



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Luciane Bernardi de Souza

Narrativas caleidoscópicas:
encontros ao acaso na literatura latino-americana contemporânea

Florianópolis
2022

Luciane Bernardi de Souza

Narrativas caleidoscópicas:
encontros ao acaso na literatura latino-americana contemporânea

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título de Doutora em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Felipe Guimarães Soares

Florianópolis

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Souza, Luciane Bernardi

Narrativas caleidoscópicas: encontros ao acaso na
literatura latino-americana contemporânea / Luciane
Bernardi Souza ; orientador, Luiz Felipe Guimarães
Soares, 2023.

169 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, , Programa de Pós-Graduação em , Florianópolis,
2023.

Inclui referências.

1. . 2. Literatura contemporânea. I. Guimarães Soares,
Luiz Felipe . II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em . III. Título.

Luciane Bernardi de Souza

Narrativas caleidoscópicas:

encontros ao acaso na literatura latino-americana contemporânea

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado, em 16 de dezembro de 2022, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. André Fiorussi

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof.^a. Dra. Luz Rodríguez Carranza

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof.^a. Dra. Veronica Stigger

Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP/SP)

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutora em Literatura.

Prof. Alexandre Nodari, Dr.
Coordenador do Programa de Pós-Graduação

Prof. Luiz Felipe Soares Guimarães, Dr.
Orientador

Florianópolis, 2022.

AGRADECIMENTOS

À minha família.

À universidade pública, gratuita e de qualidade, que resiste.

Ao professor Luiz Felipe Guimarães Soares, pelo incentivo, pelas leituras e acima de tudo por acreditar.

À banca, pela leitura atenta e pelas contribuições.

À Luciéle, minha irmã, amiga e maior incentivadora.

À professora Cláudia Montini, por despertar a fascinação por enredos que enredam.

À professora Ana Teresa Cabañas Mayoral, referência maior na paixão pela docência.

Ao grupo de estudos Bloqueio >1, que alimentou a criação dessa escrita.

A todos que continuam a girar os caleidoscópios, aos que acreditam que os desvios constituem as trajetórias, que não banalizam o absurdo da vida, que seguem desmanuais e percorrem caminhos sem rota, que humanizam a experiência e acreditam que o caminho do pensamento, da criação e da imaginação é sempre possível e libertador.

RESUMO

A presente tese apresenta uma leitura das obras *Últimos fuegos* (2005) de Alejandra Costamagna, *Onze: uma história* (1995) de Bernardo Carvalho e *Flores* (2001) de Mario Bellatin, impulsionada pelo seguinte questionamento: que imagens são geradas a partir dos *encontros ao acaso* nas narrativas? Ancorada nesta questão, a imagem adotada nesse estudo é a do caleidoscópio, objeto lúdico-científico que apresenta proximidades com as armações que as narrativas apresentam: as pequenas peças que constituem os enredos (personagens, temas, lugares, pensamentos, signos etc.) se chocam e realizam encontros ao acaso, gerando experiências e imagens distintas, tal como em um caleidoscópio. São caquinhos que se deslocam e que a partir das conexões que realizam acabam escapando daquilo que é fixo e estável. Essas narrativas caleidoscópicas apresentam-se potencialmente capazes de produzir e desencadear entre e através de seus elementos um espaço fértil de vivências, no qual o perambular incessante de peças acaba por se repetir, e a cada novo movimento arranjam outra posição, gerando diferenças, trocas e a criação de novas realidades. Atribuindo a estas configurações discursivas a imagem mutável do caleidoscópio, esta escrita se delineou a partir da problematização do conceito de *encontro*, dos filósofos Baruch Espinosa e Gilles Deleuze, que enlaçado à noção físico-matemática de *acaso*, discutida por James Gleick e outros teóricos, possibilitou a criação das leituras aqui realizadas. Estas leituras apontaram para a força do acaso, do choque entre as peças, do entrecruzamento entre elas, como elementos que propiciam outras rotas, outras visões, outras potencialidades de vida.

Palavras-chave: narrativa latino-americana; caleidoscópio; acaso; encontro.

ABSTRACT

The present research proposes a reading of the works *Últimos fuegos* (2005) by Alejandra Costamagna, *Onze: uma história* (1995) by Bernardo Carvalho and *Flores* (2001) by Mario Bellatin, driven by the following question: what images are generated from the encounters that do they occur at random in the narratives? Anchored in this question, the image adopted in this study is that of the kaleidoscope, a ludic-scientific object that is close to the frameworks that the narratives of the works present: the small pieces that constitute the plots (characters, themes, places, thoughts, signs etc.) collide with each other and experience random encounters, generating distinct experiences and images, as in a kaleidoscope. They are little pieces that slide, move and, from the connections they make, end up escaping from what is fixed. These kaleidoscopic narratives are potentially capable of producing and triggering, between and through their elements, a fertile space for experiences, in which the incessant and accidental wanderings of body-pieces end up repeating themselves, and with each new movement they propose to be in another position, generating differences, exchanges and the creation of new realities. Attributing to this discursive configuration the notion of kaleidoscopic-works, this reading proposal was outlined from the problematization of the concept of encounter, by the philosophers Baruch Espinosa and Gilles Deleuze, which linked to the physical-mathematical notion of chance, discussed by James Gleick and other theorists made this reading possible.

Key words: latin American narrative; kaleidoscope; random; encounter.

RESUMEN

Esta tesis presenta una lectura de las narrativas *Últimos Fuegos* (2005) de Alejandra Costamagna, *Onze: uma história* (1995) de Bernardo Carvalho y *Flores* (2001) de Mario Bellatin, impulsada por la siguiente pregunta: ¿qué imágenes se generan a partir de los encuentros que ocurren al azar en las narrativas? Anclada en esta pregunta, la imagen adoptada en este estudio es la del caleidoscopio, un objeto lúdico-científico que se aproxima a los marcos que presentan las narraciones: las pequeñas piezas que constituyen las tramas (personajes, temas, lugares, pensamientos, signos etc.) se chocan y hacen encuentros aleatorios, generando distintas experiencias e imágenes, como en un caleidoscopio. Son fragmentos que se mueven y por las conexiones que hacen acaban escapando de lo fijo y estable. Estas narraciones caleidoscópicas son potencialmente capaces de producir y desencadenar entre y a través de sus elementos un espacio fértil de experiencias, en el que el incesante deambular de las piezas acaba repitiéndose, y con cada nuevo movimiento se arreglan en otra posición, generando diferencias, intercambios, y la creación de nuevas realidades. Atribuyendo a estas configuraciones discursivas la imagen cambiante del caleidoscopio, este escrito fue delineado a partir de la problematización del concepto de encuentro, de los filósofos Baruch Espinosa y Gilles Deleuze, que se vinculó a la noción físico-matemática de azar, discutida por James Gleick y otros teóricos, y que permitieron la creación de las lecturas aquí realizadas. Estas lecturas apuntaban a la fuerza del azar, del choque entre las piezas, del cruce entre ellas, como elementos que brindan otros caminos, otras visiones, otras potencialidades de vida.

Palabras clave: narrativa latinoamericana; caleidoscopio; azar; encuentro.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Caleidoscópio.....	17
Figura 2 - Taumatrópio.....	40
Figura 3 - Zootropo 1.....	41
Figura 4 - Zootropo 2.....	42

SUMÁRIO

DISPERSÃO I: Corpo de fendas, corpo de memórias, corpo de misturas.....	12
1 INTRODUÇÃO: GIRAR COM PEÇAS-PALAVRAS	18
1.1 Ensaaiando os primeiros giros: improvisos.....	20
2 CAPÍTULO I – GIRAR É PRECISO, CALEIDOSCOPIAR É NECESSÁRIO	31
2.1 Uma imagem que cria pensamentos	31
2.2 Um brinquedo que ressoa palavras	43
2.3 Palavras-peças: (des)enlace (re)criação de palavras-caleidoscópicas	50
3 CAPÍTULO II: PLANEJAR O ACASO	54
3.1 No princípio era o Caos, Newton, Laplace.....	60
3.2 Dentro de um caos, um acaso: um redemoinho dentro de um redemoinho.....	67
4 CAPÍTULO III - O ACASO ENTRE CORPOS: AFETOS E AFECÇÕES	74
DISPERSÃO II: Girar em torvelinhos ingovernáveis.....	87
5 CAPÍTULO IV: DISPOSIÇÃO PARA BRINCAR: APROXIMAÇÃO	88
5.1 Rodar 1: (Des)ajustando o foco sobre <i>Onze: uma história</i>	91
5.2 Primeira rotação.....	94
5.3 Segunda rotação.....	97
5.4 Terceira rotação	101
5.5 O acaso em <i>Onze</i> , uma história	106
5.6 Rodar 2: (Des)ajustando o foco sobre <i>Últimos Fuegos</i>	106
5.7 Mover de peças ao acaso: <i>Notícias de Japón</i>	114
5.8 Rodar 3:(Des)ajustando o foco sobre as <i>Flores</i>	118
6 CAPÍTULO V: ESTILHAÇOS E EXPANSÕES	126
6.1 <i>Onze</i> : os retornos e as sobrevivências	128
6.2 <i>Últimos Fuegos</i> : visão, som e transformação visual	136
6.3 <i>Flores</i> : peça-corpo-sonho e a composição da (re)existência.....	143
6.4 Peças efêmeras, brilhos fulgurantes.....	152
DISPERSÃO III: do mapear e do andejar	157
7 (IN)CONCLUSÃO: A GIRAR	159
REFERÊNCIAS	164

DISPERSÃO I: Corpo de fendas, corpo de memórias, corpo de misturas

*Mas sou caleidoscópica: fascinam-me as minhas
mutações faiscantes que aqui caleidoscopicamente
registro.*

Clarice Lispector

Uma coleção gigante de pequenas pedrinhas de várias formas e cores; uma luneta plástica vermelha, com uma fotografia ao fundo na qual meu pai, feliz, pisava a areia, sentia a brisa e vivia a presença de um mar distante de mim; a presença de fragmentos de cerâmicas indígenas encontrados ao acaso em brincadeiras de caça ao tesouro, na horta do meu avô, no interior do sul (do sul) de um mundo fronteiro; estes elementos, fragmentos de um outro tempo, geram uma constelação de pequenas peças, memórias dispersas e vagas, mas ao mesmo tempo vivas e atemporais. A cada lembrança, uma imagem, a cada imagem a tentativa de recriar e reviver as sensações de outros tempos no aqui-agora, e com estas a tentativa de montar, a partir destes estilhaços, algo que se aproximasse de uma totalidade, de um pequeno mapa que formasse algo inteiro, num desejo incessante de busca por uma organização, estabilidade e completude do mundo da minha infância.

Um corpo, o meu corpo-coletivo, corpo-multidão, foi (e ainda é) construído pelo encontro com esses objetos, com essas memórias, com cores, cheiros e texturas; meu corpo, esse corpo do presente, transpassado por uma geografia de fronteira, marcado por um lugar longínquo onde o tempo se arrasta em lentidão absoluta; o meu corpo, cruzado por um lugar quase mítico, de terra avermelhada fundadora de mitos e lendas, mãe de cristais coloridos e terra que guarda a resistência personificada no vermelho-sangue de Sepé Tiaraju e de um Rio que flui, ramifica-se e deságua em algum mar distante – talvez o mar da luneta de meu pai – é o corpo do presente e do passado, é o corpo que atravessa e é atravessado, que constitui e é constituído por encontros.

A fotografia de meu pai na luneta, enquanto corpo tocável, visível e material, ao mesmo tempo que revelava e impulsionava inúmeros enredos possíveis e imagináveis para um eu-criança, ocultava outros que se presentificam, hoje, nos fragmentos de cerâmicas indígenas que também remetem à imaginação de um mundo outro que ali estava e se cruzava com a narrativa que meu pai contava sobre o encontro com as cerâmicas e luneta. Esta narrativa funda

o enredo de que ele e meu avô haviam desenterrado um artefato de barro cheio de ossos que faziam parte de um ritual indígena, ali, naquele lugar que hoje é um local de plantio.

As estórias, histórias e mitos se movimentam como em uma espiral temporal, riscando no mapa um espaço tênue e quase imaterial em que há muitos anos havia vivido uma comunidade indígena no mesmo local em que eu criança criava e recriava pensamentos lúdicos, brincadeiras de monta-desmonta, na ribanceira de um mesmo rio, que é rio, que separa, que como lâmina de corte cego, fragmenta territórios e nacionalidades. Nasci onde esse rio dá muitas voltas. Costurando sustos, lambendo alegrias, separando territórios, povos, e abraçando outros rios. O imaginário do interior e a distração com as coisas miúdas faziam e fazem desse curso de água (e seus mais de dois mil quilômetros de extensão) o lugar dos encontros e das distâncias. No palavreado, Uruguai é um termo proveniente do guarani antigo, e significa rio dos uruguás, que na tradução para o português significa caracol. Na espiral das voltas, o caracol, o retorno, às sobrevivências: o cheiro de lama, de peixe e de eucalipto criam morada no peito e na retina da criança que via nesse Rio Uruguai, esse mesmo rio que dá título a um poema épico-árcade brasileiro de Basílio da Gama chamado *O Uruguai*, a constituição de pedacinhos de outros eus possíveis, que ainda habitam em mim. Nessa travessia insondável, o aludir, o nomear e o palavrear levam ao reencontro comigo.

Percebendo e costurando essas imagens e fragmentos, visualizo um pouco da minha história, da história de meu pai, da história do meu avô e de tudo aquilo que ali, naquele tempo e lugar moveu, formou e transformou a vida. A materialidade de todos esses fragmentos se concretizava justamente no lugar do impalpável, do imaterial, do real da imaginação, o que me levava a cruzar essas lembranças com a imagem luminosa do fundo da lunetinha de plástico vermelha: o mar que fascinava, pois inacessível para quem nasce a quase mil quilômetros dele, e para quem o rio parece ser sempre mar, foi durante anos a forma que eu tive de me aproximar de outros reais, de outros universos e de tudo aquilo que existia muito antes de eu existir: a brisa, o mar, meu pai, o povoado indígena, meu avô. E esse mar, esse rio, sempre tão velhos, sempre os mesmos, sempre ali, mas transbordantes do novo, tão mutáveis e ao mesmo tempo tão aparentemente estáticos, parecem que ainda insistem em contar histórias, e em narrá-las até mesmo para quem não intenciona ouvi-las.

Aos poucos, a posse da palavra, a tradução e expressão da sensibilidade: desenvolver a percepção de que não era a imagem da luneta em si que movia algo em mim, não eram os fragmentos de cerâmica, mas o que a partir deles eu construía para além daquelas temporalidades evocadas pelo material, e que, na iminência de um “invisível”, presentificava a minha história. Essa coexistência temporal, sentida fundamentalmente de modo qualitativo, tal

qual propunha Walter Benjamin (1987) em suas teses sobre a História, adquire a face de um Jano, de um misto temporal no qual fundem-se tempos (e também lugares) heterogêneos, lugares psíquicos, mas que continuamente se enlaçam com os espaços e tempos externos, construídos e reconstruídos a cada nova lembrança, a cada novo gatilho de memória, a cada novo pequeno fragmento que aparece quase sem intencionalidade e desencadeia uma enxurrada de potenciais novas criações.

A referência aqui nesse presente é de um tempo outro, de um tempo que traz sem trazer, que diz sem dizer, de um tempo não-linear, distante do figurado e riscado em linha reta (aquela mesma linha catastróficamente ilusória e traiçoeira do progresso). A referência é de um tempo equilibrista, de um tempo que salta, realiza contornos, ressalta vazios e silêncios, de um tempo de suspensões que embaralham as direções e fazem sobreviver restos do passado no presente, como essas pequenas lembranças anacrônicas, pequenas cápsulas que ressurgem para serem envolvidas em novas roupagens de sentido e significações.

O passado que se fez e ainda se faz presente, tornou-se um novo e contínuo agora que em mim nunca cessou de se reconfigurar, pois sempre que toca a superfície das imagens “grávidas” de outras temporalidades, de outras possibilidades, desponta com outras cores e formas. Pensar e me constituir a partir delas, a partir do cruzamento, enlace, choque entre elas, foi (e é) abrir-me para a experiência de um fazer-viver mais sensível ao não-material, de modo que a coleção de pedrinhas que encantava e coloria a infância, a luneta vermelha – teleporte para um mar distante dali – e os fragmentos dispersos de cerâmicas indígenas, foram cinzelando, moldando e marcando meu corpo aberto que vivenciara, f um encontro ainda maior, um encontro com uma pequena máquina de gerar mundos, com o objeto que transformou o meu modo de ver e (re)criar a realidade: o caleidoscópio.

O ritmo de cada elemento, que faz tempos distintos, me levou para dentro deste pequeno objeto caleidoscópico, me fez mergulhar em seu interior e visualizar, em um só tempo, diversos ritmos. Aparentemente monótono, aos poucos o caleidoscópio foi revelando a sua intensidade de cores, de reflexos, de formas infinitas, do acaso incontrolável, da transformação constante. A inquietude, a incompreensão e a fascinação que resultavam da conexão entre o meu olhar e as imagens em formação no interior dele se intensificavam cada vez que os fragmentos se tornavam desenhos reluzentes e variados, constituídos pela dinâmica da proliferação e da aglomeração das pecinhas coloridas.

Fato é que as imagens em movimento (lunetas com cheiro de praia, pedras coloridas reencaixadas e classificadas de acordo com suas cores e formatos nas minhas coleções de infância) não fascinavam só a mim. Cavoucar a história, retirar suas pequenas camadas é

visualizar e encontrar a dinâmica do movimento, visualizar aquilo que move e transforma rapidamente, em uma relação intensa de fascinação daquele que vê, do olhar, do olho não estático que busca e procura o novo.

Reconstruir memórias, lembranças e traços remete ao movimento gerado a partir dos fragmentos, das sombras (a invenção do teatro de sombras é a demonstração fiel disso) do cinematógrafo, e todos os outros instrumentos e aparelhos ópticos que o antecederam e impulsionaram a fascinação do olhar humano diante daquilo que rapidamente se move, daquilo que consegue, nem que seja de forma ilusória, desenhar a ilusão do escape.

Meu olhar, carregado da substância imaginativa que molda infâncias, só sabia fascinar-se diante daquela pequena máquina de encantar, diante daquele processo de “monta-desmonta” incontrolável, diante daquilo que, mais ou menos estável, está sempre em vias de se desestabilizar. Nessa percepção, foi determinante a captura da magia desse brinquedo que mora na riqueza inesgotável das imagens, da força movente que girava este objeto de criar mundos. As pecinhas visíveis rodando no seu interior, como uma ação que dependia do meu corpo para acontecer, numa coexistência interativa que buscava o meu gesto para a sua concretização, gerava o movimento armado pelos mesmos fragmentos, e na imperfeição aberta e errática que eu acompanhava sempre extasiada, sempre curiosa, me envolvia e transformava.

No entanto, muito mais do que apenas observar a formação de imagens e a multiplicidade de peças que se reproduziam incessantemente, que se transformavam velozmente, eu me sentia agente da criação do novo, o que me levava a acreditar na possibilidade da construção de algo até então inédito, impensado, em possibilidades de existências de imagens nunca imaginadas, que poderiam formar-se no interior daquele objeto, fascinante.

Ocorria quando eu brincava o encontro entre corpos: o meu corpo e o corpo do mundo, o caleidoscópio e o meu corpo, em comunhão e extensão, sendo justamente esse engajamento do corpo que o caleidoscópio requer. O objeto é composto por um tubo formado por três espelhos laterais, onde são inseridos pequenos fragmentos coloridos que se combinam quando o instrumento é girado, possui caquinhos interiores que se transformam continuamente formando imagens que se montam e desmontam na velocidade e no ritmo do giro. Basta girar o instrumento, mudar o ângulo de observação, para que novas configurações, sempre provisórias, apareçam e desapareçam a partir da justaposição de múltiplos elementos, posições e focos, o caleidoscópio mostra novas composições.

Ao fixar meu olhar no objeto, não via somente o movimento das peças, mas também o vazio, que por sua vez também parecia me encarar. Era naquele momento de suspensão, no

qual as peças pareciam desajustadas no interior do objeto, que a tensão tomava outras dimensões, pois é justamente no aparente vazio que a possibilidade do inédito mora. No meu girar, no girar dele, deixar a luz passar pelo seu corpo quase transparente, me levava a um deslumbre tão completo que ansiava pela próxima imagem, ansiava tanto que fechava os olhos para tentar ver o que ainda estava em formação, o que ainda não estava visível e que eu então inventava, criava e imaginava quando fixava o olhar naquele pequeno mundo em transformação.

Regressar a essa constelação de imagens e memórias, encontros e desejos presentifica um eu aqui-agora atravessado e permeado por outros corpos, encontros e tempos que se embaralham. Ainda latentes em mim, essas dimensões do sentir levam a um entendimento libertador, ainda que lento e precário, de que a vida que pulsa é a do fragmento, do movimento, do acaso e do entrecruzamento de corpos, que faz germinar uma fértil criação incessante de novas combinações: seja com pedacinhos de cristais, cerâmicas ou vidrilhos caleidoscópicos, seja com lembranças e memórias presentificadas.

Com diferentes contornos, fixar morada na lembrança sem ali ficar enraizado remete à tentativa de levar essa morada para habitar lugares outros, sempre do outro, fazer do mundo lar, e do outro também um lar, e para isso admitir o desconhecido e abraçar o novo. Mas é a palavra, sempre ela, que pede passagem, e essa mesma palavra reivindicava a companhia de uma imagem. “Escrever é vingar-se da perda”, escreveu Wally Salomão (2014, p.67). No entanto, a perda nunca de fato se concretiza se nos permitimos a transformação e a criação, pois é sempre possível construir (ou desconstruir) mapas que nos orientem em nosso desamparo. Meu mapa aqui é o caleidoscópio, que não traça linhas precisas, que não me orienta no sentido literal do termo, mas, ao transformar-se constantemente, alerta para seguranças e percepções até então fortalecidas, e pavimenta o despertar para outros sons e cores, para formas até então inimagináveis. Com a força da imagem caleidoscópica vem a escrita, atravessada por diálogos e cruzamentos.

Na percepção dessas conexões, pulsações e meditações turbulentas que palavras e memórias provocam, o desejo de serpentear no território de outras subjetividades, de invadir outras superfícies, de desejar outros fluxos e unir lugares do passado-presente colhidos da memória do olhar, do tocar e do sentir, permite que percebamos que as nossas escolhas não são determinadas somente pelos nossos interesses, mas também (e talvez principalmente) pelas nossas paixões. Abraçar e acolher essas paixões é um ato de coragem que perpassa todo o corpo que se dispõe a estar e ser aberto, corpo que também é o território onde os desejos podem mover-se e transitar incessantemente. Assim, deixar-se transformar pelas conexões, pelas

sensações e pelos desejos é construir um corpo voltado para o outro, capaz de vivenciar fluxos e devires, capaz de abrir-se para aquilo que, novo, assusta e desestabiliza, mas que também move e impulsiona, que cria atalhos e caminhos outros.

Pensar os encontros e os acasos em nossas relações, conexões e encontros é perceber que não é de certezas e totalidades que as realidades são criadas, e que muitos dos caminhos que trilhamos e carregamos conosco são gerados a partir dos contatos que não planejamos e que escapam da ordem das certezas. A imagem da desconstrução de mundos na qual a segurança exerce um valor soberano permite as minúcias dos atalhos, de modo que poder abrir o nosso corpo para a multidão de outros corpos é estar dispostos a pensar com o coração e ouvir com os olhos, dispostos a fazer do próprio corpo/pensamento um território de atravessamentos, conflituosos, criativos e, no rodar do e com o mundo, fazer do nosso corpo um caleidoscópio em constante movimento e transformação.

Figura 1: Caleidoscópio



Fonte: Autoria própria (2022)

1 INTRODUÇÃO: GIRAR COM PEÇAS-PALAVRAS

Ao puxar as pecinhas da memória, sempre estilhaçadas, vislumbro que, ao rodar, o pequeno cilindro caleidoscópico, longe de ordenar e organizar o “sem-sentido” do mundo, aponta para o fato de que toda a organização é sempre provisória, e que construir e destruir mundos quase simultaneamente é possível. Ao mesmo tempo em que eu olhava o interior do caleidoscópico espelhado, povoado e agitado pelas pequenas peças, esse objeto demonstrava meu desconcerto e minha surpresa diante da ausência de controle da realidade, minha perturbação diante da possibilidade incessante do novo, do não-absoluto e do aberto.

Ainda que me desestabilizando e deixando uma marca de força intensa nas minhas seguranças e desejos de previsão diante do mundo, o movimento caleidoscópico me permitiu vislumbrar a energia dinâmica que gera mudanças e sentidos possíveis no mundo, na vida. Essa perspectiva apontada pelo objeto, de que tudo está sempre em constante formação e transformação, pavimentou leituras de textos pela óptica da armação insubordinada dos sentidos, em que as peças/palavras estão sempre em movimento de esvaziamento e preenchimento constante. Montando e remontando palavras, realidades, reorganizando mundos e abrindo caminhos, as imagens em formação e transformação do caleidoscópico em formação levam a realizar uma leitura combinatória de signos. Nessa leitura, é possível abrir as comportas da criatividade e da inventividade, acreditando que os sentidos se constroem justamente pelo movimento, desviando-se sempre da estaticidade daquilo que é dado como completo e fechado.

Ao perseguir o caminho do encantar-se, do observar e do interagir com esse objeto, suas projeções e choques, como uma criança curiosa frente ao seu brinquedo preferido, me lanço em uma proposição criadora que se distancia de pretensões megalomânicas de interpretações e criação de conceitos abrangentes que deem conta de verdades interpretativas absolutas de textos narrativos. Aqui, esse corpo e pensamento que realiza e presentifica esta escrita (e leitura), é composto por uma multidão de inúmeras outras escritas-leituras, busca criar um espaço de respiro e imaginação em um mundo que parece adoecer com o imperativo da ordem, da norma, da rigidez e da identidade sufocante que asfixiam e tenta engessar o desejo, nos mantendo estáticos e funcionais.

Afastar-se desta lógica nociva é também se deixar encantar pela novidade, pelo imprevisto, pelo acaso e pelas surpresas do inesperado, elementos que presentificam-se na ausência de um total e rígido controle das ações, dos sentidos, dos afetos e da linguagem. Abraçar tais noções pode resultar numa tentativa de, com a força da palavra, do corpo-

pensamento, elaborar uma pesquisa, um trabalho intelectual que se torne uma força de resistência contra realidades controladoras, mundos-planilhas, mundos-datas, mundos ansiogênicos, e que se conecte às forças de criação de realidades outras.

Essa “ausência de total e rígido controle” não significa uma perda de referências ou um extravaso discursivo pouco palpável de ideias e de ações, assim como a imagem do caleidoscópio aqui não evoca um devir-criança descompromissado com os signos e sentidos que eles evocam, funcionando apenas como um retorno nostálgico e romantizado ao passado. Esta escrita é mais uma procura alegre pela composição com o desconhecido, com corpos que levam ao limite a experiência da curiosidade e do movimento constante, e que apresentam um modo de existir e ler o mundo distante dos imperativos da ordem.

É o meu estar-criança, aqui revivido com espontaneidade, que impulsiona a curiosidade do olhar que não mais se contenta com apenas espiar pecinhas em movimento no interior do caleidoscópio, mas deseja lançá-lo ao solo, vendo esse objeto se espatifar, satisfeita assim em (trans)ver suas entranhas e a fluidez de seus caquinhos, que na perspectiva do eu-criança, surge como a força de algo animado. No entanto, antes de espatifá-lo, é necessário ajustar o foco e permitir-se rodar junto com as narrativas caleidoscópicas, fazendo reviver um outro eu e maravilhando-se com a possibilidade de ganhar mundos a partir da descoberta e expansão de novas subjetividades e emoções que as narrativas provocam.

Assim, é a tentativa do exercício criativo do pensamento que impulsiona essa escrita: acredito na força da palavra como criadora do movimento da diferença e da possibilidade; penso que a transformação mútua entre signos, corpos, palavras, objetos e nomes ocorre de modo que nenhuma narrativa possui um significado fixo e estável; acredito que o texto literário, assim como caleidoscópio de minha infância, é uma rede de signos e peças que se conectam e recombina constantemente, e que este é um caminho possível e um espaço fértil para a criação de novas possibilidades de leituras, existências, de escapes, de atalhos e de vivências.

É nesses corpos, peças, palavras, e por meio deles que podem ser produzidos estados outros, inéditos, que marcam e vão direcionando e guiando composições. Cada um destes estados constitui uma diferença que gera uma fresta, uma pequena rachadura, uma possibilidade para a criação de um novo corpo que está por vir. No caleidoscópio, cada vez que vislumbramos a possibilidade de uma imagem surgir, é como se fossem pequenos estados de algo que ainda vai florescer, um ser outro, uma imagem outra, inédita. Assim, nos pequenos espaços em que ocorre a mistura, os encontros e os choques entre as pecinhas, fluxos distintos são compostos, e nestes se produzem as diferenças, que por sua vez resultam em novas formas de vida.

Nesse sentido, essa escrita nasce do enfrentamento do meu corpo atemporal de memórias, encontros, leituras, pequenas peças que se chocaram violentamente com novos pensamentos, novas teorias, novas possibilidades de pensar que foram se efetivando ao longo dos meus deslocamentos, dos novos lugares, das novas paisagens, de peças outras que eu permiti cruzarem meu corpo; essa escrita resulta de uma série de encontros que desacomoda o pensamento e as memórias.

Desse modo, não escrevo aqui para descobrir alguma suposta ou recôndita “verdade” diante de mundos literários já acabados e constituídos, mas principalmente para ressignificar os impulsos e os contatos, por acreditar que essa escrita é a expressão da força da mudança, do devir, do não engessamento da vida, e os encontros provocados pelos giros de um caleidoscópio são justamente esses encontros entre o eu e o outro que resultam no choque e nos efeitos desse choque: o traço que uma pecinha deixa na outra é o estranhamento, o que desacomoda, o que nos transforma e nos torna outros.

Esses encontros, com peças, corpos, cidades, lembranças e palavras, geram o aparecimento de marcas inusitadas e despertam efeitos que já estavam ali a causar alguma inquietação, mas que não tínhamos sentido com tanta intensidade. Quando esses encontros passam a ser reanimados por nós, nos sentimos não só atraídos pela mudança, mas também impelidos a uma exigência de reinvenção.

Por fim, essa escrita se propõe como uma tentativa de tornar palpável a reinvenção por meio das pecinhas que me cercam, das palavras, dos textos, dos corpos, e das diferenças que tudo isso gera e aqui resulta em palavra, em discurso. Explicitar essas diferenças, torná-las o mais palpável possível é o que busco, lembrando, como afirma a pesquisadora Suely Rolnik (1993), que a escrita é sempre um instrumento do pensamento que nos faz recuperar a nossa potência, o pensamento que, em termos deleuzeanos, pode ser uma verdadeira *máquina de guerra*¹. É força que faz a vida mover-se, não como a reprodução, identificação de algo, mas como a produção e criação de mundos e de novas maneiras de ser e sentir, e que não abre frestas para que a repetição encontre espaço, reconhecendo sempre a mudança, que em giros oblíquos aponta um novo caminho, não-linear e livre. A girar.

1.1 Ensaando os primeiros giros: improvisos

¹ Conceito desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari na obra *Mil Platôs* (1980).

Tudo é passível de ser olhado a partir de diversos ângulos. O poeta Manoel de Barros, em seu *Livro das ignoranças*, afirma que “As coisas não querem ser vistas por pessoas razoáveis” (2004, p.37). Esse olhar distante da mediocridade do olhar sem ver, é o olhar em (trans)formação que o caleidoscópio exige, assim como a contemplação das imagens no seu interior, que sugerem que também possamos movê-lo de uma maneira oblíqua, de modo a lançar em seu interior um olhar enviesado, reaprendendo a olhar e repensar esse olhar, fazendo com que a visão não mire apenas o centro do objeto, mas também seus contornos, suas nuances, suas particularidades.

O caleidoscópio possibilita remanejos e remontagens de pontos de vista, desestabilizando as visões correntes por meio de novas aparições de sentidos que vão sendo construídos instantaneamente. Buscar olhar de forma desautomatizada indica mais do que uma transformação do modo de olhar, mas uma mudança do/no próprio corpo do sujeito que olha, o que, por sua vez, implica diretamente na construção de uma outra relação com os objetos do mundo.

(Re)construir o olhar passa pela consciência e noção de perspectivismo, e nessa discussão, a voz de Eduardo Viveiros de Castro, em *Metafísicas canibais* (2018) é por mim abraçada: o autor, a partir de uma defesa do perspectivismo, demonstra como o outro é representado ou inventado segundo aquele que olha. Para ele, a adoção da perspectiva não é apenas uma escolha, mas uma condição do corpo, que não é “uma fisiologia distinta ou uma anatomia característica”, mas um conjunto de “maneiras ou modos de ser que constituem um habitus, um ethos, um etograma” (2018, p. 66) que definem um modo de olhar o mundo.

Assim, com a consciência de que todo o olhar passa por uma construção e desconstrução, ao direcionar o meu olhar para as narrativas caleidoscópicas, construo este por meio de uma série de elementos em constante mutação e me permito alargar a visão, lançá-la múltipla, fruto de uma natureza relacional que compõe e ao mesmo tempo é composta pelo mundo, perspectiva também assegurada por Nietzsche quando este afirma que

existe apenas um “conhecer perspectivo”, e quanto mais afetos permitirmos falar sobre uma coisa, quanto mais olhos, diferentes olhos, soubermos utilizar para essa coisa, tanto mais completo será nosso “conceito” dela (...). Mas eliminar a vontade inteiramente, suspender os afetos todos sem exceção, supondo que o conseguíssemos: como? – não seria castrar o intelecto? (NIETZSCHE, 2007, p. 109)

Buscar olhar com “outros” olhos demanda uma (des)construção constante, que leva a uma visão distinta sobre os elementos que compõem a realidade. Este olhar, segundo Nietzsche (2007), deve sempre vir acompanhado da nossa vontade, dos nossos afetos, dos múltiplos

corpos que compõem o nosso corpo. Tal perspectiva teórica é adensada por mim pelo pensamento de David Lapoujade, quando este afirma que “não temos uma perspectiva sobre o mundo, pelo contrário, é o mundo que nos faz entrar em suas perspectivas” (2017, p. 47). Assim, é preciso que redirecionemos a ilusão de um olhar subjetivo e fixo para uma ação inter-relacional de composição *com* o outro, o que modifica o ato do olhar ao mesmo tempo em que é por este modificado.

Deleuze (1996), em seu pensamento com Guattari, resgata o perspectivismo nietzscheano e apresenta a força do olhar na constituição das forças da realidade, pois, segundo os teóricos, é por meio destas forças que mantemos uma relação de produção com as coisas e signos do mundo. Assim, se olho para o caleidoscópio, também o constituo e entro em uma relação com este objeto que, ao mesmo tempo em que me constitui, também é constituído por mim.

Por estar a todo o momento construindo e reconstruindo perspectivas sobre o mundo, e conseqüentemente sobre o meu corpo e percepções que se dão no contato com o outro, minha atenção recai não apenas sobre os corpos humanos, mas também sobre os corpos animais, físicos, químicos, sonoros e corpos mentais. Ao abordar esse encontro, penso também sobre o corpo na leitura, o corpo aqui metonimicamente representado pelo olhar, pelo movimento do olhar, conduzido pela ação que influencia a minha percepção do mundo, permitindo apreender as imagens desse mundo, do caleidoscópio, das obras, que a cada novo ângulo descoberto revela uma outra face possível daquilo que é observado.

A cada leitura, ensaio uma estratégia do olhar e deixo de lado a forma acabada de um objeto, concebendo-o antes como a soma de fragmentos na qual a totalidade atingida jamais cessa de se diferenciar. Como em um caleidoscópio, considero que a obra literária pode ser olhada de formas outras, infinitas e possíveis, sendo necessário para isso desenvolver um olhar que não apenas vê e revê, mas que transvê, que vê além do corpo, o discurso, a palavra.

Nesse estudo, proponho e estabeleço como possíveis ângulos de leitura a perspectiva caleidoscópica, que parte desse objeto efêmero, fragmentário e cambiante, acreditando que ele valoriza a possibilidade da mudança, da transformação e do vir a ser, ao mesmo tempo que alerta para o fato de que o processo de criação, imaginação e revolução constante vem sempre acompanhado de elementos que fogem do meu controle, de forças randômicas, forças do acaso. Porém, ainda que eu assegure essa imagem como metáfora, busco não pensar somente sobre esse objeto, mas numa relação de entrelaçamento, pensar a literatura *com* e *a partir* dele, a partir de imagens textuais construídas com palavras que se mostram e se escondem simultaneamente, na latência de imagens que virão.

De tal modo, proponho girar o conjunto de peças que armam as narrativas das obras *Onze: uma história* (1995), primeiro romance de Bernardo Carvalho, de *Últimos fuegos* (2005) de Alejandra Costamagna e *Flores* (2001) de Mario Bellatin, que nesta pesquisa designo como obras caleidoscópicas. Tal denominação, que é justificada ao longo da minha escrita, se fundamenta substancialmente pelo modo como as narrativas estão armadas, pois se apresentam potencialmente capazes de produzir um território fértil de conexões, no qual o perambular incessante e acidental de peças-corpos, que a cada novo movimento se propõem a estar em outra posição, geram diferenças significativas nos enredos, como em um caleidoscópio em movimento giratório incessante.

Na construção dessas imagens caleidoscópicas, asseguro que a experiência literária – seja a escrita, seja a leitura – é, em si mesma, uma experiência de vida, experiência que se evidencia nas obras escolhidas. A partir de um olhar panorâmico é possível visualizar uma literatura latino-americana que se afasta de definições fechadas, uma vez que são narrativas que tensionam as margens de algumas definições de gênero literário clássico, estabelecidas e que parecem querer sair de seus próprios limites normativos, alargando e, por vezes, forçando a criação de novas (e possíveis) leituras e definições.

Aqui, as narrativas escolhidas se armam de modo não-linear, e não ocorrem (apenas) nos lugares/espacos de origem de seus escritores; elas também não representam ideais estéticos pré-estabelecidos, além de não apresentarem um fim conclusivo, sendo caracterizadas pela mistura de diversos registros discursivos (o ensaio, o romance, a autobiografia e a crítica literária). Endossando tal perspectiva de ruptura, apresento a afirmação da pesquisadora Ana Cecília Olmos que afirma serem escrituras que

impulsionam a literatura em direção de uma deriva estética que desestabiliza as convenções, não para propor outras formas que acabam igualmente esclerosadas na proteção de seus limites, senão para levar a literatura para além do limite, empurrá-la permanentemente para o abismo que se abre quando se renuncia à tranquilidade das linguagens ordenadas e as certezas de seus fundamentos (OLMOS, 2011, p. 12).

De tal modo, afastando certezas e assumindo riscos, as narrativas escolhidas para estudo representam a abertura e expansão da linguagem, e acabam por se construir por meio de diversos registros discursivos. São obras antropofágicas, que se alimentam de todos os recursos possíveis da prosa narrativa, tratam-se de textos que alargam limites e desestabilizam as maneiras específicas de narrar e, conseqüentemente, de realizar leituras estancáveis.

Onze: uma história (1995), é de autoria de Bernardo Carvalho, romancista, contista, jornalista e tradutor brasileiro. Em suas narrativas, que se destacam por uma prosa direta, além de altamente fragmentadas, o autor transiciona e põe em diálogo as noções de realidade e ficção

(conceitos questionáveis e escorregadios). Tais características também podem ser atribuídas à *Flores* (2001), de Mario Bellatin, mexicano que cresceu em terras peruanas e que juntamente com *Últimos Fuegos* (2005), da autoria de Alejandra Costamagna, fazem com que estas afirmem um lugar de destaque na literatura contemporânea.

A escolha destas narrativas ocorre por inúmeros motivos, dentre eles, apresento o principal: são narrativas constituídas por enredos que se conectam uns aos outros a partir da repetição de objetos, situações, lugares, temas e personagens que realizam frequentes encontros aparentemente “acidentais” entre si. Esses encontros, por sua vez, provocam conexões inesperadas que fazem com que as narrativas pareçam resistir à noção de realidade única, sequencialmente ordenada e sistematicamente planejada. Assim, os enredos de cada obra em particular funcionam como um ímã, um em relação ao outro, pois as instâncias narrativas aparecem como elementos importantes que rompem com os limites entre os enredos de cada obra e fazem com que as zonas fronteiriças entre eles se dissolvam, se apaguem, de modo que cada um pode ser refeito a cada novo girar, a cada novo olhar, a cada nova leitura.

Nesse espaço de trocas recombinantes, a repetição das peças (que pode ser lida não como uma pura repetição, mas como um elemento de inovação, uma vez que os termos aparecem sempre de maneira particular) atinge uma nova expressão: enfoques diferentes são lançados sobre uma mesma ação, tramas paralelas se conectam e núcleos temáticos independentes interagem entre si, com enredos “embaralhados” que, como as peças do interior de um caleidoscópio, podem ser recombinadas, fazendo proliferar realidades múltiplas.

Flores, *Onze* e *Últimos Fuegos* podem ser considerados livros-imagens, corpos de palavras que, com armações peculiares, remetem a um caleidoscópio, dinâmico, em constante formação, conexão e heterogeneidade. Um caleidoscópio não tem entrada nem saída única, quem o vê forma com ele as imagens, transforma e é transformado, pois, a cada giro, o lugar dos fragmentos é modificado, e aqueles que estavam em maior destaque no giro anterior, passam repentinamente a serem secundários: pequenos mundos, pequenas peças em conexão, em choque e que produzem relações.

As conexões entre as narrativas, que ocorrem por meio do que aqui estou denominando de peças (personagens, objetos, locais, temas etc.), geram a impressão de que, com o rodar desses livros caleidoscópicos, os fragmentos deslizam, transitam e atravessam as narrativas, constituindo um espaço quase infinito de enredos hiperconectados e fluídos. Nas narrativas, algumas peças se destacam e explodem em deslocamentos abruptos, escapam e fogem de qualquer previsão, não se harmonizando no contato com as demais; outras, no entanto, se

compõem mutuamente e nesse contato proliferam, invadem espaços e transbordam os limites das narrativas.

Como no arranjo geométrico de um caleidoscópio, as narrativas armam uma superfície móvel na qual as “peças” deslizam de um enredo para o outro excedendo limites, gerando estranhamento e alterando as noções de causalidade e linearidade. Pequenos fragmentos escorregadios, peças que, ao se deslocarem, se (re)combinam e formam imagens diversas, gerando narrativas em que a contingência parece ser a força propulsora, e a repetição o gérmen que origina a diferença. Em cada narrativa, as peças rompem limites, percorrem lugares, movimentam-se em uma errância contínua, num movimento, num jogo incessante faz gerar uma nova leitura, faz gerar um novo encontro, uma nova possibilidade de mundo, num constante processo de (re)constituição de reais.

Nos giros e arranjos, ainda que algumas peças ganhem certa notoriedade em relação a outras, me concentro em visualizar aquelas que por vezes não se colocam como centrais nas narrativas, que não estão evidenciadas em um primeiro plano, de modo a tentar desenhar uma possibilidade de leitura a partir de algo que se esconde, que não se elucida com tanto brilho, ou seja, corpos frágeis, desmontáveis e quebradiços que giram no interior desses caleidoscópios narrativos. Assim, meu olhar acompanha também essas pecinhas que escapam, e que no escape buscam outros encontros; corpos diáfanos que se deixam, em sua translucidez, fundir e trocar seus reflexos e seus brilhos, como se abrissem seus poros em uma grande fusão com o outro.

Tornar visível o que não vemos desvela o imaginativo das conexões em potenciais que existem enquanto porvir, e que, por vezes, se constituem também como verdadeiros vazios que nos olham, como afirma Didi-Huberman: “Abramos os olhos para experimentar o que não mais veremos — ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra” (2010, p. 34). É isso um verdadeiro encontro que se efetua através de movimentos vários, de ritmos outros, de um andar mais apressado que se combina com a distração do olhar que se fixa em algo desconhecido, com velocidades, lentidões, pressas e distrações.

Nessas escrituras visuais, a dinâmica entre a “obliquidade” ou o desvio do olhar sobre a escrita, corpo-palavra, realiza uma operação que coloca o encontro com o outro como elemento central. Encontro, conexão, acontecimento, ou nos termos de Maurice Blanchot, “intrusão” (2005, p.103), são conceitos que vão ao encontro de um corpo que só pode ser constituído e constituir-se na junção com o mundo que o rodeia, na composição mútua que dá forma à escritura. Nessas conexões, o estranho, o intruso, aquilo que desacomoda e desestabiliza é, muitas vezes, o elemento de transformação. Nesse sentido, a “obliquidade” do

olhar é parte do processo de nomeação da exterioridade circundante, que aponta para o contato entre homens e coisas, e que se revela sob a forma de uma imagem-escritura.

Nas narrativas de Mario Bellatin, Bernardo Carvalho e Alejandra Costamagna, é esse o olhar que permite retirar as coisas de sua ordem usual, invertendo as peças e atribuindo certa recriação e dinamismo às leituras. Essas realidades literárias que abrem-se incorporando-nos e sendo por nós incorporadas, ao invés de passivas diante da leitura, passam a nos encarar, assim como nos encaram as pecinhas de um caleidoscópio, e exigir uma intervenção, exigir que façamos conexões.

Singulares em suas cores, brilhos e texturas, as peças giram no interior dos caleidoscópios e nunca revelam a mesma imagem: parecem despertar o olhar do leitor, a sua curiosidade, pois não há uma restrição a respeito do trânsito das peças, mas somente possibilidades, probabilidades, um cheio-vazio em que os fragmentos se desdobram entre si, em um espaço fronteiro do dentro-fora, do possível-impossível, do provável-improvável.

Desse modo, trazer a imagem do caleidoscópio enquanto possibilidade de visualização e criação de encontros entre peças que podem ocorrer ao acaso é construir, a partir dessas obras, uma leitura que valoriza os encontros, de modo a buscar as potencialidades de tais encontros enquanto vias de escape, de fuga e de criação de novas formas de vida. A impressão que temos ao girar o objeto e ver algumas peças entrar em contato com outras, antes não aparentes, é que não se trata mais das mesmas, dos mesmos fragmentos, pois ao interagirem e combinarem-se, elas se transformam, mudam suas cores, seus ângulos, sua translucidez. A repetição, nesse sentido, parece ser mais um modo de fazer variar as formas: não é a duplicação de peças, a repetição de signos, de cores, de formatos, mas sim variações, ou ainda, aparições que arquitetam o novo, que invertem direções e se reinventam pelas combinações que realizam.

Esse encontro das peças-corpos, luzes e reflexos entre as narrativas, que resulta na proliferação de um espaço cheio de múltiplas e possíveis imagens, acolhe (e ao mesmo tempo requer) uma fonte de luz externa potente para que as narrativas possam ser visualizadas em seu dinamismo, mas também construídas por esse olhar externo-interno. Nesse sentido, faz-se necessária uma abordagem teórica fundamentada na problematização de conceitos ligados às narrativas, sem sufocá-las, sem violentá-las, mas que impulsionam a proliferação de significações diversas. Algumas noções filosóficas de Gilles Deleuze, que por sua vez têm como base ecos dos pensamentos de Baruch Espinosa e Friedrich Nietzsche, se apresentam como linhas de pensamento que delineiam e desenharam as perspectivas dessa pesquisa, sendo elas a noção de encontro e de afeto.

Na visualização do movimento de um caleidoscópio, percebi que a noção de acaso está presentificada, ampliando as possibilidades de compor um estudo que transita em um campo afastado da rigidez e dos sentidos absolutos. Tal noção, advinda da Matemática e da Física, se conecta ao conceito espinosista-deleuziano de *encontro*, de modo que, enredar o conceito de acaso ao de encontro, fazendo-os rodar e com eles criar caminhos capazes de dialogar com os acontecimentos que as obras literárias provocam e criam, faz com que este percurso teórico se ancore em diálogos que buscam, por meio do olhar, atravessar as narrativas por todos os ângulos possíveis, criando com elas, e a partir delas, intensidades que resultam na construção de um espaço imagético, fractal, que rompe com padrões de vivência e com um entendimento estático e fixado do mundo. Capturar conceitos advindos de distintas esferas do conhecimento nos possibilita essa travessia pelo “fora” e pelo “entre”, numa força de diálogo mútua.

Em suas dinâmicas, os conceitos aqui considerados são como personagens em trânsito, performance que pode ser ilustrada com a seguinte passagem de Deleuze

os conceitos têm velocidades e lentidões, movimentos, dinâmicas que se estendem ou se contraem através do texto: eles não remetem a personagens, mas são eles próprios personagens, personagens rítmicos. Eles se completam ou se separam, confrontam-se, estreitam-se como lutadores ou como apaixonados. (DELEUZE, 2003, p. 303)

Meu olhar se direciona, nesse sentido, para as conexões que ocorrem a partir dos *encontros* entre peças-personagens dentro das narrativas, mas também (e principalmente) entre peças-corpos, pensamentos, cores, percepções táteis, imaginação, sonho, sons etc., de modo a observar como eles se combinam, como se compõem e se conjugam, e o que dessas conexões pode acarretar enquanto força criativa de resistências e vivências outras, ou seja, de escapes que se constroem a partir delas.

Fazer e ver o caleidoscópio rodar e espíá-lo pela fresta, aguça a minha curiosidade e a vontade de direcionar o olhar para aqueles caquinhos menores, que na formação das imagens passam quase despercebidos. Mudar o foco da minha atenção e direcioná-la para estas peças é provocar o pensamento, é despertar para o visível-quase-invisível que impulsiona as montagens realizadas entre os caquinhos menores, e que geram os encontros que, por vezes, estão fora do centro mais amplo de visão.

Mais do que acontecimentos produzidos a partir dos choques entre as peças, acredito que o acaso possa ser justamente o elemento que potencializa a formação de imagens entre os corpos. Ao romper com a ordem programática da realidade e dos encontros, o acaso pode intensificar a criação de devires que ocorrem *no e com* o mundo.

Assim como o choque entre as pequenas peças no interior das narrativas pode gerar corpos livres e fluídos, considerar o pensamento como fruto de pequenos e grandes abalos, que no choque com outros mundos e conceitos cria novas conexões, afasta a instrumentalização do pensamento filosófico para proceder à análise de obras literárias, e também evita tomar o texto literário como uma mera ilustração de conceitos. Em uma via dupla, considero necessário assegurar uma troca na qual os conceitos contribuam para a leitura e (re)criação de obras literárias e vice-versa.

Acredito que a relação entre filosofia e literatura não é a relação de um pensamento sobre algo, mas a de um pensamento *com* ou *a partir de*, que busca realizar conexões entre os diferentes discursos. Assim, sob uma perspectiva benjaminiana, o caleidoscópio é esse objeto que remete à impureza de todas as pequenas tralhas, como aponta Benjamin, e que se arma em sequências rítmicas desajeitadas e intensifica o dinamismo da própria vida, na qual o inexistente passa a existir pela força de quem o gira, de quem o vê e é mutuamente visto, de quem se transforma e é transformado por ele, de quem se permite fundir com o mundo, com os corpos do mundo. Foi rodando *com* ele que, em minha infância, percebi que não era apenas eu que girava esse brinquedo, mas que ele também me movia: movia meu olhar, minha percepção e meus pensamentos. Nesse girar, todo o meu corpo também rodava e seus-meus movimentos formavam realidades heterogêneas através composições-decomposições que se transformavam à medida que o movimento e a velocidade mudavam: ali nascia um eu-caleidoscópico que desejava viver intensamente a sensação de rodar e maravilhar-se com a mudança constante que é mundo.

Diante de realidades que exigem cada dia mais a proliferação de bloqueios sobre o corpo e sobre as nossas potências criadoras, a elaboração de um pensamento que resultante em escrita pode ser um pequeno agenciamento, pois pode implodir com obstáculos e barreiras em um espaço de ação e movimento insignificante, espaço imposto e criado para que vivências mais livres sejam muitas vezes dificultadas. Como produção desejante, essa escrita funciona como um meio pelo qual me relaciono com intensidades e afetos, caminhos e descaminhos do inventário e da possibilidade do novo, buscando visualizar, não somente nas narrativas, mas na vida, os devires menores, que escapam ao jogo de poder, colocando-os para funcionar como um ponto de combate ao totalitarismo das manifestações identitárias fixas.

