas, ou seja, de experimentação, que cada pessoa deve lidar e com as quais se encontrará. Seria necessário trabalhar em uma zona intermediária de acesso difícil, nas profundezas da linguagem. Nas palavras de Foucault:

Não se tratará, portanto, de conhecimentos descritos no seu progresso em direção a uma objetividade na qual nossa ciência de hoje pudesse enfim se reconhecer; o que sequer trazer à luz é o campo epistemológico, a *epistémê* onde os conhecimentos, encarados fora de qualquer critério referente a seu valor racional ou a suas formas objetivas, enraízam sua positividade e manifestam assim uma história que não é a de sua perfeição crescente, mas, antes, a de suas condições de possibilidade; neste relato, o que deve

aparecer são, no espaço do saber, as configurações que deram lugar às formas diversas do conhecimento empírico. Mais que de uma história no sentido tradicional da palavra, trata-se de uma “arqueologia” (Foucault, 2000: XVIII–XIX apud Miyoshi, 2018, p. 52).

Para o filósofo, nestes termos, haveria a necessidade a uma abordagem da história dos conhecimentos que se desvia do modelo linear e progressista, em que o conhecimento seria visto como aquele que caminha cada vez mais para uma objetividade. Em vez disso, o pensador sugere que devemos considerar a epistemologia, ou o campo de estudo dos conhecimentos, como um espaço onde eles encontram sua validade e se manifestam em diferentes formas ao longo do tempo. Esse relato não é uma história convencional, mas uma “arqueologia” que busca identificar as configurações do saber que permitiram a emergência de diferentes formas de conhecimento empírico.

Como Foucault apresenta em *As palavras e as coisas* (2005), mais especificamente no capítulo II intitulado “A prosa do mundo”, nós estaríamos, na contemporaneidade, ainda presos à imensa reorganização da cultura proveniente da idade clássica. Somos herdeiros do clássico e temos nele nossos referentes e, por conseguinte, adotamos os métodos de compreensão do conhecimento empírico – a *mimese* como apreensão da arte, por exemplo. Enquanto que na antiguidade e na pré-linguagem o homem vivia numa cultura em que a significação dos signos não existia, “[...] pois ela era reabsorvida na soberania do semelhante; aí, todavia, o seu ser enigmático, monótono, obstinado, primitivo cintilava numa dispersão infinita.” (Foucault, 2005, p. 98).

No processo de dispersão da imagem na criação artística em uma perspectiva pós-revolução imagética do século XIX, como experiência de criação anti-mimética, os pintores atuariam como aqueles que transportam o objeto do real ao virtual e o atualizariam como que de forma fantasmática, o objeto que se move como espectro da lente que é o olhar atento.

Como se diz: pintar uma árvore, pintar um rosto; utilizem eles um negativo, um dispositivo, uma foto revelada, uma sombra chinesa, pouco importa; não vão buscar por trás da imagem o que ela representa e o que talvez nunca tenham visto; captam imagens e nada mais. Mas também pintam imagens, como se diz pintar um quadro; pois o que produziram ao final do seu trabalho não é um quadro construído a partir de uma fotografia, nem uma fotografia maquiada em quadro, mas uma imagem apreendida na trajetória que a leva da fotografia ao quadro. (Foucault, 2009, p. 350).

Em Magritte, o olhar que atualiza a virtualidade do objeto apreendido tem seu signo desvelado revelando sua potencial arbitrariedade²⁸. Em outros termos, o olhar “rasga” a imagem, faz ela rachar-se e abrir-se e a desnuda: a imagem é colocada em questão contra si mesma, se desdobra sobre a sua condição diante do imaginário real. O que se destaca em *Le trahison des images* ou em *Les deux mystères*, por exemplo, é o fato de uma imagem poder ao mesmo tempo significar o seu referente real como também enganar-nos a partir da confrontação entre a clássica dicotomia significado-significante. Quando se afirma “Isto não é um cachimbo”, embora a imagem alimente o ensejo de dizer o contrário, a afirmação contradiz a expectativa, desconcerta o signo e constitui uma nova ordem de significação, uma nova lógica, um novo funcionamento na linguagem.

Georges Didi-Huberman, em “A imagem como rasgadura e a morte do deus encarnado”, capítulo de *Diante da imagem*, nos provoca a renunciar o esquematismo na história da arte por meio de uma aproximação: a “rasgadura”. Segundo Didi-Huberman (2013, p. 185), abrir a imagem e abrir a lógica, ao menos fazer uma incisão, rasgar, seria o primeiro anseio de se pensar a condição da arte. Esse movimento seria um “debater-se” nas malhas que o conhecimento impõe e dar ao gesto crítico um caráter incisivo, intempestivo, doloroso e sem fim. A nosso ver, a rasgadura proposta por Didi-Huberman busca, entre outras coisas, desestabilizar a sistemática abordagem do objeto estético, mais especificamente no campo das artes visuais, de forma a repensar o próprio anseio crítico diante da imagem, rasgá-la, nesta perspectiva, prevê também que o olhar seja desviante e atue de forma a romper com todo movimento despótico.

Referindo-se a Kant, Didi-Huberman traz ao debate uma imagem conceitual: “ele desenhou, como do interior, os contornos de uma rede – estranha rede opaca cujas malhas seriam feitas apenas de espelhos.” (Didi-Huberman, 2013, p. 185). Neste dispositivo de encerramento que é ao mesmo tempo extensível como uma rede, a “caixa da representação” apresentaria, segundo Didi-Huberman, paredes nas quais todo sujeito esbarraria como o reflexo de si mesmo. Este sujeito, de acordo com os apontamos do estudioso, teria aí, nesta caixa, sua dimensão especulativa e especular ao mesmo tempo, da autopercepção imaginária e sua reflexão intelectual – o homem conhece-se nesta caixa e aí jaz o seu caráter “mágico”. A questão

²⁸ “o laço que une o significante ao significado é arbitrário” (SAUSSURE, 2012, p. 108).

que se coloca e vai de encontro com nossos apontamentos anteriores é a seguinte: “Como então sair do círculo mágico, da caixa de espelhos, quando esse círculo define nossos próprios limites de sujeitos conhecedores?” (Didi–Huberman, 2013, p. 185).

Em outras palavras, como enfrentar o anseio pela representação, a busca de uma linguagem cristalina por meio da qual seja possível mirar a realidade? O homem é um ser representacional, por vezes, mas também pode romper com esta limitação – é preciso não só rasgar a imagem, mas rasgar o homem, rasgar o sujeito, rasgar a identidade, rasgar a representação. O que sobra: pedaços, retalhos que podem ser eles mesmos significantes em alguma esfera da experiência – e eis aí um mistérios (como os dois mistérios de Magritte, nos cercam e nos assombram) a caixa da representação pode ser ela também uma rede. O que nos resta, então, das imagens senão a linguagem em potência? Precisamos então refletir, ainda que rapidamente neste trabalho, sobre as relações possíveis entre linguagem, imagem, palavra e (não–)representação.

3.2 O QUE RESTA DAS IMAGENS SENÃO PALAVRAS? OU SERIA O OPOSTO?

A prática de linguagem exercitada em *Le trahison des images* e *Les deux mystères* é uma prática comum no exercício estético e artístico de Magritte. Em *Les mots et les images* (1929/2017), o artista, a certa altura, dá lugar à dinâmica do engano confrontando palavras convencionadas a determinados signos e imagem que correspondem àquilo que seria a representação de um outro objeto. Na construção em questão (figura 18, abaixo), há, por exemplo, a afirmação: “*Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image*”²⁹.

²⁹“Um objeto não ocupa jamais o mesmo ofício que seu nome ou sua imagem” (Magritte, 2017, p. 34, tradução nossa).

Figura 18 – *Les Mots et les images* (1929) – René Magritte

Fonte: MAGRITTE (2017, p. 34)

Nesta perspectiva, o movimento de reflexão acerca da linguagem observa a arbitrariedade como característica intrínseca. Uma imagem de um cavalo ou a própria palavra destinada ao animal jamais será simetricamente correspondente ao seu referente no mundo empírico. Logo, nesta visão, podemos afirmar, sem receios, ao

observarmos uma imagem de um cavalo que “Isto não é um cavalo” e quem sabe, nomeá-lo com outra palavra: “isto é um “jaguardarte³⁰”! Por que não?

Magritte expõe, como que em um tratado, a sua visão de arte em *Les Mots et les Images* [As palavras e as imagens], de 1929. No primeiro capítulo, intitulado “A arte pura: defesa da estética”, Magritte (2017, p. 15) inicia afirmando que se a gravidade prova sua existência real por suas leis, às quais todo corpo precisa submeter-se, aquilo que poderia desencadear a emoção estética parece ter existência apenas na imaginação do homem e ser criado por ele. Portanto, para descobrir isso, segundo o artista, seria preciso ser um tipo de pesquisador diferente dos “buscadores de ouro”, isto é, seria preciso criar aquilo que se procura; o artista teria, nesta perspectiva a habilidade natural para tal atividade. Para o artista,

Uma obra de arte, assim como uma casa, uma lente-objetiva, uma bola de bilhar ou qualquer outro produto da atividade humana, deve ser perfeita para cumprir sua missão essencial e satisfazer a mente fora de seus momentos de serviço. Esta perfeição será o "lado espiritual decorativo", que é um resultado e não um objetivo; a obra de arte, assim como qualquer outro objeto, para alcançar o máximo (perfeição relativa, única possível) deve ter uma natureza distinta e se preocupar apenas em cumprir completamente sua missão essencial. (Magritte, 2017, p. 15, tradução nossa).

A obra de arte, como uma expressão adequada da "descoberta-criação" do artista, tem como missão essencial desencadear automaticamente a sensação estética no espectador. Ainda que compreendamos que a expressão “missão essencial da arte” foge em certa medida de nossa perspectiva neste trabalho, vemos que haveria para Magritte a urgência da compreensão estética do objeto artístico como possibilidade da recepção e apreensão da arte em sua “função” própria, para além do objetivismo imediato da coisa em si. A significação da arte estaria, em suma, na experiência, na revelação, não daquilo que ela teria a dizer, mas sim, na apreensão ampla de sua transfiguração do objeto ali representado.

³⁰ Característica própria do sem-sentido, o *Jaguardarte* ou em inglês *Jabberwocky* é um poema *nonsense* de Lewis Carroll, incluído na obra *Alice através do espelho* (1871). Na tradução de Augustode Campos, lemos: “Era briluz. As lesmolisas touvas / Roldavam e relviam nos gramilvos. / Estavam mimsicais as pintalouvas, / E os momirratos davam grilvos. // “Foge do Jaguardarte, o que não morre! / Garra que agarra, bocarra que urra! / Foge da ave Felfel, meu filho, e corre / Do frumioso Babassurra!” // Éle arrancou sua espada vorpal / E foi atrás do inimigo do Homundo. / Na árvora Tamtam éle afinal / Parou, um dia, sonilundo. // E enquanto estava em sussustada sesta, / Chegou o Jaguardarte, ôlho de fogo, / Sorrelfiflando através da floresta, / E borbulia um riso louco! // Um, dois! Um, dois! Sua espada mavorta / Vai-vem, vem-vai, para trás, para diante! / Cabeça fere, corta, e, fera morta, / Ei-lo que volta galunfante. // “Pois então tu mataste o Jaguardarte! / Vem aos meus braços, homenino meu! / Oh dia fremular! Bravooh! Bravarte!” / Éle se ria jubileu. // Era briluz. As lesmolisas touvas / Roldavam e relviam nos gramilvos. / Estavam mimsicais as pintalouvas, / E os momirratos davam grilvos.”

Sobre a propriedade de “transfiguração” da arte, vale aqui trazer os apontamentos da crítica Sandra Nitrini que, ao investigar as anotações do escritor brasileiro Osman Lins (1924–1978). Segundo Nitrini (2010, p. 30), a “[...] arte não tem o poder de repetir a vida. Não há repetição. Há eco. Nenhuma pintura tem calor nem sopro de vento, e as esculturas não pulsam.” Sobre a palavra escrita, Nitrini afirma que ela é limitada em sua capacidade de transmitir a experiência sensorial. Em outras palavras,

[...] toda obra literária é uma desfiguração, porque exprimindo as linhas gerais, esquemáticas do motivo não o repete com finalidade, com totalidade que vem me responder à pergunta se devemos ser fiéis à chama da realidade das coisas e insinuar a necessidade de uma compensação. Esta será a transfiguração. O que é transfiguração? [...] (Nitrini, 2010, p. 30–31)

A transfiguração acontece quando a arte transcende a sua capacidade de mera representação e cria algo novo a partir da realidade das coisas. Isso significa que a arte pode transcender a mera imitação da realidade e criar algo novo e único, uma singularidade da forma a ser experimentada no campo da percepção. É dizer que a arte não está para a verdade da representação, não há ali o conteúdo velado na forma como propunha o filósofo alemão Martin Heidegger, por exemplo, ao discutir a capacidade da arte de revelar uma verdade oculta sobre o mundo, que ele chama de “verdade da obra de arte” (Heidegger, 1950, p. 33). Experimentar a arte, como aqui propomos, se aproxima das considerações do escritor francês Georges Bataille, que afirma que a arte tem o poder de evocar um “excesso” de significado que não pode ser expresso diretamente, mas que é sentido pelo espectador de forma intensa e visceral (Bataille, 1985, p. 38). Destaca-se, assim, a importância da arte como uma forma de transfiguração, na qual a criação artística pode transcender sua base na realidade e evocar significados mais profundos e duradouros, em uma dinâmica que confronta a transfiguração (movimento ao desforme, ao desfigurado, ao transfigurado) em detrimento à representação (movimento da similitude) que em nenhum momento propõem a busca da verdade do significado ou de representação do real como se este fosse seu compromisso primeiro.

A nosso ver, o que haveria no processo artístico estaria mais para o informe transfigurado, a massa amorfa do(s) sentido(s). O eco da arte em relação à vida é, por conseguinte, dissonante e, em certa medida, rebelde, alheio ao comportamento (comportar, botar limites, barreiras). A arte se furta, esquiva, destitui os sistemas e estruturas de interpretação que a limitaria. A transfiguração da arte como

apresentado por Nitrini a partir de observações de Osman Lins, nos revela que toda obra artística – embora Lins se detenha ao seu objeto, a literatura – desfigura a realidade, lança o real para o campo das experimentações possíveis, faz com que o objeto estético esteja despido da necessidade de justificativa ou compensação.

Se nos aproximamos do objeto artístico – o cachimbo de Magritte, por exemplo – com intenções de interpretá-lo, de compensar a sua falta de referente ou então de apaziguar a sua desfiguração, como o fazem com Kafka, a exemplo do que aponta Sontag (2020, p. 22), acabamos por adotar uma filiação da recepção crítica. Uma das perspectivas possíveis e que deve ser aqui levantada é de que o “cachimbo traidor” de Magritte se projeta como objeto de desejo e por conseguinte, se filiaria à psicanálise freudiana. A forma como se apresenta na pintura provoca o olhar para sua aparente perfeição, simetria e volume. As curvas do cachimbo e seu verniz tão real como a textura da tinta que deu seu acabamento em claro-escuro, como aponta Alexander Miyoshi (2018, p. 55), faz com que o objeto se projete para fora do quadro.

Segundo Miyoshi (2018, p. 55), não seria uma coincidência que muitas das características do objeto mencionado, o cachimbo, sejam semelhantes a outro objeto moderno, que é considerado uma das obras de arte mais importantes do século XX: o mictório. O autor sugere que não seria uma coincidência que o cachimbo e o mictório, objetos modernos com formas arredondadas, sensuais e femininas, sejam frequentemente utilizados em obras de arte. Segundo o autor, ambos são conectados ao universo masculino e associados a atividades prazerosas, como fumar e urinar. As formas sinuosas desses objetos são propensas a convidar, a envolver, a acariciar o olhar (Miyoshi, 2018, p. 55). Os artistas que escolheram esses objetos foram cuidadosos na seleção, já que haveria, segundo Miyoshi, uma correlação entre a palavra *pipe* e *Dieu* (Deus) por meio da expressão *nom d'une pipe* (nome de um cachimbo), “[...] que atenua a imprecisão francesa *nom de Dieu* (nome de Deus)” (Miyoshi, 2018, p. 56). Como pontua o crítico,

Não por acaso o cachimbo – hierático, inativo, sublimado, em suas sinuosidades e nobreza ante outros instrumentos de fumo – paira de maneira ao mesmo tempo cativante, soberana e intimidadora nos quadros de Magritte. (Miyoshi, 2018, p. 55–56).

A perspectiva apresentada por Miyoshi é, já de início, uma perspectiva que vê na obra de Magritte, assim como de outros artistas modernos, um apelo fálico. Tal

apelo se capta por um movimento de envolvimento com a premissa de influência psicanalítica das vanguardas europeias. O cachimbo se materializaria, nesta perspectiva, como um apelo da figura do “pai”, aquele que simula o nome de Deus e atenua o sacrilégio do uso do nome divino em expressões coloquiais. Tal leitura é interessante até o ponto que ela se invalida ao tentar atribuir ao signo um significado sublimado ou atribui ao cachimbo um jogo das relações fálicas e do erotismo do flerte com a forma em que a arte esconderia o conteúdo.

“Isto não é um cachimbo”, o aviso insistente trata de derrubar as pretensões de associar a forma a uma possível interpretação. Isto, a nosso ver, demonstra a leitura limitante interpretativista e analítica que para ser refutada precisaria ser aqui descrita. Questionamos, então: E se o prazer da imagem fosse em suma uma experiência? Um ato de descoberta sensorial, um protocolo de questionamento das estruturas duras para linhas mais flexíveis do possível que a arte em si, em sua origem, propõe? O nome de Deus – indecifrável, impronunciável, soberano e hierático – não seria tão objeto de prazer na boca daquele que enuncia que o próprio ato de fumar um cachimbo? Para tentarmos, ainda que minimamente, responder a tais questionamentos, se faz premente a reflexão acerca dos processos de experimentação como método de aproximação ao objeto artístico em detrimento à postura interpretativa.

4 [QUARTO PLATÔ] — RIZOMA, EXPERIMENTAÇÃO, EXPANSÃO

Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu.
(Gilles Deleuze; Félix Guattari. Mil platôs).

Figura 19 – A aranha e o deserto. Um dos geógrafos de Nazca, ca. 500 a.C. – 500 d.C.



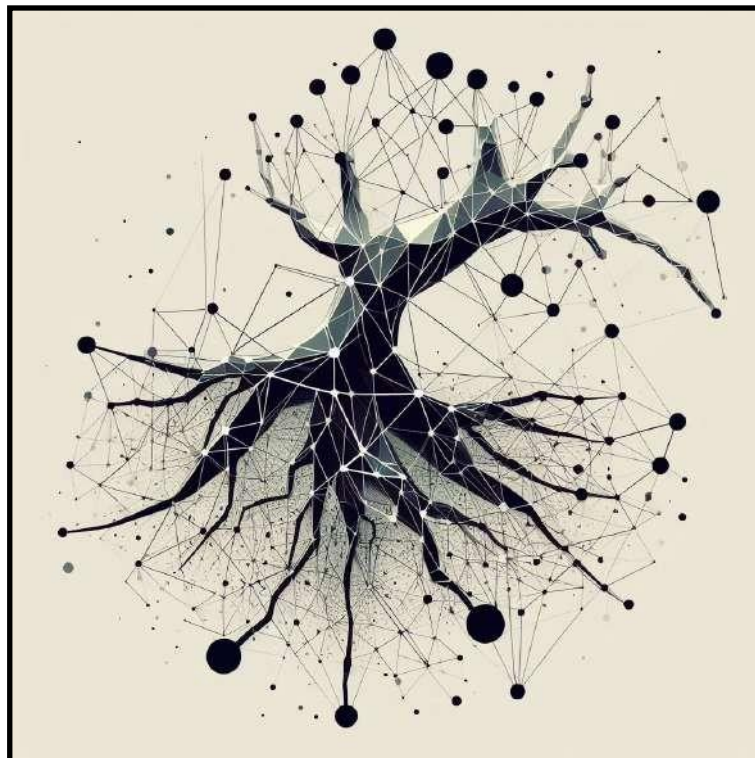
Fonte: <https://kingolabs.com.br/linhas-de-nazca/>

[Agora planamos em um sobrevoo sobre o vasto deserto dos altiplanos peruanos. Ali emergem, na tela branca do ermo, linhas que formam espirais, rodamosinhos, imagens antropomórficas, zoomórficas, linhas raspadas na terra seca do deserto por um povo anterior a nosso tempo. As linhas no deserto nos desafiam a repensar a noção de autoridade na interpretação. Elas desafiam a ideia de que existe um único significado a ser descoberto ou atribuído a elas. Os povos primitivos raspam a terra do deserto e compuseram linhas, como quem crava na madeira sulcos, caminhos, carreiras que cartografam a matéria-prima e a transformam em outra coisa – a xilogravura, a imagem. As linhas de Nazca, no platô do deserto de Sechurano Peru, são imagens assombrosas da megalomania do ato criativo. Para o povo de Nazca, o senso é coletivo–contemplativo, grandes signos que escapam da visão individual e assumem o estrato maior, não por tamanho, mas por impossibilidade de se dizer: “esta imagem representa um astronauta. Aquela imagem representa um pássaro

Um macaco. Uma espiral. Linhas a–significantes. Linhas sem razão aparente”. Estes geóglifos – pois assim os chamam – são como o “[...] rosto despótico significante terrestre, o rosto autoritário passional e subjetivo marítimo (o deserto pode ser também mar da terra).” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 60). O que temos é o deserto e a visão ampla. Tais linhas escavam o grande “muro branco” do deserto, carregam a significação que se perde no enigma. Imagens animais, imagens vegetais, imagens indecifráveis.]

4.1 PROLIFERAÇÃO DA IMAGEM: RIZOMA

Figura 20 – O rizoma prolifera fazendo o sistema arborescente ruir



Fonte: o autor

A experimentação da imagem se faz por um encontro. Tal encontro com uma imagem, como destaca Rodrigo Freitas Rodrigues (2016, p. 50), se faz experiência singular que envolve espaço e tempo. Esse encontro é caracterizado por um retorno que nunca é idêntico ao anterior, gerando uma circularidade que exprime o ritmo de infinitas variações. Essa circularidade é incessante e faz com que a obra se movimente em direção a si mesma e ao imaginário. Os pontos na esfera da imagem

são móveis e flutuam entre a superfície e a profundidade oculta do centro, criando uma temporalidade própria marcada pelo ritmo lento e infatigável de atravessamentos e sobreposições. Para o autor, a navegação da obra nessa temporalidade é inscrita em outro tempo, levando-nos para o longínquo e o indeterminado, onde tudo se apresenta e se apaga. As imagens produzem uma flutuação simultaneamente marcada pela presença e ausência, gerando temporalidades anacrônicas que fazem emergir o passado real para o presente instantâneo da imagem e deslocando-o de sua realidade determinada.

Figura 21 – *O universo devém do caos e é ele mesmo um rizoma.* Projeto visual do universo como uma rede de galáxias, por Kim Albrecht



Fonte: <https://veja.abril.com.br/ciencia/explore-a-rede-de-galaxias-do-universo-em-um-mapa-3d-interativo>

O movimento de circularidade da imagem que expande o horizonte de leitura e experimentação em tempo e espaço funciona de maneira rizomática. O termo “rizoma”, oriundo da ciência botânica e de uso filosófico pelos pensadores pós-estruturalistas franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, em sua obra *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (2011), nos motiva a pensar em uma forma alternativa de organização social, política e cultural, que desafie a estrutura hierárquica e linear do pensamento na tradição ocidental-europeizante. O termo rizoma se contrapõe, nesta perspectiva de pensamento, a um sistema de raiz pivotante, limitado à “lei do Uno que devém dois, depois dois que devém quatro...” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 20

Enquanto a árvore, sistema vertical, é representada por um ponto inicial e centralidade, seguindo uma lógica binária a partir do Uno, o rizoma é caracterizado por uma multiplicidade de ramificações superficiais, bulbos e tubérculos que se espalham horizontalmente. Ao contrário da árvore, que se limita a uma direção vertical, o rizoma é uma estrutura mais complexa e descentralizada, sem um ponto de origem claro ou uma hierarquia definida. O rizoma é uma rede de conexões que se desenvolvem de forma não-linear e interdependente, sem uma ordem preestabelecida.

Assim, podemos entender que a noção conceitual rizomática expande as possibilidades de compreensão da realidade e de sua organização intimamente ligada ao caos e à complexidade. O sistema-rizoma, na perspectiva deleuze-guattariana, se apresenta como uma concepção de organização mais fluida e aberta, capaz de se adaptar às mudanças e às contingências do ambiente. Enquanto o sistema-árvore se apresenta como uma estrutura mais rígida e hierarquizada, baseada em uma lógica binária de divisão entre o Uno e o múltiplo. O rizoma e sua complexa organização implica um movimento intensivo. Nas palavras dos filósofos

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e... e... e..." Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. (...) Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio. (Deleuze; Guattari, 2011, 48)

O rizoma se constrói da adição, sempre haverá um "e" que conecta o rizoma às outras possibilidades e linhas que o rompem e constroem ao mesmo tempo. Para Deleuze e Guattari, os rizomas são imagens-conceitos para a forma como a cultura, a sociedade e o pensamento se organizam de maneira descentralizada e não hierárquica. Eles argumentam que, em vez de pensarmos em termos de uma estrutura de poder vertical, devemos pensar em termos de redes de conexões que se expandem horizontalmente e se sobrepõem. O rizoma é uma forma de organizar a realidade que se baseia em conexões múltiplas e não-lineares entre elementos, sem hierarquias ou centros fixos. Essa estrutura permite a emergência de novas conexões e significados a partir da interação entre as partes, em um processo de constante transformação e devir. Estes sistemas não teriam um centro ou um ponto de partida

definido, mas crescem por meio de conexões que são feitas em diferentes pontos ao longo do caminho. Isso significa que eles podem ser mais flexíveis e adaptáveis do que estruturas hierárquicas, pois não têm uma ordem fixa e podem crescer de maneira não linear.

Figura 22 – A arte como expressão rizomática. *Autumn Rhythm*



Fonte: POLOCK (1950)

Na arte abstrata³¹, como a de Jackson Pollock, por exemplo (figura 22), podemos notar a ruptura com a representação figurativa e a busca da expressão de conceitos, emoções e sensações através de formas, cores e texturas abstratas. Tal tipo de arte desafia as noções tradicionais de representação e significação,

³¹É importante aqui delimitar o que compreendemos por “arte abstrata”, ainda que não discorramos amplamente sobre a longa teoria da arte acerca do tema. Conforme apontamentos de Rosa Gabriella Gonçalves, no artigo *Abstração e empatia: Schopenhauer e a fundamentação da arte abstrata* (2021), a arte mimética, propriamente figurativa e apegada ao real, é aquela que busca representar o mundo como ele (aparentemente) seria, com suas formas e características reconhecíveis. Segundo Gonçalves (2021, p. 2–3), esta é uma expressão de confiança e satisfação com a realidade existente, e é exemplificada pela arte clássica e do Renascimento, que se dedicavam retratar a natureza, o corpo humano e a realidade de forma precisa e fiel. Por outro lado, a arte abstrata, de acordo com a autora, não tentaria imitar diretamente o mundo externo – em outras palavras, desapegaria-se do real por compreender que o funcionamento da realidade não se dá de forma meramente figurativa e linear. A arte abstrata, nesta visão, não seria uma forma inferior de expressão artística, resultado de uma suposta incapacidade de criar arte figurativa. Pelo contrário, a arte abstrata surge como uma resposta à necessidade quase que espiritual de ordenar e encontrar significado em um mundo caótico. Para tanto, o abstracionismo busca representar a realidade de uma forma não figurativa, explorando formas geométricas, abstração de cores e linhas, e outras técnicas não representacionais. Ainda conforme apontamentos de Gonçalves (2021, p. 7), retomando as considerações de Wilhelm Worringer em *Abstraction and empathy* (1997), a intenção da arte abstrata, seria encontrar estratégias para reduzir a incerteza e a angústia diante do mundo da *experiência*, ao retirar os objetos de seu contexto natural e do fluxo contínuo da existência. Na era da modernidade, a angústia e a ansiedade diante do real seria, segundo Worringer, geradas pela experiência da industrialização e pela hostilidade da sociedade de massas e a abstração buscaria seguir tal fluxo: desmontar a organização para buscar no seio do caos motivos estéticos, como se esta fosse uma forma de linha de fuga da arte num contexto de complexidade premente.

confronta o realismo da obra de arte clássica, destrona o traço perfeito, a inspiração, as formas estéticas do belo, enfatizando a liberdade do artista em criar uma linguagem visual própria que se faça na ruptura, que tenha na desobediência o principal vetor de ação. A arte abstrata permite múltiplas leituras, sem a pretensão de esgotá-las, oferece caminhos abertos em terrenos aparentemente inférteis para quem as observa poder mapear sua experiência. O abstrato envolve o espectador em uma experiência subjetiva e sensorial.

Assim como a arte abstrata desafia a noção de representação figurativa, o conceito de rizoma, que apresentamos anteriormente, questiona a ideia de uma ordem estruturada e linear na organização do conhecimento e da realidade. Ambos exploram a ideia de multiplicidade, de múltiplas perspectivas e de fluxos não determinados. Tanto a arte abstrata quanto o rizoma rompem com os sistemas tradicionais de pensamento e apresentam alternativas mais fluidas e abertas. Dessa forma, poderíamos ver a arte abstrata como uma expressão visual do conceito deleuze-guattariano de rizoma. Assim como os elementos abstratos da pintura se conectam de maneira não hierárquica, permitindo diferentes leituras e interações entre cores, formas e texturas, o rizoma propõe uma visão da realidade em que múltiplos pontos de conexão e significado se entrelaçam de forma a não se limitar à progressão linear e a construção de sentidos que se estratifiquem e cristalizem como concepção. Ambas as ideias nos convidam a repensar as estruturas tradicionais e a explorar novas possibilidades de criação e compreensão, além de provocarem uma nova forma de olhar o nosso próprio conceito de arte – aqui não nos limitando à arte visual, mas também considerando o texto escrito como projeto de expansão e pluralidade de sentidos.

Na mezzotinta intitulada *Gota (Gota de orvalho)* (1948) (figura 23, a seguir), Maurits Escher projeta, sobre uma folha, uma gota que redimensiona as nervuras do vegetal como se fosse uma lente de ampliação. Na folha, podemos observar as fissuras, veias que correm em múltiplas direções conectando-se em rizoma. A gota de água permite uma nova forma de visualizar estas mesmas veias: que são também caminhos que partem da folha para a água para depois retornarem aos seus pontos de origem, reconectando-se com outros pontos que se abrem para novas possibilidades de conexão. Escher nos possibilita, por meio de sua gravura, refletir acerca das dimensões da noção conceitual deleuze-guattariana, que buscamos

operacionalizar neste trabalho. Podemos ver, na experiência de um objeto estético, o rizoma em funcionamento, o bloco de devires formado pela gota de orvalho e pela folha — aí temos um exemplo de expansão, de linhas de vida que se abrem num "devir-água da folha" e, igualmente, num "devir-neural-folicular da água".

Figura 23 – “Gota (Gota de orvalho)” - M.C. Escher.
Drop (dewdrop), título original. Mezzotinta (fevereiro de 1948)



Fonte: site oficial do artista. Disponível em: [https://mcescher.com/gallery/back-in-holland/#iLightbox\[gallery_image_1\]/32](https://mcescher.com/gallery/back-in-holland/#iLightbox[gallery_image_1]/32)

O rizoma se faz em movimentos intensivos de interconexão múltipla. Como em uma floresta vista de cima, em que as copas das árvores movimentam-se com o vento fazendo com que não possamos distinguir uma árvore de outra. A floresta respira — é ela uma malha, uma rede que se comunica em uma linguagem que desestabiliza. A ideia de uma rede de conexão se assemelha à malha cósmica: a floresta é ela também um cosmos. O rizoma não se inicia nem conclui, ele se encontra no meio — em uma densa vegetação não se pode, com facilidade, delimitar um de seus nós significantes pois eles constituem um sistema maior, um sistema que se espalha e toma conta do espaço. Embora as árvores sejam a imagem de um sistema hierarquizado de representação, quando em conjunto, com seus infinitos

galhos, raízes, folhas, acabam por formar um sistema-rizoma, como observamos no vídeo que apresentamos por meio do *hiperlink* a seguir (figura 24).

Figura 24 – A floresta respira (escaneie o QR code para a experiência do rizoma em movimento)



Fonte: o autor

Quando consideramos a textualidade como uma malha propriamente rizomática, passamos a compreender o movimento do texto como um objeto inacabado, disforme, sem estrutura, um “texto–por–escrever”, como chamamos anteriormente³². Nesta perspectiva, podemos recuperar as observações de Roland Barthes em *S/Z* (2004, p. 2–3), sobre aquilo que ele chamaria de “texto escrevível”. Para o filósofo, os textos que têm o potencial de serem escritos – não como elementos imanentes que devem ser apreendidos pelos autores, mas como pluralidade intensiva – são uma realidade contínua, na qual não se pode sugerir nenhuma palavra subsequente, pois isso os transformaria em algo do passado. Segundo os argumentos de Barthes, nós mesmos nos tornamos esses textos no momento da escrita – um movimento que Deleuze e Guattari chamariam de “devir”, antes que o jogo infinito do mundo seja interrompido e limitado por sistemas como ideologia, gênero ou crítica, que restringiriam a diversidade de abordagens, a multiplicidade das aberturas e

³² Se a leitura foi aceita como desafio e iniciou-se por este platô, recomenda-se a regressão, meramente elucidativa, ao platô intitulado “Ser marina, ser étéreo de linguagem”. O debate acerca da linguagem, da escrita e da experiência do texto se dá, naquela ocasião, por meio de uma interessante reflexão acerca de um conto de Murilo Rubião, “Marina, a Intangível”. Lá será possível encontrar o incentivo ao retorno a este ponto, em que debatemos a noção conceitual de rizoma.

das conexões que pressupõem o infinito da linguagem.

De acordo com a análise barthesiana, no estado de “pluralidade” do “texto–por–escrever”, que não se apresenta de forma limitada por qualquer obrigação de representação ou imitação, pressupõe–se que as redes e as conexões potenciais seriam diversas e interagiriam sem nenhuma delas exercer domínio sobre as outras – em outras palavras, não há hierarquia no rizoma. Nessa perspectiva, esse texto “ideal” não seria uma estrutura fixa de significados, mas sim aquilo que Barthes chama de uma “galáxia de significantes” – imaginemos a rede cósmica que compõe o universo, como apresenta Kim Albrecht em seu projeto visual (anteriormente explicitado na imagem 21). O texto como rizoma, nesta perspectiva, não possuiria um começo definido, seria naturalmente reversível e poderia ser acessado por meio de múltiplas entradas, sem que nenhuma delas seja considerada a principal.

Sobre esta perspectiva do texto como uma rede de múltiplas conexões, na abordagem experimental do rizoma, podemos recuperar a aproximação à obra de Franz Kafka, como proposta por Deleuze e Guattari (2021, p. 9–10). “Como entrar na obra de Kafka?”, questionam os filósofos. Segundo eles, a obra kafkiana se apresenta como um rizoma, uma toca, que possui apenas uma entrada. No entanto o animal ocasionalmente contempla a possibilidade de uma segunda entrada, que funcionaria tanto como um ponto de vigilância quanto como uma armadilha. De acordo com os autores, O Castelo tem entradas múltiplas, “[...] cujas leis e distribuições a gente não sabe muito bem.” (Deleuze; Guattari, 2021, p. 9). Já o hotel de *América* apresenta inúmeras portas, auxiliares e principais que são veladas por um tanto de recepcionistas, além de haver, na narrativa entradas e saídas outras – sem portas nem vigilantes. Segundo Deleuze e Guattari, em *A construção* (originalmente chamada *A toca*), apresenta somente uma entrada e a criatura, no máximo, “[...] imagina a possibilidade de uma segunda entrada que teria apenas uma função de vigilância: e é esta a abertura da armadilha do bicho e de Kafka: descreve–se a toca para enganar o inimigo – a traição da imagem–toca, por que não? “Isto não é uma toca; isto não é uma abertura”.

Na imagem–rizoma do esconderijo do monstro abissal da toca, devemos, como propõem Deleuze e Guattari, experimentar o movimento de entrada por qualquer

parte. Nenhuma tem mais valia que outra, nenhuma tem privilégio. Deve-se procurar somente com quais pontos poderíamos conectar o ponto de entrada,

[...] por quais encruzilhadas e galerias se passa para conectar dois pontos, qual é o mapa do rizoma, e como ele se modificaria imediatamente se se entrasse por um outro ponto. O princípio das entradas múltiplas impede sozinho, a entrada do inimigo, o Significante, e as tentativas para interpretar uma obra que apenas se propõe, de fato, à experimentação. (Deleuze; Guattari, 2021, p. 9–10, grifos nossos)

A experimentação, nesta perspectiva, se apresenta como operação possível e potencialidade de sentidos em expansão e não como interpretação que limita o objeto – não se pode, nesta abordagem, colocar a arte contra a parede, emoldurá-la, fazer dela matéria decorativa, objeto apreensível, conteúdo interno à forma. O movimento hermenêutica prevê, então, que o “Significante” seja elemento intrusivo na toca de uma criatura ininterpretável. É preciso operar em rizoma, criar com o ser abissal da toca um corpo desarticulado, fazer com o animal um movimento de vida, ativar a armadilha ao inimigo – ao filisteu interpretacionista que se coloca à espreita, pronto para estriar a toca, aterrará-la e com ela aqueles que habitam na profundidade deste rizoma. Afirmamos: este trabalho se faz consciente de seu papel, o de experimentar as múltiplas entradas ao objeto estético, constituir com ele o “texto-por-escrever”, o informe, o vazio do abismo. E para tanto se faz necessário expandiros conceitos, fazê-los funcionar em outros campos de significação.

Como evidencia Karl Schollhammer (2001, p. 60), em primeiro lugar, os autores não aceitam a análise interpretativa e sua busca por significados imaginários, simbólicos ou fantasiosos no texto. Eles também rejeitam abordagens estruturais limitadas que reduzem o texto a simples contrastes formais. Em vez disso, como continua Schollhammer, eles adotam uma leitura estratégica que prioriza a dimensão prática da linguagem, ou seja, a forma como o texto é efetivamente inserido e utilizado. Em segundo lugar, esses autores destacam o caráter experimental tanto da literatura quanto da análise literária. Deleuze e Guattari veem a obra literária como um espaço de experimentação e de experiências discursivas, poéticas e sociais. A leitura, portanto, extrai, realiza e expressa dinamicamente os resultados dessas experimentações.

Na ocasião de sua entrevista a Robert Maggiori, em setembro de 1986, Gilles Deleuze, ao falar sobre sua relação com Michel Foucault, afirma que a aproximação conceitual entre ambos provinha de uma visão em comum da filosofia. Segundo

Deleuze, o que ele e Foucault operavam não era em direção a conceitos de abstração, mas sim tinham como tarefa analisar o que ele denomina “estados mistos” ou então “agenciamentos”, o que para Foucault seriam “dispositivos”. Nas palavras de Deleuze:

Era preciso, não remontar aos pontos, mas seguir e desemaranhar aslinhas: uma cartografia, que implicava numa microanálise (o que Foucault chamava de microfísica do poder e Guattari, micropolítica do desejo). É nos agenciamentos que encontraríamos focos de unificação, nós de totalização, processos de subjetivação, sempre relativos, a serem sempre desfeitos a fim de seguirmos ainda mais longe numa linha agitada. Não buscaríamos origens mesmo perdidas ou rasuradas, mas pegaríamos as coisas onde elas crescem, pelo meio: rachar as coisas, rachar as palavras³³. (Deleuze, 2013, p. 113, grifos nossos).

Experimentar a nosso ver se relaciona intimamente com esta forma de aproximação à linguagem e aos objetos – rachá-los, fazê-los funcionar em ruptura quer dizer sempre avançar em uma linha de pensamento que foge a qualquer tentativa de interrupção ou restrição de um regime de interpretação. Não se remete a conceitos abstratos pelo simples fato de fazê-lo, pois se incorre no equívoco de imaginar, ou “imagear”, assimilar o abstrato, dar a ele uma forma mais ou menos apreensível, remetê-lo a algo, fazer referência, voltar a uma origem das coisas, a um passado onde tudo funcionava de forma bem ordenada (um apego adâmico ao Éden, por exemplo). Quando se foca no “micro” das coisas, nas relações mínimas que fluem nos interstícios da experiência, agenciamos, fazemos acontecer, atuamos em um conjunto de relações multidimensionais, multifacetadas. “Rachar as coisas, rachar as palavras”, afirma Deleuze, é o mesmo que “desfazer” o signo, quebrá-lo: como se pode interpretar diante de um objeto que é, em si, por sua natureza, quebrado? A experimentação, a nosso ver, atua nas brechas, nas fissuras, nas trincheiras – este é o lugar próprio da guerra. O próprio Murilo Rubião, em entrevista a Granville Ponce, comentou o movimento necessário de trabalho com a linguagem em ruptura: “Sempre aceitei a literatura como uma maldição [...] Somente quando estou criando uma história sinto prazer. Depois é essa tremenda luta com a palavra, é revirar o texto, elaborar e reelaborar, ir para frente, voltar. Rasgar.” (Ponce, 1998, p. 5).

³³ Recuperamos aqui um movimento conceitual semelhante, que apresentamos anteriormente no trabalho. Georges Didi-Huberman (2013, p. 185) nas trilhas de se repensar a história da arte propõe: “Uma primeira aproximação para renunciar ao esquematismo da história da arte: a *rasgadura*. Abrir a imagem, abrir a lógica”. A rasgadura e a ruptura funcionam de forma semelhante a nosso ver e o que nos interessa é justamente este objeto rasgado-rompido, abandonado de toda e qualquer estrutura.

O movimento de experimentação pressupõe que no campo da arte e da literatura – um campo que neste trabalho é operacionalizado a partir da noção conceitual de rizoma como um sistema horizontal de múltiplas conexões –, a obra se apresenta como o objeto artístico que funciona como um sistema em que as linhas de experimentação se estendem para além dos limites físicos da obra em si – sua tangibilidade como texto acabado, seu lugar no mundo, sua função (ou disfunção social), seu papel na língua nacional e no cânone³⁴. Isso significa que a arte pode ser vista como uma rede de influências e referências, que se conectam em várias direções e que podem se estender ao longo do tempo e do espaço. A arte rizomática não é limitada a um meio específico ou a uma forma estética particular, mas se expande para além dessas categorias. Isso significa que a arte pode ser entendida como um sistema aberto de conexões, que permite a entrada de novos elementos e a criação de novas relações que só poderão ser apreendidas pela experiência – as conexões horizontais que não pressupõe o privilégio do leitor–receptor e seu poder sobre o “texto–limite”. Há sempre um “texto–por–escrever” no campo artístico–literário.

Segundo a crítica de arte Rosalind Krauss, em seu livro *Passages in Modern Sculpture* (1981), a arte rizomática se caracteriza pela "multiplicidade de planos e por uma rejeição da forma linear"³⁵. Nesta obra, Krauss discute as mudanças na escultura moderna, apontando para a influência do cubismo e do construtivismo, que valorizavam a tridimensionalidade e a complexidade da forma. Essa citação em particular destaca a importância da multiplicidade e da rejeição da forma linear nessa nova condição escultural. A crítica estadunidense destaca o trabalho de artistas como Robert Smithson (figura 25, a seguir) e Richard Serra, que exploraram o rizoma

³⁴ Deleuze e Guattari partem da imagem–conceito do rizoma para apresenta ruma proposta de experimentação da arte e da literatura que está para além do objeto estético e perpassa horizontes muito mais amplos, como a política, a cultura, as relações de poder e a organização social. Ao debaterem a questão do livro–rizoma–americano como aquele que se cria à parte do livro–árvore europeu. “É preciso criar um lugar à parte para a América.”, afirmam os autores (2011, p. 40). O rizoma se apresenta como o ataque a qualquer premissa de hierarquizado do objeto artístico em sua concepção e recepção. A grama que toma conta e se espalha. Não atoa, intrincado no meio do texto de Deleuze e Guattari (2011, p. 40), um título de obra literária se destaca: “Folhas de relva”. A referência é à obra de Walt Whitman, grande nome da literatura produzida em solo estadunidense, um exemplo de livro–rizoma para os pensadores franceses. É preciso, nestas vias, combater ocânone pois ele expressa uma estrutura de poder arborescente, contrária à noção rizomática.

³⁵ No original: “*We have been moving toward a new sculptural condition, one characterized by the sheer multiplicity of planes and by a rejection of linear form.*” (Estamos caminhando em direção a uma nova condição escultural, caracterizada pela pura multiplicidade de planos e pela rejeição da forma linear, em tradução livre).

em suas obras, criando ambientes esculturais que se expandem e se conectam com o espaço circundante.

Figura 25 – A *land-art* de Robert Smithson



Fonte: SMITHSON, Robert, ***Spiral Jetty***, 1970. Disponível em: <https://umfa.utah.edu/spiral-jetty>

Brian Massumi, filósofo e teórico social canadense, destaca a importância da experiência sensorial e do movimento no processo de criação. Para o filósofo, a arte rizomática é uma forma de “desenrolar” o espaço e o tempo em um processo contínuo de expansão e transformação. Segundo Massumi (2002, p. 172), a “estética rizomática desloca a ênfase da obra de arte como objeto para sua produção enquanto evento”. Neste sentido, a obra de arte se concebe como núcleo intensivo de produção de sentidos múltiplos, na estética rizomática, destaca-se a importância do processo de produção da obra de arte em detrimento de seu resultado final como objeto. “A arte rizomática é um processo sem começo nem fim” (Massumi, 1992, p. 136). Esse conceito está alinhado com a ideia de que a obra de arte é um evento, uma experiência que acontece no momento de sua criação e não apenas algo que é produzido e pode ser apreciado posteriormente. Massumi (2002, p. 172–173) argumenta que a estética rizomática é uma maneira de pensar a produção artística como um processo aberto, que pode ser influenciado por múltiplos fatores e que não é restrito por uma estrutura

hierárquica ou linear. Em suma, Massumi argumenta que a arte rizomática é uma forma de arte que não está limitada às categorias tradicionais de objetos, sujeitos e percepção.

Conforme pontua Massumi (2002, p. 173), a “[...] arte rizomática produz um campo perceptual em que a distinção entre obra e receptor, entre sujeito e objeto, entre dentro e fora, é dinamicamente posta em movimento”. Essa ideia é semelhante à noção de fluxo, apresentada por Mihaly Csikszentmihalyi em sua obra *Flow: the Psychology of optimal experience* (1990, p. 29). Csikszentmihalyi argumenta que a experiência do fluxo, caracterizada pela completa imersão em uma atividade criativa, é um estado de êxtase que é alcançado quando a pessoa está engajada em uma atividade desafiadora e significativa. O autor sugere que o processo criativo é tão importante quanto o resultado final da criação e que a realização do fluxo pode ser uma forma de realização criativa.

Tendo em mente que o rizoma opera um método de experimentação afim ao nosso objetivo nesta dissertação, entendemos que, em vez de pensarmos em termos de árvores, com raízes profundas, troncos, ramos e folhas – que seriam o processo interpretativo e representativo em si diante da apreensão da arte, da imagem e da literatura –, Deleuze e Guattari nos provocam a pensar em termos de rizomas, que são sistemas horizontais de ramificação e conexão. Para os autores, “o mimetismo é um conceito muito ruim, dependente de uma lógica binária, para fenômenos de natureza inteiramente diferente.” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 28). Para François Ewald, na aba do volume 1 da edição brasileira de *Mil Platôs*,

Gilles Deleuze e Félix Guattari detestam a interpretação. “Interpretar”, dizem, “é nossa maneira moderna de crer e de ser piedoso”. À interpretação, eles opõem a experimentação. Seu método, esquizoanálise ou pragmática, obedece às regras de um positivismo radical. Não se trata de amor a ciência, mas de produzir fatos. (Ewald apud Deleuze; Guattari, 2011, s.p.)

Cabe aqui recuperarmos o que apresentamos anteriormente sobre a visão de Susan Sontag sobre aquilo que ela denomina “filistinismo da interpretação”. Para a autora (2020, p. 20–21), a interpretação não deveria ser vista como um valor absoluto e não deveria ser considerada como um gesto mental fora do tempo e espaço. Em alguns contextos culturais, para Sontag, a interpretação poderia ser reacionária, desrespeitosa, covarde e sufocante, reduzindo a obra de arte a seu conteúdo e tornando-a dócil e submissa. A arte, quando resistente às premissas reacionárias

da interpretação, pode expandir seus horizontes e revelar a necessidade de uma nova compreensão do processo criativo e da recepção crítica. Deleuze e Guattari, por sua vez, ao proporcionarem a reflexão acerca da experimentação como método, tratam, ao mesmo tempo, da crítica à interpretação e da proposta de experimentação como método oposto ao mimetismo e à lógica binária. Ambas as linhas de pensamento, quais sejam de Sontag e de Deleuze e Guattari, questionam a noção de que a arte deva ser interpretada e submetida a uma verdadeira compreensão, defendendo a liberdade e a experimentação como formas de expandir os horizontes da arte e da consciência humana.

A aproximação ao objeto estético rizomático, que aqui tomamos como experimentação, anula as possibilidades de “explicação” do objeto tratado. Eziel Percino, ao tratar da obra de Murilo Rubião e seu “não-senso” intrínseco, afirma que diante do objeto muriliano, “insignificável, impensável, indizível”, pressupõe-se uma apreensão crítica que se afaste do ato de “explicar” e se aproxime da “experiência”. Como apresenta Percino (2014, p. 15), “[...] substitui-se, pois, uma ‘lógica da verdade’ por uma ‘lógica do acontecimento’, definida como um devir ilimitado.” Tal experiência, no campo de produção e recepção do objeto literário é, segundo Percino, objeto de pensadores como Bachelard, Blanchot, Foucault, Deleuze e do último Barthes. Tal movimento de recepção e produção do pensamento acerca da literatura, conforme se distancia das tradições hermenêuticas, aquelas que se dão com a interpretação do texto, que buscam apreender significados gerais do objeto.

4.2 EXPERIMENTAR, FORMAS DE VIDA: EXPANDIR, LANÇAR AO ABISMO

Experimentar, no campo da imagem – um dos nossos objetos neste trabalho, revela compreender o que Walter Benjamin já afirmava, ao dizer que a imagem se apresenta naquilo que ele chama de “dialética da imobilidade”. Segundo o pensador, deveríamos pensar a imagem como elemento de uma dinâmica de compreensão do tempo e do espaço – que a nosso ver se dá de forma plenamente rizomática. A compreensão mais comum é de que as relações temporais passado–presente se dão de forma puramente temporal, contínua e progressiva – e por que não dizermos aqui: arborescente, hierarquizada, pivotante? –, Benjamin contrasta uma relação dialética, do ocorrido com o agora – “não se trata de uma progressão, e sim uma imagem, que salta.” (Benjamin, 2006, p. 504). Logo, a experimentação de um objeto

estético em um determinado contexto espaço-temporal revela que, de alguma forma, ele rompeu as barreiras da progressão lógica, nos afeta de forma a pensarmos criticamente sobre ele, apreendê-lo em dinâmica dialética e não em paradigma puramente histórico-crítico.

Percino (2014, p. 15) salienta que a literatura – no caso específico a literatura de Murilo Rubião –, teria um valor particular que é o de experimentar, ou seja, estabelecer uma relação com um impensável que não é místico nem fora da experiência. Essa relação é caracterizada por um acontecimento que não pode ser explicado nem demonstrado, mas que fomenta a lógica dobrada, redobrada e desdobrada pela qual a experiência retorna a si mesma e se efetua. Essa noção de experimentação nos parece interessante para os objetivos deste trabalho e se conecta com a filosofia de Deleuze e Guattari, que defendem que a experiência seria a chave para o processo criativo. Para eles, a experimentação não é apenas a busca por um resultado pré-determinado, mas sim um processo de descoberta e exploração que permite a emergência de novos conceitos e modos de pensamento.

Nesse sentido, a literatura pode ser vista como uma forma de experimentação que permite a abertura para o impensável, para o desconhecido, e que fomenta a multiplicidade de dobras e desdobramentos que caracterizam a experiência. A experimentação se faz como categoria que se afasta do “erro”, sendo esta diferença a característica que confere a sua grandeza e o seu risco. Este processo de diferença que é a própria experiência, na perspectiva deleuze-guattariana, revela um procedimento que não se fecha, que não conclui, que se encontra no meio. O rizoma é ele mesmo a experiência, pressupõe-se a intensidade, a multiplicidade. Para Deleuze e Guattari (1995, p. 43), experimentar não seria tentar “algo novo”, mas sim seria tentar algo cujo resultado seria desconhecido. A experimentação é, em suma, para eles, o processo de criação de alguma coisa que ainda não exista, que não se sustenta em um modelo ou predefinição. Podemos encontrar este método, ou então prática de vida e de pensamento, em toda a produção dos autores, que expandem toda e qualquer noção da filosofia tradicional, experimentando seus limites, suas possibilidades e suas (in)viabilidades.

A experimentação é uma forma de vida, a experimentação não seria algo que se faz ocasionalmente, mas algo que se vive permanentemente. Este movimento se exerceria em domínios muito diversos: em relação às coisas que utilizamos, aos

alimentos que consumimos, aos instrumentos de trabalho que manejamos, aos métodos que empregamos para realizar uma tarefa, aos procedimentos que se seguem em relação aos outros homens, às provas a que se submete o próprio corpo, às sensações que se procuram ou evitam. A experimentação é uma atitude, uma maneira de ser que põe em questão o próprio modo de existência.

A experimentação como movimento de aproximação ao objeto literário é prática constante no trabalho de Deleuze e Guattari. Ao apreenderem a obra de Franz Kafka, em *Kafka: por uma literatura menor* (1975), por exemplo, os filósofos afirmam que não teria a intenção crítica de buscar arquétipos, ou aquilo que significaria o imaginário de Kafka, sua dinâmica, seu bestiário, nem mesmo associações livres que poderia, como afirmam os autores, cair nas lembranças da infância ou na fantasia. Não procuram interpretar, nem muito menos buscam uma estrutura e suas oposições formais e significantes prontos, pois isso sempre pode levar a se estabelecer relações binárias e depois biunívocas. Assim, o que os filósofos propõem é a experimentação, protocolos de experiência que não se limitem à hermenêutica. O que eles preconizam é a política de Kafka, suas máquinas que não são nem estrutura nem fantasia. (Deleuze; Guattari, 1975, p. 12–13).

Assim, poderíamos elencar algumas das principais características do método que adotamos na dissertação: 1º) experimentar não é tentar algo novo, mas tentar algo cujo resultado é desconhecido. A experimentação implica uma ruptura com a ordem estabelecida e uma abertura para o novo, o desconhecido, o imprevisível. É criar algo que ainda não existe, que não tem modelo nem predefinição. 2º) a experimentação é uma forma de vida. Não é algo que se faz ocasionalmente, mas algo que se vive permanentemente. Podemos dizer que experimentar é criar um campo de possibilidades, no qual as coisas se tornam imprevisíveis e se abrem para novas formas de vida. 3º) a experimentação não é uma atividade solitária, mas uma prática coletiva que envolve a colaboração e a comunicação com o outro. O agenciamento é sempre coletivo, as vozes nunca soam sozinhas como em um quarto escuro. A experimentação não é um fim em si mesma, mas um meio para produzir algo novo, algo que possa transformar a vida. 4º) a experimentação não é uma atividade exclusiva da ciência ou da arte, mas algo que pode ser encontrado em todos os campos da vida. 5º) a experimentação não se limita à criação de novos

objetos ou formas, mas envolve também a criação de novas sensibilidades, novas percepções, novas formas de sentir e de pensar.

4.3 O QUE HÁ PARA ALÉM DAS FRONTEIRAS? — UMA EXPERIÊNCIA

Um movimento que a nosso ver operacionaliza a experimentação como método em detrimento à aproximação formal e interpretativista, é a ideia de “expansão do campo artístico e literário”. A crítica literária argentina Florencia Garramuño reflete sobre a expansão do campo da literatura (e da arte) partindo de considerações sobre a instalação de Nuno Ramos, *Fruto Estranho* (2010) (figura 26, abaixo), que dá título ao seu estudo *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (2014). A obra de Ramos, composta de meios e suportes diversos, como a música, o cinema, a literatura, além de diferentes objetos como árvores, estruturas de aviões e instrumentos musicais, revela, como aponta Garramuño na conclusão de seu estudo, uma forma de ação que não só entrecruza meios artísticos distintos, mas também “[...] diferentes mundos de referência que todos esses materiais introduzem na instalação.” (Garramuño, 2014, p. 96).

Figura 26 – *Fruto Estranho*, instalação de Nuno Ramos (2010)

"Acompanhava a instalação um vídeo com trecho do filme *A fonte e a donzela*, de Ingmar Bergman, e áudio da canção "Strange Fruit", de Abel Meeropol (pseudônimo Lewis Allan), interpretada por Billie Holiday."



Fonte: <https://www.nunoramos.com.br/trabalhos/fruto-estranho/>

Rosalind Krauss, em texto intitulado *A escultura no campo ampliado* (1979) aponta a maleabilidade do conceito de “escultura”, principalmente na ampliação

deste termo cultural no cenário pós-guerra. Segundo a autora, os conceitos de arte, como as categorias da escultura e da pintura, a certa altura da modernidade, teriam sido esticados, moldados e torcidos pela crítica até o ponto em que tudo caberia dentro de um termo cultural do campo artístico. (Krauss, 1979, p. 129). Em sentido semelhante, os apontamentos de Garramuño (2014) nos provocam a reflexão de que pensar a literatura (e a arte) em um campo expandido é, além de pensar nestas expressões que acolhem formas, procedimentos, meios de expressão de outros campos artísticos, também é pensar na literatura e na arte que refletem e expandem a si mesmas como artefatos da cultura, desbordam suas fronteiras de contenção e revelam seu potencial crítico.

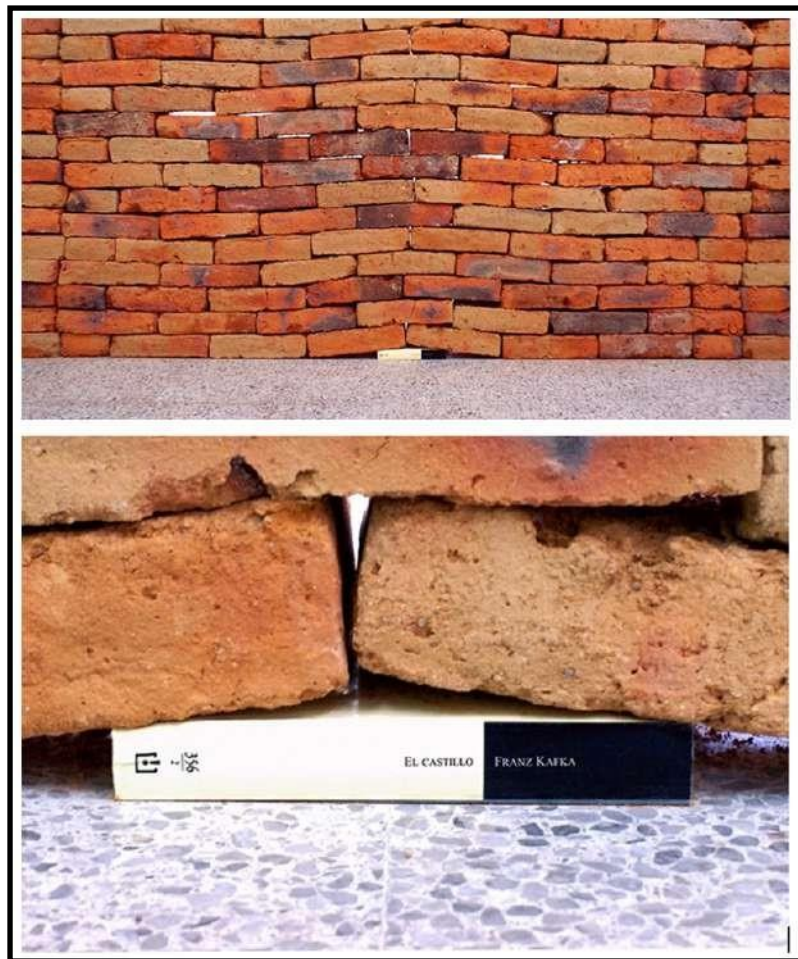
No interior da linguagem literária, por sua vez, segundo Garramuño (2014, p. 16), vários tipos de especificidade (características que poderia definir uma obra como própria a um gênero, forma ou tipo de arte) são dissolvidos em um número de textos que exibem “uma intensa porosidade de fronteiras”. A autora indica exemplos desses tipos de especificidade que se expandem na literatura contemporânea, como a especificidade nacional, pessoal, genérica e até propriamente a especificidade literária.

