



**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS**  
**Doutorado em Estudos de Linguagens**

**Pedro Henrique Rodrigues da Silva**

**A VIOLÊNCIA, A FABULAÇÃO, O CORPO:**  
**O Pensamento Trágico em Jean Genet**

Belo Horizonte  
2021

**Pedro Henrique Rodrigues da Silva**

**A VIOLÊNCIA, A FABULAÇÃO, O CORPO:**  
O Pensamento Trágico em Jean Genet

Tese apresentada ao curso de Doutorado em Estudos da Linguagem, do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos de Linguagens, do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), como requisito parcial para obtenção do título de Doutor.

**Área de Concentração:** Tecnologias e Processos Discursivos

**Orientador:** Prof. Dr. João Batista Santiago Sobrinho

Belo Horizonte  
2021

Silva, Pedro Henrique Rodrigues da.  
S586v A violência, a fabulação, o corpo: o pensamento trágico em Jean Genet / Pedro Henrique Rodrigues da Silva. – 2021.  
167 f.  
Orientador: João Batista Santiago Sobrinho.

Tese (doutorado) - Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2021.  
Bibliografia.

1. Corpo humano na literatura. 2. Escritura. 3. Genet, Jean, 1910-1986. 4. Pensamento - tragédia. 5. Violência. I. Santiago Sobrinho, João Batista. II. Título.

**Pedro Henrique Rodrigues da Silva**

**A VIOLÊNCIA, A FABULAÇÃO, O CORPO:**  
O Pensamento Trágico em Jean Genet

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET-MG, em 10 de outubro de 2021, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Estudos de Linguagem, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

---

Prof. Dr. João Batista Santiago Sobrinho - CEFET/MG – Orientador

---

Prof<sup>(a)</sup>. Dr<sup>(a)</sup>. Cristiane Felipe Ribeiro de Araújo Côrtes – CEFETMG – Nepomuceno

---

Prof<sup>(a)</sup>. Dr<sup>(a)</sup>. Ubirajara Santiago de Carvalho Pinto – IFF – Campus Macaé

---

Prof<sup>(a)</sup>. Dr<sup>(a)</sup>. Rogério Barbosa da Silva – CEFET/MG

---

Prof<sup>(a)</sup>. Dr<sup>(a)</sup>. Wagner José Moreira – CEFET/MG

Aos meus pais.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares, Pedro Marinho da Silva e Enedina Rodrigues da Silva (*In Memoriam*), Silvana Maira Rodrigues da Silva, Gilberto Martins Botelho e Karina Bruno de Carvalho, pelo apoio e paciência.

Aos meus amigos, Leonardo, Fernando, Eliseu, Vinicius, Jaqueline e Rômulo, pelos momentos de cumplicidade e pelas ideias.

Ao amigo Mário, pela ajuda nos momentos de tradução de textos em língua francesa e de questionamentos filosóficos.

Ao Posling (CEFET-MG), pela aposta e incentivo ao nosso projeto.

Ao meu orientador, João Batista Santiago Sobrinho, pelas sugestões, conselhos e prosas revigorantes durante esses processos.

À banca, pela análise e críticas respeitosas aos meus escritos e apontamentos.

*Escrever é escolher um entre dez materiais  
que são propostos. Eu me pergunto por que  
aceitei fixar com palavras tal fato, antes de  
outro de igual importância.*

*Jean Genet (2005)*

## RESUMO

A presente tese, apresentada ao curso de Doutorado em Estudos de Linguagens do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), é fruto da pesquisa que desenvolvemos desde 2017, acerca da produção do escritor, poeta, ensaísta e dramaturgo francês Jean Genet (1910-1986). O conceito central de nossa pesquisa é o de pensamento trágico. Diante disso, escrevemos quatro capítulos que tratam de uma rede conceitual, que busca evidenciar o exercício daquele modo de pensamento por parte de Genet ao desenvolver a sua escritura. No primeiro capítulo, intitulado *O Pensamento Trágico*, procuramos apresentar diferentes aspectos que envolvem o conceito de pensamento trágico, isto é, a afirmação irrestrita da existência e suas múltiplas tensões, em especial suas relações com o eterno retorno, o *amor fati* e a alegria do trágico. No capítulo seguinte, denominado *Eterno retorno... Violência... O Devir genetiano*, buscamos mostrar como as múltiplas e recorrentes situações de violência experimentadas e descritas pelo escritor francês ao longo de sua vida ajudam a mostrar traços de uma espécie de pensamento trágico por ele desenvolvido. No terceiro capítulo, intitulado *Fabularcriar: Jean Genet e a Máquina Fabuladora*, pensamos a respeito do conceito de fabulação e como isso possibilita Genet a criar um povo por vir. Por fim, em *O gozo trágico de Genet: sobre o desejo, o corpo e a grande saúde*, buscamos evidenciar que, para Genet, o corpo é uma grande razão, a partir dos conceitos de desejo – como uma potência criadora – corpo sem órgãos – que coloca em xeque as organizações e sistematicidades do corpo – e o esquecimento de que, por meio da traição, na escritura genetiana, possibilita-se um modo de felicidade, manifestando uma grande saúde.

**Palavras-chave:** Corpo; Escritura; Fabulação; Jean Genet; Pensamento Trágico; Violência.

## ABSTRACT

This thesis, presented to the Doctoral Course in Language Studies, of the Post-Graduate Program *Stricto Sensu* of the Federal Center for Technological Education of Minas Gerais (CEFET-MG), is the result of research that we have developed since 2017 on the production of French writer, poet, essayist and playwright, Jean Genet (1910-1986). The central concept of our research is that of tragic thought. Therefore, we wrote four chapters that deal with a conceptual network that seeks to evidence the exercise of that way of thinking by Genet, when developing his writing. In the first chapter, entitled *The Tragic Thought*, we try to present different aspects that involve the concept of tragic thought, that is, the unrestricted affirmation of existence and its multiple tensions, especially its relationship with the eternal return, the *amor fati* and the joy of tragic. In the following chapter, called *Eternal Return... Violence... Genetian Becoming*, we seek to show how the multiple and recurrent situations of violence experienced and described by the French writer throughout his life help to show traces of a kind of tragic thought. In the third chapter, entitled *Fablecreate: Jean Genet and the Fabulatory Machine*, we think about the concept of fabulation and how it enables Genet to create a people to come. Finally, in *Genet's Tragic jouissance: on desire, the body and great health*, we seek to show that, for Genet, the body is a great reason, based on the concepts of desire – as a creative power – body without organs – which calls into question the organizations and systematicities of the body – and the forgetfulness that, through betrayal, in the Genetian scripture, enables a way of happiness, manifesting great health.

**Keywords:** Body; Scripture; Fabulation; Jean Genet; Tragic Thought; Violence.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>09</b>
<b>1 O PENSAMENTO TRÁGICO.....</b>	<b>18</b>
1.1 Pensamento Trágico: relações entre o Eterno Retorno da Diferença e o <i>Amor Fati</i> .....	18
1.2 Da Tragédia Ática à Alegria do Trágico.....	32
1.3 A Alegria do Trágico e a Grande Saúde.....	37
<b>2 ETERNO RETORNO... VIOLÊNCIA... O DEVIR GENETIANO.....</b>	<b>47</b>
2.1 Genet: Existência e Violência.....	47
2.2 Gozar com a vida desnudada: a Crueldade em Genet.....	62
2.3 A Morte como experiência do Trágico nos escritos genetianos.....	74
2.4 Crime... Prisão... Crime... Uma perspectiva sobre o Eterno Retorno.....	88
<b>3 FABULARCRIAR: JEAN GENET E A MÁQUINA FABULADORA.....</b>	<b>102</b>
3.1 O Acontecimento e a Potência do Falso: Genet e a Máquina Fabuladora.....	102
3.2 Os Devires-outros da Fabulação genetiana.....	109
3.3 O real, o mito e a linguagem em Jean Genet: a experimentação de um Povo Por Vir..	120
<b>4 O GOZO TRÁGICO DE GENET: SOBRE O DESEJO, O CORPO E A GRANDE SAÚDE.....</b>	<b>129</b>
4.1 O Desejo em Genet.....	129
4.2 O Corpo em Genet: sobre a Grande Razão ou como criar um Corpo Sem Órgãos.....	139
4.3 Entre o esquecimento e a alegria: a Grande Saúde genetiana.....	146
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>156</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>163</b>

## INTRODUÇÃO

*É preciso ficar alegre, cantar. Vamos cantar! Canta, como quando tu fores mendigar nas cortes e nas embaixadas. Temos de rir. Senão a tragédia vai nos fazer voar pela janela.*

(GENET, 1976, p. 63).

Esta pesquisa é um experimento que procura se aproximar da escritura do escritor, poeta, dramaturgo e ensaísta francês Jean Genet (1910-1986). Transitando em um universo repleto de conceitos criados nos atravessamentos mútuos entre literatura e filosofia, escolhemos o de *pensamento trágico* como uma maneira de pensar a respeito do funcionamento dos escritos genéticos, de experimentar suas singularidades e potências, pois acreditamos que aquele tipo de pensamento intensifica ainda mais suas forças.

Genet nasceu em Paris, em 19 de dezembro de 1910. Filho de Camille Gabriele Genet, sua família, ao que consta em poucos registros, era composta pelos tios, François e Clotilde Genet – trabalhadores errantes, com um único vínculo documentado com a cidade de Lyon –, e mais dois tios, Paul e Claudine Genet. Sobre o pai do escritor francês, não há qualquer informação, já que, no momento de seu nascimento, Camille se declarou solteira.

Ainda recém-nascido, Genet foi abandonado aos cuidados da Assistência Pública. Alguns dias depois, foi adotado por um casal de pequenos agricultores, Eugénie e Charles Regnier, que se comprometeram a cuidar dele até os treze anos de idade. Em troca, eles recebiam do Estado um pequeno auxílio mensal. Dali em diante, o escritor passou a morar juntamente com a família adotiva no povoado de Alligny-en-Morvan, ou simplesmente Morvan. Lá recebeu uma educação formal escolar e religiosa cristã, inclusive fazendo parte do coro da igreja. Na aldeia, Genet praticou seus primeiros furtos, subtraindo dos vizinhos e colegas da escola, objetos, como livros, lápis e doces. Aliás, entre os dez e doze anos de idade, criou o hábito de retirar escondido dos pais algumas quantias em dinheiro. Em uma dessas ocasiões, foi flagrado pelo pai adotivo que usou pela primeira vez o termo ladrão para qualificá-lo. Nessa época, também, Genet teve suas primeiras experiências homoafetivas.

Entre os anos de 1920 a 1940, sem qualquer vínculo com a família adotiva e entregue à marginalidade, o escritor francês esteve internado em duas clínicas psiquiátricas, passou por inúmeras casas de correção, reformatórios – dentre eles o mais emblemático é Mettray, sobre a qual falaremos ao longo do texto – e presídios, em diferentes lugares da Europa. Em 1943, durante a ocupação da França pela Alemanha nazista, Genet se encontrava preso no Camp des Tourelles, em Paris, um dos principais núcleos responsáveis pelas deportações para os campos

de concentração. Naquele ano, o escritor já havia conhecido alguns intelectuais franceses, com os quais manteve amizade ao longo de sua vida, e, de maneira independente, publicado o seu poema mais conhecido: *O condenado à morte*. Diante disso, por meio da interferência de Marc Barbezat, da editora L'Arbalète, Genet foi libertado em maio de 1944. Esta foi a sua última passagem pela prisão.

Também houve alguns hiatos nesse período, nos quais o escritor se alistou no exército e participou de algumas expedições à Síria e ao Marrocos. Em junho de 1936, por não se apresentar a uma convocação, foi considerado desertor.

Desde 1944, Genet dedicou-se a escrever, não apenas poemas e romances, mas peças de teatro, roteiros de filmes e ensaios sobre arte. Participou de movimentos políticos, como os protestos de Maio de 1968, em Paris, ao lado de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, e de lutas contra as péssimas condições de vida e de trabalho dos imigrantes na França, em 1970. Colaborou com as ações do *Grupo de Informações Sobre as Prisões*, que tinha como um dos principais membros, Michel Foucault. Esteve ativamente ligado aos Panteras Negras, nos Estados Unidos, e à insurreição palestina pela libertação, no Oriente Médio, com os quais manteve laços até a sua morte, em 15 de abril de 1986.

Pode parecer redundante apresentar essas informações que já foram demasiadamente exploradas em outros textos, mas elas são importantes para entendermos um mínimo acerca da vida do escritor francês e dos desdobramentos que sucedem a partir daqui, especialmente diante do grande apreço que ele nutriu pela marginalidade, tornando-se, como afirma Edmund White (2003), em *Genet: uma biografia*, “o apóstolo dos desventurados na terra” (WHITE, 2003, p. 16).

A partir de tudo isso, em nossa trajetória, objetivamos compreender como os vários conceitos que orbitam o pensamento trágico se ligam entre si e nos ajudam a interpretar a escritura de Genet. Nasceram, assim, três perguntas que guiaram nossos passos: em primeiro lugar, o que é o pensamento trágico? Em segundo lugar, com quais outros conceitos o pensamento trágico se relaciona? E, por fim, como é possível ler a escritura genética, a partir desta teia conceitual? Em vista disso, foi necessário pensar sobre este arranjo, suas aproximações, intercessões e potências, e investigar sua robustez para tentar se avizinhar de onde ecoa esse vigor. Nesse sentido, estudamos uma gama de textos do escritor francês, caracterizados pelo que entendemos como uma ficção autobiográfica<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Utilizamos, aqui, o texto *Tipologia da autoficção*, no qual Vicente Colona (2014) acredita que a autoficção biográfica é aquela em que o escritor é o pivô em torno do qual a narrativa se ordena e que fabula a existência a partir de dados de sua própria vida.

Nossa relação com o tema se iniciou no ano de 2014, quando éramos tomados pelas inúmeras possibilidades de pesquisas para o Doutorado. Conhecemos os escritos de Genet no ano de 2009, quando o nosso primeiro contato se deu com o livro *Diário de um ladrão*. Ao longo da preparação para o Mestrado, mesmo vislumbrando as possibilidades ofertadas pelos textos do escritor francês, optamos por trabalhar com outro escritor de nossa predileção: o poeta paulistano *Roberto Piva*. Desta experiência, produzimos nossa dissertação intitulada *Nilismo versus corpo na poesia de Roberto Piva*, defendida no ano de 2014. Porém, ao longo do tempo, a inquietação ante aos textos genetianos e de suas provocações fez intensificar nossas leituras, para, posteriormente, nos levar a articulá-las em um projeto que considerasse nossa formação acadêmica: a Filosofia. Essas ideias se concretizaram em 2016, na ocasião de nossa aprovação no processo de seleção para o Doutorado em Estudos de Linguagens, do Centro Federal de Educação Tecnológica – CEFET-MG.

É caro à nossa leitura o pensamento do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900), do filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995), do psicanalista francês Felix Guattari (1930-1992), dentre outros que compartilham uma visão trágica acerca da existência. Eles, nesta trajetória, tornam possível o desenvolvimento da proposta cartografada em nosso projeto, viabilizando uma teia rizomática<sup>2</sup> de ideias que se afetam mutuamente, promovendo o que, a partir da *Ética* do Baruch de Spinoza (2017), podemos entender como bons-encontros<sup>3</sup>, marcadas pelas interseções entre textos literários e conceitos filosóficos.

Nesse sentido, existem evidências que possibilitam acreditamos em uma proximidade entre Genet, Nietzsche, Deleuze e Guattari. De acordo com White (2003), Genet leu a obra de Nietzsche no ano de 1961, quando visitava a ilha de Corfu, na Grécia, passando a se interessar por suas ideias, em especial as leituras sobre o teatro grego, presentes em *O nascimento da tragédia*, e o conceito de *Além-do-homem*. White também afirma que, em 1971, juntamente com Deleuze, o escritor francês fez parte do Comitê Djilali, um movimento de intelectuais europeus contra o racismo, sobretudo em relação aos árabes<sup>4</sup>. Sem contar que, como dito

---

<sup>2</sup> O conceito de rizoma é desenvolvido por Deleuze e Guattari (1995), no Volume I de *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, em que a potência de uma singularidade biológica (uma haste vegetal que se desenvolve de maneira múltipla) e se torna um signo, que tem como princípios as conexões, heterogeneidades, multiplicidades e rupturas, e nos mostram os processos próprios da existência.

<sup>3</sup> Na terceira parte da *Ética*, ao falar sobre a origem e a natureza dos afetos, Spinoza (2017) afirma que um bom encontro acontece quando nosso corpo encontra aspectos que o aproxima de outro, possibilitando interferirmos no mundo e que o mundo interfira em nós. Este é capaz de gerar afetos de alegria. Consideramos que houve um bom encontro entre os escritos de Genet, Nietzsche, Deleuze e Guattari, dentre outros pensadores. Sobre os afetos abordaremos adiante.

<sup>4</sup> O movimento nasce após o dia 27 de outubro de 1971, quando um argelino de 16 anos chamado Djilali Bem Ali foi morto sob a acusação de estupro, sem que as provas fossem apresentadas.

anteriormente, tal como Genet, Deleuze e Guattari também participaram das manifestações de maio de 1968, em Paris.

Ademais, quando associamos o conceito de escritura aos escritos de Genet, pensamos, mais do que a forma como Roland Barthes o trabalha, a maneira como Deleuze o pensa. Em *Diálogos* com Claire Parnet, ao falar sobre a *superioridade da literatura anglo-americana*, o filósofo francês (1998) escreve que:

A escritura não tem outro objetivo: o vento, mesmo quando nós não nos movemos, ‘chaves no vento para que minha mente fuja do espírito e fornecer a meus pensamentos uma corrente de ar fresco’ extrair na vida o que pode ser salvo, o que se salva sozinho de tanta potência e obstinação, extrair do acontecimento o que não se deixa esgotar pela efetuação, extrair no devir o que não se deixa fixar em um termo. (DELEUZE, 1998, p. 90).

Sendo assim, mais do que a escrita, a escritura funciona como uma possibilidade de apreensão – extração – dos poucos rastros deixados pela velocidade dos acontecimentos. Ela é uma intensidade que nos permite experimentar um sem-número de elementos, mesmo que sejamos demasiadamente lentos para captarmos as incontáveis articulações, permutas e repulsões que são estabelecidas a cada momento. É nesse sentido que compreendemos os escritos genéticos como escritura: Genet procura criar uma pujança de forças metamórficas que pululam sua escrita. Acerca do conceito de acontecimento, trataremos ao longo do texto.

Diante do projeto final, construído ao longo dos primeiros dezoito meses de curso sob a orientação do Professor João Batista Santiago Sobrinho e avaliado pela Professora Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova; e, posteriormente, tendo o texto prévio qualificado pelos professores Luiz Carlos Gonçalves Lopez, Wagner José Moreira e Laurici Vagner Gomes, apresentamos adiante o arranjo dos capítulos que compõem nossa tese. Antes, é importante dizer que ela se produziu por movimentos distintos, mas que fazem uma síntese disjuntiva inclusiva: é assim, pois, que a violência, a fabulação e o corpo são elementos que, apesar de distintos, ajudam a compor o pensamento trágico. Inicialmente, por uma espécie de didatismo, trataremos essa síntese separadamente. Todavia, entendemos que aqueles conceitos fluem marcados por zonas de indiscernibilidade que os ligam.