É a partir do olhar, do pensar sobre a imagem do caleidoscópio que acredito que acredito ser possível gerar outro tipo de conhecimento é possível, aquele que abraça a multiplicidade temática, metodológica e inspira a armação e escrita desse trabalho: os três espelhos que formam esse objeto, as três narrativas que compõem esse estudo, com suas

inúmeras peças que rodam incessantemente em seu interior, em uma multiplicidade de composições efêmeras, momentâneas, sem uma rigidez e fixação de imagens, apresentam uma forma complexa de ver, compor e pensar, desmontando qualquer tipo de unidade, de certeza fixa, sedimentada, consolidada, oferecendo assim outras formas de compreensão da vida, da arte, da literatura.

A presente escrita se compõe de cinco capítulos que trazem o estudo aqui realizado. No primeiro, “Girar é preciso, caleidoscopiar é necessário”, exploro o instrumento caleidoscópio a partir da sua importância e abrangência enquanto objeto histórico-social que contribuiu para a formação de visões outras sobre a realidade, exercendo influência na criação de um pensamento mais criativo e dinâmico que aponta para a reiteração de peças e realidades múltiplas. Nessa discussão, estudiosos da cultura visual e da sociedade do século XIX, como Jonathan Crary, William Mitchell, Ernest Gombrich, Didi-Huberman e Walter Benjamin, entre outros, pavimentaram as reflexões sobre esse objeto. Já no segundo capítulo, intitulado “Planejar o acaso”, inicialmente problematizo a noção de *acaso* a partir de estudiosos das áreas da Física e da Matemática, como Ilya Prigogine, James Gleick e Thomas Kuhn, de modo que a definição desse conceito passa a ser enredada a outras noções de perspectiva social, direção impulsionada pelas reflexões de Jean Luc-Nancy e George Bataille.

Neste capítulo, a noção de acaso foi apresentada a partir do como ela pode entrelaçar-se e interferir no contato e encontro entre corpos, uma vez que são os movimentos gerados pelo acaso que geram combinações complexas entre as peças do caleidoscópio, formando configurações e encontros interligados. No terceiro capítulo, “O acaso entre corpos: afetos e afecções”, trouxe para o diálogo com a noção de acaso os conceitos spinozistas-deleuzianos de *encontro*, *afecção* e *afeto*, que foram explorados para compreender como a ação de um corpo, de uma superfície sobre outra, gera efeitos potencializadores de vida, desenhando assim a hipótese mais geral desse estudo: o de que encontros ao acaso podem criar escapes e fendas para que outras formas de vida sejam possíveis. No quarto capítulo, “Disposição para brincar: aproximação”, situo as três narrativas, lançando sobre elas um olhar próximo e identificando as conexões possíveis que suas peças armam e realizam entre si. Por fim, a presente escrita encerrou-se no quinto capítulo, “Estilhaços e expansões”, no qual os caquinhos erráticos do interior dos caleidoscópios discursivos saltaram do cilindro espelhado dando origem a outras configurações, outras possibilidades de encontros, outras imagens possíveis das narrativas. Desenhando um verdadeiro mapa de encontros e afetos gerados pela força do acaso entre as pecinhas, o estudo das narrativas *Onze Flores* e *Últimos Fuegos* resultou em imagens/leituras que, potencializadas pela montagem, desmontagem, remontagem de peças, explicitaram cortes,

sobrevivências e fragmentações. Como em um caleidoscópio, no qual as peças maiores reluzem, e as menores, muitas vezes, se escondem entre as frestas, encontramos nessa escrita, entremeados nesses capítulos maiores, as “dispersões”, fragmentos-peças discursivas que remetem às vivências e memórias que, de modo mais ou menos direto, também lançam suas luzes sobre a escrita aqui armada.

2 CAPÍTULO I – GIRAR É PRECISO, CALEIDOSCOPIAR É NECESSÁRIO

2.1 Uma imagem que cria pensamentos

Movidos não só pelo impulso da paixão, mas pela necessidade de exteriorização de tudo aquilo que sentimos, pois somos seres de/da linguagem, compreendemos e vemos as máquinas e os objetos como formas possíveis de expressão, vemos a possibilidade de as utilizarmos como meio para articular parte disso que carregamos conosco: o nosso imaginário. O caleidoscópio é uma dessas pequenas máquinas semióticas que gera imagens de forma quase automática, mas que não limitam as possibilidades de criação, ao tensionar os modos mais apropriados de ver e os modos mais marginalizados de possíveis formas de visão.

Para que consigamos compreender a sua importância e inserção ao longo do tempo na história da cultura, é preciso que iniciemos pelo conhecimento da própria palavra, que etimologicamente traz inúmeras e distintas significações. Confiamos este entendimento a uma fonte importante, a do próprio criador do objeto, David Brewster (1858, p.24), físico escocês que, por um viés lúdico e didático, indica que o termo grego *kalos* significa belo/bonito, *eidos* significa imagem e *scopeo/scope* que significa olhar/alcance. A conjunção desses três termos origina então esse objeto que, literalmente, fez com que o olhar humano se transformasse ao longo do tempo e da cultura.

Criado por Brewster, em 1816, na Inglaterra, o caleidoscópio é objeto resultante dos estudos deste cientista sobre a polarização, que foram baseados nas características dos prismas, comuns nas pesquisas sobre a reflexão da luz. Misto de brinquedo e objeto de estudo científico, este instrumento óptico formado por vários espelhos inclinados apresenta a sua superfície composta por lâminas de vidro, plásticos e/ou espelhos que formam triângulos equiláteros afunilados até uma extremidade e um orifício através do qual conseguimos mergulhar olhares. Como em uma luneta, podemos invadir o seu espaço interno, onde estão introduzidos objetos de pequeno volume, geralmente conchas, pedrinhas, vidrilhos multicolores que, pelo giro, acabam por combinar-se de inúmeras formas.

David Brewster, que dedicou seus trabalhos ao estudo das leis físicas de reflexão e absorção da luz, além de investigar as propriedades ópticas dos cristais, ângulos de polarização, polímeros, telescópio e estereoscópio lenticular, recebeu, como consequência dos experimentos da polarização, a premiação em Física pela Academia das Ciências do Instituto da França e, em 1817, patenteou o Caleidoscópio, recebendo a Medalha Rumford pela descoberta e criação. Os efeitos do caleidoscópio, segundo Brewster, surgiram a partir das primeiras experiências de

polarização, ou seja, da obtenção do ângulo sob o qual incidia a polarização máxima, chamada de Lei da Polarização da Luz, ou Lei de Brewster. De modo mais simplificado, ao incidir um feixe luminoso sobre uma superfície de vidro, ele é dividido em dois: o raio refletido e o raio refratado. A polarização máxima é alcançada quando esses dois raios tornam-se perpendiculares, e o ângulo de incidência em que isso ocorre foi então intitulado “ângulo de Brewster” (PICKOVER, 2008, p.203).

Para além da invenção deste tão notório instrumento, o mencionado autor também publicou algumas obras que contribuíram para os avanços dos estudos do meio científico, dentre elas se destacam a *Treatise on the Kaleidoscope*, *The Life of Sir Isaac Newton*, *A Treatise on Optics* e *Memoirs of the Life, Writing, and Discoveries of Sir Isaac Newton*. Um dos capítulos de *Treatise on the Kaleidoscope* está destinado à apresentação da relação do caleidoscópio com as “belas e úteis artes”.

Para Brewster, o caleidoscópio origina uma arte totalmente nova, com a fusão da arte da música na cor, ou seja, o objeto converge em si elementos musicais do giro (tilintar das peças) com a profusão de uma mistura de cores (das peças) em contato, além da formação de inúmeras imagens que, ainda que em certa medida regulares, apresentam distinções entre si. Em 1986, numa tentativa de manter viva a imagem de Brewster, foi criada *The Kaleidoscope Brewster Society*, uma organização que tem por finalidade reunir artistas, colecionadores, comerciantes e amantes do caleidoscópio, fortalecendo assim as experiências estéticas que este objeto proporciona.

Apesar da notória importância que o caleidoscópio teve (e ainda tem), por ser de fabricação simples e ter sido patenteado tardiamente por Brewster, o autor não conseguiu proveito econômico de sua invenção, pois muitos fabricantes se dedicaram rapidamente a produzi-lo em série. No entanto, embora sempre visto como um brinquedo, um artefato lúdico, ainda que Brewster tenha tido outro interesse quando o produziu, o próprio criador argumentava sobre a utilidade prática de sua invenção e enfatizava a participação do espectador na atividade perceptiva e estética que envolve o objeto. No texto sobre a patente, Brewster atribuiu ao caleidoscópio uma dupla função:

This instrument is constructed in such a manner as either to please the eye by an ever-varying succession of splendid tints and symmetrical forms, or to enable the observer to render permanent such as may appear most appropriate for any of the branches of the ornamental arts. (BREWSTER, 1858, p. 444)

A partir de 1815, o caleidoscópio começou a ser fabricado continuamente, alimentando o mercado visual e cultural do século XIX. Se, de acordo com o seu criador, ele foi desenvolvido

com uma função científica, ao longo do tempo esse instrumento foi se legitimando com outra função, na medida em que o seu efeito visual se sobressaiu à sua função prática, ganhando assim grande notoriedade na sociedade da época. Popular por ser barato e facilmente construído, era um entretenimento doméstico que podia ser levado para casa e apreciado até mesmo entre as camadas menos favorecidas economicamente, que o criavam e incrementavam com os materiais que estavam ao seu alcance. Nesse sentido, ainda que a relação pragmática do objeto com o mundo “exterior” possa ter sido rompida em razão da função lúdica que ganhou, o mundo “entrou” no caleidoscópio através da introdução, em seu interior, dos pequenos fragmentos disponíveis na época, o que aponta para a diversidade e heterogeneidade da sua construção.

No decorrer do século XX, incontáveis foram os nomes de estudiosos, pesquisadores e artistas que se dedicaram ao estudo deste objeto, seja enquanto objeto material em si, seja enquanto imagem metafórica que ele mobiliza. Cambiante, o caleidoscópio conquistou um lugar garantido como metáfora visual nos estudos e teorias sobre o tempo, com Walter Benjamin (1994), até os estudos sobre o mito de Lévi-Strauss. Assim como Benjamin, Didi-Huberman (2000), lança seu olhar para os procedimentos e possibilidades infinitas de montagens, desmontagens e remontagens. Segundo ele, o caleidoscópio aponta para uma certa criação mágica:

No caleidoscópio, a poeira de pequenos objetos continua errática, mas ela é fechada em uma caixa de truques, uma caixa inteligente, uma caixa para estrutura e de visibilidade. Lente ocular, vidro fosco e pequenos espelhos habilmente dispostos dentro do tubo transformam assim a disseminação do material- disseminação portanto reconduzida, renovada, confirmada a cada movimento do objeto- em uma montagem de simetrias multiplicadas. Nesse momento, os agregados se tornam formas, estas “formas brilhantes e variadas”, de que falam todos os textos dessa época. Mas, nessa mesma variedade, o espectador não pode se esquecer, balançando o aparelho para uma nova configuração, que a própria beleza das formas se deve a sua disseminação e ao agregado como princípio constitutivo, sua permanente condição de negatividade dialética. A magia do caleidoscópio depende disso: a perfeição fechada e simétrica das formas visíveis devem sua riqueza inesgotável à imperfeição aberta e errática de uma poeira de detritos. (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 135)

Captar os movimentos do mundo, a dinâmica dos elementos que formam a realidade, o modo como os signos, símbolos, conceitos e objetos se movem e se transformam rapidamente, associando-as metaforicamente ao funcionamento dinâmico de um caleidoscópio, é um lugar comum para muitos teóricos, pois basta um pequeno movimento sutil para que a rosácea formada pelos pequenos cacos de vidro colorido se desfça e dê origem a uma configuração completamente inédita.

Nessa linha de pensamento metafórica/alegórica, no clássico romance de Charlotte Bronte, intitulado *Jane Eyre* (1847), uma das personagens compara a sua forma de pensamento ao movimento oscilante desse objeto. Comum entre a classe burguesa da época da escrita e publicação do romance, o século XIX, o caleidoscópio marca não somente as páginas da literatura da época do seu surgimento, mas também inúmeras gerações posteriores, de modo que a apropriação do objeto por parte de intelectuais e literatos impulsionou diversos estudos.

Cuvardic Garcia (2018), da Universidade da Costa Rica, investigou quais os sentidos, significados e funções que o termo caleidoscópio foi adquirindo ao longo do século XIX e XX na literatura espanhola. O pesquisador apresenta duas tendências facilmente encontradas no estudo desse objeto: ou o dispositivo óptico é empregado por algum personagem em obras literárias como um simples brinquedo, ou funciona como metáfora do desenvolvimento da percepção visual e da imaginação humana.

De acordo com o teórico, pelo seu grande potencial metafórico, o caleidoscópio sintetiza diversas teorias do conhecimento e teorias filosóficas, funcionando como uma analogia entre a percepção visual e a capacidade criativa da imaginação humana. O autor produz tal reflexão a partir dos conceitos de “imagem mental” ou “hiper-ícone” que o estudioso da cultura visual William John Thomas Mitchell, em *Image Theory* (2009), desenvolve e conceitua, definindo tal noção como uma imagem ou analogia verbal que dá forma figurativa a uma teoria. Segundo Mitchell,

La metaimagen es una pieza de aparato cultural móvil, que puede desempeñar un papel secundario como ilustración o un papel primario como una especie de imagen sumarial, lo que yo he llamado de “hipericono” que encapsula todo un epistema, una teoría del conocimiento. (MITCHELL, 2009, p. 25)

Mitchell desenvolve uma reflexão sólida sobre o fato de que o caleidoscópio estaria diretamente atrelado à forma de organização do pensamento moderno, resultando na representação de todo um sistema filosófico. Algumas de nossas imagens mentais, segundo o autor, seriam “catalogadas” como as aparições das figuras/imagens que o rodar de um caleidoscópio gera, ou seja, como uma imagem seguida de outra, de modo que o nosso pensamento funcionaria de modo semelhante. Assim, a percepção visual e a imaginação humana, segundo o teórico, criam imagens mentais que dariam uma forma figurativa, gerando uma teoria sobre a visão. O autor também apresenta que os processos mentais do sujeito moderno se relacionam diretamente com imagens que vem da cultura ocular do século XIX - lanternas mágicas, caleidoscópios, dioramas- e a relação entre a percepção visual e a capacidade

criativa da imaginação revela justamente as condições perceptivas da modernidade, percepções atravessadas pelo contato visual com essas máquinas ópticas.

Assim, é de fundamental importância considerar o fato de que brinquedos e dispositivos ópticos possuem um lugar relevante na história da visualidade e na formação do observador moderno, uma vez que são experimentos da física, da óptica, que já haviam propiciado o surgimento de aparelhos capazes de dar movimento às imagens, movimento associado diretamente ao caráter de ilusionismo que estes possuíam, o que contribuiu para uma popularização desses aparelhos. No entanto, é importante ressaltar que estes não surgem em um vácuo espaço-temporal, mas acompanhados de importantes transformações no modo de vida, como a urbanização, a industrialização, a aceleração dos transportes e da comunicação, o que acarreta a emergência de novas formas de percepção sobre o mundo e a forma como os indivíduos se relacionam.

Para além do objeto, o século XX propiciou a extensão do funcionamento desse objeto para os caleidoscópios discursivos, e ambos estariam diretamente atrelados à cultura ocidental, exercendo influência direta nas tradições culturais, textuais e visuais, que podem ser visualizadas em inúmeras esferas do conhecimento e da vida. Um dos eventos mais palpáveis relacionados à relação dessa imagem com a realidade é a percepção da modernidade urbana a partir de uma visão caleidoscópica que, com sua mobilidade e diversidade, se assemelha ao instrumento óptico, trazendo imagens de contínua transformação do mundo. Para Benjamin (2004), por exemplo, o caleidoscópio sempre esteve presente como um grande modelo teórico, pois, sob o ângulo da variedade reluzente de suas combinações, este caracterizou, como nenhum outro objeto, a modernidade. O teórico afirma, em um dos fragmentos de seu trabalho sobre as passagens parisienses, que “o moderno é tão variado quanto os diferentes aspectos de um mesmo caleidoscópio” (2004, p. 160).

Em seus textos sobre os tempos modernos, em especial seu escrito *O pintor da vida moderna*, Charles Baudelaire (1988) explicitou a imagem-mental do caleidoscópio coincidindo com o movimento e o dinamismo da modernidade e da atividade perceptiva do *flanêur*, ambas desenhadas a partir da metafísica do caleidoscópio, e para além disso, amalgamando esse objeto com a da fascinação infantil diante do novo, tomada pela sensibilidade do olhar:

A criança vê tudo como *novidade*, está sempre *inebriada*. Nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor. Ousaria ir mais longe: afirmo que a inspiração tem alguma relação com a congestão, e que todo o pensamento sublime é acompanhado de um estremecimento nervoso, mais ou menos intenso, que repercute até o cerebelo. O homem de gênio tem nervos sólidos; na criança, eles são fracos. Naquele, a razão ganhou um lugar considerável; nesta, a sensibilidade ocupa quase todo o ser. Mas o gênio é somente a *infância redescoberta* sem limites, a infância agora dotada para expressar-se de órgãos

viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulada. É à curiosidade profunda e alegre que se o olhar fixo e animalmente estático das crianças diante do *novo*, seja o que for, rosto ou paisagem, luz, brilhos, cores, tecidos cintilantes. (BAUDELAIRE, 1988, p. 857)

Assim, para Baudelaire, o sujeito moderno, encantado pelo extravaso de sensações despertadas pelo modo de vida do seu tempo, se configura como um apaixonado pela vida da multidão, pela eletricidade, fugacidade e movimento da vida moderna, de modo que a mobilidade e a diversidade o levam a

compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência que a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. (BAUDELAIRE, 1988, p. 858)

De tal modo, reduzi-lo a um simples instrumento óptico, ou a um mero brinquedo, é ocultar a multiplicidade de faces que esse objeto teve ao longo de sua existência, ao ser considerado um verdadeiro ícone da multiplicidade e do movimento, e que, pelo seu histórico de fascinação e encantamento, ainda hoje influencia a construção de um modo de pensamento, uma forma de organização do pensar mais complexa e entrecruzada, multifacetada e não-linear. Isso porque alguns estudiosos da mídia acreditam que, no século XIX, vivenciar a “experiência caleidoscópica” foi um acontecimento da cultura e da comunicação que exerceu uma influência gigantesca sobre os métodos de construção do próprio pensamento.

Marieta Cantos Casanave em seu estudo *Los dispositivos ópticos y su recepción en la prensa del Romanticismo* (2013) apresenta que, estando o caleidoscópio em um entrelugar, ao colocar-se entre o científico e o estético, ele foi alcançado e abraçado por artistas, escritores e cientistas que se valeram da sua dinâmica para pensar a realidade. Ponto de partida para metáforas que se estenderam para inúmeras áreas do conhecimento, desde a matemática, a literatura, as artes gráficas e decorativas (tapeçarias, papéis de parede), até estudos da música, da fotografia, do cinema, entre outros, muitos padrões de desenho geométrico remetem à noção caleidoscópica, que, por sua vez, estimula sentidos e provoca sensações.

Ao se debruçar sobre a recepção que esse objeto teve na Inglaterra do século XIX, a conclusão de Casanave é aquela que já intuímos: o caleidoscópio produziu uma verdadeira sensação e fenômeno de massa que cativou toda a sociedade inglesa, ao apresentar uma nova forma de ver o mundo e por evocar a sensação de perpétua transformação, o que contrastava com outros inventos que apresentavam uma imagem estática do real.

Tal objeto proporcionou para o espectador a experiência do mergulho em um campo visual em constante movimento, a medida em que o olhar não descansava nunca, gerando assim diferentes e variáveis sensações a partir de uma troca incessante de imagens que contrastam

com a imagem fotográfica estática, por exemplo (basta lembrar que data o ano de 1826 o primeiro registro fotográfico). A visão caleidoscópica é a metáfora do olhar cosmopolita da mudança, do olhar em constante transformação, em constante vir a ser.

No entanto, ainda que vinculado a essa noção de transformação e dinamismo incessantes, Ernest Gombrich afirma que a observação contínua do objeto pode produzir uma rápida saturação, uma monotonia perceptiva, uma vez que o observador poderia ficar entediado depois de um tempo. Segundo o autor

la visión a través del caleidoscopio, con sus múltiples espejos que dan como resultado múltiples simetrías, exhibe un máximo de redundancia. La configuración de las imágenes mostradas, como tal, muestra aquel “reposo” y equilibrio que causa un cierto grado de monotonía. Es verdad que el instrumento de Brewster supera este fallo porque siempre podemos cambiar el patrón a voluntad, sacudiendo el caleidoscopio. Como es natural, disfrutamos de la sorpresa de la nueva imagen, pero también está pronto parece acabada. Cuando hemos visto un segmento los hemos visto todos y poco queda para que el ojo siga explorando. (GOMBRICH, 1979, p. 149)

Quando estamos diante de realidades em que o olhar exigido é dinâmico e a velocidade de percepções e atividades rítmicas inundam a vida, seja o ritmo mecânico do trabalho, seja um ritmo arrítmico, entrecortado, ou mesmo ritmos orgânicos, desde a batida de nosso coração e a respiração, até as ações mais complexas que nosso corpo pode realizar, concluímos que carregamos o entendimento do ritmo conosco é algo que atravessa nossos corpos enquanto uma experiência natural, e acima de tudo, essencialmente humana.

No entanto, quando entramos em contato com ritmos externos, com ritmos mecânicos, que não necessariamente se originam do nosso corpo, podemos, no encontro com esses outros ritmos, vivenciar sensações variadas, que vão desde o choque que leva à negação do outro, até a chateação e o tédio. Tratando-se do nosso campo visual, dependendo da velocidade do ritmo, deixamos de prestar atenção na disposição dos elementos e que, por vezes, seguem uma sequência lógica já esperada.

Sobre essa lógica entre percepção e ritmo, a proposição dessa experiência estética, segundo Gombrich, é de que o deleite se encontra em algum lugar que fica entre o tédio e a confusão, entre a regularidade e a irregularidade. O autor afirma que “si la monotonía dificulta la atención, un empacho de novedad sobrecargará el sistema y hará que abandonemos” (1979, p.113), mas a facilidade de desconstrução e reconstrução veloz de imagens, como as que o caleidoscópio é capaz de proporcionar, por exemplo, nos permite continuar a olhar e desfrutar do que vemos, do princípio da unidade na diversidade. Sobre tal recepção, o estudioso Matila Ghyca afirma que:

es el contraste entre el orden y desorden lo que alerta nuestra percepción. Hay amplias pruebas de que este principio se aplica en toda la naturaleza viviente, puesto que los diseños exhibidos por la flora y fauna del mundo sugieren que debe haber cierta ventaja para el organismo en la aparición de ciertos padrones visibles. (GHYCA, 1953, p. 07)

A visão, como uma construção histórica, se transforma em razão de objetos, acontecimentos, invenções tecnológicas e dispositivos ópticos, que impulsionam distintas percepções visuais que, por sua vez, contrastam com outros tempos da história. Questionamentos como: quem olha? Como se olha? Como ocorre a construção de um olhar? são, em partes, respondidas pela perspectiva de Jonathan Crary em *Las técnicas del observador* (2008), obra na qual o autor reflete sobre o desenvolvimento do olhar ao longo do século XIX e enfatiza a importância da diferenciação entre os termos observador (não significa “olhar para”) e espectador (testemunha passiva). Para o teórico, o observador é sempre um sujeito ativo, que foi sofrendo transformações no decorrer do tempo, de modo que o observador renascentista (perspectivista) se transformou drasticamente em relação ao moderno, sobretudo na maneira de ver o mundo.

Segundo o autor, no início do século XIX, a condição de observador se modifica completamente e os propulsores desta mudança são aparelhos ópticos que constituíram o lugar de um saber e de um poder sobre o corpo do indivíduo. A visão recusa a estabilidade e a fixidez, e estudos filosóficos do século XIX apresentam o funcionamento do movimento ocular como parte importante do ato de ver: o espectador passa a fazer parte do conjunto de imagens que vê. Crary demonstra o crescente interesse de pesquisadores sobre a noção de *atenção* no século XIX, ou seja, sobre a constituição da visibilidade ocidental. Segundo ele, "o sistema econômico emergente demandou atenção de um sujeito com uma ampla gama de novas tarefas, mais produtivas e espetaculares" (2008, p.29), que impulsionaram o estudo sobre as possibilidades do olhar.

A *atenção*, descrita através de elementos guiados pela organização, seleção e isolamento de partes de uma imagem, e conseqüentemente o olhar, passaram por uma inevitável fragmentação do campo visual, na qual a coerência unificada e homogênea do modelo renascentista e clássico de visão foi substituída pela perspectiva da não totalidade. Nesse sentido, a *atenção* como processo de seleção exigiu a exclusão de algumas partes de um campo perceptivo, na medida em que a mente concentrava em um único ponto e toda a volta da imagem ficava anestesiada, diminuída do campo visual, de modo a não conseguir lançar sobre a imagem uma perspectiva simultânea ou fragmentada.

Assim, o teórico argumenta que, até o século XIX, a sociedade moderna ocidental produziu um tipo de observador moldado pelo modelo clássico de visão, e que uma ruptura com

os códigos de centramento, e o equilíbrio e a proporção das imagens, fez com que contrastassem com a experimentação fragmentada que a arte do século XX apresentou. Nesse sentido, considerando o caleidoscópio como um objeto criador de inúmeras imagens simultâneas e dinâmicas, aproveito aqui a descrição que Jonathan Crary, crítico de arte, realiza do objeto caleidoscópio a partir da noção de atenção e percepção moderna, definindo-o como “una máquina que desintegraba la subjetividad unitaria u despersaba ese deseo en nuevas disposiciones cambiantes y hábiles, fragmentando cualquier punto de iconicidad y dificultando su estancamiento” (2008, p.152). Tal conceituação traz a sensibilidade do olhar de quem percebe as transformações na percepção do olhar moderno, ainda que esta esteja centrada no olhar de um sujeito específico. Assim, consideramos que, ainda que as observações de Crary ocorram a partir de um sujeito eurocêntrico, realizamos não uma leitura arbitrária das noções e conceitos apresentados pelo teórico, mas consideramos o modo como essas noções apontam para a possibilidade de visualizarmos as modificações ocorridas na percepção humana ao longo do tempo.

Em consonância com a voz de Crary, Martin Jay afirma que a visão é um território de disputas, de modo que a experiência visual na modernidade, ocularcêntrica, foi sempre modificada e reconfigurada. No entanto, segundo o teórico, houve uma hegemonia de um regime escópico fundado no “perspectivismo cartesiano na cultura ocidental” (2018, p.329) que reinou durante muito tempo, mas que a partir do aparecimento do fragmento, do não totalizante, do estilo barroco, se tornou incapaz de apresentar o mundo. Segundo Crary

o barroco se compraz, de modo autoconsciente, das contradições entre superfície e profundidade e, como resultado, menospreza qualquer tentativa de reduzir a multiplicidade dos espaços visuais a uma essência coerente. Notadamente, o espelho que ele aponta à natureza não é a superfície refletora plana (...) mas sim um espelho amórfico, côncavo ou convexo, que distorce a imagem visual. (CRARY, 2008, p.342)

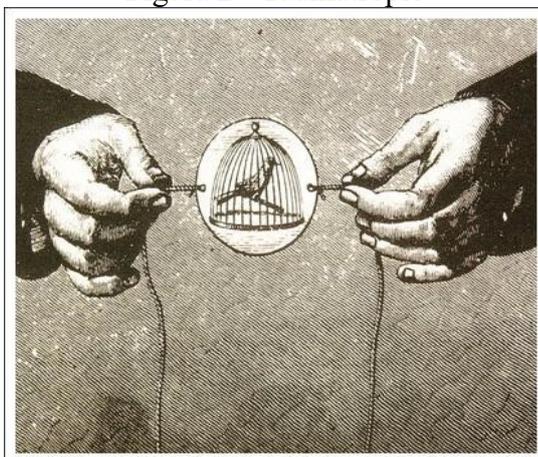
O “modelo visual dominante”, ao qual se refere Martin Jay, está relacionado às noções renascentistas de perspectiva e às ideias cartesianas de racionalidade, surgidas no século XVI e XVII, com implicações nas metafísicas da luz, da linearidade, do uniforme e do espaço geometrizado (renascentista). O caleidoscópio torna-se um objeto extremamente complexo se considerarmos que, ainda que reúna todos esses elementos em sua constituição, também os subverte ao trazer o movimento, o fragmento e o dinamismo de construções e reconstruções de imagens. Ao enfatizar o conjunto de sentidos envolvidos na ação de manipulá-lo (visão, audição e tato), as imagens surgidas, que são estéticas, nada funcionais, não representacionais,

contribuem para a criação de algo novo, de uma nova perspectiva, e até mesmo de um novo pensamento.

Associados a essas modificações radicais relacionadas à experiência visual do sujeito moderno no século XIX, inúmeros outros instrumentos ópticos também impulsionaram a abstração, a imaginação e a reconstrução da história de nossas percepções visuais, assim como impactaram a história da visualidade, uma vez que a modernidade, por vezes dominada pelo sentido da visão, foi um terreno fértil para o desenvolvimento de inúmeros instrumentos ópticos, com a posição dominante do visual na cultura ocidental. Em seu estudo, Cray disserta sobre as máquinas visuais do início do século XX, caracterizando cada uma delas e tentando entender como foram contribuindo para uma determinada visão que passa a contemplar a realidade em suas múltiplas dimensões, possibilidades e movimentos.

O taumatrópio (Figura 2), por exemplo, inventado em 1824 por Peter Mark Roget e muito popular na Era Vitoriana, funcionava com a sobreposição de imagens na retina e consequente formação imediata de outras imagens, sendo conhecido como o “girador de maravilhas”. Sua estrutura material contempla um círculo/disco com uma imagem de cada lado preso por um barbante. Na medida em que as cordas são rapidamente torcidas, as imagens mudam na mesma velocidade. A impressão criada sobre a retina pela imagem representada em um lado do círculo giratório não se apaga antes da que está pintada do outro lado e, em consequência, ambas são vistas de uma vez, o que caracteriza a pós-imagem retiniana, que nada mais é do que a retenção de uma imagem que persiste na retina por uma fração de segundos após a sua percepção.

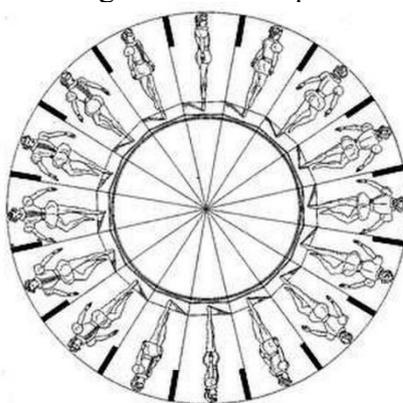
Figura 2 - Taumatrópio



Fonte: História do Pré-Cinema (UFES/2009)

Comercializado em Londres por volta de 1830, o fenaquistiscópio, criado pelo cientista belga Joseph Plateau (1801-1883), apresentava uma visão enganosa e tentava provar a persistência da retina na criação de ilusões de óptica. O dispositivo formava a percepção visual do movimento, ao consistir num disco preso pelo centro por uma haste, arame ou agulha, na qual em suas extremidades eram realizados desenhos, de modo que, girando o disco rapidamente, ele produzia a ilusão de movimento das imagens, que adquiriam uma dinâmica capaz de desenvolver uma sequência animada (LUCENA JUNIOR, 2005).

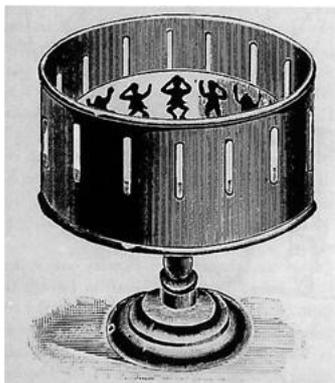
Figura 3 - Zootropo 1



Fonte: Ilustração de Joseph Plateau (1833)
História do Pré-Cinema (UFES/2009)

Já o zootropo (Figuras 3 e 4), Daedalum ou “roda da vida”, de acordo com Nogueira (2014), é uma máquina criada em 1834 por William George Horner, composta por um tambor circular com janelas recortadas, através das quais o espectador olha para desenhos/imagens dispostas em tiras. Ao girar, o tambor cria uma ilusão de movimento aparente diante dos olhos do observador, o que na ciência física entende-se por persistência visual. Para o mesmo autor, o movimento observado no Zootropo ocorria quando o tambor girava, e permitia que as pessoas conseguissem enxergar um movimento contínuo. Esta novidade foi considerada um dos avanços tecnológicos da óptica, estimulou o consumo e transformou-se em um aparelho popular. Segundo o autor, este aparelho óptico, bem como os fatos que ocorrem no cérebro do observador que o vê, podem ser explicados pela projeção retilínea que se forma sobre o círculo giratório (NOGUEIRA, 2014).

Figura 4- Zootropo 2



Fonte: História do Pré-Cinema (UFES/2009)

Cada um com suas singularidades específicas, esses são apenas alguns dos inúmeros dispositivos e inventos que apontam para os primeiros sinais de um desenvolvimento tecnológico que acabou submetendo, segundo Crary (2008), o sistema sensorial a um tipo de visão e entretenimento mais complexo do que em épocas anteriores. Ainda que o teórico tenha como referencial o sujeito moderno europeu, e sua perspectiva seja até certo ponto limitada por esse diálogo restrito com a cultura eurocêntrica, é importante ressaltar que esses inventos não se tornam complexos e fascinantes apenas porque geram uma ilusão óptica, mas porque provocam a fusão simultânea de três elementos: um corpo individual que é de uma só vez espectador, observador empírico e elemento de uma produção mecanizada, segundo afirma Crary (2008, p.150).

Essa experiência visual, que foi completamente modificada e reconfigurada a partir da criação desses objetos ópticos, é denominada por Martin Jay como “regime escópico da modernidade” (2018, p.334), sendo que o caleidoscópio é, segundo ele, o invento que mais alterou a sensibilidade visual da sua época. Ao considerar que a recepção nunca é um processo passivo e que o olhar humano é sempre muito sensíveis a qualquer configuração que possa ser interpretada, consideramos também que, ao longo da história, a maneira de olhar passou por condicionamentos para que olhássemos o mundo de uma determinada forma e não de outra. No entanto, segundo Jay, sempre houve um prazer enorme em contemplarmos formas geométricas na natureza (e fora dela) de modo que nosso olhar sempre buscou por formas regulares, independente do modo como as visualizamos.

Em sintonia com essa afirmação, Gombrich enfatiza que “El mundo que el hombre ha hecho para sí es, en general, un mundo de simples formas geométricas (...) y que reaccionamos instintivamente con admiración cada vez que percibimos regularidad en el mundo natural” (1979, p. 76). É possível que aí esteja um dos elementos que fez com que o caleidoscópio exercesse tanta fascinação, fascinação guiada, ainda que inconscientemente, por uma tentativa

de aproximação do olhar com as regularidades existentes na natureza, no mundo natural, que exhibe numerosos exemplos de simplicidade e regularidade, desde as estrelas e seus trajetos, até as flores, as conchas e ondas do mar, ou as plumagens dos pássaros.

2.2 Um brinquedo que ressoa palavras

As formas de olhar para o mundo se transformam de acordo com nossas vivências, experiências e contextos sócio-culturais.² Afastando-nos da noção arbitrária de um olhar estático, focado e unidirecional, e voltando-me para a experiência do olhar fragmentado, que expressa abrangência da distorção, considero, a partir da leitura de Crary e Gombrich (1979), que a atenção e direções dos olhares foram se desenvolvendo de forma a contemplar as exigências da arte moderna, que apresentou dinâmicas e transformações que por sua vez exigiam um olhar multifocal, errante. No entanto, é certo que, considerar a existência simultânea de diferentes modos de percepção referenciáveis em um só tempo da história é fundamental, pois a complexidade do olhar humano não deve ser reduzido a um contexto específico, uma vez que acredito ser este também fruto das vivências e percepções particulares e coletivas, e não apenas de um meio e espaço circundante (que não é, de modo algum, determinante). Assim, pode-se afirmar, com base nas leituras dos teóricos já mencionados, o que ocorre, a partir do surgimento da arte moderna no século XX, é a exigência de um modo de olhar, que lança sobre os objetos e sobre o mundo perspectivas descentradas.

Nessa direção, é pertinente considerar que o desenvolvimento de instrumentos ópticos (como os já mencionados anteriormente) impulsionaram novas percepções que aos poucos foram rompendo com uma noção linear de perspectiva do olhar, de modo que as diferentes subjetividades humanas, alimentadas pelo dinamismo do movimento que esses objetos propiciaram, impulsionaram o desenvolvimento de um olhar que se move aos “saltos” e não de modo predominantemente linear. O olhar monocular, estático, é desse modo instigado ao “pulo”, ao movimento, de modo que o modelo de olhar que poderia ser considerado preeminente, e que estava em consonância com uma concepção de mundo ordenada, fechada, linear, sólida, fixa e planimétrica, vai cedendo um espaço para um olhar mais dinâmico, ainda que esse sempre tenha existido, mesmo que de maneira menos expressiva, uma vez que não pressupomos a existência de um sujeito único.

² As discussões em torno dos conceitos de vivência (*Erlebnis*) e suas formas de transmissão e compartilhamento e de experiência (*Erfahrung*), esta última oposta a primeira por ocorrer de maneira compartilhada, já foram lugar de discussão para Benjamin. No entanto, aqui não iremos nos estender nessa discussão.

O caleidoscópio (juntamente com uma série de outros instrumentos ópticos desenvolvidos no decorrer do século XIX, assim como uma série de acontecimentos sociais e históricos) certamente teve uma influência fulcral no desenvolvimento de novas percepções e olhares. É com ele que o olhar não fixo, o olhar que acompanha o dinamismo de uma tela de cinema, de um objeto óptico ilusionário, se transforma e se perpetua. É nesse outro modo de olhar que convergem temporalidades diversas, inconclusas, assim como o próprio objeto caleidoscópio. O momento do aparecimento de uma imagem no interior do caleidoscópio – o presente do acontecimento – faz surgir uma *duração maior* (Bergson, 2016), de modo que esse instrumento faz convergir em si um cruzamento de sobre-vivências (passado, presente e futuro). Por meio do caleidoscópio, o passado se constrói no presente, o passado não como um fato objetivo, mas como um fato da memória em construção e movimento. Essa reflexão temporal bergsoniana soma-se à imagem do caleidoscópio, que ressoa nas palavras de Didi-Huberman: “No brinquedo, todo o interesse está no intervalo entre o tempo da coisa desmontada e o tempo do conhecimento pela montagem” (2015, p.140), que ganha distância em relação ao tempo repetitivo, uma vez que este não consegue abranger a experiência, de modo que o tempo da consciência, que capta o tempo como duração, constrói um eu que vive no cruzamento temporal entre passado, presente e futuro, afastando-se do tempo reducionista de matriz positivista, o tempo da mecânica, o tempo espacializado, o tempo medido física e espacialmente (BERGSON, 2006).

Em diálogo próximo com Bergson, o conceito de “iconologia dos intervalos” (WARBURG, 1990) direciona o olhar para as pequenas peças que compõem uma armação e para o que ocorre nos intervalos de movimentos entre elas. De acordo com o teórico, é no vazio que ocorre entre a formação das imagens que o lacunar, o híbrido, o falho, o incompleto e o intermediário ganham espaço, resultando em uma concepção de obra sempre aberta.

Ao não gerar imagens técnicas que representam algum real, mas apontar para uma possibilidade da criação de reais e das modificações incessantes que vão muito além de um universo infantil e científico, esse objeto funda seu lugar como metáfora, como imagem mental não somente de uma época, mas de um modo específico de pensamento: o pensar dinâmico e incessantemente cambiante. Nesse sentido, me parece significativo que inúmeros artistas, teóricos e cientistas tenham considerado importante e necessário insistir numa aproximação maior àquilo que, no século XIX, foi denominado de brinquedo científico. Além do estereoscópio e do fenaquistiscópio, as lanternas mágicas ou caleidoscópios, o mundo dos brinquedos teve um papel importantíssimo não só no desenvolvimento das ciências ópticas, mas também na transformação do olhar, como já apresentei anteriormente.

Tal transformação impactou diretamente o fazer artístico, em especial a literatura. São incontáveis os exemplos de construções literárias que remetem ao dinamismo do caleidoscópio, desde contos infantis, como os de *Malba Tahan* (precisamente as seis histórias da Coleção Malba Tahan, de 1968) que podem ser organizadas e reorganizadas entre si; os desmontáveis *Rayuela* e *Modelo para armar*, de Julio Cortázar que, segundo Davi Arrigucci Júnior (1973), configuram uma dispersão textual com a sua atomização caleidoscópica. O livro *Cent Mille Millions de Poèmes*, de Raymond Queneau (1961), ao invés de sugerir a leitura, por meio de roteiros ou páginas, evoca a multiplicidade de leituras, nas quais as personagens e situações, as ordens de leituras e combinações, modificam-se de acordo com as escolhas do leitor.

Ligado à poesia e aos romances modernos, tanto no tema como na organização e armação das narrativas, o caleidoscópio foi um objeto de referência formal (direta ou indireta). Desde as leituras da obra de Mallarmé, passando pelos modernistas Mário de Andrade (com *Losango Cáqui*-1926) e Oswald de Andrade (em *Paulicéia Desvairada*- 1922), ou pelos caligramas de Vicente Huidobro (seu poema *Kaleidoscopio* explicita a força do objeto), até a poesia marginal de Chacal com o seu *Cinemascope caleidoscópico*. Essas lentes de leitura caleidoscópica também aproximam esse objeto dos escritos de Roberto Bolaño em seu método de composição por vozes, assim como configura a ideia de mosaico de João Anzanello Carrascoza (em *Caleidoscópico de vidas*- 2019), aparecendo também em João do Rio, com a *Alma encantadora das ruas*- 1908) ou no experimental *Leonorana* de Ana Hatherly. Enfim, as referências a esse objeto são inúmeras.

No entanto, eu gostaria também de registrar que não é apenas nas obras literárias que esse objeto adquire importância. Na crítica literária latino-americana, por exemplo, o termo caleidoscópio aparece frequentemente, seja como objeto literal que interage com personagens, seja como metáfora, relacionada, na maioria das vezes, com os métodos compositivos ligados às ideias de fragmento e mutabilidade. Uma breve pesquisa no Google acadêmico, apresenta como resultado 15.000 referências a esse objeto óptico. Entre os resultados, encontramos o objeto nomeando revistas acadêmicas (o “olhar caleidoscópico” é incorporado enfaticamente nos estudos), independente da área e da disciplina do conhecimento, alcançando também teses, dissertações, resenhas e artigos das áreas de Linguística, Economia e Matemática, e até pesquisas sobre empreendedorismo, arquitetura, editoras, moda etc.³

³ Para além da literatura, periódicos ou da crítica literária, o cinema também se inspira na construção desse objeto: um exemplo importante é a trilogia das cores do diretor polonês Krzysztof Kieslowski: *A Liberdade é Azul* (1993), *A Igualdade é Branca* (1994), e *A Fraternidade é Vermelha* (1994) apresenta histórias que se interligam, em que há um personagem que transita entre os três filmes, ainda que estes possam ser vistos separadamente. *Corra Lola Corra* (1998) apresenta três diferentes finais para a mesma história, dialogando com o movimento.

Além de comumente empregado como título de periódico, o termo é adotado para indicar reuniões de contos e poemas, já que, no âmbito artístico, ele é comumente encontrado como sinônimo de fragmento, diversidade, heterogeneidade, de variação e de beleza. No entanto, na maioria das vezes, o conceito não é explorado profundamente, restando apenas uma imagem quase empobrecida da metáfora intocada, que pressupõe que o leitor/espectador já conheça o objeto, seu funcionamento e suas nuances. Assim, a ausência da exploração e da justificativa do uso desse termo em inúmeras criações e estudos, torna-o um conceito vago e superficial, o que acaba alimentando uma banalização da imagem em função do seu uso um tanto descuidado .

A menção vaga do termo teve influência das inúmeras mutações de sentidos e significados que foram atribuídos a esse objeto ao longo do tempo, sentidos que se transformaram radicalmente. Erkki Huhtamo, em seu estudo *All the World's a Kaleidoscope* (2014), aborda o tema a partir de uma perspectiva arqueológica da mídia. Ao lado dos caleidoscópios materiais, ele dá atenção ao que chama de “caleidoscópios discursivos”, ou seja, aos vestígios que os caleidoscópios deixaram nas tradições culturais e textuais.

O autor enfatiza a quantidade de variações daquilo que ele denomina “instrumentos de sombra” (*shadow instruments*), que foram produzidos nos últimos dois séculos, dentre os quais o caleidoscópio. Segundo o autor, esse objeto ainda continua exercendo grande fascínio na população em geral, gerando alegorias e metáforas nas tradições textuais e visuais. No caso das metáforas discursivas, o autor utiliza a terminologia *discursive kaleidoscopes* para definir aquelas imagens cujos sentidos são estabelecidos a partir das imagens geradas pelo objeto. Sobre a permanência deste instrumento até os dias de hoje, Huhtamo afirma

Technological fashions come and go. Millions of devices are produced this year and remaindered the next. New models replace older ones at a relentless pace. Some yesteryear's gadgets survive at flea markets and in cabinets of curiosities, but most are trashed and wiped out from cultural memory. Against this background, the kaleidoscope is a remarkable survivor. (HUHTAMO, 2014, p.139)

Como *remarkable survivor* (sobrevivente notável), sua permanência ocorreu através de metáforas discursivas ou, literalmente, como objeto em antiquários ou espaços de brinquedos infantis, sendo que o alcance desse objeto, como vimos anteriormente, foi grande para o desenvolvimento da cultura óptica e artística. Como gérmen de dispositivos tecnológicos que utilizamos atualmente, esse objeto se aproxima hoje do funcionamento das telas coloridas nas quais mergulhamos olhares: coloridas e dinâmicas, fascinam pela sua capacidade de mudança incessante. Nesse sentido, Huhtamo afirma que esses instrumentos ópticos

have much to offer when it comes to understanding the logics of interfacing with technological devices, encounters with artificial realities, and the transformation of external stimuli into internalized patterns in the users' minds. The kaleidoscope's discursive manifestations can be read as symptoms of a creeping transition into the cultural condition we call "media culture" (HUHTAMO, 2014, p. 141)

Ao explorar a origem e a existência daquilo que denominou de "imaginário midiático-cultural", e buscar aplicar uma abordagem arqueológica de mídia a respeito do surgimento e da influência cultural do caleidoscópio, Huhtamo se vale da abordagem da micro-história, buscando entender o caráter trans-histórico desse objeto, traçando suas trajetórias e sua importância cultural, concentrando seus estudos na origem do instrumento e nos consequentes debates que ele desencadeou, quase que instantaneamente, após o seu lançamento. A invenção do objeto, segundo o autor, causou uma verdadeira explosão de entusiasmo no público e, ainda segundo Huhtamo, a "kaleidoscomania" foi a primeira de muitas "manias de mídia" que passaram a ser cada vez mais frequentes.

De tal modo, o caleidoscópio criou uma "mania" acalorada, um entusiasmo coletivo ardente, e ainda que hoje a "mania" caleidoscópica não tenha mais vigor, a metáfora imagética continua muito viva, permanecendo na nossa cultura como objeto material (ainda que não tenha tanta predominância e seja muito mais visto como peça de antiquário ou brinquedo infantil) e como metáfora discursiva. Sua importância, indo além da esfera lúdica ou científica, influenciou a cultura da mídia e da tecnologia, assim como a imaginação cultural em várias esferas e sentidos.

Erkki Huhtamo (2014), ao enfatizar a importância e influência do caleidoscópio para o desenvolvimento das mídias, destaca também o papel importante que este instrumento teve com relação ao usuário, uma vez que ele requer um sujeito que olhe, que mova, que se transforme juntamente com o instrumento. Huhtamo também lembra que as experiências baseadas em telas têm sido cada vez mais ampliadas e difundidas, e que o caleidoscópio pertence à trajetória dos instrumentos de mídias visuais que, na verdade, existiram alguns séculos antes de Brewster inventar o caleidoscópio. No entanto, não iremos nos aprofundar nessas questões e no modo como as experiências de mídia são oferecidas e consumidas, uma vez que o entendimento de como o caleidoscópio influenciou a cultura ocidental em todas as suas possibilidades de abrangência é o nosso foco.

Paul Souriau em seu livro *Théorie de L'invention* (1881), afirma, sobre a importância do caleidoscópio enquanto objeto que influenciou a organização e construção do pensamento, que a imaginação, por si e isoladamente, não é essencialmente criativa, pois seu poder é sempre impulsionado por elementos externos que desencadeiam processos imaginativos no sujeito.

Segundo ele, o poder da criação imaginativa está na combinação de elementos que são oferecidos pelos sentidos, e que são recebidos de maneira nova e dinâmica. Souriau afirma que somos muito ativos para nos fixar na contemplação de um único objeto por um longo período. Nossos sentidos, sempre alertas, nos trazem novas impressões, de modo que a ideia em que começamos a nos deter desaparece e dá lugar a novas combinações mentais. A partir de então, Souriau afirma que “Our imagination is like a kaleidoscope that is continually shaken” (1909, p. 57).

Em sintonia com Souriau e Huhtamo, Arnaud Maillet (2012) investigou a importância do caleidoscópio, no século XIX, nas teorias de decoração, ornamentação e produção industrial, e como o que ele define como “pensamento caleidoscópico” alimentou e redefiniu a imaginação, sendo assim um precursor da “cultura da mídia”, dos dispositivos tecnológicos e das realidades simultâneas que transformam o pensamento. É importante ressaltar que, ainda que a apreensão de realidades simultâneas e em movimento dinâmico existam em outros tempos e momentos, consideramos que o caleidoscópio foi um objeto óptico que impulsionou e evidenciou tal visão.

Maillet afirma que o caleidoscópio desempenhou um papel importante na “redefinition of the imagination” (2012, p.139), no final do século XIX, atribuindo a ele um modo de ver e pensar as realidades, além de representar a multiplicação do visível em termos de produção e consumo de massa do século XIX. Em suma, este brinquedo filosófico exerceu considerável influência na produção artística, industrial e artesanal:

The Kaleidoscope can be of major importance in assisting the decorative arts, including, for example, factories producing carpets, lace, drapery and wallpaper; also architects, jewelers, sculptors, gilders, glass engravers, etc. It is with these various uses in mind that the inventor [Brewster] modified the instrument. It is clear that the kaleidoscope had gone beyond pure entertainment or basic scientific research. Now it tends toward philosophical inquiry and industrial application. But even the 1819 edition of Brewster’s treatise includes a chapter on practical applications of the kaleidoscope “to the fine arts and to the applied arts,” including three subchapters on “architectural ornaments,” “ornamental painting,” and “carpet design.” The use of the kaleidoscope in the decorative and ornamental arts was not the result of chance: the kaleidoscope had its own grammar and canon as well as process and technique. These enabled the creation of a kaleidoscopic aesthetic. (MAILLET, 2012, p. 37)

No entanto, não é só às construções encantadoras e metáforas potentes e imaginativas que o caleidoscópio está relacionado. Segundo Siegfried Kracauer, em *Ornamento da massa* (2009), esse objeto também pode ser lido como uma metáfora da desumanização e mecanização da sociedade moderna. Segundo o autor, a multidão moderna, que consome tudo com um apetite

voraz, abraçou a invenção de Brewster, de modo que esta teve uma popularidade imensa justamente quando os padrões de consumo cultural estavam se modificando.