Cabe destacar que, além de questionar a especificidade da forma e do meio, a literatura em campo expansivo acaba afiliando-se a práticas de não pertencimento que questionam e problematizam a especificidade do “[...] sujeito, do lugar, da nação e até da língua” (Garramuño, 2014, p. 28), abrindo espaço para a constituição coletiva daquilo que Garramuño (2014, p. 27) chama anteriormente de “comunidades expandidas”. Neste sentido, lembramos aqui as noções conceituais que entornam o debate acerca das literaturas ditas “menores”, apresentadas por Deleuze e Guattari em seu trabalho sobre Kafka. Logo, percebe-se que a expansão de um campo que acolhe o literário e o artístico se apresenta como uma política, um campo em que se opera a batalha dos signos que provocam a desestabilização dos operadores de poder que estabelecem o que entra e o que sai do campo da arte e principalmente, pressupõe sempre a interpretação totalizante.

É flagrante, nesse sentido, a consciência de crítica cultural que, na perspectiva de Garramuño (2014), a literatura ampliada apresenta, sobrelevando a forma e a estrutura, e refugiando-se numa estética de ampliação de seu lugar no mundo. Em outras palavras, a literatura em campo expansivo é potencialmente indisciplinada

e atuante direto na malha social e histórica. Podemos observar essa atuação, em um exemplo nosso, por meio da instalação do mexicano Jorge Méndez Blake, *El castillo* (figura 27), popularmente conhecida nas redes sociais e na internet como “O impacto de um livro”, em que uma parede de tijolos estanques é desarticulada de dentro por um único livro na base (a obra usada é *O castelo*, de Franz Kafka, que empresta o seu título à instalação).

Figura 27 – “O impacto de um livro” – Jorge Méndez Blake



Fonte: BLAKE, Jorge Méndez. **El Castillo**. Disponível em: <http://www.mendezblake.com/el-castillo/>

O movimento de expansão da literatura pode ser tomado, nesta perspectiva, como um movimento contrário a qualquer noção de campo estático e fechado, como bem aponta Garramuño (2014, p. 33–34) – algo que se aproxima em muito da noção conceitual de “rizoma”, de Deleuze e Guattari, que apresentamos anteriormente neste trabalho. Cabe ressaltar que neste movimento intensivo da operação expansiva

do campo artístico-literário, o procedimento de apreensão dos processos inespecíficos da arte e da literatura contemporâneas se daria por meio da expansão também da própria noção de comparatismo. Citando Kennet Reinhard, Garramuño reflete sobre a “vizinhança” que libera os estratos de comparação para se pensar a América Latina contemporânea. Para Reinhard (1995, p. 785 apud Garramuño, 2014, p. 45), a literatura comparada deveria ser entendida como um modo de ler de forma lógica e ética anteriormente à padrões de similitude, apreendendo um local em que os textos não fossem agrupados em “famílias” que se definem nos limites de diferença–semelhança. Neste movimento, seria possível, conforme Garramuño (2014, p. 48), compreender a “literatura fora de si” como a imaginação de novas comunidades, as comunidades expandidas como citamos anteriormente, em que o fazer literário expande os limites de sujeito, nação, identidade e línguas. Neste sentido, ao propormos a aproximação de Maurits Escher e Murilo Rubião estamos, a nosso ver, propondo uma expansão da própria concepção da experiência comparativa.

Diante do apontado, consideramos que a “literatura em crise” (Garramuño, 2014, p. 81), posta em crise por dispositivos diversos da formação subjetiva, cultural, social e histórica ao longo da segunda metade do século XX, revela que a literatura se abre e se expande em formas, temas, temporalidades, recepção leitora e crítica, a uma política da subjetividade contemporânea que se constitui propriamente na crise. Neste sentido, diante do que expusemos aqui, refletir sobre a literatura em campo expansivo é refletir acerca da desestabilização política da arte como um todo, sobretudo no que diz respeito à especificidade das fronteiras das expressões artísticas e culturais. Não seria somente incorporar na literatura um fruto estranho como forma, mas refletir a respeito dos impactos da consciência crítica e criadora da literatura diante deste estranho que, a exemplo da instalação de Nuno Ramos (apresentada por Garramuño), e da instalação que trazemos como exemplo aqui, de Jorge Méndez Blake, atua como ataque desde dentro aos potenciais de realização estética e cultural da arte como movimento em expansão. O corpo estranho na base de toda uma tradição expande a percepção de nós mesmos como sujeitos, da historicidade, da literatura e da arte que nos cerca e nos toca cotidianamente.

A noção conceitual de rizoma, proposto por Deleuze e Guattari, reverbera no campo artístico-literário, como apontamos anteriormente, como uma abordagem que desafia as estruturas lineares e hierárquicas tradicionais. Formar rizoma, expandir as linhas, emaranhar os fios da narrativa e formar uma teia fluida. Nesse contexto, a experimentação como um método de aproximação ao objeto estético, pressupõe uma operação que desterritorializa não só o agir criativo, mas também o agir crítico. Com um funcionamento rizomático, a busca pela ampliação dos limites do campo artístico-literário encontra solo fértil. Nesta abordagem, os artistas são encorajados a romper com os padrões estabelecidos, explorando novas formas de expressão, mesclando gêneros e linguagens, e desafiando as fronteiras da narrativa convencional, o entrelaçamento de vozes diversas e para a emergência de novas perspectivas. Por meio da expansão do campo artístico-literário e de sua concepção como “rizoma”, pretende-se aqui aproximar-se de Murilo Rubião e Maurits Escher não com a ingenuidade ou com o despotismo interpretativo. Repetimos aqui as palavras de Jorge Schwartz, que em estudo acadêmico inaugural sobre a obra muriliana, afirmava:

[...] acreditamos que a análise nos permitiu chegar à estrutura da obra – não no sentido já clássico do estruturalismo, como modelo abstrato e atemporal englobador de toda a obra, mas no sentido de uma rede dinâmica de elementos equivalentes, latentes ou expressos, desvendadora de ocultamentos metafóricos, simbólicos ou alegóricos. (Schwartz, 1981, p.1)

Esta “rede dinâmica” a que se refere Schwartz é, em certa medida, o que ampliamos aqui quando abordamos a concepção da obra muriliana, e em conexão, a obra de Maurits Escher, como exemplos de obra-rizoma. O rizoma como intensidade e ausência de hierarquias nucleares, recorre constantemente à potência das significações múltiplas, não contendo a expressão a limites de imagem e contexto. Buscamos construir com nosso objeto um agenciamento, enunciar em coletivo, em legião. Proliferar sentidos sem nunca os esgotar, experimentar suas potencialidades. Temos aí um método, uma forma de agir, uma compreensão do objeto e um procedimento. O que faremos com ele, se atingiremos nosso objetivo, dependerá do quanto estamos dispostos a construir uma não-organicidade, operar em linhas que fogem e não se contêm em um gênero, um fundamento, uma base. A experimentação e a expansão do campo artístico literário, inspiradas pelo rizoma, proporcionam um espaço fecundo para a expressão artística e crítica livres, minimamente livres, além

de oferecer a nós a abertura de novos horizontes de compreensão e imaginação.
Sempre é tempo de agir.

5 [QUINTO PLATÔ] — NO MEIO / EIS O ABISMO

Alguém se espantava com o fato de andar com facilidade pelo caminho da eternidade; na verdade ele o percorria para baixo.
(Franz Kafka, Aforismos)

Figura 28 – Aquele que carrega.
Porteur, título original – Marc Perez
(2020)



Fonte: <https://galeriefelli.com/artiste/marc-perez/>

[Sísifo inicia agora sua jornada. Se há a possibilidade de tratar-se de início, não há aqui começo nem fim, apenas eternidade. No pé do monte, o olhar do nosso anti-herói volta-se para o topo, o objetivo vital. Na testa o misto de poeira e suor de um trabalho constante, forma-se ali uma estrutura, uma dimensão da existência medida pelo número de vezes em que o trajeto foi feito. A pedra, o peso de toda uma humanidade, encena o sacrifício, a condenação. Acima de si, a montanha, abaixo, o abismo. Como um malabarista que equilibra a pedra da sua existência em um fio tênue que oscila entre o sucesso e o fracasso, Sísifo continua e vê a pedra rolar, mirando o abismo e atingindo em um som dissonante o solo abaixo, o escuro. Sísifo, nosso herói humano demais, é como um ator que encena uma peça sem sentido, com um

roteiro que se desfaz a cada cena. A pedra, o abismo, o olhar errante, o rosto apático, o esforço e a batalha que se ganha e se perde ao mesmo tempo. E, enquanto se escreve estas palavras e as lemos, a pedra torna rolar, mais uma vez. Sísifo inicia agora sua jornada. Se há a possibilidade de tratar-se de início, não há aqui começo nem fim. Apenas eternidade.]

5.1 O ESPELHO E A MIRADA AO ABISMO

O termo “abismo” aparece já no título desta dissertação - e cremos que seja necessário justificar o uso desta imagem conceitual na experimentação que propomos. “Abismo”, em uma dimensão polissêmica, pode indicar desde uma fissura geográfica até estados de ser/estar no mundo. Quando tomamos algumas definições objetivas sobre o termo, disponibilizadas pelo *Dicio: Dicionário Online de Língua Portuguesa*, lemos:

Precipício muito profundo; profundidade.
 Lugar excessivamente inclinado; despenhadeiro.
 [Figurado] O que é extremo; em último grau: um abismo de perversidade.
 [Figurado] O que divide, separa profundamente: um abismo entre mentalidades.
 [Figurado] Falta de sucesso; desastre, ruína: a empresa está à beira do abismo.
 [Figurado] Situação ou circunstância excessivamente complicada; caos.
 [Figurado] O caos, as trevas, o inferno: os abismos do universo.
 Etimologia (origem da palavra **abismo**). Do latim *abyssus.i.* (Abismo, 2023)³⁶

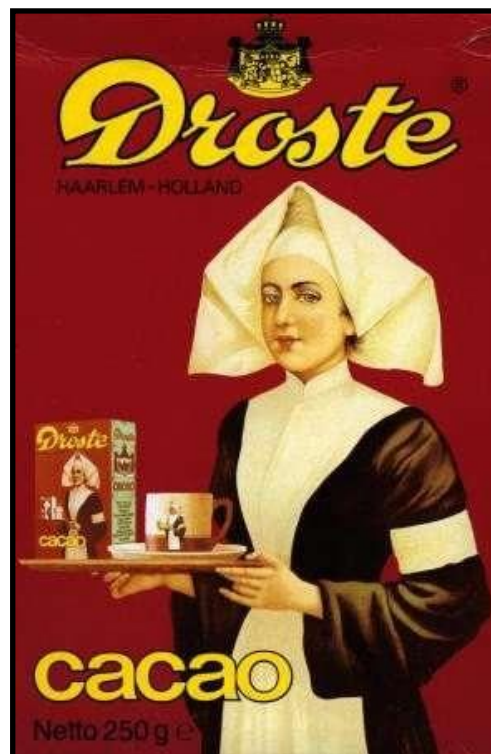
Os múltiplos sentidos que a palavra nos proporciona se faz como um núcleo de intensidade que deve, neste momento, ser debatido com um horizonte teórico que coadune nossa intenção crítica de experimentação do trabalho artístico de Murilo Rubião e Maurits Escher e a multiplicidade intrínseca do próprio campo semântico do termo. O “abismo” funciona neste trabalho como um ponto de inflexão em que tudo se encontra, em que os esforços de um trabalho de conexão rizomática se rompem e se refazem. Olhar no abismo é, ao mesmo tempo cartografar o desconhecido e, neste espelho do vazio, construir com ele, não uma estrutura, mas um corpo sem órgãos³⁷.

³⁶ ABISMO. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2023. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/abismo/> Acesso em 29 jun 2023.

³⁷ CsO – Corpo sem Órgãos –, a matéria própria das intensidades, núcleo intensivo, nada a ver com fantasmas ou interpretação. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 16).

A expressão que despertou o movimento da “mirada ao abismo” que aqui propomos é o efeito chamado pela crítica visual de *mise en abyme*. A *mise en abyme*, em sentido literal, significaria algo como uma “introdução, colocação, apresentação, posicionamento ou aposta” no abismo. Originária de termos heráldicos, posteriormente, no início do século XX, a *mise en abyme* ganha uma nova dimensão. Com a exploração visual da imagem em uma lata de cacau em pó (figura 29), o designer gráfico Jan Misset (1861–1931) revolucionou o que seriam as possibilidades da imagem como revelação das suas múltiplas dimensões.

Figura 29 – “Um olhar ao abismo, o efeito Droste”



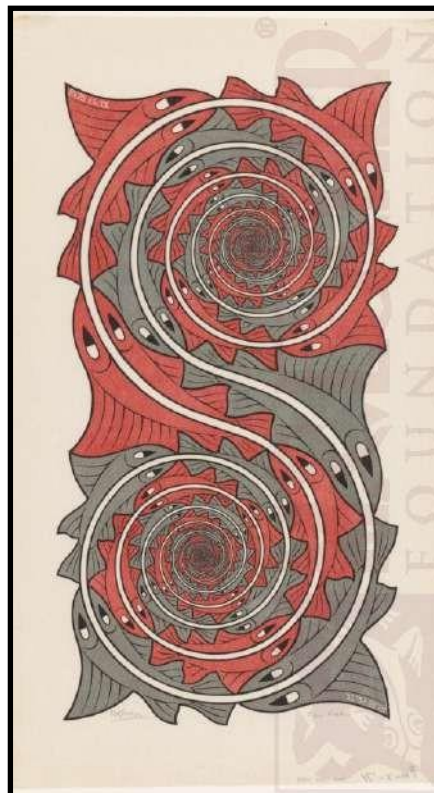
Fonte: A lata de cacau em pó original de *Droste* (1904), com design de Jan Misset (1861–1931)

Também chamada aqui de “efeito Droste”, o fenômeno é nomeado após a marca holandesa de cacau em pó, Droste, usar a técnica em seu design de embalagem. A *mise en abyme* se apresenta como a replicação da imagem dentro dela mesma de forma a criar a perspectiva da repetição *ad infinitum* do mesmo ícone. Como afirma Weitz (2012, p. 118), “efeito Droste” se apresenta assim como um fenômeno visual no qual uma imagem aparece dentro de si mesma, em um padrão recursivo

que parece continuar para sempre. Como corrobora Jii Dostál (1990, p. 146), a *Mise en abyme* é um termo usado para descrever o efeito visual de uma imagem dentro de uma imagem, ou uma história dentro de uma história. É uma forma de representar uma espécie de infinito no sentido de que a imagem ou história parece continuar para sempre.

A técnica da *mise en abyme*, conforme afirma o crítico Lucien Dällenbach, se apresenta como uma poderosa ferramenta visual que pode ser usada para criar uma sensação de profundidade e complexidade nas imagens, atraindo o espectador ou leitor para a obra e incentivando a sua exploração. (Dällenbach, 1977, p. 297). Neste sentido, o efeito visual causado pela técnica provoca um movimento de experimentação para além do objeto contemplado, indicando e despertando o questionamento de que se em algum dos planos a impossibilidade de continuar com a repetição botará um ponto final na história e na sua narratividade.

Figura 30 – Redemoinhos – M.C.Escher. *Whirlpools*, título original. Xilogravura em dois blocos (novembro de 1957).



Fonte: site oficial do artista: [https://mcescher.com/gallery/mathematical/#iLightbox\[gallery_image_1\]/10](https://mcescher.com/gallery/mathematical/#iLightbox[gallery_image_1]/10)

Na xilogravura *Redemoinhos* (1957) (figura 30), Maurits Escher nos apresenta uma possibilidade de exemplo da *mise en abyme* em funcionamento no campo do objeto estético. Na imagem podemos observar pequenas criaturas em cinza e vermelho que movimentam-se intensivamente em movimentos concêntricos em torno de um ponto central: um núcleo dinamizador da imagem que, embora estática, apela para o deslocamento com insistência. É um apelo visual da superfície que anseia pelas profundezas de um movimento abissal: os redemoinhos são eles movimentadores da dinâmica do mundo. As criaturas escherianas lançam-se ao centro em um movimento infinito, de um lado a outra, de cima a baixo.

A técnica da *mise en abyme* se expandiu para além dos objetos visuais, atingindo o campo da literatura, por exemplo. Como afirma Linda Hutcheon, a “técnica de *mise en abyme* é uma marca da arte e literatura pós-modernas, que muitas vezes procuram borrar as fronteiras entre realidade e ficção.” (Hutcheon, 1988, p. 136). A noção da *mise en abyme* como uma narrativa em espelho, como pontua Dällenbach (1977, p. 62), se apresenta como se houvesse ali a dinâmica de um enunciado dentro de outro, sendo uma marca flagrante do código metalinguístico; “[...] enquanto parte integrante da ficção que resume, torna-se o instrumento dum regresso e dá origem, por consequência, a uma repetição interna.”

Figura 31 – “O espelho é o abismo”



Fonte: A clássica cena dos espelhos, em *Cidadão Kane* (1941) de Orson Welles (à esquerda) e um poster alternativo do longa-metragem por Juan Esteban Rodríguez (à direita).

No cinema a técnica foi assimilada em diversas produções. Com alto potencial de metaficcionalidade, a *mise en abyme* possibilitou aos diretores explorarem ainda mais as percepções dos expectadores. *Cidadão Kane*, por exemplo, um filme de 1941, dirigido por Orson Welles, utiliza intensamente o efeito de *mise en abyme* para explorar a vida do protagonista, Charles Foster Kane. O espelho é um elemento muito presente na obra, sendo utilizado para criar uma sensação de profundidade e simbolizar, de alguma forma, a auto-reflexão. O efeito de *mise en abyme* pode ser visto em várias cenas do filme, como quando Kane se olha no espelho e vemos a imagem refletida de seu quarto, com uma miniatura dele mesmo no fundo.

Na literatura, encontraríamos um exemplo de uso do efeito da *mise en abyme* no romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. A personagem Ricardo Reis a certa altura do romance, ao observar, como de costume, as páginas dos jornais, ao passo se questionava sobre a necessidade se encontrar “[...] guias, fios, traços de um desenho, feições de rosto português” (Saramago, 2017, p. 84), se depara, mais adiante com um anúncio. Gênero textual que compõe o grande e plural escopo daquilo que se entende por “jornal”, o anúncio trata das inúmeras peças e objetos fabricados pelo Freire Gravador:

Na última página deu com um grande anúncio, dois palmos de mão ancha, representando, ao alto, à direita, o Freire Gravador, de monóculo e gravata, perfil antigo, e por baixo, até o rodapé, uma cascata doutros desenhos figurando os artigos fabricados nas suas oficinas, únicas que merecem o nome de completas, com legendas explicativas, e redundantes, se é verdade que mostrar é tanto ou mais que dizer, excepto a fundamental legenda, esta que limiarmente garante, agora afirmando o que não poderia ser mostrado, a boa qualidade das mercadorias (Saramago, 2017, p. 84)

A descrição da oficina do Freire Gravador segue, exaltando a história do proprietário, mestre dos gravadores, exímio português, de seus filhos e de sua honra. Os traços de um desenho e as feições do “rosto de Portugal” que buscava antes Ricardo Reis, se encontra justamente na reprodução de um anúncio de uma casa de gravação. Na figura 32, abaixo, podemos observar a reprodução de um anúncio semelhante à descrição daquele que a personagem de Saramago vê na última página do jornal. É possível ler as mesmas descrições contidas no romance e lidas pelo Ricardo Reis saramaguiano, sobre a fundação da casa e as qualidades do seu

proprietário e família.

Figura 32 – Reprodução de um anúncio da casa Freire Gravador (ca. 1934), como narrado em *O ano da Morte de Ricardo Reis*.



Fonte: <https://restosdecoleccion.blogspot.com/2017/12/freire-gravador.html>

As inúmeras peças produzidas pelo Freire Gravador constituem no anúncio uma espécie de labirinto, de caleidoscópio de objetos que se amontoam em torno

De um núcleo comum, ou seja, os artigos produzidos pela oficina *A mise en abyme* se efetiva na constituição narrativa do romance que descreve o número infinito de objetos, como se esta cadeia continuasse infinitamente se efetivando em imagem. Nas próprias palavras de Ricardo Reis, “Este anúncio é um labirinto, um novelo, uma teia.” (Saramago, 2017, p. 85). A completude resultante da inumerável quantidade de peças leva a reafirmação do atributo de “únicas oficinas completas”. Ricardo Reis, diante da imagem do anúncio destaca: “[...] santo Deus, isto é um mundo diante dos nossos olhos representado, já que não nascemos em tempo de ver nos campos de Tróia o escudo de Aquiles, que mostrava todo o céu e terra, [...]” (Saramago, 2017, p. 84).

O que nos motiva a trazer esta imagem como exemplificação do que seria a figuração de um certo “rosto português” nos termos saramaguianos é o fato de que a associação que faz Ricardo Reis do anúncio do Freire com o Escudo de Aquiles (figura 34, adiante), descrito por Homero em *Ilíada*, um outro exemplo de uso do efeito da *mise en abyme* no campo visual. Sobre tal efeito na arte gráfico-visual, afirma-se que é oriundo da heráldica no contexto medieval. Como afirma Ana Carla Bellon (2019, p. 61), na língua francesa, a palavra *abyme* tem origem na heráldica e refere-se ao centro do escudo em que são reproduzidas figuras em miniatura que imitam os contornos do próprio escudo. Essa é uma ocorrência em que uma forma é reproduzida dentro de outra forma. Desta ideia surge, segundo a autora, a inclinação de André Gide a adotar a expressão *mise en abyme* para indicar o fenômeno de “encaixamento” dentro da produção no campo artístico. Além disso, como afirma Bellon, em francês, a palavra *abyme* pode evocar a sensação de vertigem diante do infinito. Segundo Bellon, muitos estudiosos fazem referência à imagem do jogo de espelhos em que os espelhos se encaram, causando uma sensação vertiginosa diante do irracional. Bellon nos apresenta uma imagem de Gerard Uferas, de 1968, que retrata o filósofo Gilles Deleuze diante de um espelho que produz o efeito de *mise en abyme*, a exemplo da cena dos espelhos de *Cidadão Kane* (1941).

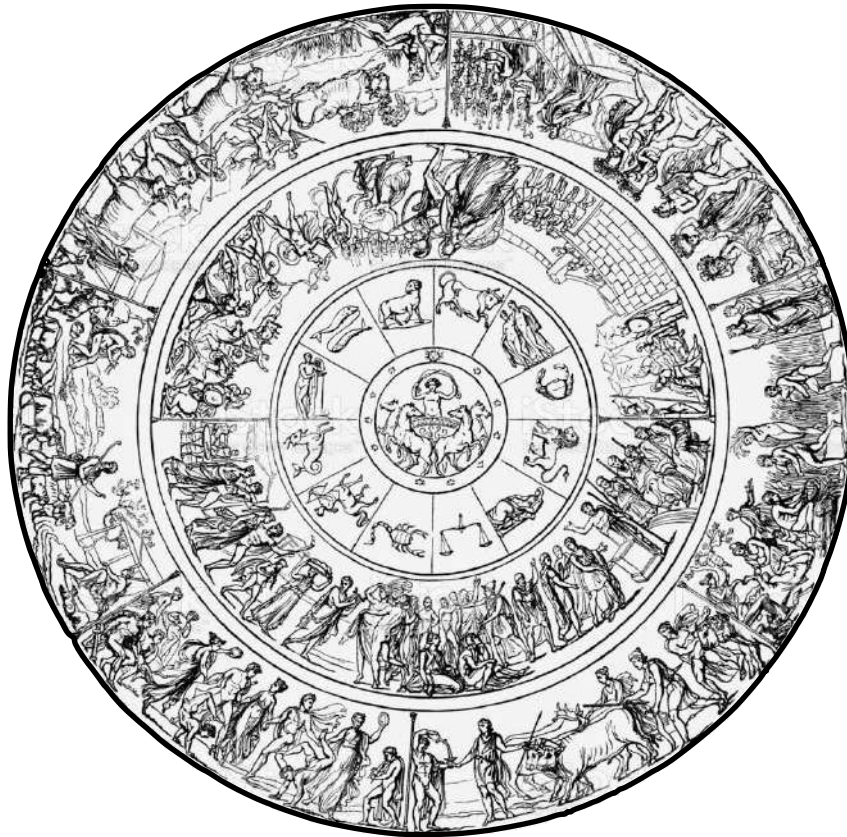
Figura 33 – Gilles Deleuze com espelhos *ad infinitum* - Gerard Uferas (1968)



Fonte: BELLON (2019, p. 61)

Como aponta Stuart Whatling, o termo trata da prática de se usar o *abyme* ou *fess-point*, que é o centro exato de um escudo para representar um escudo menor. Conforme pontua Whatling (2009, p. 1), colocar algo *en abyme* significa simplesmente retratá-lo no meio do escudo. O termo era geralmente reservado, no entanto, para a prática de colocar nesse ponto central um escudo menor com seus próprios símbolos, que de alguma forma modificavam ou redimensionavam o significado dos símbolos no escudo principal. No caso do exemplo citado, o escudo de Aquiles na *Ilíada* é descrito como compostopor cinco partes, que contém a descrição astronômica, as cidades, a vida rural, os animais e o oceano. Em outras palavras, o mundo todo em uma dinâmica especular própria da infinitude da *mise en abyme*.

Figura 34 – Reprodução do Escudo de Aquiles, como descrito por Homero em *Ilíada*.



Fonte: <https://www.istockphoto.com/br/vetor/escudo-de-aquiles-gm1056397444-282319975>

Há uma associação a três aspectos do escudo enquanto símbolo nesta perspectiva. Uma primeira, o Escudo de Aquiles como aquele forjado pela divindade Hefestos, que contém o labirinto da história do mundo e do cosmos; o Escudo Português, como apresentado por Fernando Pessoa em *Mensagem*, símbolo da formação da nação portuguesa; e o Escudo do Freire Gravador, apresentado pelo anúncio no jornal e ficcionalizado por Saramago, que apresenta as oficinas completas que visam o lucro por meio da venda de uma infinidade de produtos e que assim terão como resultado o pagamento usando a moeda corrente de Portugal na época, o escudo.

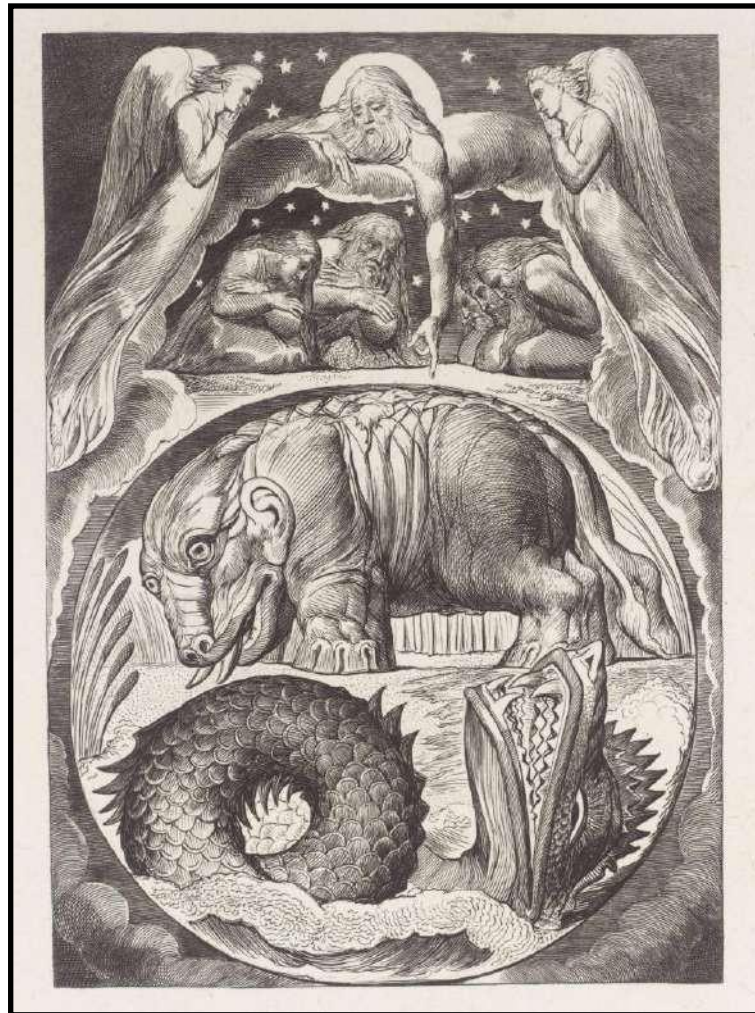
Estas narrativas estão emaranhadas em uma dinâmica de *mise en abyme*, como narrativas em espelho que se projetam e se desdobram uma sobre as outras, formando rizoma. A atualização da figuração do que seria o “rosto português”, que buscava Ricardo Reis na leitura do jornal, se encontra com a quase recriação do mundo por meio do anúncio e do texto jornalístico, da detenção dos meios de

produção e da consolidação de Portugal como uma sociedade de classes sociais em que o Deus Freire Gravador corresponde ao exemplar homem de família português. Há aí um movimento intensivo que se expande para além dos signos e faz conectar um amplo campo de significação na história portuguesa. O abismo entre a representação histórica e a narrativa ficcional de Saramago revela as potencialidades da *Mise en abyme* na construção da teia – ou então, do rizoma – da narratividade e suas fronteiras e proliferações possíveis no campo narrativo ampliado. Neste contexto, como pontua Hutcheon (1988, p. 36), o uso do efeito da *mise en abyme* revela a necessidade da produção literária contemporânea de algum modo, borrar os limites entre o real e o ficcional.

Esta seria a primeira acepção – um tanto quanto técnica – da idealização e motivação desta pesquisa. A mirada ao abismo, em nossa proposta, contém em si o dinamismo essencial da narrativa em espelho, que selança sobre si mesma por meio de técnicas propriamente narrativas. Entretanto, defendemos aqui que o abismo não se limita ao fazer artístico como estratégia de fuga ou de contaminação de fronteiras (entre artes, entre realidade e ficção, entre possível e impossível, no sentido estrito dos termos). Compreendemos o abismo também em sua dimensão filosófica da experiência. Como experimentar o nada abissal? Como olhar pro abismo e tentar de alguma forma alcançá-lo? Como podemos contemplar o que há no abismo se dele nada apreendemos?

5.2 ONDE BEHEMOTH E LEVIATÃ REPOUSAM ATÉ O FIM DOS TEMPOS: OLHAR AO ABISMO

Figura 35 – “Behemoth e Leviatã” em gravura de William Blake (1825)



Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-behemoth-and-leviathan-a00026>

[No princípio era o nada, o vazio e o abismo. No centro o Éden primordial, nas margens, no deserto o Behemoth, fera primordial da terra; no abismo, Leviatã, fera das águas primitivas. Uma antiga história rabínica judaica³⁸ descreve uma futura batalha épica entre estas duas criaturas. Nesse confronto, Behemoth usará sua força para golpear com os chifres, enquanto o Leviatã saltará com suas poderosas barbatanas para enfrentá-lo. No desfecho, o Criador intervirá com sua espada poderosa e os

³⁸ Cf. GINZBERG, Louis. **The legends of the jews**. Vol. 5. Nova Iorque: Cosimo Classics, 2006.

derrotará (seria este o Ragnarok–judeu?). A partir da pele do Leviatã, Deus construirá abrigos para proteger os justos, que se deleitarão com a carne dessas criaturas em alegria – visão profética. Para Thomas Hobbes³⁹, o Leviatã é apresentado como o Estado que garante a paz, enquanto que o Behemoth é a agitação, a revolta, a guerra civil – visão política dos efeitos e causas. Oh Deus, estou enclausurado numa noz ou sou o rei de um infinito espaço? "Eles nos ensinarão que a Eternidade é o permanecer imóvel do Tempo Presente, um Nunc Stans (como as Escolas o chamam); o qual nem eles, nem ninguém mais entende, assim como não entenderiam um Hic Stans para uma Grandeza Infinita de Lugar"⁴⁰. Jorge Luis Borges (2007, p. 37–38) afirma que a fama de Bahamut (Behemoth, ser plural de Behamah) se estendeu até os desertos árabes e lá sua imagem foi enaltecida. De hipopótamo ou elefante fizeram–no ser peixe que se mantém nas profundezas das águas e sobre este peixe imaginaram um touro que sustentava uma montanha, feita de rubis. Sobre a montanha, um anjo; sobre o anjo, seis infernos; sobre os seis infernos, a Terra; sobre a Terra, sete céus. Esta ficção do penhasco – por que não melhor dizermos aqui: abismo – sobre o touro que está encima do Behemoth que, por sua vez, está encima de qualquer outra coisa ilustra, segundo considerações científico–ficcionais–borgeanas, a prova cosmológica da existência de Deus, em que se argumenta que "toda causa exige uma causa anterior e se proclama a necessidade de afirmar uma causa primeira, para não proceder ao infinito". E Borges (2007, p. 103) nos traz mais um relato: havia há muito tempo, nas margens do Ródano, entre Arles e Avignon, um dragão, metade fera e metade peixe, de tamanho maior que o de um boi e mais comprido que um cavalo. Tinha dentes agudos como espadas e chifres dos dois lados da cabeça. O monstro se escondia nas águas e dali matava os forasteiros afundando embarcações. Dizem

³⁹ Cf. HOBBS, Thomas. **Leviatã ou Matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil**. Tradução de Rosina Angina. São Paulo: Martin Claret, 2014; HOBBS, Thomas. "Behemoth: the history of the causes of the Civil Wars of England, and of the counsels and artifices by which they were carried on from the year 1640 to the year 1660". In: **The English Works of Thomas Hobbes of Malmesbury**. Vol. 6. Aalen: Scientia, 1966; SOUKI, Nadia. **Behemoth Contra Leviatã**. Guerra Civil na Filosofia de Thomas Hobbes. São Paulo: Loyola, 2008.

⁴⁰ O fragmento de *O leviatã*, de Thomas Hobbes, traduzido por nós, se apresenta como epígrafe no conto "O aleph", de Jorge Luis Borges. No original, lê-se: "But they will teach us that Eternity is the Standing still of the Present Time, a Nunc Stans (as the Schools call it); which neither they, nor any else understand, no more than they would a Hic Stans for an Infinite greatness of Place." (Borges, 2008, p. 136) Leviathan, IV, 46

que veio pelo mar, gerado por Leviatã, “crudelíssima serpente de água, e por um animal chamado Onagro, que nasce na região da Galícia [...]” – visão literária das causas e efeitos.]

Na *mise en abyme*, para além do efeito técnico–visual, há, de alguma forma no termo a ideia de movimento em direção ao abismo, como se num jogo de cartas o desconhecido acolhesse a posição dos ases, dois, três, quatos. Apostar no abismo, posicionar–se nele é um movimento em essência errante – encarar os monstros de nossa existência. A exemplo do deserto, como apreendido por Deleuze e Guattari (1997, p. 44), um espaço em que o nômade transita, um espaço liso que “corrói e tende a crescer em todas as direções.” O abismo poderia ser comparado à cartografia de um deserto de areia ou de gelo, espaços em que

[...] nenhuma linha separa a terra e o céu; não há distância intermediária, perspectiva. Não há arquitetura, nem planos, nem elevações, nem abóbadas. Há sempre um rizoma, um ramo que faz com que as coisas apareçam numa figura de continuidade. (Deleuze; Guattari, 1997, p. 44)

O abismo se constitui na continuidade. Ainda que se diga: “poderei alcançar o solo no fim deste abismo, poderei fazer dele um mapa”, compreendemos que a foça abissal a que nos referimos está para além de meros conceitos geográficos. Não tratamos aqui de dinâmica dos solos, das rochas, da constituição físico–química da matéria que constitui o real. Tratamos de intensidade. O abismo é ele mesmo o rizoma intensivo em que se conectam todas as coisas. A exemplo do personagem–narrador de Jorge Luis Borges em “O Aleph”, que se depara com aquilo que é chamado como “[...] um dos pontos do espaço que contém todos os outros pontos” (Borges, 2008, p. 145).

O Aleph⁴¹ é ele mesmo o abismo a que nos referimos aqui. Ao narrar sua história e experiência com “o aleph”, a personagem de Borges afirma, categoricamente, que narrar o relato das coisas vistas é algo que desperta “desespero de escritor”. A experiência com o “ponto que contém todos os pontos”, esbarra na limitação que a linguagem oferece. Segundo o narrador, toda “linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham”. O que segue a esta constatação da personagem borgiana nos interessa neste trabalho pois com ela compartilhamos uma apreensão insistente: “[...] como transmitir aos outros o infinito Aleph que minha temerosa memória mal consegue abarcar?” (Borges, 2008, p. 148). Na tentativa de descrição da experiência, o narrador nos conta que, após descer ao porão, local abissal que abrigava o aleph:

Na parte inferior do degrau, à direita, vi uma pequena esfera furta- cor, de um fulgor quase intolerável. No início, julguei-a giratória; depois compreendi que esse movimento era uma ilusão produzida pelos vertiginosos espetáculos que encerrava. O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico estava ali, sem diminuição de tamanho. Cada coisa (a lâmina do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu via claramente de todos os pontos do universo. [...] vi a relíquia atroz do que deliciosamente havia sido Beatriz Viterbo, vi a circulação de meu sangue escuro, vi a engrenagem do amor e a transformação da morte, vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a Terra, e na terra outra vez o Aleph e no Aleph a Terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto, e senti vertigem e chorei, porque meus olhos tinham visto aquele objeto secreto e conjectural cujo nome os homens usurpam, mas que nenhum homem contemplou: o inconcebível universo. (Borges, 2008, p. 149–150).

A experimentação do abismo pela personagem de Borges revela o macrocosmo presente no espaço do micro, proliferando o rizoma que se constitui em

⁴¹ O aleph como símbolo, א, letra inicial do alfabeto hebraico, apresenta-se como uma letra, a priori, sem sonorização. É uma marcação gráfica que acompanha vogais sem consoante. No universo simbólico, o Aleph expressa o “[...] princípio da unidade, a totalidade contida em um ponto” (Chevalier; Gheerbrant, 2008, p. 45). Na Cabala, tradição mística judaica, por exemplo, o Aleph é um símbolo importante. Nesta tradição, que busca compreender a relação entre Deus e o mundo, o Aleph é associado com o *Ein Sof*, o Ser Infinito e Inefável que é a origem de tudo o que existe. Segundo Gershom Scholem, em seu livro *A Cabala e seu simbolismo* (1965, p. 207), “o Aleph é o signo do mistério de Deus que está além de toda a compreensão humana”. Além disso, o Aleph é frequentemente associado com a ideia de unidade, e é considerado o primeiro dos 22 caracteres do alfabeto hebraico. Segundo David Fontana, em seu livro *Símbolos Essenciais* (1991, p. 25), “o Aleph é um símbolo da Unidade e da totalidade do Universo, representando a ideia de que tudo é Um”. Na Cabala, também existe a ideia de que o Aleph contém em si todos os outros caracteres do alfabeto hebraico. Segundo Scholem, “o Aleph é considerado o ‘princípio’ de todas as letras, e todas as outras letras são apenas modificações e combinações de seus traços” (Scholem, 1965, p. 207).

um ponto de múltiplas conexões e possibilidades. O espaço aqui se expande, de um ponto de centímetros se contempla o todo, o universo, a rede cósmica que fulgura em furta-cor numa esfera. O Aleph contemplado contagia a linguagem e faz com que ela se expanda para além das fronteiras da significação. Não seria possível dizer aqui “o Aleph é A e nele encontramos B que pode significar C”, o que temos é a experiência do olhar para o abismo e tentar minimamente apreendê-lo em linguagem, formar com ele uma maquinaria dos regimes de signos que sejam capazes de atingir a expressão. O abismo convida o olhar atento e a experiência que não busque estriá-lo.

O abismo naturalmente se apresenta como o espaço onde o leviatã descansa, pronto para abocanhar aqueles cujos pés resvalem. A criatura está lá, sem forma, vazia, compondo com o nada o todo. O abismo é um cosmo onde os sentidos se transfiguram em alguma outra coisa, espaço onde os homens contemplam aquilo que não se concebe, conjeturam sobre o impossível, o indizível. Como entrar no abismo? Como mirá-lo e apreendê-lo? Como aceitar que o não-senso constitui a propriedade dos seres abissais? O que o abismo nos reserva? E mais, como transpor o espaço abissal de forma a atingir a outra margem sem ser engolido pelo monstro que ali dorme?

O filósofo Jean-Paul Sartre, em *O ser e o nada*, mais especificamente no capítulo intitulado “A origem do nada”, nos leva a uma reflexão profunda sobre a relação entre a vertigem, o medo, e a angústia diante da percepção da nossa própria existência diante de situações de perigo iminente, diante do monstro que habita o abismo do nada. O autor descreve a experiência de caminhar por uma trilha estreita e sem parapeito, à beira de um precipício:

A vertigem se anuncia pelo medo: ando por uma trilha estreita e sem parapeito, à beira de um precipício. O precipício me aparece como algo a evitar, representa um perigo de morte. Ao mesmo tempo, imagino certo número de causas independentes do determinismo universal e capazes de converter essa ameaça em realidade: posso escorregar em uma pedra e cair no abismo; a terra friável do caminho pode desabar aos meus pés. Através dessas previsões, apareço a mim mesmo como uma coisa, sou passivo com relação a tais possibilidades, que me atingem de fora, na medida em que sou também objeto do mundo submetido à atração universal, e elas não são minhas possibilidades. Nesse momento surge o medo, [...] (Sartre, p. 73–74).

O medo diante do abismo revela a compreensão de, ao estarmos diante do desconhecido, incompreensível e indizível, temos como resposta imediata o terror.

Para tal sensação a linguagem atinge, a nosso ver, seu mais alto potencial poético: o de dizer nada. O nada aqui não se compreende como o vazio que nada diz. O nada pressupõe a coexistência com aquilo que se faz maior que nós mesmos e que não podemos de forma alguma apreender. A existência abissal pressupõe o absurdo como resposta e o não senso como forma de significação da experiência. Estar diante do abismo é estar diante da possibilidade de cair, a terra pode desmoronar a nossos pés, o cenário todo pode ruir diante de nossos olhos. Somos, como pontua Sartre, seres do mundo que são inevitavelmente atraídos e submetidos pela atração universal, tendemos à queda constantemente. Há no universo esta lei: somos atraídos, moldados, atravessados, destruídos pelo medo e pela falta de compreensão.

“Cenários desabarem é coisa que acontece”, afirma o filósofo Albert Camus. O mundo das rotinas, do trabalho, dos deveres e obrigações, das convenções é, por vezes, nosso abismo particular. Como diz Camus (2020, p. 27), acordamos, tomamos o ônibus, passamos horas no escritório ou na fábrica, almoçamos, tomamos novamente o ônibus, quatro horas no trabalho, jantamos, dormimos, na segunda-feira, terça, quarta, quinta, sexta e sábado. O ritmo é o mesmo, “[...] um percurso que transcorre sem problemas a maior parte do tempo.” Como destaca Camus, o problema diante disso tudo surge quando uma questão aparece: “por quê?”. Tudo então passa a compor um movimento de letargia, desalento, apatia, tudo isso acompanhado do assombro, e por que não dizer, do medo. No fim das ações que executamos naquilo que Camus chama de “vida maquinal”, encontramos a lassidão, no entanto esse encontro fatal com o “sem sentido” da vida inaugura-se “[...] ao mesmo tempo um movimento de consciência. A continuação, é um retorno inconsciente aos grilhões, ou é o despertar definitivo.” (Camus, 2020, p. 27).

O descenso, o degrau mais abaixo, nos revela, como continua Camus (2020, p. 27–28), a estranheza: damos-nos conta que o mundo é espesso, podemos perceber em que medida uma pedra é desconhecida, impenetrável para nós, e com que intensidade a natureza ou uma paisagem podem nos negar. No âmago de toda beleza reside algo inumano, como afirma Camus, e essas colinas, a serenidade do céu, os contornos das árvores – nesse exato instante, perdem o sentido ilusório com o qual nos cobríamos, tornando-se mais distantes do que um paraíso perdido. A hostilidade

primitiva do mundo, acumulada ao longo dos milênios, ressurgue contra nós. Por um breve momento, não a compreendemos mais, pois por séculos só enxergamos nelas as formas e os padrões pelos quais as representávamos antecipadamente, e agora nos faltam as forças para recorrer a essa artimanha. Como destaca Camus, o mundo escapa de nós porque volta a ser ele mesmo. Esses cenários disfarçados pelo hábito retornam à sua verdadeira essência. E se afastam de nós. Assim como existem momentos em que, por trás do rosto familiar de uma mulher, reencontra-se como estranha aquela que se amou por meses ou anos, talvez cheguemos até a desejar o que nos torna subitamente tão solitários. Mas ainda não chegou o momento. Só há uma coisa: essa densidade e estranheza do mundo é o absurdo. (Camus, 2020, p. 28).

Para Camus a personagem que figura o absurdo como concepção da existência humana é o mitológico Sísifo, a quem o filósofo chama de “herói do absurdo”. Nos apontamentos de Camus, lemos:

Já devem ter notado que Sísifo é o herói do absurdo. Tanto por causa de suas paixões como por seu tormento. Seu desprezo pelos deuses, seu ódio à morte e sua paixão pela vida lhe valeram esse suplício indizível no qual todo o ser se empenha em não terminar coisa alguma. É o preço que se paga pelas paixões desta Terra. Nada nos dizem sobre Sísifo nos infernos. Os mitos são feitos para que a imaginação os anime. No caso deste, só vemos todo o esforço de um corpo tenso ao erguer a pedra enorme, empurrá-la e ajudá-la a subir uma ladeira cem vezes recomeçada; vemos o rosto crispado, a bochecha colada contra a pedra, o socorro de um ombro que recebe massa coberta de argila, um pé que a retém, a tensão dos braços, a segurança totalmente humana de duas mãos cheias de terra. Ao final desse prolongado esforço, medido pelo espaço sem céu e pelo tempo sem profundidade, a meta é atingida. Sísifo contempla então a pedra despencando em alguns instantes até esse mundo inferior de onde ele terá que tornar a subi-la até os picos. E volta à planície. (Camus, 2020, p. 122)

Para Camus, Sísifo encarna em si a dinâmica das paixões próprias de um herói e o tormento inerente à condição absurda. Na mitologia, Sísifo é condenado pelos deuses a empurrar uma rocha morro acima, apenas para vê-la rolar de volta ao vale, tendo que repetir essa tarefa incessantemente. A tragédia de Sísifo reside na futilidade de sua tarefa. Não importa o quanto ele se esforce, o resultado é sempre o mesmo: a rocha retorna ao ponto de partida. A danação de Sísifo consiste em contemplar o trabalho vão feito com esforço, cuja medida consiste na falta: espaço e tempo não correspondem a medidas de exatidão, espaço “sem céu” e tempo “sem

profundidade”. Abaixo de seus pés há apenas o abismo, o “mundo inferior”, o nada que sintetiza a queda e a subida numa dinâmica interminável, a eterna função de encarar diante de si a ameaça do abismo e do desmoronamento dos cenários que se constituem durante sua heroica trajetória.

Após a rocha rolar morro abaixo e Sísifo contemplar, com rosto impassível, a história sem fim se repetir como já fizera antes incontáveis vezes, o herói absurdo inicia novamente sua jornada. O ponto de regresso, em que o herói traz consigo as vitórias e experiências obtidas na longa jornada, se apresenta para Sísifo como um novo começo de uma jornada que nem sequer chegou à conclusão. Camus (2020, p. 122) destaca que é no regresso de Sísifo ao pé do monte, para novamente buscar a pedra, que encontramos o momento da consciência do herói de sua condição. Segundo Camus, quando observamos este homem, um “[...] rosto que padece tão perto das pedras já é apedra ele próprio!”, descendo com passos pesados deixando o cume para trás mergulhando no abismo para buscar a rocha, Sísifo se faz superior ao seu destino e mais forte que sua rocha.

Poderíamos dizer aqui que Sísifo, em seu movimento de aceitar a condição absurda, funciona com a pedra como se com ela compartilhasse a coexistência. Sísifo e a rocha funcionam em devir – devir–rocha de Sísifo, com o rosto inexpressivo e manchado de poeira da terra do seu ofício, devir–Sísifo da rocha, que conquista para si a libertação de ao menos lançar–se ao abismo, abraçar sua condição, reconhecer–se no nada que fronteira os limites do real e do irreal, do indizível do dito, o infinito do mensurável e cartografável. Sísifo e sua pedra nos mostram como viver no abismo de forma, ainda que minimamente, pacífica, sem medo nem receios. No entanto, não podemos aqui utilizar juízos de valor que tenham como referente nossas próprias concepções de justiça humana e do mundo, nem mesmo exercícios de superação – nossa moral não funciona aqui, a lógica é outra. O que temos na trágica situação do herói absurdo é a possibilidade de criar com o abismo uma zona de intensidade que produza uma outra coisa – a experiência.

É esta a experiência do absurdo. Experimentar tal condição pressupõe abraçar o sofrimento individual – seja ele qual for, qual a sua medida, quais seus propósitos.

Sísifo, o herói absurdo, modelo usado por Camus, sintetiza a ideia do absurdo existencial que experienciamos cotidianamente (quando nos damos conta que o fazemos). O ponto de virada está naquilo que Camus chama de “movimento de revolta”:

[...] o sofrimento passa a ser visto como uma experiência coletiva – como a experiência de todos. Desse modo, o primeiro passo para um espírito esmagado pelo estranhamento das coisas é reconhecer que essa sensação de estranhamento é compartilhada por todos os homens e que a raça humana inteira padece da divisão entre si mesma e o resto do mundo. (Camus, 2020, p. 35).

Em “O mito de Sísifo”, Camus considera, conforme apontamentos de Diana Klinger (2014, p. 63), “[...] que do lado do absurdo da condição humana há também uma implacável grandeza.” Segundo Klinger, aceitar esta condição, de forma “nietzscheana”, ao invés de combatê-la, é, segundo a autora, aquilo que torna a vida mais vivível. Conforme os apontamentos de Klinger, seria esta a relação que Camus vê na obra de Kafka: o absurdo sendo reconhecido e aceito. Segundo a pensadora, o homem aceita a condição do absurdo e a acolhe e, a partir deste momento, sabe-se que ele – o homem – não é mais absurdo. Conforme Klinger, o absurdo, “como ética e como estética, seria uma forma, afirmativa, de enfrentar o vazio”. Sísifo, é o herói absurdo pois fora condenado pelos deuses a carregar uma rocha de forma incessante até o topo de uma montanha, de onde a pedra caía de novo por seu próprio peso, isto é, condenado ao trabalho inútil e sem esperança (Camus, 2020, p. 121). O operário, pontua Camus, seria o Sísifo contemporâneo: “o operário de hoje trabalha todos os dias de sua vida nas mesmas tarefas e esse destino não é menos absurdo. Mas ele só é trágico nos momentos em que se torna consciente.” (Klinger, 2014, p. 63–64). Diana nos traz então um questionamento:

Como então dar sentido a esse tempo perdido levantando os rochedos (os monumentos, como diria Benjamin) da cultura? Pode a literatura dar sentido à vida vivida sem nenhum heroísmo, sem nenhuma transcendência? Benjamin parece ter certa esperança nisso. (Klinger, 2014, p. 65).

A ética e a estética em uma perspectiva do absurdo preveriam, segundo Klinger, o enfrentamento ao vazio, o enfrentamento do abismo e das ameaças nele contidas. A desesperança do papel da arte na construção dos sentidos e compreensão do mundo e de sua complexidade estaria, de certa forma, conectada à ineficácia da

leitura como aproximação que busca cercar a arte dos seus potenciais sentidos e mensagens. Não significa que os objetos estéticos contenham um ensinamento ou mensagem cifrada, oculta a um primeiro olhar e que seria necessário um mergulho mais profundo para apreendê-la. Mas sim, indicaria a potencialidade das múltiplas conexões oferecidas pela arte para a composição de uma certa forma de ver o mundo e suas relações. Se nos damos como Sísifo à nossa rocha e a carregamos inconscientemente ao topo, realizamos a atividade mecânica de um operário que diariamente toma ônibus, vai ao trabalho, pausa para o almoço, segunda, terça, quarta, quinta, sexta, e assim por diante. O nosso ponto de virada está no regresso – o momento próprio em que nossa rocha se lança ao abismo e tomamos consciência do não senso, passamos a operar em devir-rocha, em devir-abissal, uma nova compreensão ética e estética se apresenta diante dos nossos olhos. O vazio é o espaço próprio da contemplação.

Na literatura de Murilo Rubião, por exemplo, as personagens transitam por um espaço em que as leis do absurdo predominam. Como apresentado por Jorge Schwartz em *Murilo Rubião: a poética do uroboro*, O “homem uroboro”, em referência ao símbolo da serpente que morde a própria cauda em movimento de lemniscata, sofre um processo contínuo de “desajustamento ao contexto.” Segundo o autor, haveria uma evidente dissociação entre o “homem uroboro” muriliano e o mundo que o cerca, nutrindo um sentimento do absurdo – “Este divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário, é exatamente o sentimento do absurdo” (Schwartz, 1981, p. 39).

No sentimento de absurdo a finalidade das coisas se perde. Como pontua Davi Arrigucci Júnior, ao analisar o conto “O edifício”, nota-se uma estratégia narrativa interessante: “uma fantástica e irônica rebelião dos meios contra os fins” (Arrigucci Jr, 1998, s.p.) Nesse contexto, o nada passa a ser o motivo das relações. Retomando o pensamento de Jean-Paul Sartre, Schwartz nos mostra que, na condição absurda, na medida em que os fins perdem totalmente o seu sentido e a sua significação, os meios passam a assumir “dimensões gigantescas”, expressas pela linguagem do fantástico e do insólito – conceitos que embora possuam complexidade teórica, são tomados aqui como na concepção sartriana:

O fantástico humano é a revolta dos meios contra os fins, seja que o objeto considerado se afirme ruidosamente como meio e nos mascare seu fim pela própria violência dessa afirmação, seja que ele remeta a um outro meio, este a um outro e assim por diante até o infinito, sem que jamais possamos descobrir o fim supremo, seja ainda que alguma interferência de meios pertencentes a séries independentes nos deixe entrever uma imagem compósita e embaralhada de fins contraditórios (Sartre, 2006, p. 140).

Nesta concepção, apreendemos o "fantástico humano" como uma manifestação de revolta contra a ideia de finalidade ou propósito fixo. Sartre sugere que os meios, ou seja, os elementos ou objetos que utilizamos para alcançar um objetivo, desafiam ou obscurecem o fim que pretendem alcançar. Isso pode acontecer de diferentes maneiras. Uma delas é quando um objeto ou meio se apresenta de forma tão dominante e ruidosa que esconde seu verdadeiro propósito ou objetivo. Isso significa que sua própria afirmação ou presença intensa pode mascarar o fim que está por trás dele. Outra possibilidade é quando um meio leva a outro meio, e esse a um terceiro, e assim por diante, criando uma cadeia infinita de meios sem nunca alcançar um fim. Essa noção de infinitude e falta de um objetivo final implica que estamos constantemente envolvidos em uma busca interminável e insatisfatória.

Além disso, o texto menciona a possibilidade de interferências de meios pertencentes a séries independentes, o que nos leva a perceber uma imagem confusa e embaralhada de fins contraditórios. Isso sugere que diferentes meios e objetivos podem se entrelaçar e conflitar entre si, criando uma visão distorcida e complexa de propósitos. No caso específico da condição absurda, os meios e fins da ação passam a perder o sentido completo, há apenas a condenação e o infinito que atuam na absurdidade. A tríade condenação/infinito/absurdo se apresenta como as raízes de uma poética que tenha o abismo como elemento dinamizador. Schwartz associa esta tríade à obra de Murilo Rubião, afirmando que tais relações contaminam o texto do ficcionista.

Como pontua Schwartz (1981, p. 23), à diferença do herói existencialista, os heróis de Rubião atingem diferentes graus de tragicidade. A "salvação" do Sísifo de Camus, conforme Schwartz, residiria na sua consciência em relação ao seu "estar-no-mundo e na possibilidade de uma participação lúcida do ato de condenação". Nas palavras do crítico Leo Pollmanem *Sartre y Camus – Literatura de la existencia*, citadas por Schwartz (1981, p. 23), "[...] para superar o absurdo é suficiente que exista a possibilidade de uma ascensão. Para Sísifo, basta reatar o contato com o lar

perdido”. Já o herói muriliano, segundo Schwartz, nunca poderá ser imaginado como um “Sísifo feliz” – “[...] ele se mostra duplamente trágico, pois sua condição absurda não é superável através da lucidez. Está é, ao contrário, o meio pelo qual a personagem se desarticula, irrecuperavelmente, do seu contexto”. Conforme apontamentos de Arrigucci Júnior (1998, s.p.), pela visão de Murilo Rubião, estamos “aferrados e condenados a uma imanência sem sentido, em rodopio sobre si mesma.”

Para Arrigucci Júnior, o narrador de Murilo Rubião se apresenta como um “pequeno demiurgo encerrado no tédio e no desencanto, condenado à repetição infinita e estéril”. Nesta condição de observação da eternidade sem sentido,

o narrador observa, então, com fantasia assombrosa e humor gélido, às vezes com crueldade infantil, os tortuosos escaninhos da vida burocrática e do mundo administrado. É esse o espaço onde vivem seres sofridos e estagnados no ramerrão dos dias, não obstante as contínuas metamorfoses a que estão sujeitos. A metamorfose, motivo fantástico central a toda a obra, é uma das formas da ilusão, na medida em que, como a burocracia, parece existir apenas como multiplicação repetitiva dos meios. Na verdade, ela parece adquirir caráter metafórico, pois é ao mesmo tempo tema e procedimento, servindo de analogia especular ao falso movimento dos infinitos papéis burocráticos, multiplicados para paralisar, não para mudar o mundo. (Arrigucci Jr, 1998, s.p.)

A mirada ao abismo das personagens murilianas consiste na contemplação de sua condição nas rotinas de um mundo estéril e sem esperança. Estas personagens, heróis desajustados, são colocados diante do espelho que reflete os movimentos infinitos do abismo: a repetição é o tom que se segue, a incerteza, a não completude, a falta de algo que não se sabe bem que é. Segundo Jorge Schwartz, essa luta do fazer por meio do refazer – a repetição, propicia algumas “matrizes temáticas fundamentais”. Neste sentido, o que temos em Rubião seria a tentativa contínua de preenchimentos de um “tempo e de um espaço vazios”, o que reflete o caráter de espectro dos seres das histórias de Rubião.

Segundo Schwartz, tais personagens são “desprovidos de interioridade psicológica” e se apresentam como seres errantes por “corredores, restaurantes, trens, salas, quartos, numa espécie de presença ausente e fantasmagórica.” (Schwartz apud Rubião, 2006, p. 106). A impressão que se tem ao observar as

personagens murilianas e seu absurdo, é que elas se “perderam num deserto, onde perambulam sem rumo e sem destino.” (Castelo Branco, 1944 apud Sardas, 2014, p. 19). Neste deserto que é paisagem de parada e movimento intenso, de isolamento e contemplação da vastidão do espaço, “forças metafísicas” tratariam de fazer com que as personagens desviassem constantemente de seus caminhos de salvação, condenando-os a cumprir, sempre, o mesmo destino.

Em Rubião a velocidade e voracidade do mundo moderno lança o homem ao absurdo de sua existência, faz com que coexistem no abismo e experienciem o nada. Na obra do escritor mineiro, o problema principal está naquilo que o mundo se tornou. Como seria possível suportá-lo? Este questionamento, segundo Arrigucci Júnior, dotado de inquietante estranheza, “[...] transparece ainda viva na voz do narrador de Murilo Rubião. Aqui a falta da surpresa é ainda um modo de buscar o conhecimento do mundo, virado do avesso sem se tornar nossa casa.” (Arrigucci Jr, 1998, p. 309).

As personagens de Murilo, bem como o Sísifo, de Camus, condensam o mundo da condenação eminente e do resvalar dos pés ao abismo. O questionamento essencial do absurdo é o “por quê” das coisas, a razão por trás das ações, os meios e os fins, os fins e meios em constante transformação e instabilidade. Nesta dinâmica da absurdidade, o foco é o caminho e progresso e a consciência da condição, na imanência de uma vida que se vive dia após dia, sem esperança nem remissão. O que haveria é o descenso e o abismo diante de nossos pés e a possibilidade de cair, como a rocha, que desce todo o caminho trilhado com esforço. Não há aqui superação, apenas vivência e experiência. O Sísifo de Camus permanece lá, na base da montanha. No fim, as pessoas sempre reencontrarão suas cargas. Porém, o que Sísifo nos ensina é a “fidelidade superior que nega os deuses e ergue as rochas.” O herói do absurdo crê que tudo está bem.

Esse universo, doravante sem dono, não lhe parece estéril nem fútil. Cada grão dessa pedra, cada fragmento mineral dessa montanha cheia de noite forma por si só um mundo. A própria luta para chegar ao cume basta para encher o coração de um homem. É preciso imaginar Sísifo feliz.” (Camus, 2020, p. 124)

[No fim, “todo abismo é navegável a barquinhos de papel.”⁴² Enfrenta-se o abismo, lança-se ao mar — uma travessia feliz].