No capítulo intitulado *O pensamento trágico*, influenciados por textos nietzschianos e por alguns pensadores que se aproximam da perspectiva do filósofo alemão, procuramos nos avizinhar do conceito de *pensamento trágico*. Diante disso, neste primeiro momento, acreditamos ser importante ressaltar que o capítulo é basicamente teórico, pois apresenta algumas disposições gerais, definições, comentários e hipóteses, em que a voz de Genet ainda

não se faz presente, pelo menos não de forma ativa. Ademais, mesmo sabendo que existem inúmeras leituras dos escritos de Nietzsche, escolhemos a visão Deleuziana – sobretudo em relação ao *eterno retorno* – por acreditarmos na possibilidade de aproximação e conciliação entre pensamento trágico e os demais conceitos que aqui emprestamos, já que essa última também será tratada a partir de uma perspectiva deleuze-guattariana. Este capítulo é dividido em três partes.

Na primeira parte, intitulada *Pensamento Trágico: relações entre O Eterno Retorno da Diferença e o Amor Fati*, buscamos associar os conceitos de eterno retorno e de *amor fati*, ambos desenvolvidos por Nietzsche ao longo de seus escritos: o primeiro – a única dinâmica da existência – que se manifesta como diferença, incessantemente; e o segundo, um afeto pelo eterno retorno e que permite afirmá-lo. Identificamos, aqui, uma intensa relação entre eles, que se manifesta como um modo especial de conhecimento, tornando possível a existência de uma maneira de pensar que afirma o trágico.

Já em *Da Tragédia Ática à Alegria do Trágico*, tentamos compreender as origens da leitura nietzschiana do trágico, sobretudo em seus escritos de juventude, nos quais podemos perceber como Nietzsche foi influenciado pela singularidade da cultura grega antiga, especialmente a Tragédia Ática e o paradoxo existente entre Dioniso e Apolo, que se opõem e se completam concomitantemente. Entretanto, com o passar do tempo, Nietzsche aprimorou o seu pensamento, fazendo de Dioniso uma espécie de mensageiro ou porta-voz do filósofo alemão, sendo para este o principal signo e potência do trágico.

Por fim, em *A Alegria Trágica como vitalidade*, pensamos a alegria e o riso como potências afirmativas e necessárias diante da vida. Nesse sentido, foi necessário tratar a tensão entre duas maneiras de perceber a existência: o trágico da seriedade e o trágico do riso. O primeiro cultiva e reforça uma visão moralizada sobre o mundo, limitada, de aspereza e que busca, sobretudo, eliminar a diferença. Já o segundo não culpa a vida. Ao contrário, vê nela tamanha beleza e possibilidade irrestrita de gozo; brinca, dança e, em especial, cria. Dito isto, entendemos que Genet produz e cria de forma alegre e afirmativa diante dos infortúnios da existência.

Já no capítulo intitulado *Eterno Retorno... Violência... O devir genético*, pensamos o conceito de violência que, além de ser um dentre os vários traços dos escritos de Genet, compõe, acima de tudo, uma das características próprias do existir: a existência opera uma violência constante, por isso ela é trágica. Esses são signos de um modo de pensar, pois não há dúvida que ele choca o leitor e, ao fazê-lo, o violenta. Diferentemente do primeiro capítulo, o segundo é dividido em quatro partes.

Na primeira parte, intitulada *Genet: Existência e Violência*, buscamos mostrar como este conceito é um aspecto necessário à vida e como isso está presente na escritura genetiana. Para Nietzsche (DELEUZE, 2018), a existência é marcada por uma série de tensões constantes entre diferentes forças, cada uma delas tentando se assenhorar das demais. O crime, o mal e a santidade se apresentam como signos da violência nos escritos de Genet, que procurou mostrar esses elementos criando lugares e figuras estéticas, e os interesses cujos agenciamentos ocorrem em subúrbios: como mendigos, travestis, ladrões, assassinos, etc. Cada personagem tenta sobreviver, valendo-se de posturas violentas e provocadoras: não apenas as violências agressivas, mas outras sutis, como o andar, o olhar e o sorriso, que se manifestam, também, como modos de provocação e de violação.

Em *Gozar com a vida desnudada: a crueldade em Genet*, procuramos tratar a presença das características da crueldade nos escritos genetianos, em especial a ausência de adereços que possam enfeitar a vida para deixá-la menos indigesta. A partir dos conceitos de crueldade do real e do princípio da incerteza – ambos desenvolvidos por Clement Rosset (1989) – exploramos certas descrições e narrativas em que os personagens estão expostos a diversas situações extremas, especialmente de violência. Entretanto, percebemos que Genet desenvolve esses aspectos não para expressar o horror que eles podem transparecer, mas como aspectos de êxtase diante da crueldade. A partir disso, entendemos que há nesse processo uma maneira peculiar de gozo.

Já em *A morte como experiência do trágico nos escritos genetianos*, pensamos como Genet dá à morte um valor singular ao longo de seus escritos. Desde *O condenado à morte*, primeiro poema genetiano, publicado em 1942 e dedicado a Maurice Pilorge – assassino guilhotinado em 1939 – até *Um cativo apaixonado*, último livro do escritor francês, publicado em 1986 – pouco após a morte de Jean – cuja temática principal é a relação entre o escritor francês e a insurgência palestina. Esses aspectos nos levam a pensar que o findar da existência de uma pessoa se mostra como um elemento presente e persistente na escritura genetiana. Diante disso, o escritor francês não entende a morte como algo triste, digno de choros e lamentações, mas como uma alegre forma de experimentar a vida, muitas vezes aproximando-a, disjuntivamente, as procissões fúnebres aos cortejos dionisíacos, o que também implica a relação de Genet com Nietzsche.

Ao final, na terceira parte, intitulada *Crime... Prisão... Crime... Uma perspectiva sobre o eterno retorno*, procuramos mostrar como a série de aprisionamentos, desde a infância de Genet, compõem uma espécie de eterno retorno da diferença. Dessa forma, por mais que as instituições prisionais não sejam mais as mesmas e que Genet também tenha se transformado,

as sensações que cada cela trazem, com seus objetos e seus odores (lugares onde Genet, muitas vezes, exercitou sua criação), provocam no escritor francês uma forma de *amor fati*, que o faz dizer sim à prisão e reafirmá-la constantemente.

No capítulo intitulado *Fabularcriar: Jean Genet e a Máquina Fabuladora*, buscamos pensar os traços do conceito de fabulação e suas múltiplas maneiras de ser desenvolvido nos escritos de Genet, em especial, por meio da potência do falso, do devir-outro e da criação de um povo por vir. Diante disso, esforçamo-nos para evidenciar a potência criadora que aquele proporciona e que permite ao escritor francês lidar com as diferentes intempéries que a existência impõe. Este capítulo é dividido em três partes.

Inicialmente, na parte intitulada *O Acontecimento e a Potência do Falso: Genet uma Máquina Fabuladora*, procuramos pensar sobre os conceitos de acontecimento e potência do falso, e como estes são necessários para a fabulação. Desse modo, acreditamos que o primeiro conceito nos aproxima da capacidade que Genet tem para se criar – e recriar – por meio da escrita. A potência do falso se alia ao acontecimento, sobretudo se levarmos em conta a dúvida que Genet nos coloca acerca do que ele escreveu – em especial, nos textos classificados como autoficcionais: os fatos narrados se processaram na realidade ou são apenas resultados da criação do escritor francês. Essa característica se intensifica se levarmos em consideração o gosto pela impostura – da aparência, da ilusão, do engano – afirmado por ele em diferentes passagens de seus textos.

Já em *Os Devires-outros da fabulação genetiana*, tentamos nos aproximar dos devires-outros da escritura genetiana, em que há entrecruzamentos, assimilações e trocas entre Genet, seus personagens e outros modos de existência em que um se manifesta no outro. Levando em conta a maneira como Deleuze e Guattari (2012) tratam o conceito de *devir*, trabalhamos com algumas maneiras de devir-outro, cujos rastros conseguimos identificar nos escritos genetianos: devir-mulher, devir-criança, devir-vegetal, devir-animal. Por meio deles, Genet exercita incontáveis, múltiplas e constantes metamorfoses. Além disso, a partir dos escritos Deleuze-guattarianos, consideramos que escrever é estar sempre em um devir-outro.

Na última parte do capítulo, intitulada *O real, o mito e a linguagem em Jean Genet: a experimentação de um povo por vir*, buscamos captar as forças políticas – de contestação, revolucionárias – que perpassam os textos genetianos. Nesse sentido, está envolvida a ideia de uma literatura menor, isto é, a capacidade de ser um estrangeiro em sua própria língua. Em decorrência disso está a capacidade de se desviar dos aspectos opressores, e ainda a criação de um povo por vir. Neste último caso, como tentamos explorar, não se trata de uma utopia, no sentido tradicional do signo, mas da capacidade que a arte e a filosofia têm para falar diante

de um povo e indicar as suas potências. Quando pensamos a existência de um povo por vir nos escritos de Genet, este é composto por uma gama de renegados dos modelos sociais imperantes, mas que, como modo de resistência, pulula o mundo com graciosidade.

Ao final, no quinto capítulo, intitulado *O gozo trágico de Genet: sobre o desejo, o corpo e a grande saúde*, procuramos pensar, novamente, a presença de um gozo na escritura genetiana, associada aos conceitos de desejo, corpo e grande saúde. Nesse sentido, exploramos a ideia de criação, de imanência, de experiência, de alegria e de saúde. Assim como o capítulo anterior, o quinto é dividido em três partes.

Na primeira parte, intitulada *O Desejo em Genet*, procuramos explorar a presença do desejo na escritura genetiana. Assim, a partir da leitura deleuze-guattariana do conceito, e de pensadores que corroboraram com suas leituras, como Espinoza e Nietzsche, entendemos que se trata não da ausência, como geralmente pode parecer – em especial, se levarmos em consideração a perspectiva psicanalítica freudiana – porém, produção de uma potência criadora, necessária para as artes. Diante disso, Genet, por diferentes motivos, cria para si uma gama de personagens especialmente caracterizados para o seu deleite em tempos de reclusão, nos quais o escritor francês chega ao êxtase por meio de um exercício que mescla a imaginação e a masturbação.

Em *O Corpo em Genet: sobre a Grande Razão ou como criar um Corpo Sem Órgãos*, tratamos da ideia do corpo nos escritos de Genet, a partir de dois conceitos: a imanência e o corpo sem órgãos. No primeiro caso, entendemos que a imanência é uma força que passa pelas experiências estéticas atravessadas por campos políticos, sexuais e marginais. Já no segundo caso, pautamo-nos pelas interpretações que Deleuze e Guattari (2011) fizeram do conceito de corpo sem órgãos, criado por Antonin Artaud (2006). Nesse caso, os autores entendem que o corpo é um arranjo desorganizado – por não ter os órgãos – e que, em decorrência, é capaz de destruir qualquer sistema que possa atravancar as potências de uma singularidade. Diante disso, entendemos que, nos escritos genetianos, o corpo do travesti é criado como um corpo sem órgãos, porquanto, de uma parte, ele rompe com uma função predeterminada das partes do que compõem seu organismo e, de outra forma, por avariar um tipo de moralidade que diz como cada um deve ser e agir.

Por fim, na última parte, intitulada *Entre o esquecimento e a alegria: a grande saúde genetiana*, buscamos entender como há na escritura genetiana um modo de grande saúde, que surge como consequência do esquecimento. Diante disso, exploramos um modo peculiar da presença desse conceito na escritura genetiana: a traição. Se para Nietzsche a memória nasce com a capacidade do ser humano de prometer, por meio da traição, quando se rompe com a

promessa, o que ocorre é esquecer – neste caso, uma supressão da promessa. Ao fim desses processos, acreditamos que a maior consequência alcançada é a felicidade. Sendo assim, um corpo saudável não é um corpo limpo e puro, mas feliz, considerando o modo como o escritor francês expressa o sentimento.

Assim, apresentamos este pequeno resumo do texto como uma forma de apresentar ao leitor o que ele encontrará daqui em diante, das maneiras que escolhemos e nos valem para lidar com uma escritura pulsante em que os temas vão e voltam sem cessar.

## 1 O PENSAMENTO TRÁGICO

*A única maneira de evitar o horror do horror é abandonar-se a ele.*  
(GENET, 1983, p. 99).

### 1.1 Pensamento Trágico: relações entre O Eterno Retorno da Diferença e o Amor Fati

Em um capítulo dedicado a discutir sobre o que é o trágico, presente em *Nietzsche e a filosofia*, Deleuze (2018) acredita que o pensamento trágico, de acordo com a perspectiva do filósofo alemão é uma:

‘Nova maneira de pensar’ significa um pensamento afirmativo, um pensamento que afirma a vida e a vontade da vida, um pensamento que expulsa enfim todo o negativo. Acreditar na inocência do futuro e do passado, acreditar no eterno retorno. Nem a existência é colocada como culpada nem a vontade se sente culpada por existir: é isso que Nietzsche chama de *alegre mensagem*. [...] A alegre mensagem é o pensamento trágico, pois o trágico não está nas recriminações do ressentimento, nos conflitos da má consciência, nem nas contradições de uma vontade que se sente culpada e responsável. O trágico não está nem mesmo na luta contra o ressentimento, a má consciência ou o niilismo. Nunca se compreendeu, segundo Nietzsche, o que era o trágico: trágico = alegre. (DELEUZE, 2018, p. 51).

Sabemos que a existência se faz nos distintos e inevitáveis movimentos oscilatórios que acarretam sua inconstância. Cada ocorrência é imprevisível, escapando aos cálculos e especulações epistemológicas tradicionais, pois como afirma Deleuze (1974), em *Lógica do sentido*: “[...] o acontecimento implica algo de excessivo em relação a sua efetuação, algo que revoluciona os mundos, os indivíduos e as pessoas” (DELEUZE, 1974, p. 172); e o excesso, acrescenta o filósofo francês, acarreta a necessidade da destruição, mas não em vão, porque se destrói para que o novo seja criado. Esse processo pode ser chamado de *devenir*. O pensamento trágico é uma nova maneira de pensar; uma alegre mensagem, como propõe Nietzsche; uma força criativa que, de modo irrestrito, reconhece e assume para si a natureza da existência e tudo que dela é característico, independentemente de qual seja a sua expressão, expulsando, desse modo, qualquer aspecto negativo que possa ser associados a ela.

Assim, por meio de críticas agudas, esse modo de pensar enfrenta posturas municadas, intelectualmente, com definitivas soluções para qualquer revés da vida, fazendo dissolver qualquer possibilidade ilusória de escapatória da contingência, mesmo entendendo que criá-la é um ato intrínseco ao ser humano. Diante disso, afirmar é uma ação produtiva de um sujeito impessoal – que se distancia de uma identidade essencial e de um processo de rostificação – diante das inexoráveis limitações infligidas por aqueles agenciamentos que ocorrem para além da moral, ou seja, de modo trágico.

Em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari (1992) afirmam que existem três modos de pensar: a ciência, a filosofia e as artes. Cada uma delas se desenvolve de modo próprio. A primeira opera mediante as funções e as proposições, compostas por functivos; já a filosofia, por intermédio de conceitos; e, por fim, a arte, por meio de perceptos e afectos. Diante dos propósitos desta pesquisa, acreditamos que o pensamento trágico é um modo de pensar que se associa aos dois últimos modos. Assim, as artes se relacionam com uma perspectiva filosófica acerca da vida, que lida com as forças do trágico, mas que, ao fazê-lo, elabora-se a partir de potências do falso. Acerca deste último conceito, trataremos no terceiro capítulo.

Pensando os conceitos anteriormente descritos – functivos, conceitos, afectos e perceptos – podemos entender o primeiro como sendo os elementos que compõem as funções e proposições, que, por sua vez, são criados pelas ciências e permitem que se elaborem e se comuniquem. De acordo com Deleuze e Guattari (1992), os functivos se dividem em dois grupos: o primeiro é composto por limites e variáveis; já o segundo é constituído por sistemas de coordenadas, potenciais, estados de coisas, coisas e corpos. Na filosofia, só é possível pensar por meio de conceitos, e estes não falam a respeito das coisas ou suas essências, mas dos acontecimentos; por fim, a arte só pode “ficar de pé sozinha” (DELEUZE; GUTTARI, 1992, p. 214) – isto é, conservar-se – mediante aos blocos de sensações, compostos por afectos – que não são afecções – e perceptos – que não são percepções. Ao longo do texto, em momentos oportunos, retomaremos alguns desses conceitos.

Antes de adentrarmos nos aspectos próprios desse tipo de pensamento, consideramos necessário estabelecer uma diferenciação entre a tragédia e o trágico, segundo o *Ensaio sobre o trágico*, de Peter Szondi (2004). Conforme expõe o pensador húngaro, há uma distinção entre uma poética do trágico e o trágico: “Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico.” (SZONDI, 2004, p. 23). Assim, a primeira está ligada à *Poética* aristotélica, na qual o estagirita se propõe a discutir sobre os elementos da arte trágica grega ou Tragédia Ática, como o impulso de imitação que está na origem desta e a catarse como seu efeito; já o trágico se relaciona às perspectivas acerca do funcionamento da existência, desenvolvidas por um conjunto de pensadores e poetas, situados, temporalmente, entre o princípio do século XIX e os primeiros anos do século XX – a partir de Schelling, passando pelo período idealista e pós-idealista – sendo composta em sua maioria por alemães com diferentes teorias, dentre elas a de Nietzsche, em suas considerações sobre uma série de conceitos, alguns próprios e outros emprestados, como veremos adiante.

Ainda sobre o trágico, acreditamos que suas características serão imprescindíveis para um conjunto de filósofos, escritores e artistas que viveram ao longo do século XX e XXI, tais

como Jean-Paul Sartre, Emil Cioran e Albert Camus. Apesar de não o citar diretamente, consideramos que pode encontrar-se, dentre esses, Jean Genet e sua escritura – na trajetória de diferentes personagens apresentados, principalmente se levarmos em conta “o fato de que o trágico já é perceptível, mesmo quando não há menção a ele” (SZONDI, 2004, p. 82), como pensa Szondi.

Nas reflexões nietzschianas, o pensamento trágico pode estar em intensa relação com dois conceitos, caros ao arcabouço teórico do filósofo alemão: o eterno retorno – ou o eterno retorno do mesmo, como é apresentado algumas vezes – e o *amor fati*.

O eterno retorno aparece, inicialmente, no caderno de anotações do filósofo alemão, nos registros entre a primavera e o outono de 1881, e publicado na década de 1970, dentre uma série de outros fragmentos póstumos. Isso influenciará passagens de *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*, *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém* e em *A vontade de poder*<sup>5</sup>, que também tratam sobre o eterno retorno. Todavia, talvez de forma mais elucidativa, é possível encontrá-lo no parágrafo trezentos e quarenta e um de *A gaia ciência*, no qual Nietzsche (2001) elucubra da seguinte forma:

E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse em sua mais desolada solidão e dissesse: ‘Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é infelizmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem – e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também este instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela, partícula de poeira!’ – você não se prostraria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim falou? Ou você já experimentou um instante imenso, no qual lhe responderia: ‘Você é deus e jamais ouvi coisa tão divina!’. (NIETZSCHE, 2001, p. 230).

