

tolerância preguiçosa, tra-
vestida de relativismo pós-
moderno? E isso sem cair na
posição oposta, na restau-
ração obstinada de normas
e de dicotomias exauri-
das? Como pensar, como
viver sem repetir fórmulas
gastas, que mais paralisam
que ajudam?

Enquanto se pede, muitas
vezes, à filosofia e aos filó-
sofos que nos forneçam
novos valores universais

seguros, os ensaios apresen-
tados neste livro recusam
essa demanda. Arriscam-se
a pensar criticamente, na
esteira de Marx, o cotidiano
no capitalismo tardio, mas
também, agora nas pegadas
de Nietzsche, a desmanchar
os valores privados e cole-
tivos habituais: o trabalho, o
esforço, o sucesso, as identi-
dades afetivas e funcio-
nais rígidas. Sem falar de
todas engenhocas técnicas
que o consumo nos impõe
de brinde para ocultar, sob
uma animação factícia, a
mediocridade de nossas
existências, a "vida depau-
perada" como diz o autor.

Só restaria, então, o gozo
de um total niilismo? Fiel,
aqui também, a Nietzsche
(Deleuze, Blanchot, Kafka e
tantos outros), Peter Pál
Pelbart evita a derradeira

Peter Pál Pelbart

A VERTIGEM POR UM FIO

Políticas da Subjetividade Contemporânea

 FAPESP

ILUMI/URAS

Copyright © 2000:
Peter Pál Pelbart

Copyright © desta edição:
Editora Iluminuras Ltda.

Capa:
Fê - estúdio a garatuja amarela
sobre *Matéria em forma de axila* (1968), técnica mista sobre tela [81 x 100 cm], Antoni Tàpies.
Coleção Joao Miró (Palma de Mallorca).

Revisão:
Renata Cordeiro

Filmes de capa:
Fast Film - Editora Fotelitos

Composição e filmes de miolo:
Iluminuras

ISBN: 85-7321-125-3

Nosso site conta com o apoio cultural da via net.works

2000

EDITORA ILUMINURAS LTDA.
Rua Oscar Freire, 1233 - CEP 01426-001 - São Paulo - SP - Brasil
Tel.: (0xx11)3068-9433 / Fax: (0xx11)282-5317
E-mail: iluminur@iluminuras.com.br
Site: <http://www.iluminuras.com.br>

ÍNDICE

PRÓLOGO	7
 <i>PARTE I</i> SUBJETIVIDADE CONTEMPORÂNEA	
Eu(reka!)	11
 <i>PARTE II</i> POLÍTICAS DE SUBJETIVIDADE	
Direitos humanos e cyber-zumbis	23
Da claustrofobia contemporânea	29
Cidade, lugar do possível	43
 <i>PARTE III</i> CRÍTICA E CLÍNICA	
Literatura e loucura	53
A gorda saúde dominante	63
Solidão de Bartleby	83
 <i>PARTE IV</i> A LOUCURA EM CENA	
Deserto vermelho	93
Ueinz - Viagem a Babel	99

PARTE V
TEMPO E LOUCURA

O tempo se quebra	113
Tempo e psicanálise	127
Da psicose	145
Subjetividade esquizo	161

PARTE VI
VARIAÇÕES TEÓRICAS

Imagens de tempo em Deleuze	177
Rizoma temporal	183
Tempo pós-moderno	187
O anjo da morte	193

PARTE VII
A GUERRA E O TEMPO

Lembrar de esquecer Lampe!	201
A vergonha e o intolerável	207

REFERÊNCIA DOS TEXTOS	221
-----------------------------	-----

PRÓLOGO

Um trapezista se dá conta, subitamente, de que sua vida está por um triz: “Viver assim, com uma só barra entre as mãos... É vida, isto?” A existência de repente lhe parece estreita demais, pobre demais, frágil demais. Passa a exigir dois trapézios em vez de um, e promete “nunca mais e em circunstância alguma” voltar a apresentar-se como antigamente, pendendo de uma única barra.

O trapezista de Kafka, na sua exclamação apavorada, expressa o que as acrobacias do mundo contemporâneo tentam dissimular a todo custo: a percepção vertiginosa de que estamos por um fio, a descoberta penosa de ver-se reduzido a quase nada, a suspeita crescente de que esse pouco talvez não baste para prosseguir. Ao lado da certeza esvaída, a vida depauperada, o abismo escancarado, a quebra irremissível no fio do tempo e no contorno da alma.

Se alguns dos textos que seguem podem ser colocados sob o signo desse sobressalto, o foco principal da maioria deles está em outra parte. Pois se é certo que parecemos desarmados diante dos múltiplos sentidos que o desgosto primeiro do trapezista continua a suscitar (o conto de Kafka chama-se “A primeira dor”), é preciso ir além do susto e de seus efeitos de superfície para sondar os gestos de reinvenção da vida que ele esboça. Não há como fazê-lo, no contexto contemporâneo, sem antenar para a miríade de riscos, ofertas e urgências na qual nos lança, na sua oscilação sincopada, a barra do presente.

* * *

Este é um livro de notas, de sobras, de restos. Quase um diário de bordo. Reuni aqui tudo aquilo que rodeou uma pesquisa de anos, teórica e pessoal, em torno da intersecção entre *tempo* e *subjetividade*. Às vezes um estudo sistemático produzido alhures vai deixando à margem uma quantidade imensa de franjas soltas, anotações de percurso, notas de rodapé, páginas avulsas cujo destino em geral é o apêndice, o lixo ou a gaveta. E no entanto, em retrospecto, essa massa de textos vai se revelando menos fragmentária do que parecia à primeira vista, e o autor se dá conta de que existe, em meio ao caos aparente, o que a ciência contemporânea chama de atrator estranho: um ponto para onde convergem distintas trajetórias — no meu caso, muitas intuições embrionárias, desvios aventureiros, curiosidades atrevidas, não suficientemente amadurecidas para constituírem uma “tese”, mas autônomas o suficiente para distribuírem seus próprios indícios.

As trajetórias deste livro giram em torno, pois, do efeito de vertigem que resulta

impessoal, não pertencer a alguém nem ser a intriga pessoal de um eu, mas constituir blocos de sensação, blocos de percepção, blocos de afecção imprevistos que atravessam este ou aquele eu. Não os acontecimentos atribuíveis a tal ou qual pessoa, mas os eus como adjacentes a esses acontecimentos.

Assim, de dentro dessa loucura específica de Giuliana, apreende-se um certo estado do mundo, extrai-se dele seu esplendor, seu imenso frio glacial, a inapagável cintilação das coisas, a abjeção inapelável, o desequilíbrio irremissível. Desequilíbrio do mundo em que vivemos, das histórias que experimentamos, da loucura que ronda e que de algum modo é nossa, de todos nós, irremediavelmente.

UEINZZ - VIAGEM A BABEL

Um homem perambula pelas ruas de Lisboa segurando na mão um enorme microfone cor-de-rosa. O objetivo alegado é completar a sonoplastia de um filme inacabado, mas o homem parece um estranho pássaro munido de uma antena parabólica, em busca de tudo quanto for audível na terra de Camões, ou mesmo inaudível: o zumbido do vento, o rumor do Tejo, o sussurro dos amantes. Aconteceu conosco quase como em *O Céu de Lisboa*, de Wim Wenders: num dos primeiros ensaios que fizemos com os pacientes do Hospital-Dia “A Casa”, sob a direção teatral de Sérgio Penna e Renato Cohen, o músico Wilson Sukorski chegou com um pequeno gravador na mão, bem mais discreto do que o do sonoplasta de Wenders, para coletar o som do grupo. O que chamou especialmente sua atenção foi um grunhido intermitente emitido por um dos pacientes mais desorganizados, espécie de gemido anasalado beirando um mantra, e que em geral acaba num riso enrouquecido. Um som que nós já mal ouvíamos, ao qual nós nos havíamos acostumado como ao barulho da cidade, aos bate-estacas das construções vizinhas – para nós aquilo era puro ruído de fundo, espécie de resto sonoro, balbúcio à espera de uma forma futura, jubilação autoerótica, euforia elocutória. Ao final do grupo, o músico anuncia, para surpresa da equipe, que detectou ali a estaca musical do grupo.

Um oráculo alemão

Num dos ensaios subsequentes, os diretores coordenam um exercício teatral sobre os diferentes modos de comunicação entre seres vivos: palavras, gestos, postura corporal, som, música, tudo serve para comunicar-se. Um exercício clássico sobre as várias linguagens de que se dispõe: cada animal tem sua língua, cada povo tem a sua, às vezes cada homem tem seu próprio idioma, e não obstante nos entendemos, às vezes. Pergunta-se a cada pessoa do grupo que outras línguas fala, e o paciente do gemido, que nunca fala nada, responde imediatamente e com grande clareza e segurança, de todo incomuns nele: alemão. Surpresa geral, ninguém sabia que ele falava alemão. Foi preciso o ouvido de dois estrangeiros para escutarmos que aquele que acompanhamos há muito tempo falava “alemão”. E que palavra você sabe em alemão? Ueinzz... E o que significa Ueinzz em alemão? Ueinzz. Todos riem — eis a língua que significa a si mesma, que se enrola sobre si, língua esotérica, misteriosa, glossolálica. Às vezes ela é acompanhada de um dedo em riste, outras de uma excitação que desemboca num jorro de urina calça abaixo. A matéria sonora é ainda indissociável do

corpo, é uma experiência plenamente libidinal. Processo originário da linguagem que o despotismo da gramática e da significação ainda não recalcam.