5.3 UMA LEITURA DELEUZE-GUATTARIANA DE KAFKA E CARROLL — OUTRA EXPERIÊNCIA

Deleuze e Guattari em *Kafka: por uma literatura menor*, abrem o debate acerca do trabalho kafkiano questionando-se como de fato “entrar na obra de Kafka?”, aludindo principalmente à obra *A construção*. Esta imagem, a da toca, do buraco, da caverna, do espaço abissal será operacionalizada mais adiante em nosso objeto de estudo, ou seja, Murilo Rubião e Maurits Escher. Entretanto, vamos refletir um pouco mais acerca desta imagem, o abismo, as profundezas. Os filósofos, Deleuze e Guattari, indicam que há nas obras do escritor austro-húngaro um princípio de multiplicidade de entradas. A toca que a personagem kafkiana constrói para si possui uma entrada aparente, que não revela a abertura para o centro da construção. Como apontam Deleuze e Guattari (2021, p. 9), “o bicho imagina a possibilidade de uma segunda entrada que teria apenas uma função de vigilância. Mas é uma armadilha, do bicho, e do próprio Kafka”. A armadilha da entrada e da toca rizomática é aqui um construto de metacriação, autor e obra funcionam como a própria armadilha.

Em outra obra, já clássica, um coelho branco de olhos vermelhos, ao passar sôfrego e veloz diante de Alice que se questionava sobre a serventia de um livro sem figuras ou falas e sobre a possibilidade de colher flores para fazer uma guirlanda, acaba por provocar a menina a segui-lo até a toca, cuja profundidade causou a Alice uma queda que parecia não ter final: “Caindo, caindo, caindo. Essa queda nunca chegaria ao fim?” (Carroll, 2019, p. 14). A garota tende a pensar que chegará ao centro da Terra, ou atravessará o globo. A profundidade da toca rompe a barreira da percepção do tempo como o concebemos, rompe igualmente o espaço possível e esperado de uma toca de coelho.

⁴² ROSA, João Guimarães. **Tutameia**: terceiras estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 72.

Para Deleuze, tudo em Lewis Carroll começa com um combate terrível, o “combate das profundezas” (Deleuze, 2011, p. 34). O filósofo destaca que nestas profundezas as coisas funcionam no não-senso, “coisas arrebetam ou nos arrebetam, caixas são pequenas demais para seu conteúdo, comidas são tóxicas ou venenosas, tripas se alongam, monstros nos trazem. Um irmãozinho usa seu irmãozinho como isca.” (Deleuze, 2011, p. 34). Na dinâmica do canibalismo das profundezas, como aponta Deleuze, as palavras, além das coisas, se dispersam em todos os sentidos em blocos de sentido nenhum.

Em outros termos, a profundez, o abismo, a queda na toca seriam equivalentes ao processo horrível do rompimento do bloco aparentemente articulado do “significante-significado”. As leis são outras, as relações cronotópicas são distintas das da superfície. O destaque à mudança do título original da obra de Carroll, *As aventuras subterrâneas de Alice*⁴³, é para Deleuze (2011, p. 34), um questionamento que revela a superficialização da personagem no mundo subterrâneo. Ela cartografa as superfícies, os animais deslizam para as silhuetas finas e superficiais das cartas de baralho, em *Do outro lado do espelho*, a superfície refletiva dá lugar a superfície do tabuleiro de xadrez. O jogo aqui é o jogo em que os puros “acontecimentos escapam dos estados de coisa”.

Nesta associação entre profundez-superfícies, estranhamento-deslizamento, Deleuze destaca a bolsa de Fortunato de Carroll como sendo o anel de Moebius, “[...] onde uma mesma reta percorre os dois lados” (Deleuze, 2011, p. 34). A figura impossível da fita de Moebius se apresenta como imagem em que as linhas e planos constituem infinidade e contiguidade de um lado a outro. Deleuze (2011, p. 34) continua pontuando que esta imagem, a mesma bolsa onde caberiam um número infinito de objetos, revela uma Matemática boa pois permite a instauração de superfícies e pacificação do mundo em que as misturas nas profundezes seriam terríveis. O que o filósofo destaca aqui, é que a lógica se rompe, o “mundo das profundezes ainda atoa sob a superfície e ameaça arrebetá-la: mesmo estendidos, desdobrados, os monstros nos importunam.” (Deleuze, 2011, p. 34).

⁴³ Em inglês *Alice's Adventures Under Ground*.

As formigas, múltiplas, como na imagem de Escher proliferam nas superfícies, sobem e descem, em uma dinâmica de inseto das profundezas, que se abrigam nas tocas de múltiplas entradas e saídas. Um movimento infinito, um rizoma impossível de se quebrar. As próximas formigas constituem em sua organização natural um rizoma: “É impossível exterminar as formigas, porque elas formam um rizoma animal do qual maior parte pode ser destruída sem que ele deixe de se reconstruir.” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 25).

Figura 36 - “Afita de Moebius II (Formigas Vermelhas) - M.C. Escher. *Möbius Strip II (Red Ants)*, título original. xlogravura em três blocos (fevereiro de 1963)



Fonte: site oficial do artista.
Disponível em: [https://mcescher.com/gallery/most-popular/#lightbox\[gallery_image_1\]/29](https://mcescher.com/gallery/most-popular/#lightbox[gallery_image_1]/29)

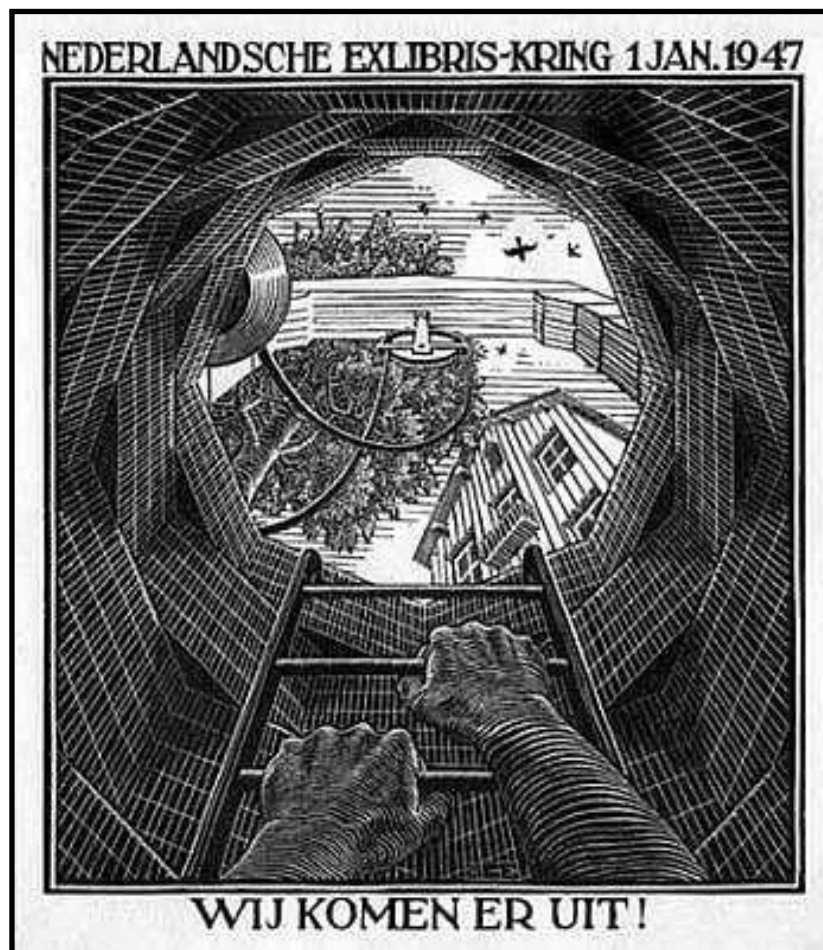
Cabe frisar que a relação profundezas–superfícies não revela uma dicotomia bem determinada. Antes nos apresenta as possibilidades de significação que dinâmicas do fantástico suscitam ao agir por contágio nas tramas do real. Como destaca Deleuze (2011, p. 35), não significa dizer “[...] que a superfície tenha menos não–senso do que a profundidade”. O que há é adiferença de “não–sensos”. Como o filósofo destaca, o não–senso da superfície se apresenta como a “Cintilância” de “acontecimentos puros, entidades que nunca terminam de chegar nem de retirar–se”, acontecimentos que brilham acima dos “corpos misturados”, como uma fumaça, um vapor que vem da terra, o incorpóreo que se expressa das profundezas.

Como abordado em sua entrevista a Robert Maggiori, em setembro de 1986, referindo–se ao filósofo Michel Foucault, Deleuze comenta, ainda que brevemente sobre como ele compreende uma certa “fórmula das superfícies”. Para o pensador, esta seria uma “linda fórmula” e todos os “dermatologistas deveriam inscrevê–la em suas portas”. Nesta perspectiva “dermatológica” da filosofia, Deleuze (2013, p. 113–114) afirma que em Foucault, por exemplo, a superfície é sempre uma superfície de inscrição. Nas considerações deleuzeanas, a superfície de inscrição apresentaria ao mesmo tempo o “invisível” e o “não oculto” – em uma dinâmica dos paradoxos, como elemesmo apresenta em *Lógica do sentido*, por exemplo. É importante, no entanto, destacar que em nenhum momento a superfície se opõe à profundidade, mas sim, se opõe à interpretação. De acordo com Deleuze, o “método de Foucault sempre se contrapôs aos métodos de interpretação. Jamais interprete, experimente...” (Deleuze, 2013, p. 114).

A dinâmica da superfície–profundezas então não pressupõe uma oposição mas sim uma coexistência instável. Para compreendê–la se faz necessário a experimentação ao abismo – uma experiência que é ao mesmo tempo da inscrição na pele e do salto ao horror das profundezas e suas dinâmicas de (in)visibilidade. Poderíamos fazer uma associação sobre o horror das profundezas e seu não–senso, além de sua expressão como “vapor da terra” na superfície: no conto “A cor que caiu do céu”, de H. P. Lovecraft, o vapor fétido da cor que toma o espaço que fora antes ferido pelo meteorito trazendo a entidade multicolor de outro plano, toma a superfície e causa nela o não-senso superficial. Não é o mesmo horror, o lodo espesso do fundo

do poço, não é a entidade indecifrável, o monstro assombroso do além cósmico, mas o horror do não-senso que acinzenta a superfície, faz ela funcionar em cores próprias, indescritíveis, inespecíficas, sem referentes imediatos no cotidiano de Ammi Pierce e da interiorana Arkham. Mas, em força incorpórea, a entidade maligna que toma conta do espaço rompe a superfície, força as barreiras de contenção até explodir em cores que buscam o espaço acima, onde encontraria seu referente original – as superfícies, “a pele” das coisas acabam por morrer, secar, em um devir-mortal diante do horror que provém do poço.

Figura 37 - Ex-libris com o zênite como ponto de fuga - M.C.Escher, xilogravura, 1947.



Fonte: adaptado de Ernst (1991, p. 46)

O movimento para fora do espaço das profundezas, o ponto de fuga que se busca, se assemelha ao movimento que observamos na gravura *Ex-libris com o zênite como ponto de fuga* (1947) (figura 37), de Maurits Escher. O indivíduo se direciona para a superfície, saindo de um poço ao qual se acessa por uma escada. Este é um movimento impossível, embora não pareça: este sujeito jamais atingirá a superfície pois sua condição é a do recolhimento na escuridão de um poço; este é um ser das profundezas, a escada não serve como possibilidade de fuga, nem o poço é uma prisão; está mais para um abrigo, um esconderijo de onde se observa a única abertura, a entrada que também é saída na parte superior deste buraco.

De forma ampliada, a imagem da toca, cavidade, buraco, se apresenta em diferentes contextos que citamos aqui: o mundo maravilhoso e subterrâneo de Alice, o plano além do espelho, a toca construída pela personagem kafkiana e tomada por um animal disforme e indecifrável, a cor que aterroriza rompendo as profundezas e importunando a ordem de Arkham. De forma geral, o não-senso opera em profundezas e superfícies, nos exemplos citados, e se apresenta como a abertura ao absurdo que rompe o estado de coisas e as experiências cotidianas. A toca, como imagem aqui, num processo inventivo de abertura ao absurdo, se configura como armadilha, abrigo, refúgio, queda, profundidade. Neste sentido, o que provocamos é a compreensão da obra literária como uma toca, de múltiplas entradas ou de uma entrada aparente, com um ponto de vigilância, com armadilhas prontas para provocar a queda infinita. Há sempre monstros prontos para irromper as contenções do literário e fazê-lo agir na multiplicidade. A literatura, em termos que Deleuze já propunha em *Crítica e clínica* e depois, a quatro mãos, em legião, Deleuze e Guattari ampliam em *Mil platôs*, se faz em devir.

Alice acorda do sonho, ao final de suas aventuras, porém, a questão que permanece é “Quem você acha que sonhou?” (Carroll, 2019, p. 155). O plano do sonho não é explorado pela garota como aventura do inconsciente, mas como processo de criação conjunta da dinâmica das profundezas-superfícies: “Agora, Kitty, vamos pensar sobre quem foi que sonhou tudo. [...] Veja bem, Kitty, deve ter sido eu ou o Rei Vermelho. Ele fazia parte do meu sonho, é claro... mas eu também fazia parte do sonho dele!” (Carroll, 2019, p. 154). O que há aqui senão o questionamento da

experiência? O subterrâneo revela a relação de não contenção contra a fina membrana do real, como se a diferença entre estar–acordado e estar–dormindo pudesse resolver o problema. Não, o que temos é o questionamento do sonho mútuo, profundezas–superfícies em relação contígua, como o laço de Moebius.

Esta relação das profundezas do sonho e a materialização na superfície foi recuperada e figurada por Jorge Luís Borges em seu conto “As ruínas circulares”, cuja epígrafe remete a *Através do espelho*, “*And if he left offdreaming about you...*” (Carroll apud Borges, 2007, p. 46). O mago forasteiro que desejava sonhar um homem, um Adão vermelho, para que este fosse imposto à realidade. Temendo pelo futuro do filho gerado em seu sonho, o mago busca o Deus Fogo, destruidor–criador, em seu templo que será tomado pelas chamas. O incêndio não o atinge, ele caminha pelas línguas de fogo crendo que ali seria o fim de sua vida. Porém, as chamas “não morderam sua carne, antes o acariciaram, inundando–o sem calor e sem combustão. Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando.” (Borges, 2007, p. 52).

A relação aqui, semelhante a outros exemplos que citamos anteriormente, é a dinâmica da aparência superficial com o segredo das profundezas. Quem sonhou? O anel de Moebius, figura que recuperamos ao longo desta seção, ilustra a experimentação das faces de uma mesma forma que age em movimento de um lado a outro, escada das profundezas à superfície e vice–versa. O ciclo não se rompe e nem se soluciona, não se sabe onde começa nem onde tem o seu fim. O sonho é isto: a fuga das simbologias e interpretações possíveis, narrativa intensa e significativa em suas leis regidas pelo não–senso.

Ainda sobre sonhos e fantasmas, Kafka, nas páginas seminais da obra incompleta *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* (*Cenas de um casamento no campo*), de 1907, reproduzido por Jorge Luis Borges em *O livro dos seres imaginários*, descreve um animal sonhado da seguinte forma:

É um animal com uma grande cauda, de muitos metros de comprimento, parecida com a da raposa. Às vezes eu gostaria de segurar aquela cauda na mão, mas é impossível; o animal tem alguma coisa do canguru, mas a cabeça pequena e oval não é característica e tem alguma coisa de humana; só os dentes têm força expressiva, quer os oculte ou os mostre. Costumo ter a impressão de que o animal quer amestrar-me; senão, que objetivo pode ter

subtrair-me a cauda quando quero segurá-la, e depois esperar tranquilamente que ela torne a atrair-me, e depois tornar a saltar? (Kafka, 1907 in Borges, 2007, p. 21)

O animal sonhado, em traços quiméricos, composto de características múltiplas de fera e humano, é a própria impossibilidade, seria a criatura uma fera abissal? É impossível alcançá-lo, submetê-lo, fazê-lo atender os desejos do homem que o observa, que tenta agarrar a sua cauda. Ainda assim, o impasse está na provocação, no incentivo, na isca, na busca igualmente desejante por amestrar e ser amestrado. Há nisso, a nosso ver, alguma semelhança com o processo criativo da arte e da literatura. A impossibilidade da contenção em conflito com o desejo duplo de formar com aquele que busca a expressão um corpo único em movimento. A literatura de Kafka, nestes termos, é desejante e opera como forma impossível: “impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de outro modo.” (Deleuze; Guattari, 2021, p. 35).

Kafka, como apontam Deleuze e Guattari (2021, p. 35), tem a expressão em relação às literaturas ditas menores, aquelas que operam na língua maior a desterritorialização por uma minoria. Como é o caso dos judeus e sua literatura em Varsóvia ou em Praga, por exemplo. Os becos judeus são aqui a impossibilidade, o limite do deslocamento geográfico, os limites da comunidade judia que se expande na língua maior, que faz o alemão funcionar num contíguo quimérico com o tcheco, com o ídiche. Os becos são o abismo que se coloca diante do menor e que são, ao mesmo tempo, sua potência, seu devir.

O que nos chama a atenção, dentro da perspectiva da “mirada ao abismo” que buscamos percorrer neste estudo, é que nos exemplos recuperados aqui, a dinâmica das profundezas–superfícies nos revela uma aproximação possível ao objeto literário: há sempre uma toca, um beco, uma impossibilidade, as ruínas de um templo de um deus disforme, um limite a ser rompido e sobrepassado pela lógica do não–senso e do absurdo. Há sempre um abismo a ser navegado, há um nada essencial pronto para ser cartografado. Há sempre uma fera abissal a se combater, um rosto a formar, uma imagem a reproduzir, um signo a significar. Este é o movimento de mirar ao abismo, de andar no parapeito ainda que a vertigem nos atinja e gere angústia e medo. O vapor cósmico e mortal que exala do chão nos desafia a experimentá-lo. E as leis

e pressupostos das dimensões éticas e estéticas estarão aqui entrelaçadas, como o laço de Moebius, com faces que agem em intenso movimento de infinidade e contiguidade. Subindo e descendo marcamos nosso caminho, traçamos nossas linhas.

Kafka não cessou de escrever, de apontar, rabiscar, sonhar. Entretanto, ao fim da vida, pede ao amigo Max Brod que queime todo seu espólio, que ponha fim à sua literatura. Entretanto, nada pertence mais a Kafka, nem mesmo a dimensão inacabada de várias obras. O que permanece a nós como herança é um trabalho em progresso, que até hoje não pode ser contido nem mesmo delimitado. Em outros termos, o beco da impossibilidade dos judeus de Praga foi rompido, a contaminação da língua maior revelou o monstro do menor que irrompe das profundezas, o inseto de Kafka que irrompe dentro do ambiente familiar em *A metamorfose*. O animal que provoca a obra e depois, em um salto, escapa para logo depois poder voltar a atirar os agentes da significação literária, em uma dinâmica constante.

Tudo começa com o combate terrível nas profundezas, em Carroll. E em Kafka, não é diferente: há sempre a batalha literária a travar e é a batalha e seu proceder o foco, não exatamente o que ela possa significar, em termos políticos, culturais e sociais. O que há não são os

[...] arquétipos, que seriam o imaginário de Kafka, sua dinâmica ou seu bestiário (o arquétipo procede por assimilação, homogeneização, temática, ao passo que encontramos nossa regra apenas quando se insinua uma pequena linha em ruptura). Mais ainda, não buscamos associações ditas livres (conhecemos o triste destino destas, sempre nos conduzir à lembrança de infância, ou, pior ainda, ao fantasma, não porque elas fracassam, mas porque está compreendido no princípio de sua lei escondida). Não procuramos tampouco interpretar, e dizer que isto quer dizer aquilo. Mas, sobretudo, procuramos ainda menos uma estrutura, com oposições formais e significante já feito [...] (Deleuze; Guattari, 2021, p. 16)

A recusa ao procedimento hermenêutico, que propõem Deleuze e Guattari é justamente a compreensão de que o fazer literário kafkiano deve ser experimentado, uma “política” que não se pauta em imaginários ou simbologias, uma maquinaria que não é nem estrutura nem fantasma. O procedimento proposto pelos filósofos é a “experimentação”, “sem interpretação nem significância, mas somente protocolos de experiência.” (Deleuze; Guattari, 2021, p. 16). Logo, o absurdo e o não-senso dentro da mirada ao abismo, que propomos neste estudo, é, antes de tudo experimentação.

Se agíssemos de forma interpretativa, analítica, com método de rigor científico *ipsis litteris*, não estabeleceríamos protocolos de experiência que compreendem o absurdo como tema em si mesmo, não como simbologia ou resposta mitopoética. Em outros termos, a dinâmica do absurdo e do não-senso da relação profundezas-superfícies revela os estratos de devir que a máquina literária em que o escritor como “homem político”, “homem máquina”, “homem experimental” (Deleuze; Guattari, 2021, p. 17), em constante devir, opera.

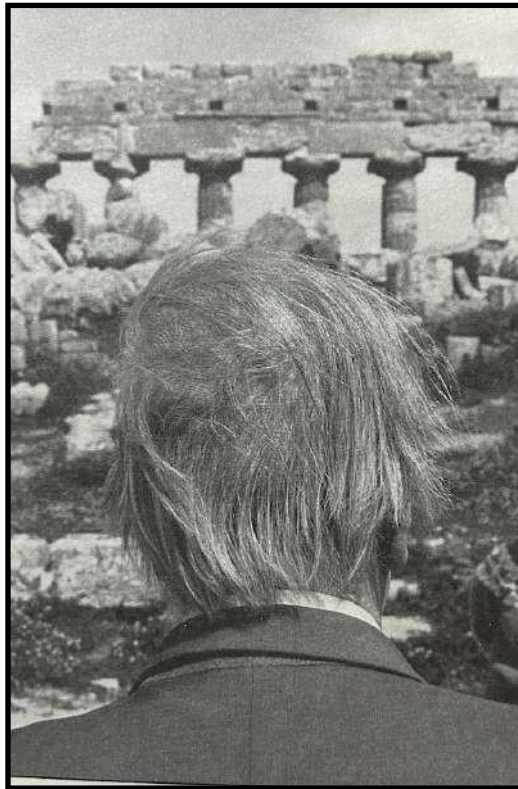
Assim, a abertura ao absurdo que propomos é esta: as obras que experimentamos (e não “analisamos” ou “interpretamos”) nesta dissertação funcionam numa dinâmica que une o não-senso aos mundos possíveis, o fazer artístico-literário à consciência crítica e inventiva. Ao longo das próximas sessões do trabalho, buscaremos traçar estes protocolos de experimentação que nos permitam aceder ao universo inventado na poética de Murilo Rubião e Maurits Cornelis Escher.

6 [SEXTO PLATÔ] — UMA MIRADA AO ESPELHO — O ABISMO DO OLHAR

Quando o imperador fitou o espelho, o seu rosto tornou-se numa mancha vermelha de sangue e depois numa caveira donde escorria mucosidade. O imperador, horrorizado, desviou o rosto. “Majestade”, disse Shenkua, “não desvieis o vosso rosto. Só vistes o princípio e o fim da nossa vida. Continuai a olhar para o espelho e vereis tudo o que existe e poderá existir. E quando tiverdes alcançado o máximo de enlevo, o próprio espelho mostrar-vos-á até mesmo coisas que não podem existir...”
(Chin Nung, Tudo sobre espelhos)

6.1 A EXPERIÊNCIA DO RETRATO DO ARTISTA AO ESPELHO

Figura 38 – Borges diante das ruínas - Ferdinando Scianna



Fonte: adaptado de BORGES (2010, p. 1)

Há uma fotografia de Ferdinando Scianna em que vemos o escritor argentino Jorge Luis Borges, de costas para quem observa a imagem, diante das ruínas de Selinunte, na Sicília (1984) (figura 38). Tal imagem nos faz pensar sobre as dimensões e margens possíveis de um retrato: a face virada em uma mirada ao

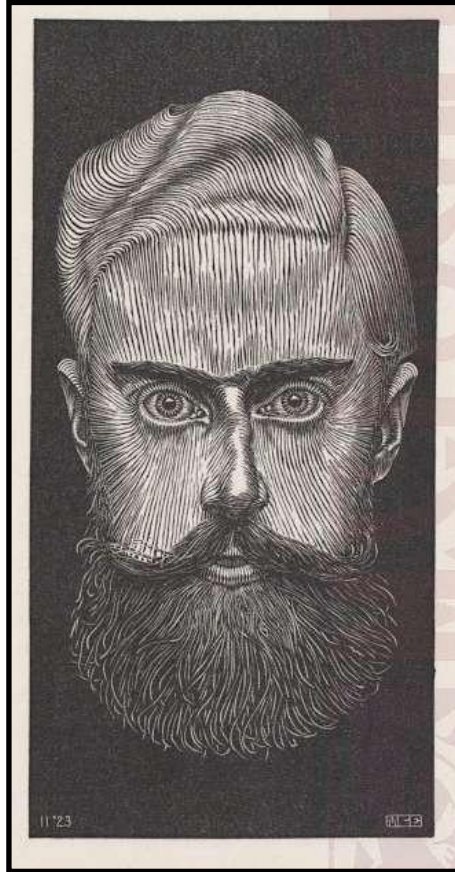
passado de uma arquitetura histórica é um desvio perceptível e proposital da captura fotográfica. O artista está em uma perspectiva-limite da representação, funciona em linhas de ruptura que encenam não uma imagem especular simétrica, mas uma experiência de movimento para além das superfícies da imagem, um acesso às ruínas circulares dum abismo do tempo capturado.

Sobre o retrato, Barthes (1992, p. 50) afirma que nesta forma pictográfica, os sentidos seriam dispersos aleatoriamente, através de uma forma que, no entanto, os disciplina: essa forma é ao mesmo tempo uma ordem retórica (o anúncio e o detalhe) e uma distribuição anatômica (o corpo e o rosto); esses dois conjuntos de regras também são códigos; esses códigos se sobrepõem à desordem dos significados, agindo como operadores da natureza – ou da razão. Assim, a imagem final apresentada pelo discurso (pelo "retrato") é a de uma forma natural, permeada de sentido, como se o sentido fosse apenas o resultado posterior de um corpo original. Na verdade, a naturalidade do retrato surgiria, como pontua Barthes (1992, p. 50), do fato de que, ao se sobrepor os múltiplos códigos não coincidem entre si: suas unidades não têm a mesma posição nem o mesmo tamanho, e essa disparidade, acumulada em dobras desiguais, resulta no que pode ser chamado de deslocamento do discurso – sua naturalidade –: quando dois códigos funcionam simultaneamente, mas em diferentes frequências, uma imagem de movimento, uma imagem de vida é criada – neste caso, um retrato.

O rosto em um retrato, por exemplo, se destaca para além da profundidade da linguagem, se afasta do espaço que ocupa e de seu referente real — o corpo e o rosto no retrato são eles mesmos o espaço de significação, tornando-se espaço quando assume em si o sentido. Talvez por isso a insistência de artistas em assumir o autorretrato como exercício de criação: o artista em frente ao espelho da pintura torna-se espaço ao ressignificar sua postura criadora para fazer-se linguagem. Maurits Escher não foge à esta percepção: o artista lança mão de suas técnicas gráficas para dimensionar a si mesmo na dinâmica das aceções em abismo de suas imagens. Escher em abismo, cravado nos modelos de madeira, banhado em tinta que se transfere ao papel e crava ali linhas de sentido de sua própria imagem que não é, no sentido representacionista, ele mesmo, mas sim um

um eu-xilogravura, um eu que mira ao abismo.

Figura 39 – *Autorretrato* – M.C. Escher. “*Self-portrait*”, título original. Xilogravura, novembro de 1923.



Fonte: [https://mcescher.com/gallery/italian-period/#lightbox\[gallery_image_1\]/4](https://mcescher.com/gallery/italian-period/#lightbox[gallery_image_1]/4)

Em um dos seus autorretratos (figura 39), Maurits Escher apresenta um rosto cuja mirada nos desafia. Os olhos fixos nos olham diretamente, linhas parecem atravessar a xilogravura partindo dos globos que são os olhos parados — o movimento das linhas cravadas na madeira parece desafiar o caráter estático do olhar, como dois buracos sem fundo, cuja irradiação nas entranhas da madeira redimensiona uma figura: o rosto. O nariz assimétrico, a boca bem posta com lábios cerrados, a barba cujos fios são raízes na base de uma imagem fantasmagórica: uma cabeça-um rosto, sem corpo, flutua no espaço vazio do fundo escuro da gravura. Este outro-Escher que nos desafia a observá-lo como quem olha o abismo: o olhar abissal de um rosto

vazio, que embora associemos a Escher, tendendo à ideia tradicional do “autorretrato”, não dimensiona o artista empírico em uma dinâmica figurativa. O rosto está muito mais para o disforme e desfigurado — um movimento que “retira a figura”. O espaço do retrato é para Escher o espaço de desfiguração, como se o artista se colocasse diante de um espelho que dissimula o traço, o perfil, destituindo o rosto da identificação imediata.

O retrato como um “olhar de si” desfigurado, desterritorializado⁴⁴ (e reterritorializado em uma espacialidade própria), traz o deslocamento como potencialidade de um local de enunciação absurdo — e nesse sentido o retrato e o autorretrato se conectam com a acepção do espelho como um espaço de deslocamento do “eu”, um espaço entre o claro e o escuro, onde se vê a imagem de um ser que se dissipa na impossibilidade de referenciar-se no real, o eu em um mundo invertido. Imaginemos aqui um rosto no espelho de alguém que, ao fim da tarde, para com o objetivo de contemplar sua imagem. A face, esbranquiçada, não pode ser totalmente contemplada no reflexo pois no cômodo que estamos não há luz o suficiente para que distingamos as feições, os traços. O que há no espelho é uma criatura amorfa, um rosto deformado pelo *chiaroscuro*. Projeta-se ali um rosto, quer-se alcançá-lo, deseja-se a forma, pretende-se que de alguma forma o reflexo se apresente como um sujeito (conhecido como o “eu”?). O que se faz diante do espelho senão narrar, atribuir sentidos, significar imagens, localizar-se no mundo de algum modo, existir? O rosto no espelho permanece imóvel, sabendo que o dia se finda, a luz irá diminuir cada vez mais até o ponto em que não se veja mais nada: nem mesmo o rosto amorfo se contemplará, apenas ausência de luz, o escuro completo, o nada. O espelho só reflete aquilo que a luz permite que se reflita. No entanto, não haveria também no espelho um abismo refletido quando o mundo todo se apaga?

⁴⁴ A desterritorialização envolve a quebra das fronteiras e das normas que definem identidades fixas e sistemas de significado. Ela permite a fluidez e a multiplicidade de conexões entre elementos diversos. Deleuze afirmara, certa vez, sobre o conceito de desterritorialização: “[...] construímos um conceito de que gosto muito, o da desterritorialização. [...] precisamos às vezes inventar uma palavra bárbara para dar conta de uma noção com pretensão nova. A noção com pretensão nova é que não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte” (Deleuze apud Haesbaert, 2009, p.99).

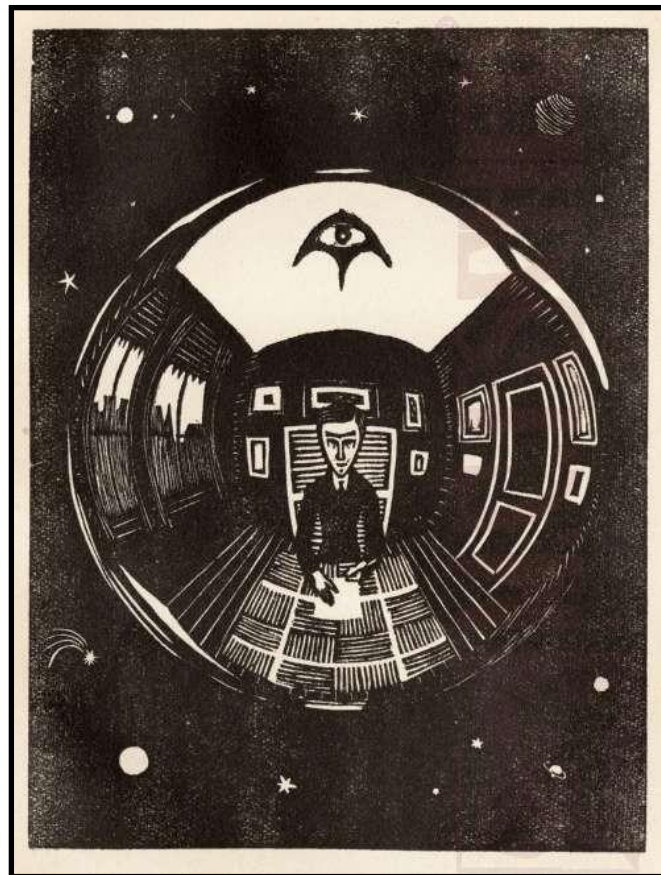
Como pontua Jean-Luc Nancy (2006, p. 8), na pintura de um retrato, por exemplo, o sujeito se direciona para um fundo da imagem de si (retornar a si mesmo). Nesta dinâmica, o sujeito vê em si a pintura que salta à superfície, à “sobre-face”, em uma referência etnológica do termo “superfície”, que em francês seria *surface* (literalmente “sobre a face”). De acordo com o filósofo (2006, p. 11), o retrato comumente é descrito como uma representação de uma pessoa considerada por ela mesma. Tal definição, segundo o autor, é ao mesmo tempo correta e simples. No entanto, Nancy destaca que definir o retrato nestes termos estaria longe de ser suficiente. Segundo o filósofo, o retrato, nesta perspectiva, se definiria em sua função ou finalidade — representar uma pessoa por ela mesma, não por seus atributos e atribuições, nem por ações e relação em que participa. Nancy destaca que o objeto do retrato seria, em sentido estrito, um “sujeito absoluto”: sujeito deslocado de tudo aquilo que ele não é, retirado de toda exterioridade. Neste sentido, Nancy se questiona sobre o que seria “pintar um absoluto” e por consequência o que seria esta tal “pintura absoluta”.

A relação entre a imagem no espelho e no retrato parece pressupor um movimento, um deslocamento que as diferencia. Segundo Nancy (2006, p. 41-42), a imagem do espelho e a do retrato são, de certa forma, “idênticas”, já que no retrato a imagem está invertida da mesma forma que num espelho, com diferença de olhares, “miradas” — o olhar do espelho submerge à do pintor que se olha e a do retrato se desloca do espelho à tela, reproduzindo um certo movimento de olhos. De acordo com o filósofo, a olhada ao retrato faz com que o artista não se olhe, mas olhe aquele que observa a tela e, por conseguinte, olha o pintor que está pintando, ao “mesmo” que devém um “outro”, e este sujeito olha também ao mesmo tempo, a um futuro espectador do retrato. A olhada, ou a “mirada” ao espelho está cravada no original ou no modelo, a olhada da ou na tela se dirige ao pintor e ao ato de pintar.

Este movimento da criação artística por meio da pintura se assemelha ao mesmo processo moderno da imagem fotográfica. No entanto, na perspectiva da representação da imagem analógica, a captura do real parece pressupor uma aceitação do outro no retrato como ele mesmo, como o real capturado, em que o desvio do olhar está num outro absoluto — aquele que manipula a máquina. Em

um autorretrato fotográfico, por sua vez, aquele que captura tem que, obrigatoriamente, posicionar-se atrás da máquina e ao mesmo tempo atrás de si mesmo capturado e diante do outro que se olha, se observa por um olho automático, como um olho mágico — a exemplo da xilogravura *The sphere*, de M.C. Escher (figura 40, abaixo) — que permite ver a imagem do outro que se coloca do outro lado, no entanto, se desfigura a imagem como que em um espelho esférico. O movimento de deslocamento, aqui, é igualmente desafiador — o absoluto do outro no abismo das lentes, como em uma casa de espelhos.

Figura 40 – *A esfera* – M.C. Escher. “*The sphere*”, título original. Xilogravura, 1921.



Fonte: site oficial do artista. Disponível em: [https://mcescher.com/gallery/woodcut/#iLightbox\[gallery_image_1\]/28](https://mcescher.com/gallery/woodcut/#iLightbox[gallery_image_1]/28)

Louis Lavelle, em sua obra *O erro de Narciso* (2012), afirma que o ser mítico desejava ser, em certa medida, “o espectador de si mesmo”. Para Lavelle (2012, p. 40), a intenção de Narciso ao observar-se seria um ato constante de renascimen-

-to para a vida que não pode ser transformado em um espetáculo sem ser destruído. Como complementa o autor, Narciso escolhe se contemplar em vez de experimentar plenamente a vida, cometendo aí seu primeiro erro — sua busca por aquilo que seria sua essência resulta apenas na descoberta de sua imagem refletida, uma imagem que o desaponta continuamente.

O que nos chama a atenção na clássica pintura de Caravaggio (pseudônimo de Michelangelo Merisi) (figura 41, abaixo), é o fato de Narciso debruçar-se sobre seu reflexo em águas obscuras. Sua imagem no espelho da água não traz seu rosto com as mesmas feições: o que há é uma criatura sombria que jaz no abismo do reflexo. Este outro absoluto, esta imagem indecifrável é o que prende Narciso ao espelho — e neste sentido, a ideia de paixão por sua imagem se invalida. Ao mesmo tempo que a imagem deste outro abissal o restringe, ela o faz experimentar o assombro.

Figura 41 – *Narciso*– Caravaggio, óleo sobre tela (ca. 1597-1599)



Fonte: <https://www.worldhistory.org/trans/pt/1-15724/narciso/>

De acordo com Lavelle (2012, p. 42-43), ninguém pode se identificar completamente com a imagem que uma superfície reflexiva — um espelho — apresenta. Somos nós e, ao mesmo tempo, não somos. Como argumenta o filósofo, não importa o quão cuidadosamente Narciso se duplique, ele acaba por confrontar a si mesmo e criar diante de si uma imagem invertida e complementar. Esse diálogo constante entre o eu e sua imagem é o que constitui as alternativas fundamentais da nossa consciência da vida. No entanto, o eu nunca alcança uma coincidência perfeita com sua imagem, o que resultaria na anulação de ambos. Lavelle enfatiza que nos vemos como um outro, embora esse "outro" não seja genuinamente outro; ele nos apresenta apenas uma aparência que não podemos tocar com a mão nem capturar no espelho. Essa aparência é enganosa e constantemente trai o modelo original. Se fosse possível afirmar que Narciso se duplicou, ele encontraria em seu duplo um fragmento de si mesmo. No entanto, em vez de se desdobrar, ele duplica sua própria realidade invisível para se observar. O que ele torna visível é apenas uma sombra sem substância real. (Lavelle, 2012, p. 43).

Para Mikhail Bakhtin, em “Sobre as questões de autoconsciência e autoavaliação”, texto presente na coletânea *O homem ao espelho* (2019), o mundo é habitado por imagens criadas por outras pessoas, um mundo em que o “eu” adentraria. Dentro dessas imagens do outro, também existem imagens do “eu”, vistas pelas perspectivas das outras pessoas. O ponto crucial, segundo Bakhtin (2019, p. 53), seria a posição da consciência na formação tanto da imagem do outro quanto da imagem de si mesmo — questionamentos que são o cerne de muitas questões filosóficas. A começar com a análise da posição original da autoconsciência (não no contexto histórico). Um exemplo citado por Bakhtin seria o do homem diante de um espelho. Como destaca o filósofo, a complexidade desse fenômeno, apesar de sua aparência simplista, é notável. Examina-se seus componentes. A formulação básica é a seguinte: “eu olho a mim mesmo com os olhos de um outro, me avalio do ponto de vista de um outro.” (Bakhtin, 2019, p. 53).

Contudo, por trás dessa simplicidade, como salienta Bakhtin, seria essencial destacar a notável complexidade das relações entre os participantes desse acontecimento. O conceito bakhtiniano de “Exotopia” seria uma das formas de

se descrever a complexidade das relações eu-outro no campos da imagem exterior: a capacidade de se ver fora de si mesmo (Bakhtin, 2019, p. 54). O filósofo se questiona como seria sua aparência quando apresentada a si mesmo por meio do outro:

Fragmentos do meu corpo dados para mim de forma imediata (sem espelho). Como eu me imagino quando penso em mim mesmo. Eu me coloco em uma cena, mas não deixo de me perceber em mim mesmo. A impossibilidade de perceber a si mesmo por inteiro fora de si, inteiramente no mundo exterior, e não na tangente a esse mundo exterior. O cordão umbilical dirige-se a essa tangente. Relação com uma incredulidade específica em sua morte (palavras de Pascal). Eu não conheço aquele meu corpo inteiramente externo e que se encontra todo no mundo exterior, que se tornará cadáver; ele pode ser objeto de pensamento, mas não uma experiência viva. Eu estou naquele ponto da tangente que nunca poderá estar inteiramente no mundo, ser existência (realidade) nele e, por conseguinte, anular-se nele; não posso entrar todo no mundo, e por isso não posso todo sair desse (ir embora). (Bakhtin, 2019, p. 54).

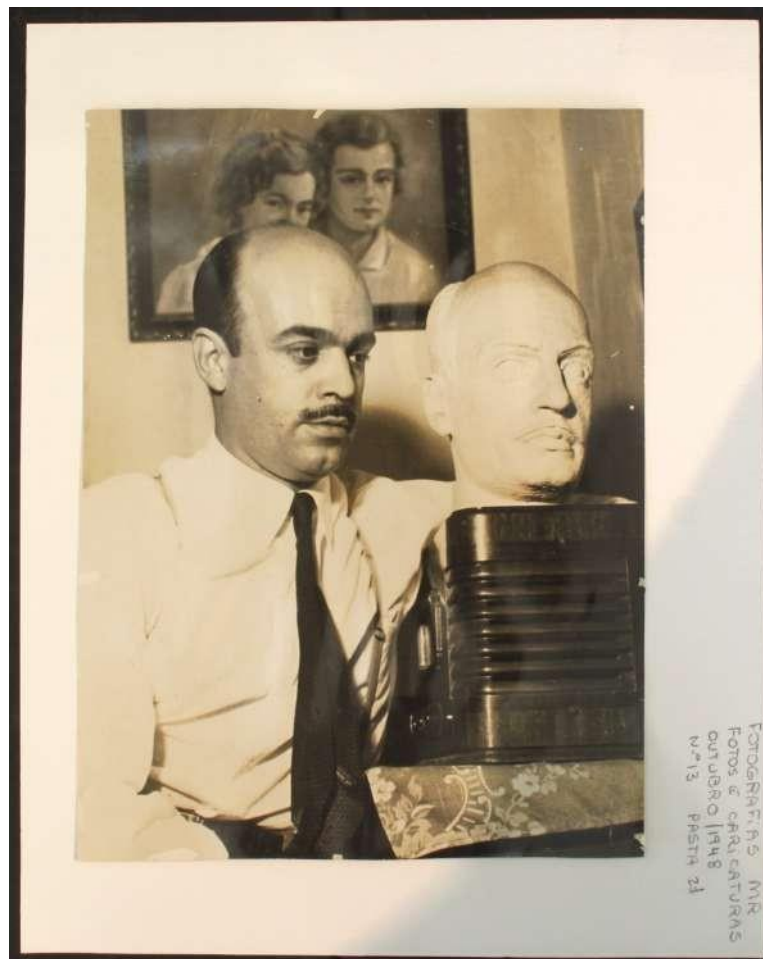
Bakhtin afirma que diante desta dinâmica de reconhecimento de si num espaço exterior, apenas o pensamento nos colocaria inteiramente na existência, mas a experiência viva não confirmaria isso. Segundo questionamentos do autor, como poderíamos, então, resolver esse conflito entre o pensamento e a experiência viva, entre o mundo do pensamento onde estamos completamente inseridos e o mundo fora de eu, onde estamos apenas na tangente? Bakhtin (2019, p. 54) conclui que há aí um conflito, mas não uma contradição — a dependência do outro homem diante do espelho. Estando na tangente do mundo, nos percebemos totalmente dentro dele, assim como "somos" apenas para os outros.

“Meu corpo, meu rosto” (Bakhtin, 2019, p. 54, grifo nosso) — afirmamos aqui: nosso rosto só pode ser encarado na outridade do fora e na experiência de olhar-se a um espelho ao outro absoluto que nos encara. Bakhtin pondera: a tendência a perceber-se em totalidade, o lamento sobre si mesmo, a heroificação de si, a maneira como somos vistos pelos outros, tudo acontece a partir desse movimento em tangente. De acordo com considerações de Bakhtin (2019, p. 55), o mundo está completamente diante do "eu", embora também esteja atrás, e sempre o “eu” se move em direção à sua margem, na sua tangente. O mundo está completamente à nossa frente, mas para o outro, o mundo está inteiramente dentro dele. Para mim, o mundo é horizonte, mas para o outro, ele é ambiente.

6.2 A LINGUAGEM AO ESPELHO: O ROSTO

Apresentamos tal associação conceitual entre retrato, autorretrato, pintura e fotografia com um único objetivo, ainda que este não seja simples: o de pensar o rosto como linguagem e (des)construção de sentidos, o rosto como abismo em que se reflete o outro absoluto. Há um retrato de Murilo Rubião em que podemos observar a dinâmica do rosto e sua figuração. Na fotografia (figura 42, abaixo), o escritor se posiciona ao lado da reprodução de sua cabeça em um busto de gesso:

Figura 42 – Murilo Rubião em seu apartamento da Rua Goitacazes, n. 90, ao lado de seu busto feito de gesso. [Fotógrafo não identificado]. Belo Horizonte, outubro de 1948.



Fonte: <https://murilorubiao.com.br/index.php/galeria/murilo-rubiao>

O olhar de Rubião para o objeto é um olhar vazio, sem reação, como se emulasse a paralisia da matéria inorgânica que compõe a escultura. Atrás, na parede, uma fotografia apresenta dois rostos que parecem observar atentamente o registro

sendo feito, um destes rostos femininos se esconde atrás da cabeça do Rubião “real”. Temos nesta imagem dois Rubiões: um esculpido e um em carne. No entanto, a efemeridade do momento capturado nos revela que os rostos que nos são apresentados já não são mais os rostos do escritor. Estão desfigurados, desterritorializados na superfície, perderam suas dimensões para permanecerem restritos a um rosto ao qual atribuímos sentidos, buscamos nos aproximar, compreender como funciona este rosto de um artista à fotografia e à escultura.

O rosto é muitas vezes apaziguado. Isto é dizer que atribuímos a ele um sentido fixo: o rosto de um escritor mineiro chamado Murilo Rubião é um rosto que o significa. No entanto, quando nos deparamos com o desafio do tempo de uma fotografia, da perenidade de uma escultura, nos perturba a ideia de compreender o rosto como “sendo” pertencente àquele a quem atribuímos uma feição. Quando lemos uma obra literária, por exemplo, sem ao menos conhecer o autor, sem saber de sua figura, como atribuiremos a ele um rosto? Um sentido seria extraído da experiência de leitura para dimensionar o autor no mundo? O rosto nos desafia sempre e por isso nos perturba. Um rosto fixo, paralisado, como em um busto de gesso, parece não existir para além da matéria de que é feito.

O rosto, como toda e qualquer categoria da experiência humana passa por investigação a níveis filosóficos. Para Gilles Deleuze e Félix Guattari, um rosto se faz como parte de um sistema superfície-buracos, que eles chamam de um sistema “muro branco-buraco negro”. Os filósofos diferenciam o rosto da cabeça, já que esta seria um sistema volume-cavidade. O rosto surge da desterritorialização absoluta da cabeça. Aqui, a cabeça é tomada como partedo organismo, constituinte de uma totalidade. O rosto, ao contrário, funciona em CsO - Corpo sem órgãos – , a matéria própria das intensidades, núcleo intensivo, nada a ver com fantasmas ou interpreta-

-ção. (Deleuze; Guattari, 2012, p. 16).⁴⁵

Como apontam os filósofos, introduzimo-nos num rosto “mais do que possuímos um.” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 49). Deixamo-nos levar pela máquina de rostidade, esperamos que ela nos permita passar, já que esta máquina julga os rostos: homem ou mulher? Pobre ou rico? Inocente ou culpado? Réu ou juiz? (Deleuze; Guattari, 2012, p. 49). Um rosto é criado, escavado sobre uma superfície aparentemente estável que comporta as dimensões do rosto enquanto construto da dimensão pós-significante estatal. É quase uma reprodução do rosto imperial que domina o rosto primitivo e determina aquilo que pode ser aglutinado pela máquina de rostidade e aquilo que não passa pelo seu filtro.

O rosto é a superfície de referência, um muro ou tela, em que o sujeito em certa medida se identifica, se individualiza, embora seja tomado pelo projeto político e os agenciamentos de poder que operam a máquina de rostidade. “O rosto é uma política” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 55). O buraco negro, por sua vez, permitiria que o indivíduo cumprisse o papel social, não conscientemente ou ativo de suas

⁴⁵ Em sua obra conjunta *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia* (2011), e posteriormente no terceiro volume de *Mil platôs* (2012), Gilles Deleuze e Félix Guattari utilizam a sigla "CsO" para se referir a "Corpo sem Órgãos". Nas palavras dos filósofos: "Seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide" (Deleuze; Guattari, 2012, p. 13). O "Corpo sem Órgãos" é um conceito fundamental em sua filosofia e é central para a compreensão de sua abordagem do desejo, do poder e da subjetividade. Para Deleuze e Guattari, o "Corpo sem Órgãos" não se refere a um corpo físico, mas é um conceito que desafia as estruturas convencionais do corpo. É uma espécie de campo pré-individual que existe antes das estruturas sociais e individuais se solidificarem. Esse conceito é multifacetado, sendo algumas de suas características a ideia de anti-hierarquia, ou seja, o "Corpo sem Órgãos" é visto como uma resistência à hierarquia e à estruturação normativa da sociedade. O CsO se apresentaria como um espaço de potencialidade e liberdade antes que as normas e estruturas sociais se imponham. Outra característica estaria relacionada às noções de desejo e fluxo, já que o CsO se apresenta como um espaço de desejos em fluxo constante. Em contraste com a sociedade que busca canalizar e limitar o desejo, o CsO abraça a multiplicidade e a intensidade do desejo. Destacaríamos aqui também a ideia de despersonalização. O CsO se apresenta em uma dinâmica de despersonalização ou desindividualização. É um conceito que se opõe à ideia tradicional de uma identidade fixa e definida. Em vez disso, ele permite uma multiplicidade de identidades e subjetividades em constante transformação. Além disso, Deleuze e Guattari destacam a característica de exploração criativa do CsO: é um convite à exploração criativa e à experimentação. Deleuze e Guattari argumentam que, ao se libertar das estruturas convencionais, podemos criar novas formas de ser e de se relacionar com o mundo. Por fim, uma outra característica do CsO seria a resistência ao Capitalismo: no contexto de "O Anti-Édipo", o "Corpo sem Órgãos" é uma ferramenta conceitual para resistir às estruturas do capitalismo, que eles veem como tendo uma tendência para a codificação e a limitação do desejo.

escolhas, mas “aprovado” por uma certa “máquina abstrata de rostidade”. A linguagem e a rede de significações se registram naquilo que Deleuze e Guattari chamam de “muro branco”. A superfície que pode ser riscada, escavada, onde se criam buracos negros, que corresponderiam aos processos de subjetivação. Esse sistema “muro branco-buraco negro” está contido na máquina de rostidade que seria a “produção social de rosto, porque opera uma rostificação do corpo, de suas imediações e de seus objetos, uma paisagificação de todos os mundos e meios.” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 54).

O rosto como referencialidade já havia sido mencionado por Gilles Deleuze em estudo próprio sobre o cinema. Em “A imagem-afecção: rosto e primeiro plano”, capítulo de *Cinema 1 – a imagem-movimento*, Deleuze (2018, p. 141) pontua, fazendo referencia a Eisenstein, que o rosto em primeiro plano em um filme representaria não uma imagem comum entre outras, mas um todo da expressão afetiva do filme. Um relógio que aparece em um filme em primeiro plano, cujos ponteiros nos são apresentados várias vezes expressa, segundo o filósofo, dois polos de afecção: a passagem do tempo rumo a um instante crítico e ao mesmo tempo a superfície imóvel em que se inscreve o movimento de expressão. (Deleuze, 2018, p. 141-142). Em outros termos, o relógio em primeiro plano é rostificado no filme para compor a imagem-afecção.

Na pintura, Deleuze destaca que as técnicas do retrato se habituaram de forma semelhante a estes polos da rostificação. O pintor pode apreender o rosto como um contorno “numa linha envolvente que traça o nariz, a boca, a borda das pálpebras e até a barba e a touca” (Deleuze, 2018, p. 143), ou então aquele que pinta o rosto pode operar de forma fragmentária e dispersa, linhas quebradas que constituem o rosto em uma dinâmica menos linear, mas não menos intensiva. A superfície de rostificação é a mesma, entretanto, o procedimento adotado é divergente. A tela do pintor é o seu “muro branco”, em que os rostos são escavados e formados, representados nos processos múltiplos de subjetivação.

Em linhas gerais, a linguagem enquanto forma de expressão se expande para além dos limites da determinação da máquina abstrata de rostidade, ainda que corresponda a um sistema de poder claramente explícito e delimitado. Não podemos

aqui delimitar as fronteiras dessa máquina, mas, podemos compreender como ela funciona muitas vezes como contraposição de paradigma outros, anteriores à constituição da máquina abstrata do ano zero, como a aceção dos primitivos se dá pelo “somos”, coletivo, plural, organismo. A linguagem e a palavra definem os rumos dos rostos, delimitam as fronteiras de determinação do “eu sou x e não y ”, fórmula ilusória movida intensivamente pelo buraco negro da subjetividade, já que a máquina abstrata de rostidade define: “você deve ser x e não y ”.

Como apontam Deleuze e Guattari, uma língua “está sempre presa a rostos que anunciam os enunciados dela, que os lastreiam em relação aos significantes em curso e aos sujeitos concernidos.” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 52). A língua tem que alcançar desvios: “femininos, animais, moleculares, e todo desvio é um devir mortal. Não há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem. A sintaxe é o conjunto de desvios necessários para revelar a vida nas coisas.” (Deleuze, 2011, p. 12). Os rostos são constituídos na língua(gem), as linhas são riscadas no muro branco e criam os significados para que as coisas tenham a sua vida revelada.

A língua se relaciona a aspectos culturais, o rosto se expressa na linguagem e na língua, em suma, as coisas e os seres são rostificados na língua e na linguagem. A máquina de rostidade moderna age criando rostos, individuando. A semiótica aqui é diferente da semiótica dos primitivos, em que o senso de organismo-cabeça delimita o significante, semiótica essencialmente coletiva, plurívoca e corporal (Deleuze; Guattari, 2012, p. 47). O regime de signos primitivo não abre espaço para a individuação, o senso é sempre coletivo, grupal.

Os povos primitivos, por exemplo, raspam a terra do deserto e compuseram as linhas de Nazca, no platô do deserto de Sechura no Peru. Para este povo o senso é coletivo-contemplativo, uma mimese da amplitude, grandes signos que escapam da visão individual e assumem o estrato maior, não por tamanho, mas por impossibilidade de se dizer: “esta imagem representa um astronauta”. A semiótica do pós-significante, a que a máquina de rostidade estatal moderna produz, por sua vez é chamada de mista – “o rosto despótico significante terrestre, o rosto autoritário passional e subjetivo marítimo (o deserto pode ser também mar da terra)” (Deleuze;

Guattari, 2012, p. 60). O que temos é o deserto e a visão ampla, a maquinaria modernarostifica o registro dos antigos povos de Nazca e nos faz dizer: “isto é um astronauta no deserto”.

Figura 43 - O astronauta. Um dos geógrafos das Linhas de Nazca(ca. 500 a.C. — 500 d.C.)



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Linhas_de_Nasca#/media/Ficheiro:Líneas_de_Nazca,_Nazca,_Perú,_2015-07-29,_DD_46.JPG

A subjetivação é como o rosto de olhos vazios do Astronauta (figura 43), um dos inúmeros geóglifos que compõem o conjunto das linhas de Nazca. Tais imagens só podem ser contempladas de cima, visto seus tamanhos gigantescos. Tais linhas escavam o grande “muro branco” do deserto, carregam a significação que se perde

no enigma. Imagens animais, imagens vegetais, imagens indecifráveis.

Os olhos do ser antropomórfico são vazios de significado, rostificação do deserto. “O olho vazio do buraco negro absorve ou rejeita, como um déspota parcialmente corrompido fez ainda um sinal de aquiescência ou recusa.” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 49). Quando nós, imersos na organização estatal moderna, encaramos a imagem, acessamos a semiótica diferente dos primitivos que fizeram as imagens no deserto, somos capturados por uma outra rede de signos e ousamos teorizar sobre as razões da feitura dos geóglifos, como se pudéssemos fazê-lo.

Figura 44 - O nascimento do rosto



Fonte: BRASSAÏ (1993)

Em outro campo de significação, George Brassai, fotógrafo franco-romeno, reúne em sua obra *Graffiti* (1993) uma série de fotografias de grafites dos muros parisienses de inícios do século XX. Durante anos o fotógrafo vagou pelas ruas capturando os registros de grafites nos muros. Muitos destes grafites reproduziam rostos, imagens aterrorizantes, tão enigmáticas como os próprios geóglifos de Nazca. Os muros eram escavados, perfurados, traçadas neles linhas paralelas ou

que convergiam em uma maquinaria de criação de rostos. A superfície dos tijolos, matérias brutas, muro branco petrificam rostos arcaicos aparentemente vazios, como se os buracos negros dos olhos nos sugassem ao encará-los:

A relação “geóglifo de Nazca-grafite parisiense”, “muro branco do deserto-muro branco da arte urbana” nos permite compreender de forma alusiva como se dá a relação de rosto pré-significante primitivo e pós-significante moderno. O nascimento do rosto na modernidade é um rosto vazio e ao mesmo tempo atualizado constantemente em enquadramentos de contextos históricos, sociais, políticos. Os buracos negros operam a ação dos sujeitos, criam mapas no muro branco, escavam, fazem linhas, suplantamestratos molares e proliferam nos estratos moleculares.

O rosto assombra e aterroriza. Como outro exemplo da rostificação como processo de identificação e subjetivação, podemos citar as pinturas do equatoriano Osvaldo Guayasamin, pintor da luz e da tragédia da América, como enunciava *El clarín* em 1999, ano de sua morte. Os rostos pintados por Guayasamin, embora por vezes levem títulos como *Cabeza y manos* (figura45), nos apresentam rostos que parecem não compor o organismo, descolados da cabeça, rostos vazios.

Figura 45 - Cabeza y manos (1965)



Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/oswaldo-guayasamin-cabeza-y-manos>

São rostos que se constituem a partir da pobreza, do assombro político dos povos latino-americanos. É como se o pintor equatoriano recriasse a América a partir do barro, moldasse um novo rosto ao continente, assim como os primitivos recriam o imaginário nas linhas no “muro blanco” de Nazca. Nas palavras de Mónica Anda:

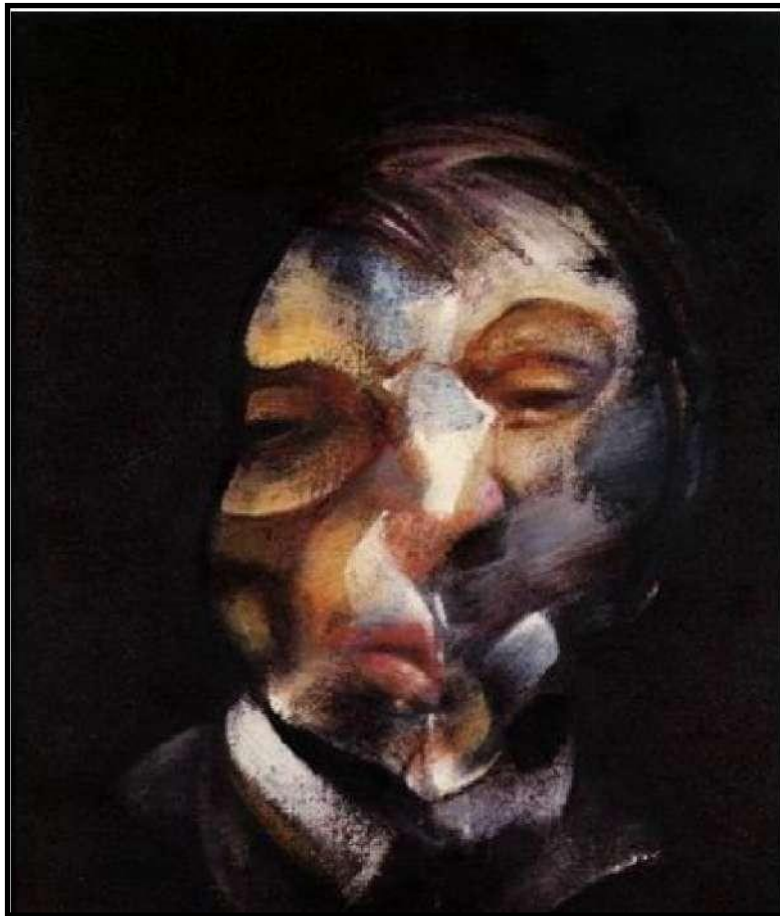
Guayasamín se posiciona dentro y fuera a la vez del objeto de greda, se siente parte del todo, de aquella presencia que contiene el interior oscuro del objeto y la recupera, la transforma y es ahí en la que se manifiesta la metamorfosis y la abstracción de su propuesta, en donde se deposita la ternura, en el útero mismo de la vasija, la tierra, la madre, la naturaleza. (Anda, 2015, p. 100)⁴⁶

⁴⁶ “Guayasamín se posiciona ao mesmo tempo dentro e fora do objeto de barro, sente-se parte do todo, daquela presença que contém o interior escuro do objeto e o recupera, o transforma e é aí que a metamorfose e a abstração da sua proposta se manifestam, onde a ternura se deposita, no próprio útero do vaso, a terra, a mãe, a natureza.” (Tradução nossa).