Para ilustrar sua perspectiva, o autor apresenta uma analogia entre o balé e o caleidoscópio: a coreografia, o movimento das peças e o olhar do espectador (olhar que nunca apreende por completo o objeto, mas sempre em partes fragmentadas) revelam uma padronização da experiência visual no século XIX. Apesar da experiência da variação infinita, os efeitos gerados pela rotação de um caleidoscópio resultam de uma produção em série, de uma regularidade, de uma abstração e produção em massa, mecânico e repetitivo: “O ballet de épocas passadas usavam ornamentos e se movimentavam tal qual um caleidoscópio” (2009, p.94), afirma Kracauer.

Regular e matemático, é em razão destes fatores que o caleidoscópio encontrou espaço no auge do capitalismo. Segundo Kracauer, os movimentos coordenados das *tillegirls*, os espetáculos de entretenimento, são demonstrações matemáticas com precisão geométrica, regularidade e geometria euclidiana, em que os homens são como fragmentos de uma grande figura e que “se compõem de ângulos e círculos, tal como aparecem nos manuais de geometria euclidiana; incorpora também componentes elementares da física, tais como ondas e espirais” (2009, p.93). Nessa perspectiva, é alienante a estrutura do ornamento das massas, em que cada corpo estaria para um fragmento do caleidoscópio, no qual a sua personalidade se dissolve e “tão somente como partícula da massa é que o indivíduo pode, sem atrito, escalar tabelas e servir máquinas” (Ibidem, p.94).

A anulação da particularidade do sujeito, que se torna parte de uma apresentação de massa, uniforme, um ornamento que funciona exatamente como o processo de produção do capitalismo, tira a individualidade do sujeito e o aliena, uma vez que “cada qual executa a sua pequena ação na esteira de montagem, exercita uma função parcial, sem reconhecer o todo” (Ibidem, p.95). O ornamento das massas se apresenta como o reflexo estético da racionalidade aspirada pelo sistema econômico dominante e a racionalidade do ornamento das massas apresenta redução do natural, tal qual as peças de um caleidoscópio, que estão “alienadas” do todo.

O percurso teórico que trilhei até este momento, pontuando a origem, influência e abrangência do objeto caleidoscópio na história e na cultura, nos leva ao entendimento da importância que o “brinquedo” de Brewster teve nas sociedades dos séculos XIX e XX. Considerando tal abrangência, me proponho relacionar este objeto, e toda a herança que ele assegura para a criatividade e imaginação, ao estudo de outras noções (como a de acaso) aqui escolhidas, de modo a aproximar a relação entre o olhar, a atenção, o dinamismo e as múltiplas

faces que esse objeto proporciona para o enriquecimento de uma leitura que por fim será realizada nas narrativas.

2.3 Palavras-peças: (des)enlace (re)criação de palavras-caleidoscópicas

Assegurar que objetos correspondam a palavras, propondo que estas sejam seu par representativo, é uma maneira de estabelecer proposições e defender perspectivas sustentadas em atualizações fixadas em relações de poder e, portanto, esvaziadas de intensidades. A ideia da representação literária, considerada a partir de um viés restrito (e por vezes errôneo), sugere que o real é algo já dado e estabelecido, e que a literatura é, por vezes, um “reflexo” desse real. Essa perspectiva, já tão discutida e problematizada pela crítica, produz um lugar um tanto claustrofóbico em termos de apreensão do fazer estético. O livro como “imagem do mundo” (1995, p. 04) é uma ideia “insípida”, já alertava Deleuze e Guattari, quando exploram o conceito de rizoma em *Mil Platôs* (vol. 1) assim como em muitas de suas discussões sobre o conceito de representação.

Tal noção – reforçada pelas instâncias metafísicas de espelhamento, que grosseiramente impuseram ao longo da história dos estudos literários uma maneira “correta” de ler e cavoucar “verdades” nos textos – minimiza o elemento criador, enfatizando a crença em sentidos verdadeiros e estáticos, e não em realidades que podem ser (re)criadas a cada novo encontro, nova aproximação e transformação do sujeito leitor que olha e (re)cria mundos a partir das palavras.

Quando as produções estéticas são vistas como reconhecimento ou representação do mundo, elas se esvaziam de sentidos (possíveis) e abandonam seu caráter plurissignificativo, que pode ser gerado pela riqueza do emaranhado de signos que se modificam incessantemente, como num caleidoscópio. Desta forma, ao considerarmos a natureza dinâmica da literatura, acredito que a leitura não deveria ser marcada pelo ato de buscar refazer o caminho do autor, decodificar e desvelar signos para traduzir um pensamento, ou pela ideia de que algo está “por trás” da obra, como se os textos fossem objetos fixados e a experiência de leitura uma elaboração formal engessada e estruturada.

O leitor, segundo Roland Barthes, em *O prazer do texto* (2010), não é um “consumidor” do texto, mas sim um produtor de significações, e a obra não é algo fixo, estável, a ser apreendido no ato da leitura, mas uma rede de signos que se conectam e recombina constantemente, e que se somam às experiências e circunstâncias de cada leitor no ato da leitura, num movimento que caracteriza a própria subjetividade do leitor. O teórico afirma:

(...) o texto somos nós a escrever, antes que o jogo infinito do mundo seja atravessado, cortado, interrompido, plastificado por qualquer sistema regular (Ideologia, Gênero, Crítica) que reprima a pluralidade de entradas, a abertura das redes, o infinito das linguagens (BARTHES, 1980, p. 12)

Desse modo, um texto não deve ser considerado como uma montagem estruturada e bem definida, claramente demarcada que encerra unidades simétricas de significantes e significados, mas uma teia que se prolifera e se estende sem limites, um lugar onde há troca de elementos, onde nada é definível ou está definido. Vislumbrar possibilidades infinitas de criação no ato da leitura corresponde ao próprio movimento de produção do texto, vê-lo como uma máquina que funciona conectada a outras máquinas, vivas e em constante transformação.

Enquanto objeto em (re)criação constante, a literatura está sempre produzindo a possibilidade do novo e estabelecendo-se como um espaço imagético, simbólico, fundamental para a construção de saídas e invenções de formas de vida possíveis, como

um espaço onde é possível *pensar, imaginar e construir formas* de vida desviantes, linhas que não cessam de escapar dos processos de captura do poder. Em sintonia com essa visão, é possível que escrever esteja em uma relação essencial com as linhas de fuga. Escrever é traçar linhas de fuga, que não são imaginárias, que se é forçado a seguir, porque a escritura nos engaja nelas, na realidade, nos embarca nela. Escrever é tornar-se, mas não é de modo algum tornar-se escritor. É tornar-se outra coisa. (...) Bem diferentes são os devires contidos na escritura quando ela não se alia a palavras de ordem estabelecidas, mas traça linhas de fuga. Dir-se-ia que a escritura, por si mesma, quando ela não é oficial, encontra inevitavelmente “minorias”, que não escrevem, necessariamente, por sua conta, sobre as quais, tampouco, se escreve, no sentido em que seriam tomadas por objeto, mas, em compensação, nas quais se é capturado, quer queira quer não, pelo fato de se escrever (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 56).

Desta forma, a literatura está aliada aos elementos transgressores do mundo, que podem conjugar-se a qualquer outra matéria social (política, direito, medicina etc.). Para Deleuze (1988), o intuito da literatura é fazer a vida fugir, escapar das limitações impostas, e o escritor é um agenciador de devires, com olhos que transbordam visões, e um ouvinte de sons e silêncios, que cria paisagens visuais e sonoras por meio da linguagem, que escreve experiências que jamais foram ou serão vividas, que faz atingir e fixar em afetos estéticos o que há de animal, vegetal e mineral em nós, em suma, é tornar-se outro *na e pela* palavra. Sobre a literatura, a escrita e sua criação de devires, Deleuze, juntamente com Guattari, afirma:

ao escrever sempre se dá escritura a quem não tem, mas estes dão a escritura um devir sem o qual ela não existiria, sem o qual ela seria pura redundância a serviço das potências estabelecidas. Que o escritor seja minoritário não significa que há menos pessoas que escrevam do que leitores; já não seria verdade hoje em dia: significa que a escritura encontra sempre uma minoria que não escreve, e ela não se encarrega de escrever para essa minoria, em seu lugar, e tampouco sobre ela, mas há encontro onde cada um empurra o outro, o leva em sua linha de fuga, em uma desterritorialização

conjugada. A escritura se conjuga sempre com outra coisa que é seu próprio devir. Não existe agenciamento que funcione sobre um único fluxo. Não é caso de imitação, mas de conjugação. O escritor é penetrado pelo mais profundo, por um devir-não-escritor. (DELEUZE E GUATTARI, 1998, p. 54 e 56)

Assim, as narrativas não são um amontoado de personagens e situações que esperam ser decifradas pelo leitor, mas artefatos que criam fissuras e produzem “significância” (2004, p.56), afirma Barthes em *Texto (teoria do)*. A escritura, de acordo com o teórico, não é uma mera imaginação, uma imagem da vida, mas a própria vida; não recriam a “vida real” como vida imaginária, mas criam a vida, inventam vidas possíveis, se afastando da mera expressão do vivido, de opiniões e expressões privadas do artista, e suscitam visões e sensações de uma vida já não pessoal, um vir a ser outro, *de* e *com* direções infinitas.

Assim, realizar uma abordagem que descarte a lógica metafísica de uma verdade interpretativa e representativa dos textos literários possibilita que, no encontro com a obra, eu crie um espaço de experimentação que força o pensamento a alargar-se, a pensar, que produza uma expressão que seja resultado da captação da força da vida, não relegando o fazer literário ao mundo das utilidades e objetividades.

A essa perspectiva, soma-se a de Maurice Blanchot, para quem a literatura é, ao invés de representar, e para quem a escrita literária torna-se sua própria manifestação, não servindo como ferramenta para significar o mundo, mas carregando em si a descontinuidade e a diferença como forma. Segundo Blanchot, a arte está destinada a afastar toda e qualquer forma de poder e subordinação,

a arte é essa paixão subjetiva que não quer mais revelar-se ao mundo. Aqui, no mundo reina a subordinação a fins, à medida, à seriedade e à ordem – aqui, a ciência, a técnica, o Estado, aqui a significação, a certeza dos valores, o Ideal do Bem e do Verdadeiro. (BLANCHOT, 2011, p. 235)

A experiência literária é, assim, uma prática que exige a contestação do engessamento da leitura que apresenta o objeto estético como algo transcendental e o artista como quem dá forma a algo até então informe. A literatura, em especial, ao criar com, e a partir de pecinhas-palavras, se aproxima da armação e do movimento de um gigante caleidoscópio, que, ao apresentar choques entre peças-*corpos* ao *acaso*, se perfaz em uma dinâmica de (re)criação incessante.

Diante da importância que o caleidoscópio adquire na armação e criação do pensamento que aqui apresento em palavras, a imagem-mental, o *hipericone* que se origina do caleidoscópio, nos lembra que, embora a sua origem remeta a uma criação físico-matemática que produz imagens simétricas, ele se configura como um objeto diante do qual as certezas são

sempre instáveis, pois não sabemos quais conexões os pequenos pedaços de vidro colorido vão criar no próximo giro. As chances de uma ou outra imagem se formar exatamente do mesmo modo são pouquíssimas, assim como são escassas as chances de que um mesmo leitor realize exatamente a mesma leitura que outro de uma narrativa.

Isso porque as combinações entre as pecinhas de um caleidoscópio são quase infinitas e, estatisticamente, é quase impossível a repetição de um padrão de combinações que apresente, em giros distintos, uma sequência exata e igual entre as peças. Assim, as imagens formadas por elas têm chances mínimas de repetição, pois a cada vez que as peças retornam, elas se abrem a uma nova configuração; cada vez que giramos o objeto, encontramos um arranjo diferenciado.

Entender as variações das imagens formadas no interior de um caleidoscópio como as variações dos signos linguísticos que circulam no interior de um texto, e que num movimento de esvaziamento/preenchimento produzem imagens a partir das conexões que realizam entre si, leva a um alargamento da metáfora caleidoscópica diante do texto literário e diante da criação dessa própria escrita.

3 CAPÍTULO II: PLANEJAR O ACASO

Tocar e/ou deixar-se tocar por corpos que irrompem inesperadamente diante do nosso, que aparecem sem aviso prévio, ao acaso, permite que entremos em fluxos com experiências que podem impulsionar a nossa força de existir, agir, reagir, sentir, fugir, apreender, compor e nos mover no mundo. Em *Últimos fuegos*, de Alejandra Costamagna, é um desses encontros não planejados, como o choque entre as peças de um caleidoscópio em movimento, que move a narrativa *Bombero en las colinas*. Nesta narrativa, a peça-personagem Palma, após a morte de seu filho, casualmente entra em um bar, onde vivencia um encontro de intensa cumplicidade com Olivares, o dono do estabelecimento. Em outra narrativa da obra, intitulada *Domingos Felices*, El solitário e Muñeca se encontram e se conhecem em uma manhã luminosa na verduraria do russo, quando ambos, simultaneamente, vão apanhar um melão que está à venda.

A presença do acaso também move os encontros em *El olor de los claveles*, quando uma ação desencadeia outras ações não planejadas pelas personagens: um quase atropelamento de Libertad por A. Gómez faz com que estes se conheçam, interajam e se conectem afetivamente. É um encontro imprevisível que também conforma a narrativa *La Epidemia de Traiguén*, na qual Victoria Mélis e Santiago Bueno, desestabilizando toda e qualquer previsão frente ao que estava planejado, se encontram em uma cidade japonesa. Já em *Chufa*, o personagem protagonista perambula por uma cidade na noite de Natal quando, inesperadamente, ao entrar em um micro-ônibus, recebe uma proposta de um casal desconhecido, convite intempestivo que resulta em ações e consequências que alteram os planos do casal que realizou o pedido e também do próprio protagonista.

Esses são apenas alguns exemplos de enredos presentes na obra *Últimos Fuegos*, em que as trocas e os contatos entre corpos (que constituímos e que mutuamente nos constituem) leva à reflexão sobre muitos dos encontros que, frutos de uma série de variáveis aparentemente aleatórias, provocam transformações que geram mudanças nas vidas dos indivíduos.

À semelhança do que ocorre em um caleidoscópio, as peças vão se cruzando, se transpassando, e se modificando no contato que realizam entre si. No girar desse objeto, sabemos que não há como controlar e nem adivinhar quais peças irão se encontrar e quais imagens irão se formar no seu interior. Nesse sentido, o caleidoscópio tem muito da força e da presença do acaso, do aleatório, do imprevisível, do caótico. Tais elementos, ligados à ideia de contingência, parecem ser a grande força propulsora dos encontros que ocorrem entre as peças no interior do caleidoscópio e no interior das narrativas.

Visualizando a força dos encontros ao acaso para além dos caleidoscópios narrativos, podemos pensar a cidade, por exemplo, como o resultado de efeitos acumulados de milhões de pessoas que passaram por ela, de milhares de experiências e histórias ali geradas. Da mesma forma, a vida pode ser considerada fruto de um infinito “processo estocástico”, para usar termos advindos da Física, pois cada dia depende do resultado do dia anterior, e novas interações podem ser compostas a partir disso: um pequeno evento diferente do passado, uma virada de esquina, quinze minutos a mais à espera de alguém atrasado, e nossa vida pode se transformar completamente.

A propagação de um vírus mortal (situação vivenciada com o vírus da COVID-19 no momento desta escrita), o caos cromossômico que resulta no crescimento desordenado de células cancerígenas em um corpo, um batimento cardíaco irregular, uma pequena alteração no campo magnético da Terra, a fumaça de um incenso que se move em dinâmica fluida, um acidente de trânsito, as mudanças repentinas de direção do vento, o crescimento de uma população de bactérias, o exato instante em que uma reação química muda seu curso de forma abrupta. Um pêndulo que muda a sua direção, a propagação de impulsos nervosos, circuitos eletrônicos com oscilações imprevistas, átomos em colisão e o movimento de um barco a deriva no mar, estas, dentre inúmeras outras situações que podem gerar um presente completamente diferente, apresentam o universo no qual as forças do acaso, do aleatório e do ingovernável atuam incessantemente, gerando realidades inesperadas.

Em uma leitura sobre situações e encontros provocados pelo *acaso*, Jean Luc-Nancy sustenta que

ni buena suerte ni mala suerte, habrá la suerte, el sentido de la suerte, del reencuentro o del encuentro bueno o malo, de la posibilidad siempre ofrecida de nuevo de que haya buena o mala suerte, de que para elegir tengamos la una junto a la otra, pero en primer lugar para elegir tener esta elección y no tenerla, no dominar el sentido de la suerte en cuanto tal, la combinatoria fractal de acontecimientos que hace al mundo. Ni dominio, ni servidumbre, sino soberanía pasible de la suerte, de su venida, de su ida-de-allí. No el destino, sus Parcas o su Providencia, su lotería. No la suerte irresponsable. Sino al contrario, la posibilidad soberana de responder a la suerte del sentido. (NANCY, 2003, p. 218)

Considerar a possibilidade da “combinatória fractal de acontecimientos que hace el mundo” (Ibidem, p.216), como apresenta Nancy, remete ao fato de que corpos em contato uns com os outros podem criar movimentos e gerar combinações cujos efeitos não conseguimos controlar, manipular e prever, o que pode abalar as certezas constituídas por bases fortalecidas de segurança e ordem, baluarte que manteve a humanidade em um certo estado de inércia e tranquilidade.

Ainda que ser lançado ao mundo é, precisamente, correr o risco de a cada momento encontrar algo que nos descompunha, em meio a tantas possibilidades, variáveis e incertezas, os questionamentos que aqui apresento são: como nos despirmos de convicções arraigadas e nos lançamos, de corpo aberto, ao fluxo e à deriva de possíveis encontros? Como encaramos a instabilidade de um mundo sempre em transformação, no qual nunca se *é* algo, mas sempre se *está* algo? Quais são as possíveis combinações entre corpos que a força do acaso pode mover? Será que eles nos possibilitam um ritmo de experiências mais dinâmicas? Ao abraçarmos o acaso enquanto possibilidade de encontro, nós nos tornamos meros elementos passivos diante das forças dos acontecimentos que resultam dos encontros?

Certamente não tenho a pretensão de responder a todos esses questionamentos, mas, a partir deles, conjugados com as narrativas das obras escolhidas desejo construir uma reflexão aberta, disposta a abraçar conceitualmente a força criativa que pode haver entre corpos que realizam encontros fortuitos, cotidianos, eventuais, encontros movidos pela força do acaso. A imprevisibilidade, o desconhecido, aquilo que é denominado de acaso, de aleatório, de caótico, dentre inúmeros outros termos, é que me auxiliará não apenas a compreender o funcionamento de caleidoscópios narrativos, mas também a meditar sobre o imponderável, sobre a vida.

É fato que estamos constantemente envolvidos, sendo afetados e nos deixando afetar pelo acaso dos encontros, e acessar esse território escorregadio do fortuito é uma tentativa de compreender como conexões inesperadas podem produzir e despertar devires outros, tecer texturas e entremeios que transbordam as fronteiras a ponto de jogar o corpo e o pensamento para lugares inéditos do pensar e do sentir. No entanto, é necessária a pergunta e a consequente tentativa de formulação de uma resposta: afinal, que força é essa que aqui denomino de “acaso”?

Se há uma ordem que rege ocultamente as formas do mundo, esta, segundo uma lógica metafísica, é a ordem moral. No entanto, esse traçado constituído de leis rígidas, cuja força esmaga, destrói e anula a possibilidade de devires, encontros e acontecimentos, impede o próprio movimento da subjetividade, impede o corpo a corpo com o mundo, que poderia abrir e criar espaços para conjugações que geram estranheza e desmontam certezas, exigindo que algo novo tente dar conta de novas experiências.

Nesse entendimento, acredito que são os encontros ao acaso aqueles que mais intensamente podem desestabilizar e perturbar nossas experiências, por vezes restritas, seguras, pois eles têm o poder de arrasar nossos desejos e planejamentos, que fogem do nosso controle; prova disso é que quando nos deparamos com o *acaso*, em qualquer uma de suas faces e manifestações, ele nos provoca um misto de sentimentos: alegria, tristeza, surpresa e fascinação. Tais sentimentos bagunçam e desacomodam, desconfortam, e provocam sentimentos que só

ganham espaço porque levamos tempo para minimizar a tão fortalecida imagem clássica do mundo e da realidade como sinônimos de regularidade e controle, como se a vida fosse uma máquina que funcionasse sempre de modo preciso e rigidamente controlável.

Se buscarmos a origem dessa imagem precisa e regular da realidade, e a construção da visão de ciência/natureza como uma instância onipresente e onipotente, vislumbramos que estas imagens estão alicerçadas (em especial a última) na noção de criação divina. Se a representação daquilo que é superior sempre apareceu no panorama histórico e cultural como algo transcendente ao mundo, esta representação vinculou-se sempre à imagem da natureza como expressão da vontade e do plano divino. Todos os homens deviam honrar e glorificar a natureza mediante a sacralização dos seus elementos e benfeitorias. Porém, nessa natureza não estava inclusa a figura humana, que, por sua vez, a olhava e enaltecia com distanciamento, a medida em que se fascinava pelas suas forças de objetividade, precisão e regularidade, que estavam muito além de qualquer observador.

O humano se situava fora dessa natureza, interrogando-a e esperando dela respostas satisfatórias, geradas por meio das leis que explicavam o mundo, leis que só se concretizavam porque a ciência (em especial a partir da newtoniana) reduziu o complexo ao simples, fazendo com que as leis matemáticas concretizassem a possibilidade de prever todo e qualquer fenômeno que ocorresse nessa natureza. Com isso, essa natureza se mostrava essencialmente previsível, não caótica, regular e distante de qualquer elemento que causasse desestabilização ou fugisse do controle ordenado das “leis naturais”.

No entanto, nem sempre foi assim. Os povos antigos viam no caos (e muitas vezes no acaso) uma força de criação do universo, o caos como algo imenso e criativo. De Hesíodo até a Gênese bíblica, passando pela cultura chinesa e pelas cosmogonia babilônica (na qual o caos é denominado *Tiamat*), o caos e a ordem sempre foram vistos como princípios entrelaçados, que estão imbricados um ao outro, havendo entre eles uma precária, mas insistente aliança (BRIGGS & PEAT, 2015). Segundo os teóricos XX, a maior parte dessas culturas tratou de personificar a figura do caos, do acaso e da desordem atribuindo a esses conceitos, ao longo da história, rostos e nomes (Shiva, Dionísio, entre outros) como forma de tornar essa força mais palpável, mais visível. No entanto, a ciência clássica determinista (e por vezes reducionista) acabou por transformar e reduzir essa visão do caos, desprezando ou até ignorando a existência de sistemas dinâmicos, que não eram facilmente compreendidos de acordo com a perspectiva lógica e restrita do mundo científico.

Ainda que comumente tenha seu significado atribuído à confusão, desordem, perturbação e desarranjo, a ideia de caos não necessariamente implica numa quantidade de

elementos que existem de modo desconexo e desordenado. A perspectiva usada neste trabalho, é exatamente o conceito de *acaso* (e com ele todo o universo de outros conceitos que ele suscita) que faz morada no conceito de *encontro*. Para chegarmos à compreensão necessária desses conceitos, o de acaso e o de encontro, alçaremos um voo relativamente curto, mas intenso sobre eles, buscando pôr eles em diálogo, trânsito e construção.

Durante muito tempo, algumas leis da Física e da Matemática – como a Lei de Laplace, ou as Leis de Newton, por exemplo, que datam o século XVII – garantiram, no plano científico, a ideia de um mundo relativamente estável, determinado e compreendido por meio de leis fundamentadas em equações. No entanto, no seio desses próprios conhecimentos físico-matemáticos, os conceitos de instabilidade e acaso alteraram a concepção estável de realidade. Teorias como a da relatividade einsteiniana, os estudos sobre a velocidade da luz, o princípio da incerteza apresentado por Heisenberg, a física quântica, além do estudo das probabilidades e as teorias do caos e dos fractais propiciaram, para além de um questionamento de realidades estáveis, uma mudança nas escalas de espaço e tempo (cada vez menores e simultâneas), o que se somou à possibilidade de criação de novos universos, que apontam para a existência de realidades regidas por princípios incertos.

O impacto dessas teorias da relatividade e das incertezas no mundo das ciências exatas foi de uma dimensão tão expressiva que acabou por respingar nos estudos sobre a sociedade e seus modos de organização. São inúmeros os pensadores da sociologia que dedicaram suas reflexões à compreensão da presença das noções de caos/acaso/aleatório na sociedade contemporânea. Para além dessa categoria teórica de entendimento da realidade, os desdobramentos que esses conceitos alcançaram, como a fragmentação e a descontinuidade, também ganharam mais espaço nos estudos contemporâneos. Alguns nomes como os de Michel Maffesoli (2001) e François Lyotard (2003) estão entre os principais pensadores que manejam esses conceitos e que os relacionam diretamente à vivência e organização de modos de vida contemporâneos, que, segundo os teóricos, se caracterizam pela noção de fragmento, caos, acaso e pelo fim da visão dialética de mundo (erguida pela modernidade).

As raízes dos modos de organização contemporâneo se situam justamente na guinada epistemológica que ocorreu na Física e na Matemática no início do século XX, quando estas questionaram/abandonaram o princípio da causalidade e o do determinismo absoluto dos fenômenos físicos. Com efeito, muitos dos princípios físico-matemáticos que levam ao

questionamento das leis deterministas foram aos poucos transpostos para o plano da análise social dos fenômenos, e as teorias que davam ênfase à instabilidade e ao não-determinismo legitimaram a perspectiva do contemporâneo como um período histórico definido pela presença de forças aleatórias.

Os exemplos de campos de estudos mais citados em apoio a uma nova perspectiva científica são: a Mecânica Quântica, o Teorema de Godel e a Teoria do Caos, tríade teórica do início do século XX que põe à prova o universo determinístico. A Mecânica Quântica (ou Física Quântica), ramo da ciência que estuda a natureza em escala atômica e subatômica, adentra no mundo dos elementos que até então eram considerados praticamente impossíveis de serem estudados pelas ciências, como os átomos e moléculas que constituem todos os elementos da nossa realidade; o Teorema de Godel (ou a Teoria da Incompletude de Godel) se constitui por dois teoremas da lógica matemática que explicitam o fato de que há na Matemática assertivas e enunciados verdadeiros que não podem ser provados, ou seja, na teoria dos números, há limites em quase todos os axiomas elaborados; por fim, a Teoria do Caos, também chamada de Ciência da Complexidade, que teve sua origem com Edward Lorenz e cujo ponto fulcral se estabelece a partir do estudos dos sistemas caóticos, que apresentam irregularidades e extrema sensibilidade às condições iniciais. Apesar destas parecerem completamente aleatórios, são essencialmente deterministas, na medida em que podem ser descritos por equações matemáticas simples.

Além dessas elaborações teóricas e conceituais, encontramos a Geometria Fractal, o Big Bang, a Teoria das Catástrofes e diversas outras que desafiaram as leis mais clássicas da Física e da Matemática. Lyotard (2013), por exemplo, recorre à Geometria Fractal (década de 1970), do matemático Benoit Mandelbrot, que se apresenta como um ramo de estudo da matemática e se concentra nas propriedades e nos comportamentos dos fractais, descrevendo situações do cotidiano que não podem ser explicadas facilmente pela geometria clássica euclidiana. Já a teoria das Catástrofes, de René Thom, pode ser entendida como uma teoria matemática que explica como pequenas mudanças incrementais no valor de uma variável em um sistema natural pode causar grandes mudanças bruscas no sistema global, e foi vista pelo óptica sociológica, em especial por Henri Lefebvre (2002), para fundamentar seus pressupostos filosóficos que reforçam a ideia de mundo caótico e fragmentado.

Trata-se, assim, de um diálogo muito próximo entre as áreas da Física e da Matemática, começaram a ter com as Ciências Humanas. Ao interessar-se pelo indefinível, pelos limites da precisão e do controle, pelos quanta, pelos conflitos com a informação não-completa, pelos fractais, pelas catástrofes, pelos paradoxos, a ciência construiu a teoria da sua própria evolução

como descontínua, catastrófica e paradoxal. Alterando o sentido da palavra conhecimento, esta apontou como poderia ocorrer uma mudança de perspectiva, começando ela mesma por produzir a dúvida, o não conhecido e sugerindo um modelo de legitimação que não é de modo nenhum o da melhor performance, mas o da diferença.

A afirmação do acaso como a verdadeira potência criativa em um mundo sem transcendência, assim como o reconhecimento da incerteza do devir como elemento indissociável da existência, expressa a capacidade singular de se colocar para além de qualquer valoração moral, e isso é uma maneira de se viver a intensidade que os encontros são capazes de proporcionar. A vontade de potência pressupõe a vontade de sorte, de acaso, pois expõe o caráter espontâneo do sujeito em sua vida e sua assimilação das forças criativas do mundo para além de qualquer disposição sectária.

3.1 No princípio era o Caos, Newton, Laplace

Fruto da infinita capacidade criadora humana, a ciência está sempre em constante diálogo, disputa e conciliação não apenas com elementos internos ao próprio fazer científico, mas também com aqueles que bordeiam outras áreas do conhecimento, como a filosofia e a arte. Na busca pelo diálogo com outras áreas do conhecimento e demais aspectos culturais e sociais, *La Nueva Alianza* (2004), de Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, apresenta, já em seu título, a expressão que melhor sintetiza tal enlace: o termo “nova aliança” aponta para a tentativa de entrelaçamento entre as ciências modernas e outras áreas do conhecimento.

Com interesses multidisciplinares, ao estudarem a termodinâmica dos processos irreversíveis e as teorias dissipativas, além da história da ciência, os autores dedicaram seus estudos aos Paradigmas da Complexidade, que fazem referência a uma nova forma de compreender os processos organizacionais, capazes de penetrar na profunda rede de paradoxos, ambiguidades e conflitos que constituem as organizações e sistemas. Através da “aliança” entre os saberes, os autores apresentam uma trajetória científica que vai dos termos científicos mais simples aos mais complexos, e nos convidam a refletir sobre a abertura que há no interior da ciência tradicional e seus métodos, pensando o fazer científico como um fazer em construção, histórico, dinâmico e que reflete o próprio caráter da natureza.

Ao explicitar a linha histórica de construção da ciência, os teóricos enfatizam o momento em que as noções de incerteza e aleatório começam a ganhar espaço nessa construção, momento em que rupturas com visões passadas manifestam-se e são realçadas. É em fins do século XIX que são percebidas dinâmicas de mudanças intensas, de flutuações, de choques e

de produções que apontam para novos paradigmas de cientificidade e para novas maneiras de encarar os métodos científicos.

Esta abordagem temática e conceitual, não somente dos teóricos mencionados, mas de inúmeros outros que também buscaram conciliar esferas distantes e explicitar mudanças, resulta do fato de que a visão tradicional da ciência, que enfatiza a uniformidade, a ordem e o equilíbrio, foi em partes superada, e em seu lugar despontaram pensamentos que, em síntese, defendem tanto sistemas em equilíbrio quanto sistemas em não-equilíbrio. Esses últimos, por sua vez, enquanto sistemas não-lineares e imprevisíveis, abriram espaço para que a instabilidade levasse a novas formas de comportamento, novos padrões de interação e estruturas mais complexas de organização e compreensão da realidade.

A visão determinista sobre a realidade regeu as ciências até a segunda metade do século XIX, assegurando a ordenação do mundo em termos e conceitos que desconsideravam os elementos “desordenados”- que também constituem as realidades. Mas antes que certa ruptura com essa perspectiva se efetivasse, o viés determinista se fortaleceu e levou alguns estudiosos a depositarem um excesso de confiança na capacidade da ciência de realizar previsões, como explicita James Gleick, um dos principais nomes do estudo da Ciência do Caos:

Graças ao determinismo da lei física, não seriam necessárias novas intervenções. Os cientistas que faziam tais modelos tinham certo que, do presente para o futuro, as leis do movimento proporcionaram uma ponte de certeza matemática. Compreendendo as leis, compreendia-se o universo. (...) Dado um conhecimento aproximado das condições iniciais de um sistema e um entendimento da lei natural, poderia-se calcular o comportamento aproximado desse sistema. Tal suposição estava no coração filosófico da ciência (...) Eles acreditavam também que influências muito pequenas podem ser postas de lado. Há uma convergência na maneira pela qual as coisas funcionam, e influências arbitrariamente pequenas não crescem a ponto de ter efeitos arbitrariamente grandes. (GLEICK, 1991, p. 12 e 13)

Nesse cenário, havia a predominância das certezas que a Mecânica Clássica (ou Newtoniana) estabeleceu, na qual a evolução temporal de sistemas foi representada de forma precisa e matemática. Pierre Simon de Laplace (1724-1827), um dos principais teóricos desse pensamento defendia que devemos sempre considerar o estado presente do universo como efeito dos seus estados passados e como causa dos que vão surgir. Tal pensamento foi assim apresentado por ele:

Suponha-se uma inteligência que pudesse conhecer todas as forças pelas quais a natureza é animada e o estado em um instante de todos os objetos – uma inteligência suficientemente grande que pudesse submeter todos esses dados à análise, ela englobaria na mesma fórmula os movimentos dos maiores corpos do universo e também dos menores átomos: nada lhe seria incerto e o futuro, assim como o passado, estaria presente ante os seus olhos. (LAPLACE, 1990, p. 326)

Nessa formulação de pensamento, encontramos o cerne de sua teoria uniprobabilística, posteriormente conhecida como *Demônio de Laplace*, que contribuiu para o estabelecimento de uma confiança absoluta e excessiva na ciência. Em sintonia, James Gleick, em *Caos, a criação de uma nova ciência* (1991), obra que se tornou referência nos estudos da Ciência do Caos, afirma que Laplace, mais do que ninguém, foi atacado pela “febre” newtoniana ao acreditar que essa “suposta inteligência abarcaria, na mesma fórmula, os movimentos dos maiores corpos do universo e dos menores átomos; para ela nada seria incerto, e tanto o futuro quanto o passado, estariam presentes aos seus olhos” (1991, p. 11).

Entusiasta do controle total e absoluto sobre os corpos, sobre o tempo e sobre o espaço, e intensamente inebriado com a regularidade das leis da natureza que descreviam com precisão a posição dos astros, Laplace acreditava que no universo tudo já estava determinado, e que, conhecendo as forças que colocam a natureza em movimento e a posição de todos os itens que a compõem (átomos), seria possível o conhecimento absoluto sobre o futuro, o passado e o presente, que já estariam previamente determinados.

A perspectiva laplaciana pressupunha que a posição e a velocidade inicial de uma partícula garantiriam a possibilidade de calcular o local e o momento da colisão desta com um corpo, ou até mesmo de calcular a sua orientação em qualquer instante. Guiado pelo desejo de decifração do mundo, a possibilidade de o sujeito voltar um olhar esmiuçado para a realidade permitiu edificar seguranças de índole axiomática. Essa possibilidade já havia sido, em parte, assegurada pela crença em uma realidade única, fisicalista, quiméricamente controlável, sobre a qual o sujeito acreditava ter o controle pleno e total e na qual a face do caos fora incessantemente minimizada, explicada e racionalizada em termos precisos (GLEICK, 1991).

Nesse projeto de ocultação e manutenção de uma suposta “ordem” do mundo, as equações diferenciais lineares desempenharam um papel importante ao lado de teorias que buscavam assegurar uma ilusão de segurança e controle. Somadas à cinemática galileana, as equações diferenciais lineares foram mais um instrumento que auxiliavam na afirmação de que, se conhecêssemos as condições iniciais e finais de um objeto e a velocidade dele, conseguiríamos descrever (matematicamente) instante a instante a sua localização (todos os pontos da trajetória) de maneira pontual e bem definida.

Desta forma, a mecânica newtoniana, a perspectiva laplaciana e a cinemática galileana afirmam que quando se conhece o estado de um sistema físico (posições e velocidades) num instante dado, podemos deduzir seu estado em qualquer outro instante, ou seja, podemos calcular como esse estado varia ao longo do tempo. Desse modo, seria possível determinar o

estado do sistema em qualquer outro momento. Trata-se, aqui, do maior princípio da mecânica clássica, que oferece uma imagem determinista do mundo, fato que Laplace reiterou repetida e juntamente com Newton, e que, por sua vez se opõe à mecânica quântica, na qual se mostra impossível precisar (simultaneamente) a posição e a velocidade de uma partícula em termos exatos.

Foi somente a partir do século XX que os princípios do caos, da incerteza e da indeterminação foram considerados relevantes por alguns estudiosos, ainda que estes princípios fossem constantemente elididos e omitidos em prol de um quimérico controle sobre as forças da natureza e do real. As leis imutáveis que determinavam o movimento de cada partícula no universo cederam lugar às irregularidades e oscilações. Em *As Leis do Caos* (2002), Ilya Prigogine destaca “o papel fundamental do caos em todos os níveis de descrição da natureza, quer microscópico ou macroscópico, quer cosmológico” (2002, p. 11) e afirma que “quando se leva em consideração o *caos*, pode-se falar de uma reformulação das leis da natureza”.

Em *A estrutura da revoluções científicas* (1997), Thomas Kuhn, ao desmistificar a ideia de que a ciência progride pela acumulação de conhecimento e esvaziar o conceito de ciência como um processo ordenado de fazer perguntas e encontrar respostas, enfatizou justamente o contraste entre o trabalho com problemas legítimos, bem compreendidos, e o trabalho excepcional, não ortodoxo, que cria as verdadeiras revoluções. Para Kuhn, a “verdadeira revolução”, o ponto de virada no conhecimento científico ocorreu somente no século XX, com as descobertas da física quântica e da exploração das partículas atômicas, que geraram um grande estranhamento na comunidade científica, mas também abriram espaço para que noções probabilísticas de sistemas dinâmicos e não-lineares fossem enfim considerados. Em um diálogo próximo com Kuhn, Gleick afirma que

ao terem visões breves e incertas do funcionamento da natureza, os cientistas não são menos vulneráveis à angústia e à confusão quando se vêem frente a incongruidade. (...) Os estudiosos da dinâmica caótica descobriram que o comportamento irregular de sistemas simples agia como um processo criativo. Gerava complexidade: padrões de organização variada, por vezes estáveis e por vezes instáveis, por vezes finitos e por vezes infinitos, mas sempre com o fascínio das coisas vivas. Era por isso que os cientistas “brincavam com brinquedos” (GLEICK, 1991, p. 33)

Em sintonia com esse “ponto de virada” da ciência, Werner Heisenberg defendia só ser possível a certeza da posição ou da velocidade de uma partícula, nunca as duas ao mesmo tempo, estabelecendo assim o que viria a ser conhecido como *Princípio da Incerteza de*

Heisenberg. A partir dele, a mecânica quântica abandonou um mundo constituído por engrenagens precisas e abriu espaço para que o estudo dos chamados sistemas complexos e dinâmicos, com seus comportamentos aperiódicos, erráticos, não-lineares, caóticos, randômicos e estocásticos, ganhassem notoriedade e oferecessem uma nova perspectiva diante dos fenômenos da realidade, perspectiva que antes ficava apenas no plano da imaginação.

Em *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza* (1996), Prigogine sumariza o tempo que vivemos como um momento em que as leis deterministas de organização não se apresentam mais tão exatas, visto que uma “nova racionalidade”, que considera as imprevisibilidades do real e os sistemas dinâmicos instáveis, dão passo ao surgimento de uma “nova ciência”, designada como “física dos processos de não-equilíbrio” (1996, p. 13), na qual as leis fundamentais exprimem possibilidades, e não mais certezas, como podemos visualizar a partir da seguinte citação:

Los científicos, por cierto, han admitido hace tiempo que el mundo rara vez es tan euclidiano como aparenta ser en el espejo de esas leyes que atribuimos a la naturaleza. La turbulencia, la irregularidad y la imprevisibilidad se encuentran por doquier, pero siempre pareció justo entender que esto era “ruido”, una confusión resultante de la manera en que se apiñan las cosas de la realidad. Dicho de otro modo, se pensaba que el caos era el resultado de una complejidad que teóricamente se podía desnudar hasta sus ordenados cimientos. (PRIGOGINE, 2015, p. 05)

A esses sistemas, nos quais pequenas mudanças nas condições iniciais podem gerar grandes transformações nos estados finais, é atribuída a expressão “sistemas complexos”, e levam essa denominação porque alternam períodos de comportamento previsível com períodos de flutuações randômicas e caóticas. Tais sistemas entram em randomicidade quando sofrem a interferência de um elemento externo (denominado “ruído”) que provoca alguma alteração, uma pequena mudança inicial no sistema, e que pode ser quase insignificante no início do evento, mas que a longo prazo faz com que este sofra mudanças bruscas. Tais mudanças, por sua vez, podem levar à imprevisibilidade do futuro de um evento, o que resulta, desse modo, em uma situação altamente complexa (PRIGOGINE, 1996).

O entendimento de como ocorre a formação de um evento caótico, cuja característica principal é a hipersensibilidade às condições iniciais, foi o que levou Henri Poincaré (1854-1912) a refletir sobre a possibilidade do conhecimento exato da situação inicial e das consequências sobre o comportamento final de corpos. O comportamento dinâmico e irregular de eventos complexos, visualizado tanto em eventos deterministas quanto em não-deterministas, foi observado a partir das condições iniciais, que exercem forte influência sobre os estados finais e/ou futuros dos encontros dinâmicos entre corpos em movimento.

As condições iniciais de um acontecimento interferem também em eventos determinísticos, que guiados por “leis precisas”, podem ainda apresentar-se de maneira irregular, gerando o paradoxo do “caos determinista”. Em um sistema “regular” não há grande variação na informação, e a entropia tem valor zero; num sistema estocástico/caótico existe uma grande produção de informação, e a entropia tende ao infinito, uma vez que há produção de informação devido à sensibilidade às condições iniciais. Assim, todo o comportamento caótico está baseado em leis que podem ser definidas, ainda que a previsão futura não dependa apenas do conhecimento de leis naturais, mas do conhecimento relativo às condições iniciais do sistema, desconhecidas ou conhecidas de maneira imprecisa (PRIGOGINE, 1996).

A não-linearidade, que resulta exatamente das mudanças nas condições de um sistema, despedaçou o sonho reducionista de um mundo linear, no qual as previsões exatas são praticamente impossíveis. A ênfase na existência de sistemas caóticos foi assegurada pela existência de um tipo de equação que os cientistas do século XIX conheciam vagamente, denominadas equações não-lineares. Sobre elas, Briggs & Peat afirmam:

Las ecuaciones no lineales se aplican específicamente a cosas discontinuas tales como las explosiones, las fisuras repentinas en los materiales y los altos vientos. (...) En una ecuación no lineal, un pequeño cambio en una variable puede surtir un efecto desproporcionado y aun catastrófico en otras variables. Las correlaciones entre los elementos de un sistema en evolución permanecen relativamente constantes para una amplia gama de valores, pero en un punto crítico se dividen y la ecuación que describe el sistema se lanza hacia una nueva conducta. Valores que estaban muy juntos se separan de pronto. (BRIGGS E PEAT, 2015, p. 17)

Mesmo que a natureza seja regida por leis essencialmente deterministas, é do encontro entre corpos e das possíveis variações das relações entre eles que sistemas complexos e dinâmicos se originam, e que um sistema aparentemente estável e previsível pode transformar-se em caótico. O caos determinista sofre a interferência de algum elemento que atua nas condições iniciais de um evento, de modo a provocar alterações (mesmo que pequenas) que podem gerar uma grande alteração no estado final. É a força do acaso o elemento que rege essa instabilidade, por vezes gerada por um “fator estranho”, e que a ciência do caos denominou turbulência, uma força que está, e sempre esteve, presente na natureza.

La turbulencia está abrumadoramente presente en la naturaleza: en las corrientes de aire, en ríos veloces que lamen rocas y columnas de puentes, en la lava caliente que fluye de un volcán, en desastres meteorológicos tales como los tifones y las olas gigantes. (...) La turbulencia que destruye sistemas ordenados y llena nuestros paisajes de hirviente desorden —lava, viento, agua— ha sido objeto de fascinación para las grandes mentes. (BRIGGS E PEAT, 2015, p. 17)

Os estados caóticos, ou períodos caóticos, nesse sentido, não são um quadro de oscilações descontroladas e sem rumo, mas situações pontuais que, sofrendo a interferência de elementos não planejados, alteram o seu comportamento previsível, mas que ainda constituem uma outra forma sutil da ordem, a paradoxal ordem caótica.

Assim, ainda que as soluções de um sistema possam ser determinadas (por equações ou mecanismos de inteligências artificiais computadorizadas), elas o são apenas por um período curto de tempo, e isso faz com que a predição ou previsão futura seja comprometida, produzindo uma quebra no determinismo absoluto. De tal modo, as pequenas diferenças num percurso são suficientes para que os resultados sejam completamente imprevisíveis, e é essa forte dependência das condições iniciais que, segundo Henri Poincaré, resulta em eventos denominados de caóticos:

Se conhecêssemos perfeitamente as leis da natureza e a situação do universo no instante inicial, estaríamos aptos a predizer a situação do mesmo universo em um instante subsequente. Mas mesmo quando as leis da natureza não são um segredo para nós, podemos conhecer a situação inicial apenas aproximadamente. Se tal nos permitisse prever a situação subsequente com o mesmo grau de aproximação, isto seria tudo o que desejaríamos e diríamos que o fenômeno foi previsto, que ele é regido por leis. Mas não é sempre assim; pode acontecer que pequenas diferenças na situação inicial produzam grandes diferenças nos fenômenos finais; um erro antecedente pode produzir um erro enorme depois. A predição se torna impossível e temos um fenômeno fortuito, um evento caótico. (POINCARÉ, 1990, p. 307)

A partir dessas observações surge esse novo paradigma, batizado por Jim Yorke, um matemático aplicado da Universidade de Maryland, num artigo intitulado *Period Three Implies Chaos* (1975), de *caos*, termo usado para definir um comportamento dinâmico de sistemas complexos. Desta forma, o que é denominado de *caos* é uma evolução temporal com dependência hipersensível das condições iniciais. Isso ocorre porque não há, em termos abrangentes, como acompanhar um objeto apenas a partir das suas descrições iniciais e finais. Com a Física Quântica tem fim esse tipo de lógica, e as previsões e o controle sobre a natureza passam a ser mais uma ambição do que um fato.

Desta foram, a Mecânica Quântica trabalha mais com probabilidades do que com certezas, uma vez que a posição e a velocidade de um corpo não podem ser conhecidas com total precisão, já que a própria natureza dos sistemas impõe uma perda de informação. Sobre essas situações, David Ruelle declara que

se mudarmos um pouco o estado inicial de um sistema, a nova evolução pode divergir rapidamente (exponencialmente) da evolução original, até que os dois não tenham mais nada a ver um com o outro: é o fenômeno de *dependência hipersensível das*

condições iniciais. Este fenômeno não requer um estado inicial particular (como um equilíbrio instável), mas pode ocorrer numa ampla classe de estados iniciais, e então se fala de *caos*. A predição do comportamento futuro de um sistema caótico é, por definição, severamente limitada, embora o sistema seja determinista. (...) uma modificação inicial de uma pequenez absurda provoca, depois de algumas semanas, mudanças consideráveis. (RUELLE, 2000, p. 116)

Para que o *caos* se revele em um evento, alguns “osciladores” são necessários, de modo que o acoplamento entre as forças distintas produza uma situação caótica. Além disso, quanto mais osciladores e quanto mais acoplamentos houver, mais poderemos esperar que haja caos, de modo que um sistema complexo, ou seja, um sistema composto de vários subsistemas que interagem fortemente, tem mais possibilidade de ter uma evolução temporal complicada do que um sistema simples, por exemplo.

Se há vários modos que oscilam independentemente, sabemos que a evolução temporal correspondente não é caótica, pois, para que seja caótica, é necessário que ocorra um encontro entre elementos, encontro que os faça entrelaçar-se e modificar-se a ponto de gerar uma instabilidade.

3.2 Dentro de um caos, um acaso: um redemoinho dentro de um redemoinho

Hans Vaihinger, em *A filosofia do “como se”* (2011) obra publicada pela primeira vez em 1911, mas escrita trinta anos antes, já destacava que a razão não é a ordenadora soberana de nossas condutas, e que nossos modos de entendimento do mundo são sempre atravessados por forças lúdicas, pela imaginação e pelos sentidos. Em consonância com o pensamento desse filósofo, e impulsionados não apenas pelos “pontos de revolução”, mas também pela força da imaginação, estudiosos como Benoit Mandelbrot, Mitchell Feigenbaum e Edward Lorenz dedicaram-se aos estudos de sistemas caóticos e não-lineares que, como vimos, surgidos nos campos da Física e da Matemática, além de provocarem mudanças substanciais na maneira do sujeito ver e interagir com o mundo, também expuseram uma necessidade de explicá-lo por meio de outras lógicas que não as deterministas.

Organismos, células e populações são corpos complexos que realizam interações capazes de produzir um comportamento não-linear, assim como a quase totalidade dos sistemas existentes. Nós, pequenos sistemas, pequenas pecinhas que, até certo ponto, geramos situações independentes, ao nos conectarmos com outros corpos, formamos um sistema interligado e complexo. Na interconexão com os demais, sofremos a interferência de variáveis que podem fazer surgir o elemento da incerteza e da imprevisibilidade, resultando em uma situação instável

e turbulenta, em uma situação que, como vimos nos termos dos estudos da ciência do caos: é caótica.

Essa situação complexa, que envolve a interdependência de corpos e contatos entre eles, nos remete ao fato de que na natureza predomina a ordem quando as leis da física podem atuar em sistemas isolados, sistemas sem mútuos contatos entre um ou mais corpos. Ou seja, isoladamente, até poderíamos tentar manter uma certa linearidade, ordem e controle das nossas ações. No entanto, sem conexões e contatos com outros corpos, com outras “pecinhas” que formam parte da realidade, nossa existência estaria fadada ao isolamento e à anulação de qualquer força de vida, ou seja, esvaziada.

Sobre esse comportamento irregular, da natureza e dos corpos, Briggs & Peat afirmam que toda desordem e irregularidade acabam por conformar, posteriormente, uma outra ordenação:

No nos sorprende ver las ondas circulares que se forman en un estanque después de arrojar en él una piedra. Sabemos que el agua es uniforme y que el impulso se desplazará uniformemente en todas las direcciones a no ser que haya obstáculos u otras influencias, por ejemplo, una corriente o la brisa, que compliquen progresivamente el orden hasta que éste llegue a eludir no sólo la percepción, sino incluso la computación. Lo que llama nuestra atención en el círculo mágico de las setas es, precisamente, la presencia inesperada de orden en lo que parece ser un entorno de incontables fuerzas que se influyen entre sí, el baturrillo al azar de la tierra natural con sus hilillos de agua entre el musgo, sus raíces retorcidas y sus hojas caídas. Sólo un agente mágico podría imponer orden en una confusión tan dispar. (BRIGGS E PEAT, 2015, p.17)

A compreensão desses elementos e fenômenos nos leva ao entendimento do que é o caótico, e o fato de este elemento gerar um comportamento dinâmico em um sistema, comportamento que pode gerar uma ordem desorganizada, mas, ainda assim, uma certa ordem. É por meio do entendimento deste estado dos corpos, e da situação que eles constroem, que chego à compreensão do que é o acaso, que gera o sistema caótico, ou seja, gera momentos de turbulência dentro de um sistema complexo.

Ainda que interligadas, estas noções são distintas, e o acaso, talvez muito mais do que o caos, é um conceito que está sempre em discussão. Sobre ele, o estudioso dos sistemas caóticos Ronaldo Entler assevera

a complexidade do conceito de acaso já pode ser deduzida pela quantidade de palavras que surgem em nosso cotidiano e que se relacionam ou se confundem com ele: sorte, azar, coincidência, acidente, contingência, indeterminação, destino, causa fortuita, aleatoriedade. (ENTLER, 2000, p. 19)

Contudo, um dos pontos que parecem consensuais na definição teórica dessa noção é o de que o acaso “é sempre denominado a partir da impossibilidade de localizar as determinações de um fenômeno” (ENTLER, 2000, p. 20). O fato de não conseguirmos conectar os liames (aparentemente desconexos) que definem os porquês da ocorrência de determinados acontecimentos, ações e/ou fenômenos (embora consigamos localizar e precisar suas consequências) torna o acaso uma noção um tanto escorregadia. Em seu estudo, Entler apresenta três posições epistemológicas referentes à legitimidade do conhecimento do acaso: (1) as causas do fenômeno são desconhecidas; (2) as causas são desconexas; (3) as causas são inexistentes.