Tal citação é entendida como uma hipótese demoníaca, marcada pelo drama que a apresenta: hipotética, já que Nietzsche (2001) inicia o trecho contando com a capacidade imaginativa do leitor para mirar uma situação; demoníaca, pois o personagem que, supostamente, dialoga com o leitor seria um demônio; e dramática, uma vez que o contexto criado soa quase como teatral, artístico, poético, ao tratar dos desdobramentos da existência. Além disso, é importante ressaltar que essa não é uma tese científica, mas uma provocação ao

<sup>5</sup> O conceito em questão deriva da expressão alemã *der wille zur macht* e é traduzido para o português como vontade de poder ou vontade de potência. Devido à possibilidade de outras leituras sobre a palavra poder, não nietzschianas, optamos por utilizar a expressão vontade de potência, salvo em casos de citação direta. Além disso, como trata Oswaldo Giacoia Junior (2008), em *A verdade das ruínas*, é importante levar em consideração que este é um texto póstumo do filósofo alemão, publicado inicialmente em 1901, pelos irmãos Horneffer e Heinrich Köselitz, com 483 aforismos, e, posteriormente, em 1906, pela irmã de Nietzsche, Elisabeth Förster-Nietzsche, juntamente com Heinrich Köselitz, com 1067 aforismos. Ao longo do século XX, Elisabeth foi acusada de descontextualizar partes do texto e de acrescentar algumas passagens que não foram escritos pelo irmão, suscitando certa polêmica por parte dos leitores de Nietzsche.

pensamento, que exige uma nova maneira de encarar a existência: assumir um posicionamento de medo e recusa ou de alegria e afirmação.

Levando em consideração as inúmeras interpretações existentes, o eterno retorno seria o fenômeno de perpétuo regresso dos acontecimentos. Todavia, a ideia do mesmo não equivale a uma ideia de semelhança ou identidade, tal como a *Roda de Samsara*<sup>6</sup>, na cultura hindu, em sua acepção mais popular: se assim fosse, em certa medida, a certeza do que poderia acontecer seria tranquilizadora, já que teríamos a impressão de domínio dos sucedidos e, em decorrência, nós poderíamos nos prepararmos para o que viesse. Ao contrário, atentos a uma perspectiva propriamente deleuze-guattariana e pertinente ao pensamento de Nietzsche, o que retorna, eternamente, é a diferença, isto é, a mutabilidade, o imprevisível, e, conseqüentemente, o não dizível. A propósito, diante de suas forças e de sua inexorável ação, o silêncio<sup>7</sup> é, talvez, a única forma possível de expressar o trágico (motivo caro ao pensamento trágico), já que sua presença é marcada pela ausência de precedentes, pois não há nada idêntico a ele que o anteceda.

Em *Nietzsche e a filosofia* – texto publicado em 1962 –, ao pensar sobre *existência e inocência*, Deleuze (2018) nos leva a acreditar que o eterno retorno é, ao mesmo tempo, a lei do devir, justiça e ser (DELEUZE, 2018, p. 37): no primeiro caso, porque tornar a vir é o ser do que devém, isto é, devir é um processo de repetição – não de reaparição – todavia, sempre da diferença; em segundo lugar, os sentimentos de culpa e de erro não podem ser associados ao devir, já que este é sempre afirmativo: “[...] diz-se que o devir afirma o ser ou que o ser se afirma no devir.” (DELEUZE, 2018, p. 36); e, por fim, a única existência possível é o devir e a multiplicidade que o compõe.

Desse modo, acrescenta o filósofo francês, “[...] o eterno retorno é o retornar distinto do ir, a contemplação distinta da ação, mas também o retorno do próprio ir o retorno da ação, simultaneamente momento e ciclo do tempo.” (DELEUZE, 2018, p. 38). Ora, nesse sentido, a construção argumentativa deleuziana nos leva ao entendimento de um paradoxo acerca do eterno retorno: o que retorna é distinto do que foi, por ser sempre uma ida inédita (a ação). Porém, ao mesmo tempo, trata-se de um incessante retorno do ir (a contemplação). Configura-

<sup>6</sup> Popularmente, a *Roda de Samsara* é vista como um processo compulsório de reencarnação. Todavia, atentos a outras possibilidades, em *Nietzsche: o humano como memória e como promessa*, Oswaldo Giacoia Jr. (2014) traça um paralelo crítico entre as teorias do trágico mesmo, de Nietzsche, e a doutrina budista de *Karma-Samsara*, já que ambas, de acordo com Giacoia, vêm o ressentimento (diuturnamente criticado pelo pensamento nietzschiano) como sentimento e ação de ódio, negativa e improdutiva, isto, pois, não é possível interferir nos acontecimentos.

<sup>7</sup> Em *Lógica do pior*, segundo Clement Rosset (1989) “É trágico o que deixa mudo todo discurso, o que se furta a toda tentativa de interpretação: particularmente a interpretação racional (ordem das causas e dos fins), religiosa ou moral (ordem das justificações de toda natureza). O trágico é então o silêncio.” (ROSSET, 1989, p. 65).

se, assim, o ciclo do tempo, no qual podemos pensar em uma volta do momento, mas levando-se em consideração que é sempre outro.

Além disso, resguardando o que dissemos anteriormente, Deleuze ainda ressalta que a teoria do eterno retorno não é científica – pelo menos no sentido comum do conceito – mas é sustentada de um outro ponto de vista, fora das ciências, uma vez que elas seguem como fundamentos a igualdade, a identidade e a primazia das forças reativas – que negam a vida e depreciam a existência, as mesmas que compõe a metafísica. A novidade do pensamento nietzschiano, afirma o filósofo francês, “[...] é a reprodução do diverso enquanto tal” (DELEUZE, 2018, p. 63). E acrescenta que não é possível compreender o eterno retorno enquanto não o opomos de todas as maneiras à identidade: “O eterno retorno não é a permanência do mesmo, o estado do equilíbrio, nem a morada do idêntico.” (DELEUZE, 2018, p. 64).

Aqui é importante fazer uma distinção entre dois tipos de ciências: a régia (imperiais ou do Estado) e a nômade. A partir de uma perspectiva Deleuze-guattariana (1997) presente no volume V de *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, a primeira seria a ciência formal, tradicional, que tenta se apropriar do mundo para fazer dele objeto do conhecimento, recortá-lo, estancá-lo, cercá-lo, homogeneizá-lo, para utilizá-lo como bem entender. Já a ciência nômade “se desenvolve excentricamente” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 26), levando-se em conta as singularidades, as heterogeneidades e os jogos entre forças distintas, de campos que seriam considerados distantes pela ciência régia. É nesse sentido que Deleuze Guattari afirmam que a ciência nômade é “mais sensível à conexão dos conteúdos” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 35). Ademais, compõem as ciências régias a força gravitacional, o fluxo laminar com direção determinada e as constantes, enquanto a ciência nômade tem como signos os campos de celeridade, os fluxos turbilhonares e as variações contínuas de variáveis (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 40). Assim, ao apontarmos Deleuze e sua afirmação de que a teoria do eterno retorno não é científica, nós nos referimos às ciências régias.

Acreditamos que Deleuze foi, porventura, um pensador que intensamente se dedicou ao conceito de diferença, tornando-o, para alguns de seus leitores, um dos aspectos mais importantes do seu pensamento. Em *Diferença e repetição – tese de doutoramento*, publicada em 1968 –, o filósofo francês (1988) afirma que:

A diferença não é o diverso. O diverso é dado. Mas a diferença é aquilo pelo qual o dado é dado. É aquilo pelo qual o dado é dado como diverso. A diferença não é o fenômeno, mas o número mais próximo do fenômeno. Portanto, é verdade que Deus faz o mundo calculando, mas seus cálculos nunca estão corretos, e é mesmo esta injustiça no resultado, esta irredutível desigualdade, que forma a condição do

mundo. O mundo "se faz" enquanto Deus calcula; não haveria mundo se o cálculo fosse correto. O mundo é sempre assimilável a um "resto", e o real no mundo só pode ser pensado em termos de números fracionários ou mesmo incomensurável. Todo fenômeno remete a uma desigualdade que o condiciona. Toda diversidade e toda mudança remetem a uma diferença que é sua razão suficiente. Tudo o que se passa e que aparece é correlativo de ordens de diferenças: diferença de nível, de temperatura, de pressão, de tensão, de potencial, diferença de intensidade. (DELEUZE, 1988, p. 355).

No sentido de Deleuze (1988), a diferença é uma instância altamente transiente, rebelde e anárquica. Uma força inapreensível e incontrolável que faz efetuar tudo aquilo que ocorre. Toda atualização só é possível por causa dela. Podemos captar poucos rastros da diferença na multiplicidade. Inclusive, o que tentamos com esta tese é fazer um exercício de captação da diferença, por meio da aproximação de uma série de signos que, de modo turvo, conseguimos perceber na escritura genetiana. Apesar de a diferença e a multiplicidade serem distintas uma da outra, por comporem um plano complexo, imbricado, é impossível fazer qualquer distinção entre elas.

Além disso, a diferença produz, incessantemente, a aleatoriedade dos acontecimentos e da mudança: permanentemente, sempre ocorre algo que altera as coisas, reconfigura as forças, desorganiza tudo. Tanto o antes e depois são apenas palavras utilizadas para tentar dar sentido à imprevisibilidade. Aliás, se podemos falar sobre uma repetição, a única recorrência possível é do imprevisível. E, ao contrário do que comumente se pensa, o tempo não é um elemento de regulação dos acontecimentos, pois seu engendrar é somente um dentre outros efeitos desse processo.

Ainda acerca do conceito de diferença, em meio a uma série de equívocos criados ao longo da história, a tradição judaico-cristã (influenciada pelo *Demiurgo* Platônico<sup>8</sup>) edificou a imagem do Deus criador, geômetra, supremo artífice racional do mundo, que tudo constrói e tudo controla. Mas distante de qualquer modelo de representação, apenas a diferença é capaz de fazer com que os múltiplos modos de existência constituam a existência mesma. Ao que chamamos de desordem é, sem mais, o fluxo da vida, a despeito da necessidade de controle exercida sobre as coisas, isto, pois, “[...] o eterno retorno é a identidade interna do mundo e do caos, é o Caosmos.” (DELEUZE, 1988, p. 468). Esse último conceito agrega em si caos e cosmos<sup>9</sup>, concomitantemente, existindo como uma relação afirmativa e aberta entre essas

<sup>8</sup> No *Timeu*, Platão (2013) define o *Demiurgo* como “criador e pai do mundo” (PLATÃO, 2013, p. 95), e também como o “deus que é eternamente” (PLATÃO, 2013, p. 104), características semelhantes aos do Deus da tradição judaico-cristã.

<sup>9</sup> Em *A estética como acontecimento – O Corpo sem Órgãos*, Daniel Lins (2012) afirma que não haveria uma distinção de qualidade entre estes conceitos, mas de velocidade já que: “[...] o cosmos nada mais é que o caos em velocidade lenta.” (LINS, 2012, p. 25).

instâncias, que permite uma dinâmica perpétua de construção/desconstrução, do mesmo modo que Deleuze (1974) escreve em *A lógica do sentido*, pensando a respeito do caosmos como sendo um “centro excêntrico eternamente descentrado” (DELEUZE, 1974, p. 182). Conseqüentemente, a diferença, gozando de uma vivacidade pueril, constantemente renovada, brinca com a seriedade de Deus, a não exatidão das coisas e com a verdade. Esquiva e inexata, a diferença os engana. É desse modo, portanto, que o mundo realmente se faz. Retomando o filósofo francês, se o mundo é feito de números, eles são fracionários e incomensuráveis.

Ora, associar repetição e diferença é uma ação paradoxal. Uma perspectiva desse jogo (repetição/diferença) e que pode ajudar a assimilar tal relação é a do lance de dados, descrito pelo filósofo do acontecimento<sup>10</sup>, em *Nietzsche e a filosofia* (2018):

O jogo tem dois momentos, que são os de um lance de dados: os dados lançados e os dados que caem [...] Não se trata de vários lances de dados que, devido ao seu número, chegariam a reproduzir a mesma combinação. Ao contrário, trata-se de um só lance de dados que, devido ao número da combinação produzida, chega a reproduzir-se como tal. Não é um grande número de lances que produz a repetição de uma combinação, é o número da combinação que produz a repetição do lance de dados. (DELEUZE, 2018, p. 38-39).

Interpretando o excerto anterior, arremessar os dados corresponde à repetição do próprio acontecer, entretanto, não de acontecimentos idênticos<sup>11</sup>. Como consequência, a combinação dos dados que caem é imprevisível, sendo assim, diferentes. Não se trata de um fenômeno causal, no qual o lance ocasiona uma quantidade infundável de combinações, porquanto, em algum dos arremessos – levando-se em consideração aquilo que na matemática é chamado de probabilidade – poder-se-ia replicar uma das composições anteriores, produzindo semelhança. Contrariamente, é o número indefinido de distintas combinações que leva à conclusão de que a quantidade de lances também foi ilimitada, desordenada e caótica, assim como os dados agitados pela mão do jogador instantes antes de serem arremessados.

Ora, não é o retorno o motivo da diferença, já que esta é única repetição possível, que se manifesta sempre como uma multiplicação indefinida. Desse modo, não há um aspecto repetitivo da repetição: “a ‘repetição’ no ‘eterno retorno’ exclui ao mesmo tempo o ‘devir-igual’ ou o ‘devir-semelhante’” (DELEUZE, 1988, p. 194). Sendo assim, ela diz respeito aos

<sup>10</sup> Em *Deleuze, os movimentos aberrantes*, David Lapoujade (2015) afirma que o pensamento de Deleuze é uma “filosofia do acontecimento” (LAPOUJADE, 2015, p. 67).

<sup>11</sup> Em *Diferença e repetição*, Deleuze (1988) diz que “Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um relevante contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos a repetição é a transgressão.” (DELEUZE, 1988, p. 24); em suma, a repetição é múltipla.

sistemas excessivos que conectam o diferente ao diferente, o múltiplo ao múltiplo, o fortuito ao fortuito, num conjunto variado de afirmações.

Outro ponto considerável a respeito do eterno retorno vincula-se à ruptura com uma concepção clássica de história na qual os fatos são entendidos linearmente delimitados pela sucessão de três partes: passado, presente e futuro; evidenciando causalidade, sentido e uma finalidade (em linguagem filosófica, um *télos* – τέλος). Tal interpretação se mostra como uma herança metafísica judaico-cristã e suas convicções de gênese e apocalipse; nascimento, pecado, morte e redenção. Pensando em uma versão mais antiga, também encontramos essa visão teleológica na *Metafísica* aristotélica.

Se levarmos em consideração o parágrafo duzentos e setenta sete de *A gaia ciência*, contrário à visão aristotélica, o filósofo alemão (2001) evidencia o que ele denomina de acaso: “[...] o querido acaso: ele eventualmente guia a nossa mão, e a mais sábia providência não poderia conceber música mais bela do que a que então consegue esta nossa tola mão.” (NIETZSCHE, 2001, p. 189). Para o filósofo, há uma tendência no ser humano em acreditar que tudo que ocorre é misteriosamente orquestrado por alguma força, e quando avaliada a sua efetuação, conclui-se que ela é a melhor possível. Seguindo a mesma linha de ideias, acredita-se em uma espécie de organização dos acontecimentos, criadora dos vínculos de causalidade entre diferentes eventos. Geralmente, atribui-se a responsabilidade por essa organização a alguma divindade, como o deus cristão, por exemplo.

Porém, na compreensão nietzschiana, em uma análise distinta dessa visão, o tempo não é um condensado dialético de causas e efeitos. Diferentemente, exprime-se, paradoxalmente, como unidade múltipla, por meio da força e da necessidade de todas as coisas que compõem uma vida; uma maneira inigualável de estruturação, constituída pela multiplicidade. Esta seria, talvez, a música mais bela evocada pelo filósofo. Assim, a única redenção possível, como ressalta Nietzsche (2018), em *Assim falava Zaratustra*, é a vontade afirmadora em relação aos eventos: “Redimir o que passou e transmutar todo ‘Foi’ em ‘Assim eu quis!’ – apenas isto seria para mim redenção!” (NIETZSCHE, 2018, p. 134).

Por conseguinte, consideramos que há, nesse aspecto, uma tentativa de resgatar a serena jovialidade da antiga Grécia, em especial a de Heráclito de Éfeso, uma das referências para Nietzsche. Em *Nietzsche e a filosofia*, Gilles Deleuze (1976) dá o título de pensador trágico ao filósofo pré-socrático, Heráclito, para quem a vida é, decididamente, inocente e justa, nada tem de responsável, negativa ou culpada. Portanto, ela não deve ser julgada. Em uma perspectiva imanente, o efésio afasta qualquer possibilidade metafísica, fazendo do devir

o único horizonte possível, na expressão que diz que “tudo está em constante mudança” ou “tudo flui” (em grego, *panta réi*).

A *filosofia na idade trágica dos gregos* ajuda a compreender a afeição singular de Nietzsche (1987) pelo filósofo de Éfeso. No uso de sua sensibilidade intuitiva<sup>12</sup>, oriunda do mais importante período do pensamento grego, Heráclito considera a transformação a única realidade possível, diferente da qual não há outro modo de ser. Para o filósofo alemão, toda mudança nasce da guerra entre incalculáveis e distintas forças:

O vulgo, é verdade, julga conhecer algo de rígido, acabado, constante; na realidade, em cada instante, a luz e a sombra, o doce e o amargo estão juntos e ligados um ao outro como dois lutadores, dos quais ora a um, ora a outro cabe a supremacia. O mel é, segundo Heráclito, simultaneamente amargo e doce, e o próprio mundo é um jarro cheio de uma mistura que tem de agitar-se constantemente. Todo devir nasce do conflito entre os contrários; as qualidades definidas que nos parecem duradouras só exprimem a superioridade momentânea de um dos lutadores, mas não põem termo à guerra: a luta persiste pela eternidade fora. Tudo acontece de acordo com esta luta, e é esta luta que manifesta a justiça eterna. (NIETZSCHE, 1987, p. 42).

Eis a dinâmica do devir: a multiplicidade de forças em tensão umas com as outras; cada uma delas busca dilacerar as demais; apesar disso, todas, ao seu tempo, irão perecer. A arena dessa luta é a matéria, a pele, o corpo, os sentidos. Na existência em colapso, repetindo sem cessar, há sempre o surgimento de um mundo, nascido de todo aniquilamento decorrente, não metafísico (externo, transmundano), mas diferente para cada singularidade. Respeitada a diferença, existência é transformação: nada é permanente; nada é indestrutível; não há nenhum baluarte. Ser é atravessar o devir como uma força distinta entre várias outras forças; e ainda, conforme Deleuze (1988), em concordância com Nietzsche: “O ser se diz num único sentido de tudo aquilo de que ele se diz, mas aquilo de que ele se diz difere: ele se diz da própria diferença.” (DELEUZE, 1988, p. 76). Sendo assim, podemos dizer que ser é um conceito utilizado para tentar abarcar todas as complexidades, singularidades e paradoxos das existências, porém sempre deixando esses aspectos mais à mostra.