A exemplo da literatura que, para Deleuze, se instala “descobrimo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo algum é uma generalidade, mais uma singularidade no mais alto grau” (Deleuze, 2011, p.13), a pintura de Guayasamin é uma “pintura de saúde”, como Deleuze delegaria à literatura, pois cria também ela “um povo que falta” (Deleuze, 2011, p. 14). O rosto do povo latino-americano é aqui recriado, cada rosto cria uma singularidade, a potência do impessoal, em um devir revolucionário. É, em outros termos, um ato de desfazer o rosto dos generais. É um delírio histórico- mundial, “deslocamento de raças e continentes”. (Deleuze, 2011, p. 15).

O rosto da pintura de Guayasamin é o rosto do desespero e da desesperança, a exemplo da criatura que grita na pintura de Munch. Rosto não-localizado, rosto desfeito. Rosto da literatura de Franz Kafka, Albert Camus, Samuel Beckett. A visão do rosto monstruoso do inseto kafkiano; a indiferença no rosto de Mersault no velório da mãe, em Camus; “nada a fazer”, exclamação de Estragon em Beckett. Rosto da literatura e do espírito do séculoXX, que Herman Melville no século XIX já, em alguma forma de “feitiçaria”, previa ao criar o “escrevente do não” na fervilhante Wall Street — Bartleby. Melville inventa aí “o povo que falta”, contando a história daqueles sobre os quais “nunca se escreveu nada”, os copistas legais ou escreventes. Este rosto sem fundo, desfigurado, que vemos nas personagens de Murilo Rubião, indiferentes à sua condição absurda, rostos vazios, inexpressivos, sem traços marcados, sem descrições detalhadas — pois a linguagem em Rubião é restrita ao nada essencial de indivíduos amorfos.

Figura 46 - Autorretrato de Francis Bacon — Francis Bacon, óleo sobre tela (1971)



Fonte: <https://www.mfah.org/blogs/inside-mfah/understanding-francis-bacon>

Francis Bacon (1909-1992), o artista irlandês, nos apresenta, em si uma dimensão do retrato que poderíamos chamar de “desrostificado”, principalmente pelo fato de fugir da técnica figurativa para produzir um rosto. Este rosto baconiano é um rosto em carcaça, como uma massa amorfa composta por outros rostos que compõem em multiplicidade um ser quimérico. "O que eu quero fazer é deformar a coisa e afastá-la da aparência. Mas, nessa deformação, trazê-la de volta a um registro da aparência"⁴⁷ — afirmara Bacon. O rosto é tomado aqui pelo artista como “coisa” a ter sua aparência destituída. O rosto em Bacon está para o disforme, para a desfiguração. Como observamos no autorretrato acima (figura 46), de 1971, em que Bacon nos apresenta aquilo que de forma insistente aparece em seus retratos posteriores à metade do século XX. O rosto aparenta ser duplo: dois rostos distintos compõem a figura ao passo que parecem esquivar-

⁴⁷ BACON apud MOULLIN, Joëlle. *L'autoportrait au XXe siècle*. Paris: Adam Biro, 1999, p. 95.

se um do outro, fugindo em direções opostas. O rosto parado aparenta um paradoxal movimento: a carne do rosto se descola. Nomear uma imagem que foge totalmente à figuração como “autorretrato” pressupõe conceber que o rosto é acima de tudo uma linguagem em que o “eu” tenta incessantemente territorializar-se.

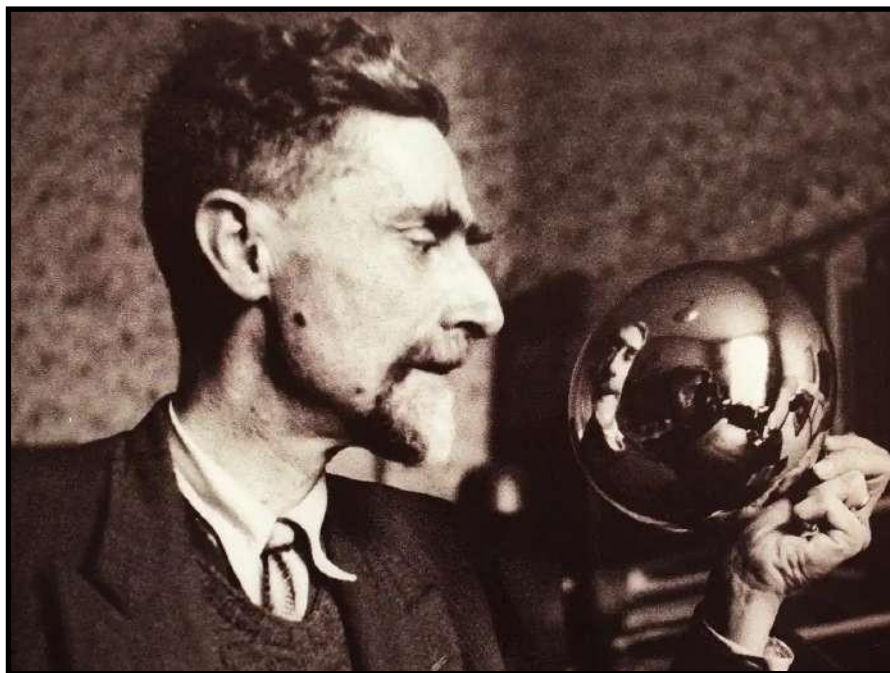
O assombro está em perceber que isso é impossível: um rosto nunca nos pertence, embora tentemos, constantemente, formarmos um para chamar de nosso, em contraste com o rosto do outro. Bacon nos desafia a observar o rosto desfigurado que anula toda e qualquer possibilidade de unidade da feição. O que temos é uma zona de intensidades que se abre para o campo do múltiplo. Não é um espelho, não como tradicionalmente concebemos essa superfície que reflete as feições do indivíduo e o localiza no mundo. O que temos é a deformação, um ser abissal, pois podemos compreendê-lo assim a medida que compreendemos que o abismo é o espaço que acolhe o rosto sem forma. No entanto, mesmo que não compreendamos o rosto de Bacon em suas pinturas, tentamos constantemente figurá-lo a medida que somos tentados à interpretar uma imagem: fugimos à experiência do rosto desfigurado, evitamos formar e fazer parte de um Corpo sem órgãos, tentamos, inutilmente, rostificar os processos de figuração artística.

Diante do exposto: qual o desafio que temos quando nos deparamos com um espelho? O espelho também opera na máquina de rostificação — principalmente quando passamos ao reconhecimento de si numa imagem que se projeta a nossa frente. Como seria possível estarmos em duas dimensões ao mesmo tempo? Como seria possível existir em dois locais sendo que um deles nos desafia a simetria, se coloca como um mundo invertido. Quem é este que vemos agora, diante de um espelho, seria o “eu” ou seria um outro com quem compartilho a experiência de vida? Encarar nosso rosto no espelho é constatar que somos, em suma, fadados a uma imagem que nos assombra sempre: este rosto a quem damos o nome de “nosso”.

6.3 EXPERIMENTAÇÕES SIMULTÓPICAS: ESCHER E O(S) MUNDO(S) ATRAVÉS DO ESPELHO

Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo, liso, às vácuas, abertocomo o sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo. Eu não tinha formas, rosto? Apalpei-me, em muito. Mas, o invisto. O ficto. O sem evidência física. Eu era - o transparente contemplador?... Tirei-me. Aturdi-me, a ponto de me deixar cair na poltrona. (Guimarães Rosa, O espelho)

Figura 47 – “Uma circular proposição” - Escher e o espelho esférico.
Fotografia de Don McPhee



Fonte: adaptado de DU SALTOY (2019, online). Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2019/mar/09/bach-escher-godel-douglas-hofstadter-consciousness-ai-revolution-mathematical-idea-art-music>

Bruno Ernst (1991, p. 73-74) afirma que observar a coexistência de dois mundos diferentes no mesmo local e ao mesmo tempo é uma experiência que parece encantadora e igualmente impossível. Ernst sugere, para descrever esta impossibilidade, a criação de um termo: uma impossibilidade “simultópica”. De acordo com o autor, apenas um artista pode criar essa ilusão de ocupação simultânea do mesmo espaço e proporcionar uma sensação única e totalmente nova: M.C. Escher. Como pontua Ernst, a partir de 1934, Escher começou a criar gravuras que exploravam essa "simultopia" de forma consciente. Escher conseguiu, segundo Ernst, integrar de forma natural dois ou até três mundos em uma única imagem, o

que faz o observador sentir que é possível abarcar mentalmente esses mundos simultaneamente. O uso de reflexos em espelhos convexos foi uma ajuda importante para Escher nesse processo criativo.

Como complementa Ernst, Escher se dedicou a explorar essa ideia ao longo de quase vinte anos, usando reflexos para sugerir a coexistência de múltiplos mundos em suas gravuras. Esta seria uma experimentação pessoal do próprio Escher que buscava descobrir as regras de um jogo com os limites da forma e da representação, como mostra o seu retrato tirado por Don McPhee (figura 47). O olhar ao espelho e aos limites dos mundos simultâneos que a superfície reflexiva oferecia, era antes de tudo uma experiência pessoal de contemplação de si. “Nunca quis representar nada místico”, afirma Escher (apud Ernst, 1991, p. 14). Para o artista, aquilo que muitos chamariam de misterioso seria nada mais que uma ilusão consciente ou inconsciente, um jogo que fora jogado por ele ao pensar as imagens sem nenhuma outra intenção que não fosse investigar suas possibilidades de representação (e consequentes limites). Segundo Escher, tudo o que ele oferecera em suas gravuras seriam “relatórios” destas descobertas — e neste sentido, experimentação do (im)possível.

Na litografia *Mão com esfera refletora* de 1935 (figura 48, a seguir), podemos observar o reflexo esférico que é destacadamente apresentado, abrangendo não apenas a esfera segurada pela mão do artista, mas também todo o espaço ao redor — é como se todo um espaço ou um mundo fosse ali criado. Segundo Ernst, Escher buscou conscientemente novas maneiras de explorar essa ideia, indo além do simples acaso, e suas obras serviram para sugerir a simultaneidade de mundos diferentes em imagens que usam dos artifícios dos espelhos para possibilitar este redimensionamento dos limites do real.

Figura 48 - “Mão com esfera refletora” - M.C. Escher.
Hand with reflecting sphere, título original. Litografia
(Janeiro de 1935)

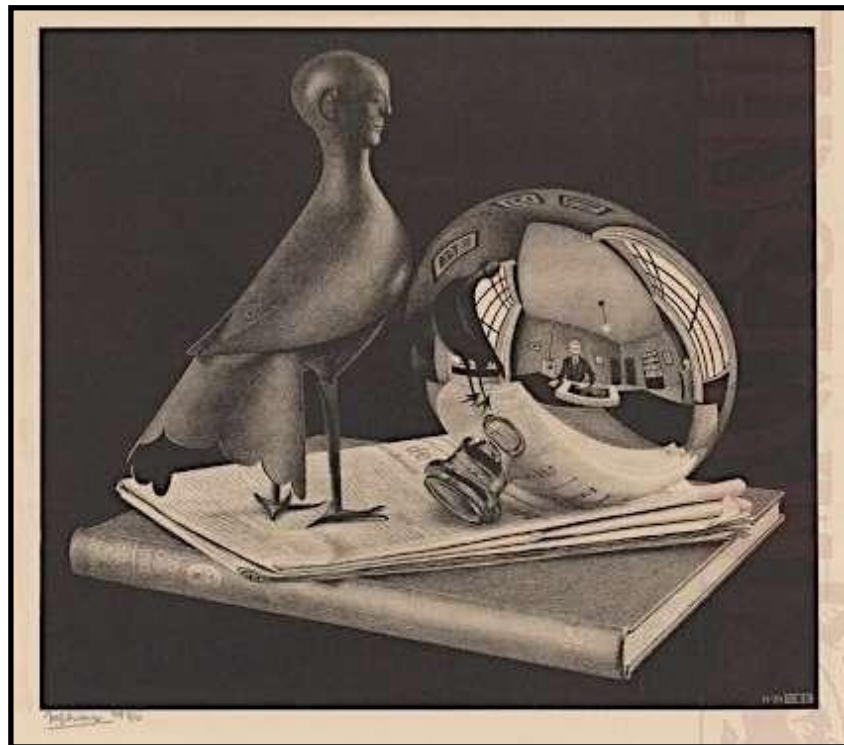


Fonte: site oficial do artista. Disponível em: [https://mcescher.com/gallery/most-popular/#iLightbox\[gallery_image_1\]/4](https://mcescher.com/gallery/most-popular/#iLightbox[gallery_image_1]/4)

Em *Mão com esfera refletora* (1935), Escher exercita o processo de experimentação do espaço e suas potencialidades. O rosto que habita este pequeno globo de vidro, um mundo “simultópico”, é o pretense rosto daquele que segura a esfera em sua mão. No entanto o convite é outro: olhamos a litografia e, por um instante que seja, é como se nos víssemos no espelho, como se nos desdobrásssemos nesta imagem. Este movimento revela a consciência criadora dos planos e dimensões. O espaço detrás da mão com a esfera é um espaço vazio, no entanto o espaço que a esfera reflete limita-se às margens do globo. O rosto do artista ao espelho significa a si mesmo no vazio entre estes espaços que, embora simultâneos, coexistem nas frestas de seus próprios limites. O contato entre um

plano e outro é uma ilusão, uma provocação, uma cavidade em que o artista se faz como um outro que nos é estranho, pois seria como se nos olhássemos atentamente em um espelho que desfigura nossos traços e feições. A mão realista que ostenta a esfera é como que uma garra do abismo, que se movimentava nas bordas dos mundos, a mão que sustenta um mundo, a mão do vazio.

Figura 49 – *Natureza morta com espelho esférico* – M.C. Escher. “*Still Life and Spherical Mirror*”, título original. Litografia (novembro de 1934).



Fonte: Site oficial do artista disponível em [https://mcescher.com/gallery/most-popular/#iLightbox\[gallery_image_1\]/3](https://mcescher.com/gallery/most-popular/#iLightbox[gallery_image_1]/3)

Podemos observar este exercício criativo de lançar-se a uma forma de *mise en abyme* do rosto em outras obras gráficas de Escher, principalmente ao longo das décadas de 30 e 40. Em *Natureza morta com espelho esférico* (1934) (figura 49), o artista nos apresenta outras possibilidades de experimentação do espaço. Uma garrafa de forma convexa nos é apresentada sobre a imagem de um livro e de alguns documentos que formam uma base espacial para que a garrafa se estabilize. Ao lado esquerdo, uma estatueta de harpia. No reflexo da garrafa esférica, além do corpo desfigurado da estatueta, observamos novamente o artista, posicionado no centro de uma sala. O rosto humano da harpia desvanece em seu reflexo, perde-se

num espaço intermediário entre o primeiro plano e o mundo criado no espelho.

Nesta litografia, o rosto do artista se desdobra: por um lado, no perfil da harpia que observa de forma fixa o espelho; de outro, o rosto que estratifica o artista como um registro de si no mundo dos reflexos. Novamente o espaço que circunda os objetos é um espaço escuro e vazio, um universo esvaziado de sentidos, um espaço de pura intensidade, um abismo que acolhe um microcosmo de uma garrafa esférica reflexiva sobre um amontoado de papéis, sob as garras de um ser monstruoso, um ser abissal.

A “simultopia” escheriana se instala nos limites de uma representação que se busca validar enquanto realidade criada e de uma consciência de sua falência e auto-invalidação. Isto é dizer que, embora Escher tenha certo êxito na integração atual de mais de “dois mundos” em uma única imagem, este movimento revela que Escher conseguiu, segundo Ernst, integrar de forma natural dois ou até três mundos em uma única imagem, o que faz o observador sentir que é possível abarcar mentalmente esses mundos simultaneamente, o desejo é o disforme, o impossível, o conscientemente estéril no campo da imagem. Para Escher (2000, p. 137) as expectativas de uma pretensa representação do real se faz como um “jogo maravilhoso” e neste jogo a dinâmica se dá pelos pensamentos que se lançam às distâncias mais distantes do que seria um plano ou um espaço “real”.

Vale ressaltar que Escher (2000, p. 137) considera que este jogo pode, em alguns momentos, transformar-se completamente devido à uma pergunta crítica — o que realmente é essa coisa chamada realidade; como podemos entender essa teoria, além de uma bela ilusão que é principalmente uma criação humana? Nesta perspectiva, mesmo se pacificássemos a realidade e seus limites e validássemos a precisão desta teoria, por meio de observações empíricas, isto (não) deveria ser considerado como uma prova cabal? E diante disso: por quais razões somos levados a confiar tanto nos sentidos e por quê não valorizamos mais o aspecto subjetivo — as distâncias (im)possíveis do real e sua falência.

O movimento de uma estética “simultópica” se faz no abandono dos estratos e linhas de significação que estabilizariam a imagem como forma de “representa-

-ção". Não cabe nesta perspectiva o olhar ingênuo de se dizer “este rosto no espelho esférico é ninguém menos que Escher”, “isto é um autorretrato e o que vemos senão o rosto daquele que se (re)dimensiona nas superfícies de tinta e papel?” — ou então o oposto — “isto não é um espelho, nem este artista é Escher, nem isso que vemos se trata de um reflexo!”. A resposta é a frustrante consciência do impossível: o espaço vazio que envolve um espelho esférico é a beira de um abismo que acolhe um mundo impossível, mas tão possível, tão desejado, tão docemente convincente, que nos provoca uma mirada em certa medida indolente — a experimentação do abismo também nos faz conscientes de nosso próprio engano. Não existe pacificação possível entre o rosto do artista no espelho e um rosto vazio e obscuro do abismo que marginaliza o mundo mais distante, para além das fronteiras da superfície reflexiva. Em *Escher sobre Escher: explorando o infinito* (1989), o artista gráfico afirma que por muitas vezes todos nós somos atingidos pela aflição, por um impulso e somos possuídos pelo desejo do impossível. Para Escher,

A realidade ao nosso redor, o mundo tridimensional que nos cerca, é muito comum, muito monótono, muito ordinário para nós. Ansiamos pelo antinatural ou sobrenatural, algo que não existe, um milagre. Como se aquela realidade cotidiana não fosse enigmática o suficiente! Na verdade, pode acontecer a qualquer um de nós que, de repente, com êxtase em nossos corações, sintamos o hábito da vida diária se afastar de nós por um momento. Pode acontecer que nos tornemos receptivos ao inexplicável, ao milagre que nos cerca continuamente. É o milagre da mesma espacialidade tridimensional na qual caminhamos diariamente, como em uma esteira. Esse conceito de espacialidade revela-se às vezes, em raros momentos de lucidez, como algo de tirar o fôlego. (Escher, 1989, p. 135, tradução nossa)⁴⁸

O espaço é para Escher o *locus* de experimentação da expansão dos horizontes de significação do real e, igualmente, da constatação de sua monotonia e limites. O desejo pela impossibilidade das formas, pelo efeito da experiência indelével do infinito, demonstra a experimentação de uma sensação de impotência

⁴⁸ No original: “The reality around us, the three-dimensional world surrounding us, is too common, too dull, too ordinary for us. We hanker after the unnatural or supernatural, that which does not exist, a miracle. As if that everyday reality isn't enigmatic enough! In fact, it can happen to every one of us that suddenly, with ecstasy in our hearts, we feel the rut of daily life fall away from us for a moment. It can happen that we become receptive to the unexplainable, to the miracle that surrounds us continuously. It is the miracle of that same three-dimensional spatiality in which we trudge along daily, as on a treadmill. That concept of spatiality reveals itself sometimes, in rare moments of lucidity, as something breathtaking.”

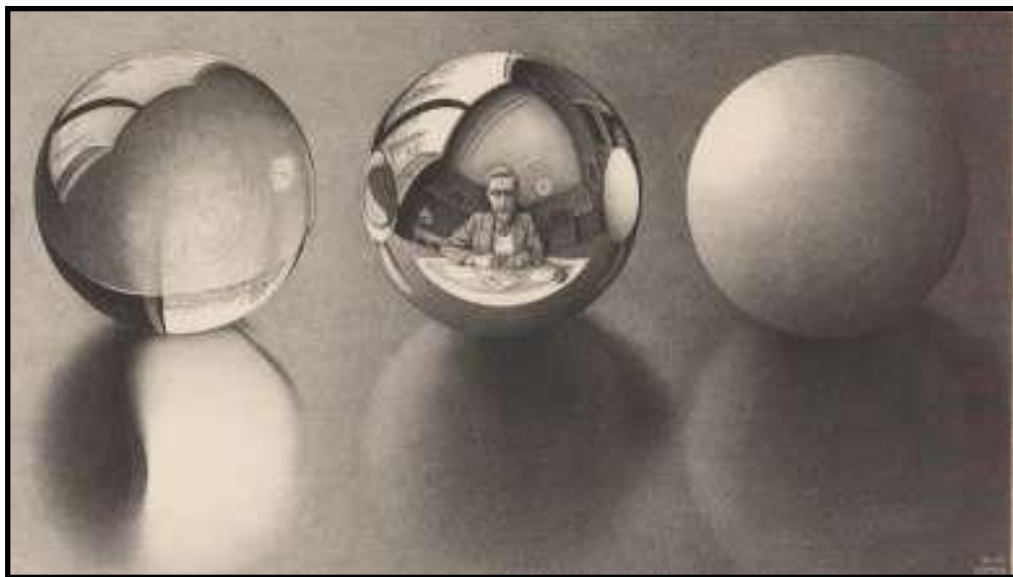
diante do mundo ordinário, das formas comportadas, dos rostos formatados, das formas exatas, da finitude das narrativas e da rigidez da objetividade. Embora use de todos estes recursos para elevar a técnica de repetição da arte gráfica que se debruça sobre uma certa “ciência do real e de suas formas e especialidades”, Escher acaba por elevar esta experiência aos limites, à beira do abismo em que tudo se deforma, em que o antinatural e o sobrenatural acabam por manifestar-se em potência e o nada passa a ser um nada espesso, um fim infinito, um mundo irreal mas tão familiar, tão comum, que surpreende por sua condição absurdamente factível.

Cabe aqui lembrarmos as considerações de Barthes (1992, p. 50) sobre a forma pictográfica do retrato. Segundo o autor, nesta dinâmica da visualidade os sentidos são dispersos de forma aleatória, os signos, desordenados, são superpostos pela dinâmica dos códigos de uma realidade anterior, a do corpo que veio antes do retrato e o que significa, sendo que no retrato o que impera é a desordem. Em outros termos podemos compreender que o caos dum retrato é rostificado de forma a estabilizar seus sentidos. A tendência de relacioná-lo com uma realidade aparente parte de nossa insistência em representar e interpretar o mundo e seus signos, como se pudéssemos ter êxito ao fazê-lo. Como argumenta Barthes, o retrato e suas formas revelam a não coincidência dos códigos do retrato e de seus sentidos caóticos — para o filósofo estas seriam unidades que não têm a mesma posição nem tamanho e tal disparidade se acumularia em dobras desiguais. Desta operação teríamos como resultado um certo “deslocamento do discurso” —dois códigos funcionando simultaneamente, mas em diferentes frequências.

Ainda conforme considerações de Barthes (1992, p. 50), o retrato não seria uma representação realista, uma reprodução contínua, como poderia ser alcançado pela pintura figurativa; é uma cena ocupada por blocos de sentido, ao mesmo tempo variados, repetidos e descontínuos (isolados); a organização (retórica, anatômica e frástica) desses blocos resulta não em uma cópia, mas em um diagrama do corpo (por isso o retrato está completamente sujeito a uma estrutura linguística, não conhecendo a linguagem, apenas por meio de analogias diagramáticas: analogias no sentido etimológico: proporções). Em outras palavras, a leitura do retrato "realista" não é uma leitura realista, é uma leitura cubista: os sentidos são cubos

empilhados, separados, justapostos e entrelaçados uns aos outros, cuja translação cria todo o espaço da pintura, tornando esse mesmo espaço um sentido adicional (acessório e atípico): o do corpo humano; a figura não é a totalidade, a moldura ou o suporte dos sentidos, é um sentido adicional, uma espécie de parâmetro distintivo.

Figura 50 – *Três esferas II* – M.C. Escher. “*Three spheres II*”, título original. Litografia, abril de 1946



Fonte: site oficial do artista. Disponível em: [https://mcescher.com/gallery/most-popular/#iLightbox\[gallery_image_1\]/11](https://mcescher.com/gallery/most-popular/#iLightbox[gallery_image_1]/11)

Conforme apontamentos de Bruno Ernst (1991, p. 6), grande parte da obra de Escher está relacionada com uma certa “sobre-sugestão” do espaço, ou seja, a ilusão óptica das imagens sobre uma pretensa superfície espacial. No entanto, o trabalho escheriano se faz de uma tensão peculiar entre forma e espaço. Em muitas de suas gravuras, como pontua Ernst, o espaço se desenvolve a partir das superfícies; em outras, no entanto, há a consciência composicional de destruir à partida qualquer sugestão de espaço das imagens. Em *Três esferas II* (1946) (figura 50), Ernst sugere que Escher trava uma conversa com o observador:

“Então, em cima não está uma esplêndida esfera completa? Errado, engana-se, ela não é completamente plana. Repare agora: no meio, desenhei a mesma coisa dobrada. Ora já vê que tem de ser realmente plana, pois doutro modo não a poderia ter dobrado. E em baixo, representei horizontalmente esta coisa plana. Apesar disso estou certo de que o seu poder de imaginação a quer de novo transformar num ovo tridimensional. Convença-se a si mesmo, passando com os dedos sobre o papel – e sinta

como é realmente plano. Desenho é ilusão; ele sugere três dimensões, embora só lá estejam duas. E por muito que me esforce por convencê-lo de que é uma ilusão, você continuará a ver objetos tridimensionais.” (Escher apud Ernst, 1991, p. 6).

Nesta litografia, a de *Três esferas II* (1946), a dobra do espaço causada por Escher revela um movimento consciente de composição que parte dos planos e superfícies para o redimensionamento de suas margens e possibilidades. Ainda que insistamos na compreensão tridimensional por meio da doce ilusão da representação, quando experimentamos o toque, a superfície plana se sobrepõe à ilusão — somos tomados por tolos em nossa busca vã por este ovo tridimensional e principalmente por aquilo que ele guarda em sua superfície reflexiva: um rosto e um cômodo que se lançam a um espaço de permanência de um mundo simultâneo. Este ser do ovo tridimensional habita este microcosmo cujas linhas de intensidade funcionam em vetores que nos escapam entre os dedos e principalmente, dobram nosso olhar.

Em *Três esferas II* (1946), Escher nos apresenta novamente a esfera reflexiva em cuja superfície vemos um rosto que nos é familiar, um rosto que já vimos em outras pinturas. O espaço em que tal rosto habita é igualmente familiar: a sala esférica limitada pelas margens do espelho. Ao lado desta esfera rostificada central, outras duas esferas são colocadas sobre o plano: uma igualmente reflexiva em cuja face vemos um reflexo vazio do que pode ser um teto ou parede com uma janela desfigurada e outra esfera, a da direita, totalmente maciça e opaca. As esferas de Escher revelam a consciência das superfícies: há algumas que acolhem a profundidade, se pronunciam ao abismo que reflete um rosto desfigurado, acolhe os sentidos e códigos do corpo que atravessa para este plano simultópico. No entanto, há esferas que não refletem, que são pura superfície que repele a luz, blocos duros que funcionam em intensidades molares. Refletir sobre este movimento de significação simultópica em Escher é também direcionar-se ao pensamento da ciência, mais especificamente da Física.

A esfera refletora ao centro, e a da esquerda, funcionam em linhas de intensidade moleculares. Estas linhas da esfera refletora que contrasta com a maciça, revelam o funcionamento de uma certa “máquina de abstração”, nos

termos deleuze-guattarianos (Deleuze; Guattari 2012), cujas engrenagens dinamizam a decodificação e desterritorialização que se abre para um território outro, para uma linha de molecularidade, linhas cósmicas em intenso devir. No terceiro volume de *Mil platôs* (2012), Deleuze e Guattari afirmam que

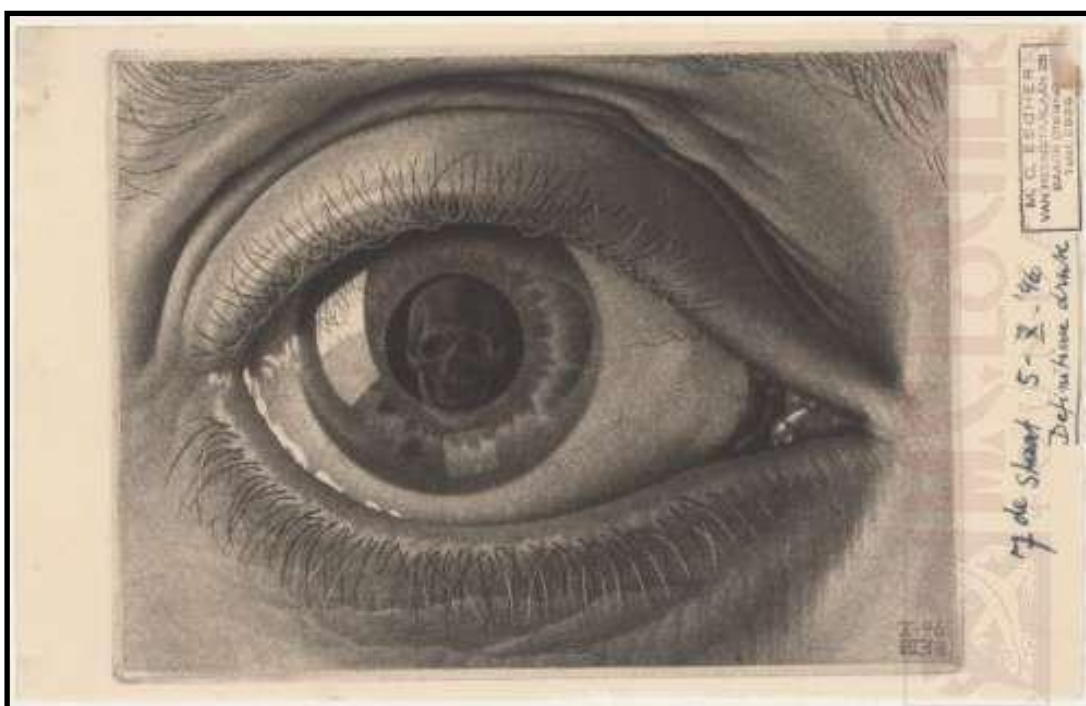
[...] das duas direções da física, a direção molar que se volta para os grandes números e para os fenômenos de multidão, e a direção molecular, que ao contrário, embrenha-se nas singularidades, nas suas interações e nas suas ligações à distância ou de ordens diferentes, o paranoico escolheu a primeira: ele faz macrofísica. Dir-se-ia que o esquizo, ao contrário, vai na outra orientação, a da microfísica, a das moléculas que já não obedecem às leis estatísticas; ondas, corpúsculos, fluxos e objetos parciais que já não são tributários dos grandes números, linhas de fuga infinitesimais em vez de perspectivas de grandes conjuntos. Sem dúvida, seria um erro opor estas duas dimensões como o coletivo e o individual (Deleuze; Guattari, 2011, p. 370).

Estas duas dimensões (a molar e a molecular, a macro e a micro) não estão em oposição mas supõem uma a outra numa dinâmica de relação intrínseca. Esta relação se amplia, no pensamento de multiplicidades de Deleuze e Guattari, a relações também nas esferas sociais. Para os filósofos, toda a sociedade e indivíduo seriam atravessados pelas segmentaridades molares e moleculares, sendo coexistentes entre si e sempre pressupondo uma a outra. (Deleuze; Guattari, 2012, p. 99). A diferença qualitativa entre estas linhas não impede que elas “se aticem” ou se confirmem de modo que haveria sempre uma relação direta ou inversamente proporcional entre as duas (Deleuze; Guattari, 2012, p. 102) — e por que não chamarmos esta relação de “simultópica”.

A consciência do abismo que reflete um espelho esférico e refrata em uma esfera maciça correspondem entre si à medida que coexistem na negação do plano que as observa. Para fazer com que a esfera dura funcione de acordo com nossa expectativa de similaridade temos que compulsoriamente cravar em sua superfície um rosto. Formar nela os buracos necessários para a intensidade do rosto, a exemplo do que vemos nas imagens cravadas nos muros de Paris, como apresentado por George Brassai em *Graffiti* (1993). Ao mesmo tempo esta esfera nos repele: nos força a olharmos as que refletem, ficamos admirados pela desordem do espelho que desfigura o reflexo de um rosto já familiar, olhamos para este mundo no microcosmo das linhas moleculares do espelho escheriano.

Quando nos deparamos com os mundos simultâneos nos retratos desfigurados de Escher somos convidados a olhar para o abismo por mais uma vez: fazer o espelho com o corpo, rostificar o reflexo — a morte eminente, o olho é também uma esfera reflexiva e um buraco negro que nos impulsiona ao movimento da queda intensa. O olhar ao abismo do reflexo é a consciência de si no mundo, no entanto, é o estranhamento de nossos limites de compreensão do real — o outro no espelho nunca será o “eu” que olha, será sempre um outro assimétrico. Mas a coexistência destas duas imagens, destes dois rostos, em uma dinâmica de abstração em linhas molares, que buscam assentar o significado, e as linhas molares, que fazem os códigos caminharem em errância. O rosto desfigurado do abismo ao espelho é ele mesmo o olhar para a ferida de morte da imagem do “eu” mutilado em uma superfície que guarda em si o medo e o horror da contemplação dos olhos vazios.

Figura 51 – Olho – M.C. Escher. “Eye”, título original. *Mezzotint*, outubro de 1946



Fonte: https://mcescher.com/gallery/back-in-holland/#iLightbox/gallery_image_1/21

Em *Olho* (1946) (figura 51), Escher nos apresenta o olho como o espelho: e o rosto que vemos é a morte, um rosto abissal, um código que é ao mesmo tempo territorialidade na ideia de morte física e desterritorializado na acepção do desco-

-nhecido, do outro absoluto que nos olha insistentemente quando contemplamos o espelho. Ao mesmo tempo que na esfera reflexiva do olho projeta-se o abismo e sua monstruosidade, podemos contemplar de forma simultânea o nascimento de um rosto: daquele que olha e daquele cujo olho serve de superfície para as profundidades abissais.

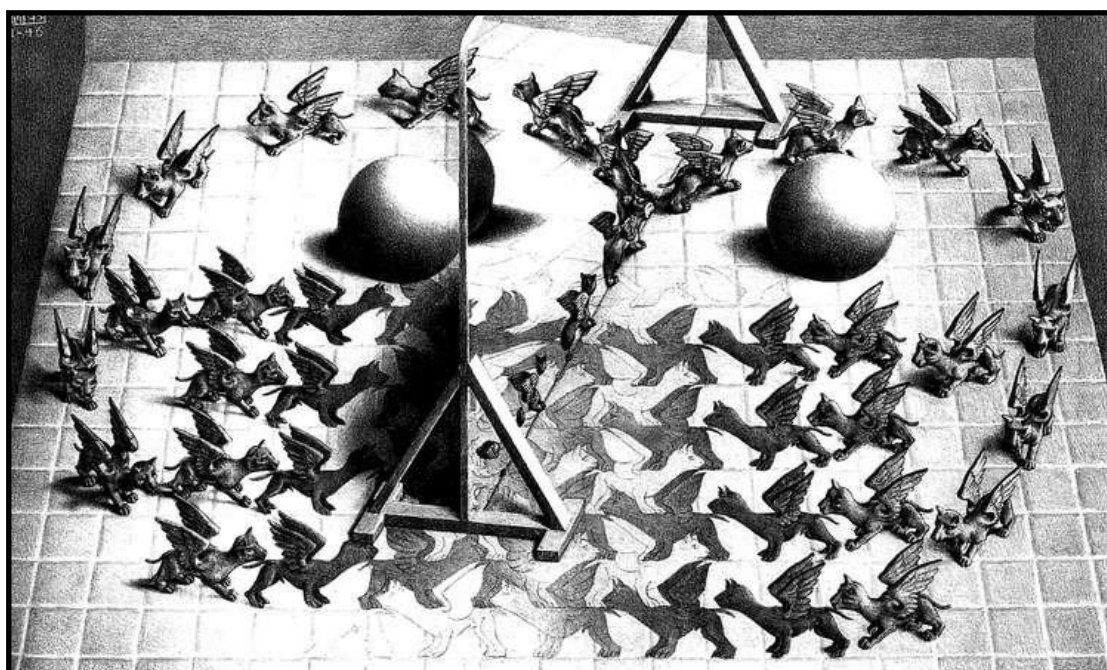
Olhar para este espelho é acolher este outro que se territorializa nas linhas do nosso rosto, sob a nossa pele, tecidos, músculos — um rosto de profundidade, que se projeta para a exterioridade em linhas moleculares. O espelho não guarda para si o segredo da vida e da morte, pelo contrário, age em contágio nas significações possíveis em rotação num centro de intensidade e desordem, fere de morte o olhar desatento, faz nascer um rosto desconhecido, no entanto tão familiar, tão próximo, que nos faz experimentarmos os limites de nossa própria condição.

7 [SÉTIMO PLATÔ] — NASCIDO NUM ESPELHO, O ABISMO E A FORMA

Sei irmãos, que todos já existimos, antes, neste ou em diferentes lugares, e o que cumprimos agora, entre o primeiro choro e o último suspiro, não seria mais que o equivalente a um dia comum, senão que ainda menos, ponto e instante efêmeros na cadeia movente: todo homem ressuscita ao primeiro dia.
(Guimarães Rosa, Páramo)

7.1 O MUNDO ATRAVÉS DO ESPELHO: VIDA E ESTERILIDADE

Figura 52 – “Espelho mágico”- M.C. EscherLitografia (1946)



Fonte: adaptado de ERNST (1991, p. 76)

Sobre a litografia *Espelho mágico* (1946) (figura 52), Bruno Ernst (1991, p. 6) afirma que nos é apresentada, nesta gravura, uma aglomeração de imagens em confusão. Segundo o crítico, algo acontece nesta imagem — aparentemente conta-se uma história, no entanto, início e fim permanecem ocultos. Há, em outras palavras, uma narratividade em reflexo e desordem na gravura, talvez pelo fato de o espaço ser um espaço de ambiguidades intrínseco em que, em movimento de um *uroboro*, princípio e fim estão interconectados de forma a não se desvencilhar por completo.

Nesta gravura, aponta-se ainda que Escher dá um passo adiante naquilo que poderíamos chamar de “experimentação de mundos simultâneos”. Conforme considerações de Ernst (1991, p. 77), nesta obra podemos observar não só uma imagem refletida, mas também o movimento dos seres refletidos que passam à vida e continuam a viver em um “outro mundo”. A associação feita por Ernst, que reproduzimos aqui, é a de que a litografia faz lembrar o *Alice através do espelho* — a viagem a um mundo invertido, por detrás das superfícies reflexivas. Na litografia de Escher, podemos observar, próximo ao suporte, uma “pequeníssima asa juntamente com o seu reflexo”. (Ernst, 1991, p. 77). Segundo Ernst, se continuamos guiando nosso olhar ao longo do espelho, podemos ver um cão alado completo que emerge da superfície. Além disso, a imagem refletida vai crescendo de forma semelhante — da mesma forma que o cão “real” se afasta do espelho, também sua “imagem” refletida faz o mesmo do outro lado. De acordo com Ernst, quando a imagem refletida chega à margem do espelho, parecem ganhar vida. Ambas as filas de animais se duplicam num movimento para a frente, seguindo um caminho simétrico. Juntas, a certa altura do plano, as bestas aladas resultam no preenchimento de uma superfície regular, em que cães brancos se tornam pretos e vice-versa — “realidade e imagem refletida nascem do espelho” (Ernst, 1991, p. 77).

A “simultopia” do espelho escheriano faz coexistirem dois mundos que dividem o plano e as superfícies: não sabemos em que ponto um dos mundos inicia e termina ao mesmo tempo que não sabemos até que ponto estes mundos simultâneos se comunicam. As feras aladas que habitam este espaço pertencem a essa realidade simultópica, existem em ambos os planos, transitam nestes espaços absurdos. Neste sentido, as bestas escherianas se assemelham, a nosso ver, às personagens de Murilo Rubião: seres errantes que transitam em espaços ermos, deslocados da referencialidade do real, lugares não nomeados, lugares desconhecidos, lugares imaginados. É um desafio ao leitor transitar por estes espaços, coabitar com estes seres que saltam à superfície de seus abismos.

É num destes espaços que nasce um mágico, já em idade avançada: uma Taberna chamada Minhota. “Um dia dei com os meus cabelos ligeiramente grisalhos, no espelho da Taberna Minhota.” (*O ex-mágico da Taberna Minhota*, 2016, p. 15).

A personagem de Murilo Rubião, um mágico que nasce do nada em uma Taberna e passa à consciência do existir diante de sua imagem em um espelho revela uma dinâmica criativa que explora as potencialidades do reflexo: o plano que nos permite, ainda que minimamente e por vezes de forma enganosa, existir. A consciência do eu-no-mundo passa pela exigência do espelho ou da dimensão especular da realidade.

Ainda que nos vejamos num reflexo, num espelho em um cômodo, numa superfície de água, numa gota de orvalho sobre uma folha, não somos, em suma, nós mesmos que ali estamos, mas sim um outro que nos significa e nos espacializa de alguma forma. O mágico muriliano nasce no espelho, como em um passe de mágica sua imagem se reproduz diante de si: qual a experiência de se ver no mundo pela primeira vez e se reconhecer no mundo como ente? Não seria este ser, o outro no espelho, um ser de superfícies, um rosto sem cavidades, um muro branco cujas perfurações ainda não foram cravadas, cujas linhas ainda não significam nada além de traços que nada dizem?

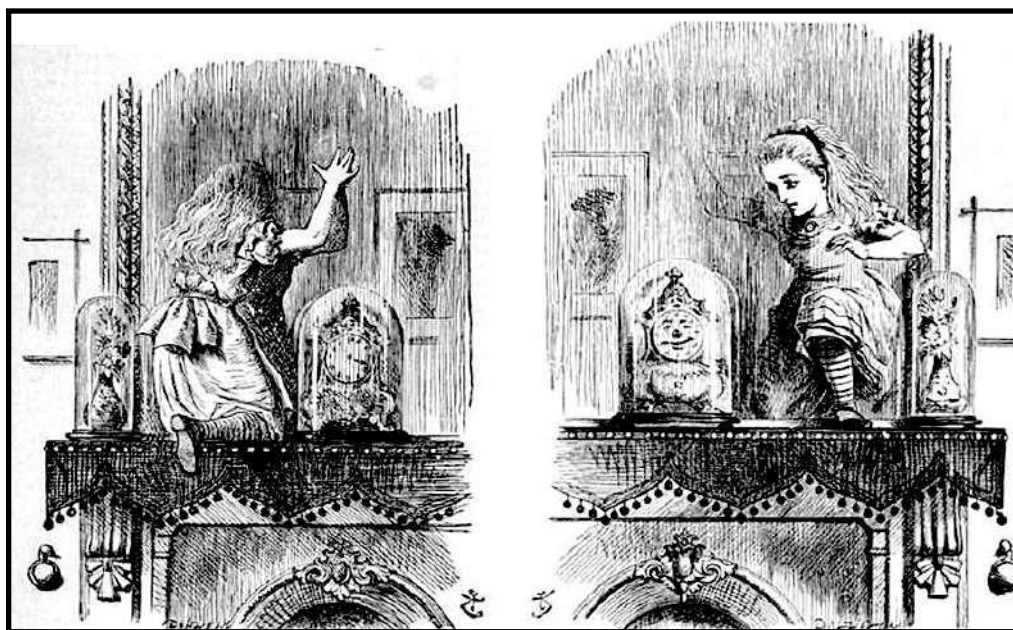
A Alice de Carroll descobrira todo um mundo refletido para além da superfície de um espelho. A exemplo do espelho mágico de Escher, a personagem do *País das maravilhas* e *Através do espelho* faz o movimento para além de uma superfície limitadora da experiência — o mesmo ocorrerá na toca do coelho, espaço de múltiplas entradas e de queda ao abismo infinito de um mundo invertido, cujas leis não são as mesmas da superfície. — O mundo da “Casa do espelho”, como se refere a personagem de Carroll, é o mesmo mundo, porém do outro lado — um mundo invertido:

Primeiro, há a sala que você pode ver através do vidro. É igual à nossa sala de estar, só que as coisas ficam para o outro lado. Posso ver tudo isso quando me sento em uma cadeira — tudo exceto aparte de trás da lareira. Oh! Eu bem queria ver esse pedaço! Quero muito saber se eles a acendem no inverno. Nunca dá pra saber, a menos que nosso fogo esfumace, e então a fumaça aparece naquela sala também. Mas isso pode ser apenas fingimento, só para dar impressão que acenderam o fogo. Bem, então os livros têm alguma semelhança com os nossos, mas as palavras estão invertidas. Sei disso porque segurei um dos nossos livros em frente ao espelho e eles seguraram um na outra sala. (Carroll, 2019, p. 19).

A sala do outro lado é a mesma, mas diferente: sua lógica invertida apresenta um movimento ao mesmo tempo compassado e desviante. A experiência de se aceder à casa dos espelhos é a experiência de uma outridade absoluta de si diante da superfície que reflete. Alice afirma que se colocou diante deste espelho com um

livro aberto e as palavras, do outro lado, inverteram-se. O livro do lado de lá era segurado por um alguém não mencionado — em nenhum momento a personagem se descreve ou descreve sua imagem no reflexo, é um “eles” que segura o livro, um “eles” impessoal e múltiplo, uma legião através do espelho.

Figura 53 – Alice através do espelho - John Tenniel (1865)



Fonte: adaptado de CARROLL (2019, p. 10-11)

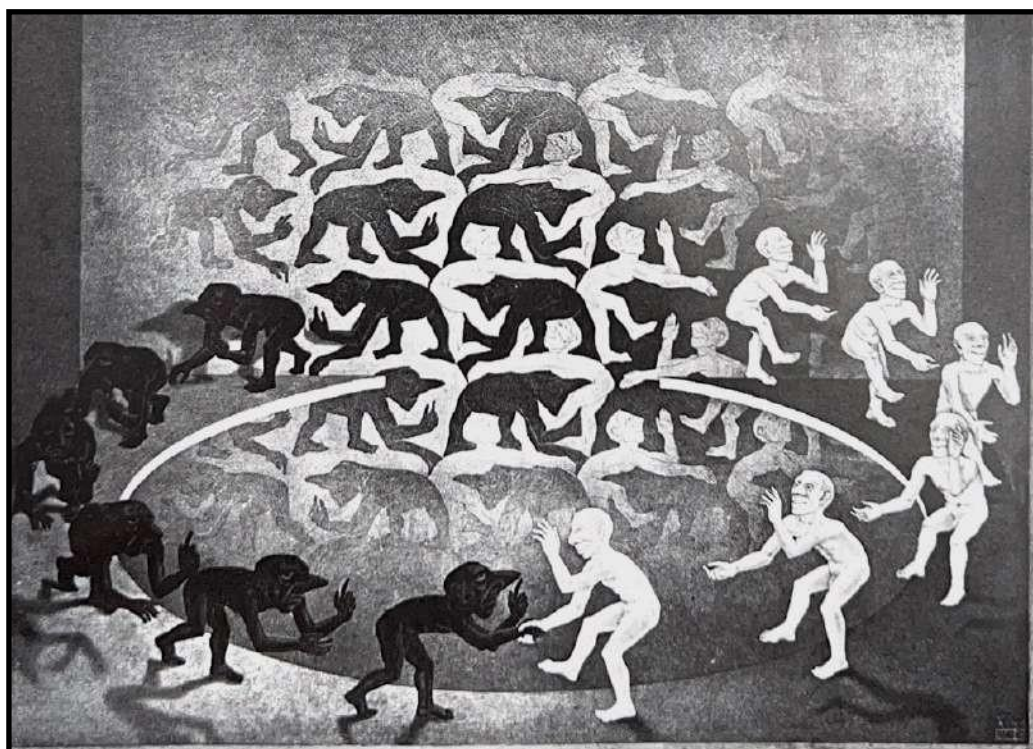
O que Alice encontrará através do espelho, após ultrapassá-lo, é uma nova lógica, uma nova forma de combate das profundezas: o espelhamento num grande jogo de xadrez. A personagem de Carroll apreende o espelho como superfície pura que se abre à continuidade do fora e dentro, do “em cima e do embaixo, do direito e do avesso, onde o *Jabberwocky* se estende nos dois sentidos ao mesmo tempo.” Neste mundo de inversões e avessos, Alice tem o desafio de uma batalha cujas regras de jogo estão descoladas de uma lógica de movimentação estratégica: exige-se uma nova tática. Ainda que tenha, como aponta Deleuze, se comportado como um “bom objeto” de voz retirada diante do tabuleiro, Alice entra no jogo: “ela pertence à superfície do tabuleiro, que tomou o lugar do espelho e se lança agora no empreendimento de tornar-se rainha.” (Deleuze, 2015, p. 243).

Para Deleuze e Guattari (1997, p. 9), as peças do xadrez são “codificadas”, têm uma espécie de natureza interior ou propriedades intrínsecas, de onde se

originam seus movimentos, as posições que tomam no espaço, seus confrontos. Para os autores, no xadrez, as peças têm qualificações: "o cavaleiro é sempre um cavaleiro, o infante um infante, o fuzileiro um fuzileiro". Cada peça é como um sujeito de enunciado, que possui um poder relativo; e tais poderes relativos combinam-se num sujeito de enunciação maior, o próprio jogador de xadrez ou a forma de inferioridade do jogo.

No tabuleiro de xadrez, as casas, brancas e pretas, são contrastantes à medida que se posicionam de maneira a refletir, inversamente o outro lado da superfície: objetivo do jogo, a vitória de cruzar o espaço das casas claras e escuras, derrotar o exército que se posiciona adiante. Este contraste de cores (branco e preto) corresponde à predileção de Escher em suas gravuras em que os contrastes se encontram de forma especular como se um fosse proveniente do outro em um movimento infinito que expande as possibilidades da superfície estática. É o que observamos na litografia *Encontros* (1944) (figura 54).

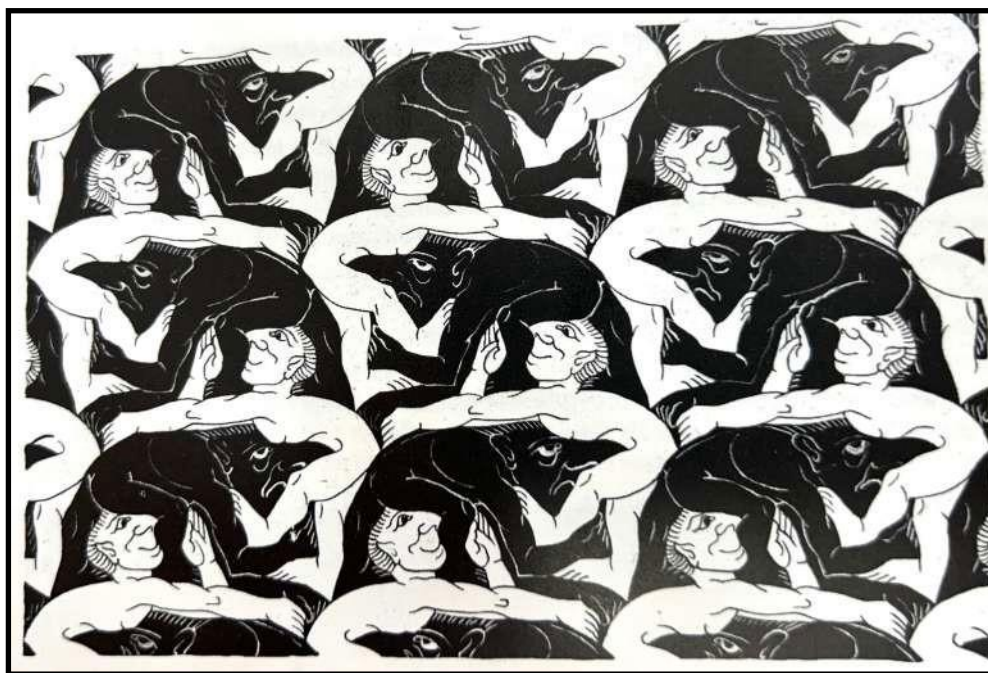
Figura 54 - *Encontros* - M.C. Escher, litografia (1944)



Fonte: Adaptado de Ernst (1991, p. 29).

Na gravura, figuras humanas encontram figuras bestiais que dividem o plano em metamorfose do preto ao branco e vice-versa. O movimento, a exemplo de *O espelho mágico* (1946), parece não ter princípio nem fim, apresentando uma circularidade das formas em uma ciranda em torno de um centro de intensidades. Segundo Ernst (1991, p. 29), podemos observar nesta litografia, uma parede em que se divide a superfície de forma periódica nestas imagens em claro e escuro. Perpendicularmente à esta parede, um buraco no chão. Tal cavidade nos chama atenção à medida que compreendemos o dinamismo rotacional de um abismo que se abre sob as figuras que dançam às suas margens.

Figura 55 – *Divisão regular de superfície para Encontro* - M.C. Escher, lápis etinta da china preta (1944)



Fonte: adaptado de Ernst (1991, p. 29)

Ernst destaca que a certa altura, o movimento dos homenzinhos brancos e criaturas negras, que se dá em primeiro plano, ilude o observador que tende a refletir acerca do aperfeiçoamento da forma até um nível de realismo surpreendente que faz com que as figuras possam, a esta altura, apertar suas mãos. A ilusão da imagem consiste na ideia de que de um centro disforme, surgiria o ordenado, o movimento estriado nas linhas molares da pretensa representação de um indivíduo com feições humanas. No entanto, tais figuras se desenvolveriam de forma espontânea, e intrin-

-sicamente conectadas nas suas formas e linhas, a partir da regularidade de divisão da superfície (figura 55), uma superfície com dos eixos de diferente reflexão com escorregamento que decorrem de forma vertical (Ernst, 1991, p. 29).

A superfície da gravura de Escher é, por muitas vezes, um tabuleiro de xadrez desfigurado: usa-se da aparente regularidade das formas para compor um plano de extrapolação dos limites e fronteiras entre um forma e outra. No entanto, é impossível desvencilhar um homem de uma criatura quando as curvas de seu corpo formam o corpo do outro, deste outro abissal que compartilha consigo o movimento na parede em torno da cavidade do abismo. O contraste do preto e do branco revela a união de opostos que são pacificados em um código, em um rosto ou em um corpo. A simetria usada por Escher nestes planos evoca novamente o reflexo: é como se ali houvesse uma superfície de espelhos que refletem as formas *ad infinitum* em uma dinâmica de paradoxal ordem e caos. As regras deste jogo de xadrez escheriano são outras — as peças que são movimentadas no tabuleiro ao mesmo tempo que são componentes do jogo, compõem a superfície onde este combate irá se desenrolar. O encontro das figuras humanas e abissais se dão como o encontro de peões em embate que objetivam-se cruzar para o outro lado do tabuleiro.

Uma partida de xadrez é um complexo devir — um devir cujas linhas de intensidade atravessam a dinâmica de um tabuleiro. Cada casa é uma toca, um espaço habitado por uma criatura que espera pronta para o combate. Alice se aventura neste mundo invertido, que é ele mesmo um espelho. Uma partida de xadrez, nesta perspectiva, é disputada diante de nosso reflexo num mundo simultâneo onde as leis são avessas e invertidas mas surpreendentemente paralelas ao nosso lado, ao lado de observador que ocupamos ao mover as peças. Num espelho, todavia, podemos ser como as criaturas e homenzinhos de Escher: ao mesmo tempo que movemos as peças no combate, tornamo-nos os peões, tornamo-nos a rainha, os cavalos e igualmente o tabuleiro — deslizamos nesta superfície que nos enfrenta como a própria regra do jogo dos espelhos, uma doce ilusão de vitória.

Figura 56 – Henrietta e Margaret Lutwidge jogam xadrez - Lewis Carroll(1859)



Fonte: adaptado de Bellon (2019, p. 132)

Lewis Carroll tinha apressado não só por contar histórias fantásticas como as aventuras de Alice. Aventurava-se em outros registros: os retratos por fotografia. Em uma destas imagens, Carroll captura o momento fortuito de um jogo de xadrez (figura 56). Henrietta e Margaret Lutwidge disputam uma partida com o tabuleiro bem posto no centro da imagem. As mulheres situam-se nas extremidades opostas do tabuleiro, como deve-se posicionar um jogador de xadrez. O que nos chama a atenção é o jogo de luz e sombra da imagem que faz com que a partida de xadrez se desdobre em dois planos, como se no centro um espelho mágico escheriano fosse colocado no e os contrastes do reflexo desta superfície construíssem a dinâmica própria do branco e preto em relação assimétrica.

Neste movimento da lente de Carroll podemos não mais observar duas mulheres, mas uma refletida no contraste da outra. No entanto, de forma paradoxal, também observamos o duplo — há ali duas figuras em contraste, pelo simples levantar da mão esquerda e tomar a iniciativa da jogada, Henrietta projeta-se para fora do espelho, lança-se ao movimento para além da superfície reflexiva, como as bestas aladas de Escher fazem em *O espelho mágico* (1946). Henrietta e Margaret

são também peças deste jogo das superfícies e profundezas num mundo invertido dos espelhos e das relações intensas em confusão e ordem.

Figura 57 - *Para cima e para baixo* — M.C.Escher (1947)



Fonte: adaptado de Ernst (1991, p. 52).

Na litografia *Para cima e para baixo* (1947) (figura 57, acima), Escher exercita a arquitetura de um mundo de espelhos por meio da visão da parte interna de uma edificação — geralmente suas obras em que se observam construções, sempre as vemos do lado de fora, efeito potencial e necessário para a ilusão o olhar. A vertigem de se olhar desde dentro revela a experiência do espelho como inversão não só da imagem refletida como também da lógica do observador. Nesta litografia observamos o interior de um pátio interno de uma construção. Dois personagens habitam este espaço: uma moça na janela e um rapaz sentado na escada. Quando observamos a parte superior da gravura, a perspectiva que temos é o movimento do olhar desde cima, como se estivéssemos num andar superior com a visão privilegiada do que está abaixo. Na parte inferior da gravura, no entanto, somos lançados ao chão e observamos tudo desde baixo, acompanhamos o movimento da cabeça do menino na escada em direção à moça na janela. O que mais nos chama atenção é que neste mundo mágico a mesma cena se repete, contudo, não se projeta de forma simétrica como se espera de uma projeção especular. Somos colocados em movimento em direção ao abismo: lançados à vertigem ao observarmos a dinâmica de um mundo desordenado. Como pontua Ernst, “não é de se admirar que nossos olhos não encontrem descanso”, e continua:

Não se podem decidir entre dois pontos de vista equivalentes. Hesitam entre a metade superior e a metade inferior, embora, no entanto, toda a imagem se experimente como uma unidade, uma unidade enigmática de dois aspectos incompatíveis do mesmo cenário, figurativamente representado. (Ernst, 1991, p. 53).

A coexistência destes aspectos incompatíveis da imagem revela a prática de um mundo impossível, como o mundo dos espelhos, que é um mundo, em suma, mágico. Não no sentido próprio do termo “magia”, que prevê a manipulação de uma força sobrenatural a favor de intenções ou desejos de transformação, mas sim, como um movimento de expansão da realidade de forma a revelar o seu abismo próprio: suas contradições, suas frestas, suas fissuras, fazer o mundo romper como em um passe de mágica é fazê-lo funcionar em outras intensidades, em multiplicidades e potencialidades próprias. Os espelhos podem ser, nesta perspectiva, espaços em que se é possível nascer por mágica um mundo todo, que ao contrário do mundo que se coloca diante da superfície que reflete, convida os olhares para suas margens e

revela a coexistência de espaços simultâneos, afinal, este outro mundo é também, o nosso, se para ele olharmos com atenção.

Quando voltamos a Murilo Rubião, um novo jogo se coloca diante de um espelho: o mágico que surge numa taverna ao olhar-se para si no reflexo. O homem é, segundo sua própria percepção em uma narrativa em primeira pessoa, lançado "à vida sem pais, infância ou juventude." Sem passado, sua figura não é de forma alguma recuperada a não ser pelo momento de contemplação de si pela primeira vez diante da superfície que o reflete. Todavia, a descoberta de si no mundo não o causa espanto nem surpresa. Ao nascer do espelho, o mágico acaba por trazer consigo todo um mundo, a começar pelo dono do restaurante. Os movimentos do mágico no tabuleiro de seu mundo recém-criado revelam uma dinâmica aterradora, ao passo que nos apresenta o desconsolo de um mágico sem passado num mundo alheio e avesso às suas habilidades.