A primeira posição se sustenta no princípio filosófico (e físico) básico de que todo efeito tem necessariamente uma causa que, se não encontrada, decorre de um lapso do conhecimento. Em outros termos, essa concepção considera o acaso dentro de um universo perfeitamente auto-coordenado, que se apresenta como um “grande e único motor, onde todos os fenômenos estão engrenados, ainda que estejam distantes no tempo e no espaço” (Ibidem, p. 21).

Baseado em noções elaboradas pelo matemático Antoine Augustin Cournot (1801-1877), a segunda posição epistemológica não abole a noção de causa/consequência, mas considera o acaso como fruto de uma série de cruzamentos que podem interligar-se no tempo e no espaço, e que, embora se cruzem em algum momento gerando um sistema complexo, são considerados (em certa medida) independentes; a terceira dialoga com o sentido mais comum atribuído ao acaso, definindo-o como absoluto, como consequência de ausência de causas, na qual a falta de explicação diante de um fenômeno leva à desconsideração da existência de uma razão concreta.

A partir destas proposições, compreendo que o fato de não encontrarmos a causa/origem de um fenômeno não significa que haja um lapso de conhecimento, como a primeira proposição apresenta; nem que o acaso seja fruto de uma ausência de causas, como apregoa o terceiro. Sendo assim, o acaso nasce do entrecruzamento de fenômenos independentes (mas que se interrelacionam ao longo do evento), é fruto de eventos não previstos pelos atores de uma ação/situação que, com base em dados subjetivos, presumiam ou desejavam um desfecho outro e/ou não alcançado.

Em sintonia com essa proposição, Rémy Lestienne sustenta que as realidades não são massacradas pelo poder de um determinismo implacável, mas também não são completamente governadas pelo acaso. Para ele, a propriedade essencial para considerarmos o acaso é a composição de duas (ou mais) séries causais relativamente independentes que se encontram e

se emaranham: “os eventos provocados pela combinação ou pelo encontro de fenômenos que pertencem a séries independentes, na ordem da causalidade, são o que chamamos eventos fortuitos ou resultados do acaso” (2008, p. 17). Para Lestienne, esta independência se expressa em situações cotidianas:

uma telha cai do telhado quer eu passe ou não pela rua; não há conexão alguma, solidariedade alguma, dependência alguma entre as causas que provocaram a queda da telha e as que me fizeram sair de casa a fim de colocar a carta no correio. (LESTIENNE, 2008, p. 43)

Na esteira deste entendimento, o físico David Ruelle afirma que o acaso é sempre gestado na condição inicial de uma ação, o que pressupõe que todo evento é, em seu princípio, suscetível e sensível às mudanças decorrentes de ações imprevistas que podem alterar sua predição. Nesses termos, o acaso está diretamente relacionado à noção de não-linearidade e suscetibilidade das condições iniciais de um sistema, ponto teórico já discutido anteriormente.

Quando ocorrem interrupções de metas e desejos a serem realizados pelos indivíduos, que conduzem à ruptura de uma previsibilidade e culminam em um sistema complexo de interação entre diferentes esferas, segmentos e ações, que se conectam, combinam e transformam, temos certamente a presença do acaso. De tal modo, afirmo que o acaso é, assim, um estado de forças, uma situação criada por determinadas variáveis, um momento (multi)temporal que se dilata até gerar, dentro de um conjunto de elementos, estados caóticos.

Fato é que muitos sistemas físicos dependem de maneira hipersensível das condições iniciais (quaisquer que sejam elas), e esse é o elemento central para que cheguemos às forças do acaso. De acordo com Ruelle, a dependência hipersensível das condições, como vimos, pode ser entendida como “uma pequena mudança no estado do sistema no tempo zero produz uma mudança ulterior que cresce exponencialmente com o tempo. Portanto, uma pequena causa tem um grande efeito” (RUELLE, 2000, p. 59).

Em consonância com essas afirmações, podemos afirmar que o acaso e o determinismo se tornam compatíveis mediante a impredictibilidade a longo prazo. Em seu estilo claro e conciso, eis como ele Poincaré expressa isso: “Uma causa muito pequena, que nos escapa, determina um efeito considerável que não podemos deixar de ver, e então dizemos que esse efeito se deve ao acaso” (POINCARÉ, 1952, p. 67).

De tal modo, não como uma força misteriosa e indecifrável, mas como um elemento episódico, o acaso é uma situação, um estado que, surgido e gerado nas condições iniciais de uma situação e pelo entrecruzamento de forças dinâmicas, nos leva a ler a realidade a partir da complexidade que ela apresenta, na qual nenhum ser desempenha uma posição central em tal

ordenação, mas todos os elementos estão em conexão, afetando e transformando-se mutuamente. Nessa realidade, um encontro de elementos não previstos no instante inicial de uma situação pode afetar completamente a previsão final esperada, gerando o novo e o imprevisível.

Como todos os elementos pertencentes a uma realidade realizam interações e podem produzir um comportamento não-linear, ao interagirmos com outros corpos, formamos uma espécie de realidade complexa com demais, agindo de maneira nem sempre previsível, alterando o contexto/situação que esperávamos e sofrendo a interferência de variáveis que podem fazer surgir o não-programado. Assim, em determinadas situações, qualquer elemento que gera turbulência, atrito, conflito e que desestabilize as condições iniciais, pode ser definido como acaso, que visualizado em um sistema através de períodos de flutuações randômicas, resulta em um estado caótico.

A afirmação do acaso como a verdadeira potência criativa em um mundo sem transcendência, e o reconhecimento da incerteza como elemento indissociável da existência, expressa a capacidade singular de nos situarmos para além de qualquer valoração moral, e isso é uma maneira de se viver a intensidade que os encontros são capazes de proporcionar. Admitir o acaso na composição de realidades e corpos, materiais ou imateriais, humanos ou não humanos, é considerá-lo um propulsor criativo de transformações que emaranha vivências e existências na fronteira do risco, do improvável. É justamente essa imprevisibilidade que estimula as relações criativas entre corpos e mantém horizontes de transformação sempre abertos.

No entanto, considerá-lo é entrar em conflito com as noções de certeza e de um real ordenado, ocasionando sensações e consequências como males psicológicos (ansiedade, medo, angústia etc.), uma vez que o sentimento de impotência parece ser predominante diante da aleatoriedade de alguns acontecimentos. Perder o controle sobre a rotina, sobre as ações, sobre os encontros pode se tornar algo desastroso, na medida em que a programação, a sequencialidade e a ordem são valores e noções que reinam sobre as realidades que construímos. No entanto, essa redução do controle é uma possibilidade de, além de escamotear a pretensão de realidades absolutas e controláveis, nos permitir viver outras.

Como força de transformação que nos move, impulsiona e fascina, mas ao mesmo tempo nos coloca diante da aflição que é estar frente ao imprevisível, o acaso se apresenta em sintonia com a noção de *não saber* proposta por Georges Bataille (2001). É com essa expressão que o autor denomina aquilo que é (ou parece) desconhecido. Para ele, esse *não saber* provoca

efeitos que vão desde o sentimento de angústia à sensação de êxtase, como podemos ver no fragmento que segue:

el conocimiento exige una cierta estabilidad de las cosas conocidas. En todo caso, el terreno de lo conocido es, al menos en cierto modo, un terreno estable, donde uno se reconoce, donde uno se ubica, mientras que en lo desconocido no hay forzosamente movimiento, las cosas pueden estar por completo inmóviles, pero no hay garantía de estabilidad. La estabilidad puede existir, aunque ni siquiera allí hay garantía en cuanto a los límites de los movimientos que pueden producirse. Ya lo desconocido es, evidentemente, siempre lo imprevisible. (...) es el pasar con toda brusquedad, del golpe, de un mundo en que cada cosa está bien calificada, en que cada cosa está dada en su estabilidad, dentro de un orden estable en general, a un mundo en el que de repente nuestra seguridad es trastornada, en el que nos damos cuenta de que nuestra seguridad era engañosa, y que ahí donde habíamos creído que todo estaba estrictamente previsto, sobrevino lo imprevisible, un elemento imprevisible y trastornador que nos revela, en suma, una última verdad: que las apariencias superficiales disimulan una perfecta ausencia de respuesta a nuestra expectativa (BATAILLE, 2001, p. 111 - 115).

Não se deixar atravessar pelas forças da imprevisibilidade e negar o acaso, negar a força da contingência, é abraçar uma realidade unívoca, estratégica para o exercício do poder, que convém não somente a um determinado grupo, mas também a uma determinada concepção de real que busca a conservação de uma perspectiva “verdadeira” e “estável” sobre a realidade. O acolhimento do acaso é o acolhimento de um tempo no qual a experiência nunca é linear, mas repleta de fricções, de contatos, de camadas e encontros que acontecem em meio a riscos e probabilidades.

Em *O que é a Filosofia?*, Deleuze e Guattari asseguram que o acaso é sempre um “acontecimento associado ao devir” (1992, p.24), fortalecendo a defesa da importância desses elementos como inseparáveis de tudo e participantes da criação do novo. Entre escolhas e virtualidades, caminhos que podem abrir novas possibilidades, mas, ao mesmo tempo, nos privar de outras, somos corpos que fluem, que se reinventam, como um amontoado de ascensões e descidas, de células e desejos. Somos também realidades múltiplas e dinâmicas que se transformam ao longo do tempo, extremamente sensíveis a qualquer outro contato com outro corpo; somos realidades abertas, porosas, que formam parte de realidades maiores, e que *no e pelo* contato, criam constantemente novas realidades.⁴

⁴ A presença do acaso como elemento central da criação é lugar comum e elemento de tessitura artística: em 1897, Stéphane Mallarmé prefigura o mundo da física moderna ao “lançar” a presença desse elemento em *Un coup de dés* e abrir caminho para o surgimento de outras manifestações artísticas regidas sob a alcunha do acaso. As composições musicais aleatórias do compositor francês Pierre Boulez e as do americano John Cage, ou ainda as pinturas abstratas de Jackson Pollock e as composições literárias das vanguardas do início do século XX, são exemplos que explicitam o acaso enquanto instrumento e matéria de criação.

Desta maneira, a noção de acaso é aqui abraçada ao relacionar-se diretamente com a não previsibilidade, não-linearidade e o não-determinismo. Essa noção, sustentada pela não sistematização de princípios, a partir do qual um caleidoscópio também arma as suas imagens, está diretamente relacionada ao estudo das narrativas aqui escolhidas. Nesse momento, a metáfora de criação de leituras a partir do caleidoscópio, e que aqui se alimenta do conceito de acaso, arma e impulsiona a possibilidade do “como se” (VAIHINGER, 2011) da imaginação, da criatividade, do improvável e daquilo que não pode ser controlado.

4 CAPÍTULO III - O ACASO ENTRE CORPOS: AFETOS E AFECCÕES

No interior do caleidoscópio, impulsionados pelo acaso, ocorrem os encontros entre as pequenas peças, fragmentos, pedacinhos de mundo. Esses encontros, realizados sempre a partir da conjugação de elementos, remete imediatamente à noção escorregadia de *corpo*. Neste trabalho considero o corpo a partir da filosofia deleuziana, que é alimentada por outros pensadores, dentre os quais se destacam Baruch Espinosa e Friedrich Nietzsche. Em diálogo com o primeiro, Deleuze define o corpo como um modo finito do atributo *extensão*, simultâneo à mente, que é um modo finito do atributo *pensamento* (2002, p.183). Segundo Deleuze, o corpo e a mente, ainda que se apresentem de modos distintos, designam uma mesma modificação da substância contemplada de pontos de vista diferentes, sendo que ambos obedecem a um paralelismo segundo o qual, quando o corpo age, a alma/pensamento também age, e quando o corpo padece, a alma/pensamento também padece.

Esses modos de existência (corpo e alma/pensamento, conjugados) apresentam uma relação de movimento e repouso, mantida por corpos simples ou por ideias e faculdades da imaginação e da memória. Esses movimentos geram, segundo Deleuze, um eixo dinâmico, que no corpo se caracteriza por uma potência de agir, ou pelo poder de afetar e de ser afetado, que é preenchido de forma variável por *afecções* e *afetos* (conceitos que serão discutidos mais adiante). No caso da mente, os movimentos se manifestam em uma potência de compreender e pensar, preenchida por ideias ou pela imaginação. Interrelacionados, a mente forma ideias do que acontece com o corpo, das afecções e dos afetos que este sofre, de modo que se apresentam unificados e sempre em vias de movimento e mútua constituição (DELEUZE, 2002).

Como uma pequena peça do caleidoscópio, o corpo e a mente, conjugados, estão ligados a toda sorte de outros corpos, e se refazem e perfazem no contato e na conexão com superfícies, sendo atravessados por outras peças que com eles se chocam e que impossibilitam qualquer tipo de sobrecodificação burocrática e engessada. Assim, o corpo é definido como um elemento sempre fendido, aberto, em formação, que permite e admite misturas, dobras, atravessamentos e passagens, não sendo apenas um receptor de elementos a partir do qual se erguem sistemas artificiais, sociais e culturais.

Nessa compreensão, o corpo e o pensamento, sempre em vias de devir outra coisa, juntos, eles perseguem, criam e experimentam, produzem agenciamentos no aqui-agora – e se configuram como existências abertas e em constante aprendizagem, uma vez que

aprender é sempre encontrar-se com o outro, com o diferente, a invenção de novas possibilidades; o aprender é o avesso da reprodução do mesmo (...) isso se dá porque

se aprender é relacionar-se com os signos, eles, como problemas pedem uma resposta e esta é sempre singular, inovadora. (GALLO, 2012, p. 08)

Verberando conceitos da filosofia espinosista e nietzscheana, Deleuze (1962, p. 09) atribui ao corpo a qualidade de uma composição de forças plurais interligadas, conjunto em que há relações de dominação e subordinação, em que algumas forças comandam (ativas) e outras se subordinam (ou obedecem, as reativas). Estas forças são, segundo Deleuze, as qualidades que as forças recebem quando ofuscam ou intensificam seus brilhos (reciprocamente) em suas relações.

Como corpos em fuga e expansão, as pequenas peças caleidoscópicas, ao se encontrarem umas com as outras guiadas pelas forças do acaso, subtraem ou aumentam suas forças e potências, o que faz com que as qualidades possam ser redistribuídas entre elas, uma vez que os corpos que antes dominavam podem obedecer, e os que se subordinavam, comandar.

Relacionar o movimento dos corpos ao encaixe e desencaixe das pequenas peças que rodam pela força do acaso no interior de um caleidoscópio, leva a entrever e questionar a dinâmica dos movimentos proporcionados pelo girar desse objeto. Diante das inúmeras possibilidades de conexões, algumas perguntas são pertinentes, impulsionam e motivam as leituras das narrativas-caleidoscópicas sobre as quais irei deter o meu olhar: nas relações de forças entre os corpos, entre as peças, uma se sobrepõe à outra? De que modo as peças menores, “coadjuvantes”, quase insignificantes, também auxiliam na armação de imagens? Que pecinhas se destacam nesses rodopios? Algumas “brilham” mais do que outras? Qual a importância das forças do acaso nesses encontros?

Entre atritos, resvalos e trocas, as peças realizam *encontros* que podem ser definidos como pequenos choques entre corpos, entre pensamentos, ideias e conceitos que impulsionam o pensamento, e corpos a criar o antes ainda inexistente. A respeito da colisão entre corpos, François Zourabichvili (2016), realizando uma leitura do pensamento espinosista-deleuziano, afirma que

encontro é o nome de uma relação absolutamente exterior na qual o pensamento entra em conexão com aquilo que não depende dele. (...) Quer se trate de pensar ou de viver, o que está em jogo é o encontro, o acontecimento, portanto a relação enquanto exterior e seus termos (ZOURABICHVILI, 2016, p. 52)

De base espinosista, esta noção de encontro compreende a conexão entre pensamentos distintos que se chocam e que resultam em abalos para mundos já previamente determinados e constituídos. O exterior ao pensamento, segundo Deleuze (1987), é aquilo que o pensamento

não pensa, não sabe pensar, não pensa ainda, fazendo assim referência à possibilidade (sempre latente) de encontros entre signos, corpos, pensamentos distintos que geram um estrondo, um curto-circuito nos mundos já constituídos. O encontro é, assim, uma conexão complexa, que gera outros modos de sentir e perceber, e quem dispara um pensamento outro, intenso e, por vezes, desestabilizador e conflituoso.

Visto não como algo natural e inato, mas como algo que é acionado e disparado, o pensamento pode ser a todo momento associado e acoplado a noções que também nascem do choque e do inesperado, do acaso, da contingência. No tocante à dinâmica desses possíveis encontros entre corpos, Deleuze afirma

Não contemos com o pensamento para fundar a necessidade relativa do que ele pensa; contemos, ao contrário, com a contingência de um encontro com aquilo que força a pensar, a fim de elevar e instalar a necessidade absoluta de um ato de pensar, de uma paixão de pensar (DELEUZE, 2006, p. 203)

Pensar é, assim, um exercício transformador que nos torna um outro, na medida que esbarramos em signos até então desconhecidos e que nos desacomodam. Nessa compreensão, se o essencial está naquilo que nos “força a pensar”, em impressões que levam a um novo olhar e a encontros que despertam novas interpretações, o pensamento outro somente é disparado quando saltamos e nos deslocamos para um campo sem certezas fixas e verdades universais, impulsionados pela dinâmica imprevisível dos encontros, uma vez que

é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. Ora, essa gênese implica alguma coisa que violenta o pensamento, que o tira de seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas. Pensar é sempre interpretar, isto é, explicar, desenvolver, decifrar, traduzir um signo. Traduzir, decifrar, desenvolver são a forma da criação pura (DELEUZE, 1987, p. 96)

O pensamento, por vezes gerado por uma série de situações e encontros posteriores frutos do acaso, é abalado e criado quando alguma coisa se distingue e faz proliferar outros pontos de vista e outras perspectivas. Contrários à filosofia transcendental que realiza uma separação fundamental, incontornável entre o corpo e mente/pensamento, tanto Espinosa quanto Nietzsche acreditam que estes são aspectos do indivíduo, e que os pensamentos afetam e são afetados pelos corpos. Em *Assim falou Zaratustra*, a personagem nietzschiana propõe

Eu sou corpo e alma’ – assim fala a criança. E porque não havemos de falar como as crianças? (...) O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um só sentido, um estado de guerra e paz, um rebanho e seu pastor. Essa pequena razão a que dás o nome de teu ‘espírito’, ó meu irmão, é apenas um instrumento do teu corpo, e um bem

pequeno instrumento, um brinquedo da tua grande razão. (...) O eu sente alegria e se pergunta como há de fazer para experimentar ainda muitas vezes a alegria – é para esse fim que lhe deve servir o pensamento (NIETZSCHE, 2018, p.33)

Em meio a essa percepção do corpo e da mente como uma só esfera, e ao considerar a multiplicidade e a intensidade do conceito deleuzeano de encontro, eu me permito aqui alargá-lo e estendê-lo para todas as trocas e conexões efetivas que possam ocorrer entre corpos e superfícies que produzem conexões. Todas as experiências de conexões possíveis, independentes da matéria da qual sejam formadas e dos signos envolvidos, são aqui abraçadas pela noção de *encontro*, que se expande a todos os tipos de contatos, dos premeditados até aqueles que são frutos de uma série de variáveis que geram o acaso, e que por sua vez propiciam a mudança e a composição de forças, despertando transformações minoritárias e intensas.

No escólio da proposição 29 da segunda parte da *Ética*, Baruch Espinosa emprega a expressão “*ex rerum nempe fortuito occursu*”⁵, que Tomaz Tadeu traduz por “pelo encontro fortuito com as coisas” (2009, p. 156). Espinosa se refere aqui aos encontros entre corpos, encontros que podem ocorrer ao acaso, com a força daquilo que é fortuito, inesperado. Deleuze, bebendo na fonte espinosista, articulou o conceito de “encontro ao acaso” a outras noções, como as de *afecção e afeto*, pois, para Espinosa, os corpos não devem ser considerados elementos individuais, mas coletivos, capazes de unir-se a outros e transformar-se *com e a partir* deles. Essa compreensão ocorre a partir da experiência de *afecção*, que ao distanciar-se de uma instância transcendental apresenta o modo como as forças do mundo tocam e geram um saber e experiências que desestabilizam contornos e sentidos fixos e estáveis nesses corpos.

Em interlocução constante com Espinosa, Deleuze denomina de “afeto” as forças que compõem uma experiência de apreciação do entorno e que funcionam de um modo extra-cognitivo, o qual, segundo ele, poderíamos chamar de *saber do corpo*. Essas experiências afetivas, imanentes à nossa condição de corpo vivo, são um conjunto de capacidades que temos de acessar e estranhar o mundo. Tais experiências (que nada possuem de místico ou transcendental) se concretizam em corpos em muitas dimensões, dentre as quais se destacam a experiência da percepção (que de modo mais concreto considera o volume, a forma, a textura, o som e a cor de um corpo) e a experiência do efeito (que corresponde à presença que um corpo produz no outro) (DELEUZE, 2019).

⁵ Spinoza, Benedicti de. *Ethica: ordine geometrico demonstrata*. Hagae Comitibus, Apud Martinus Hijhoff, 1905, p. 49 (<https://ia600708.us.archive.org/18/items/ethica00unkngoog/ethica00unkngoog.pdf>).

A experiência da percepção possibilita a apreensão do mundo e considera os corpos como entidades estruturadas sob representações e marcos culturais impostos. Nessa lógica, o corpo que vê, olha e toca outro corpo, já apresenta uma leitura pré-determinada desse outro, que se sustenta a partir de um mapa de códigos pré-estabelecidos. A experiência dos efeitos, por sua vez, corresponde à experiência dos *afetos*. Ela não se refere ao modo como apreendemos o mundo na sua concretude limitada, mas como o mundo chega até nós enquanto um corpo vivo, um diagrama de forças em movimento, forças que tocam, abalam, perturbam e afetam o nosso corpo-pensamento e o modo como estamos habituados a nos relacionar com e no mundo.

Essa experiência dos efeitos de um corpo sobre o outro transforma os sentidos, a sensibilidade e o pensamento, de modo a produzir um estado distinto, fecundado por diversas forças, que pode gerar um embrião, uma nova forma de ser, viver e existir, responsáveis pela ruptura de estruturas já solidificadas. A respeito dessas experiências, composições e trocas, Luiz Orlandi, em seu texto *Um gosto pelos encontros*, reitera

É como se a própria vida se sentisse abalada por esse vinco em que uma experiência ordinária é dobrada junto a outra, a extraordinária. Presentimos que a efetiva complexidade da experiência dos encontros depende do que se passa nessa dobra, razão pela qual é preciso buscar sua explicitação. Cada um sente e exprime a seu modo essa ocorrência simultânea de linhas divergentes, a estranha dobradura na qual os juntados experimentam seu próprio vínculo como sendo aquilo que os lança num tempo fora dos eixos. (ORLANDI, 2014, p. 01)

Voltando ao conceito de afecção (*affectio*) se estendeu até o século XX através do pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari, mas que tem suas raízes na filosofia espinosista, afastamo-nos de noções mais usuais e psicologizantes desse termo, muitas vezes aproximado ou tomado como sinônimo de sentimento e emoção. A noção de afecção faz referência à ação de um corpo, de uma superfície (independente de qual natureza ela seja) sobre outro corpo que sofre essa ação, e que produz -em ambos- forças que aumentam e/ou diminuem suas potências.

É a conexão, o contato e o toque entre corpos que produz as afecções (ou imagens, efeitos) que correspondem a uma espécie de resíduo, de “carimbo” que um corpo deixa/imprime sobre o outro. Deleuze, em seus *Cursos sobre Espinosa* (1978-1981) elucida:

“Eu sinto o sol sobre mim”, ou então, “um raio de sol pousou sobre você” é uma afecção de seu corpo. O que é uma afecção de seu corpo? Não o sol, mas a ação do sol ou o efeito do sol sobre você. Em outros termos, é um efeito, ou a ação que um corpo produz sobre um outro. A *affectio* é uma mistura de dois corpos, um corpo que é dito agir sobre o outro, e o outro que vai acolher a marca do primeiro. Toda mistura de corpos será chamada afecção. Spinoza conclui que a *affectio*, estando definida como uma mistura de corpos, indica a natureza do corpo modificado, a natureza do corpo desejado ou afetado; a afecção indica a natureza do corpo afetado muito mais

do que a natureza do corpo afetando. A marca de um outro corpo sobre o meu corpo será denominada ideia de afecção. (DELEUZE, 2019, p. 44)

Na afecção, ou seja, na mistura entre corpos, a *variação das forças geradas por esse encontro* recebe o nome de afeto (*affectus*), que é a mudança contínua da força de existir de algo/alguém. No penúltimo capítulo de *O que é a filosofia*, Deleuze (1991), em companhia de Félix Guattari, se dedica à discussão de inúmeros conceitos, entre eles o de afeto, sobre o qual afirmam que ele evoca e convoca temporalidades duracionais que, em movimentos de contínua alteração, colocam em risco a nomeação comum do mundo determinado e fechado. O afeto, de acordo com os autores, é elemento em constante ritmo, é a variação da afecção, de modo que as experiências ligadas a ele se esquivam de modulações e de achatamentos que estabilizam (1991, p. 21).

Na parte III da *Ética*, Espinosa entende o afeto por uma “ação” (1677- 2009, p. 254) e explicita a dinâmica: “Por afeto compreendo as afecções do corpo pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada” (p. 163), apresentando um corpo em contínua mudança. A afecção remete a um estado do corpo afetado e implica a presença do corpo afetante, ao passo que o afeto leva à transição de um estado a outro, tendo em conta a variação correlativa dos corpos afetantes (DELEUZE, 2002, p. 56). Sobre essa dinâmica dos afetos, em *Espinosa: filosofia prática*, Deleuze aproxima esse conceito ao de devir, afirmando que

a cada relação de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, que agrupa uma infinidade de partes, corresponde um grau de potência. As relações que compõem um indivíduo, que o decompõem ou o modificam, correspondem intensidades que o afetam, aumentando ou diminuindo sua potência de agir, vindo das partes exteriores ou de suas próprias partes. Os *afetos* são devires. (DELEUZE, 2002, p. 56)

Espinosa define os corpos pelo seu poder de afetar e serem afetados, pelas misturas, afecções que são capazes de produzir e realizar no contato com outros corpos. Todo corpo, ao se configurar como um elemento múltiplo e relacional, se define pelos afetos que é capaz de produzir e pelo poder experimentação, ou seja, pelas excitações a que reagem.

De tal modo, compreender as potencialidades resultantes dos encontros e a linha dinâmica de forças correspondentes aos afetos gerados entre dois ou mais corpos (independente da natureza destes), é o que faz com que a ética espinosista implique em uma prática do encontro e da composição. Segundo Espinosa (2009, p.07), tudo o que existe tende a perseverar na própria natureza, se afastando das forças de destruição e diminuição da potência de vida, já que todo e qualquer contato de um corpo com outro corpo resulta em modificações que lhes variam a potência, aqui entendida como força de vida e expansão do corpo.

Nesse sentido, compor com o desconhecido e com o “signo abrupto e inopinado de um mundo até então inimaginável, um estranho, uma estranheza” (DELEUZE, 1996, p. 317) é expor a nossa fragilidade diante do diferente, mas também é viver o risco de esbarrar em modos de viver intensos. Na compreensão dessa dinâmica dos encontros, Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs* (1995), afirmam que cada vez em que saímos de nosso “círculo” confortável de vivências, que nos lançamos no círculo do outro,

arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele. Saímos de casa no fio de uma cançãozinha. Nas linhas motoras, gestuais, sonoras que marcam o percurso costumeiro de uma criança, enxertam-se ou se põem a germinar “linhas de errância”, com volteios, nós, velocidades, movimentos, gestos e sonoridades diferentes (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p.101).

No âmbito das relações, todo encontro implica assim uma ação de improvisação e coragem, uma prática, uma experimentação na qual devemos buscar fortalecer o nosso *conatus*, a nossa afirmação da vida. Para Espinosa, na perspectiva de leitura de Marilena Chauí, o *conatus* é “uma força interna para existir e conservar-se na existência, o *conatus* é uma força interna positiva ou afirmativa, intrinsecamente indestrutível, pois nenhum ser busca a autodestruição” (2005, p.59), ou seja, é busca pelo esforço de perseverança na existência, a força interna de resistência à tristeza. Alimentá-lo com paixões e afirmar a existência como princípio estratégico de resistência é deixar viva a força do impulso que nos leva a preservar e crescer, que abrange paixões alegres, sendo estas nossas molas propulsoras e impulso desejante.

Sob um entendimento espinosista, toda união com corpos que fortalecem nosso corpo pode ser considerada um bom encontro, e ao inverter o sistema de julgamento moral fundado no bem e no mal como valores em si, o filósofo abre espaço para os qualitativos bom e mau, que correspondem, respectivamente, aos afetos de alegria e tristeza. Segundo ele, nada em si é ou pertence ao bem ou ao mal, mas os corpos, em conexão, podem realizar encontros bons ou maus, que aumentam e/ou diminuem a nossa potência, e essa variação do agir/existir nesses corpos é o que exprime a forma como ocorrem as nossas relações afetivas.

O afeto da alegria, por exemplo, possibilita a passagem para uma harmonia maior, de modo que um corpo aumenta a sua potência de agir, o que resulta em um *conatus*, um impulso humano fortalecido. A tristeza dá passagem para uma “perfeição menor” (2009, p.56), a um ódio e um ressentimento contra a vida, um enfraquecimento e assujeitamento do *conatus*, que se vê debilitado e destruído por algo exterior, abraçando aquilo que pode aniquilar sua existência. Essas duas variações são conceituadas por Deleuze do seguinte modo:

Quando faço um encontro tal que a relação do corpo que me modifica, que atua sobre mim, se combina com minha própria relação, com a relação característica de meu próprio corpo, o que acontece? Eu diria que minha potência de agir está aumentada; ao menos aumenta sob esta relação. Quando, ao contrário, eu faço um encontro tal que a relação característica do corpo que me modifica compromete ou destrói uma de minhas relações, ou minha relação característica, eu diria que minha potência de agir é diminuída ou mesmo destruída. Nós reencontramos aqui nossos dois afetos – affectus –, fundamentais: a tristeza e a alegria (...) em um caso minha potência de agir é aumentada e experimento um affectus de alegria; no outro caso a minha potência de agir é diminuída e experimento um affectus de tristeza. E todas as paixões, em seus detalhes, Espinosa vai engendrará-las a partir desses dois afetos fundamentais: a alegria como aumento da potência de agir e a tristeza como diminuição ou destruição da potência de agir. (DELEUZE, 1998, p. 50 e 51)

Assim, a condição da nossa vitalidade depende dos encontros que estabelecemos, da força e do impulso, do modo como esta condição é então alterada pelas relações afetivas que realizamos. Todo o aumento da potência de existir é uma experiência que se traduz mentalmente pela alegria, e aquilo que representa um obstáculo é traduzido pela tristeza, que é provocada por relações de poder, por linhas duras e traçadas pelas estruturas de dominação.

No entanto, devemos conhecer/reconhecer de maneira plena e verdadeira as causas das afecções que outros corpos produzem em nós, ou seja, o porquê dos afetos. É aí que reside a liberdade, e esta é atingida não a partir do momento em que nos desviamos dos “maus encontros”, mas quando nos deixamos afetar e buscamos conhecer a gênese das nossas ideias, abandonando assim uma posição passiva e sabendo diferenciar os encontros bons dos maus.

Nessa compreensão, há ideias que podem ser consideradas inadequadas e que afetam os corpos, ideias que não permitem conhecer a origem e a causa do que acontece ao corpo, mas apenas os efeitos que causam; são ideias mutiladas, que não revelam nada acerca da natureza desses corpos. Há, por outro lado, ideias adequadas da razão, em que se conhecem as causas dos afetos, e não apenas os efeitos, e por meio das quais se passa a saber algo da natureza dos corpos e do modo como eles se afetam e são causas uns dos outros. Esses dois afetos básicos geram todos os outros: o afeto da alegria, que nada mais é do que o aumento da capacidade de agir do corpo e o afeto da tristeza, que consiste na diminuição dessa mesma capacidade.

Tais afetos se relacionam diretamente às noções de afetos passivos ou paixões, que sempre são causados por outros corpos; e afetos ativos ou ações, em que o próprio corpo é a causa formal, ou seja, é agente. As paixões podem ser alegres ou tristes, mas as ações são sempre alegres, pois denotam necessariamente um aumento da capacidade de agir do corpo. Os afetos passivos são responsáveis pela formação de ideias inadequadas do primeiro gênero de conhecimento, pois não apresentam a causa dos afetos sentidos. Já as alegrias ativas sempre são acompanhadas de um aumento da capacidade de conhecer, e é somente quando o corpo age que

a mente conhece adequadamente, ou seja, pensa. A partir desta correspondência entre as variações das capacidades de agir do corpo e de conhecer da mente, compreendemos a prevalência do corpo na concretização da ética, no esforço de organização dos encontros, simultânea à busca do pensamento por parte da mente, e que leva à liberdade (Deleuze, 2002).

Tenho um bom encontro quando somam-se em mim a natureza do meu corpo com a natureza do corpo afetante e, algo em mim, um impulso, me leva a superar esse primeiro grau de conhecimento e me leva a buscar a razão desse tipo de afecção. Nesse movimento, deixo a passividade e sou impelida a conhecer as causas das afecções, o que resulta, por sua vez, no conhecimento e na gênese das nossas ideias. Quanto mais sou capaz de ativar e reconstituir a gênese da afecção e compreender a razão pela qual permaneço ligada a paixões alegres e tristes, mais compreendo a razão pela qual determinadas paixões são produzidas, tornando-me mais ativa e menos passiva.

Nessa perspectiva, em toda composição há a possibilidade de aumento ou diminuição da potência do corpo, fonte de alegria e tristeza, como afirma Deleuze em uma leitura de base espinosista presente no prefácio a *A anomalia selvagem*, de Antonio Negri:

Os corpos (e as almas) são forças. Definem-se por relações entre uma infinidade de partes que compõem cada corpo, e que já o caracterizam como uma *multidão*. Há então processos de composição e decomposição de corpos, segundo suas relações características convenham ou desconvenham. Dois ou vários corpos formarão um todo, isto é, um terceiro corpo, se compuserem suas respectivas relações em circunstâncias concretas. E isto é o mais alto exercício da imaginação, o ponto em que ela inspira o intelecto a fazer com que os corpos (e as almas) se encontrem segundo relações componíveis. (DELEUZE, 2018, p. 08 e 09)

Nessa lógica, a busca pela liberdade e pelo conhecimento, por um viver ético, está diretamente relacionada à vontade de potência, que se presentifica nas forças envolvidas nos encontros: a potência de um corpo se apresenta nas forças ativas, submetem as forças reativas e são hegemônicas; ao contrário, numa relação em que as forças reativas triunfam, ou seja, não se subordinam às forças ativas, não se deixam agir, manifesta-se a vontade de potência negativa. Esta qualidade da vontade de potência coincide com o devir da qualidade da força: a afirmação é o devir-ativo das forças, e a negação é o devir-reativo das forças.

Assim, as ações, afetos ativos, e as paixões, afetos passivos, acontecem como causas externas ao *conatus*, e tanto o movimento de atividade quanto o de reatividade provêm do nosso *conatus* individual, que Espinosa define como um movimento espontâneo intrínseco a todo indivíduo. Como potência interna, o *conatus* é a pulsação originária de vida, pulsação que leva todo indivíduo a buscar aumentar a sua força de agir.

Ao enfatizar as causas exteriores, o filósofo revela a importância de poder tornar-se o que se é, de se tornar um “espírito livre” (MATTOS, 2007), dono de si mesmo. Estar sob a autoridade de si, e não de ações fortuitas, significa que nossas afecções, assim como os afetos que delas derivam, passam a encontrar em nós sua causa adequada, isto é, a serem determinadas por nós e pelos afetos positivos, não sendo determinadas pela força reativa de outros corpos, ou seja, pelos afetos negativos.

Essas duas formas de afetos (positivos, quando eu estou na jurisdição dos encontros; negativos, quando esta jurisdição sobre mim sai do meu controle) convocam para a discussão um elemento que neste trabalho se coloca como fundamental, e que já foi discutido anteriormente, o acaso, e que agora se enlaça aos conceitos aqui apresentados. Porém, antes de discutirmos esse entrelaçamento de conceitos, é necessário questionar se tal categorização e valoração dicotômica dos afetos (afetos bons e maus, afetos ativos e passivos) não apresenta certo vestígio de rigidez metafísica que cega a força e a vida das experiências, afinal, será que perder o controle sobre os nossos encontros realmente nos coloca diante da contingência como força que determina a nossa existência?

Para renunciar a uma forma de pensamento assentada na lógica binária e no território da ordem e da regularidade cartesiana, para construir um tipo de conhecimento afastado das linhas de poder, é necessário não só procurar os encontros que alimentam nosso *conatus*, mas também deixar-se encontrar por outros, não se desviar de encontros possíveis e não planejados, nos quais o outro corpo pode me desacomodar e me deslocar das minhas crenças, para que assim outras formas de existir sejam possíveis.

Acredito que os encontros acidentais, randômicos, frutos do acaso, ainda que possam diminuir momentaneamente a nossa potência, num segundo momento podem fortalecer nosso corpo, ao resignificarmos encontros nos quais “a posse” de nós mesmos não estava assegurada. Nesse sentido, defendo que a possibilidade de encontros relacionados ao fortuito e ao contingente não deve ser evitada, pois os encontros acidentais, que nos tiram do controle, podem manifestar-se justamente como a força que provoca devires e existências outras.

Se os corpos se permitem tocar, relacionar e misturar, eles podem se transformar, pois a diferença que constitui o mundo está sempre nos levando para a autotransformação. Contudo, se as realidades aparecem para nós estabilizadas, formalizadas e encaixadas num conjunto de relações, devemos lembrar que estas são construídas e se cristalizam em formas que organizam regras, instituições, partidos, relações e percepções que fortificam os dispositivos limitadores de saber e poder. O desmantelamento dessas fixações e estruturas duras, por sua vez, pode gerar

espaços que escapam das codificações, de modo que o acaso encontra aí um espaço para crescer em toda a sua intensidade.

Nesse sentido, aqueles encontros que, segundo uma lógica restritiva, poderiam ser considerados “maus encontros”, podem ser construtivos, revolucionários, dependendo da nossa capacidade de ressignificá-los e compreendê-los. De tal modo, “torcer a ponta” dos encontros casuais, tirando deles algo positivo, desmonta essa visão conceitual dicotômica que rejeita os encontros inauditos e contingentes, que justamente por serem desestabilizadores (geradores de angústia e desamparo), podem ser propulsores de processos de subjetivação criativos: uma negatividade criativa.

Acredito que a decisão de vivenciar o acaso, de estar ao acaso, de mover-se ao acaso é, revolucionariamente, contrapor-se à lógica determinista e controladora que a todo o momento atua sobre nossas vidas, sobre nossos corpos, sobre nossos desejos, exercendo o imperativo violento do controle e da ordem. É em função dessa perspectiva que meu interesse recai nas conexões entre corpos que são envoltos pelas forças do fortuito, do contingente, que estão ligadas ao não-planejado, àquilo que irrompe repentinamente e sem planejamento algum. Justamente pela ausência de controle, acredito que os encontros ao acaso podem resultar em acontecimentos e conexões ainda mais intensas, pois a afirmação do imprevisível e do inesperado apresenta uma força ativa que empurra os corpos para lugares desconhecidos e que nos forçam a gerar outros pensamentos e ações.

Matéria escorregadia, o “mundo dos encontros anárquicos e dos acasos violentos” (DELEUZE, 1997, p.166), no qual as experiências podem disparar sensibilidades outras, nos força a nos mover de modo distinto, nos deslocar de outra maneira, que, segundo Deleuze e Guattari,

não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas duas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. (DELEUZE E GUATTARI, 1997, p. 64)

Essa problemática dos encontros ao acaso traz à luz outras experiências que movem outras faculdades do sentir, do memorar, do imaginar e do pensar. É um encontro fundamental, e o que ocorre é um processo complexo, que permite vivenciar estados aos quais somos involuntariamente lançados; impõe atmosferas que transbordam situações vividas e abrem-se a virtualidades que insistem naquilo que não é comumente dado no encontro. A intensidade dos encontros ao acaso ressoa nas linhas do sentir, e leva ao nocaute o controle e as certezas, uma vez que essa abertura aos encontros incontroláveis provoca variações em nosso poder de ser afetado, forçando-nos a sentir, a memorar, a imaginar, a pensar de outro modo, sem o apoio dos dispositivos de simplificação dos encontros, de fixação de identidades, de semelhanças, de oposições e analogias.

Do ponto de vista da sobrevivência, da criação, da liberdade, do movimento e dos desvios, permitir-se transitar ao acaso, sem rumo, e apreender situações de modo extensivo, sem finalidades práticas e sem rotas pré-definidas, pode ser assustador, mas também pode ser um respiro criativo em relação à ordem imperativa da lógica causal na qual estamos inseridos. Desviando-se dos espaços de confinamento (instituições) e das linhas duras totalizantes que tentam territorializar nosso corpo e que o limitam às experiências pré-definidas e utilitárias, os encontros ao acaso aumentam sim a potência de vida, levando à criação de linhas de fuga que tecem desvios à ordem estabelecida (DELEUZE, 1997).

De acordo com Deleuze, com base em Espinosa, é somente através de um esforço de organização dos encontros, nos quais os corpos buscam se compor a partir de um mínimo (não total) controle sobre seus movimentos, que eventualmente se pode construir afetos ativos; do contrário, os encontros ao acaso não favorecem o desenvolvimento de afetos que podem libertar. Entretanto, a necessidade de controle total e absoluto rege a lógica da nossa *sociedade disciplinar* (FOUCAULT, 1977) e, muitas vezes, nos afasta da experimentação ética e estética da vida, de uma existência criativa, dos devires singulares e de todas as maneiras de existir.

Nessa perspectiva, considerar que os encontros entre corpos ao acaso podem proporcionar um mundo de avaliações desconhecidas que nos lança para fora de nós mesmos, nos faz fugir, nos afasta daquilo que é familiar: confundindo, desestabilizando e nos empurrando para aquilo que nos põe em território movediço e que, em função desse deslocamento, pode provocar fugas e desvios.

Tanto Nietzsche quanto Espinosa se afastam, assim, de um controle ou eliminação do acaso, o que pode ser encontrado também em passagens do segundo pensador: “E como suportaria eu ser homem, se o homem não fosse também poeta, decifrador de enigmas e redentor do acaso?” (ESPINOSA, 2009, p.160) e “*minha* palavra diz: ‘Deixai vir a mim o acaso:

ele é inocente como uma criança!” (Ibidem, p. 201). Pensando a partir de Nietzsche e Espinosa, afirmo que, ao engajar-se na conquista ética, um corpo se torna ativo e livre, e deve se desviar dos encontros de ritmos ignorantes e de seus limiares afetivos não apenas recolhendo os efeitos dos outros corpos sobre o seu corpo. Nessa perspectiva nietzschiana-espinosista, é essencial conhecer nossos afetos, de modo que consigamos tomar todo e qualquer acontecimento a nosso favor, até mesmo os “acazos ruins”. Em *Ecce Homo*, Nietzsche afirma:

Só encontra sabor no que lhe é salutar; seu agrado, seu prazer cessa, onde a medida do salutar é ultrapassada. Inventa meios de cura para injúrias, utiliza acazos ruins em seu proveito; o que não o mata o fortalece. De tudo o que vê, ouve e vive forma instintivamente sua soma: ele é um princípio seletivo, muito deixa de lado. (NIETZSCHE, 2008, p. 15)

Nietzsche, ao mesmo tempo em que aceita e aprova o acaso e o devir, propõe, tal como Espinosa, que sejamos nós que o dirijamos, e não o contrário. Em *Assim falou Zaratustra*, o filósofo afirma

Ponho todo o acaso a cozer na minha panela. E somente quando está cozido no ponto é que lhe dou as boas vindas para fazer dele *meu* alimento. E na verdade, muito acaso têm me abordado como senhor, mas minha *vontade* lhe responde de forma ainda mais imperiosa – e prontamente ele se põe de joelhos diante de mim, suplicando – suplicando-me dar-lhe asilo e acolhida cordial, falando comigo de maneira lisonjeira: ‘Mas veja, Zaratustra, somente um amigo se aproxima assim de um amigo’. (NIETZSCHE, 1995, p. 57)

Nesse sentido, visualizamos aí a importância do Zaratustra, de Nietzsche, que expressa a potência do devir como filosofia da imanência, reconhecendo o devir como o elemento criativo implacável, irrefreável, incontrolável pela ação humana. Zaratustra revela um mundo onde só o jogo é soberano, onde a servidão do trabalho é denunciada. O jogo é a possibilidade de se manipular as configurações existenciais sem as prisões da norma, a fixidez que emperra o movimento.

Este conhecimento dos afetos relacionados à força do acaso, este voltar o acaso a favor dos encontros, para assim favorecê-los, pontos em comum entre Nietzsche e Espinosa, só é possível pela compreensão de que o corpo e a mente são aspectos conjugados do indivíduo. Para Espinosa, como vimos, é o *conhecimento* que permite uma transmutação dos afetos. O filósofo afirma que é a partir das afecções que o homem conhece a si mesmo, e somente a partir delas ele conhecerá seus afetos, podendo assim tomar o acaso e os encontros inevitáveis em nosso benefício, aumentando a sua potência de agir, de pensar e afetando o seu corpo com alegria.

DISPERSÃO II: Girar em torvelinhos ingovernáveis

Nas reminiscências da infância, os melhores dias eram os nublados, quentes e ventosos. Bailadores, a essência deles e de suas manifestações era o movimento, que mudava tudo de lugar e transformava tudo o que estava ao redor. Eu me lembro que, na rua de chão batido lá de casa, o movimento desses ventos formava pequenos redemoinhos de poeira, dentro dos quais eu e minha irmã, com a energia e a felicidade próprias das infâncias, tentávamos nos lançar, buscando chegar ao seu (para nós) enigmático descentrado-centro para compor com ele algo inesperado, da esfera do irreal. Nos segundos em que ficávamos imersas naquela nuvem de poeira, gostávamos de acreditar que aquele torvelinho ingovernável pudesse nos teletransportar para outro lugar. Lembro então que fechávamos os olhos com força e nos deixávamos envolver e capturar por aquela atmosfera, esperando que alguma grande transformação ocorresse: no entanto, nada se alterava, e ao mesmo tempo, como em um delírio infantil que afirmava a lucidez incontrolável que é a vida, absolutamente tudo se transfigurava.

Alguns anos depois, talvez pela força ingovernável do acaso, capaz de mover e suscitar encontros inesperados, em um lugar conhecido como a “cidade do vento norte”, esses redemoinhos empoeirados da infância, caleidoscópios poeirentos da natureza, foram novamente revividos. Era impossível fugir ou ficar indiferente àquele vento que chegava nos meses de julho e agosto na cidade de Santa Maria/RS, vento que, além de afastar as temperaturas baixas do inverno gaúcho, ficava durante dias causando desordem nos cabelos e nas vidas dos moradores daquela cidade do sul do mundo.

Eu havia aprendido na disciplina de Climatologia (nos primeiros anos de uma graduação em Geografia) que esse vento era consequência da combinação exata de inúmeros fatores que, na maioria das vezes, poderiam ser determinados previamente. No entanto, gostava de acreditar que, assim como na minha infância de rua poeirenta, ele chegava de modo sempre inesperado, para que o passado e o presente fossem costurados, para que os tempos e as vivências se (con)fundissem, para que eu me sentisse uma pequena pecinha no caleidoscópio do mundo. Ao rodar novamente, agora no interior dos redemoinhos gerados por aquele vento quente que vinha do norte do país, deixava-me envolver por aquela sensação fascinante de ter o meu corpo sacudido por outro corpo que me lançava em um devir-criança, me dessubjetivando da rigidez de adulta e me contaminado pelo movimento de experimentação e fuga infantis.

5 CAPÍTULO IV: DISPOSIÇÃO PARA BRINCAR: APROXIMAÇÃO

*Tenho desejo forte.
E o meu desejo, porque é forte, entra na substância do mundo.*
Fernando Pessoa

Uma sucessão de giros que geram imagens lúdicas e intensas: quando espiamos e colocamos em movimento um caleidoscópio somos surpreendidos por uma mudança constante de imagens. Tal mudança evidencia a nossa falta de controle sobre a armação que as peças realizam no seu interior. O movimento das peças é como o movimento dos corpos no mundo, o movimento da criação, o movimento dinâmico da vida, daquilo que escapa, daquilo que funde e amálgama. Em *Passagens* (2009), Benjamin ressalta a importância do olhar que considera as montagens e desmontagens dos fragmentos. A ênfase nos processos abertos, a renúncia pela fixação do olhar, a afirmação dos nexos, das associações, dos choques e das tensões entre peças, as relações inesperadas, os deslocamentos, as inversões e rupturas, são noções que geram sempre as sobre-vivências temporais. Como o teórico afirma, é necessário “fazer justiça” aos fragmentos: “os farrapos, os resíduos: não quero inventá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” (BENJAMIN, 2009, p. 502).

Em meio a esses cruzamentos dinâmicos, o acaso, que atravessa continuamente a vida, também se faz intenso e presente na vida das personagens das narrativas escolhidas para este estudo, que evidenciam não apenas as situações inesperadas às quais estão sujeitas, mas também o desajuste entre a ordem dos acontecimentos e a ordem dos desejos, que por vezes são desestabilizados frente a situações inesperadas.

Nesse sentido, meu olhar se volta para as peças que giram nos caleidoscópios-narrativos de *Onze* (1995), de Bernardo Carvalho, *Últimos fuegos* (2005), de Alejandra Costamagna e *Flores* (2009), de Mario Bellatin, obras que serão lidas a partir dos encontros que essas pecinhas internas de cada narrativa realizam a cada nova rotação do objeto. Tais peças, que passam por transformações e por experiências-limites, apontam para novos caminhos de subjetivação, transformação e acontecimentos, de modo que, pensar com e a partir delas, como em um jogo movediço e imprevisível, nos leva a considerar os encontros ao acaso como figurações de modos de vida distintos, que podem romper com estruturas calcificadas e estabelecidas e desviar-se do fixado pelas estruturas de poder.

As obras estudadas, como grandes mapas em movimento e conexão, como imagens-mosaico em velocidade e (trans)formação constante, propiciam a visualização e a criação do movimento que cada peça experimenta a partir dos encontros, que geram estrondos nos quais cada encontro se expande, rompe barreiras fixas e origina linhas movediças, rupturas, acontecimentos. As relações que um corpo tece com outro geram suas formas, e não há nada imutável, eterno e estático na constituição dessas relações, dado que os corpos somente se transformam quando estão fora da sua (suposta) identidade maior.

Sob esse viés, relacionar-se é, ao mesmo tempo, permitir que novos e outros espaços se criem para que um acontecimento ocorra, acontecimento que se define pela criação de relações geradas entre corpos que divergem em algum sentido, resultando em curto-circuitos, em ligações. Nessa acepção, todo encontro tem a potencialidade de gerar um acontecimento, que pode configurar-se por uma deriva de espontaneidade rebelde na produção de uma outra vida, por uma linha em movimento em vislumbre de ruptura, fuga e escape, como aponta Deleuze:

Uma fuga 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 se distinguem 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. (...) Partir, se evadir, é traçar uma linha. [...] A linha de fuga é uma desterritorialização. Fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer alguma coisa fugir, fazer um sistema vaziar 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; PARNET, 1998, pp. 49 - 53)

Nas narrativas de *Onze*, *Últimos fuegos* e *Flores*, as peças-personagens estão sempre em trânsito: deslizam e escapam de si, das normatizações, dos códigos, do fixo, daquilo que já não pode ser porque já é outro. As fugas e os deslocamentos de corpos que se movem, que possuem como motor da vida o próprio movimento, apontam sempre para fora de um sistema maior, para fora dos muros e limites, e se direcionam para um sistema mais aberto, para histórias menores que provocam agenciamentos e produzem novos enunciados.