Passadas algumas semanas, os diretores de teatro, inspirados no material coletado nos laboratórios, trazem ao grupo sua proposta de roteiro: uma trupe nômade, perdida no deserto, sai em busca de uma torre luminosa, e no caminho cruza obstáculos, entidades, tempestades. Em meio à andança, também se depara com um oráculo, que em sua língua sibilina indica o rumo que convém aos andarilhos. O ator para a personagem do oráculo é prontamente designado: é esse que fala alemão. Ao lhe perguntarem onde fica a torre Babelina, ele deve responder: Ueinz. O paciente entra com rapidez no papel, tudo combina, o cabelo e bigode bem pretos, o corpo maciço e pequeno de um Buda turco, seu jeito esquivo e esquivo, o olhar vago e perscrutador, de quem está em constante conversação com o invisível. É verdade que ele é caprichoso, quando lhe perguntam: Grande oráculo de Delfos, onde fica a torre Babelina?, às vezes ele responde com um silêncio, outras com um grunhido, outras ele diz Alemanha, ou Bauru, até que lhe perguntam mais especificamente, Grande oráculo, qual é a palavra mágica em alemão? e aí vem, infalível, o Ueinz que todos esperam. De qualquer modo, o mais inaudível dos pacientes, o que faz xixi na calça e vomita no prato da diretora, aquele cujo andar imprevisível desenha a curva que nenhuma geometria do espírito acompanha — caberá a ele a incumbência crucial de indicar ao povo nômade a saída das Trevas e do Caos. Depois de proferida, sua palavra mágica deve proliferar pelos alto-falantes espalhados pelo teatro, girando em círculos concêntricos e amplificando-se em ecos vertiginosos, Ueinz, Ueinz, Ueinz. A voz que nós em geral desprezávamos porque não ouvíamos encontra aí, no espaço do teatro, uma reverberação extraordinária, uma ressonância, uma musicalidade, uma eficácia mágico-poética.

Quinze dias antes da estréia pública no Teatro Tucarena, em São Paulo, com a divulgação atrasada, e já na data última para dar à peça um nome, um dos diretores diz ao final de um ensaio, em tom de suspense: “e o nome da peça será...” — e se aproxima do oráculo, à espera do som que batizará o espetáculo. Estamos boquiabertos: surpresa, euforia, embaraço para saber como se escreve isto, wainz, ou weinz, ou ueinz, o convite vai com weinz, o folder com ueinz, o cartaz brinca com todas as possibilidades de transcrição, numa grande variação babélica.

O espaço sagrado

Desde o princípio tudo já é assim espantoso nesse projeto de teatro com os pacientes. Ainda no primeiríssimo ensaio, os diretores de teatro se apresentam. Um deles se põe no centro, e quer mostrar como se pode, com pouquíssimos elementos, criar uma personagem. Traz na mão um enorme chapéu preto de borracha, longuíssimo, achatado, modelado pelos cubofuturistas russos, e o põe na cabeça. Subitamente seu corpo se avoluma e se adensa, e ele ganha uma aura incomum, como se fora um mago ou um gigante. Pega um bastão de madeira e cruza o ar, em seguida traça com um giz um círculo no chão. Convida alguém para uma luta e anuncia que aquele espaço do círculo é imantado, quem estiver dentro estará protegido, quem ficar de fora perderá

força. Com esse pequeno gesto se inaugura para todos o espaço sagrado do teatro, onde cada um pode virar ator, onde cada gesto, som ou postura ganham densidade e leveza, a fragilidade é esplendor, mesmo a brutalidade adquire graça e ritmo. Um dos pacientes se dispõe a vestir o chapéu do mago e começa a recitar um texto meio profético ou religioso, com o bastão em mãos, que agora já virou um cajado, e em poucos segundos assistimos à sua transfiguração incorporal: seu corpo meio largado ganha a desenvoltura do profeta andarilho, sua voz discursiva sustenta o anúncio dos tempos vindouros, sua recitação político-sociológica e místico-delirante ganha aí uma função ritual, uma legitimidade cênica, um compartilhamento ritual. O delírio deserta o campo psiquiátrico para reencontrar sua função mais ancestral, divina ou divinatória. Eis nesse primeiro encontro o embrião do Profeta Zanguezzi, “o homem que atravessa os tempos”, e que na peça conduzirá a trupe pelo deserto com palavras de Khlébnikov, dizendo: “Para aqueles que estão vivos... e ainda não morreram/Acordem para a contemplação... A contemplação irá levá-los / A contemplação é um forte guia.”

No segundo encontro resolvemos ensaiar numa outra casa recém-alugada pelo Hospital-Dia, e fazemos o trajeto de duas quadras com os apetrechos trazidos pelos diretores, o chapéu cubofuturista, o cajado e uma lamparina antiga, com uma vela no meio. Sugere-se ir com a vela acesa, atravessar a rua como se atravessa um rio perigoso, o cajado terá o poder de cortar a água do rio, e cada um salta à sua maneira o tal do rio invisível; em poucos minutos está configurada uma trupe de andarilhos numa travessia imemorial de um deserto ou de um Mar Vermelho — ou será uma procissão medieval guiada por uma luz de vela? —, em pleno bairro da Aclimação e à luz do dia, para assombro da vizinhança e nosso também.

E esse que conduz na rua a lamparina com um prazer indistigável é já o Homem da Luz, que com seu manto amarelo iluminará na peça o caminho do Profeta Zanguezzi, abrindo uma passagem de luz para ele e a trupe em meio às trevas. É claro que o Homem da Luz e o Profeta nunca se entenderam perfeitamente sobre qual deles conduz de fato a trupe, um acha que são suas palavras que guiam, o outro que é sua lamparina que abre passagem. Bem ou mal, é com ambos que saímos do primevo Caos do Universo.

Caos

Pois é no Caos que tudo começa, é com o Caos que começa a peça, como diz a narradora no início do espetáculo, com as palavras de Paulo Leminski: “Caos/massa rude e indigesta/apenas peso inerte/desconjuntada semente da discórdia das coisas/terra, mar e ar/ciclam/confundidos”. Ao que o outro narrador, com voz particularmente inspirada responde, com as palavras de Hesíodo: “Sim primeiro nasceu Caos, depois também Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre, dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado, e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias, e Eros o mais belo entre deuses e mortais... Nove noites e dias uma bigorna de bronze cai do céu e só no décimo atinge a terra e, caindo da terra o Tártaro nevoento. E nove

noites e dias uma bigorna de bronze cai da terra e só no décimo atinge o Tártaro.” O narrador dá especial ênfase à palavra Tártaro, com sua voz já normalmente trêmula e grave, a boca desdentada (vários dentes apodrecidos foram arrancados recentemente), e é preciso imaginar como ressoa para ele o tártaro dos dentes e o Tártaro de Hesfodo, a odontologia e a ontologia, o Caos da boca e o Caos do mundo, nesse paciente que a cada manhã chega dizendo que está morto e para quem cada dia é uma longa travessia, uma saída do Tártaro e do Caos rumo a uma Torre luminosa, antes que a noite volte a derramar sobre o mundo seu manto de horror e escuridão.

Por um triz

Num dos exercícios mais divertidos propostos pelos diretores, cada um deve encher o pulmão e atravessar a sala correndo, de braços abertos e com a respiração presa, para no final soltar o ar dizendo uma palavra de sua escolha. Um faz isso meio saltitante, o outro encurvado, o terceiro flutuando, este vem como uma besta fera, aquele no seu passo de gigante à beira do colapso e com uma voz cavernosa e radiofônica que parece sair de um alto falante embutido a três metros de distância do corpo, e todos no final se largam nos braços de um dos diretores que os espera na ponta da sala... E esse gigante, uma vez chegado a seu destino, tendo feito estremecer as paredes da casa e quase ter aplastado o diretor todo baixinho, fica ali a seu lado, incentivando os que vêm, gritando “Solta o fôlego!” Quando a trupe saída do Caos está toda caída no deserto, depois de uma tempestade de areia fulminante, caberá a ele vir, com seu andar desconjuntado, como um treinador de heróis, gritando em meio aos corpos deitados para ressuscitá-los, “Eu sou Gul, o grande treinador de heróis. Para quem quiser entrar no meu campo de batalha, precisa gritar. Solte o fôlego e grite uma palavra qualquer!”.

Na primeira apresentação pública, Gul, antes dessa cena, por acaso sobrou no alto de uma escadaria, longe do palco. Para chegar até a trupe teve que descer a escada, com seu passo trêmulo e extrema dificuldade de locomoção, ao que se acrescem os óculos muito espessos, no meio da escuridão e da música tensa. Ninguém podia garantir que não se esborracharia no caminho, ou que simplesmente suspendesse bruscamente sua cena, ou gritasse pedindo ajuda. Creio que aí está uma das características fortes dessa experiência teatral, conforme o comentário percuciente de um historiador que assistiu a uma apresentação: o espectador nunca tem certeza que um gesto ou uma fala terão um desfecho, se serão ou não interrompidos por alguma contingência qualquer, e cada minuto acaba sendo vivido como um milagre. É por um triz que tudo acontece, mas esse por um triz não é ocultado — ele subjaz a cada gesto e o faz vibrar. Não é só que a segurança do mundo se vê abalada, mas esse abalo introduz no mundo (ou apenas lhe desvela) seu coeficiente de indeterminação, de jogo e de acaso.

Um misto de precariedade e milagre, de desfalecimento e fulgor, que outra coisa busca o teatro, afinal? Atores com trinta anos de experiência têm dificuldade de atingir essa qualidade de presença a um só tempo imantada e etérea, que nos pacientes está dada desde o início, de bandeja. Aquela moça que recebeu o papel de Serafina que era fina fina fina e que morreu de amores por Serafim, ela passa a peça no alto, em meio ao

público, num quarto todo cheio de rendas brancas, e quando chega sua vez desce devagarzinho a escadaria e parece feita de pluma, o passo hesitante, e seu corpo diz o inefável, essa fronteira entre a vida e a morte, e ninguém entende por que todos choram tanto nessa cena, já que nada ali aconteceu, a não ser a presença delicadíssima feita de um fiapo de vida.