Ao ser retirado do bolso do mágico, o dono da taverna, perplexo, questiona seu criador sobre como poderia ter feito este ato de magia tão surpreendente. A inação do mago revela a sua falta de compreensão de si no mundo e principalmente do desconhecimento ou ignorância das regras desta nova realidade — como jogar um jogo cujas regras fogem ao jogador, um jogo em que ele mesmo é a peça, o peão a ser movimentado, e o tabuleiro por onde outros peões travam seus caminhos e batalhas? O pensamento do mágico nos mostra esta incompreensão: "O que poderia responder, nessa situação, uma pessoa que não encontrava a menor explicação para sua presença no mundo? Disse-lhe que estava cansado. Nascera cansado e entediado." (*O ex-mágico da Taberna Minhota*, 2016, p. 16).

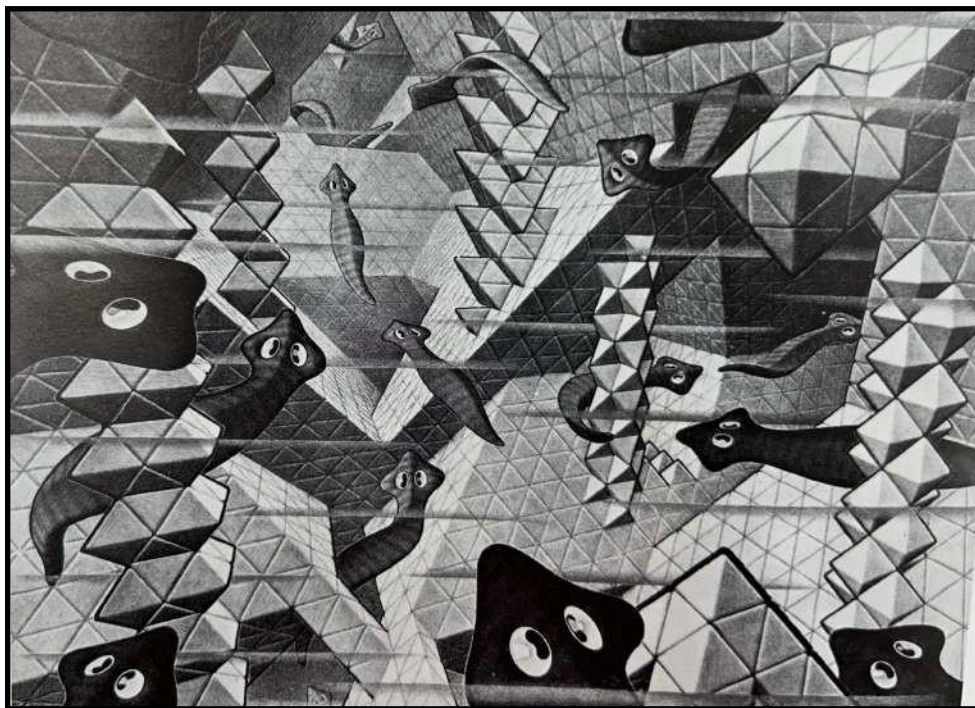
O movimento do mágico no tabuleiro da Taberna Minhota é direcionado ao entretenimento da freguesia: os passes de magia seriam a atração principal. No entanto, um movimento inesperado do mágico gera um primeiro conflito entre o dono do restaurante e seu mágico funcionário: "O homem, entretanto, não gostou da minha prática de oferecer aos expectadores almoços gratuitos, que eu extraía misteriosamente de dentro do paletó". (*O ex-mágico da Taberna Minhota*, 2016,

p. 16). A personagem é deslocada em um novo movimento: da taverna parte para um circo que se propunha a contratá-lo, visto que o dono do restaurante não o considerava mais bom aos negócios.

No circo, o mágico apresenta comportamento exemplar: suas apresentações em público acabam por empolgar as multidões e movimentar ainda mais os lucros dos donos da companhia circense. A assistência reagia, a princípio, com frieza ao exibicionismo do mágico que se portava sem casaca e cartola. No entanto, quando começava o espetáculo, fazendo surgir do chapéu

[...] coelhos, cobras, lagartos, os assistentes vibravam. Sobretudo no último número, em que fazia surgir, por entre os dedos um jacaré. Em seguida, comprimindo o animal pelas extremidades, transformava-o numa sanfona. E encerrava o espetáculo tocando o Hino Nacional da Cochinchina. Os aplausos estrigam de todos os lados, sob o meu olhar distante. (*O ex-mágico da Taberna Minhota*, 2016, p. 16).

Figura 58 - *Platelmintas* - M.C. Escher, litografia (1959)



Fonte: Adaptado de Ernst (1991, p. 96).

As imagens animais proliferam a esta altura do conto. Como se emergissem do abismo, tais criaturas ultrapassam a superfície do espelho, fazem-se presentes na dinâmica do jogo das profundezas investindo contra o exterior do plano. Saindo das fissuras que separam os planos, estes animais arrastam-se como vermes que se movimentam para fora. Em uma litografia de Escher, chamada *Platelmintas* (1959

(figura 58, acima), os vermes transitam por entre as formas geométricas, compõem com o espaço um retrato do tabuleiro do mundo invertido: as regras do jogo são traçadas por estes seres que transitam entre a superfície do espelho e o dedos de um mago. O espelho mágico faz surgir diante dos olhos da audiência os seres mais estranhos ao jogo do mundo: formam um devir-mágico, constroem um rizoma no centro de um picadeiro de circo, servem como estratégia de entreter, mas ao mesmo tempo, não param de se multiplicar no centro de um espaço que, antes bem ordenado em casas brancas e pretas em um dinamismo bidimensional, passa a ser extrapolado no tridimensional de formas complexas em que luz e sombra refletem uma a outra.

O mago muriliano atua, no início da narrativa, em um movimento próprio dum mundo mágico cujas leis extrapolam o que se concebe no mundo invertido através do espelho que ele se olha no momento de sua gênese. Neste mundo simultâneo, que observamos atentos um mago fazer proliferar formas animais por entre os dedos e de dentro da cartola, os movimentos possíveis do mágico revelam ao mesmo tempo sua capacidade de vencer a batalha das profundezas de sua angústia e sofrimento — sofrimento este ao qual, no início da narrativa, vemos o mágico dizer que não estava preparado —, e nos convence de sua falência — seja pela frieza da plateia, seja por seu próprio olhar distante, e claramente deslocado, durante o espetáculo.

O mago se vê diante do espelho e esse é seu ponto de partida, com cabelos grisalhos, sem passado, sem experiências anteriores que o situassem num mundo a que acedia compulsoriamente a partir de uma mirada ao seu reflexo. O que há, por parte do mágico, é a indiferença, sem emoção diante das palmas das crianças que estavam, empolgadas na plateia. O sentimento de vazio do mágico e sua indiferença diante da manifestação de agrado da audiência resulta de uma ambição:

Por que me emocionar, se não me causavam pena aqueles rostos inocentes, destinados a passar pelos sofrimentos que acompanham o amadurecimento do homem? Muito menos me ocorria odiá-las por terem tudo que ambicionei e não tive: um nascimento e um passado. (*O ex-mágico da Taberna Minhota*, 2016, p. 16-17, grifos nossos).

A falta de sua própria temporalidade e a não identificação com os rostos inocentes dos expectadores, desloca o mágico em sua distância de uma certa humanidade refletida no espelho do olhar deste outro que o observa. A personagem Roquentin, protagonista de *A Náusea* (2015), de Jean-Paul Sartre, assim como o mago muriliano, se apresenta como um homem solitário que experimenta a solidão como costume e rotina. Ao mirar-se em um espelho, Roquentin acaba notando que há neste rosto refletido uma imagem infamiliar, um estranho, o estranhamento do rosto e, por conseguinte, de sua figura e situação no espaço que ocupa. Nas palavras de Roquentin;

Talvez seja impossível compreender o próprio rosto. Ou talvez seja porque sou um homem sozinho? As pessoas que vivem em sociedade aprenderam a se ver nos espelhos tal como aparecem a seus amigos. Não tenho amigos: será por isso que minha carne é tão nua? Dir-se-ia – sim, dir-se-ia a natureza sem os homens. (Sartre, 2015, p. 28, grifos nossos).

A falta de referência de si numa linha diacrônica e o não reconhecimento de si na natureza dos homens com nascimento e passado, além deste quase desnudamento de sua condição diante do rosto do outro, como experimenta Roquentin, faz com que o mago se questione sobre sua realidade neste mundo alheio a suas percepções. A falta do passado é para o mágico uma lacuna, um espaço que não pode ser ocupado já que ele existe no agora, se faz como ser atualizado no momento que narra, é personagem a fazer-se ao longo do jogo dos espelhos — olhar para seu exterior, ver o outro absoluto que se coloca diante de si, olhar para as crianças que possuem nascimento e passado, que o desestabilizam na condição de ente num mundo que, paradoxalmente, ele mesmo fizera existir por efeitos de mágica.

Em crescente popularidade, o mágico passa a viver uma vida que ele mesmo descreve como “insuportável”. A magia acaba por extrapolar a intenção de fazer os truques. A mágica assume sua potência de absurdidade — expandindo o real e fazendo surgir de suas fissuras e rupturas as intensidades e multiplicidades de todo um mundo mágico que funciona em rotação sobre si mesmo e não se justifica ou se deseja. Quando estava sentado, em um café, por exemplo, olhando as pessoas de forma cismada, o mágico arrancava do bolso pombos, gaivotas e maritacas. As pessoas que observavam o ato de mágica se empolgavam e gargalhavam. O mágico, descontente, “olhava melancólico para o chão e resmungava contra o mun-

-do e os pássaros.” (*O ex- mágico da Taberna Minhota*, 2016, p. 17).

O mágico desencantado parece, a esta altura do conto, render-se às regras do jogo a que se dispunha inicialmente. As regras da mágica supunham a orientação para o fantástico como realidade possível em que o desencanto não caberia como leitura de mundo. O mágico, no entanto, passa por um processo de deslocamento de si neste mundo que o cerca. No tabuleiro, as peças passam a movimentar-se de forma mais intensiva, sendo um destes peões o mago que deve, ainda que não queira, seguir as regras deste jogo. Longe de serem rígidas, tais leis no entanto funcionam como interdição do mágico em seu movimento de rebelião possível — a magia insiste em manifestar-se, os animais insistem em libertar-se das superfícies limitantes que beiram o real e o imaginário, o possível e o impossível. Estes seres abissais que irrompem na superfície do mundo desencantado do mágico por vezes eram nomeadas como aves, por vezes eram apenas objetos, sem função, disformes e vazios de significação:

Se, distraído, abria as mãos, delas escorregavam esquisitos objetos. A ponto de me surpreender, certa vez, puxando da manga da camisa uma figura, depois outra. Por fim, estava rodeado de figuras estranhas, sem saber que destino lhes dar.

Nada fazia. Olhava para os lados e implorava com os olhos por um socorro que não poderia vir de parte alguma. (*O ex-mágico da Taberna Minhota*, 2016, p. 17).

A desesperança do mágico nos mostra a sua condição de absurdidade diante de um mundo desencantado em que sua punição está naquilo que o constitui enquanto ser-no-mundo: a magia. O ciclo das mágicas incontroláveis que se repetem insistentemente ao mesmo tempo que o lançam aos cumes do desespero, trata de reafirmá-lo enquanto ser mágico, sem passado, sem lugar nem parada num mundo vazio de significação, como os objetos que tira da manga, sem função, sem destino,

sem forma, sem fim — e não haveria coisa mais terrível que a infinitude⁴⁹. A inação é o complemento do desencanto: o que fazer com aquilo que não se pode controlar? Haveria alguém que sobrepujasse as regras deste jogo de mágica? Desta “situação cruciante”, como afirma o próprio mágico.

Para o crítico Davi Arrigucci Júnior, o problema no mundo muriliano estaria “no que virou o mundo” das personagens. Como seria possível superar e suportar este problema? Segundo Arrigucci Júnior (1998, s.p.), esta é uma pergunta que gera inquietante estranheza que transparece na voz do narrador muriliano. A falta de surpresa é, para Arrigucci Júnior, uma forma de buscar o conhecimento do mundo, um mundo que se apresenta virado do avesso e que não se torna nossa casa. Poderíamos complementar as considerações do crítico apontando que este mundo virado do avesso que vemos em Murilo Rubião, e aqui especificamente no conto “O ex-mágico da Taberna Minhota”, é aquele que, a exemplo da Alice de Carroll, o mágico apreende na superfície do espelho da Taberna Minhota, uma superfície que se abre para as profundezas que correspondem, ao mesmo tempo, ao fora e ao dentro, ao direito e ao avesso, ao em cima e ao embaixo, uma dimensão em que se pode, paradoxalmente, estender-se aos dois sentidos ao mesmo tempo — um lugar onde se é possível nascer sem passado, vir à realidade sem existir de fato, fazer, em magia, o mundo funcionar numa dinâmica invertida.

No espelho reflete-se o tabuleiro e o mago se coloca no jogo, em um constante “xeque”, e nas regras deste mundo que ao mesmo tempo que acolhe a magia, a restringe — quando o mágico, ao amarrar os sapatos, sem querer, acaba por deixar deslizar de suas calças serpentes, assustando as mulheres e crianças nas ruas, tem de arcar com as consequências deste ato involuntário: ir até a delegacia e ouvir “pacientemente da autoridade policial ser proibido soltar serpentes nas vias públicas.” (*O ex-mágico da Taberna Minhota*, 2016, p. 17). O mago não protestava

⁴⁹ Friedrich Nietzsche, no aforismo “No horizonte do infinito”, parte da obra *Gaia Ciência*, constata que a infinitude do oceano é o que assombra um barco que deixa para trás a terra firme. O indivíduo, quando se dá contas de que é solitário e está diante de um mundo de caos infinito, percebe-se o surgimento do desencanto, da desesperança, do medo e da errância. Nas palavras de Nietzsche lemos: “Deixamos a terra firme e embarcamos! Queimamos a ponte – mais ainda, cortamos todo laço com a terra que ficou para trás! Agora, tenha cautela, pequeno barco! Junto a você está o oceano, é verdade que ele nem sempre rugem, e às vezes se estende como seda e ouro, como devaneio de bondade. Mas virão momentos em que você perceberá que ele é infinito e que não há coisa mais terrível que a infinitude. Oh, pobre pássaro que se sentiu livre e agora se bate nas paredes dessa gaiola! Ai de você, se for acometido de saudade da terra, como se lá tivesse havido mais liberdade – e já não existe mais 'terra'.” (Nietzsche, 2001, p. 147).

contra tais acusações, e de forma humilde mencionava sua “condição de mágico”, tomando o compromisso de não mais incomodar ninguém. Com a sequência de atos de magia involuntária o mágico toma uma decisão: irritado, disposto a nunca mais fazer mágicas, mutilou as próprias mãos. Tal atitude resulta igualmente infértil: as mãos voltam a crescer por magia: “Acontecimento de desesperar qualquer pessoa, principalmente um mágico enfasiado do ofício.” (*O ex-mágico da Taberna Minhota*, 2016, p. 18).

Diante do desconsolo e desespero, o mágico conclui que somente a morte poderia por fim ao seu sofrimento. O movimento em busca de uma linha de fuga de sua condição estratificada de mago cujas magias fogem ao controle acaba por desvelar a inerente desesperança e o absurdo não só de sua condição de mágico, mas também da vida na absurdidade de sua breve existência.

Figura 59 – *Homem com um cubóide* - M.C. Escher, “*Manwith a cuboid*”, título original, xilogravura (1958)



Fonte: site oficial do artista. Disponível em: https://mcescher.com/gallery/recognition-success/#iLightbox/gallery_image_1/27

O mágico de Rubião se apresenta ao mundo como o indivíduo que segura uma forma geométrica impossível na gravura *Homem com um cubóide* (1958) (figura 59, acima), de M.C. Escher. Na imagem, podemos observar uma persona sentada

em um banco, nas mãos uma forma cúbica cujos vértices convergem formando um sólido que não se pode conceber de forma tridimensional — um modelo de cubo de Necker⁵⁰. O olhar e a expressão do rosto do homem nos apresentam, em certa medida, desencanto, frustração, deslocamento e, ao mesmo tempo, uma certa insistência em compreender o incompreensível, ordenar o desordenado, desejar e segurar, com todas as forças, o absurdo. Cabe ressaltar que, todavia, o cubóide não tem em si a impossibilidade: ele existe, neste mundo de acepções invertidas, e o que o torna impossível é a visão que temos do sólido; o cubóide não é impossível para o espaço e os planos em que se apresenta, mas sim, a percepção do sujeito que o olha, que observa este reflexo desfigurado do real que, em nenhum termo, nos acolhe pacificamente.

O homem com a figura impossível tem um desconsolo: tentar, inutilmente, compreender o funcionamento do mundo. No entanto, ele pacifica os limites de sua percepção ao segurar com insistência o objeto — o rosto é ao mesmo tempo pacificado e descontente. Permitamos aqui uma experiência sensorial e perceptiva. Dizem que quando olhamos de forma firme e insistente a um objeto, a um objeto qualquer — digamos a um copo, algo que aqui nos serve de exemplo —, quando mantemos o olhar obstinado a este objeto começamos, em algum momento, sem tempo certo para começar, a perceber os seus limites: a desfuncionalização do objeto, nosso copo agora não é mais copo, não funciona desta forma, e nosso olhar continua firme a esta coisa, agora disforme no espaço, e não diremos mais “esse copo pode ser útil para saciarmos a sede”, pois retiramos seu lugar no mundo, o copo está despido, tornou-se uma figura impossível, um objeto estranho que está introjetado no nosso real — e mais perturbador seria, se ao fim de um longo tempo de observação, nos déssemos conta de que em um pequeno ponto de sua superfície, um rosto desfigurado é refletido, e assim como não mais referenciamos o objeto, não chamaremos este rosto de nosso.

Estes objetos impossíveis e contraditórios são designados por proposições que, segundo Gilles Deleuze (2015, p. 37), possuem sentido. Sua designação, no entanto, não pode, segundo o filósofo, ser de nenhuma forma efetuada. Além disso

⁵⁰ Sólido geométrico publicado, originalmente, em 1832, pelo matemático Louis Albert Necker, daí seu nome.

tais formas e objetos impossíveis não podem ser de nenhuma forma significados — são sem significação, ou seja, absurdas. De acordo com Deleuze (2015, p. 38), mesmo sendo absurdos, os objetos impossíveis nem por isso deixam de ter um sentido, já que não se pode confundir categorias como absurdo e não-senso quando se trata de tais objetos. As formas impossíveis, como por exemplo um

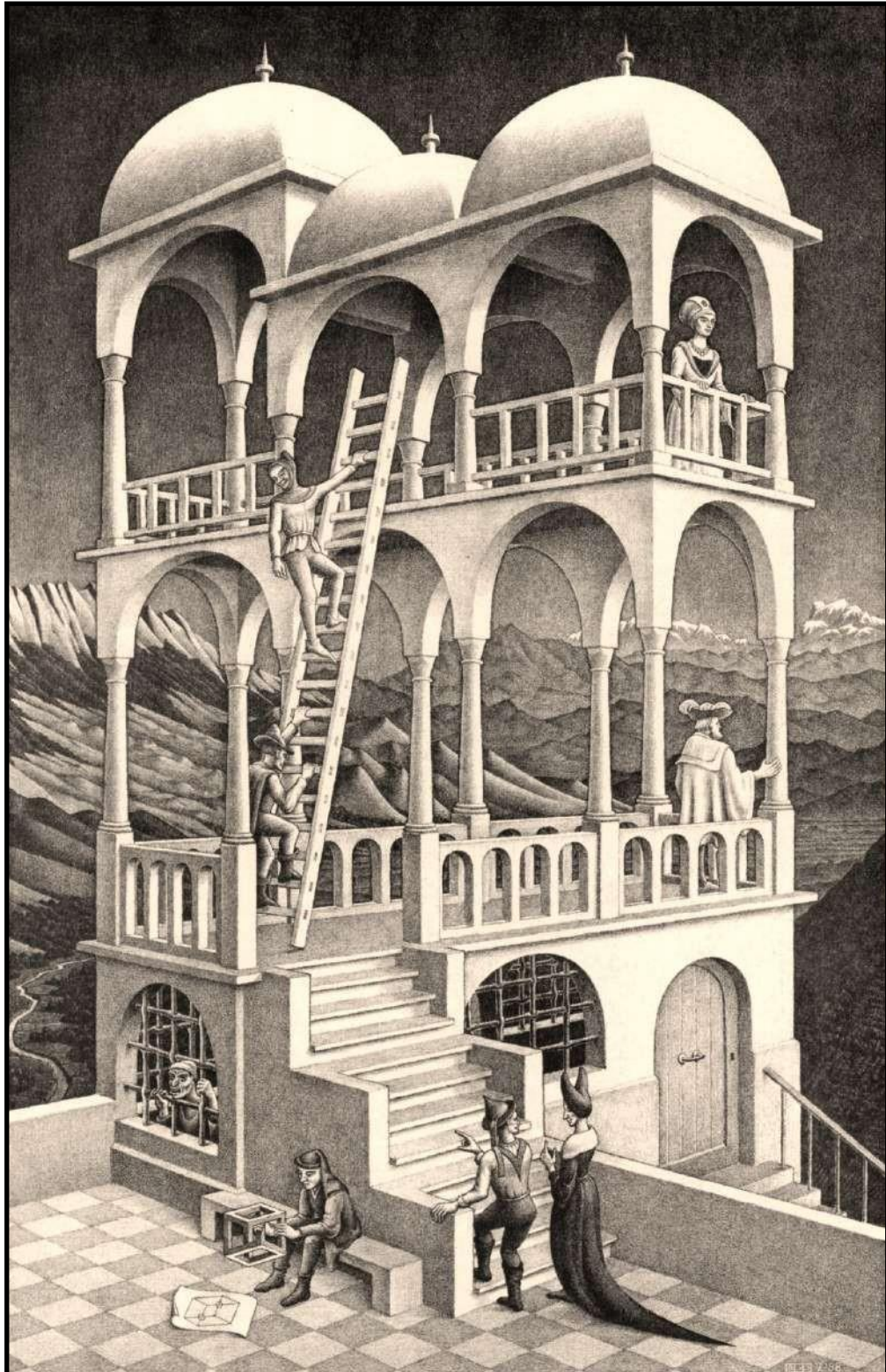
[...] quadrado redondo, matéria inextensa, *perpetuum mobile*, montanha sem vale etc. — são objetos "sem pátria", no exterior do ser, mas que têm uma posição precisa e distinta no exterior: eles são "extra-ser", puros acontecimentos ideais inefetuáveis em um estado de coisas. (Deleuze, 2015, p. 38).

As formas e objetos impossíveis, como o cubo segurado pelo homem na gravura de Escher, são impossíveis na significação quando se aplica a eles movimentos de significação que busquem de alguma forma transgredir sua própria condição absurda. Eles significam o acontecimento puro: um cubóide cujos vértices não se encaixam na nossa tridimensionalidade, não pode em nenhum momento ser significado, limitado, esta forma acontece em sua própria condição, está no fora, significa neste exterior de sua própria condição absurda. O homem que olha para o cubóide, ainda que tente significá-lo, deve compreender que este cubóide esta, assim como ele, na exterioridade da falta de um território que o signifique e o dê um sentido fechado. Este homem coexiste com o objeto impossível, e por isso, é também um humano-impossível, que nunca se adequará a não ser que reconheça sua falta de pátria.

Em outra gravura de Escher, *Belvedere*, de 1958 (figura 60, a seguir), uma construção de três pavimentos se ergue em meio a uma cordilheira. As colunas sobre as quais as abóbadas do mirante se sustentam são apresentadas em linhas impossíveis, entrelaçam-se apoiando-se nas bases das muretas que, na perspectiva do observador, apresentam-se de forma invertida — os pilares no andar do meio estão em ângulos retos, mesmo que os pilares da frente suportem o lado de trás do último andar, enquanto os pilares de trás suportam o lado da frente. Essa contradição também possibilita que uma escada se estenda de dentro do andar do meio para fora do último andar. Abaixo, vemos novamente nosso homem sentado aos pés do prédio segurando o cubo impossível. Parece estar construindo-o a partir

de um diagrama aos seus pés, com as linhas interseccionadas circuladas.

Figura 60 - *Belvedere* — M.C. Escher, litografia (maio de 1958)



Fonte: site oficial do artista. Disponível em: [https://mcescher.com/gallery/most-popular/#iLightbox\[gallery_image_1\]/25](https://mcescher.com/gallery/most-popular/#iLightbox[gallery_image_1]/25)

Sobre a construção da gravura de Escher, Ernst (1991, p. 86) pontua que todas as representações de uma realidade em três dimensões são tomadas como a projeção desta realidade sobre uma superfície plana, o que, por outro lado, ressalta que nem todas estas representações devem ser uma projeção da realidade tridimensional. Isto é dizer que em *Belvedere* (1958) podemos notar esta dinâmica das dimensões possíveis e dos planos que a recebem de forma, muitas vezes, conflituosa. Como destaca Ernst, na gravura de Escher embora percebamos a projeção de um edifício, não seria possível, no entanto, existir nenhum edifício como o que vemos na imagem. O projeto desta arquitetura impossível está justamente na imagem que Ernst considera ser o *leitmotiv* de *Belvedere* (1958): o homem que segura pensativamente em suas mãos o cubo impossível — e o compara a um projeto numa folha de papel jogada ao chão.

Bruno Ernst afirma que em sua concepção original esta gravura tinha o nome de “casa-fantasma”, no entanto, a atmosfera do desenho final não era fantasmagórica e por isso a mudança de nome (Ernst, 1991, p. 86). Fantasmagórica ou não a arquitetura de *Belvedere* (1958) é impossível e aterradora — o desespero do homem no cárcere na parte inferior da construção denota tal aspecto da gravura. Como salienta Ernst, em *Belvedere* poderíamos imaginar o som de uma flauta espineta sendo tocada por alguém; talvez um duque da Renascença (Gian Galeazzo Visconti, digamos) ordenara a construção desta edificação com vista a um grandioso vale. Quando olhamos com atenção, segundo Ernst, o fantasmagórico da gravura se destaca:

[...] não tanto pela presença dum prisioneiro furioso, a quem ninguém parece prestar atenção, mas sim por motivo da construção. O piso superior do belveder parece ser perpendicular ao inferior. O eixo longitudinal do piso superior fica na direção do olhar da dama que se encontra à balaustrada e o eixo do piso inferior, na direção do olhar do abastado mercador que contempla o vale. [...] Se cortamos horizontalmente o desenho ao meio, verificamos que ambas as metades são completamente normais. É simplesmente a combinação de ambas as partes que constituem a impossibilidade. O rapaz que está sentado no banco, também descobriu isto num modelo bastante simplificado, que segura nas mãos. É igual à estrutura de um cubo, mas o lado superior é ligado ao inferior, de uma forma impossível. Talvez seja mesmo impossível segurar na mão um cubóide assim — simplesmente porque não pode existir no espaço uma tal construção. Ele teria de encontrar solução para o enigma, se estudasse cuidadosamente o desenho que está no chão, em frente dele. (Ernst, 1991, p. 86-87).

No entanto, a nosso ver, tal enigma não possui solução possível, o que há é o abismo de impossibilidade de se apaziguar a arquitetura absurda que se tem diante de si. Isto é dizer que o homem com o cubóide permanece no espaço entre a explicação possível e a aceitação impertinente de uma condição de impossibilidade que repousa sobre a superfície de um projeto vazio jogado ao chão. A arquitetura deste mundo impossível dispõe-se nas leis que regem as dinâmicas espaciais desta realidade. O homem com o cubo impossível observa o projeto, com atenção, mas aparentemente tenta compreender ou assimilar o funcionamento desta forma geométrica que não se fecha em suas faces. A experiência da personagem escherinana é experiência de limites e margens da representação dos planos e formas, esta experiência é desoladora. Tentar assimilar o objeto a partir de um projeto anterior demonstra a tentativa de compreender, ou então "interpretar" o mundo a partir de um modelo anterior. O que se revela impossível já que as dinâmicas deste mundo não são interpretáveis a partir de superfícies planas como um papel. É preciso aceder às profundezas da forma para experimentar os seus limites e suas margens, sem tentar decifrar o cubo como a uma caixa chinesa de segredos.

Em Murilo Rubião, a experiência do mágico neste terrível mundo de leis invertidas, neste perigoso jogo cujas regras se desconhece, é uma experiência de nascimento e morte em revoluções constantes. As inúmeras tentativas de suicidar-se demonstra ao mago que neste mundo não é possível desvencilhar-se da vida, mas, ao mesmo tempo, morre-se, mata-se uma parte de si a cada tentativa frustrada de consumir a ferida mortal. A magia faz com que o mágico permaneça, se apresenta como esta linha de feitiçaria em que a existência desliza, desequilibrada, bifurcada, contorcida em constante e incessante movimento de atualização:

Firme no propósito, tirei dos bolsos uma dúzia de leões e, cruzandoos braços, aguardei o momento em que seria devorado por eles. Nenhum mal me fizeram. Rodearam-me, farejaram minhas roupas, olharam a paisagem, e se foram.

Na manhã seguinte regressaram e se puseram, acintosos, diante de mim.

— O que desejam, estúpidos animais?! — gritei, indignado. Sacudiram com tristeza as júbas e imploraram-me que os fizessedesaparecer:

— Este mundo é tremendamente tedioso — concluíram.

Não consegui refrear a raiva. Matei-os todos e me pus a devorá-los. Esperava morrer, vítima de fatal indigestão.

Sufrimento dos sofrimentos! Tive imensa dor de barriga e continuei a viver.
(*O ex-mágico da Taberna Minhota*, 2016, p. 18, grifos nossos).

O mágico se confirma em sua condição ao tentar, inutilmente, livrar-se de si mesmo. Tal movimento é estéril: o produto de sua magia e a confirmação da sua condição absurda em um mundo absurdo são resultados de uma mesma operação — é como se o mágico tentasse inutilmente solucionar um enigma sem solução, um enigma a ser experienciado na sua condição de segredo irresoluto. Seu corpo errante tenta desesperadamente encontrar uma linha de fuga, uma fissura no tecido do real, para que a partir dali possa direcionar-se a uma outra condição. E da mesma forma, e ao mesmo tempo, em que tenta, falha:

O fracasso da tentativa multiplicou minha frustração. Afastei-me da zona urbana e busquei a serra. Ao alcançar seu ponto mais alto, que dominava escuro abismo, abandonei o corpo ao espaço. (*O ex- mágico da Taberna Minhota*, 2016, p. 18, grifos nossos).

O abismo se apresenta ao mágico muriliano como possibilidade de acolhimento. O movimento rumo ao cume da montanha é para o mágico o movimento do absurdo a que o próprio Sísifo fora submetido: carregar sua rocha ao topo da montanha para vê-la cair, a experiência própria da falta de sentido de uma tarefa que se repetirá *ad infinitum*. A morte para o mágico de Rubião é o aprisionamento próprio à vida, já que não há a possibilidade de libertação. O mágico é um homem absurdo, assim como o é Sísifo. O fracasso e a frustração, no entanto, o diferem do herói mitológico: a não aceitação de sua condição e danação e a revelação própria do absurdo que se abre diante de si, como o abismo que recebe o corpo lançado do topo da montanha, a consciência de si e de seu lugar num mundo que o nega. Neste sentido, o mágico é também a sua própria rocha a ser carregada até o cume e sua restrição de libertação da vida é sua maior condenação: "Rolei até o chão, soluçando. Eu, que podia criar outros seres, não encontrava meios de libertar- me da existência." (*O ex-mágico da Taberna Minhota*, 2016, p. 19).

Emil Cioran, filósofo que mais de uma vez refletira sobre a condição absurda e naturalmente pessimista da vida, afirma, em *Do inconveniente de ter nascido* (2010), que nós não corremos em direção à morte, mas sim, fugimos daquilo que ele chama de "catástrofe do nascimento". De acordo com o filósofo, nós nos agitamos

como sobreviventes que procuram esquecer o momento do nascimento. Neste contexto, o medo da morte seria apenas a projeção no futuro de um medo que remonta ao primeiro instante de nossas vidas. Cioran afirma que nesta reflexão não buscar chamar o nascimento de “flagelo”, no entanto, nas palavras do autor

[...] não inculcaram em nós que era ele o supremo bem, que o pior se situava no fim e não no início da nossa carreira? O mal, o verdadeiro mal, está porém *atrás*, e não à nossa frente. Foi isso o que escapou a Cristo, foi isso o que Buda compreendeu: "Se três coisas não existissem no mundo, ó discípulos, a Perfeição não apareceria no mundo...". E, antes da velhice e da morte, ele coloca o facto de nascermos, causa de todas as enfermidades e de todos os desastres. (Cioran, 2010, p. 6, grifos nossos).

O assombro do mágico de Rubião é o fato de sua ausência de nascimento — ele surge, já com avançada idade, diante de um espelho. Contempla sua gênese no rosto já marcado pelo tempo na superfície que reflete. A busca incessante pela morte é justamente a ausência deste ponto inicial a que se chama “luz” — dá-se a luz, ou seja, antes havia apenas escuridão, o abismo. O que perturba o mágico é sua existência sem princípio, movimento que o desloca, no entanto, sua gênese em um espelho confirma seu nascimento — e isso é causa aterrorizante de sua condição, é impossível vir ao mundo sem um momento inicial, sem o primeiro suspiro, sem a contemplação da doce e igualmente caótica existência. O que o mágico busca é impossível: ter consciência e memória de seu nascimento, um enigma a que ninguém tem acesso, uma fissura no tempo e no espaço em que respiramos pela primeira vez, quando saímos do núcleo de águas profundas do útero para o espaço sem limites da realidade. Nas palavras de Cioran (2010, p. 7): "Não me sentindo nunca à vontade no imediato, apenas me seduz aquilo que me precede, aquilo que me afasta daqui, os instantes inumeráveis em que não existia: o não-nascido". Talvez seja esta experiência impossível que o mágico tenta projetar diante de si, este é o seu cubo impossível, sua rocha a ser carregada até o topo da montanha para cair no abismo que a sustenta.

Sandra Regina Chaves Nunes (2012), ao comentar a abordagem que faz Elaine Zagury em “Murilo Rubião, o contista do absurdo” (1971) e principalmente sobre seu prefácio da obra *A casa do girassol vermelho* (1978), afirma que na obra muriliana o homem parece estar sujeito a uma certa inescapável prisão de si mesmo. Neste texto

de Zagury, Nunes (2012, s.p.) destaca que algumas das personagens de Murilo buscam o isolamento e a fuga social, contudo, o que conquistam é a falha e a frustração. Segundo Nunes, estar preso ao mundo também significa estar preso a si mesmo e daí surge a expectativa frustrada de se escapar desta condição.

Como afirma Jorge Schwartz (apud Rubião, 2006, p. 109), as personagens murilianas aparecem na obra do escritor mineiro como indivíduos transfigurados em espectros “alienados de um universo agônico”. Segundo Schwartz, neste universo o homem acaba condenado à esterilidade por sua falta de capacidade de mudar o mundo sem saída no qual vive. Esta condição de existência agônica, algo que observamos no conto que lemos aqui, o *Ex-mágico...*, se faz como aspecto importante na obra de Murilo Rubião. De acordo com apontamentos de Davi Arrigucci Júnior, no ensaio *O sequestro da surpresa* (1998), o problema da existência em Rubião ajuda a unir dois traços que são aparentemente contraditórios e ao mesmo tempo peculiares na obra muriliana: a convivência aparentemente pacificada do sério e terrível com o cômico e o absurdo, de forma irônica:

Pela visão muriliana, estamos aferrados e condenados a uma imanência sem sentido, em rodopio sobre si mesma. Essa fábula atroz, cuja potencialidade de alegoria moderna logo se percebe, pelo oco de qualquer transcendência e o completo desencantamento, parece nascer, no entanto, de uma matriz simples, que é a anedota mineira, desdobrada em diversas direções, uma das quais é o grotesco, seja pelo lado sério e terrível, seja pelo cômico. (Arrigucci, Júnior 1998, s.p.).

As soluções encontradas pelo mágico para pôr fim a sua existência, por exemplo, revelam esta característica contraditória do mundo muriliano: o motivo é terrível, a condição é de horror e desespero, mas a solução é grotesca e cômica, e igualmente falha e inútil. E é este um certo sentimento do absurdo: a contradição, a esterilidade, a errância, o deslocamento, a impossibilidade e, em meio a todo esse cenário, a doce e complacente aceitação pacífica que no fim das contas acaba confirmando a própria condição absurda. Camus aponta que neste mundo absurdo encontra-se algo de familiar e é neste familiar que se introjeta o estranhamento necessário para se aceitar a vida como ela é, aceitar suas regras, jogar seu jogo:

Um mundo que se pode explicar, mesmo com raciocínios errôneos, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luzes, pelo contrário, o homem se sente um estrangeiro. É um exílio sem solução, porque está privado das lembranças de uma pátria perdida ou da esperança de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário é propriamente o sentimento do absurdo. (Camus, 2020, p. 20).

De acordo com Camus (2010, p. 27), o mundo absurdo, diferente de qualquer outro, encontra sua dignidade em sua origem trágica. Em certas situações, como argumenta o filósofo, pode ser um movimento enganoso de um indivíduo responder "nada" quando questionado sobre a natureza de seus pensamentos. No entanto, se a resposta for sincera e representar aquele estado peculiar da alma em que o vazio se manifesta, quando a rotina do dia a dia é quebrada e o coração busca em vão pelo elemento que falta, então ela se torna o primeiro indício do absurdo. Nesta perspectiva, pode-se perceber que a concepção absurda de Camus aponta para a ideia de um vazio existencial, como se a repetição das atividades diárias, a monotonia do trabalho e a rotina revelassem a ausência de significado que o mundo apresenta ao ser humano. Se olharmos sob uma perspectiva mais pessimista, esses mesmos elementos -a rotina e a mecanização das tarefas diárias, também podem servir como obstáculos para uma compreensão completa da consciência do absurdo.

Esta noção de um certo “vazio da existência” e deflagração da condição absurda no seio de uma rotina monótona vai de encontro à solução última encontrada pelo mago no conto de Rubião:

Uma frase que escutara por acaso, na rua, trouxe-me nova esperança de romper em definitivo com a vida. Ouvira de um homem triste que ser funcionário público era suicidar-se aos poucos. Não me encontrava em condições de determinar qual a forma de suicídio que melhor me convinha: se lenta ou rápida. Por isso empreguei-me numa Secretaria de Estado. (*O ex-mágico da Taberna Minhota*, 2016, p. 19).

O mágico encontra para si um lugar de ajustamento às regras do jogo da existência no mundo que o cerca: a rotina dos papéis, da burocracia, das atividades rotineiras, a maquinaria do rosto do funcionalismo que serve ao Estado e suas demandas. O contraste entre a realidade de magia, de truques fantásticos com a aridez do cárcere num cargo público revelam de imediato a relação constante na obra de Murilo Rubião entre o mundo do sobrenatural que se restringe concomitantemente com o mundo das leis e da ordem (que imersos no caos funcionam em rodopios por

sobre o tecido frágil de uma realidade que não se sustenta em parâmetros que não sejam os estabelecimentos pelo jogo deste mundo ficcional). No entanto, o que se repete infinitamente é o sofrimento, o desconsolo, a angústia de ser-no-mundo:

1930, ano amargo. Foi mais longo que os posteriores à primeira manifestação que tive da minha existência, ante o espelho da Taberna Minhota.

Não morri, conforme esperava. Maiores foram as minhas aflições, maior o meu desconsolo.

Quando eu era mágico, pouco lidava com os homens — o palco me distanciava deles. Agora, obrigado a constante contato com meus semelhantes, necessitava compreendê-los, disfarçar a náusea que me causavam. (*O ex-mágico da Taberna Minhota*, 2016, p. 19).

A náusea do mágico diante dos semelhantes, das pessoas com quem deve lidar agora diretamente e diariamente desfigura o mago de sua condição anterior: o espelho colocado diante de si, o olhar para o outro, o olhar para o monstro que habita este abismo que existe entre o “eu” e aquele que se coloca diante de mim; esta é a consolidação do absurdo: quando se compartilha com este outro o terror de se estar vivo, de se repetir, constantemente, as mesmas tarefas, de olhar no rosto do outro e ver, neste espelho, o desespero que há em si mesmo. O mágico percebe que não haveria consolo, não seria a solução que buscava, mas sim esta relação com os semelhantes seria sua maior perdição.

Para o mágico, o que se tornava pior nesta dinâmica do mundo do trabalho seria o fato de que, sendo diminuto o serviço e as tarefas, via-se na “contingência de permanecer à toa horas a fio”. Este vazio de função coloca o agora ex-mágico em função limite da experiência: o ócio leva-o à revolta contra a falta do passado, a falta das memórias de sua origem, de seu nascimento: "Por que somente eu, entre todos que viviam sob os meus olhos, não tinha alguma coisa para recordar? Os meus dias flutuavam confusos, mesclados com pobres recordações, pequeno saldo de três anos de vida." (*O ex-mágico da Taberna Minhota*, 2016, p. 19-20).

O mágico passa a experimentar, pela primeira vez, das sensações de um “homem comum”. O amor pela companheira de trabalho, embora se apresenta como uma distração para a maçante rotina e inquietações, revela que o homem está em constante atribulação: a distração do amor foi momentânea pois logo ocupou-lhe o tormento de não saber como declarar-se à secretária; isso se apresenta como

questão problema quando o *ex-mágico* se percebe como indivíduo que nunca tivera “experiência sentimental”. A dinâmica da experimentação da vida em suas mais diversas nuances está em restrição quando se considera um indivíduo naturalmente deslocado da existência, atirado ao mundo sem passado, sem desenvolvimento, um bloco a-significante diante de um mundo que se comporta em movimentos constantes de significação. A mulher que desperta o interesse e as relações nauseantes com os demais indivíduos se apresenta como contradição indispensável à condição de vida do *ex-mágico*. O outro é ao mesmo tempo restrição e libertação da experiência.

O ano de 1931 inicia de forma triste. Com ameaças constantes de demissões em massa, o *ex-mágico* se vê ameaçado ao vazio de uma não-função no mundo. Não que ele se importasse com o emprego, mas a ausência da mulher, ainda que o rejeitasse, seria extremamente prejudicial. Seria necessário então alguma intervenção do *ex-mágico* para que sua condição de funcionário público não lhe fosse retirada. A estratégia seria confiar nos feitos de magia para apresentar ao chefe da seção um documento que comprovasse que o funcionário possuía dez anos de serviço e por isso conquistara a estabilidade, sendo que, na realidade, só trabalhava a um ano na repartição pública. A busca pelo feito mágico nos bolsos — de onde antes saíam lençóis, animais das mais variadas formas e espécies — encontra-se o vazio, um abismo em um bolso: de lá nada saía além de um poema em um papel amarrotado. O *ex-mágico* conquistara a libertação que era, igualmente, condenação: a magia não podia mais ser feita; se antes era descontrolada, agora era impossível, e o *ex-mágico* agora teria que lidar com este cubo impossível, tentar encontrar seus lados, seus ângulos, tentar redimensionar a si como um “homem comum”, nada extraordinário, um homem absurdo dos mais simplórios e ordinários:

Tive que confessar a minha derrota. Confiara demais na faculdade de fazer mágicas e ela fora anulada pela burocracia.

Hoje, sem os antigos e miraculosos dons de mago, não consigo abandonar a pior das ocupações humanas. (*O ex-mágico da TabernaMinhota*, 2016, p. 20).

O *ex-mágico* permanece na condição da falta, da falência: falta-lhe o amor, os amigos, o que o obriga a vagar de forma errante por lugares solitários, em isolamento.

O ex-mágico tenta retirar das mãos feitos de magia, no entanto esta atitude permanece em contingência. As pessoas que o olham julgam-no como louco, principalmente quando começa a atirar estes itens inexistentes ao ar. Alguns podem considerar que a personagem de Murilo Rubião perde o jogo: sofre o xeque-mate da burocracia que o coloca em posição de restrição; no entanto, também pode-se considerar que o ex-mágico permanece na condição que sempre ocupara — a condição do vazio, do “sem-sentido”, do absurdo de se existir no mundo e ao mesmo tempo mover-se para fora dele; ser ao mesmo tempo a peça de um jogo e o seu tabuleiro, ser a rocha que se move ao topo da montanha e ser ele mesmo que a move. A condição de infelicidade e sofrimento inerente ao ex-mágico revela a sua compreensão da realidade como um cubo impossível, um enigma sem solução que provoca a busca de algum sentido inatingível — este demiurgo que cria para si o mundo e a sua conseqüente falta de sentido, cria para si a ilusão de ser consciente de si mesmo. Como afirma Cioran (2010, p. 7), “Existe um deus no início, ou pelo menos no fim, de qualquer alegria”. A conclusão do ex-mágico vai em direção a esta constatação trágica e absurda: “Não me conforta a ilusão. Serve somente para aumentar o arrependimento de não ter criado todo um mundo mágico.” (*O ex-mágico da Taberna Minhota*, 2016, p. 21). E é esta impossibilidade de se unificar a experiência de si com o mundo reafirma uma máxima do pensamento camusiano: “[...] o homem absurdo multiplica o que não pode unificar” (Camus, 2020, p. 79).

A relação do ex-mágico com o mundo a sua volta, com a experiência desta realidade inefável, é uma relação contraditória, antitética, paradoxal. Suas figurações ao longo da narrativa, a de mágico e a de ex-mágico, são aparentemente contrárias. As relações antitéticas entre o mágico e o ex-mágico demonstram, em certa medida, as barreiras do sentido entre o ser-mágico e o não-ser-mágico. Barthes, em seu estudo sobre a novela *Sarrasine*, S/Z (2004, p. 53), afirma que a antítese é um “muro sem portas”. Para o filósofo, o ato de atravessar este “muro” se faz como transgressão — as antíteses do interno e externo, do quente e do frio, da vida e da morte, do ancião e do jovem, separam-se por uma das mais inflexíveis barreiras: a do sentido. Para Barthes, tudo que se aproxima destes aspectos “antipáticos”, torna-se propriamente “escandaloso”, o escândalo da forma. Um

espetáculo raro quando, olhando de perto, vemos firmemente ligados os dois extremos da antítese. Quando os termos antitéticos tocam um ao outro, ocorre o que Barthes chama de um ápice de transgressão; essa transgressão não fica mais restrita ao espaço, mas se torna substancial, orgânica e química (Barthes, 2004, p. 54).

Tal movimento é como a passagem pelo "Muro" (a antítese e a alucinação). Barthes destaca que o contato "físico" entre essas duas substâncias distintas resulta em uma catástrofe: uma colisão explosiva, uma conflagração paradigmática, uma fuga descontrolada de dois corpos que foram indevidamente aproximados. Cada elemento do casal experimenta uma verdadeira revolução fisiológica: suor e grito. Cada um deles se torna, de certa forma, invertido para o outro. Sob a influência de um agente químico de poder extraordinário, o que é profundo é expelido, como se fosse um vômito. De acordo com Barthes, isso é o que acontece quando se subverte o mistério do significado, quando a sacra separação dos polos paradigmáticos é anulada, quando a barreira da oposição, que é o fundamento de toda "pertinência", é suprimida.

De acordo com esta perspectiva de Barthes (2004, p. 54), o casamento entre termos antitéticos é duplamente catastrófico (ou, se preferirmos, forma um sistema de dupla entrada): simbolicamente, afirma-se que o corpo duplo, o corpo quimérico, é inviável e destinado à dispersão de suas partes. Quando um corpo suplementar é adicionado à distribuição já estabelecida dos opostos, esse suplemento (colocado de forma irônica, destinado a exorcizá-lo) está condenado. O excesso explode: a concentração se transforma em dispersão. Estruturalmente, diz-se que a figura maior que vem da sabedoria retórica, ou seja, a Antítese, não pode ser transgredida impunemente. O sentido (e sua base classificatória) é uma questão de vida ou morte.

O ex-mágico se transfigura ao fim do conto, se dispersa em dissonância de som e cor. A ilusão que não traz conforto e que salienta o arrependimento de não ter criado para si todo um mundo mágico se confronta com a ideia da destruição, da busca incessante pelo fim — quando o então mágico buscava encontrar a libertação da existência por meio da morte. Este movimento de desfazimento, de "descriação" seria a única tarefa que atestaria ao mágico a sua condição e o prazer de se viver

o que não gostaria de se viver: a vida e suas contradições. Nesta perspectiva, segundo Cioran (2010, p. 8), "Desfazer, descreir, é a única tarefa a que o homem se pode dedicar, se ele aspira, como tudo indica, a distinguir-se do Criador". O ex-mágico em Rubião é o indivíduo ansioso, entre os termos assinaláveis ou não de uma existência de difícil compreensão, sem propósito. Cioran afirma que, no fim:

Tudo existe; nada existe. Uma e outra fórmula trazem-nos uma serenidade idêntica. O ansioso, para sua infelicidade, fica entre as duas, trémulo e perplexo, sempre à mercê de um matiz, incapaz dese estabelecer na segurança do ser ou da ausência de ser. (Cioran, 2010, p. 10-11).

É este entremeio de existência que o ex-mágico se encontra: não é possível assegurar-se de sua própria condição e lugar no mundo. Emil Cioran questiona-se: "Onde estão as minhas sensações? Elas dissiparam-se em... mim, e o que é este eu, senão a soma dessas sensações evaporadas?" (Cioran, 2010, p. 14). Estas sensações evaporadas, a ilusão de ver surgir diante de si um mundo mágico, vai de encontro com a experiência do ex-mágico: na conclusão do conto encontramos uma forma de reversão poética da sua condição absurda. Tal constatação revela o desejo de uma operação criativa diante do mundo e de suas regras — e esta profusão se coloca de forma antitética à destruição buscada ao longo do conto de forma tão insistente. O tabuleiro em preto e branco se reflete em um mundo de cores em profusão — um mundo mágico que faria colapsar todo o mundo que reside no abismo sem cores:

Por instantes, imagino como seria maravilhoso arrancar do corpo lenços vermelhos, azuis, brancos, verdes. Encher a noite com fogos de artifício. Erguer o rosto para o céu e deixar que pelos meus lábios saísse o arco-íris. Um arco-íris que cobrisse a terra de um extremo a outro. E os aplausos dos homens de cabelos brancos, das meigas criancinhas. (*O ex-mágico da Taberna Minhota*, 2016, p. 21).

O contraste entre a possibilidade de fuga para um plano em que a magia funcionaria como engrenagens para a operação mais aberta da experiência de si no mundo; e um mundo burocrático, restrito pela rigidez de uma maquinaria de estratificação das relações, revela que a condição do mágico é uma condição errante, como uma peça desajustada em um jogo que se organiza de forma desordenada em absurdo. É este, em suma, seu fim e seu começo. Como afirma Cioran (2010,

p. 9), "Quando percebemos o fim no começo, andamos mais depressa do que o tempo. A iluminação, decepção fulminante, concede uma certeza que transforma o desiludido em liberto".

7.2 METAMORFOSES, DEVIRES E PROLIFERAÇÕES DO SER-CORPO-LINGUAGEM

Figura 61 - A metamorfose da imagem e a extrapolação de suas fronteiras - M.C. Escher, *Répteis* (1928)



Fonte: ERNST, Bruno, 1991, p. 28.

Bruno Ernst (1991, p. 14), conta que certa vez, uma senhora telefonou para Escher e disse: "Senhor Escher, fiquei fascinada com a sua obra. Na estampa *Répteis* representou a reencarnação de forma tão convincente". A reação do artista foi inesperada, tendo em vista sua criticidade quanto a "interpretação" de sua obra. Escher simplesmente respondeu: "Minha senhora, se é isso que vê nela, então é assim". A gravura em questão (figura 61, acima), nos mostra pequenos répteis que

surtem de desenhos num caderno de esboços do próprio artista e tomam vida, adquirindo a tridimensionalidade, vencendo os limiares da forma, movimentando-se para a superfície, soprando o fumo vitorioso das narinas para depois, em um mergulho consciente, retornar à bidimensionalidade do papel, em um ciclo infinito. Tudo isso numa gravura que é ela mesma a superfície de um jogo artístico e criativo. Escher tinha consciência de que não havia — nem poderia haver — nada de transcendental em suas gravuras. No entanto, é de se saber também que nenhum artista possa evitar que sua obra seja interpretada arbitrariamente (Ernst, 1991, p. 14). O que Escher buscava era a ilusão, consciente ou inconsciente; nunca nada místico, jogava-se o jogo das formas, das ilusões, das possibilidades e impossibilidades. Quando se pensa no termo “forma”, as gravuras escherianas são exemplares próprios da extrapolação dos limites daquilo que poderíamos enquadrar nesta categoria de “forma”. Tal extrapolação sempre se dá por um movimento, que pode ser um movimento de olhar, um movimento do pulso que faz a gravura, um movimento de uma linha de transgressão da imagem, uma mirada ao abismo — as formas abissais são desfigurações, desenraizamento dos objetos, dos seres. As metamorfoses, que nada mais são que “mudanças de forma” operam aqui um movimento de consciente experimentação da realidade e de seus limites — experimentar um passeio depois de sair de um esboço numa folha de papel.

Podemos dizer que o absurdo e a existência absurda operam em linhas de metamorfose dos sentidos para abertura da experiência a uma coisa-outra. Nada está parado, ainda que pareça estar morosamente estancado numa dinâmica da falta de sentido. Sísifo, o herói do absurdo, não permanece parado olhando para a montanha. Pelo contrário, ele sobe quantas vezes forem necessárias para cumprir seu propósito de não se cumprir nada — e é nesta dinâmica que o herói Sísifo se torna homem absurdo, com sua pedra e sua missão.

Metamorfose, devir, proliferação — termos que nos importam aqui por apreenderem movimentos de desterritorialização em campos da experiência e do ser-no-mundo em intensidades diferentes. Poderíamos chamar de “metamorfose” as mudanças radicais e contínuas dos seres que implicam uma transformação pro-

-funda, muitas vezes caótica, na qual um estado ou forma se torna outro de uma maneira linear. A metamorfose envolve a dissolução das formas e a emergência de novas, frequentemente em um fluxo constante e desbordando suas fronteiras e limites de contingência. O ponto da metamorfose é a “forma”, a “imagem” — larva, casulo, borboleta. O devir, por sua vez, é um movimento de aproximação para além da forma; o devir não produz outra coisa que não seja ele próprio (Deleuze, 2012, p. 19). O devir está na fronteira de um ser e um tornar-se, não há a extrapolação na forma, mas forma-se um bloco de devir: a vespa se desterritorializa na imagem de uma orquídea por ser essencial para a reprodução da planta; neste movimento, por meio do pólen, a vespa reterritorializa a planta. Ambos seres, de espécies diferentes, formam um rizoma, um bloco de devires — a vespa devém orquídea ao mesmo tempo que a orquídea devém vespa, sem uma tomar a forma da outra nem recorrer a processos de imitação ou mimetismo. (Deleuze, 2011, p. 26).

O devir é a experiência plena de mover-se pelas fissuras de um significado. Devir, para Deleuze e Guattari (2012, p. 19), não é evolução, não se dá por meio de dependência ou filiação; o devir é sempre da ordem da aliança — as simbioses de seres de reinos e escalas totalmente diferentes (orquídea e vespa, por exemplo). O devir não se limita a uma forma, ao uno, à unicidade. No devir sempre lidamos com uma multidão, um bando uma população, em suma, com uma multiplicidade. (Deleuze; Guattari, 2012, p. 20). A experiência do devir se dá pelo interesse na expansão, na propagação, na ocupação, no contágio, no povoamento — a legião. “Belzebu é o diabo, mas o diabo como senhor das moscas.” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 20) — não existe uma mosca sozinha; o devir está na multidão, no formar o povoamento, como o animal, matilha.

Se por um lado, temos a metamorfose como mudança das formas num movimento natural e radical — rasgar a carne e fazer aparecer outra coisa; por outro lado, com ela arrasta-se todo um bloco de devir: a lagarta se arrasta, sozinha, pela folha, desliza sobre seu ventre para que num futuro sua forma seja outra, a borboleta, ser de multidão; uma borboleta nunca é sozinha, elas proliferam, são legião. Para se atingir esta forma há a metamorfose. A borboleta poderá então mover-se em de-

-vires, formar com as flores no ato de polinização o devir borboleta da planta, neste bloco em que uma coisa não se torna outra, mas atuam na multiplicidade. Neste sentido, metamorfose e devir resultam na proliferação, na expansão, no atravessamento das fronteiras do verbo *ser*; este movimento é um movimento rizomático, uma dinâmica sem começo nem fim, sempre um meio, em que tudo adquire velocidade. Há aí uma ética, uma micropolítica que se expande para estratos maiores: os insetos podem infestar toda uma cidade, destruir plantações, causar infecções; um inseto sozinho em estágio de larva pode ser facilmente esmagado por entre os dedos.

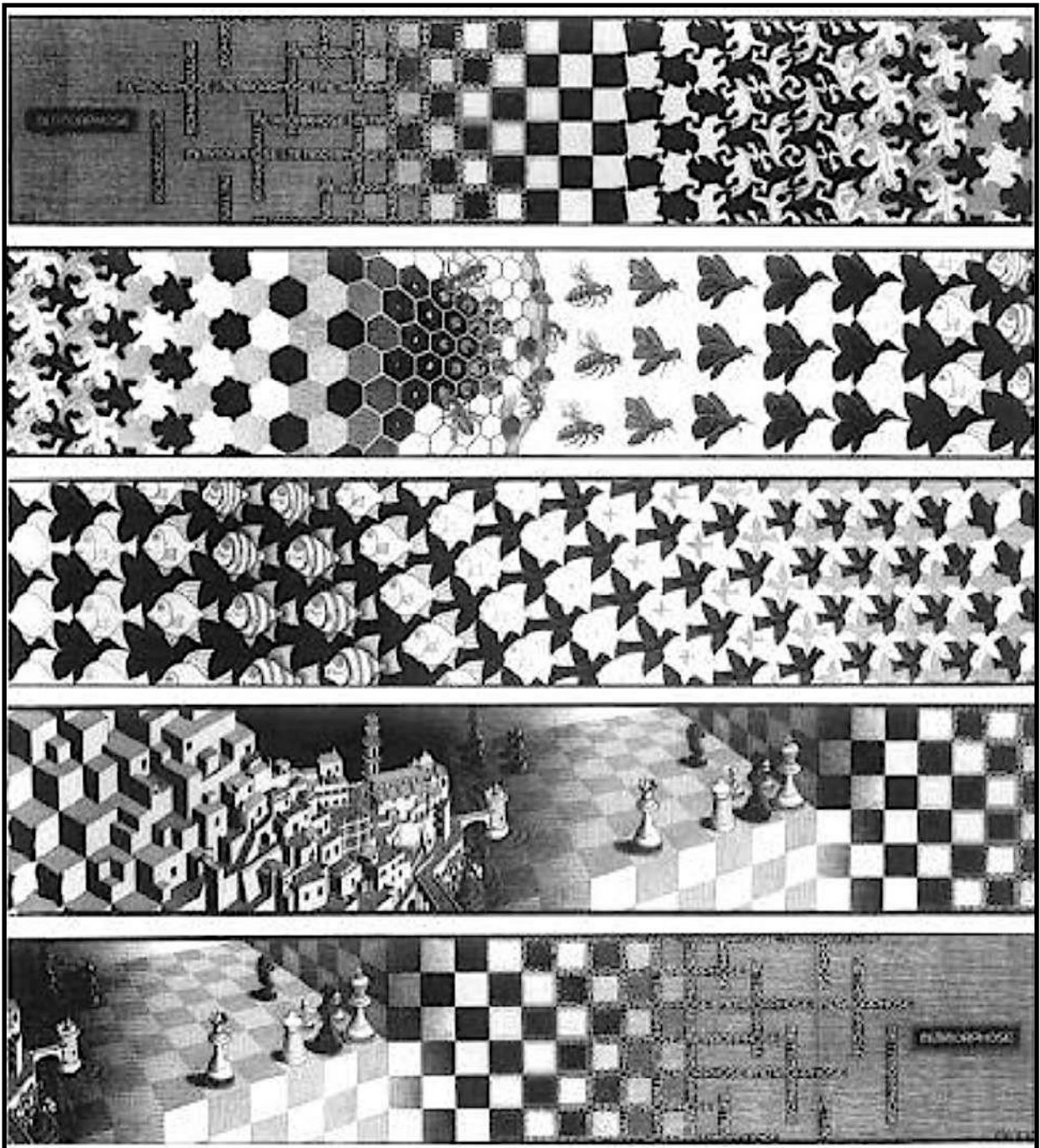
A proliferação é por si própria a multiplicação, a reprodução, uma expansão natural e muitas vezes alheia à vontade humana — proliferação de bactérias, proliferação de doenças. Régis Jolivet em *Sartre e a teologia do absurdo* (1968), ao abordar o conceito sartriano de “náusea”, afirma que este sentimento resultaria de uma visão da existência e da condição absurda, que é desprovida de toda e qualquer razão e necessidade. Para o autor, nesta condição, o homem desdobra-se em horror e pavor quando se revela “[...] o último fundamento do mundo, que é a potência de proliferação, indefinida e sem lei, de todas as coisas” (Jolivet, 1968, p. 25, grifos nossos); uma potência que não teria outra razão que não fosse o seu próprio impulso inicial que seria igualmente sem razão.