A invenção de uma nova língua, de um novo sentido, a percepção de um novo ritmo com tempos distintos, sugerem sempre novas maneiras de sentir e pensar. Essas linhas que fogem, se direcionam sempre para *um outro* por vezes adormecido, e que geram um terceiro elemento que paira sobre os corpos e pensamentos, pondo em evidência o que está simultaneamente fora-dentro. São populações, multiplicidades, territórios, devires, afetos,

acontecimentos, que se criam justamente no espaço entre os corpos, nas fendas, nas frestas, nas fissuras dos encontros gerados pela fricção dos corpos.

Para Maurice Blanchot, o movimento de perambular, circular, mover-se e escapar, abandonando uma vida sedentária (estável e estática) é um ato de pura criação, isso porque a fuga é um escape para um estágio de passagem, que não é propriamente um lugar, mas um entre-lugar. Nessa perspectiva, Blanchot afirma que “A fuga sempre nos leva para esse espaço intermediário, que tem como marcas sua instabilidade e movimento, contrastando com o mundo estável e estático das margens” (BLANCHOT, 2007, p. 73).

Aos processos e regimes que aprisionam e sufocam as possibilidades de intensidades de vidas criativas, a existência de objetos em constante modificação e transformação como o caleidoscópio, faz com que visualizamos a resistência da multiplicidade de vidas contra uma realidade que insiste em homogeneizar, estagnar, ditar caminhos e engessar vidas. Quando as peças caleidoscópicas se cruzam sem parar no interior do objeto, a palavra-peça, em constante cruzamento com outras palavras, gera combinações e saltos para outras vidas, nas quais a contingência tem seu lugar garantido, e os encontros imprevistos são trampolins para novos mundos.

Assim, é na expansão, no contágio e na proliferação, em encontros intensivos e imanentes, que as peças são lançadas a experiência outras; é no corpo a corpo com outras realidades que elas fazem proliferar desvios e ziguezagues de paixões e ritmos, e que a criação de novos territórios, espaços e subjetividades se faz possível. Misturas nocivas ou agradáveis, peças opacas ou cheias de brilho, os pequenos fragmentos do caleidoscópio são corpos que, ao se chocar entre si, valorizam aquilo que o corpo possui de natural: a liberdade do movimento.

Nas trajetórias realizadas pelas pecinhas não ocorre nenhuma preocupação com o ponto de suas partidas ou de suas chegadas. O foco é com o que ocorre durante o deslocamento, a trajetória que faz delas corpos capazes de recriar algo, corpos relacionais que se definem pelos afetos que são capazes de experimentar, ritmos e movimentos que conseguem conjugar vivências que se emaranham.

Sabemos que bons encontros surpreendem, apontam para novas possibilidades, trazem transformações, ampliam ações, interesses e geram descobertas. No entanto, nem sempre os corpos-peças, corpos-personagens, têm conhecimento de seus desejos, ou controle sobre os encontros. Como vimos, forças como o *acaso* podem irromper e resultar em conexões nas quais um mesmo corpo pode compor um encontro negativo e com outro corpo realizar um encontro positivo que amplie a força de existir de ambas as peças, de ambos os corpos.

Sobre a natureza desses corpos e as composições possíveis, Deleuze sustenta que “quando eu faço um mau encontro, isso quer dizer que o corpo que se mistura com o meu destrói minha relação constitutiva, ou tende a destruir uma de minhas relações subordinadas” (2019, p. 49). Assim, tudo aquilo que destrói, inibe ou decompõe relações, forma substâncias independentes com as quais a todo o momento podemos interagir, sendo afetado e nos deixando afetar, transformando e nos deixando transformar, numa relação aberta. Aqui, me afasto da linha de composição e visualização de que são bons ou maus os encontros que as peças-personagens realizam entre si, pois interesse-me pela força criativa dos encontros que ocorrem ao acaso e para os escapes que se produzem a partir deles, ou seja, para os acontecimentos que deles resultam.

Diante disso, aproximamos o nosso olhar dos caleidoscópios narrativos de modo a espiar pela pequena fissura destinada a isso, de modo a visualizar o trânsito das peças, a dinâmica dos movimentos e dos encontros fortuitos entre elas. É o momento de girar este objeto, voltar a encantar-se, a brincar e a rodar com ele. Vamos aos giros.

5.1 Rodar 1: (Des)ajustando o foco sobre *Onze: uma história*

A experiência de entrar em um local que presentifica a atmosfera de rodar em um caleidoscópio foi vivida pelos visitantes do “Palácio das Ilusões”, na Feira de Paris, em 1900. Numa sala hexagonal, com cinco das paredes formadas por espelhos planos excepcionalmente polidos, os visitantes viam-se em meio a uma multidão de sócias, resultantes dos múltiplos reflexos. Eu nunca estive dentro de um caleidoscópio, mas o eu curioso e impaciente, fascinado e desconfiado, metonimicamente representado pelo meu olhar, muitas vezes teve a ilusão de estar dentro de um. Agora, por meio deste estudo, a possibilidade de estar dentro desse objeto me parece mais próxima: fecho os olhos e me permito rodar com as peças de caleidoscópios-narrativos, percorrer seus labirintos, perseguir e me perder com suas peças perambulantes em seu interior de arranjos geométricos. Nesse mergulho, sou instigada pelo movimento das pecinhas, vejo e ao mesmo tempo sou vista: diante de mim, imagens vivas se armam, numa leitura que realiza entrelaçamentos entre peças movidas pela força do acaso.

Na perspectiva de quem simultaneamente está fora e dentro dos livros caleidoscópios, como em um jogo de múltiplas possibilidades e sem limites definidos, sem entradas e saídas exatas, percorro com o olhar os espaços que parecem se multiplicar ao infinito, efeito gerado pelos reflexos dos espelhos. O meu corpo, que é quem segura esse objeto e vê as peças, parece aceitar novamente o convite do mundo para entrar no meio do redemoinho de poeira formado

nos dias ventosos e nublados, quer viver intensamente o rodar, para que eu possa me (re)construir através de outro corpo, para que eu possa também (re)construí-lo.

No entanto, uma visão habituada com imagens fixas e únicas, ao deparar-se com a instabilidade do movimento das peças que se articulam entre si, sente-se desacomodada. Assim, diante dessa superfície móvel, às vezes, necessitamos nos tornar agentes do processo de criação, (des)organizando as peças e os caminhos que desenham as relações entre elas.

Entre uma narrativa e outra, são os mesmos personagens, os mesmos objetos e as mesmas situações que se cruzam e que acarretam um efeito de profunda inquietação e estranhamento na retina do leitor habituado com a leitura de narrativas ordenadas e planejadas. O meu olhar, que quase não consegue acompanhar o movimento e a proliferação rápida de projeções, procura capturar as imagens formadas pelas peças que se movem e vão se repetindo, e nessa repetição vão produzindo o novo, a diferença e a não estaticidade.

Como partículas que são rastreadas na medida em que se movem aleatoriamente pelo mundo, as narrativas de *Onze* ocorrem em lugares variados: desde um sítio nas montanhas do Rio de Janeiro até a Baixada Fluminense. As outras peças (personagens, objetos...) peças, que por tais lugares transitam, também são desenraizadas. Encontramos um órfão, um pintor, uma fotógrafa, um jornalista, um mendigo, um diplomata, uma mulher que possui HIV, todos conectados por uma vasta intersecção de fatos, o que faz de *Onze* um grande mosaico em constante mutação, em que cada ação de uma personagem repercute sobre as demais e de modo interligado.

Mover-se é uma ação criadora, uma maneira ativa de descobrir mundos, um ato de coragem e ousadia que permite romper paradigmas e olhar para o lado de fora. As peças-personagens desta obra (e também das de *Últimos fuegos* e *Flores*) se distanciam do lugar fixado: são nômades e não se sujeitam aos modelos de totalização, pois realizam atravessamentos que aumentam sua potência e as lançam para outros devires. Neste momento eu me aproximarei das peças perambulantes das várias histórias de Bernardo Carvalho, buscando jogar o jogo de espelhamento e de trajetórias oscilantes que os habitantes do mundo caleidoscópico de *Onze* realizam.

Com a consciência de que nossas existências múltiplas e possíveis ocorrem a partir de encontros e composições que, por vezes, são frutos do acaso, essa relação ocorre sempre em uma via dupla, uma vez que, segundo Lapoujade, “existimos pelas coisas que nos sustentam, assim como sustentamos as coisas que existem através de nós, numa edificação ou numa instauração mútua. Só existimos fazendo existir” (2017, p. 99).

É justamente esse existir emaranhado, que ocorre pelas conexões e que toca diretamente na subjetividade dos sujeitos e que não é algo individual, mas essencialmente modelado no e com o social, o que torna fundamental que antes de imergimos no microcosmos de Bernardo Carvalho, situamos o autor e os estudos relacionados à obra em questão. Tais estudos adensam os porquês da escolha desta obra para o presente estudo.

A maioria dos estudos sobre a obra *Onze* gira em torno de sua abordagem e de sua temática, uma vez que as narrativas apresentam marcadamente o modo de vida contemporâneo em sua face mais extrema. Em razão disso, mas não somente por isso, meu encontro com ele me atingiu tão intensamente que dele resultou esse acontecimento escrito. A fragmentação presente no quebra-cabeça do enredo, o modo mosaico como a narrativa se arma, além do vigor que a dimensão temática apresenta, ganharam espaço não somente no meu espaço de reflexão, mas também na de alguns outros estudiosos, como Luciano Ferreira da Silva, que em *As estratégias narrativas no romance Onze, de Bernardo Carvalho: rupturas com a tradição*, se inclina sobre as narrativas esmiuçando os elementos que, segundo a sua perspectiva e leitura, configuram a obra como um romance contemporâneo. Este trabalho também ressalta o caráter perturbador da experiência urbana, representada pelos personagens que se desencontram, cercados pela deriva e pela morte, o que resulta em uma inquietante arquitetura narrativa.

Paulo Thomaz, em *O dilaceramento da experiência: as poéticas da desolação de Bernardo Carvalho e Sergio Chejfec* (2009), apresenta também o estudo *A contemporaneidade in extremis: desolação e violência nos romances Onze e As iniciais de Bernardo Carvalho* (2207), afirma que o excesso de acontecimentos, personagens, focos narrativos e intrigas, que interditam o encadeamento episódico do texto, é responsável por “derramar uma miríade de significados sobre o atônito leitor do romance em um tecido textual estranho e incômodo” (2009, p. 73), o que, por sua vez, ficcionaliza uma contemporaneidade *in extremis*. De acordo com Thomaz, além de inovar na temática, Bernardo Carvalho investe contra a calcificação e a fixidez das formas narrativas ao conformar um fluxo narrativo que origina versões de uma mesma história, inovando nas perspectivas e entrelaçando-as através de pequenas peças que figuram contínuos deslocamentos e que se somam a importantes experiências existenciais.

Em sua dissertação de mestrado, Bruno Rodrigues (2012) Campos em *Menino, eu sou é homem! (?): aspectos constitutivos do masculino em uma análise de Onze, de Bernardo Carvalho*, investe em sua leitura no estudo da constituição simbólica da figura masculina no

decorrer da obra, analisando suas nuances e a formação do sujeito masculino, da masculinidade deste. Por fim, sob uma perspectiva discursiva, Paulo César Silva Oliveira dedica sua atenção aos processos de construção formal de *Onze*, em seu trabalho *A narrativa entre aspas de Bernardo Carvalho: legitimação e paratopia em um estudo de Onze: uma história* (2011).

Assim, ainda que a bibliografia sobre a mencionada obra seja pequena, seu encontro com outros corpos, ideias, pensamentos e vontades pode resultar em criações envolventes, não importando qual desenho central essa obra esboça e constrói para o leitor, mas sim a maneira pela qual ela se liga com as forças que estão fora dela. Em outras palavras, o importante é que ela também respire novos ares e deixe de ser mero instrumento de reconhecimento das forças e leituras já estabelecidas.

5.2 Primeira rotação

Onze se arma em três grandes segmentos que, a princípio, parecem enrijecidos e estagnados, mas que, numa perspectiva descentrada, se mostram móveis e escorregadios. A primeira parte, que aqui eu chamo de “primeira rotação”, denomina-se *O sítio*, e o enredo presente nessa primeira rotação é narrado a partir de um olhar onisciente de quem realiza malabarismos com longos parágrafos e discursos indiretos. Aproximamos nosso olhar e acompanhamos, juntamente com esse narrador impessoal e “distante”, do fim de semana de um grupo de onze familiares e amigos em um sítio no interior do Rio de Janeiro. Nessa ocasião, eles vivenciam uma série de conflitos, apresentados por intermédio da visão panorâmica do narrador: são onze personagens, todos sentados em volta de uma mesa e dispostos como se fossem pecinhas de um jogo. Na apresentação são atribuídas pelo narrador as suas localizações precisas (à direita, à esquerda, ao lado etc.). Na cena, que se configura como um jantar à luz de velas, pois não há luz no sítio, as personagens compartilham muito mais do que o momento, compartilham suas inseguranças, memórias, dúvidas e conflitos.

É nessa circunstância que segredos são revelados, angústias vivenciadas e desconfortos explicitados a partir das relações entre as pequena peças coloridas e reluzentes, personagens denominadas: Alice (psiquiatra, mãe de Rubens e Nina, e que pediu para Trudi processar um pintor holandês, para que o ex-marido de Nina recebesse algo), Trudi (advogada que perdeu o caso do pintor holandês), Gui (ex-namorado do tio Rodolfo, e atual companheiro de Lilian), Rodolfo (irmão de Alice, tio de Nina), Gregório (amigo de Rodolfo), Lilian (namorada de Gui), Dulce (companheira de Antônio, que descobre ter sido contaminada por ele pelo vírus HIV), Antônio (marido de Dulce), Nina, sobrinha de Rodolfo que era amiga de

Adriana, mas que se afastaram depois que a primeira teve um caso com o pintor holandês e o ex-marido de Nina – um estudante doutorando em história da arte – realizou uma aposta e moveu um processo contra o pintor). Além destes, encontramos também o Rubens, que convidou Álvaro para o fim de semana no sítio e terminou o relacionamento com “Ade”, e Álvaro, que menciona Mário e sua mulher Adriana, pois ele era amigo de Mário, até este descobrir que ele e Adriana tiveram um caso na juventude.

Após o jantar, em uma brincadeira de esconde-esconde às escuras, essas personagens correm como peças escorregadias, numa “desabada correria”, uma para cada lado e “às vezes trombando para o mesmo lado” (CARVALHO, 1995, p. 13); “é um jogo onde não se deve confiar em ninguém” (Ibidem, p. 14), jogo perpassado por uma atmosfera sombria, tensa e de desconhecimento. Nesta brincadeira, que aponta para o esconder-se do outro, o fugir, o não-reconhecimento e a não visão, a tensão é vencida quando alguns personagens são encontrados pelo “morto”, momento em que “explode a excitação concentrada em todos aqueles minutos à espera de alguma coisa”, como “uma descarga elétrica do que cada um acumulava sozinho em seu canto” (Ibidem, p.15).

Esses conflitos se adensam após o jantar, quando as personagens decidem realizar uma brincadeira tradicionalmente realizada em família: o esconde-esconde que ocorre num sábado à noite em meio à natureza do lugar. Esse esconde-esconde, também chamado de “morto”, remete diretamente à ideia de mover-se quase em fuga (fuga do outro, fuga de si) e lembra o perambular das peças dentro de um caleidoscópio, o monta-desmonta das imagens, o que gera, já nas primeiras páginas de *Onze*, o vaguear disperso das personagens, que vamos conhecendo somente a partir dos encontros que realizam entre si.

Em um primeiro momento, essa dispersão das peças (fuga das personagens para esconderijos) se soma ao fato delas tentarem escapar umas das outras, evitando o choque. Nesse dispersar, a narrativa vai lentamente nos apresentando o movimento contrário do encontro e do choque entre elas e, no decorrer da leitura, a medida em que esses encontros vão ocorrendo, a tensão aumenta e a apreensão em mover as páginas cresce a cada novo parágrafo, a cada novo movimento do caleidoscópio, afinal, não há esconderijos suficientes nesse objeto: os espelhos sempre acabam evidenciando as peças.

No entanto, em aparições fugazes e escorregadias, quase momentâneas, visualizamos também outras três pecinhas que nessa primeira rotação não aparecem com um brilho tão intenso: são Adriana (atriz de teatro e mulher de Mário), Marta e um artista holandês; estes reaparecem somente em uma segunda rotação do objeto, mas são brevemente mencionados nesta primeira.

Visualizadas também nesta primeira rotação do caleidoscópico, algumas peças despontam em outros momentos da obra (outras narrativas), realizando novas conexões entre elas. Acompanhem os movimentos ágeis que estas conexões realizam aos nossos olhos: Trudi e Rubens são peças-personagens que, pouco intensas em seu brilho e pouco notáveis no primeiro giro do caleidoscópio, reaparecem no primeiro e no segundo capítulos da segunda rotação de *Onze*, intitulada *Os gritos do Rio de Janeiro*.

Embora na primeira rotação não seja possível saber quem foi o pintor holandês e a aposta/processo realizada entre ele e o ex-marido de Nina, tal pintor é mencionado em um diálogo entre Rubens e Trudi. Neste diálogo, Rubens condena Trudi e a chama de “velha assustada e ranzinza”, pois ele acredita ser assim que ela “vinha se sentindo desde que perdeu o caso do pintor holandês, desde que todo o Rio de Janeiro comentou o desfecho daquele processo, e ela o tomou como se fosse fracasso seu” (CARVALHO, 1995, p. 24). Essa pequena peça, o pintor holandês, assim como um processo que o envolve, também aparece ligeiramente nesse primeiro grande movimento da obra, quando aparece por meio da menção ligeira por Álvaro (visitante do sítio e primeiro namorado de Adriana), que medita a respeito de Nina e acaba por aludir ao (ex)marido desta.

As tramas se enlaçam ainda mais quando sabemos que “Adriana teve um caso com o pintor holandês e sobre processo que o ex-marido de Nina moveu contra ele” (Ibidem, p.12), assegurado pela defesa de Trudi, que por sua vez perdeu o processo e considerou-se, por isso, um fracasso, o que podemos visualizar a partir do seguinte fragmento: “se era para ser tratada desse jeito, como uma velha assustada e ranzinza, como vinha se sentindo desde que perdeu o caso com o pintor holandês, desde que todo o Rio de Janeiro comentou o desfecho daquele processo” (Ibidem, p.24).

Lilian e Gui também estabelecem uma relação conflituosa. Este último teve um caso com Rodolfo, e em um determinado momento da brincadeira de esconde-esconde, Gui segura Rodolfo pelo ombro e tenta, escondido de todos, beijá-lo. Lilian, por sua vez, desconfia de Gui, mas como não queria ser chamada de louca, ainda que temesse que a loucura fosse hereditária, calou-se. O medo da loucura é um receio que Lilian apresenta em função do seu histórico familiar, que pode ser compreendido a partir do seguinte trecho:

como a tia que chegou a tocar fogo nas cortinas do apartamento e agora vivia sob remédios, tinha enlouquecido aos poucos desde que o filho desaparecera, seu primo, de quem logo se lembrou quando ouviu Gregório falar da tragédia do aeroporto de Paris, lembrou, por loucura, porque tinha se tornado uma obsessão, sempre que falavam de Paris era o nome dele que lhe vinha à cabeça, Jorge o nome do primo que desapareceu durante a repressão e um belo dia foi visto vagando pelas ruas de Paris

(...) depois de terem enterrado um corpo no lugar do dele no Brasil (CARVALHO, 1995, p. 30).

Jorge, o primo da personagem Lilian, no trecho citado, aparece na terceira rotação de *Onze*, momento em que é narrada sua história e seu desaparecimento. Jorge, é o *clochard* parisiense encontrado na narrativa *Os idênticos*. Além de Jorge, outra personagem presente na primeira parte da obra é Marta, que trabalha na casa do sítio e que tem uma filha, Maria do Carmo. Carminha, que também reaparece na segunda parte de *Onze* e que acaba se envolvendo com o patrão de Marta, tendo um filho chamado Pedro. Esses personagens, presentes em *O sítio*, reaparecem no primeiro capítulo da segunda rotação: *Os gritos do Rio de Janeiro*.

Essa dinâmica da proliferação e do entrecruzamento incessantes de peças cria um espaço movediço, dinâmico e escorregadio, de fluxos simultâneos e encaixes-desencaixes acelerados entre as peças que se relacionam entre si e estão em conexão de modo mais ou menos evidente.

5.3 Segunda rotação

Os gritos do Rio de Janeiro, segunda rotação desse micromundo em expansão e conexão, se divide em dois capítulos intitulados *oaeooeoe* e *O país do dinheiro*. O primeiro é narrado por Bernardo, um ex-aluno participante das oficinas do pintor holandês Kill (personagem já mencionada em *O sítio*, na primeira rotação), que apresenta certa dificuldade em ler artigos definidos em frases. O personagem-narrador, Bernardo, conta sua história desde o dia em que, ainda na infância, jogou o irmão mais novo pela janela do apartamento. Desde pequeno Bernardo não conseguia ler as vogais *a*, *o* e *e* (daí o título da segunda parte):

a professora – a mesma a quem eu tinha respondido que um e um eram onze- chamou a minha mãe na escola e disse: ele não vê os artigos definidos. (...) A professora aconselhou procurar o padre Amaro: foi quando ouvi pela primeira vez falar no artista (CARVALHO, 1995, p. 57 e 58)

Na narrativa, o personagem Bernardo realiza um relato em que apresenta a sua inserção na oficina, juntamente com outros dez meninos pobres da Baixada Fluminense, e suas impressões negativas sobre o pintor holandês, alimentando por este um ódio que resulta na ideia obsessiva de matá-lo. Além de Bernardo, dentre os meninos que o artista leva em turnês pelo mundo com as obras produzidas por eles, encontramos Pedro, pecinha já mencionada em *O sítio*, e que reaparece nesta segunda rotação. Pedro é brutalmente assassinado e encontrado

morto e sem órgãos na Baixada Fluminense. As suspeitas dessa morte brutal recaem, obviamente, sobre Kill, que é o pintor holandês mencionado no trecho acima.

Neste primeiro capítulo da segunda rotação, outra pecinha deslizante que reaparece é a personagem Maria do Carmo, a Carminha, mãe de Pedro. Este último, juntamente com Bernardo, pertenceu ao grupo de meninos adotados pelo artista holandês. Ao estar grávida de Pedro, a personagem Carminha é abandonada pela família, situação que corresponde exatamente àquela vivenciada pela personagem de mesmo nome, Carminha, na primeira rotação da narrativa (correspondente ao primeiro capítulo):

Marta tinha prevenido as filhas (era para tomar cuidado com o patrão), mas mesmo assim a Carminha foi tonta, ela pensou, agora tinha que morar longe com a criança, que Marta nunca tinha visto até a filha mandar a foto (...) e Marta pegou o ônibus e viajou cinco horas só para ver de novo a filha na Baixada e o menino, Pedro. (CARVALHO, 1995, p. 46)

Em ambos os momentos, tanto a situação quanto o nome da personagem e do filho me leva ao entendimento de que se trata da mesma peça-personagem, que percorre, desponta e reluz em diferentes giros do caleidoscópio, em diferentes imagens formadas pelo movimento desse objeto.

Ligadas a estas personagens encontramos linhas de força, linhas duras, que coagem, sufocam, bloqueiam toda e qualquer potência de vida do menino Pedro e dos outros dez meninos. Pedro revela que não podia contar com os outros meninos, que, segundo ele, estavam todos hipnotizados e submissos ao pintor, e que estavam ali para acatar e obedecer às ordens do holandês, ainda que Pedro vislumbrasse outras possibilidades de vida, fugas e encontros:

Houve um tempo em que acreditei que podia olhar para as nuvens, para o céu, e mudar o lugar e as pessoas, acreditei que podia olhar para cima, para as nuvens passando, e quando olhasse para baixo de novo já não estaria no mesmo lugar nem entre os mesmos, já não seria o mesmo, porque o céu e as nuvens são iguais em toda parte e para qualquer um, achei que bastava olhar para as nuvens passando e depois imaginar que não era eu nem aquele lugar, que bastava olhar para o alto para acordar de novo. Guardei essa crença como um segredo que só devia ser aplicado em último caso, quando não tivesse mais nenhuma saída, mas um dia deixei de acreditar, e no dia em que finalmente precisei olhar para cima, percebi que já não acreditava. Acho que foram as palavras do artista. Ele disse que tudo o que fizessemos seria sempre contra nós (...) queria dizer para eu ser submisso a ele, fazer o que ele mandasse, sempre, sem questionar nada e nunca me revoltar (CARVALHO, 1995, p.70)

Diminuídos, sufocados pelos espaços e pelo outro, a força desses personagens é tristemente reduzida a um espaço confinado, a um espaço cristalizado de territorializações e laços opressivos. Segundo o narrador, “o artista veio procurar o pior que houvesse no mundo, a realidade mais drástica, que ele chamava de real (...) tudo o que ele queria é que trouxéssemos

nossas experiências, lhe entregássemos nossas vidas” (CARVALHO, 1995, p.65). Pedro era o puxa-saco do artista, era o mais velho dos onze meninos e, segundo Bernardo, certo dia ele deu uma entrevista sem o consentimento do artista. A partir deste episódio, homens começaram a segui-lo. Na sequência, ele é encontrado morto e sem os órgãos.

A mãe de Pedro, Maria do Carmo, foi até o artista exigir explicações. Neste momento, o narrador conta que o artista desapareceu e que “meses depois os jornais deram que uma quadrilha que fazia o comércio de órgãos entre a Baixada e o exterior tinha sido presa, mas que o chefe tinha escapado” (Ibidem, p.77). Bernardo, o narrador, afirma que administrou sua raiva durante dois anos depois que ele desapareceu até ouvir que um artista estrangeiro estava distribuindo dinheiro nas favelas.

Dizem que ele joga as notas pelos ares e o povo corre, atira-se no chão, digladiá pelas notas. Ainda não vi essa cena. Mas só de pensar me dá nojo. É para isso que voltou? Vou segui-lo para encontrá-lo. Não esperei tanto tempo à toa. E desta vez não haverá engano. Irei até onde ele for, deixarei ele descer do carro e darei três tiros, porque errarei o primeiro, que vai entrar na barriga, o segundo no peito e por fim na cabeça, que nem sei mais se é por bem ou por mal. Posso errar o primeiro, mas não vou me enganar. Não vou nem olhar para cima, para as nuvens passando, que são iguais em qualquer lugar e para qualquer um, porque a essa altura já vou ter percebido que deixei de acreditar. Depois, ao lado do buraco da segunda bala, no peito, vou escrever *oaeooeoe*, e vou ler em voz alta (CARVALHO, 1995, p.79).

Em *O país do dinheiro*, segunda narrativa desta segunda rotação, as peças se arranjam de outra maneira: o narrador, um crítico de arte cego e especialista no trabalho de Kill, presencia uma cena de aposta deste com um estudante brasileiro de doutorado em História da Arte. A história desse crítico de arte que atuou como mediador da mesa em uma palestra do pintor holandês alude ao fato de ele ser também um dos primeiros críticos a escrever sobre a obra de Kill. Quando perdeu a visão, sua filha leu para ele um artigo de jornal sobre o processo em que o pintor se envolveu. Nesse momento, o narrador relembra todo o caso, desde a palestra: “me lembrei perfeitamente daquela palestra do pintor, quando de repente, do meio da plateia, um rapaz se levantou e disse que conhecia um lugar onde o trabalho dele não daria certo” (Ibidem, p.80) e a partir disso propôs um desafio. O rapaz foi retirado à força da plateia, pois queria fazer uma aposta com o artista. Não satisfeito, procurou o artista em Londres (em *Notting Hill*), e essa é a versão da advogada de acusação, a brasileira:

em Londres, Kill e o rapaz, que estava terminando seu doutorado em história da arte, teriam firmado um acordo onde ficava formalizado o desafio (...) ambas as partes se comprometiam a pagar quinhentos mil dólares se perdessem a aposta (CARVALHO, 1995, p.85).

A aposta, de 500 mil dólares, consistiu em o artista ter um ano para conseguir o sucesso por meio de sua arte no Brasil. Ele aceita, vai ao Brasil e começa a desenhar notas aparentemente idênticas às que existiam em todos os países por onde passava, com o intuito de causar pânico no mercado. O rapaz que realizou a aposta “pretendia usar a história de Kill no Brasil, que esperava ser um fracasso, como tema e ilustração de sua tese de doutorado” (1995, p.85), mas não deu certo porque o dinheiro desvalorizava muito rapidamente e ninguém dava muita atenção para suas notas, cuja inverossimilhança era notável. Estamos aqui diante do ex-marido de Nina, mencionado na primeira parte de *Onze*, e que realiza a aposta com o pintor.

Ainda na sua passagem pelo Brasil, o artista “conheceu uma atriz, que o artigo classifica sarcasticamente como shakespeariana” (Ibidem, p. 90), que pelas informações anteriormente apresentadas, se configura como sendo a atriz Adriana. O final do artista é trágico:

Kill desapareceu e foi encontrado dois dias depois, com um tiro na cabeça, um no peito e outro na barriga e, ao lado do buraco da bala no peito, uma inscrição indecifrável, que a polícia e os investigadores simplesmente abandonaram depois de inúmeras tentativas e hipóteses: oaeoeoe. (CARVALHO, 1995, p. 91)

Nesse giro encontramos personagens-peças já visualizadas anteriormente, só que em posições completamente distintas das dos giros anteriores: a primeira é a personagem Trudi, advogada de defesa do ex-marido de Nina no processo movido por este contra o pintor holandês. O apostador, seu ex-marido, é quem desafia o pintor holandês, fato que pode ser comprovado pela sua profissão, que fica explícita no seguinte excerto: “Nina e o marido estavam na Inglaterra, ela o acompanhou quando ele ganhou a bolsa para o doutorado em história da arte” (Ibidem, p. 70). Como podemos acompanhar, narrativas distintas apresentam a profissão deste personagem, ex-marido de Nina, cujo nome não é revelado, e que realiza a aposta com o pintor holandês: é a mesma pecinha, em fuga, em deslocamento, gerando uma nova configuração, uma nova imagem.

Além dela, outras personagens que aparecem no primeiro giro, como Adriana, Mário, Pedro e Carminha, assim como o próprio pintor holandês, reluzem também nos capítulos do segundo giro, algumas ocupando um lugar mais relevante em relação à posição (móvel) que ocupavam anteriormente, como é o caso do pintor holandês, de Pedro, do ex-marido de Nina e também de Trudi. As personagens das obras, em especial aqui Bernardo e Pedro, em suas fugas, seus escapes, seus transítos, encontram a destruição e a total negação e afastamento do outro.

Na imanência do mundo, a adesão do corpo (e das percepções) ao real expressa o inevitável caráter do trágico em suas contradições, tensões e dores, e também dos seus jogos de

poder e de sufocamento da vida do outro. A marca do controle e da territorialização é evidente nessas relações vividas pelas personagens, nas quais o condicionamento dos sujeitos em corpos dóceis diminui a sua potência de vida e abandonam as suas vidas para viver a vida de outros.

5.4 Terceira rotação

Na última e terceira rotação de *Onze*, encontramos uma série de relatos mais curtos em relação às rotações anteriores. *A causa*, terceira rotação, é formada por seis breves capítulos (quase autônomos): *A fotógrafa*, *Um dos herdeiros*, *Os órfãos*, *Os idênticos*, *O contrato* e *O aeroporto*. O último capítulo apresenta o destino fatídico de onze personagens que se envolvem (indiretamente) em uma tragédia no aeroporto de Paris, enquanto os cinco primeiros apresentam a vida dessas *onze* pessoas que terão seus destinos interrompidos pela mencionada fatalidade.

A Tragédia consiste em um atentado terrorista que ocorre devido à perseguição a um herdeiro de uma grande fortuna por membros de uma seita secreta antissistema da qual ele fazia parte. Tal fato acontece no aeroporto de Paris-Orly, já mencionado no primeiro giro da obra, quando alguns personagens, no sítio, comentam sobre este fato e saem em busca de informações, que encontram em jornais comprados em uma cidade próxima ao sítio.

Os seis capítulos correspondem, respectivamente, aos seguintes enredos: (1) *A fotógrafa*: a fotógrafa Verônica persegue um jornalista brasileiro entre as cidades de Nova York, Frankfurt e Paris para lhe avisar que ele está com HIV; (2) *Um dos herdeiros*: o herdeiro de um industrial corrupto entra em uma seita antissistema que ameaça ficar com todo o seu dinheiro; (3) *Os órfãos*: dois irmãos, Cristina e Guilherme, cujos pais morreram de AIDS, conseguem carona com um jornalista para Paris. Esse jornalista, por sua vez, é o mesmo que aparece no enredo de *A fotógrafa*, que a personagem principal persegue para contar sobre a contaminação pelo HIV; (4) *Os idênticos*: um casal jovem (um francês e um brasileiro) é separado durante o período da ditadura militar no Brasil e tem um final trágico: um deles, Jorge, troca de identidade com o companheiro francês para fugir do Brasil – a polícia detém o seu companheiro e o assassina; (5) *O contrato*: Sandra, mulher prestes a morrer devido a complicações decorrentes do HIV, faz um seguro e o troca por dinheiro para aproveitar seus últimos dias de vida; (6) *O aeroporto* apresenta a tragédia no aeroporto de Paris, que envolve a fotógrafa (Verônica), o crítico de arte, o herdeiro, dois amigos do crítico, um funcionário da embaixada, Jorge, Sandra, os órfãos Guilherme e Cristina e o jornalista, que morrem metralhados.

Nessa terceira rotação, visualizamos mais algumas pecinhas presentes em imagens-giros anteriores. Em *Os idênticos*, quarto capítulo da terceira rotação, reaparece Jorge, primo

de Lilian, já mencionado em *O sítio*. O capítulo apresenta a história de um funcionário da embaixada brasileira que possui um amigo de infância (um *clochard* brasileiro) perdido em Paris, amigo este que já foi diversas vezes visto por turistas brasileiros e até mesmo por ele, mas que misteriosamente não consegue ser encontrado pelo funcionário. O funcionário participa de um encontro na embaixada de Paris e ouve uma conversa em que algumas pessoas comentam sobre um *clochard* brasileiro que vive na cidade francesa, afirmando que o viram. O funcionário pergunta: “Onde foi? Quando? Vocês podem me descrever como ele era?” (Ibidem, p.138). A mulher e o marido que estão envolvidos na conversa se surpreendem com a abordagem e dizem que “Ele pediu uma esmola em francês e, quando viu que a gente falava português, disse por favor” (CARVALHO, 1995, p.139).

A história deste *clochard* é então apresentada: militante de esquerda no Brasil, na época do regime militar, foi passar uma temporada em Paris, conheceu um amigo/companheiro. Quando ele voltou ao Brasil o amigo veio com ele, e ambos foram denunciados e perseguidos pelo regime e, como eram muito parecidos, “o francês entregou o próprio passaporte ao amigo” (Ibidem, p.142) para que saísse do país. Ambos se envolveram ainda mais na luta contra a repressão, e quando alguns aliados começaram a “cair”, eles tiveram de engendrar um plano: enquanto seu companheiro ficou no Brasil, ele, o *clochard*, foi para Paris com o passaporte do amigo, já que eram fisicamente semelhantes. Após a partida do amigo, o francês deveria procurar o consulado e dizer que tinha perdido tudo, dinheiro e passaporte, só que o plano não funcionou: o amigo saiu do Brasil, mas ele foi detido, torturado e morto. Quando ela recebeu a notícia, pôs fogo nas cortinas do apartamento. O trecho que ilustra esse enredo é:

os militares o mataram. Eu soube por meus pais que durante um bom tempo, desde que o filho desapareceu, a mãe do meu amigo manteve um cartaz pregado na janela do escritório onde trabalhava (...) e havia escrito “Onde está o Jorge?”, de maneira que todos que trabalhassem nos prédios da frente pudessem ler. Foi uma mulher bonita. Ela não soube que o filho tinha escapado sob uma identidade falsa. (CARVALHO, 1995, p. 144)

O amigo que ficou no Brasil acabou sendo preso: ao tentar sair do país (com um novo passaporte, pois alegou que havia perdido o outro), foi detido no aeroporto, torturado e morto. O corpo foi entregue à mãe do *clochard* como se fosse o corpo do seu filho. Inconformada com a morte daquele que acreditava ser o filho, a mãe manteve um cartaz pregado na janela do escritório onde trabalhava, no qual se lia “onde está o Jorge?” (Ibidem, p.140). Esse trecho, que revela o nome do personagem, nos leva (juntamente com as características relativas à sua vida) a inferir que se trata da mesma pecinha, da mesma personagem mencionada na primeira rotação

(*O sítio*). Isso fica evidente quando Lilian menciona um primo seu, um *clochard*, que se tornou mendigo nas ruas de Paris ao fugir da repressão militar.

No último capítulo da terceira rotação, intitulado *O aeroporto*, ocorre o encontro de todas as personagens presentes nos capítulos da terceira rotação, personagens que, em sua maioria, possuem ligações com os personagens e histórias dos outros dois giros, ainda que cada narrativa mantenha relativa autonomia. O terrorismo abrupto interliga, pela força do fortuito, o encontro de muitas personagens com a morte, que “é ao mesmo tempo o que está em uma relação extrema ou definitiva comigo e com meu corpo, o que é fundado em mim, mas também o que é sem relação comigo, o incorporal e o infinitivo, o impessoal, o que não é fundado senão em si mesmo” (DELEUZE, 1998, p. 211).

Na reunião das personagens encontrada nos capítulos anteriores, temos o herdeiro, que pisou no aeroporto de Orly vindo de Nova York, onde quatro homens o esperavam; o crítico da obra do pintor holandês, que havia embarcado no avião ainda cedo em Schiphol, e estava indo para o Brasil com outros estudiosos da obra de Kill, e um funcionário da embaixada, que levou um embaixador até o aeroporto:

O funcionário empurrou o carrinho enquanto entravam no aeroporto e o embaixador consultava sua passagem. Por pouco não atropelou uma menina e um menino que passaram correndo pela frente do carrinho. A menina segurava o menino pela mão e dizia: “Venha! Venha! Estamos quase chegando! Vamos, Guilherme”. (CARVALHO, 1995, p.159)

Nessa mesma ocasião o funcionário reconheceu seu amigo de infância: “teve um choque (...) seus olhos acompanharam um homem esfarrapado, um mendigo (...). O funcionário disse baixinho, pra dentro: “É ele”. (...) Caminhou a passos largos para o centro do hall e o meio da multidão” (Ibidem, p.159). A mulher com AIDS também foi atingida por um tiro, e a fotógrafa Verônica, que desceu do táxi e entrou destrambelhada pelo hall do aeroporto seguindo o jornalista, procurava o voo para o Rio de Janeiro e foi morta.

foi um massacre. Os jornais trouxeram a lista dos mortos. Os guardas cercaram o aeroporto e os corpos caídos ali, todos no chão, esperando identificação: o herdeiro ninguém nunca vai saber por quê; a fotógrafa porque queria ver; a aidética como um passarinho, por causa do coração; os órgãos porque estavam na frente das balas, correram ao invés de se jogarem no chão, como os outros, onde acabaram de qualquer jeito; um grupo de três críticos de arte, por uma triste coincidência; o mendigo na confusão, assim como o funcionário, tentando salvá-lo; e o jornalista, por engano. (CARVALHO, 1995, p.165)

Nesse último trecho, observamos que são as forças da morte e da destruição que ganham destaque. A intensificação de uma força que é fruto do temor, uma resistência negativa que anula, pois sufoca a possibilidade da diferença e impede a criação de uma forma de vida na

qual a resistência pode ganhar algum corpo e se atualizar é visualizada. A vida se desintensifica, o fluxo é travado, interrompido, exterminado em nome de um mundo “verdadeiro” e absoluto. Aparentemente, na contemporaneidade, as forças que destroem possibilidades de existência do outro adquirem uma densidade que parece ser ainda maior em relação a qualquer outro período da história, isso porque o corpo das sensações parece estar cada vez mais distante da experiência do corpo.

Se o acaso dos/nos encontros potencializa explosões que levam à libertação, por outro lado, muitos encontros são realizados sob a mira da destruição, uma vez que as ações são e estão subordinadas à máquina social, situação que desencadeia, na narrativa, o atentado terrorista no aeroporto de Paris, e que reforça a lógica incessante do capitalismo, a lógica racionalizadora e castradora dos sentidos, impondo limites e esvaziando de potências os deslocamentos.

Essa composição, realizada a partir de inúmeras séries causais relativamente independentes, apresenta o encontro e o emaranhamento de corpos que, devido a variáveis contingentes que podem interferir em um corpo/sistema num instante específico, foram gerados a partir da sensibilidade às condições iniciais de cada vida envolvida nessa tragédia. O acaso está em atuação emaranhando realidades que se movimentam e se expandem rapidamente, realidades em que tudo é desmontável. Esses três grandes movimentos do caleidoscópio, que apresentam a conexão entre as peças e em uma relação mútua, levam meu olho leitor a, simultaneamente, criar e visualizar um quebra-cabeças, um grande mosaico em movimento.

Pequenos caquinhos, as personagens mencionadas nas três rotações da minha leitura não se mantêm fixas, mas, como vimos, são errantes e desenraizadas, buscam algo, e nessa busca se deslocam, estendem-se, rompem barreiras narrativas. Tal configuração, que corresponde ao princípio do movimento e da conexão, resulta em entrelaçamentos entre todas as partes da obra. No entanto, não são apenas peças-personagens que, em *Onze*, encontramos em dinamismo espacial, a reiteração e expansão de outros caquinhos são frequentes e reaparecem nos três giros. A menção ao número onze, o vírus HIV e a notícia da tragédia no aeroporto de Paris são também peças que cruzam as narrativas, cortando-as e enredando-as.

Além de dar título à obra, o número onze é visualizado na primeira rotação, quando são mencionados onze familiares e amigos que passam o fim de semana no sítio e que nessa ocasião vivenciam conflitos pessoais. Esse mesmo número é encontrado na segunda rotação, quando onze meninos pobres da Baixada Fluminense, que possuem problemas de aprendizado, são acolhidos pelo artista plástico holandês Kill. Por fim, o número onze é visualizado no

terceiro giro, quando onze pessoas são assassinadas em um atentado terrorista que ocorreu no aeroporto de Paris-Orly.

Além desse número, o vírus HIV é outra peça que percorre as superfícies de *Onze*, simbolizando a proliferação incontrolável, o vigor e a força da interconexão em uma sociedade globalizada, e apresentando exatamente o entrelaçamento rizomático que leva Deleuze e Guattari a afirmar que “Nós fazemos rizoma com nossos vírus” (1998, p. 12). Essa peça, que adquire diferentes tonalidades e formas nas narrativas, é visualizada pela primeira vez na primeira rotação (*O sítio*), narrativa na qual acompanhamos a discussão entre o casal Dulce e Antônio sobre a contaminação de Dulce, ocasionada por Antônio, seu marido, pelo vírus HIV; também é visualizada na terceira rotação (*A causa*), em que a doença reaparece em três capítulos: em *A fotógrafa*, narrativa na qual Verônica conhece Ronald Sand, HIV positivo; no capítulo *Os órfãos*, em que o narrador em terceira pessoa cede a voz para Cristina, menina que, juntamente com seu irmão Guilherme, ao pegar carona com um desconhecido para Paris, conta a este a morte de seus pais, vitimados pelo HIV; e no capítulo *O contrato*, em que o vírus HIV está presente na vida de Sandra, mulher que acredita possuir apenas seis meses de vida. São pequenas peças temáticas que funcionam como ímãs entre uma narrativa e outra, e que acabam por criar uma atmosfera comum a elas e dão a impressão de que se trata de um micromundo completamente interligado de maneira aleatória.

Neste primeiro olhar sobre *Onze*, esbocei o movimento escorregadio das pecinhas em fuga, apresentando-as a partir de suas possibilidades de combinação, em suas diversas velocidades e suas criações de mundos que coexistem, e que se armam em constante movimento, em constante rodar, com suas dinâmicas e fusões. Esse livro-caleidoscópio, que se constrói e reconstrói constantemente, não tenta estabilizar o que é instável e busca conexões com entradas e saídas múltiplas, como um mapa aberto, conectável em todas as suas dimensões, e que fazem com que este só possa ser compreendido de forma relacional e coletiva.

Esse livro caleidoscópico, que pode girar de modo mais lento ou mais veloz, com o olhar mais próximo ou mais distante, exige deslocamentos constantes do olhar. Cada narrativa, como vimos, é um território instável, sujeito à interferência de uma outra peça, pronto para ser invadido, transpassado e entrecruzado por uma nova peça. A cada giro, aparece a possibilidade de novos mundos se formarem, de novos agenciamentos e acontecimentos tomarem corpos e palavras. Estamos diante de realidades formadas por peças que se emaranham ao acaso, com

velocidades diversas e que se conectam, se refletem, se dobram, e efetuam encontros que dependem dos ritmos com que giramos esse objeto.

5.5 O acaso em *Onze*, uma história

Nos encontros entre as personagens, sob a perspectiva de aparentes coincidências, encontramos o acaso, que se presentifica quando a fotógrafa brasileira Verônica encontra o pintor holandês em Nova York e o entrevista para um projeto sobre celebridades que haviam morado no Brasil. Essa personagem é a mesma que persegue um jornalista que conheceu anos antes no Brasil, que saiu com Ronald Sand, um amigo seu, e que acabou contaminando o jornalista com o vírus do HIV. Nessa perseguição, ela vê o jornalista dando carona para duas crianças, que são Guilherme e Cristina, protagonistas da narrativa *Os órfãos*.

Adriana, atriz shakespeariana e amiga de Nina, é ex-mulher do pintor holandês, com quem teve um filho. O pintor procurou desesperadamente por este filho, sendo inclusive esse o principal motivo que o fez voltar ao Brasil. O ex-namorado de Nina, estudante de história da arte, foi quem moveu um processo contra o pintor holandês.

Carminha é a filha da Marta, caseira do sítio e mãe de Pedro, um dos meninos que, como já foi mencionado, participava da Oficina do pintor. Antônio e Dulce, que vão até a cidade buscar um jornal, em busca de notícias do mundo, ressaltam que a notícia principal do dia é o atentado no aeroporto de Orly, em Paris. Nessa tragédia, uma das vítimas fatais é Jorge, primo de Lilian, que está no sítio juntamente com Gui, seu atual namorado, e que descobre estar com HIV.

Uma série de conexões, de casualidades envolvendo as personagens e os enredos, e que só ocorrem porque tais ações, ainda que sejam supostamente guiadas por uma ordem e certo planejamento, sofrem a interferência não planejada de algum outro corpo, de alguma ação que transforma o rumo esperado dos eventos, de pequenas alterações nos trajetos das personagens ao longo das ações.

É no acaso das composições que esses contatos ocorrem. E as marcas deixadas em Verônica, assim como as deixadas em Maria do Carmo, ou em Bernardo, Trudi, Adriana, ou no próprio pintor holandês, não necessariamente são sólidas, mas abarcam as inúmeras sensações e pensamentos que podem resultar desses choques.

5.6 Rodar 2: (Des)ajustando o foco sobre *Últimos Fuegos*

Ao escrever no contexto particular e problemático da pós-ditadura chilena, em uma entrevista sobre *Últimos Fuegos*, dada ao periódico *El Mostrador* (2013), Alejandra Costamagna afirma que a repetição de elementos no decorrer das narrativas ocorre como se a imagem discursiva criada se assemelhasse à formação de um grande mosaico, no qual pequenos fragmentos estão dispersos, constituindo uma grande narração:

La estructura del libro es la estructura de un artefacto de un montón de tramas que se van cruzando. En un cuento aparece un personaje secundario que queda ahí, como congelado en el aire, y luego lo vuelvo a tomar para ponerlo en este escenario del juego de las perspectivas. No me interesa establecer una verdad absoluta, sino los puntos de vista. La perspectiva tiene que ver con quién y cómo está contando. Repetir a esos personajes es darles la posibilidad de que sean ellos los que cuenten la otra verdad, o verlos en otra situación, que los delata y define de otra manera. (COSTAMAGNA, 2005, s/p)

A fortuna crítica referente ao livro ainda é escassa, e os trabalhos que existem, em sua maioria, fazem referência ao estudo de elementos simbólicos, dos quais apresento aqui alguns nomes: *El rito de purificación sinto-budista en dos cuentos de Últimos fuegos de Alejandra Costamagna* (2019), de Cho Yeonhee, discorre sobre as alegorias e símbolos significativos (em especial o elemento fogo) presentes em algumas narrativas da obra, perspectiva também visualizada no trabalho de Mi Yeon Jun, intitulado *Intratextualidad y elementos simbólicos en Últimos fuegos, de Alejandra Costamagna* (2009). A pesquisadora Ivana Melo lê *Últimos Fuegos* em seu trabalho *Alejandra Costamagna: chispas en el remolino humano*, sob a perspectiva da interrelação frequente entre as personagens, além da intratextualidade fortemente presente que há entre os textos que compõem o livro. Goedele Verburgh, em *La cotidianidad desde una perspectiva femenina en dos libros de relatos breves de dos autoras chilenas: (Des)encuentros (des)esperados y No decir de Andrea Maturana e Últimos fuegos y Animales domésticos de Alejandra Costamagna*, realiza, como o próprio título apresenta, uma perspectiva de gênero diante das narrativas, enfatizando a caracterização e as ações das personagens femininas. Por fim, Manon Vandermoere, em *La representación del trauma y del trauma transgeneracional por Alejandra Costamagna en Últimos fuegos y En voz baja*, direciona seu olhar para a busca do elemento traumático na vida das personagens, além de investigar a cotidianidade presente em *Últimos Fuegos*.

Assim como *Onze* (1995), de Bernardo Carvalho, *Últimos fuegos* (2005), de Alejandra Costamagna, também é constituída por dezesseis narrativas curtas, com seus respectivos títulos, que se armam de modo aparentemente independente, formando (sob uma ótica muito amorfa de construção) uma obra que, tradicionalmente, consideraríamos uma coletânea de contos. No

entanto, tal armação é posta em questão quando nos deparamos com o entrelaçamento que as narrativas realizam entre si, com pequenas peças que se repetem, gerando conexões: são imagens, ações, personagens, lugares, discursos e *contenidos* que possuem nuances, formas e detalhes que as particularizam e geram o cruzamento de diversos reais que coexistem de modo interligado. Como realizamos no estudo de *Onze*, aproximamos nosso olhar dessa obra caleidoscópica, buscando conexões, misturas e projeções de imagens que se realizam por meio da interrelação entre as peças.

As personagens de *Últimos fuegos* (2005) estão sempre vagueando e buscando algo; esta busca pode corresponder a um amor não correspondido que termina de forma trágica, como na narrativa *Epidemia de Traiguén*; a um novo ser-estar no mundo, como em *Chufa*; um novo encanto na noite de Natal, como em *Noticias de Japón*; ou a um sentimento outro, vivenciado intensamente, como em *La invención del silencio*.

Somada a essa busca, o transitar de incessante das personagens revelam uma contínua diluição de identidades, evidenciada pelo fato da maioria das personagens não apresentar nomes próprios e ganhar, por parte dos narradores, nomes como *la triste*, *la inolvidable*, *el solitario*, *la ojerosa*, *la canosa*, *la atractiva*, *el mocoso*, *la ciega* e *la mujer*, denominações que as afirmam como seres não-individuais, mas coletivos, seres-multidões que parecem escapar justamente para se fundirem ainda mais ao outro.