Apesar de não ser o ponto central deste trabalho, é importante lembrar que a posição do filósofo francês sobre o eterno retorno do mesmo foi questionada por alguns estudiosos do pensamento nietzschiano, dentre eles, Paulo D’Lorio (2006), em *Eterno retorno. Gênese e interpretação*. Tal crítica estaria baseada em cinco argumentos: (1) de acordo com o pensador italiano, Deleuze teria desenvolvido sua teoria sobre o eterno retorno baseado em apenas um

---

<sup>12</sup> Em *Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze e o pensamento nômade*, Regina Schöpke (2012) diz que, “Ao contrário da razão representativa, ou clássica, que recorta o real e congela o objeto num ponto qualquer de sua trajetória, a intuição pretende apreendê-lo em seu próprio movimento, coincidindo com ele em sua própria duração.” (SCHÖPKE, 2012, p. 103).

aforismo nietzschiano: no parágrafo trezentos e trinta e quatro de *A vontade de potência*, que, de acordo com D’Lorio seria “uma falsa obra” (D’LORIO, 2006, p. 70), pelas razões elencadas algumas páginas atrás – na nota de rodapé número cinco; (2) diferentemente do que propõe Nietzsche, o filósofo francês não acreditava que aquela doutrina seria um ciclo; (3) Ele associou o eterno retorno a um movimento centrífugo de seleção, sem fazer qualquer referência aos textos nietzschianos que comprovem esta tese; (4) introduzir o dualismo entre ativo e reativo em relação às forças; (5) ter desenvolvido uma visão filosófica, alegre e teleológica, semelhantes à dialética hegeliana, que exclui tudo o que é negativo da existência e gera uma sensação consoladora.

De encontro a isso, não podemos nos esquecer de que Deleuze apostou em um estudo filosófico diferenciado, que não segue os rígidos cânones filosóficos utilizados ao longo da história. Isto não aconteceu apenas com Nietzsche, mas também com Spinoza, Hume, Kant, Bergson e Foucault. Porém, não quer dizer que seja uma ação menos comprometida. Aliás, o filósofo francês defende a importância de que cada um deve inventar seus próprios métodos de pesquisa, para, principalmente, escapar de replicar uma tradição racionalista da história da filosofia. É nesse sentido que, em *Deleuze a arte e a filosofia*, Roberto Machado (2009) nos coloca que: “Se Deleuze não pode ser considerado propriamente um historiador da filosofia é porque, para ele, repetir um texto não é buscar sua identidade, mas afirmar sua diferença.” (MACHADO, 2009, p. 29). Essa afirmação só pode acontecer a partir do momento em que repetir não é reproduzir, mas criar.

Como tratado em *Carta a um crítico severo* – texto presente em *Conversações* – Deleuze garante sua escapatória pensando a história da filosofia como uma “enrabada”, em que, “eu me imaginava chegando pelas costas de um autor e lhe fazendo um filho, que seria seu, e no entanto seria monstruoso.” (DELEUZE, 1992, p. 14). Assim, escrever sobre um filósofo deve ser um exercício de descentramentos, rupturas, deslizos e, especialmente, prazer. Tal monstruosidade é um híbrido entre a teoria e sua interpretação aos moldes deleuzianos. Ademais, apesar de salvar Nietzsche desse processo, dizendo perceber que o filósofo alemão se valeu do mesmo método, isto é, ele também gerou os seus filhos monstruosos, e por isso, não seria possível ‘enrabá-lo’, contrariamente, acreditamos que o filósofo francês o fez, e que o Nietzsche pensado por ele é um de seus monstros. Por isso insistimos no uso da expressão “o Nietzsche de Deleuze”.

Retomando a discussão anterior, no fim do parágrafo trezentos e quarenta e um de *A gaia Ciência*, Nietzsche (2001) interpela o leitor acerca da reação (de desespero ou êxtase) diante do eterno retorno e, em decorrência, provoca-o a declarar um posicionamento. Assim, a

pujança de cada singularidade é colocada em jogo para assimilar tal fenômeno. Não por acaso, o parágrafo trezentos e quarenta e um de *A gaia ciência*, é intitulado *O maior dos pesos*. Em vista disso, não se trata de uma questão teórica que simplesmente versa que tudo volta, mas é antes desejar que tudo volte, transformando o retorno da diferença no mais importante dos valores. Contiguamente, é imprescindível o *amor fati*.

Ainda em *A gaia ciência*, desta feita no parágrafo duzentos e setenta e seis, Nietzsche (2001) aborda da seguinte forma o *amor fati*:

Hoje cada um se permite expressar o seu mais caro desejo e pensamento: também eu, então, quero dizer o que desejo para mim mesmo e que pensamento, este ano, me veio primeiramente ao coração – que pensamento deverá ser para mim razão, garantia e doçura de toda a vida que me resta! Quero cada vez mais aprender a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas: – assim me tornarei um daqueles que fazem belas as coisas. *Amor fati* [amor ao destino]: seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que minha única negação seja *desviar o olhar!* E, tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim! (NIETZSCHE, 2001, p. 187-188).

Assim, a expressão latina emprestada do estoicismo romano, *amor fati* – o amor pelo fado, por tudo que acontece, pelo devir – é o afeto próprio diante do eterno retorno, sem qualquer repulsa, e que dá tonalidade ao pensamento trágico. Um sentimento que reconhece a realidade e sua fatalidade inelutável, assim como se processa. Trata-se de um assentimento da existência em sua totalidade, opondo-se a qualquer forma de negação a ela. Diante do eterno retorno, do necessário e incessante regresso, isto é, da volta da diferença, é essencial cultivar o *amor fati*. Desse modo, amar é requerer que a vida sempre volte tal como ela é, levando-se em consideração que a diferença é o mesmo que retorna. Parece-nos, assim, um afeto próprio de transvaloração, de renovação, de ruptura com as concepções decadentes.

Escrito no dia 1º de janeiro de 1882, o parágrafo de *A gaia ciência* em questão é intitulado *Para o ano novo*. Pensando a transição de um ano para o outro, este se trata de um evento carregado de certos signos, caros ao filósofo alemão: o nascimento de novos valores distintos – ou uma transvaloração – e discordantes daqueles que a tradição metafísica carregou até o presente; condizentes com um mundo em constante transformação, que é multiplicidade e se perfaz incessantemente no devir.

Quando usamos a palavra afeto associada ao *amor fati*, pensamos na forma como Spinoza (2017) a conceitua no terceiro capítulo da *Ética*:

Por afeto, compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções. *Explicação*: Assim, quando podemos ser a causa adequada de

alguma dessas afecções, por afeto compreendo, então, uma ação; em caso contrário, uma paixão. (SPINOZA, 2017, p. 163).

De acordo com o filósofo holandês, as afecções são “[...] as maneiras pelas quais o corpo humano é afetado pelas causas exteriores e está inclinado a fazer isto ou aquilo.” (SPINOZA, 2017, p. 203). Ou seja, trata-se da maneira como o mundo nos afeta e nos leva a agir de um determinado modo ou de outro, mas também como nós podemos afetar o mundo: no primeiro caso, são as paixões; e no segundo, as ações. São três as afecções: a primeira é a alegria, por meio da qual a capacidade de agir de um corpo é aumentada; a segunda é a tristeza, em que a capacidade é diminuída; a terceira é o desejo, que pode ser entendido como todos os esforços, impulsos, apetites e volições do ser humano, que variam de acordo com o seu estado e que, “[...] são a tal ponto opostos entre si que o homem é arrastado para todos os lados e não sabe para onde se dirigir.” (SPINOZA, 2017, p. 239). Assim, o desejo pode ser entendido como uma força incontornável e avassaladora, capaz de destituir o ser humano de qualquer centralidade e, conseqüentemente, de controle sobre a própria vida.

Diante disso, cada corpo é afetado de múltiplas maneiras e nenhum deles é afetado do mesmo modo que o outro, pois o que toca e leva o indivíduo a pensar é sempre singular. Podemos entender que esses estados não são estáticos, porque estão em constante mutação, transitando, às vezes, da tristeza para a alegria ou vice-versa, tendo o desejo diretamente ligado a essas variações. Assim, denominamos o *amor fati* de afeto pelo fato de tentar buscar manter a vida de maneira afirmativa, agindo como uma espécie de desejo que cria, diuturnamente, para lidar com as mudanças de estado da alegria e da tristeza.

Em *A vontade de poder*, a respeito do *amor fati*, Nietzsche (2008) percebe na filosofia – como um modo experimental – uma busca pelos ângulos mais detestáveis e mais infames da existência:

Uma filosofia experimental assim, tal como a vivo, toma de antemão como ensaio mesmo a possibilidade do niilismo fundamental: sem que com isso fosse dito que ela estacionasse em uma negação, em não, em uma vontade de não. Ela quer, antes, atravessar até o inverso – até um *dizer sim dionisíaco* ao mundo tal como ele é, sem subtrações, exceções e seleções – ela quer o eterno círculo – as mesmas coisas, a mesma lógica e não lógica dos nós. O estado supremo que um filósofo pode alcançar: permanecer dionisíaco em relação à existência –: minha fórmula para tanto é *amor fati*... (NIETZSCHE, 2008, p. 499-500).

Sendo assim, podemos dizer que a filosofia nietzschiana propõe dizer um dionisíaco Sim ao mundo, isto é, um modo de pensar que nada acrescenta e nada retira. Essa condição implica em assumir que Deus está morto – remontando a uma das principais máximas de Nietzsche – a existência não possui um sentido totalizador, único, e não há salvação, ou seja,

vemos aqui o deliberado ataque a uma concepção sintética e legitimada do existir. A fórmula, para tanto, é o *amor fati*: o amor pelo destino, pensando que só poderia ser o eterno retorno. Nietzsche ainda coloca que esse lado da existência, muitas vezes negado, mais do que asseverado, deve ser desejado como o lado mais potente e fértil, em que as características do trágico se expressam mais nitidamente.

Em *Nietzsche e a filosofia*, ao pensar sobre a máxima *Deus está morto*, Deleuze (1976) vê tal morte como uma proposição dramática por excelência, que lança a divindade judaico-cristã no devir. Assim, esta leitura ocorre de três maneiras: primeiramente, do ponto de vista do niilismo negativo, a ideia de Deus exprime uma vontade de nada e a depreciação da vida; em segundo lugar, a partir de uma visão do niilismo reativo, apresenta o momento da consciência europeia na modernidade que substituiu aquela divindade pelo próprio homem, todavia, ressentido; e por fim, a ideia de um niilismo passivo, propõe-se o momento de uma consciência budista no cristianismo, sobretudo de uma ataraxia diante da morte, substituída pela lógica paulina do ódio contra os inimigos dos cristãos.

Assim, o filósofo alemão assume a tarefa de anunciar os processos trágicos, inclusive uma exigência de afirmá-los, tal como podemos compreender a partir de *Ecce homo* (2008): “Eu prometo uma era *trágica*: a arte suprema do dizer Sim à vida, a tragédia, renascerá quando a humanidade tiver atrás de si a consciência das mais duras, porém necessárias guerras, *sem sofrer com isso...*” (NIETZSCHE, 2008, p. 62). Como dito antes, por suas singularidades, toda vida é uma profusão de inúmeras e silenciosas guerras.

Em *Arte e niilismo: Nietzsche e o enigma do mundo*, João Constâncio (2013) percebe o *amor fati* como um tipo particular de conhecimento<sup>13</sup>, que procura “reconhecer o necessário como necessário” (CONSTÂNCIO, 2013, p. 343) e provoca a mais efetiva forma de sentimento, assim como afirma o filósofo alemão (2008), no parágrafo dez do capítulo intitulado *Por que sou tão inteligente*, de *Ecce Homo*:

Minha fórmula para a grandeza no homem é *amor fati*: nada quer diferente, seja para trás, seja para frente, seja em toda eternidade. Não apenas suportar o necessário, e menos ainda ocultá-lo – todo idealismo é mendacidade ante o necessário – mas amá-lo. (NIETZSCHE, 2008, p. 49).

Por esse ângulo, levando-se em consideração as linhas que antecedem à citação acima, acreditamos que Nietzsche pensa que o *amor fati* é o amor, sobretudo, a pequenas coisas e

---

<sup>13</sup> A respeito desta relação entre conhecimento e afeto, é importante ressaltar que Nietzsche (2017), em carta direcionada a Franz Overbeck, afirma ter encontrado em Baruch de Spinoza um antecessor na tendência geral de fazer do conhecimento o mais potente dos afetos, referindo-se a uma leitura que Kuno Fischer faz do livro *Ética*, do filósofo holandês.

acontecimentos cotidianos, passos recorrentes, todavia singulares – comer, dormir, o clima, os lugares por onde andamos, etc. – que são, inexplicavelmente, mais notáveis que outras tantas coisas consideradas como mais valorosas; ideias e conceitos, mentirosos, mas, muitas vezes, construídos e tomados como realidade: “’Deus’, ‘alma’, ‘virtude’, ‘além’, ‘vida eterna’” (NIETZSCHE, 2008, p. 47). É importante lembrar que *Ecce homo* foi escrito entre outubro e novembro de 1888, quando Nietzsche já estava debilitado pela doença da qual sofria desde 1871. Porventura, a simplicidade das coisas lhe chamava atenção naquele momento. Mesmo antes, enquanto escrevia *A gaia ciência*, publicado em 1882, a própria doença já lhe servia de motivo de amor: “no mais fundo de minha alma sinto-me grato a toda a minha doença e desgraça e a tudo imperfeito em mim” (NIETZSCHE, 2001, p. 200).

Nessa dinâmica, são impreteríveis duas fases: a crítica e a força. Primeiramente, o indivíduo se coloca em oposição, de maneira veemente, às mais variadas visões metafísicas e seus efeitos, principalmente as crenças em Além-Mundos. Talvez, a principal expressão nietzschiana desse período seja a filosofia a marteladas e a sua robustez, tratada com maior significância em *Crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com o martelo* (2014). Com a rigidez de um instrumento crítico, o filósofo pode destruir as ilusões e as mentiras da tradição, para, finalmente, criar, pois “todos os criadores são justamente duros” e “somente o totalmente duro é o mais nobre.” (NIETZSCHE, 2014, p. 115). Em decorrência, como segunda fase desenvolve-se nele uma força, suficientemente sensível, para aceitar tudo o que existe. Eis aí o conhecimento mais salutar.

Essas fases se relacionam, ainda, com outro processo que envolve, inicialmente, a individuação, necessária à crítica – quem critica é o indivíduo, por meio de sua voz, a partir de sua experiência e das forças que o atravessam – e, posteriormente, a dissolução da individualidade como resultado da própria afirmação.

Assim, João Constâncio (2013) acrescenta que:

O *Amor Fati* implica, de fato, um determinado grau de individuação, mas devemos pensá-lo como uma identificação afetiva com o todo, que emerge do descentramento da multiplicação de perspectivas e da descoberta de que não temos a identidade fixa de um sujeito uno. (CONSTÂNCIO, 2013, p. 347).

O *amor fati* é uma resposta afetiva a todas as coisas que se opõem a vida. A querença de uma grande libertação, na qual o ser humano não precisa de valores transcendentos, pois conta com a imanência<sup>14</sup> múltipla – única possibilidade de existência – e isso lhe basta. Há,

---

<sup>14</sup> Em *Imanência: uma vida...*, Deleuze (2016) afirma que: “Dir-se-á da pura imanência que ela é UMA VIDA, e nada mais. Ela não é imanência à vida, mas a imanência que não está em nada é ela mesma uma vida. Uma vida

assim, a intensificação da força daquele que afirma e, ao mesmo tempo, a dissolução da individualidade, transformando-se em um sentir caótico, próprio dos efeitos de Dioniso, como trataremos a seguir.

## 1.2 Da Tragédia Ática à Alegria do Trágico

Desde os primeiros escritos, é possível perceber o aparecimento de traços iniciais do trágico no pensamento de Nietzsche. Acreditamos, inclusive, que o trágico se trata de um dos temas fulcrais para o filósofo alemão, servindo como fio condutor para suas reflexões, sobretudo ao traçar um panorama crítico acerca da filosofia alemã do século XIX, assim como no restante do mundo naquele período. Para tanto, o autor de *Zaratustra* se inspirou nos primórdios da cultura ocidental, pelo menos no que tange à filosofia, no gênero teatral grego conhecido como *Tragédia Ática*.

Em *O nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo* – considerado o primeiro livro nietzschiano, publicado em 1971 – Nietzsche (2007) procura se aproximar do sentido atribuído pelos gregos à Tragédia. Nesse passo, o contínuo desenvolvimento da Tragédia Ática “[...] está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante na qual intervêm periódicas reconciliações” (NIETZSCHE, 2007, p. 24). Apolo e Dioniso são duas divindades necessárias para as artes gregas: o primeiro se liga às artes plásticas ou às artes com formas; enquanto o segundo está conectado à música ou às artes sem formas. Desse modo, por sua gênese, é possível, acreditamos, que o pensamento trágico se manifestava nas artes gregas demonstrando uma estreita relação entre arte e vida, dentro de uma concepção estética sobre a Cultura Ática.

Nesse caminho, Apolo e Dioniso denotam características fisiológicas, ou, em termos nietzschianos, impulsos, forças ou instintos, próprios do ser humano:

Para nos aproximarmos mais desses dois impulsos, pensemo-los primeiro como os universos artísticos, separados entre si, do *sonho* e da *embriaguez*, entre cujas manifestações fisiológicas cabe observar uma contraposição correspondente à que se apresenta entre o apolíneo e o dionisíaco. (NIETZSCHE, 2007, p. 24).

Nas interpretações desenvolvidas pelo filósofo alemão, podemos observar acerca do sonho três particularidades: primeiro, o princípio de *individuação*, capaz de produzir imagens,

---

é a imanência da imanência, a imanência absoluta: ela é potência, beatitude completas.” (DELEUZE, 2016, p. 179). Nesse sentido, podemos acreditar que a imanência é uma vida e todos os processos que a ela pertencem.

belas e delineadas, porém aparentes; depois, o *distanciamento*, ou a capacidade de distinguir entre o real a aparência ao vivenciar o sonho; e por fim, o *prazer*, originado da contemplação de tudo que foi produzido. Por essas características, Apolo se identifica com o conceito de *metron* (μέτρον), que, traduzido, significa medida, no sentido de perceber de forma clara e distinta o que a natureza produz nos sonhos, bem como do comedimento nas posturas e ações. Não à toa são lemas apolíneos presentes no templo de Delfos: “nada em demasia” e “conhecesse a ti mesmo”. Dotado com o espírito apolíneo, o homem, idealizador de um mundo onírico perfeito, torna-se tranquilo e consciente de si.

Posto isso, Apolo também apresenta outro sinal etéreo: ele é a divindade da luz, o brilhante, o solar, aquele que resplandece. A propósito, não somente ele, já que se trata de um aspecto predominante nos deuses olímpicos em geral, e até mesmo nos homens quando atingem a glória por seus feitos heroicos: quanto mais glorioso o ato do indivíduo, maior sua luminosidade.

No que diz respeito à embriaguez, os escritos de Nietzsche (2007) destacam três aspectos: inicialmente, a ruptura das fronteiras delimitadas, da individuação, da subjetividade, da personalidade. Ademais, o impulso dionisíaco se caracteriza pelo horror e o êxtase diante da perda dos limites por parte do ser humano; em terceiro lugar, imerso na embriaguez, o homem se torna obra de arte ao cantar e dançar. A pulsão dionisíaca expressa o fim da distância entre o indivíduo e a natureza, e, conseqüentemente, a reconciliação entre ambos: uma dissolução no ser original. Refere-se a uma experiência de amalgamação entre as pessoas, e delas com a terra; a desintegração do Eu; o estabelecimento de uma unidade, porém, como ressaltado outras vezes ao longo deste texto, sempre múltipla.