Gostaria de mencionar uma última personagem, entre muitas outras que serei obrigado a omitir. Trata-se de um paciente muito politizado, contestador, provocativo, que sempre coloca em xeque as decisões alheias, que o tempo todo tenta dar ordens e com frequência encarna um vereador, ou um general autoritário, ou um guerrilheiro revolucionário, ou mesmo um pensador. Os diretores tiveram a sensibilidade de atribuir-lhe o papel do Imperador anarquista, inspirado em Heliogábalo, de Artaud. É com as palavras deste que o narrador anuncia sua entrada em cena: “Um estranho ritmo manifesta-se na crueldade do anarquista coroado, este iniciado faz tudo com capricho e em duplicata. Nos dois planos quero dizer. Cada gesto seu tem dois gumes. Ordem, desordem/unidade, anarquia/poesia, dissonância/ritmo, discordância/generosidade, crueldade”. Claro que o Imperador reescreveu seu texto original inúmeras vezes (é um ator-autor), mudando-o a cada ensaio, o que resultou em algo do tipo: “Eu sou o Imperador anarquista, fruto da psicanálise e amaldiçoado pela psiquiatria, vocês são meus brinquedos...” Ao que eu, de longe, fazendo o papel de povo (num dos ensaios iniciais, e por pura provocação, eu havia gritado contra o imperador um palavrão qualquer, com o que me foi atribuído esse papel de agitador popular), começo a esbravejar “Corrupto”, “Canalha”, “Energúmeno”, e ele manda prender-me, e seguem-se minhas queixas de que sou sem-terra, sem-teto e sem-teta, até que ele me entrega um saquinho de terra, uma telha de verdade e um rádio para ouvir a voz do presidente. Em seguida arremessa um frango de plástico sobre a platéia, e dentaduras “feitas no Congresso”, em irônica homenagem ao Plano Real. Obviamente fiquei muito feliz, depois do espetáculo, ao saber do comentário feito por alguns espectadores, de que aquele paciente barbudo que gritava energúmeno até que é um ator razoável, mas que o terapeuta imperador foi a estrela da noite.

Estar à altura do acontecimento

Eu gostaria de sair um pouco desse nível descritivo, anedótico ou autobiográfico para ampliar o espectro deste comentário. É com um certo constrangimento pessoal que o faço, pois no íntimo eu teria preferido apenas prolongar o estado de graça com que vivi as apresentações, e ficar só com a emoção das cenas, das vozes dos atores e suas modulações, seus tremores e timbres, com a música e suas dissonâncias, miscelâneas, ecos, com os gestos de cada um, suas posturas, trejeitos e hesitações, em suma, com a atmosfera de pathos, humor e comoção que tomou conta do teatro já na primeira das várias apresentações públicas.

Então como, ao escrever, colocar-se à altura do que aconteceu, ser digno do acontecimento, não traí-lo? Para além do deleite que pôde propiciar, ou da comoção que produziu e que há de se prolongar, um tal acontecimento nos força a repensar nosso

atlas antropológico, obriga-nos a redesenhar nossa geografia mental e certas fronteiras entre saúde e doença, entre a potência e a impotência, a vitalidade e o sofrimento, a arte e a inadequação, como dizia o texto de uma das atrizes, ou reproblematicar a relação entre as linguagens menores e as maiores, ou as dissonâncias vividas e a pesquisa estética, as derivas e as identidades, mesmo profissionais. Não é possível desenvolver aqui qualquer um desses tópicos de maneira exaustiva, mas seria preciso ao menos dizer algo sobre a natureza dessa conjunção que resultou na experiência relatada.

Ela se deu na confluência de dois grandes vetores que atravessam nossa cultura. O primeiro é o do teatro, com seu cortejo de magia e assombro, esse espaço ritual e sagrado, campo privilegiado de experimentação estética. O segundo vetor é o da vida quando ela experimenta seus limites, quando ela tangencia estados alterados, quando é sacudida por tremores fortes demais, por rupturas devastadoras, intensidades que transbordam toda forma ou representação, acontecimentos que extrapolam as palavras e os códigos disponíveis, ou o repertório gestual comum, mobilizando linguagens que põem em xeque a língua hegemônica, que reinventam uma vidência e uma audição. É a vida quando ela está às voltas com o irrepresentável, ou com o inominável, ou com o indizível, ou com o invisível, ou com o inaudível, ou com o impalpável — com o invivível. Há nisso que chamam de loucura uma carga de sofrimento e dor, sem dúvida, mas também um embate vital e visceral, em que entram em jogo as questões mais primárias da vida e da morte, da razão e da desrazão, do corpo e das paixões, da identidade e da diferença, da voz e do silêncio, do poder e da existência. Ora, a arte sempre veio beber nessa fonte desarrazoada, desde os gregos, e sobretudo a arte contemporânea, que está às voltas com o desafio de representar o irrepresentável, de fazer ouvir o inaudível, de dar a ver o invisível, de dizer o indizível e o invivível, de enfrentar-se ao intolerável, de dar expressão ao informe ou ao caótico.

Coreografia do sublime

Kant distinguiu o belo e o sublime justamente pelo caráter do objeto que nos impressiona, respectivamente finito ou infinito, acabado ou inacabado, mensurável ou inmensurável. Lyotard sugeriu que a arte contemporânea teria tomado essa trilha do sublime kantiano. Por exemplo na pintura contemporânea, que presentifica o excesso do impresentificável, utilizando o informe como indício desse mesmo impresentificável. De alguma maneira o desafio que atravessa o projeto estético contemporâneo também revolve o espetáculo Ueinzz, nos diversos signos de inacabamento que nele evocam um impresentificável, seja ele de dor, turbilhão ou colapso, mas também de iminência, suspensão e intensidade.

Em contrapartida, é preciso dizer o quanto tudo isso nos serve, no nosso trabalho terapêutico, a que ponto essa ritualização inclusiva das lógicas singulares, dos ritmos emergentes e insurgentes, dos universos insólitos, das rupturas de comunicação, o quanto a ritualização e coreografização disso tudo pode dar visibilidade ao mais impalpável e legitimidade àquilo que o senso comum social despreza, teme ou abomina, e assim inverte-se o jogo das exclusões sociais e sua crueldade. Se o teatro vem buscar conosco a

força do irrepresentável, é muito grande o que ele pode oferecer em troca, ao dar recursos para que isso que se considera como puro caos ganhe figuração, permitindo que a expressão dessas rupturas de sentido não soçobre no vazio. Nesse teatro acontece de cada um poder reconhecer-se como ator e autor de si mesmo, diferentemente daquilo que o teatro do mundo reserva à loucura, ao enclausurá-la na sua nadificação. Nesse teatro cada subjetividade pode continuar tecendo-se a si mesma, com a matéria prima precária que lhe pertence, e retrabalhá-la. Subjetividades em obra em meio a uma obra coletiva, no teatro concebido como um canteiro de obras a céu aberto.

Nessa obra coletiva em que todo disparate ganha um lugar, mesmo ou sobretudo quando representa uma ruptura de sentido, uma singularidade a-significante pode tornar-se foco de subjetivação, faísca autopoietica. É o caso da palavra Ueinzz, sentido a ser descoberto, proliferado, multiplicado, segundo as várias apropriações a que se presta, mas que também pode tornar-se um ponto de apoio, um chão, um foco de subjetivação para aquele sujeito que o enuncia ou o coletivo que o acompanha. Nisso há uma estética, há uma clínica e há uma ética que eu resumiria em pouquíssimas palavras como sendo a de uma certa relação com a diferença. Não se trata de um respeito sacrossanto pelo exótico, nem de uma idealização estetizante do sofrimento, muito menos de uma mera constatação que isola cada um na sua diferença dada e ali o enclausura, fazendo dela uma identidade excêntrica. Trata-se, ao contrário, de um certo jogo vital com os processos cuja regra básica é que cada cristal de singularidade, por exemplo um Ueinzz, possa ser portador de uma produtividade existencial inteiramente imprevisível, mas compartilhável. É uma produção, de obra, de subjetividade, de inconsciente, de rupturas e remanejamentos na trajetória de uma existência, seja ela individual ou coletiva, em que se trata, como diria Artaud, de roubar à idéia de existir o fato de viver, extraindo da mera existência a vida, ali onde ela esmorece enclausurada.

Autoinvenção

Um belíssimo estudo de Richard Sennett mostrou a que ponto a moderna sociedade industrial esvaziou a dimensão teatral do espaço público, desqualificando as máscaras produzidas na cena social e remetendo cada qual para sua suposta interioridade original, seu eu¹. Todo o jogo teatral em larga escala foi substituído pelo domínio de um espaço interior esvaziado, a tirania da intimidade oca, que já não pode alimentar-se de nada pois é referida a si mesma, no máximo ao seu círculo doméstico ou familiar. Sennett mostra precisamente que o eu de hoje só está assim esvaziado porque o espaço público que o nutria, e o teatro que lhe era coextensivo, foram desqualificados e esvaziados. Ora, essa observação ressoa inteiramente com os textos de Nietzsche, e toda sua valorização da máscara, e da vida como produtora de máscara, e da consciência que tinham disso os gregos. Uma máscara não esconde um rosto original, mas outra máscara, e assim sucessivamente, de modo que o rosto próprio não passa da metamorfose e criação incessante de máscaras. Não se trata de retirar a máscara para encontrar a verdade oculta, ou a identidade velada, mas compreender a que ponto a própria verda-

1) R. Sennett. *O declínio do homem público – As tiranias da intimidade*. São Paulo, Cia das Letras, 1988.

de ou mesmo a identidade é uma entre as várias máscaras de que a vida precisa e que ela produz. Se a matriz estética substitui para Nietzsche a matriz científica, é porque se trata de produzir o *ainda não nascido*, não mais de descobrir o já existente. Questão de autoinvenção, não de auto-revelação, de criação de si, não de descoberta de si.