Muitas personagens são profundamente atingidas por sentimentos de melancolia e solidão; não é somente as personagens *la triste* ou *el solitario* que sofrem desses males: Olivares, Palma, Gómez, Fuentes, entre outros, parecem estar constantemente respirando o ar de algum incêndio e tendo “la impresión de ser una hormiga en un rincón del planeta” (COSTAMAGNA, 2005, p. 151). Estas peças-personagens, que vivenciam dramas cotidianos e situações corriqueiras, evidenciam a identidade volátil, os corpos abertos de quem transita entre as linhas oblíquas de uma narrativa a outra, tentando encontrar corpos que as transformam, de modo que não é uma falta que aí está, mas um desejo de mundo, um desejo de vivências.

Um exemplo dessa busca constante, desse perambular incessante, pode ser visualizado no arranjo das narrativas *La epidemia de Traiguén*, *Cuadrar las cosas* e *Noticias de Japón*, em que a personagem central do primeiro relato, Victoria Mélis, é também encontrada em duas outras narrativas, em outros dois giros do caleidoscópio: em *Cuadrar las cosas*, Victoria é “una vecina que sabe bien lo que es construir y destruir un hijo” (COSTAMAGNA, 2005, p.31) e,

em *Noticias de Japón*, ela está presente no momento em que o personagem principal da narrativa lê em um jornal a notícia em que Victória desempenha o papel de “una mujer que conduce un automóvil con su hijo” (Ibidem, p.92).

Perseguir com o olhar a trajetória e o transitar livre dos habitantes do mundo caleidoscópico de Alejandra Costamagna exige uma aproximação com alguns deles, para que consigamos visualizar o movimento, jogar o jogo de espelhamento e dos caminhos traçados pelas peças durante os giros da leitura.

Uma personagem-peça que circula entre as paredes espelhadas é Fuentes. Na narrativa *La invención del silencio*, ele é caracterizado como “un hombre tempranamente calvo de unos cuarenta años, ojos chiquitos, un ligero aire de tristeza” (Ibidem p.19) que “lleva una boina negra y carga un maletín de cuero” (Ibidem, p.22). Tal descrição sugere que Fuentes esteja também presente na narrativa *Violeta Azulado*, pois são exatamente as mesmas características atribuídas ao Fuentes de *La invención del silencio* que, nesta segunda narrativa, aparecem relacionadas ao amante da personagem “la inolvidable”: “la mujer había pasado la noche con otro, con un hombre de boina negra” (Ibidem, p.37) e “El boina negra tenía mis años, estaba anclado en sus cuatro décadas” (Ibidem, p.42).

Contribuindo para a formação de distintas imagens fractais, encontramos Victoria Méliis, uma personagem que vive em meio a ideogramas japoneses. Protagonista da narrativa *La epidemia de Traiguén*, Victoria Méliis é uma jovem contratada para cuidar de um bebê na cidade de Kamakura, no Japão. Em decorrência de um momento conturbado que vivencia, ela esquece o bebê dentro de um automóvel em um dia de muito calor, e este acaba morrendo asfíxiado. Equivocadamente, os jornais noticiam que o bebê é seu filho. Esta mesma personagem, assim como a mesma situação, é mencionada na narrativa *Cuadrar las cosas*, quando o narrador da narrativa conta que “una vecina, que sabe bien lo que es construir y destruir un hijo (una tarde calurosa olvidó a su bebé durmiendo en el asiento de su automóvil estacionado, y al volver lo encontró seco como una pasa) le ofrece un costurero” (Ibidem, p.31).

Estas situações semelhantes indicam que esta *vecina* mencionada na narrativa *Cuadrar las cosas*, é Victoria Méliis, que também aparece na narrativa *Noticias de Japón*. Nesse relato, um narrador em terceira pessoa nos apresenta a viagem frustrada de um casal para um povoado distante, e narra o momento em que o protagonista, dentro da condução, fica atônito ao ler no jornal a notícia de que um bebê, no Japão, havia sido esquecido por sua mãe dentro de um carro, vindo a morrer por asfíxia. Posto isto, o que encontramos é a uma peça-personagem em

situações semelhantes e em mais de um relato: é uma pecinha que se move, que transita e salta de uma narrativa a outra, revelando uma pequena mudança de forma, uma pequena mudança de cor, e que no choque com outras pecinhas se abre, realiza trocas capazes de transformá-la.

A armação das imagens caleidoscópicas também acontece pela presença de uma outra peça: a personagem Chufa (el mocoso), de *Noticias de Japón* e da narrativa homônima *Chufa*. Em ambos os relatos, além do nome, a trama também é muito semelhante, com exceção do foco narrativo que apresentam. Chufa, em *Noticias de Japón*, é descrito por “ella” (personagem protagonista) da seguinte maneira: “El mocoso no aparenta más de diecisiete años y es bastante atractivo: piel morena, pómulos marcados, labios algo gruesos” (Ibidem, p.96).

Na narrativa homônima, a personagem é apresentada por “ella” (mesma personagem protagonista da narrativa anterior), praticamente com as mesmas características físicas de *el mocoso*: “No llega a los veinte años, tiene el pelo liso y muy grueso y unos pómulos abusivamente hundidos” (Ibidem, p.115). Além das características físicas, no relato *Noticias de Japón*, el mocoso “Lleva una polera blanca estampada en el centro con la caricatura de un perro paseando a su amo” (Ibidem, p.96), e na narrativa *Chufa* a mesma “polera blanca” é novamente mencionada como vestimenta de Chufa: “Si ahora mismo se sacará el suéter, uno podría ver que su polera tiene estampado el dibujo de un perro. (...) el perro lleva a un hombre amarrado de una correa. Lo lleva de paseo.” (Ibidem, p.116). Tal configuração nos leva a inferir que el mocoso e Chufa são a mesma personagem, a mesma peça, pois vivenciam a mesma situação, ainda que estejam sendo observadas sob diferentes perspectivas, ainda que se projetem de maneira diferente em cada um dos giros do caleidoscópio.

Em meio a essas recombinações de caquinhos, outra personagem que encontramos transitando entre um relato e outro é “el solitario”, o professor de piano. Na narrativa *Violeta Azulado*, ao lado de “la inolvidable”, esta peça protagoniza vivências e exterioriza o conflito de uma relação frustrada, que resulta em um trágico homicídio. Também é esta pequena peça que visualizamos compondo o relato *Domingos Felices*, narrativa que traça uma continuação de *Violeta Azulado* e que apresenta o envolvimento amoroso – que também acaba de forma trágica – de “el solitario” com “la Muñeca”.

A confirmação de que o personagem “el solitario” de *Violeta Azulado* é o mesmo da narrativa *Domingos Felices* advém, por exemplo, da repetição de situações, descrições e memórias comuns aos personagens (ou, melhor, ao personagem), que podemos visualizar nos trechos que seguem, presentes respectivamente em *Violeta Azulado* e *Domingos Felices*:

Desde que murió su madre, todo se desordenó. Hasta su cabeza (o especialmente su cabeza) perdió disciplina. Clausuró la pieza de su madre y redujo el departamento básicamente al sitio del piano y al balcón con vista a la cordillera. (COSTAMAGNA, 2005, p.34)

Desde que murió su madre, hace unos años, todo se desordenó para él. Hasta su cabeza (o especialmente su cabeza) perdió disciplina. Clausuró el dormitorio de su madre y redujo la casa básicamente al sitio del piano y al balcón. Luego abandonó el departamento con vista a la cordillera. (COSTAMAGNA, 2005, p.59)

A cada novo movimento do caleidoscópio visualizamos novas combinações, e mais um “caquinho” comum aparece entre as diversas imagens formadas. Situações comuns e reiteradas vão compondo esse universo constituído pelas mesmas peças coloridas que armam realidades distintas. Aqui as personagens são máquinas de expressão de um coletivo, no qual a sensação, o afeto e a percepção destas máquinas em relação a outros corpos têm a condição de um devir minoritário, um fluxo, como sugere Deleuze, um fluxo “que entra em relação de corrente, contra corrente, de redemoinho com outros fluxos” (1992, p.17). Cada personagem, ao ser atravessada pela intensidade, pela experiência e pela liberdade do movimento, cria sua própria fuga: um lugar fora do lugar, um tempo fora do tempo.

Por constituirmos nossos laços por meio de relações de sociabilidade, estamos, na maioria das vezes, sofrendo o efeito e conexão de ações de pessoas que muitas vezes nem conhecemos, e essa conexão, causal ou não, consciente ou inconsciente, remete ao espaço do caleidoscópio, aos espaços nos quais estabelecemos nossas relações. *Últimos fuegos* apresenta também um entrecruzamento de vidas, uma contínua intersecção das pequenas peças espaciais, que, aparentemente circunscritas à força do acaso, armam diversos cenários.

Conformando uma verdadeira “geografia fractal”, nos relatos *El tono de un noble*, *Bombero en las colinas* e *Cigarrillos, el diario, el pan*, as ações ocorrem em bares impregnados de fumaça e de boemia. No entanto, em nenhum relato o bar é exatamente o mesmo: são locais diferenciados, mas que possuem o mesmo *tono* de refúgio, e que funcionam como válvula de escape para personagens que buscam neles um lugar onde possam desconectar-se da realidade em que estão inseridos. Assim, ainda que não apresentem exatamente os mesmos lugares, a menção a ambientes similares, nos diferentes relatos, provoca a criação de uma atmosfera comum que perfaz grande parte das narrativas presentes em *Últimos fuegos*.

Em evidência está a cidade de Retiro, um lugar comumente presente nas obras de Alejandra Costamagna e que, em *Últimos fuegos*, é novamente apresentado. Visualizada em algumas narrativas desta obra, Retiro é um espaço que, mesmo não sendo explicitamente referido, pode ser inferido pela menção de elementos que a sugerem. Observando o movimento

dessa peça no girar do caleidoscópio, visualizamos Retiro na narrativa *Cigarrillos, el diario, el pan*, cidade onde ocorrem as ações da narrativa: “Eso es frecuente en Retiro” (2005, p.123), e na narrativa *El último incendio*, na qual a cidade é novamente mencionada: “Canossa viaja para Retiro” (2005, p.153). Retiro possui um hotel chamado Cecil, espaço que visualizamos nas narrativas: *Cigarrillos, el diario, el pan*, quando lemos: “al pasar frente al Cecil (la mujer) vacila” (2005, p.129) e em *El último incendio*, o Cecil é um local restaurado pelo casal de personagens protagonistas.

Ao percorrermos alguns relatos, observamos que, de acordo com o girar do caleidoscópio, há uma armação discursiva na qual a alusão e atribuição de características comuns a determinados lugares e espaços estabelece relações de cruzamento e simultaneidade entre algumas narrativas, o que resulta na formação de imagens distintas o que, simultaneamente, promove realidades díspares.

Além de personagens e lugares, que estão a todo momento se recombinando e gerando imagens díspares, peças-objetos também brilham e refletem a luz no interior do caleidoscópio, estabelecendo de modo mais explícito as conexões entre os relatos e o entrecruzamento das peças. Um dos caquinhos que repentinamente deslizam entre algumas narrativas é um *perro*. Em *Noticias de Japón*, o personagem *el mocoso* nos diz: “Voy a comprarme un perro siberiano” (Ibidem, p.97), e na narrativa *Cigarrillos, el diario, el pan*, o narrador, referindo-se a “la mujer”, revela: “Algo, vaya a saber qué, algo ha ocurrido en su vida con un perro siberiano” (Ibidem, p.127).

Diretamente relacionado a este “caquinho”, na narrativa *Noticias de Japón*, o trecho “Solo el baño delata al mocoso: la bañera tiene restos de espuma y junto a ella, en el suelo, encuentran la Enciclopedia ilustrada de perros del mundo” (Ibidem, p.102) evidencia a presença desse universo de *perros*, uma vez que esta mesma enciclopédia igualmente está presente em *Cigarrillos, el diario, el pan*:

La mesa de la cocina es redonda y de madera oscura, de imitación caoba, y sobre ella descansan un mate, un termo plástico con flores blancas, un pedazo de pan a medio comer y la Enciclopedia ilustrada de los perros del mundo, abierta en la página de los siberianos (COSTAMAGNA, 2005, p. 123).

Ainda que o efeito causado por essas aparições seja o de disposição aleatória desses elementos, se entrevermos os movimentos sobrevindos no interior desse livro-caleidoscópio a partir da presença do “perro siberiano” e da “Enciclopédia ilustrada de perros del mundo”, vislumbraremos que se formam duas imagens-narrativas habilmente entrelaçadas (*Cigarrillos, el diario, el pan* e *Noticias de Japón*) que, além de apresentarem em suas tramas esses dois

objetos (enciclopédia e *perros*), revelam também um casal como protagonistas, cujos nomes não são revelados em ambas as narrativas. Tal configuração sugere que estas duas narrativas apresentam momentos distintos da vida de um mesmo casal. Duas imagens semelhantes, portanto, foram formadas pelo giro do caleidoscópio.

Outro componente fundamental que conforma a engrenagem caleidoscópica presente no livro da escritora chilena é um “Volkswagen 1968”, também denominado de “escarabajo blanco”. No relato *Domingos Felices*, o personagem “el solitário” compra para presentear Muñeca, seu novo amor, “el Volkswagen blanco 1968 que vende el ruso” (COSTAMAGNA, 2005, p.62). Por conseguinte, no relato *Noticias de Japón*, uma das personagens referida como “ella” “junta autos en miniatura. Sus preferidos son los escarabajos volkswagen blancos” (Ibidem, p.93) e, por fim, na narrativa *El olor de los claveles*, o personagem Gómez “conducía su escarabajo por la alameda” (Ibidem, p.105) quando, por pouco, não atropela a personagem Libertad. Ao girar entre as paredes de espelhos do livro-caleidoscópio este elemento é combinado de diversos modos, porém os *links* estabelecidos entre os relatos por esta pequena peça não estão postos de maneira explícita.

A presença do *escarabajo* remete a um drama, a algo impresumível: o atropelamento de um gato por “ella” em *Noticias de Japón*, o acidente automobilístico que culmina na morte da Muñeca em *Domingos Felices* e o quase atropelamento de Libertad por Gómez em *El olor de los claveles*. Do mesmo modo, o bar mencionado anteriormente (quando mapeamos alguns lugares reiterados nos relatos), os “escarabajos blancos” podem, segundo a minha leitura, estar desempenhando a importância de colaborar na criação de um ambiente, de uma atmosfera ou universo comum, moldado pelos mesmos elementos que estão disseminados ao longo das narrativas.

Por fim, além do *perro* e do *escarabajo*, estão também presentes em *La faena* e em *Cuadrar las cosas* os “boletos de micro”, que na primeira narrativa são “recogidos” por Lea y Flor, e na segunda são “coleccionados” (Ibidem, p.25) por “la mujer”. Ainda que esta pequena peça esteja lançada em ambas as narrativas, não encontrei nenhuma ligação direta entre outros elementos da narrativa (personagens, o espaço e o tempo em que estas ações ocorrem). É apenas a presença deste objeto (“boletos de micro”) que alude a algo comum, mas que não garante uma ligação intrínseca e imediata entre as narrativas. Seguindo esta mesma lógica, destaco a presença dos *cuchillos* que, apesar de serem encontrados nas narrativas *Epidemia de Traiguén* e *Olor de los claveles*, não estabelecem uma ligação direta entre uma narrativa e outra, pois são visualizadas em situações distintas.

Para muito além de uma categorização de pecinhas que acabam surgindo e ressurgindo no rodar desse livro-caleidoscópico, é importante ressaltar que esse rodar exige um olhar sempre em movimento, um olhar atento às mudanças, um olhar dinâmico, que aceita o lúdico, o instável e o sempre em transformação. É por meio desses encontros que a repetição das peças não se torna exatamente uma repetição, pois a cada novo contato com corpos diferentes elas também se transformam completamente. Essas transformações serão vistas quando estilhaçarmos esse objeto, desmontarmos as narrativas e as visualizarmos com mais proximidade.

5.7 Mover de peças ao acaso: *Notícias de Japón*

As pecinhas que se conectam, fogem e escapam do movimento previsto, as que se chocam rapidamente e saltam do caleidoscópico, ou as que, na explosão desse objeto, se fundem a outras, são aquelas que se mostram com menos evidência e logo parecem perder-se, desaparecer no chão movediço para onde saltam, suicidas, cansadas da prisão da forma. Diante dessa explosão de diamantes, insisto em fechar os olhos e tentar ver um outro visível, que desenha uma imagem que a visão não acompanha, de modo que o tilintar das peças me leva a ter, pela audição e pelo toque, um outro olhar. Aproximo-me agora de algumas peças, as que desenhavam *Notícias de Japón*.

A princípio, poderíamos dizer que as peças que armam essa narrativa esboçam ações triviais: um jovem casal de namorados resolve passar a noite de Natal em um pequeno povoado chamado Campana, a pouco mais de uma hora da cidade de onde vivem. Com o propósito de realizarem o desejo de abrir seus presentes diante do mar, embarcam em um micro-ônibus, e já estão a caminho do povoado quando uma perturbadora e inquietante dúvida irrompe na mente dela: teria ficado ligada a chave do gás? Afinal, como seu companheiro afirma, ela esquece de tudo “regar los cactus, traer dinero, asegurar la puerta” (COSTAMAGNA, 2005, p.91) sendo este esquecimento possivelmente relacionado a sua estrutura mental, alerta ele. A partir deste momento, desavenças surgem entre o casal que nunca havia discutido. O narrador onisciente acompanha e narra as cenas desta viagem frustrada, revelando a intimidade das personagens que conhecemos apenas por *él* e *ella*.

As ações ocorrem em meio ao trajeto, dentro do micro-ônibus: ela está distraída observando através da janela as pessoas nas ruas e os fogos de artifício: “viaja despreocupada, mirando por la ventana igual que si estuviera frente a un televisor gigante” (Ibidem, p.92). *Ella* se deixa encantar com tudo o que vê, e o narrador nos conta que “ella es de placeres simples” e

que pequenos gestos, qualquer “tonteria” a arrebatada de felicidade. Já ele não consegue se entreter com nada e finge interesse nos comentários que ela faz sobre a noite e sobre o caminho que estão percorrendo, isso porque ele “prefiere leer el diario en la penumbra”, sob a luz que entra pela janela do micro-ônibus. Nessa leitura, acaba por se deparar com uma dura notícia, tão dura que “por un minuto le parece que no va a poder contener el llanto, tan afectado está.” Segue o trecho que apresenta a notícia que a personagem lê no jornal:

Una mujer conduce un automóvil con su hijo de diez meses en el asiento trasero, se estaciona, baja sola, permanece en la calle buena parte del día y, cuando regresa, descubre que ha olvidado a su hijo en el auto: el niño ha muerto. La tragedia ha ocurrido el día anterior en Japón, pero él siente como si hubiera sucedido hoy, aquí, ahora, en la micro en que atraviesa la ciudad con su mujer. (COSTAMAGNA, 2005, p. 92)

Após o exato momento dessa leitura, ele é invadido por um pensamento que o desestabiliza por completo: “si tienen un hijo, a ella podría ocurrir lo mismo” (2005, p.92). A cena, gerada a partir do entrecruzamento de peças miúdas, pequenas, quase insignificantes, apresenta a obsessão, o verdadeiro redemoinho que se instala na cabeça da personagem “Y ahora la noticia de Japón le viene a la cabeza con insistencia. Él es un poco obsesivo” (Ibidem, 2005). O pensamento o desestrutura, o desequilibra, e a imagem da notícia faz morada em sua mente “a él, por alguna razón, le vuelve el pensamiento la imagen del niño en Japón” (Ibidem).

Esta notícia, que entrecruza o enredo de *Noticias do Japón*, é gerada a partir de pecinhas não tão evidentes, e condensa outra narrativa presente em *Últimos fuegos*, denominada *La Epidemia de Traiguén*. Sobrepostas, a notícia lida pela personagem, síntese da narrativa *La epidemia de Traiguén*, apresenta um momento da vida da jovem Victoria Mélis. Victória apaixonada pelo seu chefe de trabalho Santiago Bueno, vivencia com ele um envolvimento fugaz, até ser demitida da empresa em que trabalha.

A narrativa começa em *in media res*, com a personagem Victoria no Japão, momento em que o narrador informa: “Pero el episodio de Victoria e Santiago comieza antes. Cinco o seis meses antes” (COSTAMAGNA, 2005, p.68). O narrador apresenta as ações anteriores por meio do *flashback*, com orações curtas e rápidas: apresenta quem é Victoria Mélis, como ela chegou ao emprego que mudaria sua vida, o envolvimento amoroso/sexual entre ela e seu patrão. É também narrada a inexplicável demissão de Victoria por Santiago, a perseguição realizada por ela em busca de Santiago até a cidade japonesa de Kamakura. Santiago Bueno abre uma filial de sua empresa nesta cidade, e Victoria Mélis decide segui-lo até ela, onde prontamente consegue um emprego de babá. Em um determinado dia, não mais movida pela ambição de encontrar seu amado Santiago, e ao estar casualmente passeando de carro com o

bebê, vê seu ex-chefe acompanhado de outra mulher em um hotel da cidade, e de tão surpreendida, incrédula e transtornada com o encontro inesperado⁶ invade o quarto onde estão Santiago e a gueixa (como é denominada na obra) e acaba atacando ambos. Neste episódio, ao tentar se defender do ataque de Victoria, a gueixa esfaqueia a jovem, que morre instantaneamente. Enquanto isso, dentro do carro, o bebê de que cuida, chamado Faustino Junior, morre asfixiado. A narrativa termina com os jornais noticiando esses acontecimentos e atribuindo, por engano, a maternidade do bebê à Victoria Mélis.

O núcleo dramático deste relato apresenta tensão do início ao fim, pois perseguimos a busca pelo reencontro do casal a cada novo parágrafo, temendo pela perseguição desenfreada dela em busca de Santiago e pelo desfecho desse reencontro entre ambos, que termina de forma trágica.

Esta narrativa acentua o entrecruzamento entre personagens e entre enredos. A notícia da morte do bebê faz com que *él* se perturbe a tal ponto em relação a *ella* que, segundo ele, ela parece ser tão distraída quanto a “mãe” do bebê morto, ou seja, quanto Victoria Mélis. Além desse efeito arrebatador, que transforma seu olhar a respeito da companheira, essa notícia cria uma atmosfera desestabilizadora, que antecede o momento em que o casal está prestes a passar por um grande conflito gerado pela dúvida a respeito da chave do gás doméstico ter ficado ou não aberta, ponto central do enredo:

Aunque no quiera reconocerlo, una perturbadora idea le translada la mente: si tienen un hijo, a ella podría ocurrirle lo mismo. Eso lo aflige justo antes de descubrir lo del gas. Ya ahora la noticia de Japón le viene a la cabeza con insistencia (COSTAMAGNA, 2005, p. 92).

Além de causar a impressão de que a realidade é composta de um entrecruzamento de diversas realidades simultâneas e aleatórias, essa notícia contribui para o olhar de insatisfação que *él* lança sobre *ella*, e que é corroborado pela dúvida que os aflige, resultando em uma longa sessão de discórdia, pois ele deseja regressar para averiguar se o gás de fato ficou ligado ou não. Ela, contrária a esta ideia, contesta:

De ninguna manera, se resiste ella, mientras intenta recordar cada movimiento de antes de partir. Envolvieron los regalos, armaron las maletas, regaron los cactus, tomaron té y comieron galletas de agua: todo con el tiempo justo (COSTAMAGNA, 2005, p. 93).

⁶ Notemos que neste conto o circunstancial encontro entre Victoria Mélis e Santiago Bueno, em meio a uma cidade japonesa, desestabiliza toda e qualquer previsão frente ao que poderia ser premeditado, e evoca a presença do acaso como um elemento composicional de nível temático.

Ao romper a estrutura material do caleidoscópio, conseguimos visualizar todas as peças que formam a imagem de *Noticias de Japón*. A invasão da dúvida e da incerteza, geradas por meio do encontro com a pecinha *notícia*, assalta a personagem de modo que *él* tenta, a todo o custo, livrar-se dos próprios pensamentos: “improvisa una frase vacía para borrar sus pensamientos” (Ibidem, p.94).

Além do entrecruzamento com *La epidemia de Traiguén*, a presença de outra narrativa de *Últimos fuegos* também se combina com *Noticias de Japón*: é a narrativa *Chufa*, que se insere em *Noticias de Japón* após o casal decidir não retornar para a casa, pois, se voltassem, chegariam à Campana após a meia-noite, o que seria um “insulto a nosotros mismos” (Ibidem, p.96), segundo a personagem. Desse modo, resolvem pensar numa possível alternativa. Neste momento *ella* avista um jovem menino no micro-ônibus, um “sensato mocoso”, com quem trava um diálogo e que, por uma quantia em dinheiro, aceita a proposta de ir até o apartamento do casal verificar se o gás está ou não lacrado. Ela “apunta con la mirada al pasajero de enfrente, se alegra al ver que él ha captado su gesto, ha decifrado sus intenciones” (Ibidem, p. 116), conversa com o menino e “luego sigue con preguntas acerca de las posibilidades de desvío de su camino” (Ibidem, p. 116). No conto *Chufa*, é narrada a perspectiva desse mesmo menino, Chufa, que acaba de perder os seus pais em um acidente e que possui um sonho: ter um cachorro siberiano. Na noite de Natal, Chufa é interceptado por dois jovens viajantes que pedem para que ele vá até a casa dela ver se o gás está desligado. Lá ele se banha, prepara um frango e lê a *Enciclopédia ilustrada de cães do mundo*.

Se o encontro com pensamentos gerados a partir de uma notícia já despertou nas personagens sentimentos de estranhamento, agora o choque entre peças que ocorre entre *el mocoso* e *ella*, faz com ela tente desviar-se do acaso, procurando a todo custo manter o mesmo trajeto que haviam planejado desde o início. Para que a angústia da dúvida desapareça, ela desconsidera os desejos e preocupações de *el mocoso* (como o desejo do jovem passar a noite de Natal com seus pais, por exemplo). Nessa realidade, a vida de *el mocoso* parece estar sob a força do desejo de outras vidas, de modo que, apoiado em uma relação de poder, esse encontro entre *ella* e o jovem faz com que ela mantenha o desejo de abrir os presentes de Natal em frente ao mar, uma vez que ele aceita ir até a casa do casal verificar o gás.

Após o encontro com *el mocoso* e a suposta solução para a dúvida dela, a tranquilidade volta a reinar na vida do casal. Porém, essa felicidade dura somente até o momento em que ela percebe que esqueceu algo mais: o presente dele. Não há outra opção senão retornar ao apartamento. Desolada, ela (“*ella*”) “le pide entonces que anime el regreso. Él accede a contarle una historia” (COSTAMAGNA, 2005, p.98), história esta que, apesar de algumas diferenças

(ele batiza *la triste* como *la canosa*, e *la ojerosa* passa a ser *la atractiva*), possui exatamente o mesmo enredo de *Santa Fé*, primeira narrativa de *Últimos fuegos*:

La historia es ésta: la canosa y la atractiva (...) están de pie en un andén. Por fin han tomado vacaciones. Un guarda les informa que los pasajes no se compran allí, sino a dos cuadras de la estación. (...) La canosa se queda. A los dos minutos ya está conversando con un hombre (...) el hombre está con su familia. La familia le integra él, un niño pequeño que no deja de llorar y una mujer de mirada perdida. (...) El niño se comería un caballo, por eso llora tanto, le explica. El hombre desearía ir a comprar algo de comer, pero tiene un problema: su mujer es ciega y no puede dejarla sola (...). La canosa se conmueve y le dice que no se preocupe, vaya rapidito mientras yo cuido a su mujer y los bultos. (...) a los pocos minutos entra la atractiva y se acerca a la canosa. Deben partir de inmediato. (COSTAMAGNA, 2005, p. 99)

Este outro enredo entrecruza *Noticias de Japón* após o exato momento em que o casal consegue solucionar, em parte, o problema que os afligia, e que ela pede a ele que conte uma história. Por fim, resolvida a questão, ele pergunta a ela “si puede leer en voz alta una noticia triste. Ella quiere llorar al escuchar la historia de la mujer que olvida al niño en Japón” (Ibidem, p.98).

A presença do invisível se faz ver no exato momento de transição de uma imagem para a outra, que vem intensificada pela falta de controle: o exato momento em que nada parece acontecer, em que a rosácea está disforme, e em que as peças maiores e mais reluzentes tentam se sobrepor às demais, num quase esconde-esconde entre elas. Este ajustamento produz (em mim pelo menos) a sensação de que, além de um universo emaranhado, estamos frente a um entrelaçamento realizado por forças do acaso, que une vidas, destinos e situações comuns. Tal impressão é suscitada quando o texto é lido a partir das demais narrativas, pois é o contato entre o conjunto das narrativas que explicita este entrelaçamento de “peças” que parecem realizar um movimento aleatório, ou seja, sem qualquer sequencialidade e causalidade.

Em *Noticias de Japón*, a personagem *ella*, ao encarar o inevitável, com a sincronia, com as linhas do desejo e daquilo que não pode ser, percebe que, no fim, tal desvio de rota, tal escape não significa nenhuma perda, mas a aceitação do acaso, a aceitação da falta de controle. Essa falta é o que desloca o casal para um processo angustiante mas libertador de experimentação, e que, ainda que busquem contorná-la de todas as maneiras possíveis, empurra sempre para a aceitação do fortuito, força que deveras movimenta os corpos e os torna vivos.

5.8 Rodar 3:(Des)ajustando o foco sobre as *Flores*

Assim como em *Onze e Últimos Fuegos*, o retorno de personagens, situações, tempos, espaços e objetos nas narrativas é uma constante em *Flores* (2009), de Mario Bellatín. Outro ponto em comum com as outras obras em estudo é que *Flores* também apresenta uma fortuna crítica restrita, ainda que, dos três livros aqui escolhidos para o estudo, este é o que possui mais leituras críticas.

Destaco aqui alguns trabalhos que considero importantes e que dialogam com este trabalho. Em *Flores, imágenes de la anomalía en Mario Bellatin* (2011) de Nora Dominguez, *O narrador e o giro caleidoscópico na galeria das Flores, de Mario Bellatin* (2015) de Álvaro Mendes de Melo, e *A potência dos corpos errantes, algumas considerações sobre Flores, de Mario Bellatin* (2018), de Diamila Medeiros, enfatizam justamente um dos elementos mais estudados da obra de Bellatin, o corpo, além da armação fragmentada que as narrativas apresentam.

Flores apresenta trinta e seis fragmentos narrativos que, em sintonia com o título, são nomeados a partir de espécies variadas de flores. Em vez do deslumbramento diante da beleza de magnólias, azaleias e crisântemos, o texto gera uma imagem de flores baudelarianamente murchas, deformadas, anômalas e despedaçadas, flores em que faltam pétalas, flores movidas pela angústia de uma suposta e aparente falta.

Cada flor é um pequeno corpo, uma pequena peça a ser despedaçada e a ter suas pétalas arrancadas e reconfiguradas, gerando outros arranjos variados. No entanto, de flores “naturais” resta quase nada, e aquelas que mais parecem despontar nesse jardim bellatiniano, heterogêneo e disforme, são as artificiais, as híbridas, resultado de cruzamento e enxerto, que mesclam crônica e alusão biográfica, documentos científicos e misticismo.

Essa diversidade, contrária à homogeneização dos seres, das espécies e das peças, contrária à ideia de identidade fixa, é visualizada em um conjunto de relatos curtos que se enlaçam por meio de ligações frágeis. Embora difíceis de precisar, essas relações são evidenciadas pelo mote da deformidade física que inúmeras personagens carregam como marca, e que, em sua maioria, são resultado de falhas científicas (mais especificamente de medicamentos que causam deformações).

Nesse sentido, são relatos formados por pecinhas errantes e instáveis, que rodam de uma narrativa para a outra cartografando um espaço formado pela ausência de relação causal explícita entre elas, e que se constituem de matérias distintas, principalmente personagens, temáticas e espaços. Sobre o modo de armação de *Flores*, o crítico e escritor Joca Terron, que assina o prefácio da edição brasileira, afirma.

Nas flores nascidas no interior desta máquina narrativa, evidencia-se a montagem como procedimento. Tal um Edward Mãos de Tesoura tarado por elipses, Mario Bellatin poda suas flores a golpes de bisturi, arrancando delas a beleza fria surgida do silêncio e da mais absoluta contenção. (TERRON, 2012, p. 02)

Assim, ainda que fragmentadas e deslocadas do lugar da beleza tradicional e simbólica das flores, as narrativas se interconectam pelo movimento dos fragmentos, que armam conexões e formam um cosmos de deformidades físicas e buscas desesperadas por algo: pela religião ou por experimentações sexuais, pelo estabelecimento de outras relações e conexões com experiências até então não realizadas (e desejadas). Além desses caquinhos temáticos, as perspectivas tanto da ciência quanto da religião como passíveis de serem equívocas, alienantes e de produzirem resultados catastróficos, também estão nas frequentes abordagens temáticas do autor, afirmação que é sintetizada a partir das palavras de Terron:

O universo de *Flores* é o da diferença, de uma busca por religiões e sexualidades alternativas, em que o anômalo cava seu lugar no interior da norma. Quanto à organização dos capítulos da obra, em tom metalinguístico, o próprio texto afirma que podem ser lidos separadamente “como se da contemplação de uma flor se tratasse”. (TERRON, 2012, p. 05)

Nas narrativas, o desejo atravessa os personagens e as relações que eles constituem e constroem com outros corpos. Muitos se aproximam de uma maneira nômade de existir, não somente pela itinerância que apresentam, mas também pelo aspecto experimental de busca pelo novo, por novas experiências, espirituais (de conexão) e/ou corporais.

Essas experiências são evidenciadas por meio do corpo, que é um dos pontos de partida para que outros modos de transformações ocorram. Para as personagens, o mover-se, o deslocar-se é um ato político e envolve um modo de existir que ressoa na maneira como a nossa sociedade se organiza, na maneira como vivemos, reproduzimos e criamos relações de sociabilidade. O desejo de busca, que se afasta da noção de falta, expressa um sintoma de ânsia por um modo mais livre de existir, um ato de liberdade em que o acaso é uma força impulsionadora e criadora de possibilidades e outras de ver e viver a realidade.

Como em *Últimos Fuegos* e *Onze*, as peças do caleidoscópio, agora bellatiniano, surgem e voltam a ressurgir em muitos relatos. É como se elas saltassem e cruzassem o interior do caleidoscópio, formando imagens que, a cada novo giro, algo a mais, uma peça a mais, que já apareceu em outro relato, é inserida, mas que acaba adquirindo outra forma, pois agora está em contato com outros espaços, com outros conflitos, com outras ações e outros corpos. Desse modo, os relatos se ampliam, se estendem, e a conexão e o enredar-se das peças faz com que

tenhamos a impressão de que estas estão constantemente rodando dentro desse grande caleidoscópio narrativo.

As personagens Henriette Wolf e Olaf Zumfeld, por exemplo, aparecem e reaparecem em *Rosas, Geranios, Petunias, Begonias e Rosas japonesas*. Olaf Zumfeld, personagem-peça, é um cientista prestigiado internacionalmente que acabou descobrindo a razão das más formações congênitas de vários bebês nascidos cerca de trinta anos antes: a utilização pelas mães de um determinado medicamento durante a gestação. A partir dessa descoberta, ele e sua secretária Henriette, que trabalha com ele há mais de trinta anos, se tornam os responsáveis pelo exame de centenas de pessoas com deficiência física, determinando se elas foram vítimas do medicamento ou se são somente mutantes comuns.

Como continuidade a esse giro, na narrativa *Geranios*, os exames dos afetados pelo fármaco são realizados pelo cientista e por sua secretária, e as consequências das mutações em crianças são levadas a um nível inesperado, como podemos visualizar no seguinte trecho: “los niños alemanes presentaban una especie de aletas en los puntos del cuerpo donde debían estar los brazos y las piernas, algunos de los nacidos en otras regiones experimentaron las consecuencias de una manera bastante más atenuada” (BELLATIN, 2005, p.378). O fármaco foi a peça que causou deformações em muitas crianças, sendo o agente gerador de deficiências em corpos de várias personagens que circulam entre as narrativas, dentre elas *Geranios, Claveles e Ampolas*.

Uma outra peça-personagem que, ainda que não apareça em tantas imagens formadas pelos giros, merece importância pela sua força de transformação nas narrativas é o sheik, mentor do personagem escritor em suas experiências místicas, e personagem que perambula nas narrativas *Treboles, Camélias, Calendulas e Casablanças*. Por sua vez, diretamente relacionado a ele, encontramos a presença da peça *sonho*, que gera transformações nas vidas dos corpos com que se relacionam, e que pode ser visualizada nas narrativas *Magnolias, Pasionarias e Violetas*.

O Amante Outonal é outra peça que gira no interior desse livro-caleidoscópio. Fragmento importante e que está presente nas imagens geradas em *Cartuchos, Jacintos, Dalias, Camélias e Flor Araña*, busca vivenciar o prazer de modo não convencional por meio de distintas experiências sexuais em rituais sadomasoquistas, nos quais os indivíduos se vestem de idosos, inclusive ele. Tais experiências, majoritariamente, se realizam nos Altares, lugar frequentado pelo escritor e onde os personagens gêmeos Kuhn realizam as suas apresentações.

Vinculado ao Amante Outonal está a personagem escritor, que significativamente é a peça mais nômade e andarilha desse jardim bellatiniano. Este revela a presença do seu brilho

em *Rosas, Orquideas, Magnolias, Jacinto, Glandiolos, Dalias, Astromelias, Calendulas, Casablanca, Violetas, Pensamientos* e *Lotus*. Não possuindo uma das pernas, o escritor justifica tal ausência devido ao uso de um medicamento pela sua mãe durante a gravidez. É pelos enredos entremeados que sabemos que ele possui um irmão gêmeo que, assim como ele, nasceu com essa deficiência, razão pela qual o pai os abandonou ainda na maternidade. A narrativa *Pensamientos* é a que revela as circunstâncias em que a mãe do escritor lhe deu a vida:

Dois días antes había visitado a su ginecólogo, quien le informó que no advertía ninguna complicación y que, como se sabía desde el principio, dentro de poco tiempo sería madre de mellizos (...) pero lo que tenía tan alarmado al personal médico era que los recién nacidos carecían de algunas extremidades (BELLATIN, 2005, p. 397).

Os gêmeos Kuhn, que se cruzam com muitas outras personagens, fazem suas aparições em *Orquideas, Azucenas, Siemprevivas, Alzahares* e *Violetas*. Já Alba, a poeta, aparece em *Siemprevivas, Primaveras, Alhelies* e *Azahares*. Em *Siemprevivas* é narrada a história da poeta em sua relação com o ato de adoção desses gêmeos: “Cuando aparecieron los gemelos Kuhn tuvo que luchar contra las demás madres para obtener la tutela” (BELLATIN, 2005, p.383). Em *Azahares* visualizamos uma possível causa das deformações dos irmãos: “Según Alba, la poeta, los gemelos Kuhn habían nacido como producto de um incesto cometido entre dos hermanos” (Ibidem, p.403). São eles que frequentam casas de show e realizam os Altares, locais que acolhem apresentações em que o principal atrativo, os seus corpos com deficiências. Esses corpos, podem ser lidos não como corpos em que impera a “falta”, mas justamente como corpos em que, pela singularidade que possuem, são símbolos de resistência e de construção de singularidades.

As personagens Marjorie e Brian, cintilando brilho e determinando trágica presença, estão em *Aves del paraíso, Gardenias, Lirios* e *Retamos*. Dramáticas, essas personagens se unem a outras cujos pais e mães encarnam o papel de figuras desestabilizadas e deslocadas de seus lugares de afeto. Essas personagens são ressignificadas, o que ocorre com o filho de Brian e Marjorie, que tem o vírus HIV inoculado pelo próprio pai. É na narrativa *Aves del paraíso* que sabemos do desfecho dessa fatídica história: “Un juez norteamericano condenó a cadena perpetua a un padere que inoculó el virus del sida a su proprio hijo” (2005, p.382). Em sintonia com esta peça temática, em *Cristantemos*, por exemplo, nos deparamos com a história de uma mulher de nacionalidade italiana que adota uma criança sul-americana e lança-a nos trilhos de um trem, já que seu marido não conseguiu adaptar-se à função paterna.

Além da desestabilização dessas imagens, também acompanhamos o surgimento e ressurgimento de espaços de transgressão frequentado pelos personagens: *Hell Kitchen*, zona

da cidade em que são praticados rituais sexuais alternativos, está presente em *Petunias* e *Tulipanes*, e é frequentado por muitos personagens. Outro é os “Altares”, lugar nos quais pessoas se reúnem para praticar jogos masoquistas e sadomasoquistas em suas distintas variações. Há Altares dedicados a “adultos maltratados en la infancia” ou ainda para “jóvenes que aman a los ancianos”. Nestes, os gêmeos Kuhn se apresentam: “Los asistentes, regularmente, pueden subir al escenario, siempre y cuando esa noche no se presenten los gemelos Kuhn”, juntamente com o escritor: “Esa pasividad parece molestarle al escritor, quien en esta ocasión lleva puestos unos pantalones cortos y se ha colocado la pierna decorada con piedras artificiales” (Ibidem, p.366), escritor este que ali está em busca de “contacto noturno” (Ibidem, p. 366).

Nesses “Altares” as deformidades e deficiências são assumidas pelas personagens, não são veladas ou escondidas. Nos corpos, em contato com outros corpos, a diferença é justamente o atrativo maior que os faz vivenciar afetos e subjetividades de modo pleno, mas que num sistema que busca classificar e eliminar a singularidade dos corpos, é sempre algo a ser reprimido e anulado. É a falta de alguns membros que faz do corpo das personagens um lugar de significação contestatária, algo fluido e instável que nunca está dado ou permanentemente fixo. A renúncia do isolamento e a atitude de expor as deformidades confirmam que o escritor utiliza seu corpo como um suporte, um objeto performático, contra todo um sistema de valores predominante, uma vez que o corpo anômalo é considerado não como algo que deve ser escondido, disciplinado, mas como objeto de admiração e até mesmo culto, apresentando-se como instrumentos de ação e resistência política, ao configurarem-se como uma potência dinâmica, corpos cheios de vida, que efetivam as relações de poder em seu domínio. Assim, em uma sociedade cerceadora da liberdade, estas personagens são levadas a construir e frequentar espaços onde possam dar vazão a suas potências e desejos, lugares que possibilitam sensações e afetos que não passam pelo crivo da normatização.

Ao frequentarem os Altares, o contato com esses espaços e com o público que os frequenta, o escritor e os gêmeos reinventam-se negando o discurso normativo das certezas, buscando algum refúgio, algum mecanismo de resistência através do próprio corpo. Como linhas de fuga e escape, os corpos das personagens em contato com outras pecinhas suscitam o devir-outro e convocam esses corpos a vivenciar a sexualidade de modo não convencional.

Atitudes de transgressão, por vezes, rompem os frágeis limites da individuação, pois apresentam a fusão com o outro e com o mundo, em uma linguagem que transcende a lógica das palavras, e na qual o corpo afirma a vida. Na relação do escritor com a crítica literária, ou até mesmo com a ação de frequentar os Altares, encontramos força e afirmação do erotismo,

diretamente relacionadas a uma ideia de corpo. O corpo, que me parece central na obra de Bellatin, seja o corpo enquanto materialidade, seja o corpo enquanto construção de sentido através das relações que ele possibilita estabelecer no/com o mundo, remete ao *O corpo utópico* (2009), Michael Foucault, que apresenta a seguinte noção:

Meu corpo está, de fato, sempre em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. Pois, é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele – e em relação a ele como em relação a um soberano – que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, um atrás, um próximo, um longínquo. O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos. (FOUCAULT, 2013, p. 14)

Essa leitura também é adensada pelo fato de o narrador de *Flores*, em terceira pessoa, não emitir nenhum julgamento moral, condenação ou sentimentos próximos da piedade em relação às atitudes e práticas das personagens. A maior parte das personagens encontradas em *Flores* são figuras desterritorializadas, que não possuem nem práticas, nem posições ortodoxas diante do mundo e do outro. São personagens contestadoras, e que em uma busca incessante por um modo de vida que não se restrinja ao que é dado, divergem de vivências que são guiadas por regras estabelecidas socialmente e que, no contato umas com as outras, potencializam ainda mais essa transgressão.

Assim, ainda que os giros de *Flores* possam estar em um ritmo mais lento do que os de *Onze* ou de *Últimos Fuegos*, ou apresentar uma variedade de peças menores, o rodar do caleidoscópio bellatiniano faz com que suas peças revelem suas diversas faces, fugindo, criando linhas e movimentos que escapam, dado que as personagens se localizam no espaço da indiscernibilidade, dos fluxos entre natureza e cultura. Como acompanhamos, são os corpos transformados que nos lembram o quão potentes e transgressores podemos torná-los ao interagirmos. Essas personagens encarnam a subversão e a vontade de outras formas de vida, sendo nos encontros ao acaso que essas pecinhas experimentam sua potência até então sufocada e reprimida.

Essa breve visualização da presença e da “repetição” das imagens que o caleidoscópio bellatiniano cria e combina e que revela a multiplicidade de formações entre as peças dessa narrativa, apontando para o emaranhamento aos quais essas pecinhas estão dispostas. Nesse sentido, interessa-me entender como a presença de inúmeras delas, em narrativas distintas, provoca trocas e contatos, gerando a sobreposição de inúmeras outras histórias, como se elas se

interligassem e se desdobrassem em outras aleatoriamente. Jardim de espécies múltiplas, as flores bellatinianas não podem estar enquadradas dentro de uma única perspectiva, uma vez que as peças estão em constante transformação, cruzando-se mutuamente.

Para tal, um alargamento da visão diante do caleidoscópio se faz necessário, de modo que, neste momento, vamos nos aproximar de algumas narrativas e visualizar as imagens formadas por elas a partir dos encontros e acontecimentos que nelas ocorrem.

6 CAPÍTULO V: ESTILHAÇOS E EXPANSÕES

Todo ato de criação implica o emprego de uma força e de uma dissonância. A escrita de uma tese, em especial, necessita de uma força inventiva capaz de gerar um mundo e destruir outros. A força criadora, alegre, que comunga com a abertura de mundos e agenciamentos criativos, é a força de um devir brincante que precisa renascer em todos aqueles que se propõem a criar algo. A minha nasceu numa manhã cinzenta de um domingo que antecedeu o aniversário de 81 anos do seu Cláudio, que há trinta vende seus caleidoscópios (feitos manualmente) na Avenida Paulista, no coração de São Paulo. Foi no puro acaso desse encontro que minha criança, impulsionada pela curiosidade e pelo maravilhamento que há nesse pequeno objeto que gera realidades díspares e multicoloridas, se aproximou daqueles micromundos.

Nesse encontro, que desenhou em mim um verdadeiro mapa de intensidades passadas-presentes, me vi novamente fascinada diante de um brinquedo, afastada das normatizações do não-brincar. Na infância, os bons encontros com os caleidoscópios fortaleceram, através da imaginação, a intensidade do verbo explorar, e encontrar o seu Cláudio com seus caleidoscópios foi novamente escavar imagens e possibilidades de criação adormecidas, transitar nesse espaço do ser-criança e (re)aprender com ele. Em consonância com esse encontro, em seu texto intitulado *A reversão*, José Gil afirma que precisamos nos instalar num devir-criança, que consiste em formar “uma zona de osmose entre adulto e criança, zona de dessubjetivação do adulto e de contaminação pelo movimento de devir da criança” (GIL, 2009, p. 21).

É nessa zona dessubjetivada que o movimento, o jogo da criança e a relação com outros corpos faz presença ao que, por vezes, se silencia, emudece, paralisa. Devires ingovernáveis que atravessam o mundo, compõem, aliam-se sempre a uma força de existência que move, tornando-se pontos de encontro, de interesse, de vontade, de saber, de conhecer, que empurram o corpo-pensamento para lugares inéditos do pensar e do sentir, como um cosmos desordenado e ainda por vir.

É como mestra dos devires e das potências do improviso que minha criança transformou e ressignificou esse encontro em uma vertigem criadora. O girar do caleidoscópio tornou-se ainda mais fascinante: rodar e olhar; imaginar; rodar, rodar, rodar, ser matéria e ao mesmo tempo gerar, no outro, com o outro, energia. O entusiasmo de rodar e girar esse brinquedo dinâmico me remeteu ao modo criativo de (re)viver e tecer os encontros, sempre ao acaso. No entanto, quando somente o rodar não satisfaz mais a curiosidade, quando o contato com a carne do mundo pede uma interação ainda maior, quando o impulso criador busca romper

limites, é preciso então destruir para (re)construir: é o momento de estilhaçar este objeto, essa criatura criadora de pequenos mundos.

Por trás de uma irônica cambalhota explosiva que lança o caleidoscópio ao chão, espatifando-o, está o olhar de quem se cansou dos ângulos, está a mão dançante que busca novos movimentos, está o corpo que deseja acompanhar um novo rodar. Em satisfação intensa, agora é permitido tocar nas peças, aproximar-se delas, sentir suas formas, ver suas intensidades, suas cores, brincar com sua transparência e visualizar as infinitas combinações entre elas, apesar do estranhamento de ver os fragmentos daquele corpo brilhante, agora disforme, espalhados pelo chão.

Depois da explosão, uma constelação brilha sobre um espaço movediço, exigindo uma outra montagem, não-convencional, uma reconstrução do objeto, novas imagens, um outro olhar. Todas parecem me encarar, exigindo uma nova armação e disposição e um novo mover de peças. No entanto, tatear e jogar com as peças estilhaçadas é estar atenta para não se ferir com os pequenos caquinhos, é experimentar suas combinações a partir de novos ângulos e perspectivas: desmontar, montar, redescobrir. Após a destruição, é essa ampliação da possibilidade de novos arranjos, de novas montagens, que permite uma dança ainda mais livre dos pequenos corpos, das pequenas peças. A carcaça do caleidoscópio, seu esqueleto cilíndrico, esvaziado com a queda, se desfaz ao ritmo da fragmentação do meu olhar, que tenta alcançá-lo no seu vazio, diante de um novo mundo colorido que se refaz. Tocar, sentir e interagir com o objeto fez com que a imagem tradicional do caleidoscópio fosse lentamente sendo substituída por outra, que revela a sua fragilidade e, ao mesmo tempo, uma capacidade ainda maior de criação.

Agora, criar a partir das peças, fazer (re)nascem, desentranhar outras imagens, ter de (re)montar o objeto criativamente a partir do toque e do olhar, fez com que esses mundos de pecinhas, mundos de palavras, concretizassem um conjunto de peças nas quais um novo caleidoscópio, uma nova narrativa se faz possível. Olhar para o brinquedo e buscar não mais o que ele foi, mas vislumbrar o que ele pode ser é, de forma libertária, transformá-lo a partir de todos os caminhos possíveis de montagem.

Das entranhas caleidoscópicas para o salto fora dos limites espelhados, esse objeto me permitiu (re)arrajar suas peças, participar dos encontros (harmônicos ou tumultuosos) e reencontros, perdas e extravios de e com outras peças. Diante de inúmeras possibilidades,

combinações infinitas, olhei para cada conjunto de narrativas aqui escolhidas e busquei compor, a partir delas e das noções teóricas aqui discutidas, a criação de outros pequenos mundos, uma deriva, um escape.

Para concretizar tal objeto, e considerando esse espaço construído pelo entrelaçamento de vidas, de olhares, de corpos que se esbarram, de agitações e conexões inesperadas, me aproximei das peças que constituem e armam algumas narrativas aqui escolhidas: em *Onze*, um olhar mais próximo foi lançado sobre as peças de *A fotógrafa*, ainda que eu também tenha considerado aquelas pecinhas que estão espalhadas e disseminadas em outras narrativas; em *Últimos Fuegos*, me aproximei de *Santa Fé* e *Violetas azuladas*; e em *Flores*, reuni na peça do escritor as possibilidades de encontro deste com outros corpos-peças que circulam em outras narrativas. Em todos os enredos e peças lancei um olhar que capturasse os escapes, as brechas, as fendas possíveis que se apresentam a partir dos encontros e das imagens que as peças efetuam entre si.

Nesse momento, voltarei o meu olhar para as narrativas, mas agora marcadas pelo estilhaço, de modo a acompanhar a disposição das peças que saltam e movem-se com maior liberdade, sem a prisão da forma.