Os devires operacionalizam movimentos nas fissuras do próprio sentido, na própria condição de existência. Existir-com, existir em direção a alguma forma que desterritorialize o significante de forma a fazê-lo funcionar num contíguo de intensidades outras. É nesta dinamização que se dá a proliferação, a multiplicação, a formação de uma multiplicidade que é rizomática: os fios de uma marionete que não remetem à unicidade, um artista que a manipula, mas sim, a um rizoma composto por fibras neurais que formam uma outra marionete seguindo outras dimensões e intensidades, conectadas à primeira, os fios de um destino, das Parcas e Nornas. (Deleuze; Guattari, 2011, p. 23-24). O devir age não por hierarquização mas por agenciamento que seria o crescimento das dimensões numa dinâmica de multiplicidade.

Este direcionamento de noções conceituais pode acarretar, por vezes, equívocos. Não nos deixemos enganar por metamorfoses despóticas, fingimentos, figurações caricatas, assimilações, formas de sobrelevar uma figura modelar para uma série de mutações propositais e nefastas. A direção de um devir é sempre o rizoma — as linhas, linhas de segmentaridade, multiplicidades, velocidades variáveis, precipitações e transformações que se movem para o fora. Esta é a relação metamorfose-devir-proliferação, não que tais estados de ser possuam hierarquia entre eles. O que propomos é uma relação simples: forma-estado-multiplicidade. Não se pode unificar o que surge como múltiplo. Não há como apreender, por exemplo, o movimento da escritura, da criação literária, da proliferação de linguagem, nem o movimento das linhas talhadas em madeira ou pedra de onde provém, pelas fissuras embebidas em tinta, uma gravura, um mundo impossível criado. São sempre linhas de intensidade.

Como já mencionamos no início deste trabalho, nestas fissuras em que o devir opera na linguagem não são bloqueios nem interdições ou paradas de um processo, mas sim “paragens que dele fazem parte, como uma eternidade que só pode ser revelada no devir, uma paisagem que só aparece no movimento.” (Deleuze, 2011, p. 16). A partir dessa perspectiva, considera-se que essas aberturas estão situadas fora do domínio da linguagem, constituindo aquilo que está “além” dela. Pode-se visualizar essa dinâmica como se estivesse traçando um mapa, uma representação gráfica espacial no interior da própria linguagem. Essa concepção implica em realizar, conforme Deleuze (2013, p. 113) observa, uma minuciosa “microanálise”, que direciona nossa atenção para os detalhes mais ínfimos, para os vestígios que são deixados para trás, para os percursos que se abrem e se conectam a diversas direções. Ao invés de procurarmos a origem dessas linhas, de onde vêm e para onde se direciona o devir, concentramo-nos em compreender como as coisas se desenvolvem no meio delas, realizando uma operação que tem como objetivo fazer com que essas fendas e rachaduras se tornem visíveis — ou minimamente apreensíveis.

Figura 62 - *Metamorfose II* - M.C. Escher, 1939-1940, xilogravura



Fonte: adaptado do site oficial do artista. Disponível em: <http://www.mcescher.com/gallery/switzerland-belgium/metamorphosis-ii/>

M.C. Escher apresenta, na xilogravura *Metamorfose II* (1939-1940) (figura 62), a dinâmica da transformação da forma em direção ao abismo. Podemos notar, inclusive, que a xilogravura parte de um nada disforme para retornar a este mesmo nada, subentendendo um retorno cíclico em *mise en abyme*. De um plano estriado em tons cinzentos, com a palavra *metamorfose* gravada em diversas linhas que se cruzam, as formas passam a integrar uma superfície quadriculada, um xadrez em

preto e branco com casas ainda não ocupadas pelas peças de um jogo anunciado. Do tabuleiro de xadrez vão surgindo, aos poucos, pequenos lagartos em preto e branco que se direcionarão para formar, em seguida, hexágonos em três cores diferentes. Estes hexágonos, juntos, tomarão a forma de colmeia de onde abelhas surgirão do estágio de larva para a fase adulta, prontas para o voo. As abelhas voam assumindo a forma de borboletas que encontram peixes que vêm à sua direção num movimento contrário. Dos peixes surgem aves que vão se despreendendo dos animais aquáticos para alcançarem as alturas do céu. Os pássaros atingem horizontes ainda mais distantes, suas formas vão dando origem a blocos tridimensionais que em conjunto formam uma cidade portuária, diante do mar. A torre de vigia da cidade se transforma na peça que completa uma partida do jogo de xadrez, um jogo em movimento que se direciona à beira de um abismo para lançar-se ao tabuleiro vazio que encontra as linhas iniciais que se cruzam, onde a palavra *metamorphose* se repete, gravada.

Esta é a maior gravura que, segundo Bruno Ernst (1991, p. 38), Escher produziu em toda sua carreira. Sua versão original possuía vinte centímetros de altura e quatro metros de comprimento, sendo que mais tarde, em 1967, Escher adicionou mais três metros, quando a gravura, sextuplicada, passou a ser usada como um mural num correio. O que nos interessa nessa gravura é o fato de Escher explorar nela, de forma extensiva e intensiva, as possibilidades da metamorfose das formas diversas. O que vemos diante de nós, nesta gravura, é a proliferação de imagens em rodopio sobre elas mesmas de forma a repetir, infinitamente, a passagem de uma forma a outra, a metamorfose, por vezes natural, por vezes absurda, da imagem. Este movimento de metamorfose em Escher nos possibilita experimentar a conexão intrínseca entre diversos elementos de esferas de significação diferente, em uma dança das formas que se conectam infinitamente. Todos ouvimos, alguma vez em nossas vidas, falar do chamado “efeito borboleta”⁵¹ — na teoria do caos, o dinamismo deste efeito nos questionaria se o

⁵¹ O termo surge de uma palestra do meteorologista norte-americano Edward Norton Lorenz em 1972, com o título *Previsibilidade: a batida de asas de uma borboleta no Brasil provoca um tornadono Texas?*. Lorenz não responde diretamente à pergunta levantada, mas a borboleta tornou-se um símbolo de sensibilidade às condições iniciais. Lorenz também destacou a dificuldade de fazer previsões a longo prazo em sistemas caóticos, usando a metáfora para explicar como pequenas perturbações podem levar a efeitos imprevisíveis em longo prazo. Como nos apresenta Samy Dana (2012, p. 27-32), um sistema caótico é caracterizado por manter sua estabilidade global, apesar de ser imprevisível localmente.

bater de asas de uma borboleta em um lado do mundo poderia causar um tornado em um outro local mais distante. Esta mesma borboleta, capaz de causar a ruína, em um movimento que une vida e morte, prolifera no voo que sempre será seu último (figura 63).

Figura 63 - Borboletas — M.C. Escher, xilogravura (junho de 1950)



Fonte: Site oficial do artista. Disponível em: [https://mcescher.com/gallery/back-in-holland/#iLightbox\[gallery_image_1\]/45](https://mcescher.com/gallery/back-in-holland/#iLightbox[gallery_image_1]/45)

Esta correlação entre as formas que se metamorfoseiam no plano Escheriano demonstram a compreensão de uma realidade rizomática em que os corpos não são nada além de formas em mutação em direcionamento constante a uma outra coisa. Muitas vezes, esta relação em rizoma de constante instabilidade é o traço próprio de uma condição absurda em que as situações banais repetem-se em sequências infinitesimais até o ponto em que uma larva de abelha ainda em formação impactará, mais adiante, na falência de uma partida de xadrez jogada por dois senhores em algum canto do mundo onde os dias correm lentos e frios e não

há nada mais que fazer senão esperar o fim dos dias, o xeque-mate. A lógica de um mundo absurdo é esta relação aparentemente desconexa dos objetos e dos seres que, no entanto, se encontram nas fissuras abissais de sua diferença e compartilham de uma existência aparentemente sem sentido.

O que separa um homem de um inseto? O que acontece quando há o encontro destes corpos num movimento de desenraizamento do ser-humano para o ser-inseto? O que há no abismo destas duas formas tão diferentes? Franz Kafka experimenta os limites abissais do humano e animal em sua clássica novela "A metamorfose". Na obra, Gregor Samsa, o trágico protagonista, acorda em certa manhã metamorfoseado em um inseto monstruoso. A metamorfose se dá já de início na narrativa. Não deveria se esperar que o leitor se espantasse com este terrível acontecimento? Ou então, a crença em um mundo fantasioso e a compreensão de sua ficcionalidade não deveriam dar conta de conter o espanto no momento que se vê um homem tornar-se inseto diante de nós?⁵² A questão é que na existência absurda nada mais causa surpresa ou comoção: um homem pode transformar-se num inseto, num verbo, num porco — como no conto "Alfredo", de Murilo Rubião —, e nada disso abalará a sequência morosa e ominosa dos dias.

Gaston Bachelard (1986, p. 17) afirma haver em Kafka um certo "complexo de Lautréamont", em referência ao autor dos *Cantos de Maldoror*. Para Bachelard parece que na obra de Kafka a metamorfose sempre seria "uma infelicidade, uma queda, um entorpecimento, um afeamento" — de um movimento de metamorfose, morre-se. A metamorfose seria, nesta perspectiva o ferimento mortal — e isso sabemos, já que o destino de Samsa é o abandono, a ferida incurável, a morte paulatina no seio familiar —. Bachelard refere-se a esta atmosfera obscura, sádica,

⁵² Como afirma o crítico e tradutor de Franz Kafka, Modesto Carone: "Entretanto é evidente que o tema da metamorfose não é novo em literatura: os mitos clássicos e as fábulas, as narrativas dos povos primitivos e os contos de fadas são ricos em acontecimentos como esse. Mas nenhum leitor esclarecido fica perturbado com eles, não só porque essas metamorfoses em geral são reversíveis como também porque podem ser logo percebidas como manifestações de um estágio de consciência ingênuo, pré-científico, que exime o leitor de julgá-las segundo os padrões da sua própria experiência. Assim é que aceitamos que Circe, na Odisseia, metamorfoseie os companheiros de Ulisses em porcos, ou que, num conto de Grimm, o filho do rei vire sapo até que uma princesa o devolva à sua condição natural - justamente porque nesses casos vigora o princípio da diferença entre o mundo empírico conhecido e o mundo mágico, fantástico ou irônico da poesia, o que nos coloca na postura certa enquanto leitores. É esse princípio que parece faltar em *A metamorfose*, e talvez seja por isso que dela se desprende uma sensação extraordinariamente perturbadora e penosa que nos põe em atitude de defesa." (Carone, 2011, p. 213-214).

conscientemente nefasta de uma realidade verificável, como sendo o “complexo de Lautréamont”. O filósofo complementa ainda que a metamorfose em Kafka aparece “nitidamente como um estranho afrouxamento de vida”. Tal afrouxamento refere-se a uma vida sem tempo, em letargia, num tempo que não tem futuro; a desesperança, o abandono, o desamparo, a consciência de que sua condição, ainda que fora do corpo-inseto pode ser tão terrível quanto o mirar ao abismo da fissura que separa o homem e o animal. Nesta lentidão, nesse experimentar o espaço abissal da forma, Gregor vai aos poucos cobrindo-se de visgo, subindo nas paredes, vivendo num mundo coagulado, num tempo viscoso; é um ser desajustado, estabonado, “chega sempre depois, depois de uma ideia, de uma sensação” (Bachelard, 1986, p. 17).

Nesta perspectiva, o animal é o abismo do homem — metamorfosear-se no animal é então lançar-se a este abismo, experimentar esta alteridade terrível das profundezas que nos separam. Jacques Derrida aborda este tema de forma extensiva em sua obra *O animal que logo sou* (2002), escrito que é fruto de sua experiência de nudez diante de um animal que o observava, especificamente o seu gato de estimação. A nudez, segundo o filósofo, não se limitaria à falta de vestimentas, mas desvelaria e tornaria exposto o homem em sua condição humana diante do animal. Derrida afirma que este movimento de colocar-se nu diante de um animal resulta em um mal-estar de um animal nu diante de outro animal, uma espécie de “*animal-estar*” (Derrida, 2002, p. 16). O pensamento filosófico muitas vezes esquece este olhar animal, este ponto de vista absoluto. Este esquecimento é proposital, já que, segundo Derrida (2002, p. 28), o ponto de vista do animal sobre o homem revela uma alteridade absoluta, que se revela quando o homem, como igual em sua nudez diante do animal, tem questionada a percepção do homem quanto a sua própria humanidade.

Este ponto de vista absoluto do animal vem de um olhar sem fundo, um olhar que é ao mesmo tempo “inocente e cruel talvez, talvez sensível e impassível, bom e malvado, ininterpretável, ilegível, indizível, abissal e secreto: completamente outro” (Derrida, 2002, p. 30). O olhar sem fundo, o olhar dito “animal”, segundo Derrida, nos dá a ver “[...] o limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano, os fins

do homem, ou seja a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa se anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita se dar.” (Derrida, 2002, p. 31, grifos nossos). Traspassar os limites abissais do humano é mover-se em direção ao abismo, a queda que nos revela em nossa própria condição. Devir-animal, aproximar-se deste limite, formar com ele matilha, multidão é operar em linha de desterritorialização total do homem e de seu rosto que julga ser próprio de si mesmo; territorializar-se sobre este outro absoluto, esta terrível ameaça do animal só nos é apreensível quando devimos animal, quando proliferamos com ele em uma prole interminável. Gregor Samsa se metamorfoseia em inseto, sua forma é quebrada para tornar-se outra coisa, outro corpo; no entanto, ao longo da narrativa de Kafka, aprendemos com Samsa como devir-animal: arrastar-se pelo chão do quarto, subir as paredes, comer alimentos em putrefação, esquivar-se da linguagem e de seus limites. Se a metamorfose é a transposição da forma numa queda no abismo, o devir é permanecer nele, mover-se em seu rizoma, multiplicar-se no obscuro e profundo fosso abissal.

Para Deleuze e Guattari, em *Kafka: por uma literatura menor* (2021, p. 27) o devir-animal é, precisamente, mover-se de forma a transpor um limiar, atingir um *continuum* de intensidades que só se valiam por elas próprias. Devir-animal é encontrar um mundo de puras intensidades, um mundo onde todas as formas se desfazem levando consigo suas significações, significantes e significados a essa direção do desfazimento, em detrimento a uma matéria não formada, uma matéria de fluxos desterritorializados, de signos a-significantes. Para os filósofos, os animais em Kafka nunca apontam para uma forma de mitologia, não correspondem a arquétipos; em realidade, estes animais estão para gradientes ultrapassados, zona de intensidade livres em que o conteúdo se liberta da forma, assim como a expressão se liberta do significante que a formalizava. Em Kafka temos os movimentos e vibrações apenas, “limiars, em uma matéria deserta: os animais, ratos, cães, macacos, baratas, distinguem-se somente por tal ou qual limiar, por tais ou quais vibrações, por tal caminho subterrâneo no rizoma ou toca.” (Deleuze; Guattari, 2021, p. 27-28).

Metamorfose é cambiar a forma, deixar uma casca para se assumir outra. Devir é movimento, mover-se de forma a transpor limiars em contínua intensidade,

zona em que os conteúdos se libertam das formas. Tais processos de aproximação ao outro não seriam, a nosso ver, opostos, mas atingiriam intensidades diferentes e lidariam com experiências próprias que refletiriam a sua própria condição: um homem que se metamorfoseia em inseto tem a experiência do corpo, da mudança de forma e não necessariamente o conteúdo se desprenderá, seja este conteúdo qual for. Um homem em devir-inseto não precisa se assemelhar a — nem mesmo imitar, mimetizar — um coleóptero para que a sua experiência nesta zona limite não seja validada no próprio movimento de traçar para si essa linha de feitiçaria, operar para si a desterritorialização neste outro-inseto-do-homem.

O que está em jogo é a posição e a semântica do verbo “ser”: um homem metamorfoseado dirá: “Eu sou um inseto” e todos acreditarão em suas palavras, aceitarão sua condição de ser-outra-coisa que não homem; no entanto, alguém poderá contradizê-lo: “Este homem não é um inseto!” — e ninguém poderá invalidar esta constatação, já que a criatura é uma outra coisa, um ser abissal na zona de intensidade entre uma condição e outra, no meio, não significando nada além de si próprio. Esta é a linha de traição da própria condição do ser metamorfoseado — a traição da imagem, do corpo, da forma em conflito com o conteúdo ou vice-versa, uma antinomia que reside justamente na fissura entre o ser e o não-ser alguma coisa. De qualquer forma o que mais ameaça toda uma estrutura e o déspota é a proliferação; agenciar a realidade numa linha de multiplicação, fazer rizoma, opor-se a estados fixos, espalhar-se, contaminar — os gafanhotos em nuvem podem, ao fim, destruir toda a forma de subsistência de um povo.

Davi Arrigucci Júnior, em “Minas, assombros e anedotas (os contos fantásticos de Murilo Rubião)” (1999, p. 164), afirma que em Murilo Rubião a ideia de uma multiplicação sem fim, a metamorfose última do próprio universo, é uma ideia que se dissolve, com seu horror do infinito. Rubião parece, de acordo com Arrigucci Júnior, “exorcizar” a eternidade em vida por meio da experiência objetivadora em suas narrativas. Os contos apontam para um movimento de rodopio incessante e parecem descartar toda forma e possibilidade de transcendência, de forma

diferente do caso Kafka. No escritor austro-húngaro o elemento transcendente estaria ali, sem que se pudesse, de nenhuma forma alcançá-lo. Em Rubião, como comenta o crítico, a “imensa roda da fortuna remói sobre si mesma, espalhando o temor da esterilidade sem termo”. Para Arrigucci Júnior, nos contos do escritor mineiro, “a pluralidade de nomes e de seres instáveis carrega consigo, todo o tempo, a dúvida quanto à identidade do ser, questão funda de angústia e perplexidade”. (Arrigucci Júnior, 1999, p. 164).

No conto “Teleco, o coelhinho”, Murilo Rubião nos apresenta, mais uma vez, uma narrativa de teor altamente absurdo. Um homem, o narrador em primeira pessoa não nomeado, sentado observando o mar, ouve ao seu lado uma voz infantil pedir um cigarro. “A voz era sumida; quase um sussurro”. O homem permanece imóvel, olhando para o mar, “absorvido com ridículas lembranças”. (*Teleco, o coelhinho*, 2016, p. 52). O encontro fortuito entre os dois, homem e coelho, acontece em um momento de introspecção do narrador, em uma atmosfera de nostalgia e desamparo. A aparente indiferença do narrador diante da voz infantil que lhe pede um cigarro é igualmente correspondente a sua aparente insatisfação diante do mundo que se move diante de seus olhos. Ao olhar para o lado, desconectando-se do movimento introspectivo, o narrador vê então “um coelhinho cinzento”. Ao olhar para as expressões do animal que pede pelo cigarro e pela companhia diante do mar, faz com que o narrador se comova. Nas palavras do homem, lemos:

O seu jeito polido de dizer as coisas comoveu-me. Dei-lhe o cigarro e afastei-me para o lado, a fim de que melhor ele visse o oceano. Não fez nenhum gesto de agradecimento, mas já então conversávamos como velhos amigos. Ou, para ser mais exato, somente o coelhinho falava. Contava-me acontecimentos extraordinários, aventuras e maravilhas que o superavam com mais idade do que realmente aparentava. (*Teleco, o coelhinho*, 2016, p. 53).

Há, entre o coelho e o narrador uma aproximação e identificação inevitável. Talvez pela sua semelhante condição de desamparo, homem e animal se aproximam num ato de compartilhar de si com este outro estranho que se apresentara como possibilidade de fuga de uma realidade solitária — o narrador dizia morar sozinho e o coelho afirmava ter a rua como pouso habitual. Esta relação aparente entre o homem e coelho resulta num convite inesperado: por pena, devido aos olhos mansos e tristes do coelho, o narrador convida-o para morar junto dele. O coelhinho estranha

o convite, desconfiando da explicação que o narrador dera sobre sua condição solitária, e então exige que o homem revelasse suas reais intenções:

— Por acaso, o senhor gosta de carne de coelho? Não esperou pela resposta:

— Se gosta, pode procurar outro, porque versatilidade é o meu fraco. Dizendo isso, transformou-se numa girafa.

— À noite — prosseguiu — serei cobra ou pombo. Não lhe importará a companhia de alguém tão instável? (*Teleco, o coelhinho*, 2016, p. 53, grifos nossos).

A imediata contradição entre a falta de versatilidade e a instabilidade da forma, já nos mostra a construção narrativa da personagem. O coelho, dotado de magia, poderia assumir a forma animal que desejasse. A transgressão de uma forma fixa já demonstra que o coelho opera na dinamização de sua corporeidade a ponto de desbordar os limites de sua condição. Este mover-se intenso em corpos diversos permitia ao coelhinho o não enquadramento dentro de uma expectativa de animal a ser domesticado. Este elemento fantástico no conto nos faz, inclusive, desprendermo-nos do fato que o coelhinho fala, é dotado de linguagem articulada a ponto de comunicar-se naturalmente com o homem, que, assim como nós, não estranha esta inusitada característica num animal. O foco então está, justamente, na sua forma e no modo como desestabiliza a sua própria condição de ser-no-mundo. O coelhinho, de forma semelhante ao Ex-mágico da Taberna Minhota, se apresenta como uma inocente figura num mundo alheio e avesso às suas habilidades. A arte de metamorfosear-se era usada pelo coelhinho para entreter os outros, como forma de colocar-se no mundo de forma gentil e prestativa:

Chamava-se Teleco.

Depois de uma convivência maior, descobri que a mania de metamorfosear-se em outros bichos era nele simples desejo de agradar ao próximo. Gostava de ser gentil com crianças e velhos, divertindo-os com hábeis malabarismos ou prestando-lhes ajuda. O mesmo cavalo que, pela manhã, galopava com a gurizada, à tardinha, em lento caminhar, conduzia anciãos ou inválidos às suas casas. (*Teleco, o coelhinho*, 2016, p. 53-54).

Da mesma forma que usava da metamorfose para auxiliar ou divertir as pessoas do lugar onde morava, para assustar aquelas com quem tinha dissabores, o coelhinho se metamorfoseava em leão ou tigre. As vítimas se queixavam à polícia, que ao verificarem a residência do narrador em busca do animal, não encontravam nada além de um coelhinho. Teleco pregava peças até em seu companheiro de mo-

-radia, por vezes escondido em algum canto na forma de um pequeno animal, ou mesmo no corpo do narrador, sob forma de pulga, fugindo-lhe dos dedos. Quando o homem pedia para que Teleco parasse, automaticamente o coelhinho transformava-se num bode, nos meios das pernas do homem, e saía arrastando-o até o quintal.

A narrativa em primeira pessoa constrói esta figuração de Teleco de forma a apresentar-nos suas metamorfoses como algo naturalmente aceito pelo narrador e igualmente pelos que compartilham o convívio com o coelhinho. De fato, os atritos que surgirão na trama não se deverão a esta característica de instabilidade do animal. O que nos chama a atenção é que Rubião, por vezes, usa de artifícios aparentemente inocentes e pueris para apresentar questões que estão intimamente atreladas à dinâmica terrível de uma condição absurda. O coelhinho seria, entre outras possíveis leituras, um movimento de provocação dos estratos rígidos do narrador; seria a oferta de um desvio, de uma linha de fuga⁵³ a ser traçada de forma a possibilitar ao narrador a desterritorialização de si diante deste outro absoluto. Este movimento de traçar para si uma linha de fuga exigiria do narrador a adoção de uma postura que, de alguma forma, abrisse mão de estruturas rígidas — a família, a rotina, o trabalho, as cargas de uma condição absurda de ser-no-mundo.

⁵³Para Gilles Deleuze (1998, p. 53-54) a "linha de fuga" seria associada a um tipo de delírio, sendo vista como um ato que implica em um desvio radical dos eixos e limites convencionais. Deleuze argumenta que há um aspecto demoníaco nesse ato de escapar, pois os demônios se distinguem dos deuses por sua habilidade de transpor intervalos e desafiar as potências estabelecidas. A traição é concebida como um movimento que quebra com a ordem preexistente e previsível, resultando na desterritorialização do indivíduo. Uma linha de fuga se caracteriza por agir em oposição a um arranjo anterior, desviando-se das estruturas lógicas e fixas que restringiriam o sujeito. Além disso, as linhas de fuga se assemelham a jornadas em direção ao desconhecido, como se fossem travessias por territórios desérticos. Esse processo começa com a saída do território prévio, e o destino permanece incerto, envolvendo um contínuo movimento de desterritorialização, de fuga de um território para outro, em um movimento incessante. As linhas de fuga podem ser comparadas a flechas cujo alvo é indevassável, e, portanto, não estão inicialmente ligadas a um território específico, mas acabam por criar novos territórios. Além disso, as linhas de fuga descentralizam o sujeito, carecendo de um ponto central definido, resultando em uma transformação do próprio ser, seguindo um desejo peculiar de desvinculação, deixando para trás o antigo eu e movendo-se em direção a um estado diferente, a um "tornar-se" intenso, em vez de permanecer fixo no "ser". Nessa perspectiva, a fuga não é simplesmente uma mudança de localização, mas sim a intensidade de um processo de transformação em constante devir.

Esta provocação de Teleco para o movimento em direção às formas mais diversas e inusitadas, atinge ápices de exploração, inclusive, de formas impossíveis — a experimentação da forma à máxima potência:

Amava as cores e muitas vezes surgia transmutado em ave que as possuía todas e de espécie inteiramente desconhecida ou de raça já extinta.

— Não existe pássaro assim!

— Sei. Mas seria insípido disfarçar-me somente em animais conhecidos. (*Teleco, o coelhinho*, 2016, p. 55, grifos nossos).

O primeiro atrito grave entre o coelhinho e seu companheiro foi quando, certa vez, ao retornar de discussões familiares, o narrador encontra Teleco metamorfoseado em um canguru e ao seu lado uma jovem mulher. A reação do narrador é de aversão ao animal mofino, cujas expressões e características torpes em nada lembravam o travesso coelhinho que morava com ele. Diante da incredulidade demonstrada pelo narrador de que aquele animal era de fato Teleco, o canguru se transforma numa perereca e salta em direção ao homem. Como forma de provar que era de fato o coelhinho, tomara uma nova forma para demonstrar suas capacidades mágicas de metamorfose:

— Basta essa prova?

— Basta. E daí? O que você quer?

— De hoje em diante serei apenas homem.

— Homem? — indaguei atônito. Não resisti ao ridículo da situação e dei uma gargalhada.:

— E isso? — apontei para a mulher. — É uma lagartixa ou um filhote de salamandra?

Ela me olhou com raiva. Quis retrucar, porém ele atalhou:

— É Tereza. Veio morar conosco, não é linda? (*Teleco, o coelhinho*, 2016, p. 56, grifos nossos).

A associação irônica do narrador entre Tereza e uma “lagartixa ou filhote de salamandra” é uma forma de confrontar Teleco na sua afirmação de ser-homem. Ao lançar a mulher ao grau animal, o companheiro de Teleco procura desumanizar a mulher e aproximá-la ao animal com quem forma o bloco de devir mulher-animal, seres que, tradicionalmente, estariam no mesmo limiar que separa o homem de um outro abissal e absoluto: a mulher, ainda que humana, não é homem, não compartilha com ele a mesma forma, o corpo é estranho, é um corpo transgressor e desestabilizador de um poder centralizador masculino e fálico da categoria do ser-humano. O narrador vê na atitude de Teleco, ainda que indiretamente e sem afirmá-lo categoricamente, uma dupla afronta, um duplo ferimento: um canguru que se afirma homem sem sê-lo nas categorias estanques de existência e uma mulher que

o afirmará, adiante, como tal como se tivesse poder e anuência para fazê-lo.

O narrador relata que após o ocorrido, durante noite, por falta de sono, dirigiu-se até a sala esperando que os fatos do dia anterior não passassem de mais uma peça de Teleco. No entanto, o homem se depara com o canguru, dormindo no assoalho junto de Tereza. Automaticamente, tomado pela fúria, o narrador toma o canguru pelo braço e exige que ele pare com a insistência nesta trapaça. A reação do canguru é tão inesperada e paradoxal que sua própria afirmação de ser homem não o sendo. Quando é chamado pelo nome, ou seja, Teleco, o canguru responde, meio assustado por ser acordado e sorrindo ao ver seu anfitrião: “— Teleco?! Meu nome é Barbosa, Antônio Barbosa, não é, Tereza?” (*Teleco, o coelhinho*, 2016, p. 56). Teleco, agora Antônio Barbosa, além de reivindicar para si a condição humana num corpo animal, toma para si nome e sobrenome. O absurdo atinge nova esfera quando observamos um ser que se encontra no limiar entre o ser-homem, ser-canguru, ser-coelho, fazendo todos estes conceitos e signos entrarem em rotação numa linha de deslizamento que beira à psicose, a dissociação do ser, estar, do conteúdo e da forma que se toma, um ser que experimenta a instabilidade plena num movimento pulsante.

O narrador, diante da afirmação de Barbosa, decide enxotá-lo de casa, negando-lhe a continuidade da estadia que antes fora oferecida por pena. O canguru implora, com lágrimas nos olhos, ajoelhado, para que seu anfitrião não o expulsasse, não ao menos até que encontrasse um emprego. Cético de que alguém empregasse um canguru e pelo pranto do seu hóspede, o narrador se demove da decisão. O olhar súplice de Tereza, que acompanhava a conversa, foi, nas palavras do narrador, o verdadeiro motivo para que desistisse de colocar Barbosa na rua. Cabe acrescentar aqui que o ponto de vista (que também pode ser ponto de visão) do animal em súplica, este olhar em prantos que carrega, ao mesmo tempo, as sombras de perigoso abismo que o diferencia dos homens, é desterritorializado em um rosto pueril, os olhos que pediam para que sua vontade fosse feita, que o homem se aproximasse dele em compaixão fraterna (movimento de queda e falência do homem ao abismo deste outro absoluto que é o animal).

A dinâmica do olhar guarda também uma metamorfose — o olhar do coelhinho no início do conto, o olhar do mofino canguru prestes a ser enxotado. O narrador é despido diante do olhar animal, ainda que resista a esta mirada atormentadora, é impossível não se ater olhando para os olhos súplices de um animal ameaçado, encurralado, um animal em fuga dentro de sua toca invadida. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1997, p. 653), as metamorfoses do olhar não tratam de revelar somente quem olha, pois revelam também aquele para quem o olhar se direciona. O efeito resultante deste movimento do olhar é curioso, observar as reações daquele que é olhado sob o olhar do outro e ao mesmo tempo observar-se a si mesmo sob olhares estranhos. Mais que um símbolo e instrumento de uma revelação o olhar do outro é "um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas". (Chevalier; Gheerbrant, 1997, p. 653).

Para François Zourabichvili (2016, p. 133), a ideia mais profunda de Gilles Deleuze, trabalhada por exemplo em *Lógica do sentido*, talvez seria a noção de que "a diferença é principalmente comunicação, contágio dos heterogêneos; em outros termos, a ideia de que uma divergência nunca explode sem contaminação recíproca dos pontos de vista." Nesta perspectiva, a proposição deleuzeana se direciona para a compreensão de que os pontos de vista não se diferenciam sem implicar-se de forma mútua, sem que cada um opere em devir-outro numa troca desigual, uma troca que não equivaleria a uma permutação. Zourabichvili pontua que esta ideia resulta do conceito de multiplicidade, em que uma "pura diferença" só se conecta a outras numa diferenciação que só se afirmaria de forma precisa, na distância. Assim, um ponto de vista, um olhar, só se afirma no devir quando se mede "a distância que o separa dos outros, indo ao extremo da distância, passando pelos outros pontos de vista".

O movimento do olhar do animal desloca o narrador, lança-o aos limites da diferença em uma distância que torna o ponto de vista animal insuportável. Após a decisão do narrador de manter o canguru e Tereza vivendo em sua casa, Barbosa demonstra, a partir daí, hábitos horríveis. Cuspia no chão com frequência, os banhos eram raros, não obstante passava horas diante do espelho por extrema vaidade. Uti-

-lizava os itens de higiene pessoal do anfitrião, e quando era questionado sobre tais hábitos, alegava distração. O canguru em nada lembra o pequeno coelho que se apresentava como um trapaceador por metamorfoses para divertir a si e aos outros — um modo de aproximação ao humano por meio do gesto de agrado. Este animal que agora estava na casa era um animal intruso, um corpo estranho, deslocado, desafiando toda e qualquer estabilidade da convivência. Sua figura torna-se repugnante, a “pele era gordurosa, os membros curtos, a alma dissimulada” (*Teleco, o coelhinho*, 2016, p. 57).

Este ser abjeto introjetado no núcleo do espaço de moradia causa ao narrador uma certa desestabilização daquilo que ele encara como forma aceitável ou assimilável desta outridade que se coloca diante de si, este estado de rachadura da forma é o passo que justamente faz com que o homem caia no abismo de sua própria condição repugnante. Este movimento é ainda mais danoso quando o próprio animal se declara homem — seriam então tais hábitos estritamente humanos? É como se o homem operasse, diante deste animal que o enoja, um devir que o aproxima e o faz funcionar nesta zona de experiência, como se a pele gordurosa, os membros curtos, a alma dissimulada de alguma forma encontrasse no narrador sua própria significação.

As personagens de Murilo Rubião na maioria das vezes são indivíduos que resistem ao movimento de expansão e proliferação de sua experiência e subjetividade. É como se estes sujeitos do absurdo se apegassem, inutilmente, aos últimos resquícios de sobriedade e de lucidez em um mundo tomado por eventos que dissimulam a própria realidade. O apego às burocracias, às rotinas, aos espaços estriados da estrutura fixa e supostamente estável, os relacionamentos que aprisionam, a fuga impossível que resulta em movimento de fuga indesejada. Como argumenta Arrigucci Júnior (1998, s.p.), este pequeno demiurgo que é o narrador e, por extensão no conto “Teleco, o coelhinho” a personagem, se encerra no tédio e no desencanto, condenado à uma repetição infinita e estéril de sua realidade. Este narrador observa, então,

[...] com fantasia assombrosa e humor gélido, às vezes com crueldade infantil, os tortuosos escaninhos da vida burocrática e do mundo administrado. É esse o espaço onde vivem seres sofridos e estagnados no ramerrão dos dias, não obstante as contínuas metamorfoses a que estão sujeitos. A metamorfose, motivo fantástico central a toda a obra, é uma das

formas da ilusão, na medida em que, como a burocracia, parece existir apenas como multiplicação repetitiva dos meios. Na verdade, ela parece adquirir caráter metafórico, pois é ao mesmo tempo tema e procedimento, servindo de analogia especular ao falso movimento dos infinitos papéis burocráticos, multiplicados para paralisar, não para mudar o mundo. (Arrigucci Júnior, 1998, s.p.).

Ainda que não acompanhem Arrigucci no termo “caráter metafórico” da metamorfose, por entender que a metáfora sempre se refere a um objeto ou estado primeiro que tem qualidade de semelhança com o atual, compreendemos que a narrativa muriliana trabalha a matéria burocrática e suas infinitas manifestações como forma de paralisação e contingência de indivíduos abandonados à própria sorte num mundo em constante deflagração de sua absurdidade. A metamorfose se faz proliferação e multiplicação dos meios burocráticos de existência e, neste movimento de expansão, confirma seu caráter arrebatador e paralisante. Teleco/Barbosa desafia, toda vez quando sua real identidade é questionada, os limites da condição animal em afirmação humana — um apego ao teor burocrático-humano, burocracias do ser e de estar num mundo que exige uma postura de enraizamento e autoafirmação do ser-homem dum animal que poderia assumir a rebelião selvagem. Tereza, a mulher, é voz que resolve, na narrativa, esta antinomia:

Se afirmava ser tolice de Teleco querer nos impor sua falsa condição humana, ela me respondia com uma convicção desconcertante: — Ele se chama Barbosa e é um homem. (*Teleco, o coelhinho*, 2016, p. 57, grifos nossos).

O narrador afirma que, diante da postura inflexível de Barbosa, implora diversas vezes para que o canguru voltasse a ser coelho, crendo na sua frouxa sensibilidade. Barbosa confutava afirmando, categoricamente, que nunca fora bicho e que nem sabia de que seu companheiro falava. O narrador insistia, afirmando referir-se a “um coelhinho cinzento e meigo, que costumava se transformar em outros animais.” (*Teleco o coelhinho*, 2016, p. 58). Barbosa acaba por bloquear as potências de um processo de devir — e ao mesmo tempo das metamorfoses —, na insistência de afirmar-se homem. As metamorfoses do animal eram antes a potência de uma animalidade que expandia a forma do que se julga ser o animal, um deslocamento em intensidades diabólicas, como bestas que saem do abismo e tomam forma diante de nossos olhos. O movimento da narrativa de Rubião acompanha o ritmo das

metamorfoses — é como se o autor perfizesse na linguagem a transposição das formas por meio da rotação dos signos que automatizariam a figuração e construção da personagem. O dinamismo da narrativa em metamorfose é contingenciado, a nosso ver, quando o coelhinho dá lugar ao canguru Barbosa.

Para Jorge Schwarz (1981, p. 50-51), o funcionamento inicial das metamorfoses de Teleco atingiria um processo de desautomatização de um repertório convencional por meio da busca de uma nova forma pela personagem. Este processo age sobre o leitor — e aqui estender à figura do narrador — com o objetivo de aguçar a percepção da existência em um processo de estranhamento. Isso se justifica, inclusive, nas muitas transformações de Teleco ao longo do conto: girafa — cavalo — leão — tigre — porco-do-mato — pulga — bode — ave desconhecida — canguru — perereca — cachorro — cotia — pavão — lagarto — rato — hipopótamo — vaca — corvo — burro — porco — fera — andorinha (pelos sons que emite) — e, a metamorfose derradeira, a criança.

Figura 64 - Preenchimento de plano II - M.C. Escher, litografia (julho de 1957)



Fonte: Site oficial do artista. Disponível em: [https://mcescher.com/gallery/lithograph/#!Lightbox\[gallery_image_1\]/74](https://mcescher.com/gallery/lithograph/#!Lightbox[gallery_image_1]/74)

Esta profusão das formas animais, humanas, animais inexistentes, criaturas fantásticas, criaturas de abismo é trabalhada constantemente por Maurits Escher na gravura. Na obra *Preenchimento de plano II* (1957) (figura 64), Escher nos apresenta formas diversas de seres que compartilham não sua forma, mas os seus limites. Os limiares de um dromedário dão forma, ao mesmo tempo, a um elefante, a uma ave, a um homem; um canguru compartilha suas fronteiras com um peixe, com um lagarto, um dragão e um animal desconhecido. Esta multiplicação de imagens em um único plano poderiam ser aproximados às metamorfoses de Teleco: a transposição do limite de um animal a outro não faz com que a personagem se abrigue completamente numa forma fixa após a metamorfose, mas permaneça, de certa forma, nos limites perceptivos entre uma forma e outra. O dinamismo deste processo de transformação acaba por destacar estas fissuras entre um ser e outro e como estes se movimentam numa linha de diferença que, justamente por esta distância, acaba por fazer o outro funcionar num contíguo intensivo de uma proliferação animalesca — a potência diabólica deste ser múltiplo.

A cisão que se apresenta como ponto de virada no conto “Teleco, o coelhinho” se dá justamente no momento em que o narrador decide enxotar de vez o canguru junto de Tereza. Certo dia, quando o homem chega em casa, se depara com o canguru e a mulher dançando um “samba indecente” na sala. A reação imediata é a de separá-los — muito motivado também por um interesse afetivo em Tereza. O narrador afirma ter agarrado Barbosa pela gola e sacudindo-o com violência, apontava-lhe para o espelho da sala. O espelho, superfície que permite ver um rosto que não é de fato um rosto que se possa chamar de seu e sim um rosto de um outro absoluto, não serve para fazer Barbosa convencer-se de que é um animal e não homem. Poderíamos dizer que no espelho, ainda que haja uma feição animal, ele sempre será este outro que desafia aquele que olha. O narrador, ao posicionar o canguru diante do espelho, também estaria olhando para ele. Não seria então este reflexo o próprio abismo do homem no ferimento daquilo que o define como diferente ou distanciado de uma forma que lhe causa asco? Barbosa pede que a mulher reafirme sua “humanidade”, coisa que ela faz de forma categórica. O narrador

demonstra sua reação diante da afirmação da mulher que novamente interfere neste debate do ser ou não ser homem do canguru:

Por mais absurdo que me parecesse, havia uma trágica sinceridade na voz deles. Eu me decidira, porém. Joguei Barbosa ao chão e lhe esmurrei a boca. Em seguida, enxotei-os.

Ainda na rua, muito excitada, ela me advertiu:

— Farei de Barbosa um homem importante, seu porcaria! (*Teleco, o coelhinho*, 2016, p. 59, grifos nossos).

Esta é a cisão toda por ser, nas palavras do narrador, a última vez que viu os dois hóspedes. Na cidade circularam boatos, mais tarde, de que um mágico chamado Barbosa estava fazendo sucesso na cidade. O narrador julgava ser mera coincidência de nomes. O que nos chama a atenção nesta referência ao mágico é a possível recuperação de uma outra diegese trabalhada por Rubião no conto “O ex-mágico da Taberna Minhota”. A potencialização da imagem quando cruzamos os dois contos nos proporciona uma associação de dois elementos cruciais: o espelho e a mágica; Barbosa é colocado diante do espelho para que assuma ser animal a partir da verificação do seu reflexo; ao mesmo tempo o mágico passa a existir quando enxerga seu rosto, já em avançada idade, num espelho na Taberna Minhota. Este movimento de conexão entre um conto e outro faz com que as personagens citadas se relacionem no fato-limite de experimentar a sua condição diante do olhar para este outro que aparece na superfície reflexiva. É como se, ao mesmo tempo, o canguru Barbosa e o ex-mágico passassem a compartilhar a sua forma de estar-no-mundo no momento em que ultrapassam esta zona de intensidade que é o espelho: como se o canguru e o mágico formassem um bloco de devir — devir-animal do mágico; devir-mágico do animal e neste movimento operacionalizassem também uma transposição dos limites da narrativa.

O animal só retornará ao conto na forma de um cachorro, com voz trêmula e triste de cotia nomeando a si mesmo, novamente, como Teleco. O narrador questiona sobre Tereza, e não temos no conto conhecimento do que realmente acontece com a mulher. Teleco não consegue conter as metamorfoses, e, deste modo, não pode enunciar frases conexas que possam explicar o que ocorreu com a mulher. Teleco entra então, a partir daí, numa sequência de metamorfoses que vão, aos poucos, tornando-o incapaz de retomar o controle das transformações. Transcorre-se alguns dias, o caos perdura. Pelos cantos da casa, o pequeno animal tremia, se lamuriava,

em constante metamorfose. Não podia se alimentar devido a instabilidade do focinho que variava de acordo com o bicho que encarnava na hora. “Dos seus olhos, então, escorriam lágrimas que, pequenas nos olhos miúdos de um rato, ficavam enormes na face de um hipopótamo.” (*Teleco, o coelhinho*, 2016, p. 60).

A velocidade das transformações passa, ao longo do conto, por modulações que acompanham ao mesmo tempo a construção da personagem em sua busca por aceitação no núcleo que convivia e a própria dinâmica da construção narrativa. O movimento intenso da metamorfose, como já afirmamos anteriormente, só é interditado quando o canguru assume a posição de reivindicar para si a condição humana. Quando Teleco volta para casa, depois da trágica perda de Tereza, as metamorfoses voltam a proliferar no conto em uma velocidade ainda maior e totalmente fora de controle: Teleco passa a funcionar numa maquinaria de metamorfose que o desestratifica e o lança para uma condição em que os limites da forma passam a desvanecer a ponto de não haver mais possibilidade de escolha ou parada entre uma forma e outra; o animal assume a potência desenfreada de uma legião animal que o consome desde dentro. O que nos chama atenção neste movimento é que o narrador vê, nos olhos profundos deste animal em desespero, uma alteridade nunca antes experimentada na narrativa. Não se trata aqui de sensibilidade ou piedade, mas sim, de devir: o homem passa a coexistir de maneira instável com este animal que o desafia aos seus próprios limites:

Ante a minha impotência em diminuir-lhe o sofrimento, abraçava-me a ele, chorando. O seu corpo, porém, crescia nos meus braços, atirando-me de encontro à parede.

Não mais falava: mugia, crocitava, zurrava, quinchava, bramia, trissava.

Por fim, já menos intranquilo, limitava as suas transformações a pequenos animais, até que se fixou na forma de um carneirinho, a balir tristemente. Colhi-o nas mãos e senti que seu corpo ardia em febre, transpirava.

Na última noite, apenas estremecia de leve e, aos poucos, se aquietou. Cansado pela longa vigília, cerrei os olhos e adormeci. Ao acordar, percebi que uma coisa se transformara nos meus braços. Nomeu colo estava uma criança encardida, sem dentes. Morta. (*Teleco, o coelhinho*, 2016, p. 60-61, grifos nossos).

O salto mortal no abismo a que Teleco é submetido é justamente a perda total da linguagem que permitisse a si a expressão, esta linguagem estruturada, traço que o enraizava em alguma região fronteira entre o animal e o humano. Não mais falava: o som que exprimia era o som animal, a voz abissal incompreensível, ininterpretável; no entanto esta vocalização animal provoca no narrador a experiência de devir com o animal. Ao narrar a história de seu companheiro animal, o coelhinho cinzento, narra sua própria vida. A metamorfose derradeira de Teleco é o devir-mortal do animal com o homem: uma criança natimorta. Esta imagem trágica ao fim do conto potencializa o poder do devir como forma de operar para si a linha de fuga.

De acordo com Schwartz (1981, p. 52), na conclusão do conto em questão, o homem "estranho" não alcança a comunicação com o seu entorno e contexto e acaba tornando-se um estranho diante de si mesmo. Para o autor é como se houvesse aí um processo de dupla alienação: "aquele que se estabelece com o meio circundante (os outros/o não-eu) e aquele no interior do próprio indivíduo. Schwarz complementa que o esforço, os meios, se revelam inúteis e estéreis, o que se conjuga com a inutilidade dos fins — "ser-homem". Este processo duplo se projeta num resultado miserável, uma criança encardida e sem vida.

O desejo de tornar-se homem, afirmar-se como tal, não fazia com que Teleco transpusesse os limites abissais que separam o homem do animal; superada a contingência, a única fuga possível seria a desestruturação do corpo num outro tão absoluto, que atinge a própria forma vazia. No entanto, o devir de Teleco ao fim do conto não está somente em si mesmo, mas também no narrador que segura a criança nos braços, experiencia a morte nos olhos de um ser sem vida, tem sua própria humanidade desterritorializada para reterritorializar-se nesta criatura. Olhar para esta criança que está agora em nossos braços, imóvel, é encarar o assombro que ameaça nossa existência — é um atentado a nossa vaidade, é uma ameaça de queda; esta criança é nossa ruína. Se conhecemos o abismo? Experimentamos sua sombra cotidianamente. Em qualquer lugar, em qualquer momento, quando fechamos os olhos, quando evitamos olhar. Sempre haverá um animal que nos encara, que nos faz resvalar; nem que este animal seja nós mesmos, quando olhamos para o espelho e fingimos prazer em nossa expressão que dissimula, pouco

a pouco, a terrível condição de ser-humano.

8 [OITAVO PLATÔ] — UMA MÁQUINA DE (DES)FAZER INFINITOS

A “torre de Babel” não configura apenas a multiplicidade irredutível das línguas, ela exhibe um não-acabamento, a impossibilidade de completar, de totalizar, de saturar, de acabar qualquer coisa que seria da ordem da edificação, da construção arquitetural, do sistema e da arquetônica. (Jacques Derrida, Torres de Babel)

Figura 65 - “A queda da Torre de Babel” - Cornelis Anthonisz (1547)



Fonte: <https://www.artbible.info/art/large/619.html>

[Erguia-se no horizonte uma torre imponente. Feita de pedra e argamassa as paredes se elevavam na planície destacando-se no relevo. Os homens que tomaram para si a empreitada de buscar o caminho para o céu, avançavam, destemidos. Erguiam-se os tijolos, um a um. A torre crescendo, desafiando a altura, um monumento de orgulho. A insolência e ambição no entanto atingiram aos deuses que, descontentes, olharam para a torre, ousada e soberba, e decidiram mostrar aos homens sua fraqueza: confundiram as línguas, multiplicaram as vozes, cada palavra, um eco, um emaranhado. Quem poderia contemplar os tempos em que as vozes soavam em harmonia? A confusão e a desconexão tomaram o projeto conjunto, tornou-se em babel de desencontros, um mundo que deveio caos e desordem. A

construção se fragmentou, desmoronou, e os homens em perplexidade se espalharam pela terra. No entanto, orgulho e senso de grandeza nunca abandonaram as narrativas do homem, que seria capaz de desafiar os poderes desta terra um número infindável de vezes. Ainda havia a pretensão de chegar aos céus. E assim o fariam.]

8.1 A ELEVAÇÃO É QUEDA

Mais de um século foi o tempo necessário para se construir o alicerce de um monstro babélico que teria um número infinito de andares. A vida de um jovem engenheiro, de nome João Gaspar, passa a confundir-se com a elevação de um edifício que tinha como propósito unicamente alcançar uma altura cada vez maior. O termo “confusão” parece enquadrar-se bem na dinâmica da história: como executar um projeto tão ambicioso sem ao menos conhecer os detalhes e objetivos de uma obra de tal magnitude? Este é o contexto em que se passa a narrativa intitulada “O edifício”, de Murilo Rubião.

Na narrativa, o projeto de se construir um edifício com um número infindável de pavimentos revela de imediato uma impossibilidade: a da sua conclusão. No entanto, sem que este seja o objetivo imediato da obra, a construção continua crescendo diante de nossos olhos, independentemente do conflito das personagens diante de sua execução. O movimento do infinito, neste conto, é de alguma forma semelhante à própria impassibilidade; o protagonista João Gaspar não pode em nenhum momento desvencilhar-se da obrigação que lhe fora incumbida, a de botar o prédio cada vez mais próximo dos céus.

Ao engenheiro responsável, recém-contratado, nada falam das finalidades do prédio. Finalidades, aliás, que pouco interessavam a João Gaspar, orgulhoso como se encontrava de, no início de carreira, dirigir a construção do maior arranha-céu de que se tinha notícia. (*O edifício*, 2016, p. 63)

O orgulho do profissional em início de carreira acaba sendo, em certa medida, tão grande quanto a sua função. Ter atribuição de uma obra tão ambiciosa revela que a personagem de Murilo é ela mesma responsável pela escolha de seu destino, um destino infalível, de impossível retorno, uma armadilha construída sobre bases muito

firmes de mais de um século, em uma construção que tinha como única missão desafiar as altitudes, crescer desafiando as leis da física, elevar-se, majestosa, como o grande centro do mundo todo. A oferta deste projeto a um jovem engenheiro parece engrandecer seu propósito no mundo e validar sua existência em um contexto onde as coisas parecem não fazer sentido, mas, nem por isso, precisam constantemente ser justificadas ou ter seus objetivos claros.

João Gaspar recebe dos conselheiros ampla liberdade para executar a empreitada, tendo apenas duas ou três normas a seguir. Na construção, a missão de Gaspar “[...] não seria somente exercer funções de natureza técnica. Envolveria toda a complexidade de um organismo singular.” (*O edifício*, 2016, p. 63). A organização da empresa construtora, o pagamento de salários adequados aos operários, a manutenção da ordem e da harmonia entre os empregados se apresentam como diretrizes que devem ser cumpridas a fim de cumprir “determinação dos falecidos idealizadores do projeto”. O mais interessante é o fato de que a função do engenheiro na organização do projeto é a de fazer com que se anule uma lenda corrente de que a confusão tomara conta da construção, quando esta atingira o octingentésimo andar, o que poderia de alguma forma malograr todo o empreendimento.

A lenda, como um referente de natureza mitológica, muitas vezes apresenta elementos fantásticos ou sobrenaturais que desafiam a compreensão racional do mundo, mas tenta, de alguma forma, explicá-lo. Essa dimensão irracional da lenda pode ser tomada como reflexo da complexidade emistério da existência. Ela nos lembra que há aspectos da vida que escapam à nossa compreensão plena. Além disso, a lenda é frequentemente lida por meio arquétipos e símbolos que evocam ideias universais e atemporais. Por exemplo, uma lenda que retrata uma jornada heroica pode ser interpretada como uma representação do desenvolvimento pessoal, a busca pela sabedoria ou a superação de desafios existenciais. No entanto, a lenda pressupõe sempre um movimento de interpretação – a narrativa mítica quer dizer algo que pode ser interpretável conforme a imaginação simbólica, significa-se a lenda como forma de compreender a realidade e suas leis. Em resumo, os “[...] mitos são feitos para que a imaginação os anime.” (Camus, 2020, p. 122).

No entanto a lenda, em Murilo Rubião, parece operar em outro paradigma. O fracasso eminente da conclusão revela que o enigma não pode ser solucionado. O alerta do conselho a João Gaspar, presunçoso de suas capacidades, nos mostra que a dinâmica complexa da obra é uma tarefa de toda uma vida e não haveria homem capaz de terminá-la e, conseqüentemente, tomar para si as glórias do regresso diante da conclusão de uma jornada:

– Nesta construção não há lugar para os pretensiosos. Não pense em terminá-la, João Gaspar. Você morrerá bem antes disso. Nós que aqui estamos constituímos o terceiro Conselho da entidade e, como os anteriores, jamais alimentamos a vaidade de sermos o último. (*O edifício*, 2016, p. 64).

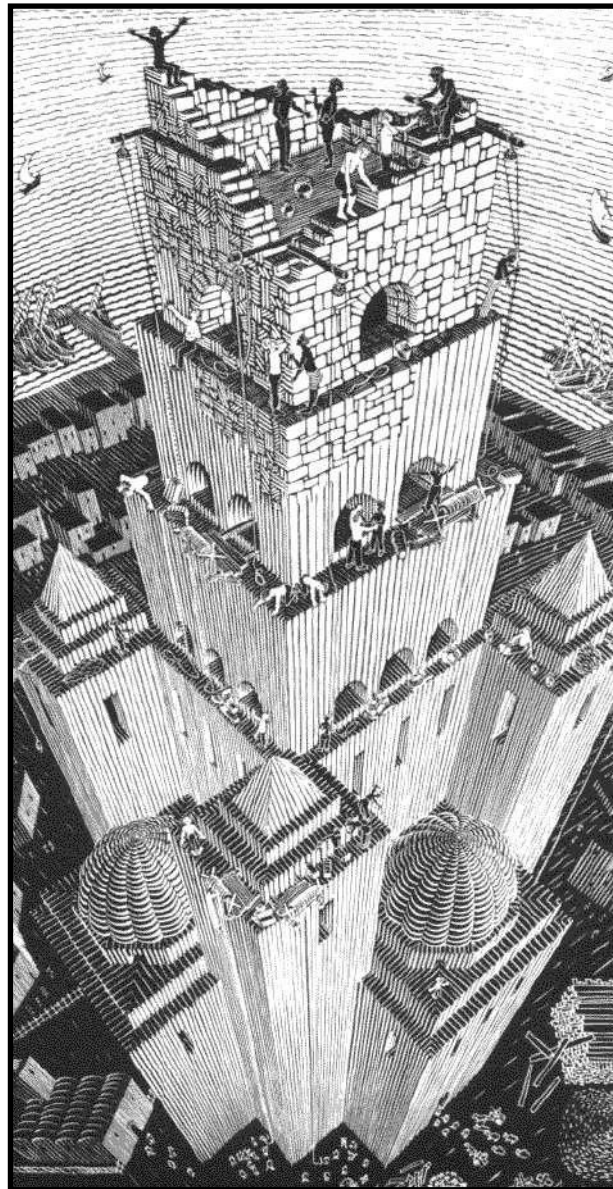
O engenheiro faz conforme o instruem: organiza a obra de forma a mantê-la sem dissensões, encara as burocracias da construção, paga salários, elabora boletins, organiza tabelas. O edifício continua crescendo, tomando proporções sempre maiores. Gaspar faz com que a obra flua de acordo com o projeto. Um pavimento após outro, o monstro que busca atingir os céus avança rompendo as limitações de tempo e espaço, uma imagem própria de sua infinitude. A cada cinquenta andares, João Gaspar oferecia aos obreiros uma festa: “Fazia um discurso. Envelhecia.” (*O edifício*, 2016, p. 64).

A passagem do tempo, marcada no conto pelo avanço da construção demonstra uma dinâmica paradoxal. Em *Lógica do sentido*, Gilles Deleuze aponta que a teoria do sentido seria formada por uma série de paradoxos. Para o filósofo, “o sentido é uma entidade não existente, ele tem mesmo com o não senso relações muito particulares.” (Deleuze, 2015, p. XV). O sentido que se constitui na falta de senso em relação de devir: os processos de significação e os efeitos do sentido se movem, deslizam. Para Deleuze (2015, p. 1), o devir não suporta a distinção entre passado, presente e futuro, entre antes e depois, já que “pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo”. Nas palavras do filósofo, o bom senso afirma que em todas as coisas haveria um sentido determinável e no paradoxo encontraríamos a afirmação de dois sentidos ao mesmo tempo.

O edifício que avança sem limites, andar após andar, tem em si a essência do paradoxal como constituinte estrito. A dualidade dos sentidos que coexistem e constituem a empreitada de João Gaspar, tratam de tornar o objeto da narrativa

muriliana extremamente atrelado a um não-senso essencial. Ao mesmo tempo em que avança, em que cresce, a construção se torna mais distante de seu fim. O que há, como limitação possível do ato de buscar o infinito, é a limitação da personagem que acompanha a obra. O destaque que se dá no conto ao fato de Gaspar “envelhecer” revela a passagem do tempo cronológico que se mede não em concreto, em vigas ou paredes, mas na expressão do homem que observa a monstruosidade diante de si. No entanto há o consolo de contribuir para que o edifício avance, sempre.

Figura 66 - “A torre de Babel” - M.C. Escher. Xilogravura (1928)



Fonte: site oficial do artista. Disponível em:
[https://mcescher.com/gallery/italian-period/
#iLightbox/gallery_image_1/21](https://mcescher.com/gallery/italian-period/#iLightbox/gallery_image_1/21)

Quando observamos atentamente a obra *A torre de Babel* (1928), de Maurits Escher (figura 66, acima), apreendemos a dinâmica arquitetônica da obra ainda por fazer-se. Uma imensa construção avança rumo aos céus, com partes bem acabadas, e com o topo ainda com tijolos a vista. Nos parapeitos da construção vemos indivíduos que se apresentam em posições diferentes: alguns realizam suas tarefas operacionais, içam matérias por roldanas que se lançam ao abismo abaixo; alguns indivíduos inclinam-se à beira do parapeito, contemplando a vista de ampla altitude; alguns voltam-se para o céu, a imensidão do infinito almejado pela obra; alguns parecem estar em pleno conflito no estreito espaço do parapeito do edifício, estando assim a um passo da queda eminente. O edifício, no entanto, parece continuar ganhando altura, os tijolos continuam sendo empilhados.

Em preto e branco, o edifício de Escher, sua Babel contemporânea, adquire relevos de assombro e fantasmagoria. O abismo está ali, muito bem marcado – há, aos pés da torre, um terreno ilimitado, com pequenas construções que parecem ser engolidas pelo monstro abissal que desafia a imponência do edifício que se levanta. Como pontua Bruno Ernst, a predileção de Escher pela dualidade obtida do contraste entre preto e branco encontra equivalente no princípio de dualidade no seu mundo de pensamento:

“O Bem não pode existir sem o Mal e quando se aceita um Deus, então tem de se dar, por outro lado, um lugar equivalente ao demônio. Isto é o equilíbrio. Vivo desta dualidade. Mas isso também não parece ser permitido. As pessoas tornam-se logo tão profundas sobre estas coisas, que em breve deixo completamente de perceber. Na realidade, porém, é muito simples: branco e preto, dia e noite – o gravador vive disso” (Escher apud Ernst, 1991, p. 17).

No entanto, cabe-nos aqui um destaque: o sentido dual, do bem e do mal, deus e diabo, por exemplo, assumem sempre papéis de polaridade equivalente. Todavia, quando assumimos a “mirada ao abismo” como forma de leitura, compreendemos que o sentido essencial dos polos e seu contraste coexistem de forma instável em um bloco de devir. Nada é bom ou mau completamente, assim como o preto e o branco não se afirmam por si mesmos, e sim pelo contraste de suas diferenças. Assumir esta postura equivale a reconhecer o paradoxo do abismo e a própria condição babélica em que vivemos quando tratamos dos referentes e sua pretensa estabilidade na linguagem. A coexistência dos sentidos, mesmo que contraditórios, revelam sempre as potencialidades da linguagem e dos

processos de significação – e principalmente dos processos de leitura envolvidos nesta dinâmica.

Como pontua Deleuze (2015, p. 1), a dualidade platônica sobre o sentido consistiria em duas dimensões. Uma primeira, a dimensão das coisas limitadas e medidas, com quantidades fixas (permanentes ou temporárias), em que o sujeito teria, por exemplos, grandezas e pequenezas em determinados momentos; e uma segunda, que seria o puro devir sem medidas, “verdadeiro devir–louco que não se detém nunca, nos dois sentidos ao mesmo tempo”. Segundo Deleuze, a segunda dimensão do sentido possível, a do puro devir, estaria numa relação muito particular com a linguagem.