É o que se vê na construção das personagens, que se têm ressonância com traços próprios às pessoas que os encarnam (com efeito, cada personagem foi construída a partir dos atores, e com que justeza e cuidado os diretores foram alfaiates da alma, cerzindo personagens sob medida! — a ponto de ser praticamente impossível “passar” o papel de um para um outro, já que os papéis não são universais vazios intercambiáveis), ao mesmo tempo, em vez de intensificar psicologicamente os traços de cada um, nos seus draminhas íntimos, iluminando a suposta verdade psíquica interior do sujeito, o que rapidamente descambaria para um psicodrama de qualidade duvidosa, em vez disso o teatro faz esses traços conectarem-se com personagens da história, do mito ou da literatura (o Profeta, o Homem da luz, o Treinador de heróis, a Rainha, mas também a Esfinge, o Imperador anarquista, a Torre Babelina), com elementos cósmicos ou outros (o Caos, a Tempestade, as Trevas, a Luz, a palavra oracular). Nessa conexão tais traços singulares são colocados em evidência mas ao mesmo tempo desterritorializados de seu contexto psiquiátrico, e, arrastados para longe de si mesmos, são prolongados até uma vizinhança que lhes permite uma transmutação amplificada, numa dinâmica que extrapola completamente os dados iniciais e personológicos, fazendo-os reverberarem com a cultura como um todo e experimentarem variações inusitadas. É onde o teatro oferece aos pacientes um campo de metamorfose e de experimentação de um potencial insuspeitado. Pois os traços que compõem uma personagem (as singularidades que habitam cada um) não são elementos para uma identidade reconhecível, numa mímesis referencial; eles não se somam num contorno psicossocial, ainda que isso possa estar presente, mas como máscara: a “rainha”, o “imperador”... Não é um ator representando uma personagem, mas tampouco é ele se representando, é o ator produzindo e se produzindo, criando e se criando ao mesmo tempo num jogo lúdico e existencializante, desdobrando uma potência, ainda que na forma de uma entidade histórica ou cósmica. O que conta, para além da máscara, são os estados intensivos que esses traços expressam ou desencadeiam, as mutações de que esses traços são portadores, as composições de velocidade e lentidão que cada corpo consegue, consigo e com os demais, as passagens fluxionárias, os índices corpóreos, incorpóreos, sonoros, luminosos, o puro movimento molecular, o gesto quântico, o trajeto rizomático. Daí porque o espectador não se pergunta “o que aconteceu?” ou “o que aconteceu com tal personagem?”, mas “o que me aconteceu?”, registrando o sentido eminente do Acontecimento — a afetação.

Estética contemporânea e loucura

Se a estética contemporânea é fragmentária e fluxionária, rizomática e metaestável, complexa, não-narrativa e não-representacional (e o que é um teatro não-representacional — sendo o teatro tradicionalmente o lugar da representação?), é

preciso dizer que em tudo isso ela ressoa estranhamente com o que nos vem do universo da psicose. Daí talvez sua espantosa capacidade em acolhê-lo, e a força desse encontro. Não se trata de expressar um universo interior já existente (uma cena interior, um lugar nessa cena), mas sobretudo de criar um estado, um gesto, um trajeto, um rastro, uma cintilância, uma atmosfera, e nessas passagens (des)encadeadas ir produzindo novas dilatações, novas contrações, de tempo, de espaço, de corporeidade, de afecto, de percepção, de vidência, um pluriverso à imagem e semelhança desses deslocamentos.

Toda a arte dos diretores residiu em recusar o dramalhão sentimental ou psicológico em favor do trágico no seu sentido mais rigoroso. Seria necessário, para precisar esse tema, novamente evocar Nietzsche e toda a questão do dionisíaco, da relação dos gregos com a dor e a morte, do *plus* de vitalidade que segundo o filósofo eles extraíam do lado tenebroso da vida, da alegre afirmação do efêmero e do múltiplo que alguns intérpretes de Nietzsche tão bem souberam pôr em evidência. O encontro entre o teatro e a loucura opera o resgate desse tema nietzschiano, confirmando o quanto o autor de Zaratustra usava o passado mas escrevia para o futuro, das artes e da cultura.

De qualquer modo, no contexto circunscrito que nos ocupa, o teatro oferece para as mutações descritas anteriormente, um campo de imantação privilegiado. Eu diria, ele oferece um plano de composição, um plano de imanência: nele tudo ganha consistência desde que passe por essa laboriosa metamorfose mágico-poética. Através dele, o impalpável ganha volume, o pesado fica leve, o mais discrepante recebe lugar e há espaço para o erro. Não é, pois, mero encaixe inclusivo, mas transmutação processual.

A própria peça é uma deriva, uma busca, uma deambulação, uma errância, e nem mesmo o encontro final com a torre Babelina, e a rainha negra que sai de dentro dela freiam esse nomadismo, reterritorializam o espírito, interrompem sua vagabundagem incessante. Na primeira apresentação, nos últimos minutos do espetáculo, a trupe girava em círculos em torno da torre Babelina, já que o acesso à saída do anfiteatro estava barrada por excesso de público. Um espectador, paciente de uma outra clínica, resolveu ajudar: colocou-se diante do Homem da Luz e do Profeta e os guiou por um caminho lateral em meio à platéia. Tínhamos certeza de que ele sabia para onde nos levava, para alguma porta secreta que ele conhecia, mas engano nosso, demos de cara com uma parede imensa, e ali ele nos abandonou. Fomos dali margeando a parede até encontrar a saída. Se no início o público estava espalhado pelos corredores esperando a trupe entrar ritualmente, dizendo em coro Ueinz, Ueinz, na saída final nos postamos no hall, como que para uma foto de grupo, e assistimos nós à saída dos espectadores, e eles um pouco confusos, sem saberem se saíam ou aplaudiam ou se ainda ia acontecer alguma coisa... Tudo é passagem, o próprio final ainda é errância.

Estamos curados?

No fim os pacientes chegaram ao camarim eufóricos, felizes, preenchidos, gritando *Estamos curados!* Não se trata de acreditar nisso literalmente, mas eu diria que o teatro ajuda a curá-los, e a nós também, de uma série de cacoetes. Por exemplo, do cacoete de reduzi-los à personagem exclusiva chamada doente (ou doente-mental), papel ao qual

muitas vezes eles mesmos se aferram monocordicamente, embora quando o jornal “O Estado de São Paulo” no artigo que fez sobre o espetáculo os chamou assim, a indignação tenha sido geral — eles eram atores, não doentes mentais, doente mental é o jornalista! Seria preciso então deixar de representar monotonamente sempre a mesma pecinha hospitalar e edipiana, abrir portas e janelas, mudar de teatro (!), mudar de cena (o que haveria de mais radicalmente analítico do que mergulhar numa outra cena, transformando as coordenadas de enunciação da vida?), mudar o cenário, mudar de roteiro, sobretudo mudar o olhar sobre os atores e sobre a fronteira que nos separa deles, não para tornar tudo indiferente — ah, a ilusão mais perigosa! — mas para deixar emergir outras personagens (e quantas outras experimentamos nessa quebra e reconstrução incessante da “identidade” de terapeuta), outros estados, outras afetações e outras conexões entre eles, entre nós. O teatro pode ajudar a curar-nos da crença generalizada, partilhada por muitos pacientes e também inúmeros profissionais de saúde mental, sobre sua suposta impotência ou ensimesmamento estéril, incomunicabilidade social, incapacidade criadora. Ou da idéia de que a clínica deve ficar de um lado e a cultura de outro, como se a arte não fosse ela mesma a um só tempo crítica e clínica, como se a arte não fosse já um dispositivo, como se o olhar de um diretor de teatro, a escuta de um músico, não fossem, na sua exterioridade em relação ao campo clínico tradicional, e na possibilidade de assistirem a nascimentos que nosso olhar viciado abortaria, poderosamente clínica, e no mais alto grau.

A cena que o teatro propõe (mas isso não é de hoje, nem novo, talvez seja até o mais antigo do teatro — e o mais antigo, já é sabido, tem sua dimensão inesgotável de porvir) também pode ajudar a curar-nos da tentação de substancializar nossas personagens cotidianas e seus impasses desejantes. Pois ali cada personagem emerge com a força secreta da ficção, isto é, contingente e necessária, precária e eterna, volátil e imemorial, tudo isso ao mesmo tempo. E cada personagem faz fremitos, por trás de seu contorno fugidio e do “por um triz” em que se sustenta, singularidades impalpáveis. Esses índices mágico-poéticos podem desfraldar novas composições de universo, novas dobras subjetivas. Por aí, talvez, essa conjunção de teatro e loucura nos sirva para evocar, tanto entre loucos como entre os que se dizem sãos, aquilo que o desejo ainda está por descobrir de si e de sua potência na cena contemporânea.²

PARTE V TEMPO E LOUCURA

2) Dividi com Renata Puliti e Paula Francisquetti a coordenação geral desse projeto. Várias das observações aqui transcritas provêm de conversas e trocas com a equipe, com os diretores e com os atores, a quem dedico este relato. Posteriormente uma segunda peça foi levada aos palcos, intitulada *Dédalus*, com mais de vinte apresentações públicas, entre elas uma temporada no Teatro Oficina, no Centro Cultural São Paulo, no Tucarena e no TUSP. A trupe, batizada desde então de Cia Teatral Ueinzz, foi convidada e apresentou-se com grande sucesso no 9º Festival de Teatro de Curitiba, em março de 2000.