6.1 *Onze*: os retornos e as sobrevivências

Estilhaçar o caleidoscópio, dispersar as pequenas peças e acompanhar suas trajetórias não-lineares é estar disposta a experienciar a criação de sentidos que, às vezes, não se deixam ver, sentidos que se ocultam entre um salto e outro, entre uma combinação e outra das peças. Estas, ao estarem na fronteira entre aparição e desaparecimento, abrem espaço para o acaso atuar e se mover entre elas, impulsionar seus movimentos.

Muitos dos encontros que se realizam entre as peças, agora livres e fora do cilindro, ganham ainda mais intensidade e dinamismo, e os espaços e superfícies nos quais esses cruzamentos podem ocorrer são inúmeros. As grandes cidades são esses espaços, essas superfícies, esses lugares que possibilitam os mais inusitados encontros e desencontros entre corpos: são nas estações de ônibus, no metrô, em praças, cais, portos e parques, nervos e veias extensas das grandes metrópoles que as pecinhas se olham e são (entre)olhadas. Na invisibilidade do acontecimento que se faz visível, é somente a partir do encontro dos caquinhos que nosso olhar e nosso corpo se movem, e esse mover-se é em direção aos encontros que resultam em acontecimentos periféricos, aqueles que não se mostram de modo evidente nas narrativas, e que são ignorados pelo olhar de quem busca as melhores imagens, de quem busca

apenas as leituras lineares. São para esses encontros, ignorados pelo olhar, que ocorrem às margens do centro do caleidoscópio, que meu olhar se volta.

A primeira narrativa da terceira rotação de *Onze (A causa)*, intitulada *A fotógrafa*, aguça meu olhar e interesse em função da existência da personagem Verônica Correia Fraga, peça que, pelo modo como se lança ao mundo, sem direção e em busca de um jornalista, nos instiga a pensar que ela busca algo a mais, talvez até mesmo a si própria através do outro. Para Verônica, encontrar o outro é, por vezes, encontrar a si mesma, ou refazer-se num jogo de espelhamento que lança peças e fragmentos para todos os lados, ressoando suas cores para muito além do que se imagina. A personagem tem sua vida atravessada por rotas que fogem ao seu controle: sofrendo com o alcoolismo, é também a filha que os pais desejam ter longe de casa (de preferência no exterior, como é o caso). Verônica é a personagem que encarna a perda de controle sobre a realidade que a cerca, parecendo brincar e jogar com as forças do acaso, testando limites (seus e da realidade) e vendo até onde essas forças podem levá-la.

Sob a perspectiva de um narrador em terceira pessoa, acompanhamos a perseguição dessa fotógrafa em busca de um jornalista entre as cidades de Nova York, Frankfurt e Paris, com o intuito de avisar-lhe que está com HIV. Em 11/11, dia em que Nova York é considerada a capital da AIDS, Verônica conhece Ronald Sand em uma festa de amigos, num estado de completa embriaguez: “os dois ficaram íntimos ali mesmo, esfregando os narizes nas mesas (...) e descobriram que moravam na mesma quadra, no *West Side*, ao lado do parque” (1995, p.95). Depois deste encontro, combinam o que se tornaria um hábito por mais de seis meses: caminhar juntos pelo Central Park.

Espinosa (2009) propõe que a vida em potência possui exatamente esse movimento do acaso, esse ritmo oscilante. Tal ritmo, aqui ilustrado metaforicamente pelo caleidoscópico, que transforma a cada novo giro, a cada momento em que um corpo toca o outro corpo, desnuda a via da prática dos encontros nos quais fortalecemos o nosso *conatus*, que nos movemos e enfraquecemos as paixões destrutivas. Podemos considerar que o encontro entre Verônica e Ronald resulta numa soma de movimentos, que nos passeios, nas derivas e percursos que realizam, tenta contrastar com as formas arbitrárias de organizar o mundo (e o pensamento). Destes contatos e conexões emergem os acontecimentos, as diferentes perspectivas, os diferentes mundos: conjuntos de possibilidades que surgem de distintas e possíveis relações.

Em uma das frequentes caminhadas matinais das personagens, Sand conta para Verônica que na noite anterior havia dormido com um jornalista brasileiro, e que este afirmou ser um correspondente internacional. Ao comentar sobre esse encontro com Verônica, Sand mostra a ela um cartão com o nome do jornalista, para ver se a amiga o conhecia, já que também

era brasileira. Ela diz não conhecer o sujeito e na sequência Sand comenta com Verônica que ele e o jornalista transaram sem camisinha, ao que ela, assustada, reage: “Você está maluco? Por que você fez isso? (COSTAMAGNA, 2005, p. 97). Pela situação e contexto, conseguimos pressupor que Sand está com HIV, e que, conseqüentemente, acabou transmitindo ao jornalista o vírus. Depois do ocorrido, desestabilizada, Verônica diz ao amigo que precisa ir embora e acaba levando o cartão do jornalista com ela.

O encontro entre Verônica e Sand, seguido do contato com o bilhete que ela acaba esquecendo de devolver para ele, e que contém o nome e o endereço do jornalista, provocam nela uma transformação, um choque, um desequilíbrio, pois a situa diante da impossibilidade, da incapacidade de reagir diante da doença, da morte. Nesse contato que produz a multiplicidade, a natureza dos corpos de Verônica e Sand se transforma: são corpos em contato que se modificam mutuamente, que se chocam e se reorganizam, que constroem frestas, de modo a construir interrelações mais complexas, ainda mais quando a força potencializadora desse encontro é o acaso, que entra por entre o vão dos encontros. Como resultado desse encontro ao acaso, uma transformação opera no mundo de Verônica, e ela inicia uma verdadeira perseguição ao jornalista, o que inclui ligações incessantes para ele (ainda que não deixe nenhum recado) e idas obsessivas até o endereço do jovem, até que um dia o vê sair de casa: “o reconheceu assim que o viu” (COSTAMAGNA, 2005, p. 98).

Esse trecho apresenta o que talvez em um primeiro momento não tenha ficado tão evidente: Verônica, em alguma outra volta do caleidoscópio, já havia cruzado com o jornalista, já havia tocado e encontrado esta outra pecinha, embora tenha negado essa informação para Sand, quando ele perguntou-lhe. Agora, com o estilhaço desse caleidoscópio em fragmentos, conseguimos visualizar melhor o fato de que

Ela o tinha encontrado anos atrás, no Brasil, e depois já não era a primeira vez que ele não a reconhecia. Não a reconhecera quando ela foi mostrar suas fotografias, oferecer seu trabalho ao jornal, ainda no Brasil, e ele recusou, disse que eram fracas, assim, na cara, sem subterfúgios, não captavam “a identidade das coisas”, foi exatamente essa a frase. E agora não a reconhecia mais uma vez. (CARVALHO, 2005, p. 98)

Trata-se de uma perseguição motivada por algo do passado, mas que ressoa no presente. Nessa volta do caleidoscópio, esse encontro que resgata peças do passado nos remete tanto ao pensamento de Benjamin, quanto ao de Warburg, pois, consideradas as suas peculiaridades, construíram suas reflexões com foco na montagem e nas diferenças, nas transformações, nas decomposições, nas disposições outras, no resgate e nas sobre-vivências

do passado que se coadunam no presente, num tempo cheio de “agoras” que se encontram com outro saturado de “passados”.

Perseguir o jornalista com intuito de alertá-lo sobre a possível contaminação da qual ele pode ter sido vítima é o que empurrou Verônica e desmontou a linha temporal presente-passado. Em uma das perseguições em busca do jornalista, um dia, no metrô, ela o vê tirando um gravador do bolso e, em português, grava uma fala que abala muito a personagem:

Antes de nascerem, eles ouviram: Vocês vão nascer de novo e talvez se encontrem de novo, mas não vão nascer na mesma família, não vão ser pais e filhos, maridos e mulheres, e se quiserem se reunir vão ter que lutar, não terão a consciência, vão ter que encontrar uns aos outros e se fazer reconhecer e o sucesso de suas vidas dependerá do sucesso dessa busca (CARVALHO, 1995, p.100)

Em razão dessa perseguição ao jornalista, Verônica quase se esquece do encontro que tinha marcado naquela mesma tarde no apartamento de um artista, para fotografá-lo, e cujas fotografias faziam parte de um projeto sobre celebridades que haviam morado no Brasil. Nesse momento, reaparece o artista holandês Kill (presente, como vimos, em inúmeros outros giros de *Onze*), na ocasião em que a fotógrafa Verônica vai até o apartamento deste em Nova York para entrevistá-lo “Quase esqueceu o encontro que tinha marcado para aquela mesma tarde, no apartamento do artista (...) Era um velho projeto sobre celebridades que tinham morado no Brasil” (CARVALHO, 1995, p. 101).

Chegando no apartamento de Kill, ela revela que está perseguindo um homem, e este confessa para a jornalista que também um dia iniciou uma busca pelo seu filho, cuja mãe é uma atriz brasileira (Adriana). Kill afirma que nunca encontrou esse filho, mas que ainda assim, acabou ficando no Brasil por anos: “comecei a trabalhar com crianças de periferia, crianças com problema de aprendizado. Foi assim que dei início à Oficina” (2005, p. 104). Este trecho da obra, além de evidenciar a presença do artista, também explicita o seu projeto (Oficina de Arte) desenvolvido no Brasil com os meninos da Baixada Fluminense, enredo que é desenvolvido no primeiro capítulo (*oaeooeoe*) da segunda rotação (*Os gritos do Rio de Janeiro*) de *Onze*.

Fica evidente que, nessa narrativa, estamos diante do entrelaçamento da fotógrafa com a peça-personagem *pintor*, que apesar de estar novamente presente, assim como a personagem Adriana, nunca aparece como uma repetição exata da peça anterior, uma vez que ela está cercada de outras peças que a transformaram: por exemplo, aqui, nessa aparição, em relação à figura do pintor que aparece em narrativas anteriores, esta pecinha é distinta, se

apresentando como uma figura paterna cujo maior desejo era encontrar o filho perdido, e contrária àquela sádica que comandava as oficinas de arte na Baixada Fluminense.

Realizo tal leitura pois acredito que, em contato com outras peças (no caso, a jornalista), toda peça se reconfigura, mostrando outra face, outra possibilidade de ser outra sob uma nova perspectiva. Essa mudança das atitudes e do próprio sujeito reitera a formação relacional que temos, e como esse encontro ao acaso resulta em transformações para ambos.

Por fim, voltamos à perseguição da fotógrafa ao jornalista: em meio à perseguição, ela vê o jornalista dando carona a duas crianças até Paris, que é para onde está indo na tentativa de ver um amigo que está morrendo: “Confirmou na estrada, não na auto-estrada, mas quando ele tomou um caminho secundário, estreito e tortuoso, e só parou uma vez, para pegar uma menina e um menino que pediam carona, à saída de Trier, até entrar na França (...) Chegando na cidade aluga um carro azul” (1995, p. 109-110), e ela o segue em todo o seu trajeto. Aqui, nesse giro das narrativas, encontramos outros personagens: Guilherme e Cristina, protagonistas da narrativa *Os órfãos*. Nessa narrativa, essas duas crianças são as personagens principais, Guilherme e Cristina, e esse jornalista é novamente encontrado, pois a situação e o contexto em ambos os capítulos (*Os Órfãos* e *A fotógrafa*) são os mesmos.

Nesse caleidoscópio, o cruzamento das peças e a incapacidade de previsão e controle sobre a própria realidade é assombrosa, abrindo espaço para que uma nova configuração imediata se faça e afete radicalmente a vida das personagens. É claro que aqui, como já foi apontado em outros momentos dessa escrita, não estamos diante da ideia de acaso ligada completamente à aleatoriedade ou falta de controle, mas de um acaso resultante de escolhas da própria personagem, mas que, por vezes, acaba saindo do seu controle.

Buscar obsessivamente o outro corpo que agora adoece lentamente, parece ser o objetivo da personagem, que quase fetichiza o corpo do outro, tende a objetificá-lo, como uma *voyeur* que não deseja mostrar-se, mas deseja olhar incessantemente para esse outro. Na narrativa, acompanhamos o movimento da peça-personagem Verônica, que cruza com vários corpos, sonoros, escritos, humanos, gerando novas configurações e movimentos que a afetam radicalmente, e que fazem nascer nela sentimentos desconhecidos, que transformam as suas relações e mobilizam potências de criação, de afeto e de arte do novo: o susto, o assombro, faz com que essa personagem se firme na possibilidade de outras existências, de vidas que vingam, que garantem que a vida continue e se expanda, ainda que as linhas da morte possam cruzá-la subitamente.

O contato entre ela e os outros seres (humanos ou não) resulta em uma troca em que nem sempre é possível a separação, pois ainda que os corpos sejam relativamente

independentes, na fusão e no encontro, um deixa no outro sempre algo a ser considerável. Em um nível quase microscópico, no nível quase virótico, no nível quase invisível, dos fluídos, vamos sendo compostos e compondo através de fluxos que vão se conectando e nos constituindo em um embaralhamento temporal de memórias e presentificação. Verônica, ao fundir-se a Sand em um encontro sem planejamento algum, ao fundir-se à palavra, ao nome do jornalista brasileiro, ao som de sua voz, tem sua vida totalmente transformada por esses encontros, que só foram possíveis em razão de uma série de outros encontros, de outros contatos, de outras peças e suas afecções sobre Verônica.

Sua rotina é totalmente transformada, não a partir de um acontecimento grandioso, mas de um acontecimento mínimo, quase imperceptível, um acontecimento que, de acordo com as noções de acaso vistas, ainda que seja pequeno, pode resultar em grandes transformações futuras. Da noção e imagem icônica de que a vida é uma linha reta, linear e sempre em progresso, discordamos e a implodimos, defendendo que até mesmo os fluxos e trocas mais imperceptíveis nos constituem, nos marcam, nos ferem, de modo que não são apenas as grandes trocas ou violentos acontecimentos que nos movem, mas as composições que se realizam por meio desses movimentos quase imperceptíveis.

No entanto, ainda que muitos desses pequenos encontros nos libertem, nos desacomodem e nos tirem do nosso lugar estável, como foram os encontros vivenciados por Verônica, a linha final desses encontros pode ser a da morte, a da esfacelamento total da potência da vida. É o que ocorre no desfecho da narrativa, quando a personagem é brutalmente assassinada no aeroporto de Paris, justamente quando estava prestes a finalmente encontrar, de fato, o jornalista que também morre. Ao sair da linha reta do planejamento da vida, Verônica experimenta a sensação de errância dos caminhos possíveis da existência e a sensação derradeira da morte.

Em *Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas* (2001), Michel Maffesoli discorre sobre o conceito de nomadismo e errância. Segundo Maffesoli, o sujeito contemporâneo estaria impregnado de errância, que transparece, por exemplo, nas migrações do trabalho e do consumo, nas migrações sazonais do turismo e das viagens e nas migrações induzidas por desigualdades econômicas, como acompanhamos no relato denominado *Santa Fé*, de Alejandra Costamagna (ainda que neste conto a noção comum de nomadismo também extrapole o senso comum).

No entanto, as noções de nomadismo e de errância desenvolvidas por Maffesoli se referem principalmente à ideia de não fixação numa profissão, numa identidade, numa família, em um lugar ou mesmo num sexo. É o que ele expõe como uma “sede do infinito”, que põe em

movimento, que leva o sujeito a percorrer um caminho qualquer em busca de alguma aventura, em busca do invisível. Essa errância de Verônica apresenta um lado místico, que se aproxima a uma tentativa de conexão com um outro, com algo ou alguém, sendo a vida apreendida como ruptura, movimento, mudança. Segundo Maffesoli

A errância, finalmente, é apenas um *modus operandi* que permite abordar o pluralismo estrutural dado pela pluralidade de facetas do "eu" e do conjunto social. E também um modo de vivê-lo. Em seu sentido mais estrito é um "êxtase" que permite escapar simultaneamente ao fechamento de um tempo individual, ao princípio de identidade e à obrigação de uma residência social e profissional. Êxtase anteriormente possível acomodar na ordem de um religioso separado, ou que se relegou a um passado superado, mas que contamina, vagarosamente, o conjunto dos fenômenos sociais. Êxtase que está na origem das epidemias de massa, esportivas, musicais, religiosas, políticas, culturais (MAFFESOLI, 1997, p. 113).

O corpo transformado depois do acaso dos encontros, ressoa as noções de transgressão e excesso, discutidas e amplamente tematizadas por George Bataille em *O Erotismo*, de modo que os conceitos e noções também se emaranham às peças desse caleidoscópio discursivo que está sendo construído: são as peças-conceituais que entram em contato com as temáticas, com as peças-personagens, com as peças-sons, com as peças-palavras.

Verônica, ainda que se ocupe brevemente de seu trabalho (o encontro com o pintor é um indicativo), lança sua energia em algo que soa muito mais atraente, ou seja, projeta sua força de vida em algo que, naquele momento, por inúmeros motivos, lhe aproxima e impele à vida. Sobre esse dispêndio de energia a ser gasta não no seu trabalho, mas em algo que lhe dá mais prazer, Bataille afirma:

o organismo vivo, na situação determinada pelos jogos da energia na superfície do globo, recebe em princípio mais energia do que é necessário para a manutenção da vida: a energia (a riqueza) excedente pode ser utilizada para o crescimento de um sistema (de um organismo, por exemplo); se o sistema não pode mais crescer, ou se o excedente não pode ser inteiramente absorvido em seu crescimento, é preciso necessariamente perdê-lo sem lucro, despendê-lo, de boa vontade ou não, gloriosamente ou de modo catastrófico. (BATAILLE, 2013, p. 45)

Trata-se, assim, de um gasto de energia de Verônica que não alimenta um fazer capitalista, que não alimenta o lucro de um sistema, mas sim uma energia subversiva, uma transgressão. A partir desses encontros ocorre no corpo de Verônica uma espécie de ruptura, seu curso de vida, ainda que indefinido, passa a ter um objetivo, ainda que seja a estranha perseguição a um desconhecido.

Em termos batailleanos, poderíamos realizar a leitura de que Verônica, ao jogar-se nos encontros ao acaso, cria realidades que a modificam profundamente, que alteram sua rotina e sua vivência, e por sua vez, resultam na destruição de algo passado (formas de vida

crystalizadas) e na projeção de algo novo, de uma nova Verônica que ali nasce. A personagem, ao entrar em um processo de fusão com a narrativa que cria a partir do jornalista, se desindividualiza, se enxerga no outro num fluxo desenfreado de adrenalina gerado pela perseguição: é ali que ela se sente viva, é ali que sua energia toda é dispendida, é ali que ela transgredir os seus próprios limites de constituição subjetiva e transforma-se, ainda que, para isso acontecer, a morte esteja a sua espera.

Nessa perseguição, o encontro, o desencontro. Um pensamento que alinha e desalinha no fio da caneta, através da montagem e desmontagem da palavra, das peças, das narrativas. O caleidoscópio *Onze*, ilustrado aqui a partir dessa narrativa, remete e evoca o passado que não passou, e que ao mesmo tempo apresenta as conexões necessárias para moldar um presente: essa é a força das narrativas de Bernardo Carvalho, de Verônica, das datas e seus episódios que se repetem, de atentados terroristas em aeroportos (que não cessam de repetir-se em aeroportos do mundo todo), de peças que se (re)encontram pela força do acaso, que constroem e reconstróem a cada novo giro e que a todo momento fazem conexões com o agora a partir de mundos que continuam acabando e recomeçando a todo o momento.

O rodar do *Onze* caleidoscópico, a partir da perspectiva da repetição, do retorno, daquilo que acaba sem nunca acabar, resulta na presença forte de um eu no qual o retorno de mundos que não existem mais se faz presentes. A perspectiva de ver e juntar os caquinhos das narrativas, de perpassá-los e entrelaçá-los vem daquilo que se recompõe de outras formas, da força que origina outros mundos a partir de peças minúsculas, de peças da memória, que sempre voltam a reconstituir-se de outros modos, gerando outros mundos, que acabam e que não cessam de acabar, de giros de mundos, de caleidoscópios no qual a destruição, a morte e o recomeçar constante geram as sobre-vivências.

As emergências de outros tempos, as reminiscências, os excessos, as sobras, os restos de tempos distintos da minha memória que vivem, sobrevivem, fazem morada no presente, assim como nas personagens de *Onze*, emergem quando menos se espera, provocando heterocronias, rompendo a linearidade do tempo positivista, da cronologia linear e incorporando os diferentes tempos em relações que se constroem e desconstroem, se reconfigurando numa construção em permanentemente disputa entre mundos e tempos.

Ler o caleidoscópio *Onze* a partir dos fragmentos e das transformações dos mundos, da covid-19, das guerras, da minha infância, de Verônica, do jornalista, e somar esses fragmentos, conectá-los, provocar e desenhar com eles novos encontros, no metrô, no parque, nas palavras, com as palavras, é alicerçar peças não fixas (nunca fixas) e desenhar essa imagem estilizada, essa síncope temporal de embaralhamentos. Considerar que as sobre-vivências

warburgianas levam sempre à possibilidade de leituras e a visualização de que as pecinhas de uma época sempre emergem em outras, provocando choques, encontros, anacronismos necessários que pavimentam o olhar sobre a palavra, sobre as contradanças das peças, das montagens e dos jogos rítmicos fecundos dos encontros.

6.2 *Últimos Fuegos*: visão, som e transformação visual

A narrativa *Santa Fé* acontece em uma estação de ônibus. Trivial, cotidiano e simplório, o enredo apresenta o momento em que, subitamente, uma mulher cega, *la ciega*, cruza o caminho de duas amigas, *la triste* e *la ojerosa*, que estavam realizando uma viagem de férias. Esse encontro ocorre na estação de ônibus da cidade de Albuquerque

son pasajeras en tránsito en Albuquerque. Han viajado más de doce horas: han subido a un avión y bajado del mismo y subido a otro y otra vez bajado y tomado un taxi, y se han mal encarado con el idioma y les ha costado una enormidad comunicarse con el mundo, y ahora esperan abordar un autobús que las lleve a Santa Fe. (...) es la primera vez que cruzan la cordillera y salen de Chile. Es la primera vez que vuelan, también. A la triste le ha dado vértigo el viaje y permanentemente ha tenido la idea de que es un ángel. (COSTAMAGNA, 2005, p. 11)

Repentino, o encontro das amigas com a mulher cega produz nelas certo desassossego, pois ainda que tal encontro não alterasse bruscamente o trajeto e as ações que *la ojerosa* e *la triste* tivessem planejado antes de se deparar com *la ciega*, esse encontro modifica profundamente o modo das amigas perceberem e sentirem o mundo, em especial as percepções de *la triste* sobre a vida.

O encontro entre essas pecinhas, não é tão intenso a ponto de rompê-las, mas tem força suficiente para que estas peças se combinem e se modifiquem, criando uma imagem armada a partir da reinvenção momentânea do planejamento que as amigas viajantes tinham, e que caso esse encontro não tivesse acontecido, deveria obedecer a uma sequência ordenada de ações anteriormente planejadas por elas.

Consequência de uma série de acontecimentos que saem do controle das amigas viajantes, este encontro resulta de situações que ocorrem ao acaso, ou seja, da instabilidade nas/das condições iniciais dos eventos, e que correspondem ao fato das passagens terem de ser compradas em outra estação: “un guardia les informa que los boletos no se compran aquí, sino en la otra estación” (COSTAMAGNA, 2005, p.11). É esse episódio, inesperado, que leva as amigas a afastarem-se momentaneamente, faz com que, nesse curto lapso de tempo, ocorra o

encontro entre *la triste* e o marido de *la ciega*, e posteriormente, o encontro de *la triste* com *la ciega* mesmo.

La triste, sozinha, inicia um diálogo com um homem que lhe pede fogo para acender o cigarro. Este homem, acompanhado por sua mulher e seu filho, que chora desesperadamente de fome, está voltando de Tijuana, local que não lhes acolheu como esperavam ou gostariam. O homem diz para *la triste* que queria ir comprar comida, mas não pode, pois sua mulher, que é cega, teria de ficar sozinha, o que representaria um risco para ela. *La triste* reage em comoção: “no sabe exactamente qué, le conmueve. De pronto le da mucha pena, cree que vá llorar” (Ibidem, p.13) e logo se oferece para ficar uns minutos em companhia de *la ciega*, enquanto o companheiro desta vai em busca de comida. O homem se emociona com sua atitude e a chama de “ángel caído del solo” (Ibidem, p.12).

A aparência de controle e previsibilidade cede espaço à instabilidade e às possibilidades desse evento complexo gerado a partir da composição de peças distintas. A linha reta se entorta, e o caminho previsível se desfaz: como as malas são muito pesadas, *la triste* fica na estação e *la ojerosa* vai até a estação próxima, a duas quadras de distância dali, comprar as passagens que precisam para seguir viagem. Esse evento bagunça o caminho das personagens, muda a intensidade da luz sobre as peças, produz modificações na imagem formada por elas, que se concretiza no encontro entre as mulheres. A presença do *acaso*, aqui, nasce do entrecruzamento desses fenômenos independentes (a busca pela passagem em outra estação e a fome do companheiro e do filho de *la ciega*), é fruto de eventos não previstos pelos atores de uma ação/situação que, com base em dados subjetivos, presumiam ou desejavam um outro desfecho. Nessa primeira armação ocorre o encontro entre *la triste* e *la ciega*, que enfim ficam a sós. O desconcerto de *la triste* diante de *la ciega* é evidente, pois não sabe o que falar, nem como agir. No entanto, essas peças-personagens se tocam, se cruzam, uma desliza sobre a outra, se encaixam e iniciam um diálogo truncado sobre o país em que estão. Nesse choque entre elas, nesse rápido encontro, o silêncio ganha espaço, um silêncio cheio de vazios, um silêncio feito para ser ouvido, que se sobressai à comunicação (truncada), e que faz da inação uma ação importante para os corpos. O silêncio, que muito diz, é um acontecimento, efeito do encontro. Esse silêncio produtivo é desfeito quando *la ojerosa*, que foi buscar as passagens em outra estação, volta e informa *la triste* que elas precisam partir imediatamente, pois correm o risco de perder o único ônibus que pode levá-las até o destino que almejam: a cidade de Santa Fé.

Resistentes ao *acaso*, desconfortáveis, perturbadas com as possibilidades de mudança, as viajantes tentam desencurvar a trajetória e explicar a situação para *la ciega*, que começa a

chorar em desespero, com medo de que, ao ficar sozinha, lhe roubem as malas. O medo da perda das malas é o medo da solidão, o medo do outro, o medo do desconhecido. *La triste*, no entanto, também surgiu de “um fora”, rompeu a bolha de *la ciega*, que mesmo resistente, conseguiu confiar e “ver” *la triste*, ainda que (obviamente) não em sua materialidade.

Neste momento, em razão dessa circunstância, a tensão, que já era grande, se adensa ainda mais, pois *la ciega* se apavora com a ideia de ter de ficar só, ao mesmo tempo em que as viajantes precisam partir imediatamente. A dupla tenta tranquilizar *la ciega* a partir de uma idéia-ação que *la ojerosa* apresenta: cercar as malas com um fio e nas suas extremidades amarrar as chaves das próprias malas, pois caso alguém tente roubar as mochilas, as chaves farão barulho.

Tal ideia que, acrobaticamente, assalta a mente de *la ojerosa*, e que é posta em prática, busca contornar os encontros inesperados e manter o controle sobre a trajetória desejada, para que maiores contratemplos não ocorram. No entanto, essa tentativa de controle e afastamento de qualquer possibilidade de desvio põe em evidência a força repressiva que esta exerce sobre a vida e sobre o destino de *la triste*, o que faz com que seu nome seja autoexplicativo.

A narrativa termina com *la ojerosa* e *la triste* correndo em direção à estação de ônibus, momento em que “a *la triste* parece oír el sonido reiterado de una campanilla. Cómo la perturba ese sonido. No se sabe se es su triste imaginación o *la ciega* pidiendo ayuda. No, no puede ser *la ciega*, intenta convencerse. Pero el ruido persiste.” (COSTAMAGNA, 2005, p.14). Para que não siga ouvindo o som imaginário, ela cantarola uma canção e se sente “repentinamente como un ángel caído del cielo” (Ibidem, p.14).

Essa composição narrativa, resultado da conexão e dos encontros entre as pecinhas caleidoscópicas, agora visualizadas a partir da explosão desse objeto, apresenta linhas de intensidades e deslocamentos que acabam por desacomodar, por perturbar a personagem *la triste*, que se deixa tocar e envolver por *la ciega*, pelo companheiro desta, pelos pensamentos que invadem sua mente, pelos sons que ouve ou imagina ouvir, pelas impressões de seu primeiro voo e também pelas vivências das outras personagens. *La triste*, ao ser comparada com um anjo caído, fixa essa imagem em seu pensamento, imagem que lhe dá um sopro de vida, gerando felicidade e intensidade imaginativa. *La triste*, no encontro com *la ciega*, é violentamente transformada, invadida e deslocada de seu lugar, modifica-se, transforma-se, e em termos espinosistas sofre afecções dos corpos estranhos ao seu.

Esse encontro entre corpos (pensamentos, sons, pessoas) resulta em acontecimentos, em efeitos que fazem com que *la triste* saia de sua zona de conforto de “viajante em férias” e se mova na criação de novos devires: estrangeiros, imigrantes, indocumentados, refugiados,

latinos, de corpos cuja vida “não deu certo”, cuja fome grita e a quem o choro desesperado acompanha incessantemente. O deslocamento que *la triste* realiza de seu espaço “seguro” faz com que em seu encontro com o homem, a criança, a mulher cega, a fome e o próprio avião se transformem em corpos com força de transformação em outros devires, em formas de vida distintas da sua. No entanto, mais do que encontros impulsionados pela imprevisibilidade de direções tortas que formam o acaso, é a fricção violenta entre corpos que produzem acontecimentos, que produzem devires outros, e que *la triste*, ainda que com medos e angústias, se permite experimentar e vivenciar por meio dos encontros, para deles retirar a substância de vida. A personagem faz da linha reta um grande rabisco, desvia e anda em curva, aprende com a possibilidade.

Em diálogo com Deleuze, esses encontros entre as peças são como um aprendizado sobre os signos

de aprendizado para avaliar, para ter os signos que me digam um pouco quais relações me convêm e quais relações não me convêm. Há que experimentar, cada um deve descobrir o que ama e o que suporta. Um pouco como acontece quando se toma medicamentos. Há que fazer seleções. Há algo que vai além da simples aplicação da ciência. É como aprender uma música. Espinosa chamará seleção e decomposição a este primeiro aspecto da razão. Encontrar por experiência com que relações se compõem as minhas e tirar as consequências, isto é, fugir, a qualquer preço e o que mais puder, do encontro com relações que não me convêm, e me compor ao máximo com as relações que me convêm. Esta é a primeira determinação da liberdade ou da razão (DELEUZE, 1978, p. 55)

Nada existe isoladamente, nesse sentido, tentar deslindar os conjuntos de relações nas quais as personagens estão presentes faz com que percebamos que os próprios agenciamentos se sobrepõem uns aos outros. Segundo Deleuze, Espinosa apresenta tudo em termos de devir, ao sustentar que não se nasce nem racional, nem inteligente, nem livre, mas “devenimos livres, racionais ou inteligentes (...) estamos à mercê dos encontros, das decomposições” (p.187, 2019), das experiências de fricção e encaixe com outros corpos.

A partir dessa perspectiva, não apenas os encontros e ações que movem as personagens são significativos em nossa leitura das narrativas costamagnianas, mas também a consideração de todos os objetos e corpos (animados ou inanimados, materiais ou imateriais) que se afetam de alguma maneira. Essa é uma tentativa de desantropologizar a perspectiva, alargar a noção de corpo e considerar todos os elementos como peças em potência, capazes de, na interação com outras, suscitar devires.

Na narrativa *Santa Fe*, também me aproximo dos encontros para além da relação entre corpos físicos. A conexão de *la triste* com o som incessante do tilintar imaginário das chaves,

por exemplo, torna este objeto importante, pois que a perturba por fazê-la lembrar da mulher cega e desamparada. Na angústia de tentar desviar-se desse som obsessivo e presente em seu pensamento, ela acaba por criar outro som, uma música que cantarola, e se apresenta como uma espécie de desvio, de fuga, de escape.

Além do seu encontro com o som, como perturbação ou alívio, *la triste* também carrega, entusiasticamente, sua experiência de primeiro voo de avião, que a leva a sentir-se como um anjo, impressão que se intensifica coincidindo com a fala do companheiro de *la ciega*, que lhe atribui a adjetivação de “anjo caído”, fazendo com que a imaginação e a criação de realidades se mostrem como possibilidades de outras vivências e sensações. A partir dessa imagem, apresenta-se uma intensa linha de afecção que envolve *la triste*, e que se revela justamente no seu potencial de mistura, de “carimbo” que o companheiro de *la ciega* deixa sobre a personagem através da atribuição a ela da imagem de “anjo caído”.

A afecção que esta vivência apresenta é ressignificada pela personagem, que a partir desse contato tem sua força de viver aumentada, mas também diminuída: ela oscila entre o afeto alegre que a fortalece através da imagem de anjo, e entre o paradoxo desta imagem que faz sua força variar. Sobre essas vivências singulares, David Lapoujade denominou de existências mínimas essas existências que estão em vias de se efetivar ou que se efetivaram outrora e têm a capacidade de retornar diferentes, apresentando uma arte de (re)existir, que não se refere ao engessamento de um modo de vida, mas à capacidade de existir e de fazer o outro e a si existirem. De acordo com Lapoujade “Cada existência pode tornar-se uma incitação, uma sugestão ou o germe de outra coisa, o fragmento de uma nova realidade futura. Toda existência torna-se legitimamente inacabada” (2017, p. 39).

Nesse inacabamento, e cercada por corpos dóceis e/ou neuróticos, o caminho que *la triste* encontra para se emancipar das estruturas de poder, para escapar da rigidez de caminhos que *la ojerosa* insiste em sustentar, faz com que esta personagem possa ser lida como uma força de transformação, e suas vivências e contatos com diferentes corpos, percepções e sensações, são verdadeiras forças que atravessam seu corpo e fazem suas experiências variarem de força, gerando acontecimentos. A respeito desta potência, Deleuze e Guattari afirmam que

A potência não deseja capturar o outro, o devir sempre cai em zonas desconhecidas. Infinitos modos de experimentar a vida. Que o devir funcione sempre a dois, que aquilo que se devém devenha tanto quanto aquele que devém, é isso que faz um bloco, essencialmente móvel, jamais em equilíbrio (DELEUZE E GUATTARI, 1998, p. 112).

No entanto, *la ojerosa* se apresenta como uma peça destituída de força e de vida. Justifico: *la ojerosa*, ao plasmar as características de seu próprio nome, está sempre abatida, quase sem vida, e tenta realizar seu plano da viagem, fazendo com que o caminho passe a ter mais importância do que o próprio destino da viagem. Ela segue seu plano até o final, nem que para isso tenha que deixar uma mulher cega desamparada. *La ojerosa* afasta as peças que tentam, no encontro, transformá-la, desvia-se de todo e qualquer contato, teme expandir-se, tocar outros corpos, encontrar e encontrar-se.

La triste, por sua vez, ainda que triste, encontra pequenas brechas, realiza pequenos-grandes saltos que a potencializam. A fricção entre seu corpo e outros corpos produz mesclas e efeitos que lhe permitem lançar um olhar outro sobre o mundo, sobre as coisas, desobjetificá-las, abrir-se para todos os sentidos e desejos possíveis, abrir-se para outros devires e deixar-se atravessar por afetos. Essa personagem transiciona seu viver a partir de outros corpos, aguça seus sentidos de tal modo que eles próprios ampliam sua capacidade de ver o mundo e as relações, formando-se, ao longo de sua trajetória, uma resistente, uma nômade em fuga ao encontro da vida, uma acrobata do sensível.

Assim, a partir da ruptura do olhar linear sobre as narrativas de Últimos Fuegos, no contar das peças, na percepção de seus brilhos e seus choques, diante de *la triste* e de *la ciega*, componho uma nova imagem, uma imagem que revela a potência do olhar, da visão, dos caminhos percorridos pelo olhar que, assim como o meu, busca nos detritos da infância a perspectiva para reconstruir passagens, fluxos e irromper conexões, não apenas como fato da memória, mas elemento para desmontar a continuidade da história sob uma perspectiva linear, por meio da remontagem, da montagem, da troca de peças de lugar.

É a partir do não-olhar, dos sentidos de *la ciega*, que saltam, dançam e brincam no espaço, que a captura e o encontro com todo o mundo externo se efetuam. O percorrer um caminho, o seguir viagem de *la triste* e *la ojerosa*, defronta-se com os desvios que todas as rotas definidas muitas vezes sofrem. A insistência em permanecer no mesmo caminho, ainda que este não seja mais possível, se traduz no abalo diante dos sentidos, na fusão com o outro, na insistência de outros sentidos, na abertura de vãos, brechas e espaços para permitir-se tocar e ser tocado pelo outro. *Santa Fé*, assim como as outras imagens-narrativas que armam os Últimos Fuegos leva a traçar um lugar, uma rota, um caminho que sempre exige desvios, na medida em que não há caminho “certo”, caminho exato, mas cruzamentos, encruzilhadas, em que novas rotas (internas, externas) são traçadas e refeitas.

Diante desses movimentos, a dinâmica do olhar se impõe, e o olhar o outro, o olhar a si através do outro, se revela sempre como uma possibilidade de leitura. Nesse sentido, *la ciega*

explícita sensibilidade do não-olhar que faz com que as outras personagens olhem para si e para o outro. *La la ojerosa e la triste* explicitam o que se ganha e perde enquanto se olha, e a ausência de controle sobre aquilo que se olha, seja aquilo que é visível ou não. Didi-Huberman afirma que “a modalidade do visível torna-se inelutável - ou seja, voltada a uma questão de ser - quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder” (1998, p. 34). *La triste* ensaia a perda de controle da sua rota quando vê *la ciega*. *La ojerosa* vive a perda desse controle quando vê a situação na qual *la ciega* se encontra com *la triste*. De tal modo, a ilusão de controle diante daquilo que vemos gera intensidades que desmistificam essa certeza.

Quando criança, muito antes do caleidoscópio aparecer na minha vida, meu olhar invadiu e foi invadido por um pequeno “olho mágico” que habitava a porta da sala de casa. Ali, eu e minha irmã passávamos horas espiando o mundo que acontecia lá fora. No olho mágico, o próprio olhar parecia ser o objeto a ser visto, ver o olhar, percorrer as diversas formas de olhar, questionar o *como* se olha, o olhar em sua potencialidade, em seu dinamismo, uma vez que mundo nos penetrava e nos constituía. Era através do olho mágico, do olhar, que o mundo entrava em nós, e íamos somando imagens que iam lentamente nos constituindo. Ainda que não haja um “saber olhar”, há sempre olhares. Esse olhar de quem vê sem ser visto carrega a mesma intensidade do olhar que visualizo no encontro entre inúmeras peças-personagens, inclusive de *la ciega*, que vê sem ver, que observa sem poder observar, uma vez que vê está para além da visão (no seu sentido estrito).

Últimos Fuegos são mundos que se constroem a partir da visão, mas da visão que leva além, da visão que ultrapassa os limites do ver. O encontro da minha visão com as narrativas de Costamagna produziu, desse modo, um curto-circuito no olhar, que exigia o ver além, o entrecruzar peças, o entrelaçar, o imaginar, me levando a compor com o desconhecido um novo lugar, arriscando improvisações e confundindo-se com o olhar do mundo. Nos volteios, nas velocidades, nos gestos e sonoridades distintas, por meio do caleidoscópico, as pequenas peças-fuegos costamagnianas tornaram visíveis as sobrevivências, as visões outras, contraditórias, paradoxais, que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada personagem e cada gesto.

Nesse sentido, não é apenas a viagem de desencontros, acasos e encontros entre *la trise* e *la ciega* que aqui me interessou, mas principalmente as potencialidades das travessias possíveis de serem realizadas por meio da renúncia em contar “uma história”, e da afirmação da possibilidade de apresentá-la a partir de ângulos distintos, com suas complexidades, dos estratos da arqueologia, dos pontilhados do destino. Lançar o meu olhar sobre as narrativas de Alejandra Costamagna foi concretizar uma tentativa de olhar imagens nunca fixas, sempre em

combinação, através desse prisma caleidoscópico, e criar imagens que desconstroem a fixidez das narrativas, ao colocá-las em relação entre si, através da constante montagem e desmontagem. É desse lugar que li Costamagna, do olho mágico da infância que se somou à luneta e ao caleidoscópio, na mesma perspectiva de *la ciega*, que busca ver de outros sentidos, através do tato, através da audição e do bom risco que tais sentidos criam empurrando à possibilidade de viver intensos, carregados de vida.

A partir desse olhar que constrói, que impulsiona a conexão entre o movimento do fora e do dentro, que a compreensão de que cada corpo nos olha, nos concerne, nos persegue e que as afecções que acontecem diante daquilo que vemos (imagens, corpos, sons, palavras) e que inevitavelmente também nos olha, leva ao lugar da entrevisão, na medida em que o olhar é a ponte, é o ponto de contato entre as realidades e que põe em colapso noções de princípio e fim, interno e externo.

O caleidoscópio de Costamagna, visto pela minha perspectiva, impulsiona a transgredir, reaprender, deseducar o olhar. Dirigir a visão às pequenas coisas, aquilo que mal se vê, aquilo que apresenta potência e força de proliferação, que indica caminhos vários, outros, novas combinações a partir da mudança de rota. O caleidoscópio de Costamagna gira na constante busca por recuperar o olhar da infância, não um olhar lugar comum, romantizado, mas um olhar que se soma à confiança da mudança de rota, ainda que esta esteja e seja realizada no âmbito do interno, da mente, da fantasia e da imaginação.

6.3 Flores: peça-corpo-sonho e a composição da (re)existência

Em *Flores*, uma das peças que, como vimos, perambula por inúmeros espaços, que se faz errante em busca de outras vivências e outros lugares no mundo, e que em função desses escapes no interior do caleidoscópio acaba realizando encontros com uma série de outros personagens, é o jovem escritor. Não possuindo uma das pernas, ausência que se deve ao uso de um medicamento pela sua mãe durante a gravidez, pelos enredos entremeados sabemos também que ele tem um irmão gêmeo que, assim como ele, nasceu com essa deficiência.

Na narrativa *Amores Perfeitos*, encontramos as circunstâncias da gravidez que deu a vida a esse escritor: o relato se baseia na memória deste sobre o que sua mãe lhe contou a respeito do parto. Ao nascer, verificou-se nos irmãos a falta das extremidades de seus corpos; a uma lhe faltava os braços e ao outro uma perna a partir do joelho. Os bebês são apresentados ao pai, um jovem devoto cristão que, ao vê-los chorar copiosamente, conversa com a esposa e

com os familiares sobre a situação dos filhos, diz que vai dar uma volta rápida, pois precisa de ar, mas jamais retorna.

Essa personagem-peça também é frequentadora de cerimônias religiosas em uma mesquita, onde são realizados rituais e danças ligadas às tradições do sufismo, filosofia atrelada a uma ideia menos ortodoxa do islamismo, ou seja, uma via alternativa de contato com a religião, na qual ele procura respostas para seus dilemas. A ideia da noção exposta aqui pelo escritor, como um desejo que o põe em movimento, leva-o a transitar por lugares que se opõem completamente, e que essa pecinha, pelo seu poder de trânsito, consegue relacionar e conectar. Isso ocorre pois, ainda que o escritor frequente cerimônias religiosas, ele também participa dos “Altars”, lugares em que ocorrem rituais masoquistas e que se realizam em velhos depósitos localizados à margem de um rio. Nestes, animais fazem parte das atrações, e jovens sofrem uma atração irresistível por anciãos, sendo jovens que “amam anciãos”. Trata-se de um personagem que, sempre errante, busca constantemente novas sensações, o que encontra ao expor o seu mundo, no qual consegue unir a busca por novas formas de experimentações sexuais a experiências religiosas.

É esse mesmo escritor que também faz pesquisas para a prefeitura de uma pequena cidade a fim de descobrir os hábitos sexuais de seus moradores. Ao vagar e transitar incessantemente pela cidade procurando pessoas para sua pesquisa (ou à procura de pessoas que estão “à procura” de algo), centra-se na região conhecida como *Hell kitchen*, justamente a zona onde se realizam os Altars masoquistas já mencionados, nos quais investiga as maneiras como se pratica sexo naquele lugar e na cidade. Essa pesquisa é o emprego que possui junto à prefeitura, e que faz com que ele se mova pela cidade em busca de pessoas (velhos, *drag queens*, mulheres que gostam de homens gays etc.) que possam fornecer dados para o seu estudo.

A sua ocupação de escritor não apresenta uma relevância tão grande na vida deste personagem, ou seja, ocupa o mesmo espaço que o seu trabalho de pesquisa, de modo que a ironia do seu nome aponta para aquilo que, para ele, se fez necessário: desviar-se da sua ocupação desejada para dedicar-se à outra como modo de sobrevivência. É para esta profissão que sua energia maior é gasta, sua força maior é colocada, ainda que essa profissão também possibilite o seu movimento de vagar pela cidade, e conseqüentemente, realizar encontros que podem modificar completamente a sua vida.

Perceptível a partir de vários ângulos e formas, a noção de “corpo” que se move e toma a cidade também se alinha às noções de movimento e acontecimento, que podem surgir pelas forças do acaso. Ao andar sem um rumo definido à procura de pessoas para suas pesquisas, o escritor também busca uma nova casa para viver, e consegue esse lugar através do encontro

com um antigo amigo, o Amante Outonal que gosta de se relacionar com homens mais velhos e que consegue uma casa nos fundos da residência de sua tia para o escritor habitar. Aliás, o encontro destes também ocorre sem planejamento algum: “el escritor conoció al Amante Otoñal una noche en que ambos se encontraban frente a las cabinas triple equis sin atreverse a entrar a ninguna” (2005, p.386).

A narrativa *Astromélias* apresenta a história do divórcio de uma crítica literária e de seu companheiro (que se submeteu a uma operação de troca de sexo), o escritor reaparece ao cruzar o caminho desta crítica: “el escritor tuvo un breve encuentro con una crítica literaria que conoció durante la presentación de un libro (...) e luego de salir del bar, se dirigieron al departamento que la crítica literária tenía en el centro” (BELLATIN, 2005, p. 390). É nessa ocasião que ele tem a oportunidade de conhecer a filha da crítica, uma criança que, quando ele chega ao apartamento, dormia. Na madrugada, com necessidade de ir ao banheiro, ele vê a porta do quarto da criança entreaberta e fica admirando a criança. Tal admiração se estende para além deste momento, que é o suficiente para começar a segui-la e olhá-la de maneira libidinosa no parque, lugar onde descobre que ela brinca com certa frequência, ainda que ele mesmo tenha se questionado sobre tais atitudes: “el escritor se preguntó si su conducta podía tener algo de anormal. No estaba bien que un adulto dedicara tardes enteras a visitar parques infantiles” (Ibidem, p.392).

Enquanto corpo que se move e nesse movimento conecta-se com outros corpos em transformação, a ideia de deslocamento que o escritor realiza aqui vai além do mover-se físico, pois, como percebemos através das suas buscas, a personagem sente-se deslocada também em outras situações. Reluzente e multicolorida, essa peça-escritor sofre modificações de outros caquinhos que lhe cercam e formam com ela uma nova imagem. Ao costurar sutis ligações, há uma urgência pelo encontro, uma necessidade e um desejo de fluxos, de conexões, de expansão, visto seu incessante perambular que cria composições que levam à diferença, ao encontro enquanto choque. Na narrativa *Trevos*, o escritor frequenta sessões religiosas num templo mulçumano em que o líder espiritual é um misterioso personagem denominado sheik, que aparece na cena fumando e bebendo um refrigerante enquanto preside a sessão místico-religiosa. Na cena, o sheik se dirige ao escritor e determina que lhe conte um sonho místico que ela tenha tido em algum momento. Como uma continuidade de *Trevos*, em *Passifloras*, o escritor relata ao sheik que um profeta mulçumano, Abu Bakar, lhe apareceu em sonho. Nesse evento onírico, após escutar as palavras do profeta, o escritor se dirige ao oratório e rompe um vidro que havia nesse local. Como sequência de uma série de sonhos do escritor, na narrativa *Violetas*, há um outro sonho: ele está no apartamento de sua mãe, e dois enfermeiros entram

velozmente empurrando uma cadeira de rodas que está transportando os irmãos Kuhn, adotados pela poeta Alba, alcoólatra que tem uma morte misteriosa. Nesta narrativa, como percebemos, a peça-sonho aparece mesclada a outra peça importante das *Flores* bellatinianas, os gêmeos Kuhn:

Recordó entonces la hilera de macetas de violetas colocadas en la sala del departamento de su madre. El escritor comenzó a extrañar su pierna. Salió de su ensimismamiento cuando observó que unas enfermeras cruzaron velozmente el escenario empujando unas sillas de ruedas ocupadas por dos niños. Esos niños parecían ser los gemelos Kuhn (BELLATIN, 2005, p. 408).

Por fim, em *Tréboles* é apresentada a mesquita que o escritor frequenta e o sonho que ele conta ao sheik, e que ocorre dentro dessa mesquita: “Dentro de ese sueño ha pasado varias horas seguidas bebiendo en un bar, actividad anti-musulmana que en algunos países está penada incluso con la muerte” (Ibidem, p. 369). Neste sonho, um movimento de ruptura e transgressão acontece como resultado do encontro do escritor com a bebida, atividade que segundo ele “en algunos países está penada incluso con la muerte” (Ibidem, p.369).

A peça-sonho aqui é relevante para entender as errâncias que o escritor realiza nas narrativas, já que aparecem diretamente relacionada a ele: são duas pecinhas que se encontram de modo a resultar em algo maior, pois a relação desta peça com a personagem a modifica completamente, ao desencadear no escritor desejos que até então pareciam reprimidos, resguardados. Por vezes, a ideia de sonho erroneamente carimba toda e qualquer situação que possa ser considerada absurda em nossa realidade. No entanto, acredito que essa peça aponta para novas formas de ver e transformar as realidades. Para além da peça-sonho, que já apresenta transformações e mudanças no corpo-peça-escritor, o elemento desencadeador de um dos sonhos do escritor é algo que não deve ser desconsiderado. A lembrança da presença de algumas violetas que a mãe desse personagem possuía em sua sala é o que desperta o sonho mais transgressor da personagem, como podemos conferir no trecho:

Una de las pesadillas recurrentes del escritor suele situarse en dos planos muy distintos de la realidad: en una maceta de violetas colocada en la sala del departamento de su madre y en un escenario donde se va a llevar a cabo un espectáculo de danza contemporánea. El sueño acostumbra comenzar cuando la mirada del escritor queda fija en una de las flores de su madre durante largo tiempo. Poco a poco logra introducir todo su cuerpo en la supuesta esencia de esta flor. Una vez cruzado el corazón de la violeta, el personaje se halla dentro de un escenario. De pronto se encuentra con el torso desnudo, frente a un público que comienza a reír de su cuerpo deforme.” (BELLATIN, 2005, p. 407).

Nesse fragmento, acompanhamos a fusão de ambos os mundos, sonho e realidade, que ganha importância nessa obra e na construção do escritor, uma vez que a imaginação se insere

como elemento transgressor de uma realidade cotidiana na qual regras e valores rígidos devem ser seguidos. O sonho do escritor só começa quando o seu olhar se mantém fixo em uma das flores de sua mãe durante um longo tempo. Logo, todo o seu corpo é introduzido na suposta essência da flor e, na sequência, o escritor cruza “o coração” das violetas. Estamos aqui diante de uma narrativa que, em termos deleuzianos, se efetiva como um verdadeiro encontro entre corpos, e que resulta em um acontecimento.

O encontro entre o olhar do escritor e a flor violeta que fica na sala do apartamento da sua mãe é o que desencadeia neste personagem uma série de imaginações, tanto que o seu corpo literalmente se funde ao desta flor. Visualizamos assim um encontro que altera as circunstâncias existenciais desta personagem, de modo que apreender o outro (seja um corpo humano, seja uma planta, seja um animal ou objeto) como forma, convoca não só ao alargamento da percepção, mas também a ampliação da experiência com o outro, que desperta outros sentimentos e convoca imediatamente ao afeto.