Dioniso manifesta, assim, o que os gregos chamavam de *hybris* (ὑβρις), que pode ser traduzida como desmedida, desmesura, falta de parâmetro. Com efeito, o espírito dionisíaco produz entusiasmo, encantamento, enlouquecimento. É importante mencionar ainda que, o fado de Dioniso intensifica sua força, porquanto, em uma das diferentes versões do mito, o deus do vinho, chamado de *Zagreus* – filho de Zeus e Perséfone – foi morto, teve o corpo despedaçado, cozido e devorado pelos Titãs. Isso, pois, tudo parece diante do trágico, até mesmo os deuses.

Histórica e simbolicamente, a força de Dioniso é intensificada por outros prismas. O deus do vinho, como crê Nietzsche, é uma divindade estrangeira, bárbara; originária de Anatólia – popularizada como Ásia Menor – da região nomeada Frígia, sendo assimilada ao panteão grego, posteriormente. No entanto, essa perspectiva é revisada por pesquisadores contemporâneos, dentre eles, Marcel Detienne (1988), em *Dioniso a céu aberto*, ao adir outras

interpretações acerca da expressão estrangeiro, ligada a Dioniso. Para Detienne, a divindade da *hybris* é estrangeira, não por nascer em outro lugar, mas devido à natureza errante e nômade, oscilatória entre presença e ausência, como também por ostentar a máscara, que oculta o seu rosto, e, concomitantemente, mostrando-o como estranho, desconhecido, não reconhecível.

Apesar da evidente distinção<sup>15</sup> entre Apolo e Dioniso, da aproximação<sup>16</sup> entre essas duas forças antagônicas, se origina a Tragédia Ática. Mesmo se apresentando como espíritos em conflito entre si, ambos se complementam; unificam-se:

‘Titânico’ e ‘bárbaro’ pareciam também ao grego apolíneo o efeito que o *dionisíaco* provoca: sem com isso poder dissimular a si mesmo que ele próprio, apesar de tudo, era ao mesmo tempo aparentado interiormente a aqueles Titãs e heróis abatidos. Sim, ele devia sentir mais ainda: toda a sua existência, com toda beleza e comedimento, repousava sobre um encoberto substrato de sofrimento e conhecimento, que lhe era de novo revelado através daquele elemento dionisíaco. E vede! Apolo não podia viver sem Dioniso! O ‘titânico’ e ‘bárbaro’ no fim das contas, precisamente uma necessidade tal como o apolíneo. (NIETZSCHE, 2007, p. 38).

O que há por trás da beleza produzida por Apolo é o horror, próprio do espírito dionisíaco, uma vez que o apolíneo é aquele que cria para si um mundo ideal, tal como um véu que lhe permite desviar o olhar do que há de mais horrendo e sombrio na existência e da dor causada pelo mais áspero sofrimento. Uma proteção. Aliás, nesse funcionamento, a arte apolínea assume um aspecto seletivo de traços da vida, pois reforça aquilo que lhe apraz e afasta o que lhe causa pavor. Por outro lado, ao proceder dessa maneira, o espírito apolíneo mascara a existência, desviando o olhar de outros aspectos necessários. Desse modo, consideramos que o deus da embriaguez delineia a potência do trágico, já que afirma tudo o que acontece e está presente em tudo que é afirmado. Contudo, a Tragédia funciona quando ambos agem juntos, de maneira complementar.

Em *Quem era Dioniso?*, Gérard Lebrun (2006) intensifica essa complementariedade, ao afirmar que, ambos, Apolo e Dioniso, “[...] não fazem senão exprimir duas variedades de embriaguez.” (LEBRUN, 2006, p. 363). De acordo com Lebrun, mesmo que a disposição esteja diretamente relacionada a Dioniso, acima de tudo, ela se apresenta como uma condição

<sup>15</sup> Em *Nietzsche*, Michel Tanner (2004) acredita que: “Esse tipo de oposição, que consegue ser imensamente mais fecunda do que qualquer coisa que pudesse ser produzida por um dos oponentes agindo sozinho, é característico da filosofia alemã do século XIX, cujo expoente era Hegel” (TANNER, 2004, p. 22). Todavia, diferentemente dele, Nietzsche não se vale dos aparatos dialéticos para pensar essa distinção, mas de “imagens e exemplos” (TANNER, 2004, p. 22).

<sup>16</sup> Em *Nietzsche e a filosofia*, Gilles Deleuze (2018) diz que: “Dionísio é como o fundo da tela sobre a qual Apolo borda a bela aparência; mas, sob Apolo, é Dionísio quem freme. A própria antítese precisa então ser resolvida, “transformada em unidade”.” (DELEUZE, 2018, p. 22).

fisiológica indispensável a todas as formas de se fazer arte. Por um lado, existe a embriaguez que age na sensibilidade do artista, exercendo um domínio sobre o seu corpo e o dota para se exprimir; por outro lado, existe uma variante apolínea, que funciona para excitar a visão decisivamente. Assim: “é a embriaguez que torna o artista capaz de perceber mais finamente e mais longe, que lhe permite estender seu olhar” (LEBRUN, 2006, p. 364), acrescenta o filósofo francês.

Cabe lembrar que *O nascimento da tragédia* é considerado um texto nietzschiano de juventude, sendo muito influenciado pelo filósofo, também alemão, Arthur Schopenhauer<sup>17</sup>, com quem Nietzsche promoveu uma drástica ruptura algum tempo depois. Apesar da mudança de perspectiva de Nietzsche em relação a algumas ideias deste período – expressas, sobretudo, no II prefácio do livro, de agosto de 1886 e intitulado *Tentativa de autocrítica – O nascimento da tragédia* é importante, pois a partir dele o conceito de trágico começa a ser lapidado no pensamento nietzschiano. Trata-se, ainda, de um livro que apresenta uma leitura particular de Dioniso, especialmente estética, diferente da perspectiva de outros estudiosos, dentre eles, Walter Friedrich Otto (1997), em *Dioniso: Mito y Culto*, que presa por um olhar de cunho mais antropológico e sociológico.

Considerando-se esses pontos, em *Nietzsche e a filosofia*, Deleuze (2018) afirma que: “O comentador de Nietzsche deve evitar principalmente ‘dialetizar’ o pensamento nietzschiano sob qualquer pretexto.” (DELEUZE, 2018, p. 20). Entretanto, ao pensar sobre *O nascimento da tragédia*, o filósofo francês acredita que Nietzsche acaba gerando um esquema que leva em consideração uma antítese (a de Apolo contra Dioniso), e uma síntese que seria a reconciliação entre as duas divindades e que forma a própria Tragédia. Sendo assim, podemos acreditar que essa construção nietzschiana é marcada por três movimentos: a contradição original, a solução apolo-dionisíaca e a dramatização da resolução.

No primeiro movimento, Deleuze acredita que existe em *O nascimento da tragédia* uma contradição original entre a unidade primitiva (dionisíaca) e o princípio de individuação (apolíneo), desenvolvida sob a sombra de três categorias cristãs: a justificação, a redenção e a reconciliação. Por isso: “Esta contradição ‘originária’ testemunha contra a vida, coloca a vida sob acusação, a vida precisa ser justificada, isto é, redimida do sofrimento e da contradição.” (DELEUZE, 2018, p. 21). No segundo movimento, tais categorias são refletidas na relação

---

<sup>17</sup> De acordo com os estudos de Szondi (2004), os princípios artísticos do apolíneo e dionisíaco são por Nietzsche são sucessores dos de representação e vontade desenvolvidos por Schopenhauer: “Nietzsche reencontra o ímpeto cego original do conceito de vontade no mundo dionisíaco da embriaguez, e a visibilidade e o autoconhecimento do conceito de representação no mundo apolíneo do sonho e da imagem” (SZONDI, 2004, p. 67).

entre Apolo e Dioniso: o primeiro é aquele que cria aparência da aparência e, por meio dela, liberta o indivíduo do sofrimento. Já Dioniso, por ser o signo do trágico, irradia a dor e o sofrimento. Entretanto, ao destruir o princípio de individuação, ele resolve a situação do indivíduo, fazendo com que ele experimente uma espécie de prazer superior oriundo do ser único. Diante disso, afirma Deleuze: “Dioniso e Apolo não se opõem como termos de uma contradição, mas antes como duas maneiras antitéticas de resolvê-la” (DELEUZE, 2018, p. 22). No terceiro movimento, a Tragédia promove uma espécie de fusão entre Dioniso e Apolo, já que o primeiro é o único personagem trágico. Contudo, a presença de características apolíneas insere na tragédia o drama. Dessa maneira, Deleuze acredita que este movimento se trata “[...] da objetivação de Dioniso em uma forma e em um mundo apolíneos.” (DELEUZE, 2018, p. 22).

A partir dessa perspectiva, por mais que Nietzsche tenha desenvolvido o texto dessa maneira, Deleuze acredita que é possível que *O nascimento da tragédia* tenha trazido uma concepção nova, que tem pouca conformidade com o esquema apresentado em momento anterior. Diferentemente da visão colocada naquele livro nietzschiano, Dioniso é um afirmador da vida, para quem ela não precisa ser justificada, nem redimida. Isso faz com que a primeira perspectiva sobre o deus afirmador impere sobre essa segunda é de que o elemento suprapessoal da unidade primitiva acompanha a afirmação, reivindicando-o para si. Em *Ecce Homo*, Nietzsche consegue vislumbrar o que identificamos como equívoco, ao perceber que a característica mais relevante de Dioniso é a afirmação da vida. Além disso, o filósofo alemão chega ao entendimento de que a verdadeira oposição presente na tragédia, pelo menos na maneira própria como ele a percebe, não é entre Dioniso e Apolo, mas entre Dioniso e Sócrates – oposição entre o Sim e Não, entre o homem trágico e o homem teórico – pois o filósofo grego, nesta leitura, seria o responsável pela morte da Tragédia, já que “[...] ele opõe a ideia à vida, julga a vida pela ideia, põe a vida como devendo ser julgada, justificada, redimida pela ideia.” (DELEUZE, 2018, p. 24).

Por fim, é importante ressaltar que essa oposição ainda não foi a definitiva, pois, como pensa Deleuze, Sócrates ainda não é para Nietzsche a expressão maior da negação, mas sim o cristianismo. Embora Cristo e Dioniso tenham como algo em comum o sofrimento, cada um deles irá lidar com esse sentimento de maneira diferente. O cristianismo entende que o sofrimento é fruto das injustiças da vida – de uma vida injusta – e, por isso, precisa ser redimida para ser salva. Consequentemente, a alegria cristã só acontece quando a dor é questionavelmente eliminada. Já em Dioniso, como dito anteriormente, não há remissão, apenas afirmação. É justamente neste ponto que se encontra a alegria dionisíaca que, em vez

de culpar a vida, embriaga-se com ela. Desse modo, podemos entender que a alegria dionisíaca é uma alegria do trágico.

### 1.3 A Alegria do Trágico e a Grande Saúde

Ora, afirmar é um valor importante para o pensamento trágico. Como afirmamos anteriormente, esse modo de pensar não vê com culpabilidade a existência e os seus aspectos (o devir, o horror, a dor, o esfacelamento, etc.), e sim o faz com alegria: a alegria do trágico<sup>18</sup>. Isso significa que a motivação da afirmação não é uma necessidade de cura ou de expurgação em busca de catarse, mas sim o ato de experimentar a diferença e a querer sempre, celebrando, dessa forma, a vida.

Os julgamentos moralizados – carregados de pesar e ressentimentos – são o que dão ao trágico o seu sentido mais comum (triste, catastrófico, nefasto, absurdo, irracional, etc.). Valendo-se de uma maneira nociva de pensar, essas leituras se consideram as únicas capazes de serem verdadeiramente alegres, colocando-se em oposição a quaisquer outras formas de perceber o mundo. Por sua vez, o pensamento trágico transgride outras maneiras ilusórias de alegria, como a descrita anteriormente, ao asseverar os infortúnios e, absolutamente, o pior deles. Nessas interpretações trágicas, tomadas em sua naturalidade, a vida é tão trágica quanto à morte ou qualquer outro fenômeno.

Em *Alegria: a força maior*, Clément Rosset (2000) propõe que a alegria parte de um motivo particular para um não motivo, isto é, o homem alegre, de fato, por mais que tenha um evento específico para alegrá-lo, vê seu regozijo sustentado por uma potência maior que qualquer momento particular. Mesmo quando lhe é furtada a motivação própria de sua alegria, ele permanece no mesmo estado:

[...] é esse o extraordinário privilégio da alegria: essa aptidão para perseverar quando sua causa é ouvida e condenada, essa arte quase feminina de não se render à razão alguma, de ignorar alegremente tanto a adversidade mais manifesta quanto a contradição mais flagrante. Pois a alegria, tal como a feminilidade permanece indiferente a qualquer objeção. (ROSSET, 2000, p. 8).

A alegria possui, assim, a força feminina da persistência e da indiferença – não no sentido de uma falta de empatia, mas de resistência para não sucumbir no meio do caminho; uma não fragilidade inabalável – permitindo aquele que se alegra a sobreviver ao seu findar. Essa pessoa não precisa exprimir o motivo de sua alegria, de apontar uma espécie de motivo

<sup>18</sup> Ainda em *Nietzsche e a filosofia*, Deleuze (2018) afirma que: “O que define o trágico é a alegria do múltiplo, a alegria do plural.” (DELEUZE, 2018, p. 28).

pontual, ela apenas goza de seu estado. Na verdade, a causa é inferior ao efeito que ela produz, permanecendo sua potência como aspecto indecifrável. Sendo assim, trata-se sempre de aprovar a vida por si mesma, sem acrescentar quaisquer adereços que estejam para além dela e independentemente de qualquer circunstância própria que a tencione. Em resumo, é a: “[...] alegria geral que consiste em viver, lembrando-se que o mundo existe e se faz parte dele.” (ROSSET, 2000, p. 14).

Pensando em outras possíveis interpretações desse conceito, em *Nietzsche e a alegria do trágico*, Miguel Angel de Barrenechea (2014), caracteriza a diferença entre dois tipos de trágico: o trágico da seriedade e o trágico do riso. O primeiro é a perspectiva moralista, da aspereza, da culpa e da seriedade, e que visa corrigir a existência a todo custo; já o segundo é o dos afirmadores da vida, da alegria e do lúdico.

O exemplo maior do trágico da seriedade é, talvez, aquele que Nietzsche (2018) denomina de o homem superior<sup>19</sup>, no livro IV de *Assim falou Zaratustra*, no diálogo intitulado, *O feiticeiro*, dentre outros textos<sup>20</sup>. Essa passagem expressa o que pode ser entendido como uma crítica do filósofo alemão ao humanismo moderno, especialmente ao projeto positivista de evolução e acabamento do ser humano. Ao que parece, o Deus fundamento foi abandonado na transição entre a Idade Média e a Modernidade, restando daquele momento em diante apenas o homem, solitário diante de si mesmo. Ele, ressentido, deseja assumir, novamente, suas posses – ou que acredita serem suas – mas que lhes foram destituídas há algum tempo, isto é, a ciência, o conhecimento, a natureza e o mundo.

No texto nietzschiano, o projeto humanista é apresentado como a figura de um velho trêmulo, perdido, desolado e decadente; com olhar difuso ele balbucia suas lóstimas. Porém, todos esses artifícios não passam de um disfarce, com o qual o velho charlatão tentou enganar Zaratustra quanto à sua condição. Todavia, ele não se deixou seduzir pelas palavras do charlatão, pois reconheceu o perigo nelas:

Já te adivinho: vieste a ser o enfeitiçador de todos, mas não te resta mais nenhuma mentira ou astúcia para ti mesmo – és desencantado contigo mesmo!

<sup>19</sup> Existe na IV parte de *Assim falou Zaratustra* um discurso intitulado *Do homem superior*. Mesmo se tratando de um texto nietzschiano, ele é escrito com um tom mais de aconselhamento do que de crítica. Optamos por outros discursos que prefiguram o homem superior, nos quais acreditamos que é desnudado com mais intensidade.

<sup>20</sup> Este texto é citado apenas como uma menção, porém, levando-se em consideração *Assim falou Zaratustra*, existem outros personagens que prefiguram o homem superior. Em *Crítica e clínica*, Deleuze (1997) afirma que: “O homem superior são vários: o adivinho, os dois reis, o homem da sanguessuga, o feiticeiro, o último papa, o mais feio dos homens, o mendigo voluntário e a sombra.” (DELEUZE, 1997, 116). Cada um deles atribui ao homem superior uma característica que integram sua existência decadente.

Colheste o nojo como tua única verdade. Em ti não há mais nenhuma palavra genuína, somente a tua boca: isto é, o nojo colocado em tua boca. (NIETZSCHE, 2018, p. 242-243).

A perspectiva científica construída entre os séculos XV e XVIII foi vista durante algum tempo como uma contraposição ao período que a antecedeu – o medieval – e à força da moral judaico-cristã representada, sobretudo, pela Igreja. Entretanto, essa mesma ciência moderna se mostrou como reconhecimento da tradição que a antecedeu e que se dispôs a carregar o fardo do mundo<sup>21</sup>, com a seriedade de um problema a ser resolvido, um fundamento a ser estabelecido ou da verdade a ser revelada. Entremado a tudo isso há a vaidade do homem superior, que se autointitula “o maior dos homens vivos” (NIETZSCHE, 2018, p. 243), mas que é denunciado por Nietzsche como um falsário do conhecimento. Diante disso, afirmação para ele significa se enaltecer, vangloriar-se. Com efeito, em vez de dizer Sim à existência e a todos os seus processos, o humanismo substituiu Deus pelo homem, o ideal ascético pelo ideal do conhecimento. Contudo, manteve a mesma busca pelo controle e dominação que aqueles signos possuíam.

Em *Crítica e clínica*, nos rastros do escritor de *Zaratustra*, Deleuze (1997) equipara o homem superior de Nietzsche ao personagem mítico Teseu – o amado de Ariadne, que entrou no labirinto do palácio de Cnossos para matar o Minotauro (o meio irmão de Ariadne), que lá habitava. De acordo com o mitologema cretense, Ariadne era filha de Minos, o lendário rei de Creta (um nome dinasta, assim como faraó e César, mas que, na narrativa, transformou-se em um nome próprio), juntamente com Pasífae, filha do deus Hélio, o sol. De acordo com Junito de Souza Brandão (1986), no I volume da *Mitologia grega*, a versão mais aceita do mito narra que Minos era filho de Zeus e da deusa Europa. No entanto, em outra narrativa ele teria nascido da relação entre o rei cretense Astérion e Europa.

Em uma disputa pelo comando do reino, Minos disse aos habitantes, incluindo os próprios irmãos – Sárpedon e Radamanto – que Creta lhe era de direito, concedida pela vontade dos deuses e, para sacramentar o seu domínio sobre eles, pediu a Poseidon que lhe fizesse um touro; Em troca, sacrificaria sua mais bela novilha. O deus dos mares assim o fez. Contudo, o rei não cumpriu com a sua parte do acordo. Como retaliação ao descumprimento do pacto, Poseidon fez com que Pasífae – a esposa de Minos – se apaixonasse pelo touro que

---

<sup>21</sup> Em *Além do bem e do mal*, Nietzsche (2005b) firma que: “Eles imaginaram toda necessidade como aflição, como penoso ter-de-seguir e ser-coagido, e o pensar mesmo têm como algo lento, hesitante, quase uma fadiga, e com frequência “digno do suor dos nobres” – mas não absolutamente como algo leve, divino e intimamente aparentado à dança e à exuberância! “Pensar” e “levar à sério”, “ponderar” uma coisa – para eles isso é o mesmo: apenas assim o “vivenciaram”.” (NIETZSCHE, 2005b, p. 108).

ele concebeu. Da relação entre os dois nasceu o Minotauro. Posteriormente, este foi lançado ao labirinto, que, de acordo com o mito, foi construído pelo arquiteto Dédalo.