SUBJETIVIDADE ESQUIZO

Alguém nos perguntou se nunca tínhamos visto um esquizofrênico, não, não, nunca vimos um!

Nas primeiras páginas de *O Anti-Édipo* tem-se uma bela descrição do passeio do esquizofrênico, contraposto à imobilidade do neurótico em seu divã; no primeiro há um pouco de ar livre e sobretudo uma relação com o exterior, com o fora. Um exemplo é o passeio de Lenz descrito por Büchner, sua recusa em situar-se em relação ao pai, mãe, Deus, sociedade, e o privilégio atribuído às pedras, metais, água, plantas, sua insistência em colocar-se antes da bifurcação homem-natureza. É a priorização do processo na mais pura exterioridade, onde o homem não é mais rei da criação, porém “aquele que é tocado pela vida profunda de todas as formas ou de todos os gêneros, que é encarregado das estrelas e dos animais, e que não cessa de ligar uma máquina-órgão em uma máquina-energia, uma árvore no seu corpo, um seio na boca, o sol no cu”². A alusão ao presidente Schreber é clara, bem como à maquinação que empreendem os esquizofrênicos, entre fluxos diversos, instâncias heterogêneas, direções disjuntas, numa produção libidinal que é acoplamento sexual e social ao mesmo tempo. A esquizofrenia como processo é isso: fluxos que escapam aos códigos, que os embaralham, que correm por toda parte, que deslizam sobre o corpo do socius, que atravessam territorialidades constituídas. Fluxos descodificados e desterritorializados é o que menos se tolera — o que uma sociedade mais teme é o dilúvio, diz Deleuze³.

Esquizo e esquizofrênico

É o que faz o esquizofrênico — ele leva seus fluxos para o deserto. No entanto, não há aqui qualquer elogio da loucura. É preciso ter em mente, ao ler *O Anti-Édipo*, uma diferença essencial. Uma coisa é o esquizofrênico como *tipo psicossocial*, essa entidade produzida, hospitalar, clínica, artificial. Outra coisa é o esquizofrênico tomado como *personagem conceitual*, portador dos fluxos desterritorializados e

1) Gilles Deleuze e Félix Guattari. *O Anti-Édipo*. Rio de Janeiro, Imago, 1976, p. 482 (a partir de agora *AE*).

2) *AE*, p. 19.

3) Transcrição de aula de G. Deleuze de 16/11/71, Internet, site <http://www.imaginet.fr/deleuze/>

descodificados, processualidade pura. Como o diz Lawrence do amor, o processo deve tender a seu acabamento, “não a alguma horrível intensificação, a alguma horrível extremidade onde a alma e o corpo acabem por perecer”⁴. O processo não deve tomar-se por meta, nem confundir-se com sua própria continuação ao infinito, nem girar no vazio, caso contrário ele sofre uma parada — é o que acontece com a figura psicossocial do esquizofrênico. Assim, tudo muda conforme se chame de esquizofrênico àquele que está às voltas com o processo de descodificação e desterritorialização (e reservaríamos para isso o termo *esquizo*) ou, ao contrário, àquele que interrompeu o processo em virtude de sua infinitização, e que a figura do doente hospitalar encarna de modo caricato. Se ao longo de *O Anti-Édipo* esses dois sentidos, por contrastantes que sejam, se encavalam, isso se deve, sem dúvida, à ambiguidade do capitalismo em relação ao processo esquizofrênico. Se por um lado o capitalismo é esquizofrênico, no sentido em que se baseia na descodificação de todos os fluxos, por outro ele depende, para manter-se, da conjugação desses fluxos descodificados através de uma axiomatização generalizada — não por acaso ele esquizofreniza e, ao mesmo tempo, se vê obrigado a enclausurar nos hospitais os esquizofrênicos, operando uma reterritorialização brutal daqueles que recusam qualquer codificação. Ainda voltaremos a esse paradoxo.

O corpo-sem-órgãos

A descodificação generalizada empreendida no processo esquizofrênico remete ao anseio por um “corpo sem órgãos” (Artaud), um corpo sem imagem, um estado fluídico em que precisamente qualquer produção seria abolida, bem como toda organização, órgãos, organismo, mas onde, como sobre um ovo cósmico, “pululam vermes, bacilos, figuras liliputianas, animálculos e homúnculos, com sua organização e suas máquinas, minúsculos barbantes, cordames, dentes, unhas, alavancas e polias, catapultas”⁵. É a anti-produção, o improdutivo, o desmanchador, o instinto de morte. Não a pulsão de morte no sentido da inclinação para um grau zero de tensão, em busca de um nada original, mas a fluência deslizando sobre um corpo pleno, desligamento do que faz ligação ou órgão... É o inengendramento. Por mais que se queira ver no divino de Schreber e nas suas subdivisões representantes de um personagem familiar, ele se encarrega de cruzá-los, reinjetar variáveis, variações e disjunções que acabam implodindo o molde proposto. A genealogia resultante é inteiramente insólita: as conexões habituais se desfazem e todos os códigos se embaralham na superfície do corpo sem órgãos, numa fluidez indomável.

Mil Platôs desenvolve outros aspectos do corpo sem órgãos, insistindo no seu aspecto intensivo, inextenso, de multiplicidade de fusão, sua relação com o ovo que se leva consigo (eixos, vetores, gradientes, limiares), o meio que se carrega. “O CsO não está “antes” do organismo, ele lhe é adjacente, e não cessa de se fazer [...] Não é a criança “antes” do adulto, nem a mãe “antes” da criança: ele é a estrita contemporaneidade do

4) D.H. Lawrence. *La Verge d'Aaron*. Paris, Gallimard, p. 199, cit. in *AE*, p. 19.

5) *AE*, p. 356.

adulto, da criança e do adulto”. E sobretudo não está às voltas com um corpo estilhaçado, despedaçado, numa relação com uma unidade perdida, já que se trata de uma multiplicidade⁶.

Das máquinas

Ao corpo sem órgãos, superfície deslizante e opaca, contrapõem-se as máquinas desejanter e as ligações que elas operam entre fluxos, suas “maquinações”. A relação entre o corpo sem órgãos e as máquinas desejanter comporta variações, e obedece *grosso modo* às seguintes figuras.

Por um lado, a repulsão das máquinas desejanter por parte do corpo sem órgãos na medida em que este já não as pode suportar, produzindo uma “máquina paranóica”. Por outro, a atração sobre si, sobre um corpo pleno como superfície de inscrição encantada de onde parecem provir todas as máquinas desejanter que para af são atraídas, autoengendramento, “máquina miraculante”. E depois ainda, uma terceira figura, reconciliação entre os dois movimentos de repulsão e atração, que resulta em estados de intensidade, intensidades puras, sentimentos de passagens, emoção primária, o Sinto mais profundo do que a alucinação e o delírio. Não se trata de representações, mas de uma emoção vivida, faixas de intensidade, potenciais, limiares, gradientes do corpo sem órgãos, experienciados de modo dilacerante, “demasiado comovente, que torna o esquizo no ser mais próximo da matéria” — “máquina celibatária”.

Pode ocorrer, porém, que o corpo sem órgãos, numa espécie de “retorno do recalçado”, em vez de dar-se um corpo glorioso, num êxtase deslumbrante, autoerótico, acabe como um corpo sem órgãos morto, um “trapo autista” — justo ele, o esquizo, que “se instalava nesse ponto insuportável onde o espírito toca a matéria e vive cada intensidade dela”⁷.

Contudo, quando o movimento vital não é interrompido, consiste de um corpo sem órgãos formando círculos de convergência em torno das máquinas desejanter, e o sujeito, adjacente a elas, passa por todos os estados do círculo e de um círculo a outro, sempre na borda, descentrado, sem identidade fixa. O sujeito como resultante, residual, adjacente, que exclama “então sou eu”: síntese conjuntiva. Não mais máquina paranóica, em que o corpo sem órgãos repele as máquinas desejanter, não mais máquina miraculante, em que o corpo sem órgãos atrai sobre si as máquinas desejanter, mas a máquina celibatária, que consiste numa aliança entre as máquinas desejanter e o corpo sem órgãos, com seu êxtase próprio. Um exemplo é Nietzsche tal como o leu Klossowski, e seus estados intensivos, sua identidade fortuita e oscilante. “Não existe o eu-Nietzsche, professor de filologia, que perde de repente a razão, e que se identificaria a estranhos personagens; existe o sujeito-nietzscheano que passa por uma série de estados, e que identifica os nomes da história a esses estados: *todos os nomes da história, sou eu...* O sujeito se estende sobre a circunferência do círculo de cujo centro o eu desertou. No centro há a máquina do desejo, a máquina celibatária do eterno

6) G. Deleuze e F. Guattari. *Mil Platôs*, v. III. pp. 27-28.

7) *AE*, p. 36.

retorno. [...] Não se identificar com pessoas, mas identificar os nomes da história a zonas de intensidade sobre o corpo sem órgãos; e cada vez o sujeito grita: 'Sou eu, então, sou eu!' Nunca se fez tanta história como o esquizo, e da maneira que ele fez. Ele consome de uma só vez a história universal."⁸

De que modo o esquizo faz história? Tornando-a imediatamente geografia, percorrendo regiões intensivas. O corpo sem órgãos abole a *sucessão* histórica pois a *consome* e *revela*. Em vez de indivíduos sucedendo-se numa linha do tempo, cada indivíduo circula sobre um mapa intensivo e se constitui na adjacência dessa circulação. O esquizo como sujeito transposicional: ele se abre para a diluição da identidade histórica em favor da geografia intensiva, ali onde a linha do tempo se quebra, projetando-se sobre um mapa de estados intensivos. O sujeito transposicional transversaliza a história — ele é transhistórico.