Não seria talvez esta relação essencial à linguagem, como um “fluxo” de palavras, discurso enlouquecido que não cessaria de deslizar sobre aquilo a que remete sem jamais se deter? Ou então, não haveria duas linguagens e duas espécies de “nomes”, uns designando as paradas e repousos que recolhem a ação da Ideia e os outros exprimindo os movimentos ou os devires rebeldes? Ou ainda, não seriam duas dimensões distintas interiores à linguagemem geral, uma sempre recoberta pela outra, mas continuando a “sub–vir” e a substituir sob a outra? (Deleuze, 2015, p. 2).

A questão que se segue é a do paradoxo do puro devir sempre furtar–se ao presente em direção a uma “identidade infinita”. Para Deleuze, tal identidade traria consigo dois sentidos ao mesmo tempo limitados e expandidos pela linguagem. O puro devir contém em si os sentidos “do futuro e do passado, da véspera e do amanhã, do mais e do menos, do demasiado e do insuficiente, do ativo e do passivo, da causa e do efeito.” (Deleuze, 2015, p. 2). O edifício muriliano nos mostra o movimento do puro devir em que os sentidos se unem em um projeto colossal: ao mesmo tempo que o edifício cresce, os homens envolvidos no processo diminuem, definham, reféns do tempo que os impede de ter qualquer ambição de ver a magnífica estrutura completa. A infinitude inerente do projeto demonstra sua ação em fluxo, em devir–louco, ganhando um pavimento por vez enquanto as paradas resultam nos conflitos existenciais das personagens. O paradoxo do edifício revela sua falta de sentido – de propósito, de objetivo, por assim dizer –, e ao mesmo tempo sua determinação em atingir a mais alta atitude, o edifício se comporta como tal, uma construção cujos pavimentos se elevam, desafiando a gravidade e seus limites; “o paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único,

mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas.” (Deleuze, 2015, p. 3).

A festa que se dava a cada cinquenta andares construídos do edifício é substituída por uma festa maior que as precedentes quando o prédio atinge a marca de seu octingentésimo pavimento. A festa descrita na narrativa resulta em grande confusão, o que revela, em certa medida, a impotência de João Gaspar de manter o sistema–edifício em pleno funcionamento. Embora a construção continuasse a crescer, o engenheiro acabou por não cumprir uma das recomendações do Conselho: a de evitar as dissenções entre os funcionários da obra. A “confusão”, como descrita na lenda sobre o edifício, se materializara diante dos olhos de Gaspar:

Pela madrugada, porém, o álcool ingerido em demasia e um incidente de pequena importância provocaram um conflito de incrível violência. Homens e mulheres, indiscriminadamente, se atacaram com ferocidade, transformando o salão num amontoado de destroços. Enquanto cadeiras e garrafas cortavam o ar, o engenheiro, aflito, lutava para acalmar os ânimos. Não conseguiu. Um objeto pesado atingiu-o na cabeça, pondo fim a seus esforços conciliatórios. Quando voltou a si, o corpo ensanguentado e dolorido pelas pancadas e pontapés que recebera após a queda, sentiu-se vítima de terrível cilada. De modo inesperado, cumprira-se a antiga predição. (*O edifício*, 2016, p. 65)

João Gaspar associa o seu fracasso em manter a ordem no exercício das funções da construção com a possibilidade de o Conselho haver omitido algum detalhe desconhecido da “profecia”⁵⁴. A profecia a que se refere Gaspar se remete a uma predestinação mítica: a construção da torre seria perturbada pela confusão, pela dissonância das vozes que compunham o corpo operário da obra. O não reconhecimento da falha pela personagem revela um modo de operação em que a culpa não recai sobre os ombros daqueles que julgam estar no controle de seu destino. A vida de Gaspar estava ali na construção, como se dela fosse constituinte

⁵⁴ Segundo Maurice Blanchot (2005, p. 114), quando a fala se torna profética, ela anuncia um futuro impossível ou transforma o futuro em algo impossível de ser vivido, desafiando as bases seguras da existência. Nesse sentido, como pontua o filósofo, a palavra profética não revela o futuro, mas retira o presente, desesbilizando-o, eliminando qualquer possibilidade de uma presença estável e duradoura. Até mesmo as estruturas consideradas permanentes, como a Cidade eterna e o Templo indestrutível, são repentinamente destruídas, criando uma sensação de deserto. A fala profética também é desértica em si, sendo uma voz que precisa do deserto para se manifestar e despertar em nós o medo, a compreensão e a memória do deserto. Conforme argumenta Blanchot, a fala profética é caracterizada por ser errante, voltando à necessidade primordial de movimento e se opondo a qualquer forma de estabilidade ou fixação que representaria um repouso. Diante da narrativa muriliana, seria a profecia a ameaça à estabilidade da estrutura permanente – a torre em devir–Templo, inabalável e atemporal, agora ameaçada ao deserto e ao fora do não–senso amedrontador?

estrito, como se dela não pudesse se afastar a não ser por interferências externas capazes de mobilizar o seu propósito vazio. Os meios para atingir os fins da construção – fins utópicos, inalcançáveis – revelam a impotência de controlar o abismo que o cerca: cada homem que está envolvido na construção possui seus próprios abismos. No entanto – ou por essa razão –, mesmo com a ponta de confusão, ninguém abandona seus postos de trabalho e continuam a subir o edifício.

A profecia advinda da lenda da confusão na construção do arranha-céus, fora, após o ocorrido no octingentésimo andar, desmoralizada. Conforme aponta o narrador, João Gaspar, empolgado com a retomada da construção e a elevação de quase outros cem pavimentos, resolve redigir um relatório e apresentá-lo ao Conselho. No entanto, haviam morrido os últimos conselheiros que não foram substituídos devido ao não cumprimento da profecia:

Ainda duvidando do que ouvira, o engenheiro indagou ao arquivista – único auxiliar remanescente do enorme corpo de funcionários da entidade – se lhe tinham deixado recomendações especiais para a continuação do prédio. De nada sabia, nem mesmo por que estava ali, sem padrões e serviços a executar.

Ansiosos por descobrir documentos que os orientassem, atiraram-se à faina de revolver armários e arquivos. Nada conseguiram. Só encontraram especificações técnicas e uma frase que, amiúde, aparecia à margem de livros, relatórios e plantas: “É preciso evitar-se a confusão. Ela virá ao cabo do octingentésimo pavimento.” (*O edifício*, 2016, p. 67)

Diante da revelação tardia da morte dos membros do Conselho, João Gaspar se vê diante do vazio e da melancolia de se perceber diante de um trabalho sem direcionamento. Se antes estava eufórico com o bom andamento da construção, agora o engenheiro via todo o projeto se desfazer diante de seus olhos. Ao retornar ao edifício, Gaspar sobe ao topo do prédio e da “última laje, as mãos apoiadas na cintura, teve um momento de mesquinha grandeza, julgando-se senhor absoluto do monumento que estava a seus pés.” A questão imediata que surgia, diante da posição triunfal que ocupava é a de quem mais poderia ser senhor do edifício desde que o Conselho se extinguisse?! (*O edifício*, 2016, p. 67).

O senso de grandeza não demora a esvaír-se e novos questionamentos tomam conta da mente de Gaspar: “Por que legavam a um mero profissional tamanho encargo? Quais os objetivos dos que tinham idealizado tão absurdo arranha-

–céu?” (*O edifício*, 2016, p. 67). Este seria, a nosso ver, o ponto de virada do conto de Rubião. Seria aqui, propriamente dita, a mirada ao abismo. Quando Camus afirma que alguns cenários desabarem é uma ocorrência comum, o nosso abismo particular se constitui pela perenidade e estabilidade da rotina, da conformação, da compreensão passiva de uma determinação que nos transcende em alguma medida, em um ritmo que é constante, um percurso que transcorre sem problemas na maior parte do tempo. Para Camus, quando nos questionamos sobre o “porquê” de tudo que envolve o cotidiano e as situações ordinárias, nos deparamos com um problema – tudo se torna desalento, assombro, abandono e falta de sentido. Quando rompemos com a máquina de fazer infinitos, acabamos desajustados, fora de prumo, sem rumo e sem propósito, vagando em caminho incerto que é, entretanto, ele mesmo um encontro fatídico com o vazio da vida e um movimento de consciência de si e de seu lugar de ser-no-mundo. “As perguntas iam e vinham, enquanto o edifício se elevava e menores se faziam as possibilidades de se tornar claro o que nascera misterioso.” (*O edifício*, 2016, p. 68).

O mistério do edifício reside justamente no seu propósito. Como leitores, em nenhum momento da narrativa acessamos o plano diretor da edificação, ou acompanhamos as reuniões do Conselho que tratariam dos objetivos da monstruosidade arquitetônica. O que temos é a mesma informação que a personagem desolada: ou seja, nada sabemos. A informação que parece mais relevante é a de que o edifício deve crescer, pavimento por pavimento, infinitamente e além do infinito, ou até que uma “confusão” ou então o fim da história – fim no sentido literal do termo, diferente de conclusão –, não permitam mais a sua expansão. O edifício se apresenta para nós como um monumento à grandeza por si mesma. Algum dia habitarão seus cômodos e compartimentos? Algum dia algum animal fará ali sua toca? Algum dia o edifício passará a comportar a estabilidade de um lar ou de um estabelecimento comercial, quem sabe? O que há é o puro devir–construção, devir–edifício, devir–babélico, o edifício funciona como um rizoma, sem começo nem fim, apenas intensidades. As personagens envolvidas na construção da edificação transitam neste ambiente e se conectam com ele, formam com ele um devir, são eles mesmos o próprio edifício e o desejo que lhes toma é o de elevar

cada vez mais a sua altura. No entanto, tais personagens encontram-se perdidas no deserto de um campo de obras, em meio a destroços, o material de construção não usado, em meio a poeira. Esta é a sua rocha.

Figura 67 - "Relatividade" - M.C. Escher.
Litografia (1953)



Fonte: site oficial do artista. Disponível em: [https://mcescher.com/gallery/back-in-holland/#iLightbox\[gallery_image_1\]/63](https://mcescher.com/gallery/back-in-holland/#iLightbox[gallery_image_1]/63)

E se não imaginássemos esta edificação como um construto vertical que se expande para cima, mas sim como um complexo plano de relações caóticas de uma construção sem propósitos aparentes em que a confusão ameaça o andamento das atividades? Quando nos deparamos com a litografia *Relatividade* (1953), de Escher (figura 67), vemos uma peça fascinante que convida à reflexão sobre a natureza da realidade, a percepção do espaço e a reatividade das nossas experiências na con-

-formação do mundo e em como nos referimos a ele. A imagem retrata um cenário arquitetônico impossível, composto por escadas, corredores e personagens que parecem desafiar as leis da gravidade. A perspectiva é distorcida e as direções se entrelaçam, criando um ambiente labiríntico e surreal. De forma geral, e não somente no trabalho em questão, a obra de Escher nos leva a questionar a noção tradicional de espaço e nossa compreensão da realidade. Ela desafia nossa percepção habitual ao apresentar uma realidade que parece violar as leis físicas possíveis, parece abrir diante de nós o infinito das possibilidades concentradas em planos que são, por definição, simples. No caso específico de *Relatividade*, observamos em um só objeto gráfico “[...] três mundos completamente diferentes construídos numa unidade inalterável”. (Ernst, 1991, p. 47).

Os indivíduos que circulam nos planos da construção transitam entre realidades paralelas que não compartilham diretamente os mesmos estratos, mas se colocam em fronteira um com os outros. O efeito abissal da peça de Escher consiste no jogo – proposital – com as formas e os movimentos que levam as figuras de encontro umas com as outras sem poderem se cruzar diretamente. A percepção da realidade para cada indivíduo que vive neste espaço em abismo é diferente, obedece a leis próprias que não se explicam com os mesmos termos de linguagem. Como pontua Ernst (1991, p. 47), “o que é para um grupo um teto, é para o outro uma parede; o que para uma comunidade é uma porta, é para outra um buraco no chão.” Cabe aqui a observação de Deleuze, ao afirmar que

Como sobre uma superfície pura, certos pontos de tal figura em uma série remetem a outros pontos de tal outra: o conjunto das constelações–problema com os lances de dados correspondentes, as histórias e os lugares, um lugar complexo, uma “história embrulhada” (Deleuze, 2015, p. XVI)

Este é o movimento próprio da mirada ao abismo: o lance de dados, a disposição das cartas em um jogo, a aposta no vazio e no desconhecido. As constelações–problema indicam as associações possíveis – e impossíveis – numa dinâmica de um mundo complexo, de histórias que se entrecruzam em algum ponto, em algum momento do tempo, passado, presente e futuro, o movimento da imagem em puro–devir, uma “história embrulhada”. Os referentes mudam sua natureza conforme o plano a que pertencem, logo, enunciar está estritamente atrelado à

realidade compreendida e ao que podemos falar dela. Ao perceber as coisas de forma diferentes, damos um nome diferente a elas. Nesta obra de Escher observamos a experimentação da ideia do paradoxo como o sentido levado à sua extrema concepção: teto e chão são a mesma coisa, os dois sentidos coexistem, porta e buraco, entrada em uma toca, são sentidos que coexistem e constroem o objeto relativo escheriano.

Na narrativa de Rubião, após o desalento, o engenheiro passa a lidar, cotidianamente com o desânimo. Se antes havia a motivação de estar a frente uma grande obra com aquelas dimensões titânicas, agora o que ocupava o espaço de suas atribuições era a ausência de finalidade, o tédio. João Gaspar “queixava-se aos amigos do tédio que lhe provocava o infundável movimento de argamassa, pedra britada, formas de madeira, além da angústia que sentia, vendo o monótono subir e descer de elevadores”. (*O edifício*, 2016, p. 68). A monotonia da atividade laboral, a repetição constante, a ausência da finalidade clara e objetiva, tudo isso passa a se apresentar à personagem de Rubião de forma a desafiá-la a visualizar uma nova forma de agir perante o absurdo dos seus dias. No entanto, o que se nota no texto é que, enquanto Gaspar enfrenta a crise da consciência e o reconhecimento de sua condição, os demais trabalhadores da obra continuam submetidos à lógica do não senso do fazer e refazer sem questionamento. Quando o engenheiro está a beira de um colapso, convoca uma reunião com os operários e os informa que “[...] a dissolução do Conselho obrigava-o a paralisar a construção do edifício.” (*O edifício*, 2016, p. 68).

“– Falta-nos agora, um plano diretor. Sem este não vejo razões para construir um prédio interminável”, concluiu João Gaspar buscando de alguma forma convencer seus companheiros a abandonarem a vã empreitada. O que nos chama a atenção nesta afirmação é o fato de que para o engenheiro a obra só passara a necessitar justificativa após a ausência de um poder centralizador ou de uma determinação superior. Se tal plano não trouxesse nem uma palavra sequer, apenas páginas em branco, qual seria a posição do nosso trágico herói engenheiro? Ele continuaria subindo o edifício, pavimento por pavimento, até que seu tempo acabasse – pois entendemos que no contexto do conto e na lógica ali apresentada, o tempo dos ho-

-mens passa enquanto as frias paredes da torre de Babel moderna se mantêm firmes abrindo espaço no infinito acima de todos. Tudo isso não passa de elucubração, já que na narrativa as cartas que nos são apresentadas são claras: não existe mais o Conselho, não há quem suporte sobre seus ombros o peso idealizador de um edifício de infinitos andares. Aceitamos as condições que nos são dadas e não as questionamos, como o fazem os trabalhadores da obra: “– Acatamos o senhor como chefe, mas as ordens que recebemos partiram de autoridades superiores e não foram revogadas.” (*O edifício*, 2016, p. 68).

João Gaspar, em desespero – como indica o subtítulo desta parte do conto, continua sua argumentação a favor de uma lógica, que a nosso ver, busca romper com o absurdo. É uma tentativa revolucionária, por assim dizer, já que o engenheiro passa a não mais aceitar passivamente a determinação exterior sem apreciá-la de forma consciente. O engenheiro, impaciente, pede que os operários lhe deem ouvidos: “– É inexecutável um monstro de ilimitados pavimentos! Seria necessário que as fundações fossem reforçadas à medida que se aumentasse o número de andares. Também isso é impraticável.” (*O edifício*, 2016, p. 68, grifos nossos).

A inexecutabilidade da edificação atende, a nosso ver, as leis do nosso mundo empírico. Arrazoamos, como o faz Gaspar, que para se erguer um monumento de proporções colossais, o esforço de engenharia teria de ser capaz de romper com as próprias limitações físicas do mundo material. No entanto, na dinâmica da experiência e de compreensão do mundo no contexto apresentado na narrativa, nada disso importa: tudo é permitido, as leis ali são outras, querer que a ficção funcione como a realidade é tentar forçá-la a tal ponto que a interpretação a quebre em pedaços, a pulverize, transforme a ficção num simulacro – na emulação de uma realidade que não é nada senão uma visão distorcida de nossas percepções. Haverá sempre algo a se decifrar, um efeito fantástico, uma virada, um movimento em que as coisas se pacifiquem de alguma forma.

Para o crítico e teórico David Roas, a coexistência em conflito do possível e do impossível se dá pelo efeito de um "medo metafísico", ou seja, “quando nossas

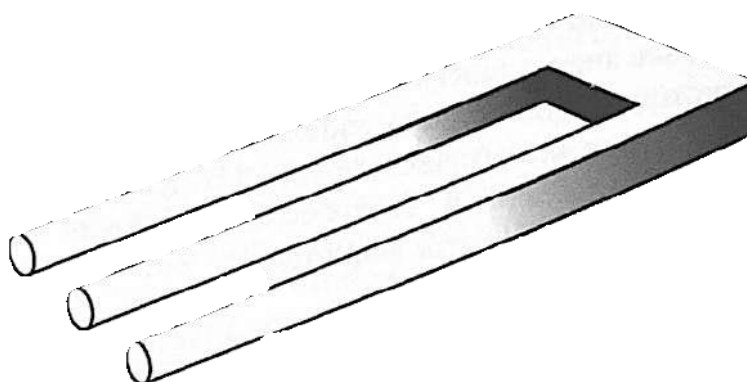
convicções sobre o real deixam de funcionar, quando se produz a irrupção do impossível em um mundo que funciona como o nosso. Um medo que transcende contextos culturais determinados.”⁵⁵ (Roas, 2018, p. 11, tradução nossa). O “medo metafísico” na recepção do texto muriliano se dá pelo fato de as coisas não seguirem nossa lógica nem respeitarem nossas expectativas. O impossível penetra no real e o movimenta a forma de produzir novos efeitos de sentido – sentidos contraditórios, sentidos paradoxais, o possível e o impossível como faces de um mesmo objeto insólito. Um prédio que se constrói infinitamente e também pode, a qualquer momento, deixar dese construir. No entanto este não é o jogo, não existe caminho se não o da elevação. Como pontua Roas (2014, p. 8), a relação essencial com a concepção da realidade (e, conseqüentemente, do possível e do impossível), suas fronteiras (e as manifestações que nelas residem, como o maravilhoso, o realismo mágico ou o grotesco), as repercussões emocionais e psicológicas que causa no receptor, além da quebra de barreiras linguísticas ao tentar expressar o que, por definição, é inexprimível, pois transcende o pensável.

A ficção que tende para a pacificação dos seus sentidos em detrimento a relações e correspondências diretas com o real acabar por colapsar, entrar em um processo de auto-invalidação – até o ponto em que tomam para si este movimento como um ato autocrítico. Umberto Eco – teórico e crítico reconhecido por suas visões interpretativistas do objeto estético, mas nem por isso menos profícuo em suas reflexões, em *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994), mais especificamente no capítulo intitulado “Os bosques possíveis”, nos apresenta as reflexões sobre o romance *Flatland*, de Edwin Abbott. Nesta obra, os habitantes de um país estritamente bidimensional desconhecem a experiência de direções que dependem do plano tridimensional, como “cima”, por exemplo, mas têm acesso a novas formas de compreender o mundo e o espaço a sua volta a partir de percepções outras que não correspondem diretamente ao nosso real. O mundo de Abbott, como aponta Eco (1994, p. 87), “conquanto improvável [...] é, geométrica e perceptualmente possível.”

⁵⁵ No original: “cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando se produce la irrupción de lo imposible en un mundo que funciona como el nuestro. Un miedo que trasciende contextos culturales determinados.”

No entanto, existiriam algumas narrativas que se auto-invalidariam, textos que demonstram e trabalham com sua própria impossibilidade. Como pontua Eco, alguns autores argumentam que uma metáfora visual eficaz para representar a autoinvalidação da ficção é a conhecida figura de Lionel e Roger Penrose (figura 68), que, à primeira vista, dá a ilusão de um mundo coerente e, ao mesmo tempo, uma sensação inexplicável de impossibilidade. Como aconselha Eco, ao analisá-la novamente, recomenda-se tentar desenhá-la para compreendê-la corretamente. Percebe-se como e por que ela é possível em duas dimensões, mas absurda em três dimensões.

Figura 68 - “A figura impossível de Penrose”



Fonte: ECO (1994, p. 88)

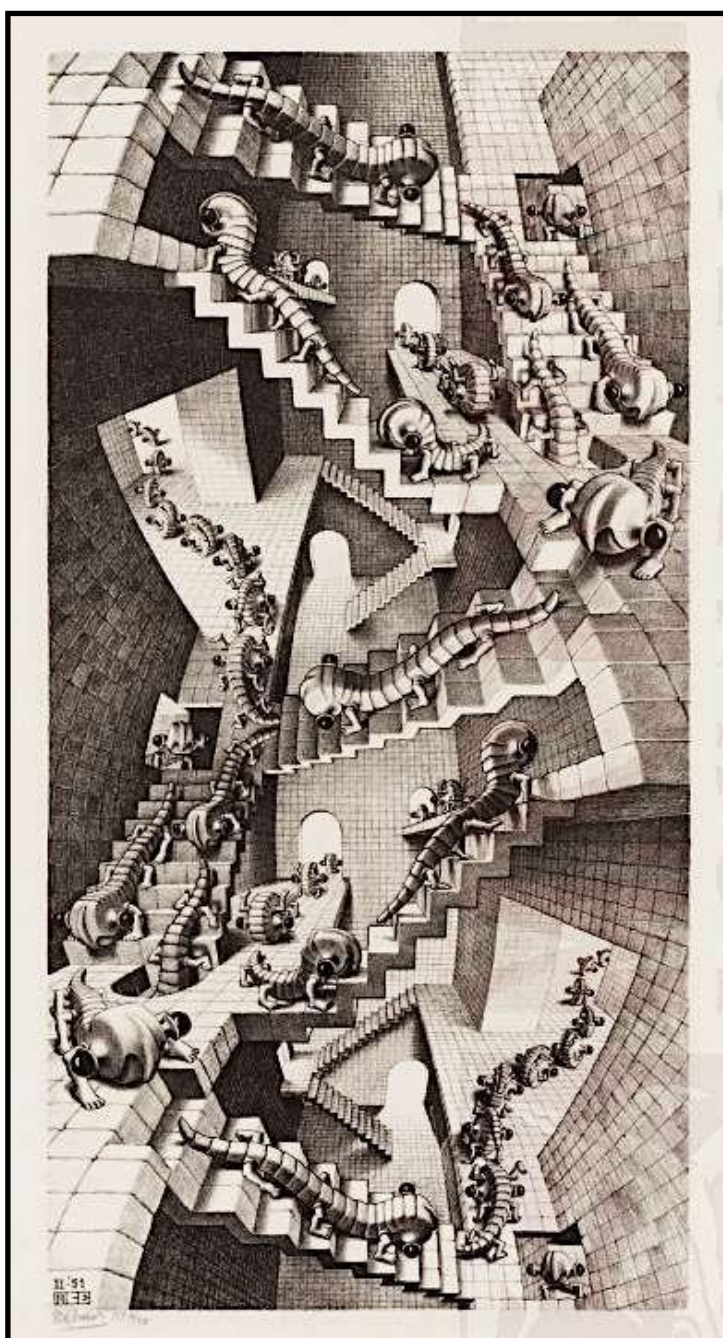
Segundo Eco (1994, p. 88–89), é evidente que, se seguirmos essas leis, a figura se torna impossível. No entanto, a verdade é que essa figura não é geometricamente impossível, como comprova o fato de que foi possível desenhá-la em uma superfície bidimensional. Estamos simplesmente equivocados ao aplicar não apenas as regras da geometria plana, mas também as regras de perspectiva usadas para representar objetos tridimensionais. Segundo o autor, essa figura seria viável não apenas em *Flatland*, mas também em nosso próprio mundo, se não considerássemos as hachuras como representações de sombras em uma estrutura tridimensional. Portanto, precisamos reconhecer que, para nos impressionar, perturbar, assustar ou emocionar mesmo com os mundos mais impossíveis, contamos com nosso conhecimento do mundo real. Conforme Eco, precisamos adotar o mundo real como referência. Isso implica que os mundos fictícios são

dependentes do mundo real.

Como afirma Eco (1994, p. 89), não há uma regra definida em relação ao número de elementos fictícios aceitáveis em uma obra. Na verdade, há uma enorme variedade – formas como a fábula, por exemplo, constantemente nos levam a fazer correções em nosso conhecimento do mundo real. No entanto, devemos compreender que tudo aquilo que o texto não diferencia explicitamente do que existe no mundo real corresponde às leis e condições do mundo real. No entanto, mesmo nesse caso, a impossibilidade de um universo onde a figura Penrose pudesse existir deriva do fato de que tendemos a pressupor que tal universo segue as mesmas leis da geometria sólida que prevalecem no mundo real.

As considerações de Eco nos fazem refletir acerca das relações possíveis e impossíveis entre o mundo real e os mundos fictícios. Assim como a figura de Penrose, discutida no texto de Eco, as obras de Escher fazem valer as leis das ilusões ópticas e estruturas aparentemente impossíveis – que jogam com o bidimensional e o tridimensional de forma a criar um universo infinito em possibilidades e impossibilidades. Suas notáveis gravuras de escadas em *loop* e construções que se auto-entrelaçam desafiam a noção tradicional de espaço e da perspectiva. Na obra *Escadarias* (1951) (imagem 69), Escher explora, assim como o faz em *Relatividade* (1953), as possibilidades de seres imaginários transitarem por espaços fisicamente impossíveis, interconectados de maneira não linear, como em um rizoma. As criaturas, nomeadas por Escher como *wentelteefjees*, que se pode traduzir como “bicho rolapé” (Ernst, 1991, p. 57), sobem e descem as escadarias em um movimento constante – a realidade dos “bichos-rolapé” é compartilhada com a impossibilidade de seus estratos, com a não correspondência dos seus planos com os planos limitados pelas regras do nosso real.

Figura 69 – Escadarias – M.C. Escher. “House of Stairs”, título original. Litografia, novembro de 1951.



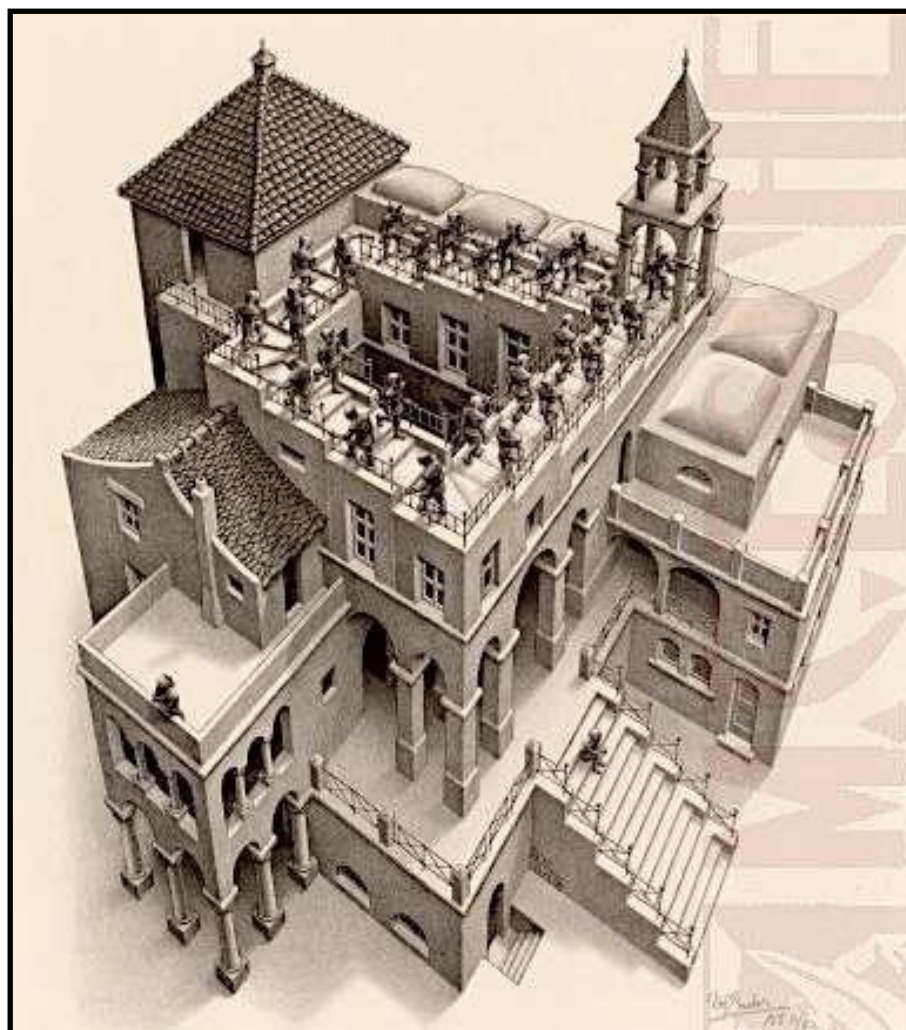
Fonte: https://mcescher.com/gallery/most-popular/#iLightbox/gallery_image_1/14

Tais criaturas do insólito escheriano movimentam-se na arquitetura absurda como se constituíssem o espaço, povoassem a toca, fizessem ela funcionar como rizoma. Podemos tomá-los, inclusive – como o são os operários de João Gaspar na empreitada infinita – como ajudantes, auxiliares por manter a toca-rizoma em pleno funcionamento: os planos impossíveis só são assim identificados por termos ali seres que fazem com que as escadarias exerçam sua função. Giorgio Agamben,

em *Profanações* (2007a, p. 27), afirma que nos romances de Kafka, por exemplo, podemos encontrar personagens que atuariam como "ajudantes" (*Gehilfen*), mas que pareceriam ser incapazes de oferecer assistência. Como discorre Agamben, tais ajudantes seriam desprovidos de conhecimento, não possuiriam habilidades específicas e só conseguiriam causar confusão e comportar-se de maneira infantil. Seriam irritantes e, às vezes, até mesmo audaciosos e lascivos. Em termos de aparência, seriam tão semelhantes entre si que se distinguiriam apenas pelos nomes (Artur, Jeremias), se assemelhando a "serpentes". No entanto, seriam observadores atentos, ágeis e soltos. Seus olhos brilhariam e, em contraste com seu comportamento infantil, seus rostos pareceriam adultos, quase como estudantes, e possuiriam barbas longas e fartas. Conforme apontamentos de Agamben, alguém – não está claro quem – nos confiou esses personagens, e não é fácil se livrar deles. Em suma, "não sabemos quem são"; talvez sejam "enviados" do inimigo (o que explicaria por que insistem em observar e espiar). Apesar disso, eles se assemelham a anjos, a mensageiros que desconhecem o conteúdo das cartas que devem entregar, mas cujo sorriso, olhar e maneira de andar "transmitem uma mensagem".

No conto de Rubião, mesmo Gaspar inquirindo energicamente os trabalhadores, ninguém acatava suas recomendações, nem lhe dava respostas satisfatórias. O engenheiro Gaspar teve então de tomar medidas mais drásticas: demitir todo o pessoal. No entanto, "os operários se negaram a aceitar o ato de dispensa". O funcionários alegavam que as determinações passadas pelos membros do falecido Conselho, eram irrevogáveis. Desafiando ainda mais a lógica e razão de Gaspar os funcionários decidem aumentar a carga de suas atribuições: trabalhariam "[...] à noite e aos domingos, independente de qualquer pagamento adicional." Tal decisão faz com que o engenheiro conclua que os operários seriam, no fim, vencidos pelo cansaço e pela carga extra de trabalho que assumiram. No entanto, juntam-se aos esforços dos funcionários do edifício, "[...] centenas de outros homens, que vinham das cidades vizinhas para auxiliar no trabalho." (*O edifício*, 2016, p. 69).

Figura 70 – Subindo e descendo – M.C. Escher.
Ascending and descending., título original. Litografia (Março de 1960)



FONTE: site oficial do artista. Disponível em: [https://mcescher.com/gallery/most-popular/#iLightbox\[gallery_image_1\]/26](https://mcescher.com/gallery/most-popular/#iLightbox[gallery_image_1]/26)

O que temos, diante da impossibilidade de Gaspar em romper com as determinações enigmáticas de um Conselho fantasmagórico é a experiência coletiva dos operários que passam a atuar na construção como formigas, como auxiliares em organização rizomática, seu número dobra, triplica, multiplica-se – descem às profundezas e voltam à superfície em um movimento infinito, como na fita de Moebius. O edifício, monstruoso se elevando do abismo, ganhava com o trabalho incessante e incansável daqueles muitos homens, sísifos da modernidade e reféns de suas rotinas e propósitos, como os homenzinhos que perambulam, subindo e descendo, num edifício escheriano em construção (figura 70, acima). No conto de Rubião, finalizado um pavimento, logo em seguida outro passava a ser erguido, dando continuidade à elevação descomunal de uma obra vazia. Gaspar, vendo

multiplicar o número devolutários na obra, “[...] não teve mais ânimo para enxotá-los. Passou apercorrer, um por um, os andaimes, exortando-os a abandonar o trabalho. Fazia longos discursos e, muitas vezes, caía desfalecido de tanto falar. (*O edifício*, 2016, p. 69).

Recuperando a perspectiva de Agamben, os operários que infestam o edifício para continuar fazendo com que a construção ganhe altura, poderiam ser compreendidos como “figuras daquilo que se perde”, ou então, figuras da relação que se tem como o perdido. Esta dinâmica que Gaspar tem com o outro na construção revela a sua perda – a do sentido, da função, da razão ou lógica. Nas palavras de Agamben, a relação destes ajudantes que poderíamos chamar de “vazios”, se refere a tudo que

[...] na vida coletiva e na vida individual, acaba sendo esquecido em todo instante, à massa interminável do que acaba irrevogavelmente perdido. Em cada instante, a medida de esquecimento e de ruína, o desperdício ontológico que trazemos em nós mesmos excedem em grande medida a piedade de nossas lembranças e da nossa consciência. Mas esse caos informe do esquecido, que nos acompanha como um golem silencioso, não é inerte nem ineficaz, mas, pelo contrário, age em nós com força não inferior à das lembranças conscientes, mesmo que de forma diferente. Há uma força e quase uma apóstrofe do esquecido, que não podem ser medidas em termos de consciência, nem acumuladas como um patrimônio, mas cuja insistência determina a importância de todosaber e de toda consciência. O que o perdido exige não é ser lembrado ou satisfeito, mas continuar presente em nós como esquecido, como perdido e, unicamente por isso, como inesquecível. Em tudo isso, o ajudante é de casa. Ele soletra o texto do inesquecível e o traduz para a língua dos surdos-mudos. Disso nasce sua obstinada gesticulação, disso provém o seu impassível semblante de mímico. Disso, também, sua irremediável ambigüidade. Isso porque do inesquecível só é possível a paródia. O lugar do canto está vazio. Ao lado e ao redor atarefam-se os ajudantes, que preparam o Reino. (Agamben, 2007a, p. 31).

Os mensageiros babélicos, criaturas que infestam a construção atuam como personagens cuja única missão é a eternidade – construir, subir, descer, nunca parar. A consciência da diferença entre o outro monstruoso do edifício e o eu consciente de Gaspar revela a ameaça de Babel – a confusão. Os operários prontos para confundir-se entre si em seus afazeres e em sua incapacidade de dar-se conta da inutilidade de seu trabalho. Os ajudantes do Edifício povoam a construção e independem do comando do engenheiro para cumprir suas funções. Os ocupantes da torre são serpentes intrusivas na dinâmica do absurdo proposto na narrativa. O edifício precisa de seu componente vital, a mão de obra. O rizoma dos operários não pode

ser rompido, não podemos desordená-lo, impedir que prolifere, que se expanda. Os homens sem rosto desafiam não só a Gaspar, mas também a todos nós que de alguma forma confrontamos a perda e o vazio no desarraçoamento do conto.

A ordem lógico-paradoxal do conto de Rubião é uma: o edifício precisava continuar crescendo, esta é sua função no conto, crescer, subir, atingir alturas cada vez maiores para depois, em um novo pavimento, atingir um novo ponto. A desestabilização do leitor e de seu horizonte de expectativas diante da necessidade de um aparente real estável – o edifício precisa se justificar, nosso herói Gaspar precisa ser salvo –, revela o funcionamento e o objetivo do fantástico segundo Roas. O efeito do insólito produziria a desestabilização, traspasar os limites que “nos dão segurança, problematizar essas convicções coletivas antes descritas, de forma definitiva, questionar a validade dos sistemas de percepção da realidade comumente admitidos.”⁵⁶ (Roas, 2011, p. 35, tradução nossa). Deste modo, entendemos que o efeito provocado pelo conto “O edifício” tem a potencialidade do fantástico e da desestabilização de nossas expectativas e estabilidade. Para que a narrativa tenha em si o elemento fantástico ou seja considerado como parte deste gênero – não entraremos aqui neste debate –, deve-se, no ato da produção ficcional, como aponta Roas (2014, p. 31)

[...] criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade. É por isso que o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis. A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real.

O elemento fantástico funciona em rizoma, traça linhas e age por contágio. Penetra no real e o faz funcionar de outra forma, forma com ele uma máquina cujas engrenagens atuam em velocidades diferentes e incompreensíveis. Crer na imutabilidade das nossas leis físicas, acreditar que o sistema em que estamos inseridos é rigoroso a ponto de invalidar qualquer outra forma de experiência potencializa o fantástico como elemento de ruptura, como estratégia de criar um

⁵⁶ No original: “desestabilizar esos límites que nos dan seguridad, problematizar esas convicciones colectivas antes descritas, en definitivo cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos.”

campo de intensidades que não se limita a práticas de interpretação e leituras pacíficas ou pacificadoras. Remo Ceserani (2006, p. 77) afirma que o modo fantástico recorrentemente introduz, “[...] em um mundo narrativo constituído por uma grande quantidade de fragmentos de uma realidade variada e inconstante”, alguns aspectos importantes, detalhes que são carregados de significados de profundidade narrativa, além de demonstrar, como este movimento se projeta para a “modernidade” – extremamente fragmentada, rizomática, múltipla em que os trabalhadores do absurdo se comportam como insetos cumprindo suas funções cotidianas.

Como os trabalhadores de “O edifício”, de Murilo Rubião, as criaturas escherianas de *As escadarias* (1951), encontram-se sempre em trânsito pelo espaço labiríntico da modernidade, sem começo nem fim, sem propósito, sem origem, nem finalidade – não se assemelham a nada, nem querem significar, atuam em devir-construção. Semelhantes a insetos, operam na colônia, atuam para constituí-la como fortificação; ao mesmo tempo o edifício de incontáveis pavimentos é para eles a toca, o lar, a rocha de Sísifo. O corpo destes trabalhadores converte-se em monstruosos insetos – por quê não pensar assim, como o fez Kafka com seu Gregor Samsa, homem sem nenhuma qualidade? A cada pavimento do edifício, a construção se expande e o número possível de conexões se amplia. É impossível exterminar o rizoma sem que ele volta a se reconstituir. O agora velho engenheiro Gaspar, em fim de carreira e enfurecido, implora para que parem, para que deixem de aumentar o monstro abissal que se eleva acima de todos. Encantados com as imagens usadas pelo engenheiro em seu discurso, os obreiros pediam que ele as repetisse, o que lhe causava furor maior. E rindo, os trabalhadores “[...] retornavam ao serviço, enquanto o edifício continuava a ganhar altura.” (*O edifício*, 2016, p. 70).

8.2 A QUEDA É ELEVAÇÃO

Bem aí, no simples fato de ter que edificar um ‘abrigo’ existe já algo mais do que a mera necessidade utilitária: o buscar um dentro, um interior, que proteja sua alma nascente, como se fosse alguém que tem que enfrentar a vida antes de haver acabado de nascer e sente a necessidade íntima, estranhável de esconder-se, de afastar-se da luz que logo tem que enfrentar: a luz que é também a lei. E ao edificar, tenta realizar seus sonhos. E sob os sonhos, alenta sempre a esperança. A esperança motora da história. E assim, nas ruínas, o que vemos e sentimos é uma esperança aprisionada, que quando esteve intacto o que agora vemos desfeito quiçá não era tão presente: não havia alcançado com sua presença o que consegue com sua ausência. E isto, que a ausência sobrepasse em intensidade e em força a presença, é o signo inequívoco de que algo tenha alcançado a categoria de ‘ruína’.

(María Zambrano, Uma metáfora de esperança: as ruínas).

No terceiro dia em que dormia no apartamento de um prédio recém-construído, Gérion, personagem de “O bloqueio”, de Murilo Rubião, ouve os primeiros ruídos. A atmosfera onírica, ou ao menos, no intermédio do sono e do estar-acordado, faz com que a personagem misture os restos dos sonhos com fragmentos da realidade — os ruídos eram audíveis e intensos. Os sons vinham de pavimentos superiores e eram semelhantes aos ruídos produzidos por uma máquina de raspar assoalho. Destaca-se neste cenário inicial o rompimento do silêncio, privilégio do isolamento, pelo som insistente de uma máquina cuja função primeira seria a de destruição. Em outros termos, Gérion é colocado em estado de alerta e ameaça — algo terrível se aproxima e anuncia sua chegada, o monstro que devoraria o edifício.

A personagem se questiona sobre a permissão que tal máquina teria para operar tão ruidosamente no prédio em horário tão incomum, já que as normas do condomínio não permitiriam a execução desta operação. “Mas a máquina prosseguia na impiedosa tarefa, os sons se avolumando”, e com os sons perturbadores crescia a irritação de Gérion com a imobiliária que lhe garantira a excelência da administração do edifício — “De repente emudeceram os ruídos” (*O bloqueio*, 2016, p. 151-152).

Com o silenciamento do maquinário Gérion volta a dormir e durante o sono tem um pesadelo: sonha que estava sendo serrado ao meio. O sono é interrompido

pelos ruídos da máquina que voltara a operar — “uma poderosa serra exercitava os seus dentes nos andares de cima, cortando material de grande resistência, que se estilhaçava ao desintegrar-se.” (*O bloqueio*, 2016, p. 152). A atmosfera de perturbação apresentada no conto se confirma, a nosso ver, no pesadelo em que Gérion seria serrado e na serra que destruía, aos poucos, a construção. O corpo dilacerado do homem refletia em igual horror aos ruídos da desconstrução. Esta atmosfera de sonhos serviria para, em algum momento, associarmos a construção de um certo efeito fantástico na narrativa. No entanto, este artifício não funciona em Murilo Rubião, temos em “O bloqueio” um exemplo disso. Não se busca jogar com o leitor, a máquina é real — e não se toma aqui “real” como “representação de uma realidade”, não a vemos, mas a ouvimos, como que estilhaçando paredes sobre nossas cabeças:

Ouvia, a espaços, explosões secas, a movimentação de uma nervosa britadeira, o martelar compassado de um pilão bate-estaca. Estariam construindo ou destruindo?

Do temor à curiosidade, hesitou entre verificar o que estava acontecendo ou juntar os objetos de maior valor e dar o fora antes do desabamento final. (*O bloqueio*, 2016, p. 152, grifos nossos).

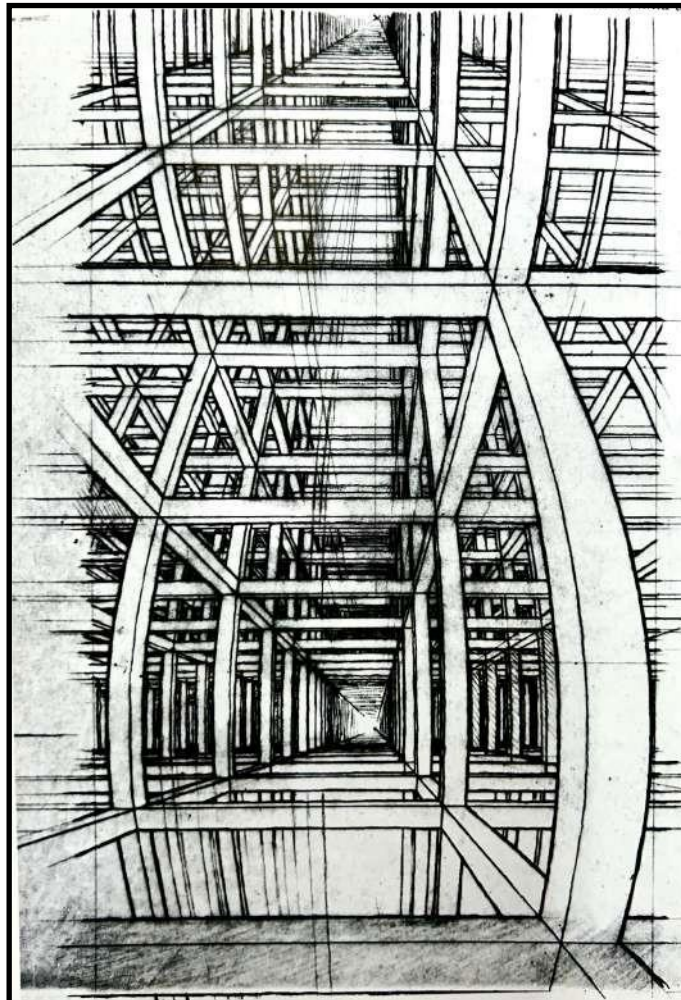
O contraste do duplo destruição-construção se dá pelos sons insistentes ouvidos por Gérion. É como se, ao final das contas, o resultado fosse o mesmo; paredes seriam destruídas ou derrubadas, realocadas, corredores teriam sua disposição alterada, portas seriam arrancadas e o que antes era uma janela, passaria a ser uma interdição de tijolos e cimento. O resultado, no fim das contas, era somente o som que insistia em se sobrepôr nos ambientes da edificação. Esta dupla possibilidade faz com que a personagem hesite, um movimento de dúvida na reação de um indivíduo encurralado na construção. De certa maneira, a confirmação de que se destruía o edifício, e não o contrário, se dá por um estrondoso acontecimento:

Mal abrira a porta, chegou-lhe ao ouvido o matraquear de várias brocas e pouco depois estalos de cabo de aço se rompendo, o elevador despencando aos trambolhões pelo poço até arrebentar lá embaixo com uma violência que fez tremer o prédio inteiro. (*O bloqueio*, 2016, p. 152).

O som do elevador caindo no fosso que o abriga é propriamente a queda no abismo: abre-se uma cavidade, um buraco no interior de um sistema em funcionamento — o edifício. Este abismo não é silencioso, é estrondoso, engole

o elevador como se o fizesse de forma a anunciar a queda de toda uma edificação; aquilo que antes seria usado para elevar, agora caía no escuro e denso poço no interior mais profundo do prédio. Este espaço é um espaço propriamente de interdição, é um dos espaços da construção onde não se transita, ao qual não se tem acesso direto. O anúncio da queda do elevador é ele próprio a voz de destruição. Gérion, ao ouvir o estrondo, recua apavorado e tranca-se no apartamento, com o coração batendo “desordenadamente”: “— É o fim, pensou. — Entretanto, o silêncio quase que se recompôs, ouvindo-se ao longe apenas estalidos intermitentes, o rascar irritante de metais e concreto.” (*O bloqueio*, 2016, p. 152).

Figura 71 - Preenchimento de espaço cúbico com linhas curvas (Estudo para *Escadarias*, tinta e lápis sobre papel, M.C. Escher, 1951)



Fonte: adaptado de Ernst (1991, p. 54)

Esta desestruturação do edifício é o desfazimento de seu corpo, derrubada de paredes, do teto, do chão. Imaginemos um estado intermediário, o intermédio da queda: tudo se desconstrói, vemos agora apenas as vigas, o esqueleto da edificação (como o espaço cúbico escheriano da figura 71); não há nada entre uma viga e outra, apenas o vazio, um buraco, um abismo. Para qualquer lugar que olhemos veremos este vazio interminável, não existem mais os muros que limitam nosso abismo, estamos neste vazio, nesta construção não funcional, apenas o preenchimento de um espaço que não se pretende preencher. Há ainda aí alguma feição de um edifício, alguma aparência em resquício desta ruína, alguma memória se recupera deste esqueleto que antes sustentava todo um amontoado de tijolos e argamassa. Agora não há nada além dos espaços vazios, que são abismos, entre um vão e outro desta construção. Se olharmos atentamente para um destes fossos sem fundo, poderemos, talvez, enxergar Gérion, escondendo-se nos últimos pavimentos que sobram e que logo serão um amontoado de poeira. Até os ossos serão devorados pelo abismo.

A personagem só sairá do abrigo, a certo momento da narrativa, para ir ao terraço e verificar o resultado do estrago da operação da máquina de destruição. Gérion encontra-se a céu aberto, não havia mais quatro dos pavimentos do edifício. Os andares haviam desaparecido como se tivessem sido cortados de forma meticulosa. As pontas dos vergalhões estavam limadas, as vigas, serradas, as lajes trituradas, “Tudo reduzido a fino pó amontoado nos cantos.” (*O bloqueio*, 2016, p. 152). O prédio se desconstrói aos poucos, de cima para baixo, pavimento por pavimento. A maquinaria de destruição corrói as paredes, desconstrói a estrutura, reduz a edificação a uma poeira fina. É como se o espaço de ocupação da construção passasse a ser vazio, como se suas cavidades fossem deflagradas, como se seu corpo e seu sistema fosse desfeito para funcionar em uma nova forma de abrigo já que Gérion, ainda que ameaçado pela máquina que poderia reduzi-lo, igualmente, a pó, acaba sendo, para ele o esconderijo possível. Em outros termos, é como se a personagem passasse a fazer parte da desconstrução, compartilhando com ela a sua queda.

No entanto, a máquina é ainda oculta, dela só se vê rastros na poeira⁵⁷. Talvez o maquinário já estivesse distante, tivesse sido transferido a outra construção. Todavia, esta maquinaria invisível, que se expressava somente pelos sons de sua destruição, ocupava as lacunas do edifício inabitado — pelos corredores inferiores ecoavam os ruídos ouvidos no decorrer do dia. Gérion, que sozinho, abrigava-se no centro da edificação, acaba entrando em contato com a imobiliária para reclamar do ocorrido:

- Obras de rotina. Pedimos-lhe desculpas, principalmente sendo o senhor nosso único inquilino. Até agora, é claro.
- Que raio de rotina é essa de arrasar o prédio todo?
- Dentro de três dias estará tudo acabado — disse, desligando o aparelho. (*O bloqueio*, 2016, p. 153, grifos nossos).

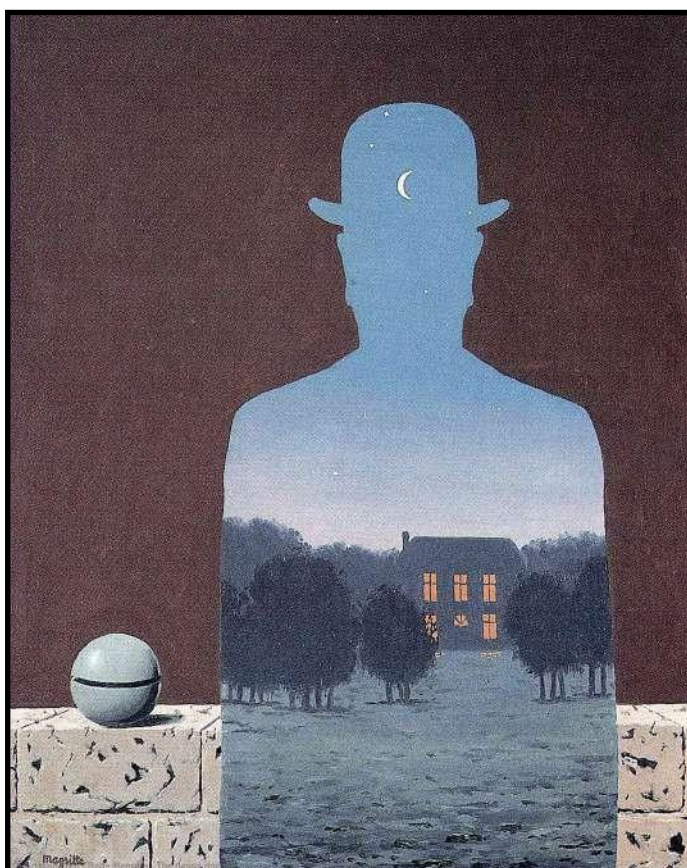
A resposta do representante do condomínio revela um tom ao mesmo tempo ameaçador e profético, uma profecia da queda de Gérion e do edifício: em três dias tudo estaria acabado. Poderíamos dizer que os três dias, número que recupera a promessa de elevação de Cristo após a morte, tem aqui uma lógica invertida: após três dias viria a queda do homem desafortunado, abandonado por um deus que se prova falho ou inexistente⁵⁸. Esta voz profética refletiria a epígrafe do conto: “O seu tempo está próximo a vir, e os seus dias não se alongarão.” (Isaías, 13, 22). A condenação seria premente: as obras de rotina que resultariam na destruição; a rotina em si guarda no seu coração um abismo. A personagem muriliana se abriga

⁵⁷ Cabe aqui acrescentar que a atmosfera de ameaça por um ser intruso é uma das características de construção narrativa que aproxima Rubião a Franz Kafka, por exemplo, algo muito mencionado pela crítica. Como afirma Ricardo Iannace (2012, p. 3), “O bloqueio” seria “[...] bastante próximo do que Kafka concebeu; ou seja, um circuito de contingência arquitetônica, humana e animal oclusivo e intransponível.” A ameaça da máquina nos corredores do edifício são para Gérion semelhantes à ameaça da invasão que sofre a personagem kafkiana em *A construção*. Em Kafka, no entanto, o movimento da personagem central da novela é o de construir para si o abrigo que é invadido pela criatura, coisa que, em Rubião, ocorre de maneira inversa: a máquina desconstrói o espaço de abrigo do homem que foge. O que aproxima as narrativas é a falência ocasionada pela contingência, um constante estado de pressão e de dúvida e temor abissal. A criatura kafkiana assim como a máquina muriliana não é descrita, sua imagem não se reconstitui. Há sempre as percepções das personagens. Quem seria a criatura que ameaça o construtor de Kafka? A personagem se questiona: “talvez seja, o que não é menos ruim – em mais de um sentido, é o pior de tudo – talvez seja alguém da minha espécie, um conhecedor e apreciador de construções, algum irmão da floresta, um amante da paz, não obstante um vagabundo brutal que quer morar sem construir.” (Kafka, 1998, p. 78-79).

⁵⁸ José Paulo Paes destaca esta característica da ausência de uma intercessão superior em acontecimentos sobrenaturais aterradores. Nas palavras do crítico, “[...] é precisamente pela ausência de uma instância transcendente de onde teria supostamente de emanar que a sobrenaturalidade adquire, nos contos de Murilo Rubião, um caráter ominoso. Seus protagonistas são vítimas de surpresas e castigos monstruosos cuja fonte desconhecem, e é por desconhecê-la que se veem de todo inermes, não lhes restando sequer o recurso da prece intercessiva à Divindade ou de resignação ante a Sua insondável vontade, a qual peca por ausente, ou pior ainda, por inexistente.” (Paes, 1990, p. 122).

no edifício como forma de fuga (no sentido convencional do termo) de seus problemas pessoais e familiares; fugira da rotina, fugira do contato com outras pessoas — especificamente esposa e filha — para isolar-se em um prédio sem nenhum outro habitante. Gérion é, no conto de Murilo Rubião, esta personagem desvinculada de referentes anteriores, da família, da sociedade, é um homem vazio em um espaço vazio.

Figura 72 – *O doador feliz* – René Magritte (1966)



Fonte: <https://pt.artsdot.com/@/@/8XYUDH-Rene-Magritte-o-feliz-doador->

René Magritte, na obra *O doador feliz* (1966) (figura 72), nos apresenta a silhueta de um homem diante de um muro. Através do homem podemos ver uma paisagem noturna, uma casa ao fundo, com as luzes acesas. O homem está diante do nada, um nada sem referências, um vazio abissal. À sua frente observamos apenas o muro e sobre o muro uma esfera maciça. Tudo isso nos salta aos olhos. No entanto deveríamos dizer: *ceci n'est pas un homme*, “isto não é um homem”. O que vemos é a traição da imagem, o homem em linha de fuga, o homem desenrai-

-zado. Poderíamos ver aí Gérion, a observar pela última vez a casa da família antes de partir em sua fuga em busca de um abrigo que o distanciasse da convivência; Gérion não é um homem, passará, aos poucos, a ser a ruína de um homem interdito por um edifício que aos poucos é destruído. Mas, ao mesmo tempo e paradoxalmente, Gérion é como este doador feliz: aquele cujo desejo e satisfação parece estar na sua própria aniquilação.

Este movimento de fuga fez com que Gérion se tornasse um indivíduo desviante, um ser abandonado e fadado à destruição, um sujeito desajustado no sistema familiar e social, apartado de toda e qualquer vigência de leis rígidas que constituem os estratos fixos. Diante do edifício que se direciona à ruína, Gérion é levado a traçar para si uma linha de declive, um movimento de descenso, ou, em termos deleuzeanos, uma linha de fuga. De acordo com Deleuze (1998, p. 49) partir, evadir, fugir é como se o indivíduo traçasse para si uma linha. O filósofo afirma que a “linha de fuga” é em si uma desterritorialização. Os franceses, continua Deleuze, não sabem bem o que é esta “linha de fuga”. Na concepção do autor, os franceses fogem como todo mundo, mas neste movimento pensam que o ato de fugir é “sair do mundo, místico ou arte, ou então alguma coisa covarde, porque se escapa dos engajamentos e das responsabilidades.” Para Deleuze, fugir não é renunciar às ações, já que não haveria nada mais ativo que uma fuga. A linha de fuga é o contrário do que se imagina: é também provocar a fuga, não necessariamente dos outros, mas fazer algo fugir, “fazer um sistema vazar como se fura um cano. [...] Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia. Só se descobre mundos através de uma longa fuga quebrada”. (Deleuze, 1998, p.49).

Nesta perspectiva, indivíduos e grupos são formados por linhas, que para Deleuze (1998, p. 145-146) poderiam ser de três tipos: 1º) linhas de segmentaridade dura (molares): as estruturas fixas que compõem um sistema maior, a família; a profissão; o trabalho; as férias; a família e depois a escola e depois o exército e depois a fábrica e depois a aposentadoria. 2º) linhas de segmentaridade flexíveis (moleculares): não significa que sejam linhas mais íntimas e pessoais, pois também atravessam estruturas maiores como as sociedades, grupos e indivíduos (que são também sistemas). As linhas moleculares traçam pequenas modificações, ocasionam

desvios, delineiam quedas ou impulsos — não são, todavia, menos precisas, elas direcionam até processos irreversíveis. 3º) linhas de fuga: uma espécie de linha mais estranha, como se algo nos levasse, por meio dos segmentos, mas igualmente para além de nossos limiares, em direção a um destino que não se conhece, que não é previsível nem preexistente. Esta linha, segundo Deleuze, é simples, abstrata, e, no entanto, é a mais complexa de todas as linhas: é a mais tortuosa, uma "linha de gravidade ou de celeridade, é a linha de fuga e de maior declive." (Deleuze, 1998, p. 146). A fuga, para o filósofo é

[...] uma espécie de delírio. Delirar é exatamente sair dos eixos (como "pirar" etc). Há algo de demoníaco, ou de demônico, em uma linha de fuga. Os demônios distinguem-se dos deuses, porque os deuses têm atributos, propriedades e funções fixas, territórios e códigos: eles têm a ver com os eixos, com os limites e com cadastros. É próprio do demônio saltar os intervalos, e de um intervalo a outro. [...] Sempre há traição em uma linha de fuga. Não trapacear é maneira de um homem da ordem que prepara seu futuro, mas trair é maneira de um homem simples, que já não tem passado nem futuro. Traem-se as potências fixas que querem nos reter, as potências estabelecidas da terra. O movimento da traição foi definido pelo duplo desvio: o homem desvia seu rosto de Deus, que não deixa de desviar seu rosto do homem. É nesse duplo desvio, nessa distância dos rostos, que se traça uma linha de fuga, ou seja, a desterritorialização do homem. (Deleuze, 1998, p. 53-54).