Teseu era filho de Egeu, rei de Atenas, que teria sido o responsável pela morte de Androgeu, filho de Minos. Desse episódio eclodiu uma longa e sangrenta guerra entre Creta e Atenas, que depois de ter sido assolada por uma praga enviada por Zeus, a pedido do rei de Creta, Atenas resolve retirar o seu exército daquele território. Em contrapartida, Minos exigiu que, de nove em nove anos, sete homens e sete mulheres fossem enviados para Creta, onde serviriam de alimento para o Minotauro. Na terceira vez que Atenas iria pagar o tributo, Teseu se prontificou a seguir para o reino cretense com os outros treze atenienses. Chegando ao seu destino, antes de entrar no labirinto, Teseu foi instruído por Ariadne – que por ele havia se apaixonado – como deveria proceder para se aproximar do Minotauro e feri-lo mortalmente. Aconselhada por Dédalo, ela ainda entregou a Teseu um novelo de lã, que serviria de fio condutor para guiá-lo pelo caminho de volta, depois de derrotar a criatura que habitava o labirinto.

Após derrotar o Minotauro, Teseu decidiu voltar para sua terra natal. Entretanto, no meio do trajeto, o ateniense abandonou Ariadne na ilha Naxos. Sabendo da história, Afrodite se apiedou da condição da cretense e a prometeu um amante imortal. A ilha onde Ariadne foi abandonada era a favorita de Dioniso. Lá, o deus grego da desmedida encontrou, consolou e desposou Ariadne.

Nessa perspectiva, Teseu é tomado como herói mítico, capaz de eliminar o Minotauro e, conseqüentemente, libertar o povo ateniense da dívida que tinha com Creta. Mas, ao mesmo tempo, ele se afasta dessa característica ao abandonar Ariadne, quem, primeiramente, nega o seu meio irmão Minotauro, deixando que seu amado seja o algoz dele. No entanto, Ariadne depois se apaixona por Dioniso, que frequentemente assumia a forma de touro. Todavia, como dissemos anteriormente, Deleuze (1997) incrementa a leitura acima para transformar os personagens do enredo em outros signos. Assim, o filósofo francês entende que:

O homem superior invoca o conhecimento: ele pretende explorar o labirinto ou a floresta do conhecimento. Mas o conhecimento é só disfarce da moralidade; o fio no labirinto é o fio moral. A moral por sua vez, é um labirinto: disfarce ideal do ascético e religioso. Do ideal ascético ao ideal moral, do ideal moral ao ideal do conhecimento: é sempre o mesmo empreendimento que se persegue, o de matar o touro, isso é, negar a vida, esmagá-la sob um peso, reduzi-la às suas forças reativas. (DELEUZE, 1997, p. 116).

Teseu ingressou no labirinto do conhecimento para confrontar o Minotauro, que diante da leitura deleuziana, é Dioniso-touro; por suas características afirmadoras, é o signo da diferença, do trágico, da vida. Dionísio se transformou no novo labirinto de Ariadne: leve,

porque não carrega consigo o peso dos valores morais e dos valores do homem, já que ele: “Sabe fazer o que o homem superior não sabe: rir, brincar, dançar, isto é, afirmar.” (DELEUZE, 1997, p. 117). Conduzido pelo fio da moral do novelo de Ariadne, pelos valores heroicos, ao contrário da divindade mítica, o herói grego se tornou um arquétipo da negação desses signos, já que, como uma das inúmeras faces do homem superior, ele se caracteriza por possuir um: “[...] espírito de gravidade, pesadume, gosto em carregar fardos, desprezo pela terra, impotência para rir e brincar, empreendimento de vingança.” (DELEUZE, 1997, p. 114). Assim, o ressentimento passa a ser a principal característica daquele tipo de homem.

Diante disso, como afirma Deleuze (2018), em *Nietzsche e a filosofia*, a reação pode ser considerada a partir de pontos de vista diferentes: a reação reativa e a reação agida. Em um estado normal de saúde, o reativo sempre assume o papel de limitar a ação. Porém, o ativo (afirmador) tem a capacidade de criar e, assim, dominar o reativo, fazendo com que este gere uma resposta: “O tipo ativo expressa uma relação tal entre as forças ativas e reativas que as últimas são elas próprias agidas.” (DELEUZE, 2018, p. 145). Desse modo, o filósofo francês ressalta que não basta a reação para haver o ressentimento; este último só pode existir quando não há ação; ele só se manifesta quando a reação deixa de ser agida para se tornar sentida: “Reencontramos a definição de ressentimento: o ressentimento é uma reação que, ao mesmo tempo, se torna sensível e deixa de ser agida.” (DELEUZE, 2018, p. 148). Assim, o tipo ressentido ataca o seu objeto como forma de vingança, buscando fazer com que ele pague por qualquer ato que tenha cometido contra si.

Ariadne está entre Teseu e Dioniso-touro – o que nega e o que afirma –. Durante o tempo em que ama o primeiro, ela está participando desse empreendimento de negação da vida. Assim, segundo Deleuze (2018), ela é a alma, porém, dominada pelo ressentimento. No caso do mito cretense, é traduzido na forma de ódio e combate contra o meio irmão, Minotauro, que pode ser entendido como um signo da diferença. Mas, doravante, Ariadne provoca uma inversão. Abandonada por Teseu na ilha de Naxos, a personagem se entrega a Dioniso, por quem é desposada. Nesse sentido, toda sua vontade de negação se transforma em potência afirmadora, já que a divindade do vinho, com os seus gestos, danças e embriaguez, como dito acima, sabe fazer o seu corpo inteiro se alegrar. Ariadne (a alma, não como a instância metafísica, explorada pela religião, mas a potência humana) só se torna ativa quando se separa do herói, seja ele o Deus cristão, o conhecimento, o fundamento, ou a verdade. Ariadne ama Dioniso e, ao fazê-lo, diz sim ao sim: Dioniso é a afirmação plena, mas aquela é a afirmação da afirmação. Enfim, trata-se sempre da asseveração voluntária, que é a forma mais singular do trágico do riso.

Ainda quanto à diferença entre o trágico da seriedade e o trágico do riso, em *A filosofia na idade trágica dos gregos*, Nietzsche (1987) questiona: “Será que esse mundo está cheio de culpa, de injustiça, de contradições e de sofrimentos?” (NIETZSCHE, 1987, p. 48). Sim, responde o filósofo alemão, mas apenas para o homem limitado, que percebe as coisas umas separadas das outras e não é capaz de ver suas conexões, trocas e atravessamentos, e de contemplar a necessidade delas.

Ao contrário dele Nietzsche, pensa como o artista e a criança percebem o devir em um processo no qual ocorre: “[...] um construir e um destruir sem qualquer imputação moral em inocência eternamente igual.” (NIETZSCHE, 1987, p. 49). Uma criança levanta montículos de areia à beira do mar, ou mesmo de terra no quintal de sua casa, e os destrói, com o mesmo impulso que os construiu; joga o brinquedo como gesto de desinteresse, busca-o, e com a mesma disposição inicia a brincadeira novamente. Essa é a mesma força que impulsiona a criação do artista: complexidade, harmonias e paradoxos que geram a arte; a expectativa de quem vê a obra prestes a se realizar; a necessidade de se expressar artisticamente; ou mesmo uma vontade incontrolável que move uma pessoa a pensar, por meios lúdicos, seguindo a trajetória difusa do voo da bruxa<sup>22</sup>.

Ariadne, a criança, o artista: todos os afirmadores participam do cortejo de Dioniso, o momento alto da celebração do trágico. No *Tíaso*, durante os festejos dedicados ao deus do vinho, equiparam-se a vida e a morte na expressão da felicidade, do êxtase, do orgasmo. Ocasão na qual a alegria e a dor não se separam. Aqueles personagens, tais como bacantes, sátiros e Silenos, em entusiasmo coletivo, como se fossem um só, dançam, entoam cantos e tocam tambores em nome daquele deus, apossando-se do que foi usurpado pelo trágico da seriedade, em especial, o conhecimento, mas não aquele tradicional e institucionalizado. Ao contrário, trata-se daquele que vem por meio das experiências mais intensas.

Dentre os vários personagens nietzschianos, o Além-do-homem (*Übermensch*, traduzido algumas vezes como o super-homem) é a expectativa de uma nova ética, de um novo conhecimento e de uma transvaloração, galgadas no solo da alegria trágica, cujos gestos são puramente afirmadores, conforme percebemos em *Assim falava Zaratustra*:

Vede, eu vos ensino o super-homem.

O super-homem é o sentido da terra. Que vossa vontade diga: o super-homem seja o sentido da terra!

Eu vos imploro, irmãos, *permaneçais fieis à terra* e não acrediteis nos que vos falam de esperanças supraterras! São envenenadores, saibam eles ou não.

<sup>22</sup> Em *O que é a filosofia?*, para Deleuze e Guattari (1992), como veremos de maneira mais aprofundada a diante: “Pensar é sempre seguir a linha de fuga do voo da bruxa.” (DELEUZE, 1992, p. 59).

São desprezadores da vida, moribundos que a si mesmos envenenaram, e dos quais a terra está cansada: que partam, então! (NIETZSCHE, 2018, p. 13).

Zaratustra descreve o super-homem ou o Além-do-homem como a possibilidade radical de transformação do ser humano, agente da transvaloração do valor dos valores decadentes, negativos, que renunciam a vida. Ser o sentido da terra caracteriza uma relação possível e única de imanência, e, sincronicamente, de contestação e enfrentamento contra os modos a ele opostos. Esse tipo Nietzscheano delinea-se, dessa maneira, por um modo diferenciado de sentir a existência.

O *Übermensch* concentra em si as forças positivas da energia do consentimento; ama a existência; leva como marcas a alegria, a superioridade e a felicidade; o vinho e a embriaguez dionisíaca são seus supremos motivos. Livre dos ideais ascéticos, de realidades transcendentais e de ressentimentos em relação à vida, o Além-do-homem tem como uma de suas principais faculdades o esquecimento, vivendo somente o instante; além de desenvolver o mais nobre dos afetos, o *amor fati*.

Com a face nua, encarar o trágico é uma ação impossível. Porém, na *II Consideração Intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida*, Nietzsche (2005a) segue os rastros de uma inclinação diferenciada – comum entre os gregos – para lidar com o infausto: a força plástica<sup>23</sup> ou uma “[...] força que permite alguém desenvolver-se de maneira original e independente, transformar e assimilar as coisas passadas ou estranhas, curar as suas feridas, reparar as suas perdas, reconstruir por si próprio as forças destruídas.” (NIETZSCHE, 2005a, p. 73).

Ao que parece, entranhado como memória, seja de um indivíduo ou de um povo, o passado é uma espécie de carga, aterradora e invisível, a qual cada indivíduo carrega, e que volta e meia vem lhe assombrar, remoendo os fatos, os sofrimentos e as perdas; reavivando outros instantes como uma ulceração a corromper a pele. O esquecimento é a raiz particular e mais profunda da força plástica, agindo feito uma potência de separação dos acontecidos. Não se trata de esquecer por esquecer, mas esquecer para seguir, para agir e, sobretudo, para criar.

Esquecer possibilita a renovação e o desenvolvimento das autênticas formas de existir: “É preciso que uma força ativa, distinta e delegada, apoie a consciência e reconstitua a cada instante seu frescor, sua fluidez, seu elemento químico móvel e leve. Essa faculdade ativa supraconsciente é a faculdade de esquecimento.” (DELEUZE, 2018, p. 147). Assim, mesmo

---

<sup>23</sup> Apesar de popularizado no vocabulário nietzschiano, tal termo pode ter sido retirado por Nietzsche do texto *A cultura da renascença na Itália: um ensaio*, de Jacob Burckhard, de acordo com Günter Figal (2012), em *Nietzsche: uma introdução filosófica*.

a felicidade, acredita Nietzsche, só se torna possível mediante a capacidade de esquecer os ocorridos, para, enfim, o indivíduo se instalar no limiar das coisas e sentir toda sua duração plenamente.

Nesse sentido, na *Genealogia da moral: uma polêmica*, Nietzsche (2009) acredita que esquecer não é simplesmente um fenômeno involuntário, mas uma força inibidora, ativa e positiva no mais rigoroso sentido, por meio da qual é possível, durante um tempo, fechar as portas e janelas para toda a carga que a consciência transporta, para que, novamente, haja o novo. Ele ainda acrescenta que: “[...] não poderia haver felicidade, jovialidade, esperança, orgulho, *presente*, sem o esquecimento” (NIETZSCHE, 2009, p. 43). De maneira contrária, a reconhecimento, a lembrança, a memória é o preceito de toda má consciência, principalmente no que diz respeito ao ressentimento, ou uma vontade de torturar a si próprio. Trata-se, nesse sentido, de uma tentativa de assenhorar-se da vida, de suas condições principais e de usar sua força como meio de estancar a sua fonte, voltando-se contra a beleza e a alegria: “[...] enquanto se experimenta e se *busca* satisfação no malogro, na desventura, no fenecimento, no feio, na perda voluntária, na negação de si, autoflagelação e autossacrifício.” (NIETZSCHE, 2009, p. 99).

Nesse passo, em *A sabedoria trágica: sobre o bom uso de Nietzsche*, o filósofo francês Michel Onfray (2014) acredita que ao viver apenas o instante:

Nem o homem do passado – o ressentimento e o desejo de reação o devoraria – nem o homem do futuro – ele seria tomado pelas virtudes otimistas e teleológicas pelas quais se sacrificam os fracos –, o super-homem vive no mais puro imediato. Ele repugna tanto a expectativa pelo futuro quanto a repetição. Habitualmente, aqueles que evoluem na esperança ou no arrependimento fazem de suas vidas um vasto campo de utopia e calvário; eles esquecem o essencial, a saber, que não existe nada além de sucessão de instantes brutos e triunfantes. (ONFRAY, 2014, p. 97-98).

Aos olhos nietzschianos, esse é um dos maiores desafios para os homens: suprimir a memória e viver somente o instante. Para nós, observar os demais animais, que se alimentam, sem ter noção do ontem, do hoje e do amanhã, centrados apenas no prazer ou sua dor naquele instante é uma tarefa árdua: a felicidade, a serenidade e o gozo humano só podem existir, de fato, quando há o esquecimento. Como oposto, as pessoas rememoram trazendo à tona seus mais incômodos demônios e tormentos. Ao fazê-lo, conhecem ou atualizam a melancolia e a tristeza, fazem aflorar seus ressentimentos.

Nesse quesito, o super-homem sobressai, já que, se esquecendo, ele é capaz de exercitar a vontade de potência, isto é: “[...] *o elemento do qual decorrem, ao mesmo tempo, a diferença de quantidade das forças postas em relação e a qualidade que, nesta relação, cabe*

*a cada força.*” (DELEUZE, 2018, p. 68). Acerca do conceito de força, abordaremos no próximo capítulo de maneira mais extensa. Entretanto, podemos adiantar que uma postura ativa ou reativa diante de algo depende dela, ou melhor, da sua capacidade de se postar diante de outra força. Se o Além-do-homem é aquele que tem como uma de suas principais características a capacidade de esquecer, é porque a sua vontade de potência age de tal maneira que faz com que uma força ativa exerça o seu domínio sobre outra, cuja postura é de reação reativa.

Além disso, a vontade de potência se aproxima dos conceitos de interpretação e de avaliação, pois, como afirma Deleuze (2018): “Interpretar é determinar a força que dá sentido à coisa. Avaliar é determinar a vontade de potência que dá valor à coisa.” (DELEUZE, 2018, p. 73). Nesse sentido, interpretar diz respeito estabelecer qual, dentre as inúmeras forças, irá dar sentido ao que está sendo interpretado. Já a avaliação tem a ver com atribuir valor ou não aquilo que é avaliado. Ambas estão diretamente relacionadas com a vontade de potência e a sua capacidade de afetar e ser afetado: “A relação das forças é determinada, em cada caso, na medida em que uma força é *afetada* por outras, inferiores ou superiores.” (DELEUZE, 2018, p. 82). Todos esses aspectos estão relacionados à capacidade plural de se modificar, crescer, agregar, inverter, enfrentar. Essa é a maneira como o mundo é; fonte de toda transformação e produto de uma diversidade ativa de jogos, ondas e tensões de elementos inconstantes; potencialmente, enquanto reforça aqui, perde ali, ou vice-versa, em um processo indefinido e inominável, sobretudo se levarmos em consideração que a vontade de potência é um: “[...] princípio essencialmente *plástico*, que não é mais amplo do que aquilo que condiciona, que metamorfoseia com o condicionado, que em cada caso se determina com o que determina.” (DELEUZE, 2018, p. 68).

Enfim, o Além-do-homem ostenta uma crueldade edificante – não covarde, isto é, que é insensível e nega a vida. Diferentemente, essa crueldade é a de Dioniso – de *Zaratustra*, o seu porta-voz – e do poeta, caracterizada pela grande saúde, pelo riso, o sarcasmo, o cinismo e a mestria em esquecer. Talvez seja nesse sentido que Deleuze (2018) pensa como Nietzsche compreenda a arte: “A concepção nietzschiana de arte é uma concepção trágica.” (DELEUZE, 2018, p. 131), já que ela não cura, não acalma, não sublima, não indeniza, não suspende o desejo, o instinto ou a vontade. Pelo contrário, ela é um: “[...] “estimulante da vontade de potência”, “excitante do querer”.” (DELEUZE, 2018, p. 131). Diante disso, por um lado, a arte pode agir como uma maneira de compreender as intempéries da existência. Por outro lado, ela denuncia qualquer concepção reativa de arte. Aquela crueldade ativa pela qual o Além-do-homem ostenta pode ser, então, uma chave para toda criação. Além de nos mostrar

que, indiferentemente de todas as situações que a existência comporta, é imprescindível ver que sempre há motivos para se alegrar.

Além disso, Peter Sloterdijk (2004), em *O quinto “evangelho” de Nietzsche*, acredita que o filósofo alemão traz um modo alegre de interpretar o mundo, na forma daquilo que ele, em textos póstumos, chama de o quinto evangelho. Enquanto nos quatro evangelhos bíblicos a boa nova não passa de um “triunfo da misologia” (SLOTERDIJK, 2004, p. 47) em relação à vida, constituído por um complexo de deturpações metafísicas, oriundas, principalmente, da tradição cristã, o autor de *Zarathustra* se apoia na convicção de que: “[...] a ele foi atribuída a tarefa de interromper a corrente da propaganda misológica que já dura há milênios.” (SLOTERDIJK, 2004, p. 48). Diante disso, em sua perspectiva vitalista, a luta nietzschiana talvez tenha acontecido por contrastes: da criação em relação à reconhecimento, da afirmação em relação ao ressentimento e à negação, da libertação para a totalidade da vida em relação à escravidão, etc.