Inconsciente órfão

A crítica que *O Anti-Édipo* lança contra a teoria hegemônica da esquizofrenia se centra no privilégio atribuído por ela ao eu. Os conceitos de dissociação (Kraepelin), de autismo (Bleuler) e de espaço-tempo ou ser-no-mundo (Binswanger) pecam por referir a perturbação a um eu do qual o esquizo, no fundo, nada quer saber, e que insistem em lhe enxertar. Que isso se insinue através do conceito intermediário de imagem do corpo ("último avatar da alma, onde se confundem as exigências do espiritualismo e do positivismo"), não impede que se prolongue a mesma exigência unitária, solidária do triângulo edipiano, quer seja essa unidade uma totalidade perdida ou por vir. Seria preciso, insistem os autores, em vez disso, reafirmar o desejo como multiplicidade substantiva, e a totalidade como resultante *ao lado* das partes, pois estamos "na idade dos objetos parciais, dos tijolos e dos restos"⁹, em que são absolvidos os universos despedaçados. Inocência da loucura, em que é a ausência de ligação que liga¹⁰, em relações aleatórias. O corpo erógeno é concebido não como organismo despedaçado, mas como "emissão de singularidades pré-individuais e pré-pessoais, uma pura multiplicidade dispersada e anárquica, sem unidade nem totalidade, e cujos elementos estão soldados, colados pela distinção real ou pela própria ausência de laço"¹¹. Por mais que essa idéia já estivesse presente nos dois livros anteriores de Deleuze, foi preciso esperar *O Anti-Édipo* para que o rebatimento dessa pululação imanente sobre uma instância transcendente (Édipo) recebesse a análise mais crítica e abrangente. Para se apreciar a justeza do alvo, relembremos a insistência de De Waelhens em recusar ao psicótico a possibilidade de instaurar algum "alhures" de sua imanência caótica e fervilhante que pudesse "servir de significante para a unidade que ele ainda terá que conquistar".

8) *AE*, p. 38.

9) *AE*, p. 61.

10) A idéia de Leclair, sobre "um sistema cujos elementos são ligados entre si justamente pela ausência de toda ligação... um conjunto de puras singularidades", in *La réalité du désir*. In *Sexualité humaine*. Aubier, cit. in *AE*, pp. 411 e 499-500.

11) *AE*, p. 411.

Atentemos para um aspecto que distancia a perspectiva de Deleuze e Guattari daquelas herdadas da psiquiatria ou da psicanálise: não há uma evolução das pulsões em direção a uma totalidade integradora, mas tampouco há uma totalidade primitiva da qual derivariam¹². A crítica a Melanie Klein, por exemplo, recai sobre a maneira pela qual uma descoberta extraordinária como a dos objetos parciais ("esse mundo de explosões, de rotações, de vibrações") é reconduzida a uma fantasmática — concepção idealista —, a uma totalidade de origem ou de destinação — o Objeto completo, totalidades de integração concernentes ao ego, pessoas globais que os objetos parciais representam ou de que seriam extraídos. É onde se insinua o familialismo feroz ao qual toda a sexualidade é finalmente atrelada. "Uma criança não brinca apenas de papai-mamãe. Brinca também de feiticeiro, de *cow-boy*, de polícia e ladrão, de trem e de carrinhos. O trem não é forçosamente papai, nem a estação, mamãe. O problema não está no caráter sexual das máquinas desejanças, mas no caráter familiar dessa sexualidade."¹³ É claro o propósito dos autores: não se trata de negar que a sexualidade esteja por toda parte, mas sim que ela comece e termine no dispositivo parental, que ela derive e se refira à Família, que ela se esgote no seu triângulo maçante. Nesse sentido, *O Anti-Édipo* é um prolongamento da conclusão da *História da Loucura*, em que Michel Foucault denunciava a continuidade entre a psicanálise e a psiquiatria do século XIX no que concerne à centralidade do discurso familiar e sua moralidade burguesa.

Embora não caiba esmiuçar aqui essa crítica à família como mediação universal, vale lembrar o que possibilita tal crítica, a saber, a idéia positiva de um *inconsciente órfão*, isto é, não derivado, sem origem, sem linhagem, autoprodutor, autoengendrante. Ele é, para dizê-lo do modo mais brutal, sem relação a Édipo, *anedipiano*. Ao desvincular o inconsciente de Édipo, os autores abrem mão da idéia mesma de uma progressão, de uma regressão, de uma restauração, de um *por depois*, etc. De fato, o *inconsciente anedipiano* pressupõe uma temporalidade não orientada, não marcada por um ponto de origem ou de chegada, nem sequer por uma estrutura abstrata, atemporal. "Entretanto, é o que faz a psicanálise, fechando-se em Édipo e determinando progressões e regressões em função de Édipo, ou mesmo em relação a ele: assim a idéia de regressão pré-edipiana pela qual se tenta às vezes caracterizar a psicose."¹⁴ Ou ainda, quanto às fabulosas genealogias que a psicanálise inventa a respeito do Pai, de sua sedimentação transhistórica: "O inconsciente não segue os caminhos de uma geração, progredindo ou regredindo de um corpo a outro, teu pai, o pai de teu pai, etc."¹⁵

Essa recusa encarniçada de um Édipo-organizador pressupõe e libera uma estranha figura temporal. Basta atentarmos para o caráter circular dessa orfandade do inconsciente: "o único sujeito da reprodução é o próprio inconsciente que se mantém na forma circular da produção."¹⁶ A circularidade produtiva do inconsciente nada tem a ver com a repetição do Mesmo: é o círculo do Outro, é o círculo descentrado à

12) *AE*, p. 63.

13) *AE*, p. 65.

14) *AE*, p. 167.

15) *AE*, p. 141.

16) *AE*, p. 141.

margem do qual o sujeito emerge como residual, transposicional¹⁷. Em vez do triângulo, do qual o sujeito seria o vértice, o círculo descentrado em relação ao qual o sujeito é adjacente. “Não há um eu no centro, como também não há pessoas repartidas sobre a circunferência. Nada além de uma série de singularidades na rede disjuntiva, ou estados intensivos no tecido conjuntivo, e um sujeito transposicional sobre todo o círculo, passando por todos os estados, triunfando sobre uns como sobre seus inimigos, saboreando os outros como seus aliados, recolhendo em toda parte o prêmio fraudulento de seus avatares [...] A síntese conjuntiva pode aí exprimir-se: então sou eu o rei! então é a mim que cabe o reino! Mas este eu é somente o sujeito residual que percorre o círculo e se conclui de suas oscilações.¹⁸”

* * *

Deleuze e Guattari criticam a atribuição de uma natureza específica à psicose. Mesmo a sutileza e perspicácia de um fenomenólogo não bastam para convencê-los do contrário, pois trata-se de remeter a esquizofrenia às suas condições de fabricação. É preciso, pois, subir a montante a partir do esquizofrênico artificializado, autista e reterritorializado (no hospital, pela sociedade e pela psiquiatria) para a esquizofrenia enquanto processo, onde conflui a Natureza concebida como processo de produção e o Capitalismo como processo de desterritorialização e descodificação dos fluxos.

Se a descodificação e a desterritorialização caracterizam tanto o capitalismo como a esquizofrenia, o que os diferencia fundamentalmente? O capitalismo descodifica aquilo que as outras sociedades sempre codificaram ou sobrecodificaram, por isso é ele o limite de qualquer sociedade. Mas ao mesmo tempo ele compensa essa descodificação que ele promove através de uma axiomática rigorosa que “mantém a energia dos fluxos num estado ligado sobre o corpo do capital como socius desterritorializado, mas que é ainda mais implacável do que qualquer outro socius.” O capitalismo é pois o limite *relativo* de qualquer sociedade, ao passo que a esquizofrenia seria o limite *absoluto*, pois “faz passarem os fluxos livremente sobre o corpo sem órgãos dessocializado”, e não mais sobre o corpo do capital. É nesse sentido que a esquizofrenia é a tendência do capitalismo que ele só pode inibir, repelir, deslocando esse limite, substituindo-o pelos próprios limites relativos imanentes. Como dizem Deleuze e Guattari, o que ele descodifica com uma mão, axiomatiza com a outra. Mas o que ele procura fazer é ligar as cargas e energias da esquizofrenia numa axiomática mundial, impondo sempre novos limites interiores ao poder revolucionário dos novos fluxos descodificados.

A oposição central, em termos mais gerais e políticos, não está entre capitalistas e operários, mas entre “fluxos descodificados, tal como entram numa axiomática de classe sobre o corpo pleno do capital, e os fluxos descodificados que se libertam não só dessa axiomática como também do significante despótico, que atravessam o muro e o muro do muro, e se põem a correr sobre o corpo pleno sem órgãos; a oposição está

17) Sobre essa idéia de círculo, ou círculo do Outro, ver no próximo bloco o capítulo “Imagens de tempo em Deleuze”.

18) *AE*, p. 119.

entre a classe e os fora-de-classe, entre os servos da máquina e os que a fazem saltar ou estoirem com suas peças, entre o regime da máquina social e o das máquinas desejanter, entre os limites interiores relativos e o limite exterior absoluto. Ou, se se quiser: entre os capitalistas e os esquizos, na sua intimidade ao nível da descodificação e na sua hostilidade fundamental ao nível da axiomática.”

Então, a figura que se insinua em *O Anti-Édipo* é a de uma libido que se retira do dispositivo capitalista, a de um desejo que se dispõe de outra maneira, como diz Lyotard, segundo uma outra figura, mais informe e ramificada. “Que pode o capitalismo contra esta desafeção que cresce em seu interior...?”¹⁹ O esquizofrênico está no limite do capitalismo, “deste ele é a tendência desenvolvida, o subproduto, o proletário e o anjo exterminador”²⁰.