A linha de fuga é associada a um tipo de delírio e é vista como algo que envolve um desvio radical dos eixos e limites convencionais. Deleuze sugere que há algo de demoníaco nesse ato de fugir, uma vez que os demônios são distintos dos deuses por sua capacidade de saltar os intervalos e trair as potências estabelecidas. A traição é vista como um movimento que rompe com a ordem e a previsibilidade, levando à desterritorialização do homem. Uma linha de fuga caracteriza-se por agir em traição a um arranjo anterior, desviando-se das estruturas lógicas e fixas que limitariam o sujeito. Além disso, as linhas de fuga são como viagens rumo ao desconhecido, assemelhando-se a travessias por territórios desérticos. Isso começa com a saída do território anterior, e o destino é incerto — há aí sempre um movimento de desterritorialização, de fuga do território, de um movimento sem parada. As linhas de fuga são como flechas cujo alvo não pode ser previsto, e, por isso, não estão ligadas a um território específico no começo, mas acabam por criar novos territórios. Ademais, as linhas de fuga descentralizam o sujeito, não tendo um ponto central definido, envolvendo uma transformação de si mesmo, seguindo um desejo estranho de desvinculação, deixando para trás um

corpo e movendo-se em direção a algo diferente, a um outro estado, deixando o “ser” para um “mover-se, tornar-se” intenso. Nesta perspectiva, fuga não é o deslocamento em si, mas a intensidade de um movimento em devir.

Figura 73 – Galeria de arte – M.C. Escher.
Print Gallery, título original. Litografia (maio de 1956)



Fonte: site oficial do artista. Disponível em: [https://mcescher.com/gallery/most-popular/#iLightbox\[gallery_image_1\]/24](https://mcescher.com/gallery/most-popular/#iLightbox[gallery_image_1]/24)

Como exemplo da linha de fuga, poderíamos citar a litografia “Galeria de arte” (1956) (figura 73, acima), em que Maurits Escher opera uma fuga — a fuga da perspectiva, um ponto de inflexão do espaço que se dobra sobre si mesmo e foge em uma linha de traição: a traição das imagens, a exemplo de Magritte. Vemos o corredor de uma galeria de arte que se movimenta para a projeção de um mundo paralelo, a similtopia de um espaço que compartilha, ao mesmo tempo, da dimen-

-são das pinturas e do horizonte do observador para além da superfície plana de um quadro. Essa fuga é proposital, consciente, no entanto, mal sabe-se para onde vai o navio, que transita no mar de uma das pinturas que se abre diante de uma cidadela — pois ainda há estruturas que ou limitam o navio em sua fuga ou limitam o olhar, os limiares da pintura. O homem que observa o navio a vapor vê diante de si um mundo que foge, mas não conseguiria, em nenhum momento, apreender toda a dimensão deste mundo que se desterritorializa diante de seus olhos. O sujeito tem na experiência desse olhar em fuga, da arte que foge, que se torna outra coisa, que torna cidade à beira do porto, onde um navio foge para o abismo que desborda a fronteira do que se chama pintura.

A máquina no conto de Rubião, que destrói aos poucos o edifício, também opera em fuga, é uma maquinaria demoníaca que dinamiza a queda. Este demônio que anuncia o fracasso de Gérion a cada nova forma de ruído que reproduz pelos corredores vazios da construção. A máquina opera sua linha de fuga em intervalos, salta por eles, desvia, se esconde. Não conseguimos observá-la em sua plenitude aterrorizante, assim como Gérion não consegue. E é este um duplo desvio: a máquina foge do homem, e o homem foge da máquina, ao mesmo tempo, um deseja ao outro em desejo de destruição, um desterritorializa o outro e o lança a um novo território. É como se Gérion operasse em devir máquina-de-destruição, e a máquina operasse em devir-homem-que-foge. A segmentaridade dura de Gérion — a família, esposa e filha, o núcleo sistêmico do qual se foge — é quebrada no ato de traçar para si uma linha de traição, uma linha de fuga, o ato de abrigar-se num deserto configurado em edifício recém-construído.

A máquina faz com que Gérion não aja como sedentário, não estrie o espaço da morada, e ao mesmo tempo impede que ele se apegue ao espaço da destruição, faz com que ele se mova, como nômade, provoca nele o desafio de nomadizar a experiência da ameaça. Para Deleuze e Guattari, o espaço chamado de "sedentário" é estriado, cercado por muros e cercas, com caminhos entre os cercados, já um certo espaço "nômade" seria liso, marcado somente por "traços" que podem ser apagados e deslocar-se com o trajeto. Segundo os filósofos, até mesmo as lamínulas de um deserto deslizam uma sobre as outras, e ao operar este movimento, produzem um

“som inimitável”. O nômade, de acordo com esta noção filosófica, se distribuiria num espaço liso, ocuparia, habitaria, manteria este espaço, haveria aí seu princípio territorial. Por tal motivo seria enganoso definir o nômade por seu movimento — ou atrelá-lo a necessidade de uma movência. O nômade, em termos deleuze-guattarianos, seria aquele que não parte, que não deseja partir, que se agarra ao espaço liso “onde a floresta recua, onde a estepe ou o deserto crescem, e inventa o nomadismo como resposta a esse desafio”. (Deleuze; Guattari, 1997, p. 43-44).

Gérion é desafiado a funcionar num contíguo nômade quando a destruição do espaço onde habita, um espaço estriado, uma estrutura sólida, passa a ser um espaço liso, sem paredes nem muros, um espaço em que, no entanto, Gérion insiste em abrigar-se. Ao mesmo tempo, a personagem foge da ameaça da estrutura familiar, de segmentaridade rígida. Quando se desconecta dos ruídos da máquina, Gérion se vê imerso na desesperança (*O bloqueio*, 2016, p. 154), se sente nauseado, lamenta o fracasso de sua fuga inicial — a fuga da família e, ao mesmo tempo, a perda desse território ocupado pela maquinaria de demolição. O lamento reflete a desesperança de ter de voltar ao núcleo familiar, de ter que “[...] partilhar do mesmo leito com a esposa, espremido, o corpo dela a ocupar dois terços da cama. O ronco, os flatos.” (*O bloqueio*, 2016, p. 154).

Em outras palavras, é como se Gérion tentasse a todo momento estratificar a máquina e o edifício que se destrói, tentasse territorializá-lo, torná-lo espaço de possível habitação. No entanto, a máquina funciona em uma linha de fuga constante, quanto mais Gérion tenta alcançá-la, mais ela se distancia entre sons e silêncios. A dinâmica pulsante de ruído e pausa do trabalho de desconstrução da máquina se faz em um funcionamento de um órgão que desconstrói o próprio corpo, desfaz a estrutura — é como se no centro de um sistema pulsasse um núcleo de intensidades que desterritorializam o edifício, tornando-o uma outra coisa que não se pode compreender a partir de um estrato rígido. A poeira das paredes que se acumula aos poucos é volátil, pode ser levada com o vento, toda uma torre reduzida ao nada. O edifício faz-se deserto, espaço abissal – um abismo de poeira e sons incompreen-

-síveis do motor de uma máquina.

A certa altura do conto observamos uma parada, uma inflexão da narrativa que se desdobra no limiar do abismo de sons e silêncios da máquina de demolição. Um intervalo que faz a narrativa seccionar. Esta pausa, este ponto de parada, se faz por meio de uma parte do conto que se resume a uma única frase: "Os ruídos tinham perdido a força inicial. Diminuíram, cessaram por completo." (*O bloqueio*, 2016, p. 154). Este direcionamento narrativo acompanha o movimento cíclico da máquina: silêncio-ruídos-destruição-fuga-silêncio. Quando a máquina se desloca, cessa em seu trabalho de arrasar as estruturas do edifício, o que há é o silêncio deixado num espaço que se arruina – o silêncio é o som do abandono.

Com a pausa dos sons do aparato que ocupa o prédio, Gérion decide, mais uma vez, verificar o estrago causado pela máquina e quem sabe, ir-se do prédio enquanto ainda havia tempo. Se antes o movimento foi de subida, momento em que se encontrou a céu aberto e verificou o sumiço de quatro pavimentos superiores, agora o movimento seria de descenso: "[...] descia a escadaria indeciso quanto à necessidade do sacrifício" (*O bloqueio*, 2016, p. 155). Ao descer oito andares,

[...] a escada terminou abruptamente. Um pé solto no espaço, retrocedeu transido de medo, caindo para trás. Transpirava, as pernas tremiam.

[...]

Passada a vertigem, viu embaixo o terreno limpo, nem parecendo ter abrigado antes uma construção. Nenhum sinal de estacas, pedaços de ferro, tijolos, apenas o pó fino amontoado nos cantos do lote. (*O bloqueio*, 2016, p. 155).

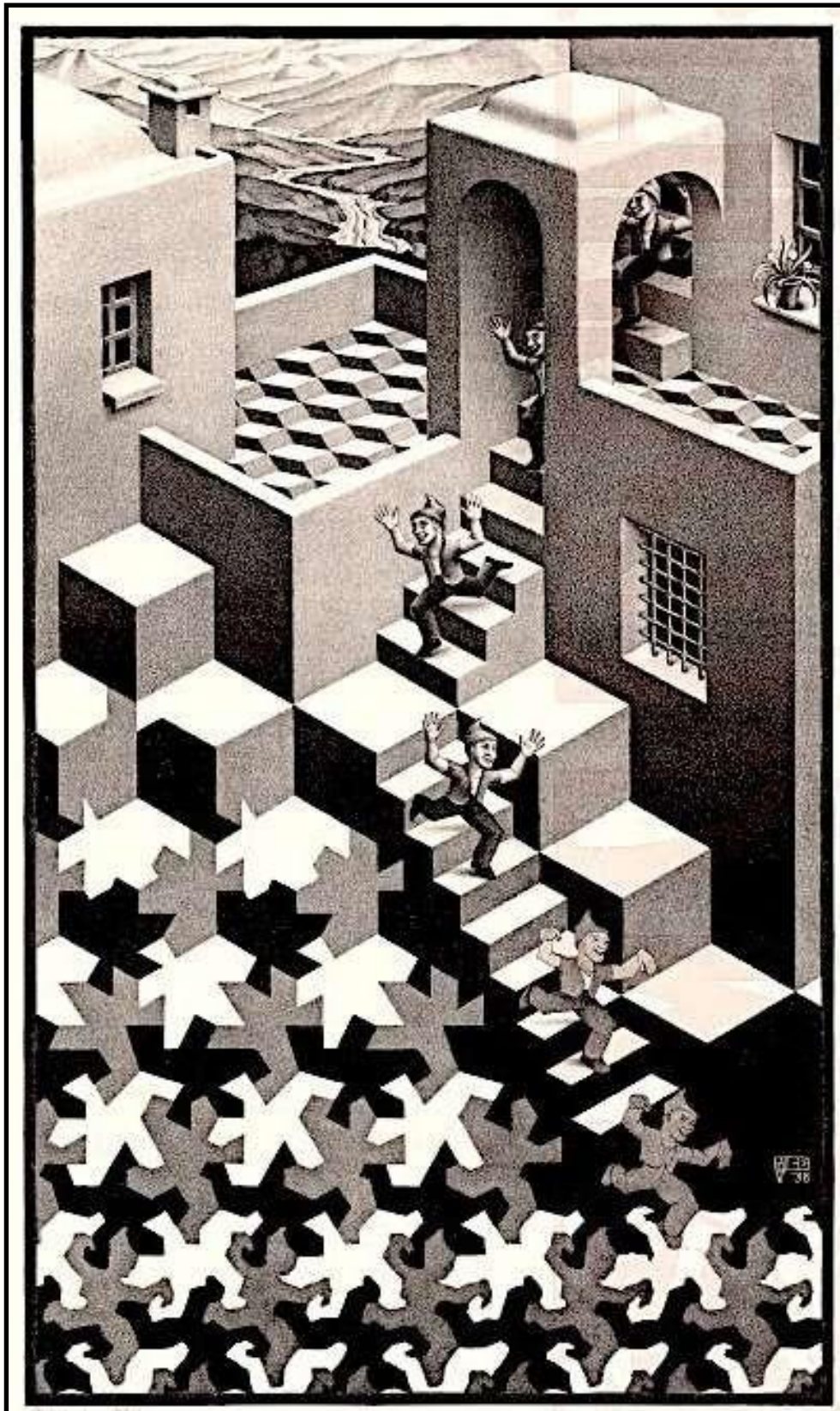
A demolição do prédio operara algo impossível: destruir os andares superiores e inferiores da construção, fazendo restar apenas o seu centro. Gérion vê seus pés resvalarem no espaço diante de si: a escadaria some, como se em algum ponto do descenso o nada resultante da destruição tomasse forma, uma forma tão densa que ocupa o espaço — a poeira fina acumulada nos cantos do lote, apenas a terra matricial que recebe a direção daquilo que, naturalmente ou não, se desfaz da existência — o fim de tudo é a terra e o pó, o nada, o abismo. Este direcionamento da maquinaria de destruição demonstra, em certa medida, o absurdo da realidade muriliana. Cenários desabarem são coisas que acontecem, afirma Camus em *O mito*

de *Sísifo* (2020, p. 27), e este desabamento revela um abismo particular do homem ordinário em Murilo Rubião.

Este cenário que desaba em “O bloqueio” é um cenário ainda mais absurdo: o desabamento se dá pelas bordas, pelos limiares, a personagem se vê encurralada no coração do que resta do edifício. O seu abismo particular é agora o que resta da construção, devorada aos poucos pela máquina de demolição. No terreno inferior do edifício há os resíduos, a poeira. Não se vê nenhum resquício das estruturas que sustentavam a edificação. O pó é a redução máxima da matéria, há de também o homem um dia volver a este estado primordial das coisas. No fundo do abismo repousa a poeira dos tempos, de tudo que existiu antes e lá é lugar reservado para tudo que se destruirá a seguir.

M. C. Escher, na litografia *Ciclo* (1938) (figura 74, a seguir) nos apresenta um indivíduo que desce por uma escadaria. Não queremos aqui que tal gravura ilustre o movimento operado por Gérion em “O bloqueio” — queremos mais potencializar esta imagem. O homenzinho de Escher corre pelas escadas, partindo de um dos cômodos de uma torre, em direção a um dos pavimentos inferiores que não mais existe. Inconsciente de que seu movimento pode ser fatal, o homem corre para o abismo que acolhe sombras de si mesmo que se desfiguram a ponto de fazer parte dos blocos de construção da torre acima. A reprodução *ad infinitum* da forma em Escher faz nascer do abismo o homem alheio às ameaças do mundo, o homem que abraça sua queda, que vê nela o prazer de ser absurdo num mundo absurdo. É a figura do indivíduo que constrói o espaço em que habita e que é por ele destruído em um salto final ao abismo — para que depois ressurgja, num dos cômodos desta torre, e se dê conta de que há algo de atípico na sua pacífica e ordinária vida. E que há, talvez, uma ameaça, e uma fuga a ser operada. O homem é, em Escher e por que não dizer também em Rubião, responsável pelas suas fatalidades e docemente fiel à sua condição de homem absurdo.

Figura 74 – *Ciclo* – M.C. Escher.
Cycle, título original. Litografia (Maio de 1938)



Fonte: site oficial do artista. Disponível em: https://mcescher.com/gallery/most-popular/#iLightbox/gallery_image_1/8

Após o susto do sumiço dos andares inferiores do prédio, Gérion volta ao apartamento e se deixa cair no sofá. Experimenta, neste momento, o gosto da solidão plena, devido a contingência que impedia sua fuga para casa, o retorno ao núcleo familiar. O narrador destaca que, neste momento, Gérion também tem ciência de seu egoísmo, já que se omitia dos problemas de sua filha, anunciados anteriormente por Margarerbe, a esposa. Ainda que julgasse ser chantagem para que retornasse ao lar, sabia que ser alheio aos apelos da filha resultaria nele o sentimento da obrigação natural que os pais têm de amar seus filhos. No sofá, divagando nestes pensamentos traumáticos da relação familiar e de como poderia descrever a esposa e suas ações, Gérion aguardava pacientemente uma nova ligação da esposa. No entanto, nem chegou a usar os adjetivos escolhidos, “[...] uma corrente luminosa destruiu o fio telefônico. No ar pairou durante segundos uma poeira colorida. Fechava-se o bloqueio.” (*O bloqueio*, 2016, p. 155, grifos nossos).

O fechamento do bloqueio se dá pela interdição da comunicação. O feixe de luz etéreo corta o fio do telefone e impede que Gérion tenha acesso a qualquer interferência externa. O que resta era agora o que havia ali: a máquina e sua eminente destruição, junto com o apartamento, e com o que restava do edifício. Neste momento, é como se o sistema-destruição operado pela máquina triunfasse na contingência plena do homem encurralado no apartamento, experimentando a plena solidão, com as vozes da família ecoando como um grito num deserto de poeira multicolorida. Gérion era um desterrado num ambiente de eminente morte, um sujeito agora totalmente isolado de toda e qualquer relação que o pudesse territorializar como um homem e suas responsabilidades da vida comum. Com o fio telefônico, rompiam-se de vez as linhas de segmentaridade dura que o atravessavam. Gérion abria-se agora para as cores que retratam na luz e poeira diante de seus olhos, esta molecularidade da destruição que abala toda uma estrutura. Na narrativa, as cores, como de um arco-íris, anunciavam uma nova forma de se compreender o movimento de queda — haveria nela, talvez, uma promessa de elevação, ou ainda o que se chama de “doce liberdade”?

O momento de absoluto silêncio e contemplação é interrompido pelos ruídos do aparato que voltava ao seu intenso trabalho:

[...] ruidosa, mansamente, surda, suave, estridente, monocórdia, dissonante, polifônica, ritmadamente, melodiosa, quase música. Embalou-se numa valsa dançada há vários anos. Sons ásperos espantaram a imagem vinda da adolescência, logo sobreposta pela de Margarethe, que ele mesmo espantou. (*O bloqueio*, 2016, p. 155).

Dormiu. Os sons da máquina operam esta epifania e devaneio que se soma à sinestesia da ameaça: ali estava ela, a destruidora, que vem como o novo território possível para um homem desterrado — e justamente por isso ela traz consigo o apelo destrutivo da mulher, a imagem que o assombra; o motivo da fuga, pois não há como se traçar uma linha que não passe pelas outras linhas. A imagem na narrativa possui importante papel na construção de uma atmosfera que ao mesmo tempo é tomada pelo medo, pode ser igualmente libertadora, revolucionária. Gérion não poderia mais estratificar sua experiência familiar, mas ainda ali haviam novas formas da experiência de si e deste outro que insistia em acompanhá-lo.

[Pesadelo não significa nada além de potencializar imagens, produzir, uma máquina, um devir, não um fantasma.]

É como se o espaço do edifício destruído fosse para si a imagem de um abrigo impossível, mas ao mesmo tempo, fosse o único espaço que significasse a experiência de se deixar para trás um sistema-operante em estratos rígidos para se seguir uma linha que deslizasse ao acaso, ao abismo, ao novo território que não se cerca por muros ou paredes e em que todas as imagens se reproduzem de forma a constituir as cores, as linhas, a poeira, um rosto humano conhecido e ameaçador, o rugido de uma fera mecânica, a voz humana de uma máquina demoníaca, em meio ao nada. Gérion acorda horas depois espantado: "[...] emitira a máquina vozes humanas? — Preferiu acreditar que sonhara, pois de real só ouvia o barulho monótono de uma escavadeira a cumprir tarefas em pavimentos bem próximos do seu." (*O bloqueio*, 2016, p. 155).

Ao tranquilizar-se do sobressalto resultante do sono inquieto, Gérion passa a analisar os acontecimentos dos dias anteriores. Conclui que ao menos os ruídos da máquina vinham de tempos em tempos, espaçados, e não poderiam ferir-lhe os nervos com o “serrar de ferros e madeira”:

Caprichosos e irregulares, eles mudavam rapidamente de andar, desnorteando Gérion quanto aos objetivos da máquina. — Por quê uma e não várias, a exercer funções diversas e autônomas, como inicialmente

acreditou? — A crença na sua unidade entranhara-se nele sem aparente explicação, porém irreduzível. Sim, única e múltipla na sua ação. (*O bloqueio*, 2016, p. 155, grifos nossos).

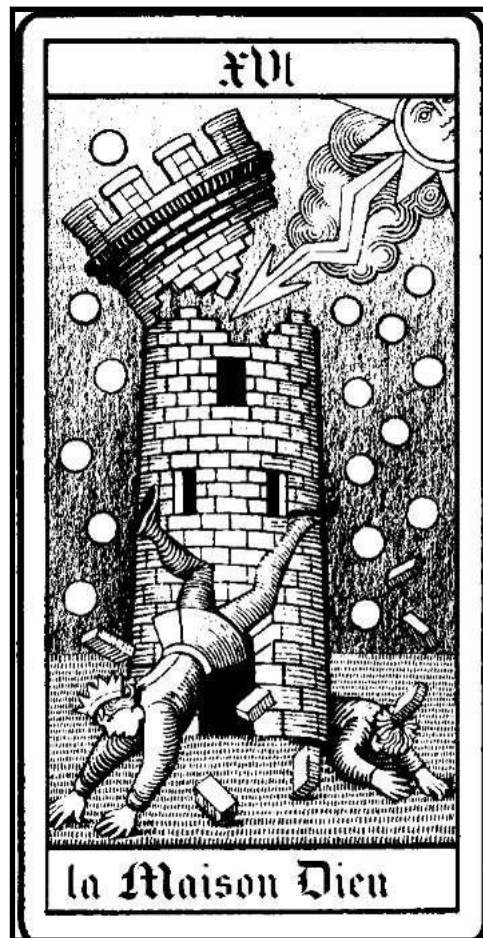
Uma única máquina atuando na destruição de todo um edifício. Única e ao mesmo tempo múltipla. Esta relação aparentemente paradoxal entre o uno e o múltiplo demonstram a impossibilidade de se limitar a máquina em uma figuração possível na unicidade de sua substância ou existência. A ação na multiplicidade, o deslizamento desta maquinaria de demolição pelos corredores do prédio, se deve a sua quase onipresença e onipotência neste campo de significação do espaço externo ao apartamento de Gérion. A máquina não é localizável, não ocupa um espaço limitado, mas desliza pelo infinito, pelo abismo de sombras e poeira da ruína desta torre que se encontra em falência. A máquina é um rizoma-maquínico, opera em linhas de intensidade e extensividade, multicolor, polifônica, demônica, despótica, igualmente divina, ser uno e múltiplo em sua forma de desconstrução de um sistema-estruturante do edifício. Não há o objeto-máquina, nem o sujeito-máquina, há apenas suas linhas. Sobre o terceiro princípio de um rizoma, o de multiplicidade, Deleuze e Guattari afirmam que:

[...] é somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudomultiplicidades arborescentes. Inexistência de unidade ainda que fosse para abortar no objeto e para “voltar” no sujeito. Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza. As leis de combinação crescem então com a multiplicidade). (Deleuze; Guattari, 2011, p. 23).

Esta multiplicidade exterior a Gérion não pode ser apreendida como objeto ou sujeito que operacionaliza a destruição do edifício. Esta multiplicidade que possui as medidas de grandeza de sua potência e de suas dimensões, que jamais se apresentarão na narrativa para Gérion, nem menos para aquele que lê. A máquina é pura potência de destruição, e não cabe a ela a justificativa de suas ações. Em três dias tudo estaria acabado, esta era a profecia. Para Maurice Blanchot (2005, p. 114) quando tomamos uma falacomo profecia, estas palavras anunciam o futuro impossível, algo que não pode ser vivido. Há aí o desafio da segurança em uma existência que se revela fragilizada, quebrada. Segundo Blanchot, não há na profecia a revelação do que ocorrerá, mas sim a eliminação de qualquer possibili-

-dade de ser presente e estável, muito menos duradouro. Nesta perspectiva, até mesmo estruturas que seriam tidas como estáveis e eternas são repentinamente destruídas, criando a sensação de deserto. Como complementa o filósofo, a voz da profecia é também voz do deserto, uma voz que precisa do ermo para se manifestar e despertar o medo. É uma fala errante, em constante movimento, sem repouso, uma ameaça à parada; se opõe a qualquer forma de estabilidade ou estrutura.

Figura 75 - A torre ou A casa de Deus.
Tarot de Oswald Wirth.



Fonte: [https:// tarotpsychologique.wordpress.com/tarot/maison-dieu-wirth/](https://tarotpsychologique.wordpress.com/tarot/maison-dieu-wirth/)

Há na tradição do Tarot uma imagem que nos serve aqui para pensar a relação de exterioridade da catástrofe e o abalo das estruturas, a destruição que provém do múltiplo: o arcano da "Torre" ou "A casa de Deus" (figura 75). Podemos observar

uma edificação em forma de torre que se eleva em uma planície. O seu topo é atingido por um raio. A destruição e queda iminente de toda a estrutura faz com que os habitantes da torre sejam lançados — ou se lancem por conta própria — para fora da construção. Quando retomamos a imagem de Babel, a torre construída para alcançar os céus, tida como estrutura inabalável, sua destruição é inevitável — a confusão dos homens, das línguas. A divindade opera em multiplicidade: “desçamos e confundamos as línguas”. Este movimento exterior de demolição é uma maquinaria de catástrofes, de cumprimento de profecias, uma voz demoníaca que grita no deserto: “Em três dias tudo estará acabado”. O assombro do fim dos dias dos homens, ou então, da infinitude dos dias de sua queda. O que restará será a poeira levada pelo vento em uma planície desértica.

Esta é a ameaça que se põe diante de Gérion: a ação da máquina que avançava, se avizinhava com seus ruídos, com suas vozes humanas e ao mesmo tempo proféticas no deserto que se tornava o edifício. Os barulhos adquiriam “brandura e constância”, fazendo com que Gérion acreditasse que em breve “encheriam o apartamento”. Este movimento da máquina pelos corredores, cada vez mais perto, indo, pela primeira vez, ao encontro do homem, era a ameaça iminente, o “momento crucial” que se abeirava. Custava a Gérion conter o impulso de se encaminhar de encontro com a máquina, “[...] que perdera muito do antigo vigor ou realizava seu trabalho com propositada morosidade, aprimorando a obra, para fruir aos poucos os instantes finais da destruição.” (*O bloqueio*, 2016, p. 156, grifos nossos). O fim é anunciado. Em três dias tudo estaria acabado. Gérion experimentara o temor dos últimos dias. O clímax do conto é esta ameaça do cumprimento do que fora prometido, a ameaça da máquina que se aproxima, não como um raio, mas como os sons que rompem o silêncio de forma a anunciar sua chegada. Gérion desejava intensamente este encontro, tinha o desejo de descobrir os segredos que tornavam a máquina tão poderosa, contudo, ao mesmo tempo temia confrontá-la. “Enredava-se, entretanto, em seu fascínio, apurando o ouvido para captar os sons que àquela hora se agrupavam em escala cromática no corredor, enquanto na sala penetravam os primeiros focos de luz.” (*O bloqueio*, 2016, p. 156).

A dimensionalidade do ser-máquina no edifício só é compreendida por Gérion por meio de sentidos que extrapolam a visão. Ele não vê o todo da máquina, não encara o seu furor materializado. Pelo contrário ele dimensiona o temor desta ameaça de morte em experiência sensorial que expande os limiares de se corporificar o objeto, a máquina não é localizável, não pretende se mostrar pois esta não é sua forma de funcionamento. Em outros termos, a máquina é um objeto impossível, um objeto absurdo, um aparato caótico de um acontecimento puro: o sons que se amontoam nos corredores, que adquirem escala cromática⁵⁹ que é experiência de sinestesia — visual e sonora.

Gérion, no entanto, não resiste à expectativa, abre a porta e vê novamente a máquina fugir:

Houve uma súbita ruptura na escalada dos ruídos e escutou ainda o eco dos estalidos a desaparecerem céleres pela escada. Nos cantos da parede começava a acumular-se um pó cinzento e fino. Repetiu a experiência, mas a máquina persistia em se esconder, não sabendo ele se por simples pudor ou se porque ainda era cedo para mostrar-se desnudando seu mistério. (*O bloqueio*, 2016, p. 157).

O anticlímax na narrativa funciona como forma de reafirmar a impossibilidade de se apreender o objeto-impossível que se faz como a máquina de destruição: o que há é só sua constante linha de fuga, seu deslizamento inapreensível. O aparato movimenta-se pela escada e volta a esconder-se no abismo do edifício. Pode-se compreender que a máquina permanece sempre neste limiar da significação e da não-significação, dela só se veem rastros, estalidos, ruídos, a poeira deixada. A máquina ultrapassa categorias de imagem e linguagem e se ampara num campo de percepção e experiência puros: a máquina é o temor, é o ruído e sons, as luzes, as cores. A frustração da personagem corresponde na mesma medida que seu medo de enfrentar este segredo profano, há o profundo temor de olhar nos olhos desta besta apocalíptica e há, ao mesmo tempo, o profundo desejo de admirar sua potência. Logo, podemos dizer que a relação homem-máquina no conto está sempre na experimentação da fissura entre a distância do homem e o desejo do apego

⁵⁹ O termo “escala cromática” possui em si a própria dualidade de sentidos exploradas por Rubião no conto. Na música, a escala cromática designa a escala de doze notas com intervalo de semitons entre cada nota, ou seja, se refere aos sons. Ao mesmo tempo, o termo “cromático”, derivado do grego *chromos*, se refere às cores — ou seja, refrações da luz e sua manifestação no órgão perceptivo. Neste sentido, a dimensão de uma máquina que destrói o edifício é ao mesmo tempo sonora e visual, percebida por uma experiência sinestésica que esta na fissura entre a visão e a audição.

sedentário e da máquina em fuga constante, que provoca o homem ao nomadismo de um deserto.

Esta experiência de Gérion com a máquina no conto de Rubião nos faz reforçar a própria concepção de experimentação que trazemos neste trabalho. Para Deleuze (2013, p. 113), na aproximação com a linguagem e a significação, o movimento operado não só por ele, como também para Guattari e Foucault seria o de não buscar "origens mesmo perdidas ou rasuradas", mas sim tomar "as coisas onde elas crescem, pelo meio: rachar as coisas, rachar as palavras". A experiência estaria intimamente ligada a uma abordagem da linguagem e dos objetos que envolve "desestruturá-los", fazê-los trabalhar em uma forma de descontinuidade. Isso significa avançar em uma linha de pensamento que escapa a qualquer tentativa de interrupção ou limitação por parte de um sistema interpretativo. Não se trata de referir-se a conceitos abstratos por mero capricho, pois isso levaria ao erro de tentar representar o abstrato, dar-lhe uma forma mais ou menos compreensível, conectá-lo a algo específico, procurar uma origem das coisas ou um passado onde tudo funcionava de maneira perfeitamente ordenada.

Quando nos concentramos nos "micro" aspectos das coisas, nas relações mínimas que fluem nos espaços entre as experiências — nas fissuras que separam um homem ameaçado por uma máquina enigmática —, estaríamos agindo, estaríamos possibilitando, estaríamos operando em um conjunto de relações multifacetadas e multidimensionais. Este é um movimento de desestruturação — como a destruição paulatina de um edifício, de um sistema de representação, e por isso também desestruturam-se as palavras, as descrições, as assimilações e semelhanças. Como podemos interpretar algo diante de um objeto que, por sua própria natureza, é fragmentado? Em nossa perspectiva, a experimentação ocorre nos vãos, nas rachaduras, nas trincheiras: é nesse campo de guerra, um edifício em ruínas ou em devir-ruína, onde a batalha do homem com sua máquina se dá. Gérion permanece nesta ranhura, nesta fresta entre a dúvida e a curiosidade e a plenitude do real de uma máquina que não se pode contemplar:

No ir e vir da destruidora, as suas constantes fugas redobravam a curiosidade de Gérion, que não suportava a espera, a temer que ela tardasse em aniquilá-lo ou jamais o destruísse.

Pelas frinchas continuavam a entrar luzes coloridas, formando e desfazendo no ar um contínuo arco-íris: teria tempo de contemplá-la na plenitude de suas cores?

Cerrou a porta com a chave. (*O bloqueio*, 2016, p. 157, grifos nossos).

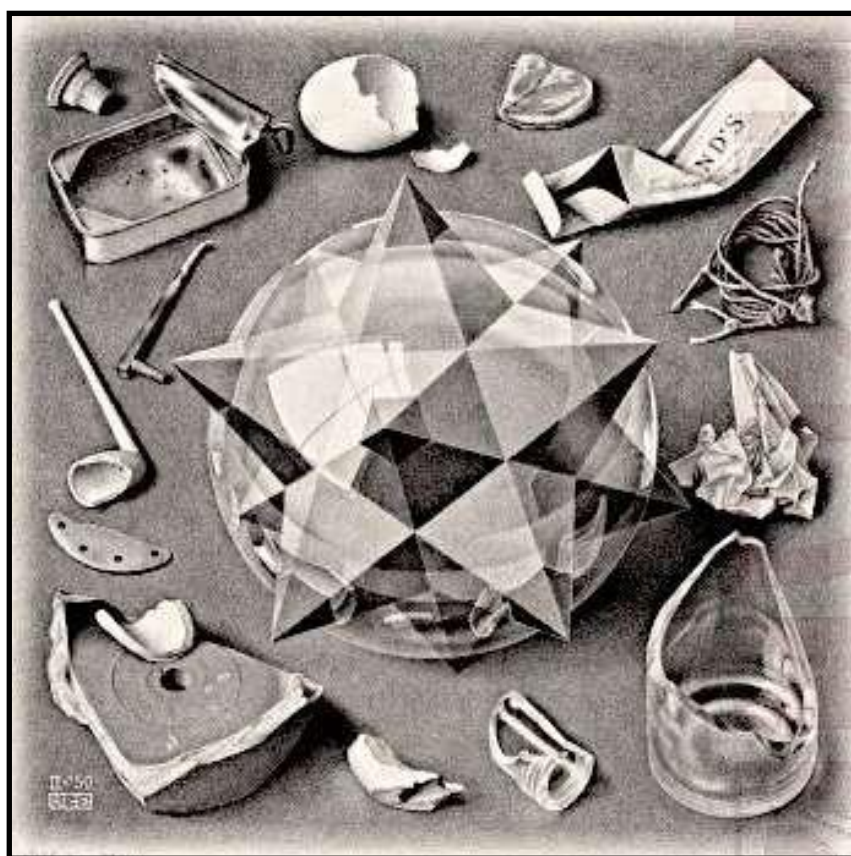
O infinito é uma máquina de destruição: Gérion temia que a destruidora demorasse a aniquilá-lo ou então, nunca o fizesse. De igual forma o que teríamos seria um ciclo constante de fuga, um deserto interminável, uma ameaça constante, um deleite perene. O que não podemos, ao final do conto, é de nenhuma forma descrever a máquina, não podemos interpretá-la, temos somente a sua experiência, a sua multiplicidade, a sua capacidade de furta-se pelos corredores deste labirinto. Aí a máquina existe, nesta fissura, neste espaço que é também um abismo, e é somente neste espaço que podemos dimensionar seu poder.

A fórmula narrativa usada por Rubião no final deste conto é uma fórmula de suspensão: para qualquer lugar que fôssemos para além dessa narrativa, encontraríamos com a impossibilidade do fechamento; ainda que tentássemos trancar esta porta com uma chave, sempre ouviríamos os ruídos da máquina, veríamos suas cores, experimentaríamos a ruína e a profecia cada vez mais perto de se cumprir, raptando o nosso tempo presente, contingenciando-nos, interditando nossas reações. A narrativa continua, em algum lugar para além dos limiares da linguagem; talvez ainda Gérion esteja atrás da porta, aguardando docemente o seu fim terrível. A narrativa continua, talvez porque também seja ela uma máquina de (des)fazer infinitos —

NO FIM... OU “UM PONTO DE TODOS OS PONTOS”: TESTEMUNHO DOS DIAS DE MUITOS DIAS

Presunção da palavra experiência. A experiência não é experimental. Não se pode provocá-la. Apenas se submeter a ela. Antes paciência que experiência. Nós esperamos — ou melhor, nós padecemos. Na prática: ao fim da experiência, não se é sábio, se é especialista. Mas em que? (Albert Camus, Cadernos, 1935-1937)

Figura 76 – No final, o que nos resta? (ordem e caos) – M.C. Escher. *Contrast (order and chaos)*, título original. Litografia (fevereiro de 1950)



Fonte: site oficial do artista. Disponível em: [https://mcescher.com/gallery/back-in-holland/#iLightbox\[gallery_image_1\]/42](https://mcescher.com/gallery/back-in-holland/#iLightbox[gallery_image_1]/42)

Como escrever um texto que encerra o trabalho que apreendemos até aqui, quando o objetivo é a expansão, o movimento intenso? — aquilo que tentamos fazer nesta dissertação. E não cabe neste momento chamarmos estas últimas páginas de “conclusão” ou então, “considerações finais”. É mais um ponto de todos os pontos possíveis e impossíveis, pois sempre haverá algo que não foi dito, nem poderia sê-lo. Neste trabalho operamos imagens, sabendo que tal conceito não se limitaria ao

que se apreende pelos órgãos da visão, nem pelos mecanismos da imaginação. São as imagens dos sentidos, das proporções, das estruturas e seus desfazimentos; as imagens da experiência, imaginário da experimentação, imaginário nômade. Cabe ainda acrescentar, sem ameaça de cairmos em redundância: este trabalho não começa nem conclui, ele é feito de zonas de parada e zonas de movimento. A tessitura de linhas de vida. Vivemos este trabalho, travamos com ele uma luta, uma batalha de vida; fomos feridos de morte, adoecemos, fugimos, buscamos abrigo e muitas das vezes não encontramos.

A ideia de um "final" é uma construção arbitrária e restritiva que impomos à nossa percepção do tempo, do espaço, dos limites do que percebemos e de até que ponto nossa visão alcança. Consideramos, então, este trabalho não como uma linha reta com um ponto de término definido, mas como um contínuo fluido e em constante transformação, como uma multiplicidade de momentos e intensidades, uma "duração pura" que se desdobra de maneira não linear. Nessa perspectiva, não há um único "final" para nada; em vez disso, existem múltiplos desdobramentos e possibilidades que coexistem e se entrelaçam — um rizoma.

Costumam dizer que as considerações finais de um trabalho, tradicionalmente, são espaços nos quais se privilegiam os autores e suas conclusões obtidas de um estudo extensivo (e muitas vezes intensivo). Geralmente as “considerações finais” se referem a uma parte ou seção de um documento, ensaio, discurso ou apresentação na qual o autor ou palestrante faz um resumo das principais ideias, argumentos ou conclusões apresentadas anteriormente. Essa seção é usada para enfatizar os pontos-chave, reforçar a tese ou mensagem principal e fornecer uma conclusão satisfatória para o leitor ou público. No entanto, como poderíamos fechar, concluir, sendo que o que temos é nada mais que um relatório de nossas próprias experiências vividas e não vividas.

No início destas páginas percebemos que o que teríamos que apresentar aqui seria, ainda que minimamente, o motivo de estarmos aqui escrevendo estas páginas. Se tínhamos que começar por algum ponto, que fosse pelo início. E de fato, começamos; um início ilusório, como se as coisas comessem nas páginas que

enumeram a ordem dos argumentos apresentados. Este trabalho se origina da experiência ampla de vida que se mescla com aquilo que se leu, que se experimentou, com as cargas, com a rocha carregada até os cimos da montanha para que depois rolasse até o abismo e assim provássemos nossa insistência em insistir em algo sem sentido – estaríamos sempre ali, em prontidão para nossa rocha. No entanto, se devíamos começar pelo início, devemos concluir pelo final? Seria o início a subida da montanha e o final a queda inevitável da pedra? Ou seria o contrário, ou as duas coisas ao mesmo tempo?

Jorge Luís Borges nos questiona, no pós-escrito de "O Aleph": "Existe esse Aleph no íntimo de uma pedra? Vi-o quando vi todas as coisas e o esqueci? Nossa mente é porosa para o esquecimento" (Borges, 2008, p. 153). Nesta pedra que carregamos insistentemente, dentro desta rocha inerte e ao mesmo tempo movente, haveria a contemplação das mais absurdas dimensões que proliferam no cosmos? Se tentarmos, com afinco, trabalhar a memória para que não nos falte o último suspiro, lembraremos, ao fim, de todo o trajeto ou estará, na porosidade da mente, o peso de se carregar toda nossa vã missão de subir o monte com algo que, no fim, se revelará sem propósito? Em um instante tudo pode desabar e não veremos nesta ruína dos dias estranheza, reação de alguém que nunca espera o que está por vir. Pelo contrário, saberemos que nestes dias de muitos dias, nos escondíamos nas ruínas, falíamos, caíamos num poço tão profundo que todas as tentativas de escalá-lo até a luz em seu topo resultava no escorregar de nossos pés até a água escura de seu fundo, o lodaçal espesso, tão denso, que afundávamos neste ventre do abismo. Em algum lugar, neste mesmo instante de nossa queda, uma nova estrela acabava de surgir por pressão da gravidade; um buraco-negro acabava de se formar da explosão de uma supernova; uma célula acabava de se multiplicar em outra, e outra, e outra. E o que mais nos surpreende, que prevalece até a insistência da memória porosa, é que este ponto, de todos os pontos possíveis e impossíveis, aconteciam num infinitesimal espaço de tempo, dentro de uma rocha que carregávamos, inutilmente, até o topo de uma montanha.

Experimentamos neste trabalho o nosso primeiro salto neste espaço assombroso e desconhecido. Entre os sons e silêncios, entre as pétalas rasgadas de flores abissais, experimentamos desde dentro, do processo de leitura e experiência criativa, as dimensões e (im)possibilidades da escrita, da linguagem e da multiplicidade que se encontra na inaptidão de se escrever um texto que ainda está por realizar-se. A experiência que abordamos no primeiro platô, a de "direcionar a escritura ao caos de sons e pétalas" poderia ser ampliado para a própria escrita desta dissertação: traçamos um movimento em direção à desordem, à pluralidade e à imprevisibilidade. A escrita que abraça as fissuras na linguagem, permitindo que ela se expanda e se torne uma expressão mais ampla da experiência.

As "aberturas na expressão" não são vistas como interrupções, mas como oportunidades para atingir "intensidades e velocidades outras" na escrita. A escrita não é um ato de representação, mas de criação pela experiência de fazer a linguagem rachar, procurar os limiares que desbordam no fora da linguagem. Esta linguagem "caminhando errante para o fora" nos fez encontrar nos objetos estéticos que experimentamos aqui, a expressão da dinâmica da linguagem e ao mesmo tempo de sua impossibilidade e falência. Experimentamos o potencial de criação e destruição na escrita, e sua chegada é como a abertura de um "abismo" no texto, onde a multiplicidade de significados se revela e, ao mesmo tempo, voltam sobre si mesmas. O texto, nesta perspectiva, é visto como algo em constante devir, em movimento, movência da linguagem, que nos ajuda a entender a complexidade da escrita e da experiência literária.

Esperamos Marina, esperamos seu exército silenciosamente altissonante, fomos traídos, invadidos, pela janela nos saltou um estranho. Quantas destas páginas que aqui escrevemos não foram a experiência própria de nosso abismo particular em noites de insônia, de impossibilidade de tocar a linguagem que nos fugia, insistente em esquivar-se, displicente com nosso abandono? Quando esta ferida de morte será minimamente curada? Que texto é este que nos faltou, que nunca será escrito, que não se faz objeto, que está sempre por vir, que nos desafia a buscar nossas flores nas íngremes encostas?

Diante da imagem fomos desafiados a fazê-la significar de forma a desestruturar expectativas interpretacionistas — este símbolo, esta imagem, não vemos também um Deus aqui representado? Em caminho oposto, numa linha de feitiçaria, na experiência de um nômade na aridez da imagem, optamos por operar com a legião que prolifera nas superfícies e, ao mesmo tempo, nas profundezas, desafiando a centralidade de uma pretensa essência no dinamismo da forma e do conteúdo. Fomos traídos, inúmeras vezes, pela imagem; fomos desterritorializados num rosto, num gesto de escavar a madeira ou a pedra para reproduzir infinitamente a mesma imagem, o mesmo retrato, o mesmo animal, o mesmo mundo impossível; olhamos para um espelho e vimos nossa própria imagem desfazer-se num monstruoso ser que emerge do abismo — quem é este a quem vejo agora, depois de tanto tempo, depois de ser traído pela imagem e tentar, a duras penas, apreendê-la, fazê-la ater-se à experiência por si própria?

Fizemos da arte/literatura nosso rizoma, nossa toca, nossa construção; travamos a batalha neste território que é constantemente invadido. Ampliamos a leitura com pretensões científicas à experimentação não laboratorial, a experiência vivida, processo criativo, processo errante; fizemos da arte/literatura nosso ermo, nosso abismo — quantas vezes nascemos diante deste espelho da arte para depois, em um direcionamento falho, morreremos no rosto de uma criança natimorta. Quantas vezes experimentamos aqui o desafio de se dizer, de se enunciar palavra que fosse, sem incorrer no risco de sermos tragados pela ameaçadora criatura que se escondia, se abrigava nesta mesma toca de linguagem estéril.

Perfizemos, desfizemos e construímos os infinitos — as páginas se somavam a cada vez que mais verificávamos nossa falência —, movimentamos a forma, invertemos as noções de causa e efeito. Observamos a elevação de uma estrutura infinita que se impõe rompendo o espaço destacando-se sua exterioridade de edificação em construção constante. Vimos, também, uma edificação que se desfaz desde dentro, sua estrutura é demolida a partir do núcleo intensivo do sistema-edificação; a queda deste segundo edifício resume-se, ao fim, à poeira de uma condenação eterna, que poderia ser, inclusive, resultado da elevação do homem em seu ímpeto de atingir alturas cada vez maiores com a babélica construção. Em

suma, os movimentos de elevação e queda que experimentamos neste trabalho são operacionalizados numa linha de consciente falta de sentido, o paradoxo da queda e da elevação, de suas causas e consequências, impulso que revela a esterilidade dos propósitos e a paralisação da ação — nunca haverá fuga possível, nem ponto de parada, nem abrigo, nem fim, nem começo; mas, ao mesmo tempo, o que há é a linha de fuga, a ser traçada infinitamente.

Nada se justifica, nenhuma esperança prevalece ao poder da ruína, o abismo sempre receberá a poeira dos dias e dos homens, mas quando? Ainda haveria, no entanto, a insistência em lutar contra forças maiores, contra o absurdo que pressiona os ombros do homem condenado a aceitar sua condição. Às vezes lutar. Sempre. Talvez — perder, ruir, cair. Muitas das vezes a elevação estará no prazer de se olhar para cima e ver que sempre haverá ali a montanha, perene, para se subir, e o mesmo caminho para se traçar uma volta. O que há de mais doce que o retorno, o lugar que se pode chamar de casa, o abrigo, o arco-íris no horizonte, a pedra?

∞

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007a.

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007b.

AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento**. Ensaios e conferências. Tradução de António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**: um relato sobre a banalidade domal. Tradução de Sônia Orietta Heinrich. São Paulo: Diagrama & Texto, 1983.

ARRIGUCCI JR., Davi. **Enigma e comentário**: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ARRIGUCCI JR, Davi. Minas, assombros e anedotas: os contos fantásticos de Murilo Rubião. **Enigma e comentário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ARRIGUCCI JR, Davi. **O escorpião enalacrado**: a poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Perspectiva, 1973.

ARRIGUCCI JR., Davi. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. In: RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias**. São Paulo: Ática, 1974, p. 6–11.

ARRIGUCCI JR., Davi. O sequestro da surpresa. In: **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **O homem ao espelho**. Apontamentos dos anos 1940. São Carlos: Pedro & João Editores, 2019.

BARBIERI, Vicente. Dos veces el mismo rostro. In: CÓCARO, N. (Org.). **Cuentos fantásticos argentinos**. Buenos Aires: Emecé, 1960. p. 43–45.

BARTHES, Roland. **Aula** – Aula inaugural da cadeira de Semiologia literária do Colégio de França. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997.

BARTHES, Roland. **S/Z**. Tradução de Nicolas Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI Ediciones, 2004.

BASTOS, Hermenegildo José. Aglomerações: o espaço do fantástico muriliano. **Cerrados** Revista do Curso de Pós graduação em Literatura, Brasília, v. 11, p. 9 6, 2001.

BATALHA, Maria Cristina. Murilo Rubião e as armadilhas do verbo: a euforia eo desencanto. **Letras & Letras**, Uberlândia, v. 19, n. 2, p. 99–113, 2003.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BLANCHOT, Maurice. **A comunidade inconfessável**. Tradução de Eclair Antonio Almeida Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor, 2013.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

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

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. Tradução de Davi Arrigucci Junior. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução de Davi Arrigucci Junior. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. **O livro dos seres imaginários**. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. Céu, inferno. In: **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003, p. 227–242.

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2004.

CAMARANI, Maria Luiza Silva. Murilo Rubião e o Realismo Mágico. In: ANAIS DO XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 2008, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/008/ANA_CAMARANI.pdf Acesso em 21 nov 2022.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: BestBolso, 2020.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CARDOSO JR., Hélio Rebello. Teoria das multiplicidades e conceito de inconsciente no pensamento de Gilles Deleuze. In: CARDOSO JR., Hélio Rebello; SANTANA, Roberto Duarte (orgs.) **Inconsciente–multiplicidade**: conceito, problemas e práticas segundo Deleuze e Guattari. São Paulo: EditoraUNESP, 2017.

CARONE, Modesto. **Lição de Kafka** . São Paulo: Companhia das Letras, 2009

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. São Paula: Ática, 2006.

CASTELO BRANCO, Wilson. Um contista em face do sobrenatural. **Folha de Minas**, Belo Horizonte, 1944.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba:Ed. UFPR, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva. São Paulo: José Olympio, 2008.

CIORAN, Emil. **Do inconveniente de ter nascido**. Tradução de Manuel de Freitas. Lisboa: Letra Livre, 2010.

CIORAN, Emil. **Nos cumes do desespero**. Tradução de FernandoKlabin. São Paulo: Hedra, 2012.

CORTÁZAR, Julio. **Clases de literatura**. Berkeley, 1980. Barcelona: Debolsillo, 2016.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COSTA, Lúgia Millitz da. **A Poética de Aristóteles**: mimese e verossimilhança. São Paulo: Ática, 1992.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Flow**: the Psychology of optimal experience. Nova Iorque: Harper & Row, 1990.

DÄLLENBACH, Lucien. **Le récit spéculaire**: essai sur la mise en abyme. Paris: Éditions duSeuil, 1977

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: **Poétique**: intertextualidades. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979

DÄLLENBACH, Lucien; TOMARKEN, Annette. **Reflexivity and Reading**. New Literary History, v. 11, n. 3, “On Narrative and Narratives”: II, p. 435–449, 1980.

DANA, Samy. Cosmos ou caos. **Augusto Guzzo Revista Acadêmica**, São Paulo, n. 4, p. 27-32, ago. 2012. ISSN 2316-3852. Disponível em: http://www.fics.edu.br/index.php/augusto_guzzo/article/view/101. Acesso em: 16 out. 2023.

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

DELEUZE, Gilles. “A literatura e a vida”. In: **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 11–17.

DELEUZE, Gilles. “Bartleby, ou a fórmula”. In: **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 91–117.

DELEUZE, Gilles. “Gaguejou”. In: **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 138–146.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “28 de novembro de 1947 – Como criar para si um Corpo sem Órgãos?”. Tradução de Aurélio Guerra Neto. In: **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 11–33.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Ano zero – rostidade”. Tradução de Ana Lúcia de Oliveirae Lúcia Cláudia Leão. In: **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 35–68.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DIDI–HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI–HUBERMAN, Georges. **L’immagine aperta: motivi dell’incarnazione nelle arti visive**. Milão: Bruno Mondadori S. p. A., 2008.

DOSSE, François. **Gilles Deleuze and Félix Guattari: intersecting lives**. Tradução de Deborah Glassman. Nova Iorque: Columbia University Press, 2010.

DOSTÁL, Jiří. **The Language of graphics**. Nova York: Van Nostrand Reinhold, 1990.

DURÃO, Fabio Akcelrud. **Metodologia de pesquisa em Literatura**. São Paulo: Parábola, 2020.

- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ERNST, Bruno. **O espelho mágico de M. C. Escher**. São Paulo: Taschen, 1991.
- ESCHER, Maurits Cornelis. **Escher on Escher: Exploring the Infinite**. Novalorque: Harry Abrams Inc, 1989.
- ESCHER, Maurits Cornelis. **The Magic of M.C. Escher**. Nova Iorque: Joost Elffers Books, 2000.
- FONTANA, David. **A linguagem dos símbolos**. São Paulo: Publifolha, 2012.
- FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Lisboa: Edições 70, 2005.
- FRAZER, James G. **The Golden Bough: A Study in Magic and Religion**. Londres: The MacMillan Press, 1976.
- GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 2002.
- GAMA-KHALIL, Marisa Martins; SIMÕES, Maria João; CEZAR, Adelaide Caramuru. O pirotécnico Murilo Rubião. **Letras & Letras**, v. 34, n. 2, jul/dez, Uberlândia, 2018.
- GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Org.). **Murilo Rubião: 20 anos depois da sua morte**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.
- GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GINZBERG, Louis. **The legends of the jews**. Vol. 5. Nova Iorque: Cosimo Classics, 2006.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2012.
- GONÇALVES, Rosa Gabriella. Abstração e empatia: Schopenhauer e a fundamentação da arte abstrata. **Voluntas Revista Internacional de Filosofia**, Santa Maria, v.12, e 23, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/2179378667561>. Acesso em: 10 jul. 2023.

GUILLÉN, Claudio. **Lo uno y lo diverso**: Introducción a la literatura comparada. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização**: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. 4ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

HAESBAERT, Rogério. **Territórios Alternativos**. São Paulo: Contexto, 2012.

HOBBS, Thomas. **Leviatã ou Matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil**. Tradução de Rosina Angina. São Paulo: Martin Claret, 2014

HOBBS, Thomas. "Behemoth: the history of the causes of the Civil Wars of England, and of the counsels and artifices by which they were carried on from the year 1640 to the year 1660". In: **The English Works of Thomas Hobbes of Malmesbury**. Vol. 6. Aalen: Scientia, 1966.

HUTCHEON, Linda. **A poetics of postmodernism**. Abingdon: Routledge, 1988.

IANNACE, Ricardo. Murilo Rubião em curta-metragem. Uma leitura de “O bloqueio” de Cláudio de Oliveira. **FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária**, [S. l.], n. 3, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12567>. Acesso em: 14 out. 2023.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

JOLIVET, Régis. **Sartre ou a teologia do absurdo**. São Paulo: Herder, 1968.

KAFKA, Franz. **Um arista da fome e A construção**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KEMPINSKA, Olga Donata Guerizoli. Convenção gótica e a desterritorialização. A poética do horror nas obras de Witold Gombrowicz e de Natasha Trethewey. **História e Cultura**, v. 12, n. 1, jul 2022. Disponível em: <https://periodicos.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/3632> Acesso em 11 jul 2023.

KRAUSS, Rosalind. A escultura em campo ampliado. Tradução de Elisabeth Carbone Baez. **Gávea**: revista semestral do curso de especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. Rio de Janeiro: PUC–RJ, n. 1, 1984.

KRAUSS, Rosalind. **Passages in Modern Sculpture**. Cambridge: MIT Press, 1981.

LAUTRÉAMONT. **Obra completa**. Tradução de Cláudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 1997.

LAVELLE, Louis. **O erro de Narciso**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: É Realizações, 2012.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Riode Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LIDMILOVÁ, Pavla. O conto brasileiro: a crítica e o sonho. In. **Alguns temas da literatura**. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1984, p. 73 – 90.

LIMA, Luis Costa. **O Controle do Imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LIMA, Luis Costa. **Sociedade e Discurso Ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara 1986.

LINS, Álvaro. "O Mágico Lançado Ainda Mais Para a Zona de Kafka: Os Contos de Murilo Rubião." In: **Os Mortos de Sobrecasaca – Ensaios e Estudos – 1940–1960**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 265–68.

LOWE, Elisabeth. A opção do fantástico. **Revista Escrita**, São Paulo, ano IV, n.29, 1979.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

MAGRITTE, René. **Les mots et les images**. Bruxelas: Espace Nord, 2017.

MASSUMI, Brian. **A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari**. Cambridge: MIT Press, 1992.

MASSUMI, Brian. **Parables for the virtual**. Durham: Duke University Press, 2002.

MIYOSHI, Alexandre Gaiotto. Diante do espelho: textos de Michel Foucault sobre arte representacional frente a produções artísticas dos anos 1960. **MODOS**. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.1, p.50–69, jan. 2018.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MOSTAFA, Solange Puntel; CRUZ, Denise Viuniski da Nova. **Para ler a filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari**. Campinas: Alínea., 2009.

MYONGJA, Yu. Magritte: une poétique des mots et des images (1927–1930). **Textyles**, v. 13, n. 1, p. 181–192, abr. 2013. Disponível em: <http://journals.openedition.org/textyles/2136>.

NANCY, Jean–Luc. **A comunidade inoperada**. Tradução de Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7letras, 2016.

NANCY, Jean–Luc. **Being singular plural**. Tradução de Robert D. Richardson e Anne E. O’Byrne. Stanford: Stanford University Press, 2000.

NANCY, Jean–Luc. **Corpus**. Tradução de Tomás Maia. Lisboa: Vega/ Passagens, 2000. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6577542/mod_resource/content/1/Corpus%2C%20Jean%20Luc%20Nancy.pdf
Acesso em 11 jul 2023.

NANCY, Jean–Luc. **La mirada del retrato**. Tradução de Irene Agoff. BuenosAires: Amorrortu, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. **Coleção Os Pensadores: Nietzsche**. São Paulo: Nova Cultura, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

OLIVEIRA, Silvana. **Murilo Rubião: a tragédia do homem invisível**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 114p. 1996.

PAES, José Paulo. Um sequestro do divino. In: **A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PASCAL, Blaise. **Pensamentos**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2005.

PERCINO, Eziel Bonaparte. **Murilo Rubião: senso e não senso**. São Carlos: EDUFSCar, 2014.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PONCE, Granville. Entrevista: o fantástico Murilo Rubião. In: RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias**. São Paulo: Ática, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis: cenas do regime estético da arte**. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Editora 34, 2021.

ROAS, David. **Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico**. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

RODRIGUES, Rodrigo Freitas. **As intermitências da imagem: um diálogo com o tempo**. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 226p. 2016.

ROSA, João Guimarães. **Tutameia: terceiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 72.

RUBIÃO, Murilo. Entrevista con Murilo Rubião. **Revista Chasqui** 07, no 03, Quito, 1978. 24–33.

RUBIÃO, Murilo. As façanhas de um escritor mágico. **Correio Braziliense**, Brasília, 27 agosto 1988. s/p.

RUBIÃO, Murilo. Sedutora profecia do contemporâneo. **Tribuna de Minas**, Belo Horizonte, 03 junho 1988.s/p.

RUBIÃO, Murilo. A última entrevista. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 05outubro 1991.

RUBIÃO, Murilo. **Obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SARTRE, Jean–Paul. Aminadab, ou o fantástico considerado como umalinguagem. In: **Situações I**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SARTRE, Jean–Paul. **A Náusea**. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SARTRE, Jean–Paul. **O ser e o nada – ensaio de ontologia fenomenológica**. Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2007.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**. 28ª edição. São Paulo: Editora Cultrix. 2012.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. As práticas de uma língua menor: reflexões deum tema de Deleuze e Guattari. **Ipotesi**: revista de estudos literários. Juiz de Fora, v. 5, n. 2, 2001.

SCHULTZ, Joachim. La traduction de Saint–Pol–Roux et sa réception en Allemagne ou les "champs littéraires" de la traduction. **TTR : traduction, terminologie, rédaction**, 1988, vol.1, n. 2, p. 37–46. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/037016ar> Acesso em 11 de julho de 2023

SCHWARTZ, Jorge. Do fantástico como máscara. In: RUBIÃO, Murilo. **O convidado**. São Paulo: Editora Ática, 1988, p. 6-13.

SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião**: a poética do uroboro. São Paulo: Ática, 1981.

SILVA, Cíntia Vieira da. O funcionamento das multiplicidades no inconsciente espinosista de Mil Platôs. In: CARDOSO JR., Hélio Rebello; SANTANA, Roberto Duarte (orgs.) **Inconsciente–multiplicidade**: conceito, problemas e práticas segundo Deleuze e Guattari. São Paulo: Editora UNESP, 2017.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**: e outros ensaios. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUKI, Nadia. **Behemoth Contra Leviatã**. Guerra Civil na Filosofia de Thomas Hobbes. São Paulo: Loyola, 2008.

TELES, Gilberto Mendonça. Por uma poética do conto brasileiro. **Revista de Filologia Românica**, São Paulo, n. 19, p. 161–182, 2002.

VINCI, Christian Fernando Ribeiro Guimarães. “O conceito de experimentação na filosofia de Gilles Deleuze”. **SOFIA**, Vitória, v.7, n.2, p. 322–342, JUL./DEZ. 2018.

ZAMBRANO, María. Uma metáfora da esperança: as ruínas. **Sopro Desterro**, Florianópolis, n. 37, p. 2-4, 2010.

ŽIŽEK, Slavoj. **Órganos sin cuerpo**: sobre Deleuze y consecuencias. Tradução de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos, 2006.

ZOURABICHVILI, François. **Deleuze**: uma filosofia do acontecimento. Tradução de Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016.