Por esse ângulo, percebendo a leitura feita por Antônio Cândido (2008), em *O portador* – texto publicado em 1946, um dos marcos da recepção de Nietzsche no Brasil – é possível considerar que existem pessoas portadores de um regozijo por serem “alegres mensageiros” (NIETZSCHE, 1995, p. 100), valendo-nos da expressão que Nietzsche (1995) utiliza em *Ecce Homo*, na passagem a qual trata de *O crepúsculo dos ídolos* – dado que, por meio de seus escritos, e, sobretudo, do modo de vida e os valores que carregam, revelam-nos possibilidades de uma existência trágica. “Os portadores”, diz Cândido (2008), “que eletrizaram um instante, por via da participação misteriosa de que fala Nietzsche, esses, continuam, como ele próprio continuava, irrequietos e irremediáveis.” (CÂNDIDO, 2008, p. 86). Esses portadores, mesmo diante dos mais duros golpes da existência, são alegres. Consideramos que estão dentre estes, Nietzsche, Deleuze, Guattari e Genet, além de outras vozes singulares que, a partir daqui nos ajudarão a sustentar nossos estudos acerca da escritura de Jean Genet.

## 2 ETERNO RETORNO... VIOLÊNCIA... O DEVIR GENETIANO

*Medo? O que pior poderá me acontecer do que já me aconteceu? Fora do sofrimento físico, não temo coisa alguma.*

(GENET, 1983, p. 208).

### 2.1 Genet: Existência e Violência

A vida é, necessariamente, violenta e impetuosa. Desta maneira é para Nietzsche, Genet, Deleuze, Guattari e outros tantos por meio dos quais esse modo de interpretar ecoa. Mediante aos seus excessos, cisões e destruições, múltiplas tensões e afetos transbordam: regozijo e dor, o belo e o horrendo, vida e morte; ao mesmo tempo, elementos distintos, complementares e paradoxais, próprios de uma existência trágica e que integram o labiríntico (não linear) horizonte da diferença e suas transmutações, cuja única ocorrência possível é a do devir. Todas as outras tentativas de interpretação são descuidadas e contranaturais.

No parágrafo 259, de *Além do bem e do mal*, Nietzsche (2005b) colabora com nossa perspectiva ao afirmar que “[...] a vida mesma é *essencialmente* apropriação, ofensa, sujeição do que é estranho e mais fraco, opressão, dureza, oposição de formas próprias e, no mínimo e mais comedido, exploração [...]” (NIETZSCHE, 2005b, p. 154-155). Como adverte o filósofo, estas palavras há muito tempo são perseguidas por uma “intenção difamadora” (NIETZSCHE, 2005b, p. 155), quando vistas por um olhar moralizador. Entretanto, tudo que vive procura, incansavelmente, crescer e se expandir. Por conseguinte, tais aspectos descrevem e adjetivam uma violência natural que transpõe certos formatos de coletividade humana, dentre eles a moral, sedenta por interceptar os instintos. O elogio nietzschiano considera a violência como uma maneira própria de vivacidade e movimento. Uma atividade orgânica básica, com um ímpeto destrutivo e a beleza galgada pela pujança.

No romance *Querelle* – publicado originalmente em 1953 – ao narrar o assassinato executado pelo protagonista, o jovem marujo Georges Querelle, Jean Genet (1986) descreve a maneira como a violência – quase a manifestação de êxtase – molda o corpo do assassino:

A respiração, pronta a exalar-se, expandiu-se nele, que voltou a ser Querelle. Sem ter no entanto movido a mão, os olhos fixos, cujo olhar porém estava paradoxalmente dirigido para dentro de si mesmo, viu-se fazer o sinal-da-cruz. Após esse sinal que adverte o público de que um trabalho perigoso é iniciado pelo acrobata, Querelle não podia recuar. Era preciso que ficasse atento a fim de realizar os gestos homicidas: não surpreender o marujo com um movimento brutal, pois pode ser que Vic não tenha ainda o costume de ser assassinado e que grite. O criminoso deve se debater então com a vida e com a morte, ele grita, ele fura em

qualquer parte. Da última vez, em Cádiz, a vítima manchara a gola de Querelle. Querelle virou-se para Vic estendendo-lhe um cigarro e um isqueiro com um gesto estreito, incomodado pelo pacote que segurava sob o braço. (GENET, 1986, p. 57).

Apesar de o tipo de violência sobre o qual Genet escrever na passagem ser diferente daquele que Nietzsche fala, interessa-nos, aqui, pensar sobre maneira como Querelle reage, pouco tempo antes de assassinar o também marujo Vic. Voluntários ou não, os gestos corporais do jovem assassino expressam uma série de procedimentos que antecedem ao crime e, sobretudo, como o personagem vibra com a violência que ele estava promovendo como se fosse a primeira vez, apesar de não ser – o protagonista já havia matado antes, em Cádiz, no sudoeste da Espanha. A potência desses gestos faz com que o assassino se compare a um acrobata<sup>24</sup>, pensando os riscos aos quais suas ações podem levar, principalmente o da reação da vítima. Não à toa, o escritor francês constrói a imagem de Querelle como a de um animal ao caçar: ele espreita sua presa e aguarda até o momento exato do ataque; o próprio cigarro serve de artifício para ludibriar e dominar sua caça. Trataremos sobre essa questão no capítulo seguinte, quando abordaremos sobre o conceito deleuze-guattariano de *devenir-animal*. Por enquanto, podemos perceber que, no modo como o jovem assassino se manifesta, existe um caráter instintivo, de forças voltadas para a defesa e o ataque, e que têm como efeito a graça da destruição concomitantemente.

Nesse passo, em *Nietzsche e a filosofia*, ao pensar a respeito de uma série de aspectos conceituais do filósofo alemão, Deleuze (2018) trabalha a noção de corpo, que pode ser entendido como: “Nada mais do que quantidades de forças “em relação de tensão” umas com as outras. Toda força está em relação com outras, quer para obedecer, quer para comandar.” (DELEUZE, 2018, p. 56). Diante disso, qualquer corpo é um fenômeno múltiplo, forjado nas relações entre forças de distintas qualidades. Além do que, ele é, igualmente, fruto do acaso e composto pela diferença.

As qualidades das forças em suas relações são nomeadas como ativas e reativas: “Em um corpo, as forças superiores ou dominadoras são denominadas *ativas*, as forças inferiores ou dominadas são ditas *reativas*.” (DELEUZE, 2018, p. 56). Nesse processo, há um torneio de alternâncias entre elas, em que ora uma se assenhora das ações, ora a outra passa a assumir esse papel. Ademais, de acordo com Deleuze (2018), as forças reativas se manifestam de maneira consciente, tentando traçar os limites das ações de um indivíduo; Já as forças ativas

---

<sup>24</sup> É importante ressaltar que, no prólogo de *Assim Falava Zaratustra*, Nietzsche (2018) define o ser humano como uma corda estendida entre o animal e o super-homem, mostrando que este é um trajeto sempre inacabado e não um fim em si mesmo. Se o acrobata se põe a transitar sobre a corda, isso significa que ele está também nessa trajetória.

são difíceis de identificar, uma vez que escapam de uma ideia de consciência, edificada por uma tradição, sobretudo psicanalítica, e que a entende como uma instância psíquica que controla as ações humanas. Memória, nutrição, reprodução, conservação e adaptação são funções reativas, enquanto o ativo condiz com a capacidade de apropriar-se, apoderar-se, subjugar e dominar: “Apropriar-se quer dizer impor formas, criar formas explorando as circunstâncias.” (DELEUZE, 2018, p. 58). Ainda de acordo com o filósofo francês, o acaso é a afirmação natural de todas as forças apresentadas de forma caótica.

Escrito em 1946 e publicado, originalmente, em 1949, *Diário de um ladrão* apresenta de forma significativa a maneira como a escritura genética (2005) pensa a intensidade dessas forças, especialmente aquelas que nascem das ações de seus personagens:

Dos movimentos que compõem esta vida rápida e devastadora, cada um é simples, direto, nítido, como o traço de um grande desenhista – mas no encontro destes traços o movimento estoura então a tempestade, o raio que os mata e que me mata. No entanto, o que é a violência deles ao lado da minha que foi aceitar a deles, fazê-la minha, querê-la para mim, captá-la, obrigar-me a aceitá-la, conhecê-la, discernindo nela os seus perigos e assumindo-os? (GENET, 2005, p. 21).

Os movimentos sobre os quais o escritor francês retrata no trecho anterior diz respeito à maneira como seus personagens agem no modo de vida que cada um escolheu ou foi forçado a adotar para si. Cada qual tem os seus traços, os seus interesses e um *modus operandi*. Quando esse turbilhão de forças se encontra, cria-se algo novo, potente e indomável, disposto a se manifestar do modo mais intenso. Sabemos que Genet viveu durante muito tempo uma vida marginalizada, e isso o possibilitou conhecer outros indivíduos na mesma situação e que serviram de inspiração para os seus escritos. Assim, falar em aceitar a violência de seus personagens, querê-las para ele, pode ser entendido como um gesto de afirmação da diferença.

Não distante da ideia de forças, a expressão movimentos pode remeter também ao conceito de agenciamento. A partir do pensamento de Deleuze e Guattari (2012; 1979; 2014; 1998) em diferentes textos (*Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, *Cinema 1, a imagem movimento*, *Kafka: por uma literatura menor*, *Diálogos com Claire Parnet*), é possível perceber que estamos próximos de um agenciamento sempre que identificamos e descrevemos acoplamentos de um conjunto de relações materiais e uma gama de signos correspondentes a elas, que passam pelo campo da linguagem (dos enunciados). Um agenciamento pode ser elaborado por meio de instituições territorializantes, como o campo jurídico, religioso, familiar, conjugal ou desterritorializantes, como outros modos de vidas que escapam; ou mesmo as experiências que configuram as duas anteriores. Antes desse conceito, o

pensamento deleuze-guattariano os tratava como máquinas desejantes. Abordaremos a respeito adiante, quando trataremos sobre o conceito de desejo.

Dessa maneira, em *O vocabulário de Deleuze*, como nos coloca François Zourabichvili que (2009): “[...] a disparidade dos casos de agenciamentos precisa ser ordenada do ponto de vista da imanência, a partir do qual a existência se mostra indissociável de agenciamentos variáveis e remanejáveis que não cessam de produzi-la.” (ZOURABICHVILI, 2009, p. 20). Ou seja, um agenciamento é uma força múltipla sempre empregada para inferir na existência de cada indivíduo.

Os agenciamentos podem ser molares ou moleculares: no primeiro caso, entendidos como agenciamento sociais, aqueles “[...] tendem a reduzir o campo da experimentação de seus desejos a uma divisão preestabelecida.” (ZOURABICHVILI, 2009, p. 21), ou seja, o modo de um indivíduo se engajar perpassa por formas estabelecidas de experimentação e de reação que garantem o que é socialmente aceitável. Quanto aos moleculares – agenciamentos locais – dizem respeito às experiências que podem simplesmente acatar as determinações do molar ou, em contrapartida, criar outros modos de existência que se expandem, diminuem-se, relacionam-se, atravessam-se e que – em suma, mas não menos complexo – se movimentam. Além disso, é importante pensar que esses dois modos de agenciamentos são diferentes, mas não distantes, pois: “O resultado é que cada um de nós combina concretamente os dois tipos de agenciamentos em graus variáveis” (ZOURABICHVILI, 2009, p. 21). Dessa forma, ora tendendo-se para um, rendendo-se à carga social pela qual somos constantemente acometidos, ora pendendo para o outro diante da necessidade de uma catarse frente àquela.

Quando um personagem de Genet é caracterizado como um tipo marginal por suas ações, os traços que configuram sua tipificação são filtrados e introduzidos por agenciamentos que determinam o sentido que elas deverão ter dentro de um determinado universo social. Isso pode significar que uma força contrária a ela pode ter como efeito uma tempestade avassaladora, capaz de arrasar qualquer possibilidade de fixidez dessa mesma vida, mostrando-se, também, como uma espécie de agenciamento nesse caso afirmativo.

Assim, o conceito de agenciamento pode nos ajudar a ler os escritos genéticos, pois explora incontáveis forças desejantes, que se encontram, associam-se, repelem-se, destroem-se, elaborando, desse modo, as singularidades desses homens, de seus gestos e de suas ações. Todas essas relações denotam um movimento próprio da existência. Não devemos nos esquecer que Genet não apenas narrou, mas também experimentou esses processos. Sem contar que o que há de mais evidente na existência desses indivíduos seria, talvez, o fato de todos, de uma forma ou de outra, estarem intensamente associados à ideia de violência.

Podemos acreditar que, ao longo de seu percurso literário, Genet desenvolveu uma escritura devotada e afirmadora da violência e suas múltiplas faces, plasmada nas intensidades vividas por mulheres e homens que, por diferentes motivações, sendo a principal delas o desejo, não cessaram de se arriscar, trilhando caminhos duros. Procuraremos nos aproximar daquele conceito de forma mais aprofundada no capítulo quinto, por enquanto, podemos adiantar que nossa leitura parte dos escritos de Spinoza, Nietzsche e, especialmente, Deleuze e Guattari (2011) em *O anti-Édipo, Capitalismo e esquizofrenia*, em que a expressão é relacionada à ideia de produção, não em uma perspectiva industrial e instrumental, mas de constante e fecunda criação.

Novamente, em *Diário de um ladrão*, Genet (2005) apresenta suas percepções acerca da violência, principalmente a que acontece próxima do escritor e de seus companheiros, motivada pelo contexto social, nas ruas, na criminalidade, nas margens. Todavia, isso não quer dizer que não passe pela ânsia destes indivíduos:

Dou nome de violência a uma audácia em repouso apaixonada pelo perigo. Pode ser percebida num olhar, num andar, num sorriso, e é dentro de nós que ela produz redemoinhos. Ela nos desmonta. Essa violência é uma calma que nos agita. Dizem às vezes: “Um cara que promete.” Os traços delicados de Pilorge eram de uma violência extrema. Sobretudo sua delicadeza era violenta. Violência do desenho da mão única de Stilitano, imóvel, simplesmente colocada sobre a mesa, e que tornava perturbador e perigoso o descanso. Trabalhei com ladrões e cafetões cuja autoridade me arrastava, mas poucos se mostraram realmente audaciosos quanto aquele que mais o foi – Guy – não mostrava qualquer violência. (GENET, 2005, p. 19).

Aquele que reconhece a violência como aspecto próprio da natureza, serve-se de um sentimento incomparável: a atração pelo perigo, que o leva a uma postura potencialmente audaciosa frente à iminência do risco. Contudo, a perspectiva genetiana gera um paradoxo: ao mesmo tempo em que esta leitura coloca a violência como repouso, todos os indícios, em especial as ações de seus personagens, sua audácia, traduzem uma ideia de mobilidade. Ora, talvez seja possível acreditar que esse paradoxo é uma busca por apreender a diferença e toda sua atividade, por parte do escritor, além de uma potencial aproximação por meio da linguagem. Sendo inútil tentar traçar certos limites, resta a Genet expressar, por meio de sua escritura, questões indissolúveis, como também relevantes para ele.

Ademais, a paisagem pode remeter a uma espécie de *voyeurismo*, assinalada por forças que se manifestam dentro e fora de nós, ao mesmo tempo. Por esse ângulo, Genet (2005) se vê seduzido pelos corpos de seus personagens, o que envolve um potencial criador oriundo da visualização de um signo. Em decorrência, a violência é o furor desses processos, nos quais não há repouso e, quanto mais se aproxima do perigo, mais se transborda.

Tal qual um redemoinho, essa deliciosa violência revira, contorce, tritura, perfaz; é movente e incontrolável. Assim também são os personagens que transitaram no imaginário genetiano – Pilorge, Stilitano, Guy, dentre outros não apresentados na citação: pederastas, cafetões, ladrões e assassinos, vidas repletas de belezas e perigos atribuídos na narrativa do escritor francês. Diante desta escritura, é necessário fazer da violência uma máxima de vida e, no caso de Genet, torná-la uma das mais significativas expressões de sua arte. O artista que é capaz de brincar no devir expressa, dessa maneira, seu assentimento; as expressões corporais deixam esse aspecto e suas consequências mais visíveis: gestos, olhares e palavras carregadas de sutilezas compõem um complexo intenso de forças ativas diante das pulsações da existência e do sabor da vida.

Levando-se em consideração que a escritura genetiana é repleta de conceitos – dentre eles a violência – é importante pensarmos como eles se movimentam na tessitura. Diante disso, em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari (1992) afirmam que todo conceito tem a necessidade de um personagem conceitual, que age como uma potência daquele, intervindo diretamente na sua criação. Esse personagem funciona como uma espécie de porta-voz, que goza de relativa autonomia, porque seus traços personalísticos se unem à diagramação do pensamento e à intensidade dos conceitos. Assim, não se trata de um representante daquele que cria o conceito, mas uma capacidade da criação de atravessar o próprio criador.

Os personagens conceituais são próprios da filosofia, já a literatura e as artes, de modo geral, operam por meio de figuras estéticas. Todavia, ambos são intensos e, ao passarem uns pelos outros, ajudam a se determinarem, mutuamente, e gerarem zonas de indecibilidade entre si: “O plano de composição da arte e o plano de imanência da filosofia podem deslizar um no outro, a tal ponto que certas extensões de um sejam ocupadas por entidades do outro.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 89). Acerca do plano de imanência, falaremos sobre ele mais adiante. Dessa forma, é possível dizer que ele é responsável pela instauração da filosofia, já que os conceitos se relacionam nele. Já os personagens conceituais são capazes de mexer com nossas emoções, enquanto as figuras estéticas podem nos ajudar a entender os conceitos, mesmo que eles nem sempre sejam evidentes, cabendo ao leitor reconstruí-los. Ademais, os personagens conceituais possibilitam transbordar as opiniões correntes, enquanto as figuras estéticas extrapolam as percepções ordinárias, o que promove, de certa maneira, sua raridade.

Não há nesta relação uma síntese entre arte e filosofia: elas estão sempre bifurcando e esse processo nunca cessa. Um pensador pode modificar o significado do que é pensar e, para isto, povoar o pensamento com outras instâncias, outras entidades poéticas, pictóricas ou musicais; concomitantemente, um artista também pode elaborar processos semelhantes. Desta

maneira, o escritor, o pintor, o compositor e o filósofo são gênios híbridos, que não apagam sua diferença de natureza, mas estalam-se na própria diferença, transformando-se em “[...] acrobatas esartejados em um malabarismo perpétuo.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 90). Aliás, a figura do funâmbulo, frequentemente, aparece nos textos de Genet com certa regularidade. Não apenas neles, mas na própria vida de Genet: entre os anos de 1950 e 1960, Genet teve um relacionamento com Abdallah Bentaga, um jovem acrobata circense de origem argelina, que se suicidou no ano de 1964.

Diante disso, os personagens de Genet nos aproximam das expressões das violências que agem de maneira decisiva sobre a vida deles: trata-se da violência das ruas, dos amores, da morte, que afastam os estágios de uma ideia geral e abstrata de violência e os aproxima de uma experiência vívida, ainda que inventada, do que seja aquele conceito. Genet se encaixa nesse processo, já que ele se cria como um de seus personagens, em determinadas situações, deixando transparecer aquilo que Deleuze e Guattari (1992) afirmam, considerando as questões filosóficas que ele nos leva a pensar e que motivam nossa pesquisa: “Eu não sou mais eu, mas uma aptidão do pensamento para se ver e se desenvolver através de um plano que me atravessa em vários lugares.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 86).