Deriva e disjunção

A crítica do Um, da Totalidade, a reafirmação da Multiplicidade, o privilégio das relações sobre as partes, temas recorrentes em Deleuze, podem retornar uma vez mais na análise do processo de produção *no* esquizofrênico, aquele que não unifica nem totaliza, garantindo as comunicações aberrantes entre vasos ditos não comunicantes. As noções de totalidade e de unidade, por exemplo, são recusadas na medida em que funcionam sempre como uma ausência que falta. O futuro costuma ser concebido como a completude (possível ou impossível) em relação à qual se situa um presente mais ou menos fragmentário. Contra essa exigência, e para escapar à sua dialética, anos mais tarde os autores assim definiam a contribuição de uma teoria da multiplicidade: chegar a “pensar o múltiplo em estado puro, para deixar de fazer dele o fragmento numérico de uma Unidade ou Totalidade *perdidas* ou, ao contrário, o elemento orgânico de uma Unidade ou Totalidade *por vir*”²¹. Mas já em *O Anti-Édipo* a direção está tomada: “Somente a categoria da *multiplicidade*, empregada como substantivo e superando tanto o múltiplo quanto o Um [...] é capaz de dar conta da produção desejanter: a produção desejanter é multiplicidade pura, isto é, afirmação irredutível à unidade. [...] Não acreditamos mais numa totalidade *original*, nem numa totalidade *de destinação*”²². Do ponto de vista da subjetividade isso significa que qualquer avaliação do pré-edípico referido à totalização futura está descartada. Ou seja, paralelamente à máquina edípica, o que aqui se contesta é o atrelamento a uma temporalidade determinada, a saber, a futuração-unitária que o Édipo pressupõe. O fragmentário não deveria submeter-se a essa transcendência do futuro. Num prolongamento provocativo os autores acrescentam: Não é que estejamos doentes de esquizofrenia, mas do rebatimento de seu processo sobre Édipo, a castração... Curar-se da cura edípiante, esquizofrenizar para completar o processo.

Num sentido similar, os autores insistem no uso imanente da disjunção afirmada.

19) J.F. Lyotard. Capitalismo energúmeno. In *Capitalismo e Esquizofrenia, dossier Anti-Édipo*. Lisboa, Assírio Alvim, 1976, p. 128.

20) *Idem*, p. 53.

21) *Mil Platôs*, v. I, p. 46, grifo meu.

22) *AE*, p. 61, grifo meu.

Por exemplo, o esquizofrênico não é *ou bem* isto *ou bem* aquilo (ou bem homem ou bem mulher, filho/pai, humano/animal...), mas tampouco é ele isto e aquilo, numa síntese apaziguada dos contraditórios. Ele é isto *ou* aquilo, no sentido de que preserva a *diferença* entre isto e aquilo, *afirmando-a e sobrevoando essa distância invisível*. Ele se encontra na disjunção, não a suprime: nem bissexuado, nem inter-sexuado, trans-sexuado; nem vivo nem morto, trans-vimorto; nem pai nem filho, trans-paifilho. Disjunções inclusivas e ilimitativas, feitas por um sujeito transposicional. “O esquizo não tem princípios: ele só é alguma coisa sendo outra coisa”²³. O sujeito (Schreber, por exemplo) é ele mesmo essa distância que ele percorre entre as disjunções que ele afirma e inclui. E nisso não há originário e derivado, senão deriva generalizada²⁴. Reencontramos no esquizofrênico um deus que investe todas as ramificações *ao mesmo tempo*, ainda que isso não signifique uma simultaneidade chapada e atemporal, mas o tempo como velocidade do sobrevôo, como espaçamento diferenciante. “Eu sou Apis, eu sou um egípcio, um índio pele-vermelha, um negro, um chinês, um japonês, um estrangeiro, um desconhecido, eu sou o pássaro do mar e o que sobrevoa a terra firme, eu sou a árvore de Tolstoi com suas raízes.”, como diz Nijinski²⁵. Ou, ainda ele, quando escreve: Eu sou a carta e a pena e o papel. Sobre o corpo sem órgãos, o sujeito passa por intensidades, opera devires, oscilações, migrações e deslocamentos, numa “deriva que remonta e desce o tempo — países, raças, famílias, denominações parentais, denominações divinas, denominações históricas”²⁶, e que nada têm a ver com identificações. O esquizofrênico libera uma matéria genealógica bruta, onde se inscrevem as ramificações, e assim explode a genealogia edipiana: “O genealogista-louco quadrícula o corpo sem órgãos com uma rede disjuntiva.”²⁷. Anterior ao delírio ou à alucinação, e às identificações que eles pressupõem, está, como o dissemos, a deriva intensiva pela qual se atravessam os limiares da história, num sobrevôo das distâncias indecomponíveis no deserto do tempo, concomitante ao passeio no exterior geográfico empreendido pelo esquizo.

O que aí emerge é um tempo da coexistência, dos emaranhamentos. Mesmo as escolhas amorosas exprimem conexões, coexistências, espaçamentos, ligando a sociedade em que acontecem “a outras sociedades, antigas ou contemporâneas, longínquas ou desaparecidas, mortas ou por nascer, Áfricas e Orientes, sempre pelo fio subterrâneo da libido”²⁸. É o que está no fundo da loucura, como sua condição ou matéria prima (como para os primitivos o “implexo germinal” no corpo pleno da terra, essa placenta intensiva onde todas as filiações, regras de parentesco e de aliança se reencontram, ovo cósmico, memória biocósmica, plasma germinativo, Terra inengendrada). Nessa coexistência temporal todo *depois* se vê colocado em xeque (que “o adulto é um por-depois da criança”, etc.) e só o ponto de vista do ciclo é “categórico e absoluto”²⁹, só o movimento cíclico é órfão, assim como o inconsciente

23) AE, p. 116.

24) As disjunções são a forma da genealogia desejante. In AE, p. 29.

25) Nijinsky, *Journal*, cit. in AE p. 104.

26) AE, p. 113.

27) AE, p. 104.

28) AE, p. 447.

29) AE, p. 350.

é órfão, autoengendrado, inengendrado. Mais do que qualquer outro, é o esquizofrênico quem está próximo do “coração palpitante da realidade”, é ele quem mais “faz história”, contrariando frontalmente a teoria da esquizofrenia como dissociação, autismo, ser no mundo próprio, ou ainda perda da realidade³⁰. É o que permite a Deleuze e Guattari “acreditarem” nele.

O processo e o desmoronamento

Talvez já possamos retomar a pergunta que assedia o leitor deste livro extravagante, e que os autores mesmo chegam a formular: por que usar o termo esquizo para designar tanto o processo quanto sua interrupção, a abertura eventual e o desmoronamento possível, “e todas as transições, as intrincações de um ao outro?” Seria por um desejo de borrar uma fronteira clínica, fazer do louco um herói, poeta ou revolucionário? Ora, as menções ao esquizo compreendido como entidade clínica focam sobretudo a dimensão de colapso, do girar em falso, no vazio, a exasperação horrorosa ou comovente a que estão entregues os esquizofrênicos, atirados contra a parede “com uma violência extrema. Então se imobilizam, calam-se e se encolhem sobre o corpo sem órgãos, ainda uma territorialidade, mas totalmente desértica dessa vez, sobre a qual toda a produção desejante se detém, coagulada, finge deter-se: psicose. Esses corpos catatônicos caíram no rio como chumbos, imensos hipopótamos fixos que não retornarão à superfície. Com todas as suas forças, eles se confiaram ao recalçamento originário, para escapar ao sistema repressão-recalçamento que fabrica os neuróticos. Mas uma repressão mais nua se abate sobre eles, que os identifica ao esquizo de hospital, o grande autista”³¹. Com o que ressalta o caráter provocativo da afirmação: “Alguém nos perguntou se nunca tínhamos visto um esquizofrênico, não, não, nunca vimos um”³².

Para os que ainda confundem o esquizofrênico e o revolucionário, é preciso acrescentar que entre eles se interpõe a mesma distância que separa o homem que foge daquele que sabe fazer fugir tudo aquilo de que foge³³. Numa formulação mais recente, e num contexto ideológico menos marcado, Deleuze retoma a mesma idéia para falar da saúde na literatura: “A neurose, a psicose não são passagens de vida, mas estados nos quais se cai quando o processo é interrompido, impedido, colmatado. A doença não é processo, mas parada do processo, como no ‘caso Nietzsche’”³⁴. De qualquer modo, *Mil Platôs* veio desfazer os mal-entendidos que *O Anti-Édipo* ainda deixava no ar. Sem abrir mão das teses maiores, conectando-as todavia ainda mais à teoria da multiplicidade, Deleuze e Guattari não poupam as advertências: “Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões”, ou “Não se atinge o CsO [corpo sem órgãos], e seu plano de consistência, desestratificando de maneira selvagem.” E ao

30) Cf. a respeito a leitura de Freud proposta por Simanke, e comentada nas últimas páginas do capítulo precedente.

31) AE, p. 175.

32) AE, p. 482. Deleuze diz, numa entrevista, que é esta sua frase preferida nesse livro.

33) AE, p. 433.

34) G. Deleuze. *Crítica e clínica*, pp. 13-14.

mesmo tempo, multiplicam as regras de prudência e cautela, as precauções, recomendando a que ponto é preciso conservar um tanto de organismo, de significância, de interpretação, “rações de subjetividade”³⁵.