No escritor ocorre a persistência da memória, que opera pela montagem, pelo fragmento, pela sobrevivência ou sobrevida (*Nachleben der Antike*), conceito warburgiano (2015) que aponta para esse tempo que ainda sobrevive através da memória involuntária dos sonhos, dos nexos inesperados, que ainda sobrevivem de outros tempos, de forma não linear, anacrônica e fragmentária.

Por meio dos sentidos e das sensações, mecanismos que disparam intersecções com o entorno, o deparar-se com aquilo que é estranho desliza para o lugar do não-comum, que pode resultar no incomum, em uma nova configuração da subjetividade dos corpos, subjetividades estas diretamente vinculadas ao coletivo. A partir de um estado inédito desse corpo, as composições que se produzem vão constituindo a diferença, que instaura um novo lugar para a criação do novo, de um novo corpo, de um novo pensamento. Assim, a peça-personagem escritor é atravessada por inúmeras outras que a transformam e que revelam a força de expressão que se interrelaciona: corpos vivos, que dialogam obliquamente com a linguagem do mundo a que cada personagem pertence.

Talvez a tentativa de criar um corpo múltiplo, disforme, fluido, sem a geometria dos processos de assujeitamento seja possível pelo processo de conexão com a imaginação, com o sonho, com a memória. O personagem escritor, assim, nos parece um ponto de resistência, um corpo que rebenta em conexões e se recusa a estar contido dentro de fronteiras. É um corpo que deseja expandir-se, e na fuga e na busca de um distanciamento da língua que oprime, o escritor encontra escape no sonho, lugar onde está a possibilidade de existência, de transgressão e de expansão, da liberdade e da conquista de um corpo outro, de um espaço outro.

Quando o escritor visualiza as flores violetas da casa da sua mãe, e estas impulsionam lembranças e fusões, o conhecimento do mundo é ativado, e as percepções são convocadas operando diretamente na sensibilidade do sujeito. A sensibilidade de perceber o outro, seja as flores, seja o Amante Outonal em frente às cabines, evoca uma sensibilidade em seu exercício intensivo e engendradora no encontro entre o corpo com campos de forças outras, forças do mundo que o afetam. A presença viva do outro faz com que novos blocos de sensações pulsem na subjetividade-corpo na medida em que este vai sendo afetado por novos universos.

Como um corpo fragmentado, os enredos parecem seguir esse arranjo, e o sonho também segue esse fio de conexão e sentido, reaparecendo em *Magnólias*, agora de forma detalhada: após beber muito em um bar, o escritor se sente perdido e resolve ir até a mesquita. No trajeto até a mesquita, vivencia a confusão e o movimento da cidade, e o seu caminhar e transitar leva-o à conexão com a atmosfera das ruas, que o transforma substancialmente:

El escritor encontró en la calle una gran cantidad de gente. Le molestó el sonido que producía el tránsito urbano. Cruzó algunas avenidas. Tomó el transporte subterráneo. Realizó un cambio de líneas, para lo cual debió volver a la superficie y caminar hasta otra estación ubicada a un par de cuadras. En el camino, se detuvo frente a una cancha de basquetbol. (...) Caminó unos momentos más, hasta hallar la calle donde se encontraba el punto donde debía hacer la conexión. Llegó a su destino pocos minutos después. Para su sorpresa, algunos asistentes del bar estaban esperándolo en la puerta de la mezquita. (...) Fue entonces cuando recibió una especie de iluminación, o algo parecido, y comenzó a hablar como un perturbado. Nunca antes le había sucedido algo semejante. Al contrario, siempre había hecho todo lo posible para mantenerse en silencio (BELLATIN, 2003, p.373 e 374)

Além do escritor, o Amante Outonal é outra figura que se deixa afetar pela presença das peças-flores. No enredo de *Camelias*, é narrada a história de uma personagem (o escritor) que, sempre que visita sua avó em uma casa de idosos, cheira um jarro de crisântemos e começa a chorar e rezar, de modo que estas despertavam na personagem uma sensação para além da realidade material, uma experiência quase religiosa.

De tal modo, sem abandonar a realidade, mas apostando em uma forma de compreensão mais profunda desta através de um olhar direcionado para o sobre-real, ou, para o que se apresenta além da realidade fixada, o sonho aponta para o que André Breton, no primeiro *Manifesto do Surrealismo*, em 1924, afirma: “será possível reduzir esses dois estados aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, a uma espécie de realidade absoluta, de sobre-realidade (*surrealité*)” (BRETON, 2001, p. 28).

É no encontro com o sonho que escritor personagem reivindica o caráter subversivo dos momentos verdadeiramente excepcionais, que se afastam das barreiras sociais mercantilistas e que impedem condições de existência plenamente favoráveis à realização dos

encontros afetuosos entre as pessoas e objetos, o que geralmente ocorre nas explosões de encantamento cotidiano, nos caminhos e pistas capazes de conduzir a esses momentos, momentos de encontro desencadeados pelo acaso.

O sonho se configura, para Lapoujade, com base na arte de Étienne Souriau, como modos de existências (mínimas) que se definem e constituem por características corporais (existências do aqui-agora), ficcionais (seres da existência que são imaginados e sonhados) e virtuais (seres da existência que não possuem uma presença efetiva, por serem inacabados ou por sua ausência). Essas últimas, as virtuais, realizam uma ponte imediata com a filosofia estoíca, já apresentada e discutida por Émile Bréhier (2012) e Derrida (1994).

Segundo os teóricos mencionados, as existências virtuais (e o sonho aqui se incluiria) se definem pelas características espectrais, e são evidências de algo que já percorre e envia fluxos, ainda que não tenha se materializado em uma forma determinada. Pode-se dizer que correspondem às forças das matérias, sendo possível pensá-las como “a visibilidade do invisível” (DERRIDA, 1994, p. 138), que produzem novas realidades, outras realidades, algo novo.

As histórias, assim, se entrelaçam, e as personagens deslizam e são colocadas em proximidade entre as narrativas, criando espaços de desconstrução do poder e instaurando outras realidades possíveis, enquanto grande parte das vivências insistem em estabelecer relações de dominância e controle. Ao penetrar nas entranhas desses dispositivos, através do sonho, através de lugares em que é possível vivenciar outras formas de sexualidade, enquanto cumplicidade que se encontra no outro, é possível visualizar a alegria que não tem como condição necessária a despotencialização dos outros corpos envolvidos.

É preciso destacar que no caleidoscópio *Flores*, a constituição das subjetividades apresenta, muitas vezes, a potência da resistência, da contestação e da liberdade dos corpos com alguma deficiência. Precisamente por apresentarem deformações corporais, alguns personagens acabam desenvolvendo uma subjetividade particular que, ainda que esta sofra tentativas de cerceamento por parte do Estado e pelos ambientes nos quais essas personagens frequentam e criam, não cessa de (re)construir-se.

Em relação ao personagem escritor, o impacto desse cerceamento de corpos pode ser observado quando este, já adulto, pesquisando sobre sexualidades alternativas na cidade, denominada de *Hell's Kitchen*, descobre que sua pesquisa é uma estratégia do governo para violar a privacidade das pessoas que realizavam práticas sexuais alternativas neste local, e usá-la como pretexto para interditar o espaço, como podemos acompanhar no giro do caleidoscópio denominado *Tulipanes*:

Como resultado de las últimas medidas gubernamentales, la zona de la ciudad conocida como el Hell Kitchen está a punto de desaparecer. Por eso, el escritor tiene cada vez mayor dificultad para ubicar puntos de encuentro con personas que ejercen sexualidades alternativas, por llamarlas de algún modo. Ha enviado una queja denunciando esta decisión de las autoridades como una ilegal injerencia en la vida privada de los ciudadanos (BELLATIN, 2003, p. 381)

Como um choque violento, a harmonia de uma suposta estabilidade se rompe, e de definidos, os contornos passam e ser borrados, fluídos, mexidos e abalados. A cada nova ruptura, a cada novo abalo, a cada nova violência e estranhamento sofrido pelo corpo, origina-se a diferença, o novo, a criação de algo não planejado que se presentificou. Assim, temos de mexer em estruturas já solidificadas, em nossos modos de sentir, em nossas ações, em nosso modo de pensar, de modo que uma mudança execute esse estado singular, de modo a irmos nos tornando outros.

Nesse sentido, os encontros que ocorrem sob o signo da aparente desordem, do acaso, matizam aquilo que uma ordem simples tem de altamente constrangedora. O acontecimento ocorre então em virtude das entidades, que podem ser definidas como “atos, mudanças, transformações, metamorfoses” (LAPOUJADE, 2017, p.61) e que, segundo este autor, afetam os seres e os fazem existir de outra maneira, gerando por vezes o sentimento de estranhamento, que é um sintoma da virtualidade presente.

Refletir sobre os encontros que visualizamos entre as personagens aqui mencionadas, em especial os encontros que o escritor realiza, leva à afirmação de que são encontros ao extremo, ao acaso, que geram transformações internas e externas nos corpos envolvidos. A ideia de encontro se manifesta no plano individual e no coletivo, simultaneamente. Nestes dois planos a amizade e o amor, no plano social e nos elos criados pelas dores comuns e reivindicações convergentes, são elementos capazes de favorecerem essa brusca e retumbante combinação de fenômenos pertencentes a séries causais que, a princípio independentes, se entrecruzam umas das outras.

A transgressão, a possibilidade de vislumbre de outras realidades é assim a entrada privilegiada para o mundo religioso, que é aquilo que permanece além dos limites do campo do trabalho, visto que é a face da natureza que se mostra irreduzível a qualquer dominação. Em termos batailleanos, a transgressão que se efetiva entre corpos, e que conseguimos visualizar a partir do escritor, possibilita ao indivíduo um instante imerso no excesso, em que suas estruturas subjetivas são dissolvidas e o indivíduo tem uma "experiência interior", que é justamente o acesso à realidades que possibilitam sempre a descontinuidade e o movimento: a transformação.

Esses encontros só são possíveis através da lâmina do corte dos espelhos, do ferir, do curar e da sutura. Lembro que, quando criança, eu e minha irmã, em muitas de nossas brincadeiras, cortávamos finas camadas de troncos de mamoeiros e ficávamos horas observando a seiva que eles geravam. Depois, como uma forma de compensação para tentar curar os machucados, fazíamos sobre o corte curativos que envolviam erva-mate, barbantes e folhas de parreira; realizávamos praticamente um procedimento cirúrgico nas feridas abertas, com o intuito de vê-las sarar. Durante tardes inteiras ficávamos observando a natureza e suas reações, observando suas feridas e suas cicatrizes, seu processo lento e sofrido de regeneração. Com o passar dos anos, fui percebendo que se deixar transpassar pelas sensações do corte, do sangrar, do ferir e do curar, do destruir e do imaginar, é importante para que vivamos por meio de outros corpos as transformações da vida (e da morte). Viver é brotar, transbordar, e o outro é e sempre será um aprendizado infinito, pois nada é mais potente do que o encontro.

A leitura que realizo de *Flores* me empurra diretamente para o lugar do atrito, do tensionamento, da confrontação e colisão comigo mesma e com o mundo. A noção de corte está presente nas narrativas de Bellatin não apenas enquanto armação, mas também na vida das personagens, que me leva para esse passado e para a memória das suturas, para esse passado dos cortes, das regenerações e das cicatrizes que carregamos em nossos corpos ou que realizamos em outros. Esses cortes, fragmentos aqui presentificados no corpo do escritor, sujeito que se esvai na cidade, tem relação de causa com outros corpos em movimento, que apresentam variações e conduzem às práticas disruptivas, que levam sempre ao protagonismo do corpo e da experiência corporal para e na apreensão do espaço, nesse caso o espaço da cidade. Mas, para além desse espaço específico, a personagem continua em trânsito, no contato e na relação com as demais peças e espaços que se constroem e destroem. O escritor, anônimo, errante, que aparece e desaparece ao longo das narrativas de *Flores*, tenta a todo o momento desviar-se de um conjunto de práticas de normatização e vigilância, tentando vivenciar formas de resistência.

Nessa leitura, a possibilidade desse sujeito andarilho, carimbado em praticamente todas as narrativas caleidoscópicas de *Flores* e marcado pela falta provocada pela ausência da sua perna, remete de imediato Bellatin à Baudelaire, o poeta da escuta da cidade. Ambos os escritores compartilham da mesma natureza, a do erótico, do florescer abrupto e violento, das flores murchas e despedaçadas. A sensibilidade do fim de século XIX que impera sobre Baudelaire, e que em sua poesia hermetiza os sentidos, desloca as significações e realiza contorções frasais a ponto de sua poesia ser captada de modo fragmentário, fragmento que remete à abertura, à “deformidade” da palavra e dos corpos. É por essa óptica fragmentária e

caleidoscópica da decomposição, da doença, do antilírico e do apoético que as flores bellatinianas são vistas e lidas aqui, impulsionadas pelo sonho, pela imaginação e pelo olhar que remete ao poema *Une charogne* de Baudelaire, que no verso *au détour d'un sentier* (na curva de um caminho-tradução nossa) apresenta a insólita presença de uma carniça em decomposição.

A decomposição, o corpo, a morte, esbarram na peça-personagem transeunte e em seus caminhos em curva, que aparecem com muita frequência ao longo da poética de *Flores do Mal*, em especial no poema *Le cygne*, poema em que um andarilho percorre as ruas parisienses encontrando toda a má sorte de pessoas, abandonadas, necessitadas, esbarrando sempre nas formas da cidade, que mudam rapidamente. É esse perambular pela cidade, a busca pelo novo, o deparar-se com o outro, com outras peças e corpos que levam para a leitura do corpo e da matéria presente, do tempo presente, da via da/na rua, do andar, do perambular, do corte e do atravessamento da cidade, que leva o sujeito a trapacear engrenagens do tempo, fundir-se à cidade, em seus cortes, em seus recortes e construir outras cidades pelo corpo, fragmentado ou não, assim como visualizamos nos estilhaçado caleidoscópio bellatiniano.

As diferenças entre as peças e o choque entre elas revela o processo de montagem-desmontagem-remontagem que aqui é pensado também como uma forma de ação política, por ser também uma forma de desmontagem do *status quo* das certezas mais consolidadas, como nos propõe Georges Didi-Huberman: “A montagem seria às formas o que a política seria aos atos: é preciso juntar dois significados da desmontagem que são o excesso das energias e a estratégia dos lugares, a loucura da transgressão e a sabedoria da posição” (2007, p.23). Nesse sentido, o escritor é aquele que irrompe todas as esferas que abrigam comportamentos e práticas sociais consideradas “normais”.

Esse caleidoscópio gira colorido pela força dos resíduos, das miudezas e peças desimportantes, como apresenta Benjamin, e estas se lançam à remontagem, à mistura temporal, e às temporalidades em conexão que empurram para a remontagem de tempos simultâneos e heterogêneos. O movimento que a peça-sonho, singular na armação da narrativa, faz com que as forças do passado do escritor, suas memórias, irrompam no presente, indiquem futuros, apontando para forças que sobrevivem numa montagem de vários tempos, heterogêneos, que coexistem, que se misturam e se fundem através do corte, do vão, da sutura.

6.4 Peças efêmeras, brilhos fulgurantes

Nas narrativas em que corpos abraçam corpos, em que corpos suportam corpos, e com

eles se embaralham, a ideia de (re)existir à fixidez e imutabilidade dos giros, danças e transformações das pecinhas (principalmente nas peças-personagens) se relaciona com as situações que elas vivenciam através de encontros ao acaso, que propiciam experiências que as afastam de modos de vida fechados e limitados.

Por meio das diversas possibilidades de “existências mínimas” (LAPOUJADE, 2017), as peças das narrativas-caleidoscópicas, como vimos, desenvolvem potencialidades que passam a transformá-las, inserindo-se em um contínuo processo que cria resistências. No entanto, ainda que muitas peças consigam escapar das linhas duras, criando escapes e saídas possíveis, inúmeras continuam sendo avassaladas por agenciamentos de poder, que organizam a maneira de pensar e sentir dos indivíduos, territorializando-os. Desviar a rota, andar e trilhar outros caminhos, e nesse trânsito tentar criar um outro corpo-peça que apareça e desapareça (para reaparecer de outro modo), num movimento incessante, parece ser o cerne da transformação das obras. Nessas composições, visualizo que não apenas de existências delimitadas a realidade se constitui, mas também daquelas mínimas, frágeis, que passam quase despercebidas, mas que têm em si uma força de existência e transformação gigantes.

É esse deslocamento das peças, deslocamento de um ser de um mundo a outro, que as leva a um existir voltado para a reinvenção, a produção de mundos por vir, pois “cada existência pode tornar-se uma incitação, uma sugestão ou o germe de outra coisa, o fragmento de uma nova realidade futura. Toda existência torna-se legitimamente inacabada” (LAPOUJADE, 2017, p. 39). Diante desses caleidoscópios narrativos, uma peça-corpo é um veículo de liberdade e criação de uma ética do viver livre, de modo que um encontro se efetiva na medida que os corpos não se reduzem uns aos outros, mas se implicam mutuamente, se pressupõem reciprocamente: estou objetivamente em relação com o outro na medida em que, tendo captado objetivamente algo dele, ele também o fez em relação a mim. Há, portanto, um devir comum às peças que se tocam, pois o que uma experimenta é inseparável da relação com a outra, uma vez que os afetos, que de um lado e de outro são diferentes, não se produzem sem o outro.

Diante disso, um caminho possível para as intensidades é deixar os corpos abertos, é permitir-se entrar em relações de movimento, abrir-se para o desconhecido, assumir o risco de transformar-se completamente, de estar em constante movimento. É sentir as coisas da maneira como nunca as sentimos, ver o mundo de outra forma, afastando o plano da identidade como algo fixo, imutável e engessado; fugir ou, no mínimo, desviar-se das estruturas fechadas, rompendo formas fixas, realizando movimentos que revelem um brilho diáfano, que resultem em acontecimentos geradores de transformações de uma existência em outra, devido ao corte, ao choque: de corpos, de espaços e de tempos.

Como os encontros entre as pecinhas dos caleidoscópios, que ocorrem de modo inesperado e que mutuamente se transformam gerando algo distinto, a maneira como as pecinhas narrativas vivenciam as experiências em relação às outras ocorre a partir de um complexo movimento oscilante de velocidades e lentidões, uma complexa relação de ritmos nos quais elas se conjugam, e nos quais a contingência está sempre atuando, como força que se contrapõe à necessidade de controle e antecipação de todos os encontros. Nessa perspectiva, se viver é expandir, é fazer a vida ganhar novas formas de expressão, os afetos-contingentes são os elementos, as peças que permitem a expansão da vida, em um movimento de tensão e pulsação que contagia outros corpos e que está sempre por acontecer, sempre na latência de um existir.

Quando considero as três obras analisadas, e realizo a leitura que, nas narrativas, as personagens se definem pela não-linearidade das suas ações, já que transitam de um lugar para outro sem um ponto de chegada definido, ponto que é o acaso dos encontros visualizados na peça-personagem de Verônica, do escritor, que transita aleatoriamente pela cidade, sem rumo definido, ou até mesmo de *la triste* ou *la ojerosa*, que, ainda que saibam perfeitamente onde querem chegar, têm seu trajeto interrompido ou desviado momentaneamente, que o abraço nas noções de não-lugar, acaso, encontro e nomadismo é efetuado, possibilitando choques que se contrapõem à noção de enraizamento, no qual a atmosfera da imaginação, do lúdico e até mesmo do onírico tem um lugar garantido e permitido.

Para eles, assim como para outros personagens dessas obras, é no estilhaço do caleidoscópio, nesse espaço-tempo, que a possibilidade de viver experiências de toda e qualquer ordem, de provocar encontros e de fazer da existência uma arte da aventura parece ser mais concreta, pois a deriva de corpos nesse espaço pode provocar possíveis e múltiplas estranhezas. Assim, nas narrativas de Mario Bellatin, de Alejandra Costamagna e Bernardo Carvalho, o estilhaço e contato com outras peças funciona como um espaço de experimentos e sensações, e a errância, como tendência natural, é resgatada e evidenciada na possibilidade de sair de um lugar para ir a outro. Isso faz com que o perambular, as idas e vindas das peças resulte em transformações, modificadas pelos encontros realizados ao longo do caminho, pelas relações que se assim se constroem. É na composição de afetos que o subjetivo se funde ao comunitário, ao outro, ao social e que se criam e recriam relações de movimento interno-externo.

Nessa perspectiva caleidoscópica, o mundo é constituído sempre por relações não monódicas, mas coletivas, que se proliferam através de contatos que formam linhas, teias, que provocam conexões. Tal pensamento, que privilegia a multiplicidade, as linhas se cruzam, e as personagens, ações, símbolos, são pontos de encontros, afastando a unidade do indivíduo, mas

proliferando e intensificando existências que compartilham outras existências, de multidões e múltiplas, formadas por agenciamentos diversos.

Se o outro deixa em nós certas marcas, da inquietação, da angústia e da mudança, que nas existências vão se compondo em muitas outras dimensões, nos planos invisíveis e visíveis, nos ambientes cotidianos e não cotidianos, são elas que fundam o processo de alteração, numa afirmação de um processo de hibridação que considera sempre a diferença, a multiplicidade e a infinitude, em detrimento da identidade, como valor primordial a ser afirmado. O personagem escritor é frequentemente tocado pelo sonho, mas, ao mesmo tempo, realiza um trabalho pragmático na prefeitura local; é a jornalista Verônica que tenta realizar seu trabalho de fotógrafa, mas desvia-se da sua profissão para buscar aquilo que lhe dá vida, para encontrar-se no e com o outro; é o caso das viajantes de *Santa Fé*, que se permitem tocar pela família estrangeira e seus dramas, estes completamente distintos das suas vivências cotidianas.

Assim, essas pecinhas são abaladas em seu formato fechado e estável, e sustentadas pelo afastamento da lógica filosófica predominante em grande parte da história ocidental, na qual a noção de identidade sempre manteve uma supremacia em relação ao conceito de diferença (DELEUZE, 1988), este último, que encarna o movimento e o fluxo, a dispersão, dispensa a ilusão de que a identidade se conserva. É a partir da diferença que nosso olho, ao adentrar o interior de um caleidoscópio, visualiza o choque entre essas peças e percebe que, ainda que estas se repitam constantemente, elas nunca são as mesmas, pois realizam contatos com outras que as modificam constantemente.

Essa face da diferença, que pode ser visualizada a partir desse objeto, reafirma o fato de que a repetição vem daquilo que necessitamos ver, se insistirmos em permanecer os mesmos, e não daquilo que realmente vemos no rodar do objeto. Entender que a identidade é um lugar de rigidez absoluta é fundamental para abandonar o pensamento que não reconhece a mudança e o devir como uma realidade absoluta e integral. As narrativas afirmam que não há lugar para ideias de permanência e estabilidade. O mundo é um fluxo e um vir-a-ser perpétuo, e a diferença é muito mais do que um conceito, mas um fundamento do mundo, das pessoas, das coisas que nos cercam. Se nos contatos, o medo da realidade desconhecida e até então impalpável assusta, esse temor da vida e do viver pode acabar tirando do sujeito o seu potencial, ao invés de impulsionar linhas e caminhos que sirvam para escapar de determinismos. Considerar que o modo como construímos nossas percepções estão diretamente entrecruzadas por ações e práticas disciplinárias e identitárias, e que o desviar-se delas, que tentam formar e deformar os sujeitos, deve ser uma função não apenas do acaso enquanto elemento que existe e forma

realidades não formatadas, mas do próprio corpo que permite esse acaso, envolve uma postura acima de tudo política diante da vida.

Desmistificar o girar do livro-caleidoscópio, agarrar-se às suas carnes e ao seu corpo, atravessar com o olhar as suas luzes, cores e peças, estender linhas invisíveis que ligam essas peças, abrir espaço para que o dinâmico e em construção estabeleça suas bases provisórias e assumir a impermanência das coisas, das pessoas e das relações, mobiliza experiências, sensações e afetos da ordem do novo, da diferença, numa composição em decomposição e recomposição constante.

DISPERSÃO III: do mapear e do andejar

Em *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, a protagonista questiona: “Mas por que não me deixo guiar pelo que for acontecendo? Terei que correr o sagrado risco do acaso. E substituirei o destino pela probabilidade” (1998, p.13). A irrupção de forças do acaso diretamente incrustadas nas vivências diárias, como almejava a personagem, foi o que, em março de 2020, nos levou a vivenciar uma pandemia e fez com que a realidade nunca mais fosse a mesma.

Enquanto tentava me aproximar das palavras e, com malabarismos discursivos, de alguma forma, dar origem a essa tese, a narrativa dos dias em volta era uníssona e preocupante, da esfera do medo e da irrealidade, mas também foi (e ainda é) a do imperativo da transformação. Mudamos todos, nos transformamos. Chegamos ao nosso limite, nos reinventamos de algum modo, e para além da narrativa da morte, houve pequenos brilhos, esparsos, delicados, como os brilhos entre as pecinhas do caleidoscópio, que em indisfarçável alegria, se (re)descobriam após encontros. Estes pequenos brilhos, fulguras, foram despontando depois do momento de maior sombra, e sendo construídos nos encontros cuidadosos, ainda receosos, mas (finalmente) encontros: um colega de trabalho que se redescobriu espiritualmente e profissionalmente; a amiga que sempre vivera perto do mar, mas que não tinha conexão com ele, e que durante esse período o tomou como o seu grande refúgio; a mãe que não queria ter um filho e se descobriu uma mãe possível, entre outros encontros sinceros e espontâneos, que esse momento histórico nos propiciou, apesar da violência dos inúmeros outros choques.

Nos dias em que os encontros foram proibidos, nos dias em que o outro era um risco, uma ameaça, outros pequenos choques, distintos, começaram a acontecer na esfera do quase invisível, nos cantinhos escondidos das casas, nas vivências mais íntimas e antes insignificantes, nas pequenas mudanças de hábitos, no experimentar um novo sabor, um novo cheiro, uma nova morada; os encontros iam acontecendo, às vezes mudos, em segredo, mas sempre transformadores, pois ali, ainda que imperceptíveis, estavam as vivências mínimas, as miudezas, o cotidiano rasteiro e transformador.

Desabituaamos nosso corpo e mente de todo e qualquer choque: dos sons cotidianos ao excesso de cores e movimento. Aprendemos que a euforia da volta lenta é muito parecida com a estreia de uma grande peça, na qual a angústia toma conta e é preciso ensaiar passos lentos e cuidadosos. Mudamos sem planejar, e penso que, muitas vezes, o acaso fora nosso guia, mas também o nosso maior fardo. Foi ele meu companheiro quando, em meio a outras e tantas possíveis combinações e encontros, quando o cenário pandêmico ainda era apenas uma distopia

de filmes de ciência-ficção, saí de uma ilha e vim para outra, em que o mar é feito de gente, e não de ondas, não de sal. Andar mais atenta do que de costume, concentrar e, em decorrência disso, deixar passar despercebidas aquelas pecinhas que cruzaram ao meu lado, durou muito tempo, até que finalmente consegui andar distraída. São Paulo impôs o desafio da distração, o desafio do sol, o desafio do espaço.

Da terra de Sepé Tiaraju, até a Boca do Monte; do coração do estado mais ao sul do sul do Brasil, até a capital mais meridional dele – numa morada relâmpago; dali para uma ilha desterrada, a ilha mágica dos sons e das cores do bilro, da ferrugem que cartografa metais, da atmosfera diáfana de um Cruz e Sousa; e deste pequeno continente solitário para a San Pablo do Anchieta, do Nóbrega, dos poetas e dos cantores anônimos. Chegar aqui e escrever uma tese sobre encontros que ocorrem ao acaso e ter como quintal o lugar onde todas as (im)possíveis conexões podem acontecer, foi e continua sendo um assombro. Desde os encontros com o verão calamitoso e chuvoso, com o céu bonito que faz no inverno, com o frio ameno que aqui não castiga tanto (apesar de outras coisas castigarem muito). Nos seus fragmentos, todas as cores e sons, e exigindo para si, ao mesmo tempo, todos os sentidos acionados e despertados, São Paulo é a cidade que precisa da diferença, mas na qual inúmeros corpos ao mesmo tempo se igualam: nos desejos, nas saudades e nas distâncias, porque todo mundo aqui parece ser um pouco de outro lugar.

Os caminhos que desenham nossas trajetórias de vida, nas nossas trajetórias diárias, mesmo em tempos pesados, pedem permissão para que abramos o corpo e permitamos que outros corpos ali procurem abrigo, morada, festa; permitir-se encontrar e deixar-se encontrar; permitir-se a surpresa e o apaixonamento dos primeiros encontros; permitir-se o atravessamento, o vir a ser naquilo que nasce em mim quando morre esse agora-aqui; assumir que a criatividade é algo que se cultiva, e que, como uma força que nasce de encontros quase sempre improváveis, nos empurra sempre a um rodar, a um girar. Não esquecer, nunca esquecer que há muitas histórias para escutarmos e muitos encontros e caminhos para que nossos olhos e corpos percorram, aqui, ali ou lá, sempre.

7 (IN)CONCLUSÃO: A GIRAR

No começo, a aproximação, a curiosidade, a fusão, os giros tímidos, os giros lentos, os giros delicados. O olhar, a observação, a paciência, a fascinação. A delicadeza, a espera e a curiosidade. Ao final, o estilhaço, a expansão, as entranhas e a nova configuração, a renovação, o movimento, a (re)descoberta. Ao longo desse caminho de movimentos, mais lentos, mais velozes, os retornos e avanços, os giros minuciosos e desastrados, estrambólicos e descuidados foram sendo realizados, ora com mais, ora com menos paciência, mas sempre com algum encantamento. Deslizando aqui e acolá, a aproximação do olhar com as peças-personagens, objetos, tempos, ações, foram se movendo diante da retina de quem só queria a apreensão, a totalidade, mas que teve que reaprender a olhar fragmentado, fazendo morada no instante presente, que sempre já é passado.

No olhar mais lento, cuidadoso, descobri que forças escapam e aconchegam, e dentre as que escapam, a do acaso ganha relevo. A força que tudo organiza-desorganizando, provoca o desenho de mapas proliferantes, desenhos outros, configurações novas que impulsionam encontros outros, inimagináveis. Observar e saber os meandros dos choques entre as peças, como de fato ocorriam esses encontros, como eram possíveis, ou que atravessamentos se davam em seus contatos exigiu outros olhares, outras buscas e a compreensão das complexidades temporais que envolviam os movimentos das peças, de modo que tais movimentos empurraram para um só lugar: o do desmonte, da abertura, do inevitável estilhaço.

Lançar o olhar sobre as pecinhas que sobreviviam aos giros e as que escapavam deles, impulsionaram as leituras das narrativas, que dialogam com outras temporalidades, que fundem em si outras temporalidades. Foi justamente esse entrelaçamento temporal dos encontros, desencontros e reencontros ao acaso que moveram e traçaram os caminhos, da minha vida, da vida de Verônica, da vida do personagem escritor, de la triste e de la ciega, e que, entrecruzadas por outras inúmeras peças, formaram imagens que impulsionaram visões outras, que invertem e explodem o mapa mundi e os desenhos de localizações fixas e certeiras, pois contam com a força da contingência que enlaça todos os encontros. Essas peças-corpos, elementos sempre fendidos, abertos, em formação, que permitem e admitem misturas, dobras, atravessamentos e passagens, não sendo apenas um receptor de elementos a partir do qual se erguem sistemas artificiais, sociais e culturais, armaram diante do meu olhar um sistema complexo, em constante fluxo e transformação.

Ao experimentar olhar o caleidoscópio e enlaçá-lo a partir das noções vivas e vibrantes de Deleuze e Espinosa, que localizaram o corpo-peça no lugar do corpo-afeto, corpo-toque,

corpo-choque e corpo-contato com o outro, foi possível visualizar as trocas e as superfícies formadas pelos corpos narrativos, pelas heterocronias temporais na medida em que cada encontro ali visualizado foi único e irrepetível.

Metáfora para a armação das narrativas e do encontro entre as peças, o caleidoscópio, considerado como imagem diante do não esgotamento das possibilidades narrativas dadas, vibrou na sintonia da inesgotável abertura, das possíveis e contingentes configurações ainda não dadas. Debruçar-se sobre esse instrumento e investigar a sua importância e abrangência enquanto objeto histórico-social que contribuiu para a formação de visões outras sobre a realidade, e que exerceu influência na criação de um pensamento mais criativo e dinâmico que aponta para a reiteração de peças e realidades múltiplas, só foi possível a partir de estudiosos da cultura visual e da sociedade do século XX, como Jhonatan Crary, William Mitchell, Ernest Gombrich, Didi-Huberman e Walter Benjamin, entre outros, que pavimentaram e auxiliaram no tateio das reflexões sobre esse objeto. Aparentemente obsoleto, o caleidoscópio, que ainda parece ter muito a despertar em mundo tomado pelas mídias digitais, me levou à aventura de tocar na carne da história desse objeto e me deparar com narrativas sobre ele, que por sua vez não possuem nada de obsoleto, e cujas imagens ainda estão vivas e muito fixadas na retina da memória. A história do objeto e a sua importância na formação de uma visibilidade moderna, além da sua influência e persistência até hoje como um objeto de culto e referência, me fez reencontrá-lo de modo que ele catapultasse a imaginação, possibilitasse novas montagens do pensamento, sempre novas, incessantemente novas; e que levaram à compreensão de que tudo é movimento.

Pensar narrativas a partir das imagens caleidoscópicas, da multiplicidade, da dinâmica da montagem-desmontagem que recusa sínteses conclusivas e toma a incompletude como princípio maior, resultou em leituras que, ao não excluir outras possíveis, apontam para as possibilidades que destituem centros, que esfumam as bordas dos espelhos caleidoscópios, agora aqui armado a partir de palavras.

Bernardo Carvalho, em *Onze*, apresenta a seguinte passagem: “Para que toda essa gente vem ao mundo? Para se reencontrar. De que vale, então, se não se reconhecem?” (CARVALHO, 1995, p. 134). Se o reconhecimento vem, primeiramente, através do estranhamento, é justamente esse estranhar-se e, na sequência, o entranhar-se (no outro, com o outro) que leva ao desvio e a transformação. Estilhaçar o caleidoscópio, visualizar o colorido vivo de suas cores, reconhecer as formas originais das pecinhas, sem o contato de uma com a outra, levou, depois do deslumbramento, a uma possibilidade e desejo de remontagem, de reconstrução. A reparação e valorização daquilo que foi rompido, mas que pode sempre ser

reconstruído, desde que se abrace a nova configuração com um valor positivo, e não defeituoso, despertou para o novo olhar a partir do resgate que algo adquire em uma nova configuração e que nunca mais irá voltar a ter a sua forma de origem.

Ao longo desse caminho traçado pelos modos de olhar, a noção de narrativas-caleidoscópicas foi sendo construída, e tal construção partiu da visualização e construção das narrativas: as combinações intensas e ao acaso que as personagens, as ações, os lugares, os objetos materiais e/ou noções abstratas (sentimentos, sons, signos, palavras e pensamentos) realizavam entre si, desenharam imagens interligadas, que apontam para aquilo que acredito ser a maior peça de armação dessa literatura caleidoscópica: os encontros que ocorrem ao acaso.

A noção de acaso, explorada a partir de estudiosos das áreas da Física e da Matemática, como Ilya Prigogine, James Gleick e Thomas Kuhn, passou a ser vista a partir de uma perspectiva outra, direção impulsionada pelas reflexões de Jean Luc-Nancy e George Bataille, de modo a possibilitar uma leitura a partir do contato e encontro entre corpos, uma vez que são os movimentos gerados pelo acaso que geram combinações complexas entre as peças do caleidoscópio, formando configurações e encontros interligados, enredados. Os encontros acidentais, randômicos, frutos dessa força, ainda que possam, num primeiro momento, diminuir momentaneamente a nossa potência, num segundo momento (ou movimento) podem fortalecer nosso corpo, ao ressignificarmos os encontros nos quais “a posse” de nós mesmos não estava assegurada.

Trouxe também para o diálogo com a noção de acaso os conceitos spinozistas-deleuzianos de encontro, afecção e afeto, que foram explorados de modo a compreender como a ação de um corpo, de uma superfície sobre outra, gera efeitos potencializadores de vida, desenhando assim a hipótese mais geral desse estudo: o de que encontros ao acaso podem criar escapes e fendas para que outras formas de vida sejam possíveis. Nesse sentido, defendi a leitura de que encontros relacionados ao fortuito e ao contingente não deve ser evitados, pois os encontros acidentais, que nos tiram do controle do nosso agir, podem manifestar-se justamente como força que provoca devires e existências outras, que libertam de condutas exigidas.

Transitar entre arte e ciência foi uma escolha consciente das dificuldades que isso poderia trazer, mas que ao mesmo tempo proporcionou uma perspectiva enriquecedora à montagem deste estudo, na medida em que esse diálogo foi trazendo pecinhas que pus a rodar e a se proliferar em conjunto. Como as peças do caleidoscópio, unir, cruzar, atravessar e produzir novas realidades a partir dessas pecinhas teóricas, a partir do contato entre elas, levou ao deslocamento de saberes, que descalcificam e que se transformaram em mutações faiscantes entres as peças. As peças-conceituais, que me auxiliaram a compor um texto de lacunas, de

perspectivas formadas por vozes em dissonâncias, foram essenciais para tecer essa imagem das narrativas-caleidoscópicas.

Os mundos de *Onze, Flores e Últimos Fuegos*, que resultaram em imagens/leituras potencializadas pela montagem, desmontagem, remontagem das pequenas peças que as compunham, revelaram os cortes, as sobre-vivências e as fragmentações das peças que, nos choques, nos movimentos, desenham outras imagens, engendraram outras possibilidades de encontros e desencontros: peças transgressoras, que encarnam a subversão e a vontade de outras formas de vida, que desenham fugas, que escapam do olhar, que se movem sem trajetória definida, e que justamente por isso desenham outras rotas possíveis, sempre ao acaso. Escondidas entre as peças maiores, as protagonistas são as peças-miudezas, as menores, que têm seu brilho ofuscado pelas maiores, mas que por entre as frestas escapam e, nos movimentos dispersos do objeto, remetem às vivências e memórias que, de modo mais ou menos direto, também lançam suas luzes sobre a escrita aqui construída. O rodar e o transformar do caleidoscópio, para além da influência no modo de ver e produzir realidades, se aproximou do ato da presente escrita, que é sempre uma reescrita, uma remontagem. Escrever é como ter como companheira uma solidão fabricada, mas uma solidão em que haja espaço para a imaginação e para a transgressão, de modo que a intimidade com a palavra, que ocorre sempre na convivência com a imperfeição, com o inacabado de cada frase, dá-se também na brincadeira em ver as palavras-peças relacionando-se entre si, fazendo destas não apenas corpos em (trans/de)formação, mas corpos que se cruzam com outros olhares, toques e temporalidades.

Na criação de qualquer texto de desvios, as rotas de fuga, verdadeiras determinantes de qualquer caminho, levam a choques que abrigam as melhores surpresas, abalos sísmicos que desestabilizam, e em função desta desestabilização, provocam mudanças profundas. Parafraseando Carlos Drummond de Andrade (2002) em seu poema intitulado *Verdade*, aqui, não interessou derrubar nenhuma porta, forçar nenhum lugar para que a verdade entrasse; não interessou chegar a um lugar luminoso onde a verdade esplenda seus fogos, mas, aceitando as miopias e as ilusões, as perspectivas e os ângulos de visão (sempre suscetíveis à mudanças): escrever.

Escrever uma escrita, a presente escrita, sempre em contato com o fora, uma escrita de/com intensidades, nunca representativa, e a cada palavra, fazer desta uma pequena máquina caleidoscópica que poderá estabelecer conexões com outras que ultrapassam os limites impostos pelas leis de uma linguagem morta, calcificada e sedentária. A cada nova palavra, distanciar-se de realidades fechadas e estriadas, exigindo a força do movimento para a vida, valorizando o rastro que o verbo e as imagens deixam em nós; por fim, a cada nova imagem

também empurrá-la para a fissura existente entre o terreno da imaginação e o da razão (sua falsa inimiga), permitindo que esta se combine com uma dinâmica de forças, forças ao acaso, fazendo proliferar e nessa proliferação, remontar-se, recombinar-se, num pensar que faz sempre morada no verbo-imagens.

Os mundos que aqui giraram, espatifaram-se e vão seguir, a cada novo olhar, se reconstruindo: mundos que gargalham, surpreendem e tropeçam; mundos que acolhem e expurgam; mundos que tocam as dissonâncias do contemporâneo, nas mesclas, nos revides, nos mananciais oníricos do jogar, do brincar, do saltar, e que na dança, ora pesada, ora leve das peças, resultam em tombos nos quais o imaginar é mais que ver, é vitaminar cada nova ideia e compô-la com miragens e vibrações.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma Poesia**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- ARRIGUCCI, Davi. **O Escorpião Encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. **S/Z**. Trad. M. de Santa Cruz e Ana M. Leite. São Paulo: Martins Fontes, 1980
- _____. **Teoria (do texto)**. Inéditos. Vol. 1. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BATAILLE, George. **La oscuridad no miente: textos y apuntes para la continuación de la Summa ateológica**. Madrid. Taurus, 2001.
- _____. **A parte maldita**. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2013a.
- _____. **O erotismo**. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013b.
- BARROS, Manuel. **O livro das ignorâncias**. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. **O Pintor da Vida Moderna. A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BELLATIN, Mario. **Flores**. In: **Mario Bellatin: Obra Reunida**. México: Alfaguara, 2005.
- BENJAMIN, Walter. **Mágia e Técnica, Arte e Política**. Traduzido por Paulo Sérgio Rouanet. (Obras Escolhidas; v. I). São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. **Passagens**. (Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- _____. **Sobre o conceito de história**. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLANCHOT, M. **A conversa infinita: a Experiência Limite**. Tradução de J. Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.
- _____, M. **A parte do fogo**. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BERGSON, Henri. **Duração e simultaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BRETON, A. **Manifestos do Surrealismo**. Sergio Pachá (Trad.). Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- BRIGGS, J., PEAT, F. D.: **Espejo y reflejo: del caos al orden**. Guía ilustrada de la teoría del caos y la ciencia de la totalidad. Barcelona: Gedisa, 2015.
- CANTOS CASANAVE, Marieta. **Los dispositivos ópticos y su recepción en la prensa del Romanticismo (1835-1868)**. Una aproximación, *Anales de Literatura Española* 25, pp. 105-130, 2013.

CARVALHO, Bernardo. **Onze: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CHAUÍ, M. S. **Espinosa: Uma filosofia da liberdade**. São Paulo: Moderna, 2005.

COSTAMAGNA, Alejandra. **Últimos fuegos**. Chile. Ediciones B, 2005.

_____. Entrevista em El Mostrador.(2013). **Los personajes son hijos del insomnio**. Disponível em: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2005/09/13/alejandra-costamagna-mis-personajes-son-hijos-del-insomnio>. Acesso em: 06 jun. 2019.

CRARY, Jonathan. **Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX**. CENDEAC, 2008.

DELEUZE, G. **Proust e os signos**. 8. ed. atualizada. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

_____. **Lógica do sentido**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. **Curso de Vincennes sobre Espinosa** (24/01/1978), 3ª edição, 2019.

Disponível em:

[http://www.uece.br/eduece/dmdocuments/Cursos%20Gilles%20Deleuze%20sobre%20Spinoza%203%20Edicao%2010Mai2019](http://www.uece.br/eduece/dmdocuments/Cursos%20Gilles%20Deleuze%20sobre%20Spinoza%203%20Edicao%2010Mai2019.pdf).pdf. Acesso em: 12 jul. 2020.

_____. **Espinosa: filosofia prática**. Tradução de D. e L. Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. Prefácio. In: NEGRI, A. **A anomalia selvagem: poder e potência em Espinosa**. Tradução de R. Ramallete. Rio de Janeiro: Editora 34, 2018, p. 8-9.

_____. **Nietzsche a e filosofia**. Trad. Ruth Joffily e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v.4. Tradução de Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. **O que é a Filosofia?**. 2 ed. São Paulo: Editora34,. 1993.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de E. A. Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante do Tempo: História da Arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2015.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **Diante do tempo: história da arte e anacronismos das imagens**.

Tradução de Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. (Coleção Humanitas).

DOMINGUEZ, Nora. **Miradas y saberes de lo monstruoso**. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2011. Disponível em:

http://publicaciones.filo.uba.ar/sites/publicaciones.filo.uba.ar/files/Figuras%20y%20saberes%20de%20lo%20monstruoso_interactivo.pdf. Acesso em 06 fev. 2019.

ENTLER, Ronaldo. **Poéticas do acaso: acidentes e encontros na criação artística**. 2000.

Disponível em: http://www.entler.com.br/textos/ronaldo_entler_poeticas_do_acaso.pdf
Acesso em: 24 jan. 2019.

_____. **Fotografia e acaso: a expressão pelos encontros e acidentes.** In: O fotográfico. Etienne Samain (Org.). 2.ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2000.

ESPINOSA, Benedictus de. **Ética.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

FERIGOLO MELO, Ivana. **Últimos Fuegos em seu trabalho Alejandra Costamagna: chispas en el remolino humano** (2015). HISPANISTA - Vol XVI - nº 63- Octubre. Disponível em <ISSN 1676 – 9058 (español) ISSN 1676 – 04X (português). <http://www.hispanista.com.br/artigos%20autores%20e%20pdfs/artigo508esp.html>. Acesso em: 11 jan. 2019.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir.** Petrópolis: Vozes, 1977.

_____. **O corpo utópico, as heterotopias.** Posfácio de Daniel Defert. São Paulo: Edições n-1, 2013.

GALLO, Sílvio. **As múltiplas dimensões de aprender.** 2012. Disponível em: http://www.pmf.sc.gov.br/arquivos/arquivos/pdf/13_02_2012_10.54.50.a0ac3b8a140676ef8ae0dbf32e662762.pdf. Acesso em: 23 jan. 2021.

GARCIA, Dorde Cuvardic. **El caleidoscopio en la literatura española.** Revista Káñina. Vol 42. Número 1. 2018. Disponível em: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/33031>. Acesso em: 27 nov. 2021.

GHYCA, M. **Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes.** Barcelona: Poseidón, 1953.

GIL, J. A reversão. In: LINS, D. (Org.). **O devir criança do pensamento.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GLEICK, James. **Caos: a Criação de uma Nova Ciência.** Rio de Janeiro. Campus, 1991.

GOMBRICH, E. H. **El sentido del orden: estudio sobre la psicología de las artes decorativas.** Tradução Esteve Rimbau i Saurí. Barcelona: G. Gili, 1979.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo.** Petrópolis: Vozes, 1996.

HISTÓRIA DO PRÉ-CINEMA. **Brinquedos ópticos.** 2 fotografias. 28 out. 2009. Disponível em: <https://precinema.wordpress.com/>. Acesso em 11 jul. 2022.

HUHTAMO, Erkki. **All the World's a Kaleidoscope.** A Media Archaeological Perspective to the Incubation Era of Media Culture. Rivista di estética. 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/estetica.982>. Acesso em: 15 maio 2021.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa.** São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KUHN, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas.** 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

- LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- LEFEBVRE, Henri. **Revolução Urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- LESTIENNE, R. **O acaso criador: o poder criativo do acaso**. Trad. Adriana Rizzo Garcia e Mary Amazonas Leite de Barros. Rio de Janeiro: Travessa, 2008.
- LISPECTOR, C. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
_____. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro, Rocco, 1998.
- LUCENA JR.; Alberto B. **Arte da animação: técnica e estética através da história**. São Paulo: SENAC, 2005.
- LYOTARD. **A condição pós-moderna**. Lisboa: Gradiva, 2003.
- MAILLET, Arnaud. **Kaleidoscopic Imagination**. Revista Grey Room (2012) (48): 36–55. 2012. Disponível em:
https://www.researchgate.net/publication/290394675_Kaleidoscopic_Imagination. Acesso em: 28 jan. 2021.
- MAFFESOLI, Michel. **Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas**. Rio de Janeiro, Record, 2001.
- MARTIN JAY, 'The Scopic Regimes of Modernity', in Hal Foster (ed.), Vision and Visuality, Seattle, Bay Press, 2018 pp. 3-7, n. 1-13. Disponível em:
<https://pt.scribd.com/document/440006036/Martin-Jay-Scopic-Regimes-of-Modernity>. Acesso em: 11 set. 2021.
- MATTOS, F.C. **Nietzsche e o primado da prática: um espírito livre em guerra contra o dogmatismo**. 2007, 270 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- MEDEIROS, Diamila. Revista Eletrônica Interfaces. A potência dos corpos errantes, algumas considerações sobre Flores, de Mario Bellatin. (2018). Disponível em:
https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/4921. Acesso em: 19 set. 2021.
- MITCHELL. W.J.T. **Teoría de la imagen: Ensayos sobre representación visual y verbal**. Tradução: Yaiza Hernandez Velásquez. Akal. S.A., 2009.
- NANCY, Jean. **El sentido del mundo**. Buenos Aires: La marca, 2003.
- NIETZSCHE, F. **Ecce homo: como alguém se torna o que é**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
_____. **Assim falou Zaratustra**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NOGUEIRA, Luís. Histórias do cinema. Manuais de cinema V. Lab. Com Books, 2014. Disponível em: http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/20150629-2014_manuais_cinema_v.pdf. Acesso em: 15 mar. 2021.

OLMOS, Ana Cecilia. **Transgredir o gênero: políticas da escritura na literatura hispano-americana atual**. Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. n. 38, Brasília, julho/dezembro, 2011.

ORLANDI, Luiz. **Um gosto pelos encontros**. Disponível em: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/12/29/um-gosto-pelos-encontros-luiz-orlandi.pdf> . Acesso em: 21 dez. 2020.

PICKOVER, Clifford. A. **Archimedes to Hawking: laws of science and the great minds behind them**. United States: Oxford University Press, 2008.

POINCARÉ, H. **Science and Method**. New York: Dover Publications, 1952.

PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. **La Nueva Alianza**. Alianza Editorial, Madrid. 2004.

_____. **As leis do caos**. 1ª edição. Editora: UNESP, 2002.

_____. **O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza**. São Paulo; Editora Unesp, 1996.

ROLNIK, Suely. **Pensamento, Corpo e Devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico**. In: Cadernos de Subjetividade / Núcleo de estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC, São Paulo: v.1, n.2, 1993.

RODRIGUES, Bruno. Dissertação de mestrado. **Menino, eu sou é homem! (?): aspectos constitutivos do masculino em uma análise de Onze, de Bernardo Carvalho** (2012).

Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/elbc/a/nScc7w8nntVkRMCVqLDJypm/abstract/?lang=pt> .Acesso em: 05 jun. 2019.

RUELLE, David. **Acaso e Caos**. São Paulo: Unesp, 2000.

SALOMÃO, Waly. **Poesia total**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SOURIAU, P. **Theorie de L'invention**. Paris: Librairie Hachette, 2012.

TERRON, Joca. Em Flores. Mario Bellatín. **Flores**. Tradução: Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

THOMAZ, Paulo. **O dilaceramento da experiência: as poéticas da desolação de Bernardo Carvalho e Sergio Chejfec**. Periódicos UFMA. 2009 Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/viewFile/8039/491>. Acesso em: 03 jun. 2019.

VAIHINGER, Hans. **A filosofia do como se**. Chapecó: Argos, 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas Canibais – elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Ubu Editora; n-1 edições, 2018.

WARBURG, A. **Histórias de Fantasma para Gente Grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. **Essais Florentins**. Paris: Editions Klincksieck, 1990.

YEOHHEE, CHO. **El rito de purificación sinto-budista en dos cuentos de Últimos fuegos de Alejandra Costamagna**. Sincronía, núm. 75. Universidad de Guadalajara, México, 2019. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513857794012>. Acesso em: 13 jun. 2020.

YORKE, Jim. **Period Three Implies Chaos**. The American Mathematical Monthly, Vol. 82, Nº. 10. 1975

ZOURABICHVILI, François. **Deleuze: uma filosofia do acontecimento**. São Paulo: Editora 34, 2016.