Se o esquizofrênico goza de um estatuto privilegiado no pensamento dos autores, muito mais do que o neurótico ou o perverso, insistamos nisso, é porque é ele quem chega mais perto do *processo*, entretém com ele a mais íntima relação, com todos os perigos implicados nessa intimidade. Se o *fluxo* de loucura (isto é, o processo) desemboca por vezes na *loucura* (parada do processo), é porque esta é chamada a testemunhar sozinha pela desterritorialização como processo universal. Daí a recomendação de “liberar em todos os fluxos o movimento esquizóide de sua desterritorialização, de tal maneira que esse caráter não possa mais qualificar um resíduo particular como fluxo de loucura”³⁶. De qualquer modo, são várias as maneiras de interromper o processo: “Neurose, psicose e também perversão, suas relações dependem da situação de cada um quanto ao processo e da maneira pela qual cada um representa um modo de interrupção, uma terra residual à qual nos agarramos ainda para não sermos levados pelos fluxos desterritorializados do desejo. Territorialidade neurótica de Édipo, territorialidades perversas do artifício, territorialidade psicótica do corpo sem órgãos: ou o processo é preso na armadilha e entra no triângulo, ou se toma a si mesmo como fim, ou prossegue no vácuo e põe no lugar do seu acabamento uma horrível exasperação. Cada uma dessas formas tem por fundo a esquizofrenia, a esquizofrenia como processo é o único universal.”³⁷ “Donde a regra prática da esquizoanálise: “É preciso em cada caso repassar as velhas terras [...] Terras familiares edípianas da neurose, terras artificiais da perversão, terras asilares da psicose, como sobre elas reconquistar cada vez o processo, retomar constantemente a viagem?”³⁸”

Resta a questão: por que o esquizofrênico se vê forçado a interromper o processo (ou infinitizá-lo) e encolher-se sobre um corpo sem órgãos tornado surdo, cego e morto? Não há uma resposta clara a essa pergunta, recolocada diversas vezes no primeiro tomo, a não ser ora uma consideração geral de que a doença é resposta a uma edipianização que o esquizofrênico não pode suportar, e que lhe vem, antes mesmo da psicanálise, do próprio social, na forma de uma repressão generalizada, ora que a doença (isto é, o “autismo” e a “perda de realidade”) equivale a uma reação contra o critério edipiano pelo qual nele se assinala uma falta (ele não sofre de um ego dividido ou de um Édipo despedaçado, mas de ser forçado a voltar a tudo isso que ele abandonou). “Não é o sono da razão que engendra monstros, mas antes a racionalidade vigilante e insone”³⁹.

35) *Mil Platôs*, op. cit., p. 23.

36) *AE*, p. 407. Em contraste com a visão “pessimista” de Foucault em seu texto “La Folie, l’absence d’oeuvre”, sobre um tempo em que a loucura deixará de ser um exterior, uma estranheza, reunindo-se à “serenidade do positivo”, Deleuze e Guattari torcem o sentido dessa profecia para dar-lhe uma positividade desejável, onde se vislumbra um desenclausuramento. Ver, a respeito, “Literatura e Loucura”, na parte III deste volume.

37) *AE*, p. 176.

38) *AE*, p. 403.

39) *AE*, p. 146.

Tempo e desejo

Nada disso é estranho à problemática temporal que nos ocupa. Como vimos, a definição da psicose como pré-edípiana ou exo-edípiana é contestada pelos autores, em favor de seu caráter anedípiano⁴⁰. A linha do tempo e suas vicissitudes cede o passo à geografia dos estados de desejo. Está em jogo, sempre, um desejo não biográfico, não memorial, atual⁴¹. Fiquemos num único exemplo: a psicanálise condiciona o investimento social da libido à sua dessexualização. Todo investimento libidinal do social pode então aparecer como patológico, fixação no narcisismo, regressão a Édipo ou aos estádios pré-edípianos⁴². Se, contrariamente a isso, os fluxos se conectam diretamente ao *socius*, e igualmente a muitas sociedades, antigas e atuais, mortas ou ainda não nascidas, e os personagens investidos não figuram nada, apenas designam zonas de intensidade libidinal sobre o corpo sem órgãos, fazendo vibrar a rede desse corpo intensivo, então tudo muda de figura, e os próprios amores e relações sexuais passam a ser índices desse exterior. Investimentos sexuais-sociais em nada dependentes de Édipo: nem defesas contra o incesto, nem seus substitutos. A libido é órfã... Contesta-se aí o postulado de base, de que tudo isso até é concebível, mas por depois, supondo-se que o começo está em Édipo, ego, pai, mãe, referindo-se os estádios pré-edípianos, estruturalmente ou segundo sua direção, à organização edípiana por vir ou abortada. Deleuze e Guattari insistem em que os fatores sociais, molares ou moleculares, são sempre atuais, isto é, em ato, e se nesse contexto algo é virtual, por vir sob determinadas condições, é precisamente Édipo. Édipo virtual, Édipo reacional. Primários são os investimentos libidinais sociais-desejantes.

Trata-se, sempre, de devolver ao desejo sua abertura sem meta e sem causa. Aliás, é o que permite aos autores dizerem que os grupos-sujeitos, contrariamente aos grupos sujeitados, têm como única causa uma ruptura de causalidade⁴³. Mais importante do que a cadeia das causas pré-consciente, é a esquiza “cuja única causa é o desejo, quer dizer, a ruptura da causalidade que força a reescrever a história imediatamente real e produz esse momento estranhamente polívoco em que tudo é possível”. “Certamente, a esquiza foi preparada por um trabalho subterrâneo das causas, das metas e dos interesses [...] pode-se sempre dizer por depois que a história nunca deixou de ser regida pelas mesmas leis de conjunto e de grandes números. Resta que a esquiza não veio a existir senão por um desejo sem meta e sem causa que a traçava e a esposava”⁴⁴. Reencontramos no tema da esquiza o rastro do Intempestivo, tão presente no pensamento de Deleuze, desde *Nietzsche e a filosofia* até sua última obra conjunta com Guattari.

40) *AE*, p. 168.

41) *AE*, p. 498.

42) Freud. *Cinq psychanalyses*, p. 307, cit. in *AE*, p. 447.

43) *AE*, p. 479.

44) *AE*, p. 480.

Cartografias

Chegados a esse ponto, caberia perguntar se *O Anti-Édipo*, na esteira dos livros anteriores de Deleuze, com esse leque temático brevemente evocado aqui, não desmancha de vez a tripartição diacrônica tão pregnante (passado/presente/futuro), com sua historicidade orientada ou suas eventuais inversões, bem como os vícios cartográficos daí decorrentes. Não se libera assim uma subjetividade esquizo, alheia tanto a essa temporalidade normativa como a seus encadeamentos constrangedores, em proveito de outra topologia temporal? Ao contestar o predomínio da estrutura, *O Anti-Édipo* redescobre seu avesso, a produção real do desejo, “inorganização real dos elementos moleculares”, multiplicidade de singularidades pré-pessoais, positivas, “corpo sem órgãos”⁴⁵. *Mil Platôs* afina o estatuto dessa multiplicidade como campo de imanência, e a define como germe intenso, nem projetivo nem regressivo, “involução criadora e sempre contemporânea”⁴⁶, espécie de placenta que se carrega para perpetuamente desligar-se do próprio passado. Meio que não cessa de fazer-se, tal como o postulava Simondon, que se leva consigo e que se experimenta incessantemente — duplo virtual do qual se nutre todo atual.

O tema do meio, mais geográfico do que histórico, volta no último livro de Deleuze: os trajetos das crianças atravessam meios (dos quais os pais são como que abridores ou fechadores de portas), mediante os quais o inconsciente traça mapas. Contra a concepção memorial, comemorativa ou monumental do inconsciente, incidindo sobre pessoas e objetos, privilegia-se a superposição de mapas em remanejamento incessante. Não se busca a origem, mas os deslocamentos, as redistribuições de impasse, de limiares, de devires. Não há afundamento arquelógico na memória, mas deslizamento cartográfico na superfície: criação de caminhos sem memória. A ponto de parecer que essa movência intensiva evacuou a própria idéia de gênese. É o que diz com propriedade J.L. Nancy sobre sua dificuldade em compreender a preocupação de Deleuze com a gênese, se dela Deleuze evacua a noção de início e fim: “a ‘gênese’ deleuziana me parece ser antes um devir, que se move no meio das coisas, não na sua origem ou no seu fim”⁴⁷.

* * *

Podemos concluir esse passeio rapsódico por *O Anti-Édipo* e alguns de seus prolongamentos ressaltando que operam aí várias matrizes temporais presentes no percurso de Deleuze, desde o par Virtual/Atual até o Círculo do Outro, passando pela Memória ontológica e pelo Intempestivo⁴⁸, ainda que nesse livro estejam recobertos por termos mais genéricos tais como desejo, processo ou esquizo. Termos, aliás, que continuariam presos ao seu sentido negativo ou dialético caso não fossem “liberados” das figuras temporais restritivas ou por demais orientadas em que costumam estar

45) *AE*, p. 392.

46) *Mil Platôs*, v. 1, op. cit., p. 28.

47) J.L. Nancy. In *Gilles Deleuze, une vie philosophique*, op. cit., p. 117.

48) Ver Parte VI.

trancadas, e cujo símbolo psíquico, antropológico ou histórico mais geral, no contexto desse livro, é Édipo, assim como em *Mil Platôs* será a Forma-Estado.

Em suma, apesar do uso irregular e pouco explícito que faz *O Anti-Édipo* de conceitos de tempo, e cujos indícios apenas afloram nessas notas, pode-se dizer que estão aí reunidos aspectos relevantes para a concepção de um tempo múltiplo e rizomático, capaz de configurar uma subjetividade que respondesse à exigência postulada por toda a obra de Deleuze, e cuja expressão poética foi enunciada por Henry Miller da seguinte maneira: “O mundo dos fantasmas é o que não acabamos de conquistar. É um mundo do passado, não do futuro. Ir adiante agarrando-se ao passado é arrastar consigo as correntes do forçado [...] Não há um de nós que não seja culpado de um crime: aquele, enorme, de não viver plenamente a vida”⁴⁹.

49) Henry Miller. *Sexus*, pp. 450-52 (ed. fr.), cit. in *AE*, p. 424.