Caminhando um pouco adiante, entendemos que o crime (e seus executores) é outro conceito recorrente na escritura genetiana e está ligado à ideia de violência. Nesse passo, ainda em *Diário de um ladrão*, Genet (2005) declara a influência dos criminosos não apenas para os seus temas, mas para o seu próprio estilo, o que faz do crime uma espécie de força, constantemente presente no texto, desde o título:

Sem enrubescer, poderia eu ainda admirar os belos criminosos, se não tivesse conhecido a natureza deles? Se eles tiveram a infelicidade de servir à beleza de numerosos poemas, quero ajudá-los. A utilização do crime por um artista é ímpia. Alguém arrisca a vida, a sua glória, a fim de servir para o enfeite de um diletante. O herói, mesmo sendo imaginário, um ser vivo o inspirou. Recuso deleitar-me com suas aflições se ainda não as compartilhei. Vou me expor primeiro ao desprezo dos homens, ao seu julgamento. (GENET, 2005, p. 187).

Entendemos que a citação anterior nos ajuda a reforçar o que acreditamos: para Genet (2005), o crime é como uma espécie de conceito, intimamente ligado à ideia de violência e, ao mesmo tempo, produtor de um gozo. Na primeira relação, a volúpia exige certa brutalidade, seja para dominar sua vítima, tomar o objeto almejado ou para assassiná-la; concomitantemente, como um dançarino, o criminoso desfruta de certa graça para espreitar aquilo que se almeja, sua vítima ou mesmo para não ser descoberto durante ou após o crime. Nesses casos, o criminoso deve saber ludibriar. E são justamente essas características dos

criminosos que atraem Genet, provocam-no e garantem certo gozo com suas aventuras. Provavelmente por isso que o crime está presente na maioria de seus escritos, manifestando-se como uma potência poética do escritor francês, conceituado menos por definição e mais por exemplificação.

Diante disso, Genet criou uma gama de criminosos – seus personagens – que agiram como portadores do conceito, garantindo mais vivacidade dentro de sua criação poética. Para o autor, talvez, proporcionar visibilidade de suas ações aos invisibilizados signifique ajudá-los. Talvez quanto mais violentas essas ações, maior a sua expressividade, mesmo que a utilização de tais condutas por um artista seja tida como ímpia, como afirma o escritor. Em contrapartida, se o escritor os ajuda, o que seria dele se os criminosos não existissem? Qual seria o mote de sua escritura sem os exemplos de que ele se nutriu? Conhecer a natureza dos criminosos é deleitar-se com o que eles lhe oferecem. Para isso, Genet se valeu de certas histórias, de homens com os quais conviveu ou teve acesso de outras formas ao longo de sua vida. Não que haja uma busca por verossimilhança nessa postura, mas, sobretudo, o reconhecimento por suas inspirações. Na proposta do diletante, eles são os verdadeiros heróis.

No mesmo panorama da violência, outro conceito ligado é a ideia do mal. Longe de ser um signo moral, como comumente é entendido, esse conceito se mostra como outra potência poética nos escritos genetianos.

Em *A literatura e o mal*, Georges Bataille (1989) traz uma leitura sobre Genet e o gosto pelo crime, em que a perversidade genetiana não está absolutamente em “[...] fazer o mal, mas manifestar o mal [...]” (BATAILLE, 1989, p. 149). Isso ocorre por meio de seus escritos, que ligam a uma vida plasmada pela marginalização – da miséria, da mendicância, da criminalidade – a uma força criadora, que narra com robustez as experiências mais difíceis, mas que, ao mesmo tempo, mostram-se, igualmente, como fonte de êxtase. Pelo conteúdo de seus escritos, a expressão mal, associada aos textos do escritor francês não funcionam como um elemento antagônico (bem/mal, certo/errado, belo/feio, etc.) como, porventura, poderia parecer. Por outro caminho, ele se apresenta como um recurso adotado por Genet para provocar o leitor e que possibilita a abertura ao texto. Na verdade, garantir que algo seja bom ou mal não é a ação em si, mas a interpretação que pode gerar.

Assim sendo, é importante ressaltar que o conceito de mal presente no pensamento batailliano foi inspirado pelo materialismo histórico<sup>25</sup> do século XIX, que se opõe à

---

<sup>25</sup> De acordo com o Dicionário de filosofia Nicola Abbagnano (2007), o *materialismo histórico* é a tese de que “[...] as formas assumidas pela sociedade ao longo de sua história dependem das relações econômicas predominantes em certas fases dela.” (ABBAGNANO, 2007, p. 652).

concepção idealista, especialmente hegeliana. Frente a essa leitura, como retrata João Emiliano Fortaleza de Aquino (2010), em *Materialismo e dialética em Georges Bataille*, para o filósofo francês não existe “[...] nenhum outro “princípio” no mundo: há apenas o mal (isto é, o material, o negativo, o baixo)” (AQUINO, 2010, p. 87). Assim, no caso da interpretação da escritura genética, a expressão mal vinculada por Bataille indica imanência. Em outras palavras, manifestar o mal é afirmar a materialidade, o corpo, a terra, a vida, portanto, como a única realidade possível.

Para Bataille, inicialmente, Genet ser votado ao mal deriva do abandono pela mãe e da educação pela Assistência Pública; posteriormente, emana da exclusão social: da pederastia, dos roubos, das casas de correção e, quando adulto, os centros penitenciários. Tudo isso é próprio de quem não se adequa ao que o filósofo francês chama de uma “comunidade moral”. Essas características o levaram a entender de outro modo o conceito de dignidade, diversa da concepção comum do termo, como postula Bataille (1989): “[...] a dignidade de Genet é a ‘reivindicação do mal’.” (BATAILLE, 1989, p. 153). Uma das vias propostas pela escritura genética para atingir a integridade particular é afirmar a degradação, valorando os seus efeitos, mesmo que eles denotem sofrimento. Assim, demandá-la se mostra, principalmente, como ação política, que instiga e confronta um determinado plano ou modelo de organização moral, social e estético.

Cabe ressaltar que, a partir do nosso entendimento, boa parte dos escritos genéticos falam sobre a existência, tencionada pluralmente, sobretudo dos marginais, daqueles que vivem a abjeção de inúmeras formas. Talvez por isso mau (e não mal) seja mais adequado, pois a segunda palavra pode denotar uma ideia absoluta, metafísica, dialética, enquanto a primeira é cotidiana, sendo, portanto, múltipla.

Mais uma vez, em *Diário de um ladrão*, Genet (2005) relata como suas experiências o ajudaram a plasmar sua escrita. Entretanto, foi necessário ressignificar uma série de signos que favoreceram a construção de um novo olhar sobre eles:

Falar do meu trabalho de escritor seria um pleonasma. O tédio dos meus dias de prisão fez com que eu me refugiasse em minha vida de antigamente, vagabunda austera ou miserável. Mais tarde, e livre, voltei a escrever para ganhar dinheiro. A ideia de uma obra literária me fazia encolher os ombros. Todavia se examino o que tenho escrito, percebo hoje, pacientemente procurada, uma vontade de reabilitação dos seres, dos objetos, dos sentimentos reputados vis. Tê-los nomeados com palavras que habitualmente designam a nobreza talvez fosse infantil, fácil: eu ia depressa. Utilizava o meio mais rápido, mas não o teria feito se, dentro de mim, esses objetos, esses sentimentos (a traição, o roubo, a covardia, o medo) não tivessem chamado o qualificativo reservado habitualmente e por vocês aos seus contrários. (GENET, 2005, p. 99).

Diante disso, a ideia de pleonasma referida pode estar no fato de Genet, repetidas vezes, mencionar seus processos de criação, sobretudo como eles o ajudaram a lidar com as várias situações de encarceramento. Em *Diário de um ladrão*, o escritor francês procura dar outro valor para algumas experiências, especialmente as de marginalidade. Talvez aí esteja a ideia de uma devoção do mal (mau): Genet busca, novamente, provocar seu leitor, surpreendendo-o com sentenças que afirmam a degradação.

Assim, procura-se trazer à tona inúmeros signos que são estimados pelo escritor: seres, objetos e sentimentos normalmente considerados vis, isto é, sem valor e, portanto, dignos de ódio. Todavia, são justamente essas considerações que Genet procura reverter, dando a elas uma estima diferenciada. Para tanto, ele utiliza adjetivos que, geralmente, são associados a valores contrários aos que tenta sustentar, como a riqueza, a pureza, a polidez. Não há, nesse exercício, a tentativa de criação de uma nova moral, mas de despir os signos e, dentro da diferença, mostrá-los e aceitá-los em sua nudez. Para o escritor francês, utilizar esses atributos seria um meio mais rápido e inevitável, uma vez que não existe outro vocabulário adequado aos sentimentos que ele tenta expressar por meio das palavras que estão disponíveis.

É importante ressaltar que, na biografia de Genet, Edmund White (2003) chama a atenção para o fato de haver uma crítica negativa de Bataille acerca dos escritos genéticos, não por Genet em si, mas pela maneira como Jean-Paul Sartre avaliou, positivamente, os escritos de Genet, diferentemente da produção literária de Bataille. White (2003) ressalta que, ao longo da década de 1930 e início da de 1940, Bataille escreveu uma série de romances que comungam com os textos genéticos o fato de serem violentos, provocadores e poéticos, tendo como diferencial o fato de Genet comentar mais a ação ao longo da narrativa. Porém, o biógrafo acredita que as críticas de Bataille aos escritos genéticos não eram em relação à estilística, mas sim a questões éticas. É nesse sentido que entra a percepção do mal na crítica batailliana: “Para Bataille o mal é a exceção à regra, mas em Genet o mal se tornou a própria regra, e portanto uma espécie de dever – coisa que o *bem* é.” (WHITE, 2003, p. 456). Nesse sentido, bem e mal seriam equivalentes em seus princípios, mas não em seus efeitos, anulando a necessidade de discernimento entre eles. Ademais, ambas as palavras portariam, assim, uma carga moral: a da obrigação.

Ainda acerca do antagonismo entre bem e mal, em *Diferença e repetição*, ao pensar sobre o conceito de repetição relacionado por um lado à natureza e por outro à lei (à moral e o hábito, no caso), Deleuze (1988) acredita que, em uma leitura metafísica dicotômica, o mal está associado à natureza, enquanto o bem está relacionado à lei. Diante disso, o filósofo francês acredita que essas formas não geram modos afirmativos de singularidades, apenas

classificações que têm como efeitos problemáticos, generalidades, identidades, semelhanças, recognições e ressentimentos. Lembramos que, para Deleuze, a única repetição possível é a da diferença.

Dessa maneira, é necessário transgredir tal dualidade para eliminar esses resultados. Deleuze aponta a ironia e o humor como possíveis vias para que haja tal superação, já que a primeira é a “[...] arte dos princípios, da ascensão aos princípios e da reversão dos princípios” e a segunda “[...] é uma arte das consequências e das descidas, das suspensões e das quedas.” (DELEUZE, 1988, p. 27). Isso nos leva a pensar que, esses recursos, usualmente utilizados na literatura, podem provocar outros efeitos, em especial o riso, distintos daqueles citados anteriormente. Mesmo que o riso seja um pouco mais contido diante das tensões da existência, como é o caso dos escritos Genet, mas que ainda é riso. Deleuze ainda acrescenta que a ironia e o humor são potências de “[...] transgressão, exceção, e manifestando sempre uma singularidade contra os particulares submetidos à lei, um universal contra as generalidades que estabelecem a lei.” (DELEUZE, 1988, p. 27). Nesse sentido, pelas rupturas que promovem eles também são capazes de promover um tipo de específico de violência, positiva ou negativa, dependendo do contexto.

Em uma das passagens de *Diário de um ladrão*, Genet (2005) relata que Stilitano – um cafetão sérvio que, no enredo do texto, era seu amante e um dos principais personagens daquele livro – o obrigou a usar roupas de mulher e elas lhe trouxeram a sensação de estar ridiculamente exposto. Era o período do carnaval, o que, todavia, diminuía esse efeito, porque era mais fácil se travestir e transitar pelas ruas. Um dia, durante aquela festividade, quando chegou ao *La Criolla* – um prostíbulo da cidade de Cádiz, Espanha, no qual trabalhava – Genet teve o vestido rasgado em meio aos frequentadores, quando um rapaz, manco, ao se desequilibrar, sem querer pisou na barra da vestimenta:

‘Não se manca nas minhas roupas!’, urrou em mim a trágica escondida. Mas em volta as pessoas riam. ‘Ninguém manca nas minhas roupas’, urrei para mim mesmo.

Elaborando-se em mim, no estômago, me pareceu ou nos intestinos que o ‘traje’ envolve, essa frase devia-se traduzir por um olhar terrível. Furioso e humilhado, saí sobre o riso dos homens e das Carolinas. Fui até o mar e nele afoguei a saia, o corpete, a matilha e o leque. A cidade toda estava alegre, inebriada por esse carnaval divorciado da terra, solitário no meio do oceano. (GENET, 2005, p. 66).

Na passagem, há, ao mesmo tempo, uma fúria, visceral, animalesca, que intensifica as palavras de Genet com o fato narrado e a sua adversidade, mas que mistura uma comicidade caricatural dos elementos que envolvem o contexto: o personagem manco que pisa no vestido e o rasga, desnudando o personagem; o seu urro de desconforto diante das roupas rasgadas; o

olhar dos outros e os risos; o próprio carnaval como palco de uma euforia dionisíaca – da alegria do trágico – com tom caricato e a fuga para o mar, como uma espécie de catarse. O risível é amplificado na medida em que aquele que rasga o vestido é um homem manco. Dessa forma, assim como um homem travestido é visto como motivo de riso em certos ambientes, pelo simples fato de serem como são, isso nos mostra que, em determinadas situações, o riso pode servir como um instrumento de violência.

Além disso, apenas o que é humano pode ser objeto de comicidade<sup>26</sup>, como ressalta Henri Bergson (1983). Outros seres só provocam riso na medida em que apresentam alguma característica humana (do corpo humano) – aspectos físicos ou a voz: ri-se de um gato que, ao miar emite um som parecido com uma criança chorando; de um cachorro que tem traços que se assemelham aos humanos; de uma árvore cujo formato de seu tronco se assemelha as nádegas; de um vegetal que ao se desenvolver adquiriu o formato de um pênis. Remetendo ao conceito central deste trabalho, o ser humano necessita do riso para afirmar o trágico. Se não fosse assim, seria difícil lidar com as tensões. Acreditamos que Genet usa esse recurso e, como consequência, talvez involuntariamente, ajuda aliviar um pouco o incômodo que a narrativa pode causar.

Na mesma direção, em *A literatura e o mal*, Bataille (1989) percebe a presença do humor nos textos genetianos como uma ideia própria de santidade. De acordo com o filósofo francês: “Esta santidade é a de um farsante vestido de mulher, feliz por ser objeto de zombaria.” (BATAILLE, 1989, p. 154). Partindo dessa leitura, Genet (2005) afirma que: “A santidade consiste em fazer servir a dor. É forçar o diabo ser Deus. É conseguir o reconhecimento do mal.” (GENET, 2005, p. 180). Normalmente, a ideia de santo é associada às noções religiosas de virtude, pureza, candidez e inocência. Entretanto, conhecendo o teor dos escritos de Genet, sabemos que não há uma compatibilidade entre sua perspectiva e aquela. E mesmo que ela demonstre certa puridade em algum momento, é possível acreditar que seja um gesto proposital, mais uma vez para provocar seu leitor.

Assim, uma particularidade dos textos genetianos é a criação de personagens que são alvos de zombaria, ou seja, da violência das gargalhadas, mesmo que nem sempre seja de maneira voluntária, como visto acima. Frisamos que o escritor francês sempre trabalhou com tipos marginalizados e inferimos que nisso habite o que Genet denomina de um

---

<sup>26</sup> Em *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*, Henri Bergson (1983) diz que “[...] não existe cômico fora do que é propriamente humano. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia; mas nunca será risível.” (BERGSON, 1983, p. 18).

reconhecimento do mal: querer pulular de proscritos risíveis o mundo por ele criado e dotá-los de toda a força terrível que eles possam gozar.

Além disso, é possível que seja esse ponto, em *Genet*, que leva o dramaturgo japonês Yukio Mishima (1986) a afirmar a equivalência entre a santidade genetiana e a poesia: “De prisão em prisão Genet faz-se mais santo, quer dizer, poeta; de palavras que andam às voltas no seu mundo interior e em silêncio e segredo constroem uma fauna fabulosa de que ele próprio é prisioneiro tímido e encantado.” (MISHIMA, 1986, p. 31). As experiências do escritor francês durante os encarceramentos serviram de combustível para sua criação. A solidão da cela, cuja única companheira é a sua escrita, a convivência com diferentes tipos de criminosos, mesmo que à distância, a absorção de inúmeras histórias alimenta uma visão glamorosa da prisão, às avessas. A pompa se encontra na decadência que esses lugares podem representar e a vida abjeta que lá habita. Sobre essas vivências abordaremos um pouco mais adiante.

É importante frisar, ainda, que a língua francesa possui certas expressões populares – como *saint de grève* (santo de greve) e o *petit saint* (pequeno santo) – utilizadas para designar os criminosos menores, isto é, os que cometem pequenos furtos e roubos, como foi o caso de Genet, uma vez que ele, apesar de admirar os grandes criminosos, nunca se arriscou a cometer crimes insígnies. Destarte, ligada aos criminosos, aquela expressão tem a ver um pouco com a noção de um santo zombeteiro, capaz de cometer traquinagens, ou um santo do pau oco, como podemos encontrar na língua portuguesa.

Sabendo que esse conceito possui conotação distinta da comumente utilizada, seu entendimento é construído constantemente: “Não podendo obter uma definição de santidade – nem tão pouco de beleza – a cada instante quero criá-la, isto é, fazer com que todos os meus atos me conduzam a ela, que ignoro.” (GENET, 2005, p. 183-184). Desse modo, para Genet, não podendo retirar de algum lugar uma definição satisfatória, ele procura conceituar, à sua maneira, a santidade, que, como toda criação legítima, parte de suas próprias experiências. O escritor francês ainda ressalta que: “Corro o perigo de me perder confundindo a santidade com a solidão. Mas, com esta frase, não terei arriscado dar novamente à solidão o sentido cristão de que a quero separar.” (GENET, 2005, p. 189). Sendo assim, é acertada e importante sempre levar em conta o desejo de afastamento de Genet da moral judaico-cristã.

Portanto, considerando essas questões relacionadas à violência – o mal, o humor e o riso, e, por último, a santidade – sentimo-nos seguros pra afirmar que a escritura genetiana profana, por assim dizer, ideias impostos ao longo da história, que negam ou inibem as várias manifestações do corpo: a alegria, o prazer, o sexo, o êxtase, a vida. A santidade que se faz

presente na escritura genetiana procura um efeito inverso, o de devolver aquilo que foi violentamente extraído do cotidiano. Mais do que isso, é deveras significativo que há nesse processo uma abertura na qual aqueles aspectos podem se emancipar de sua finalidade usual e ganhar novos usos.

Pensamos, assim, provocados por *Profanações*, de Giorgio Agamben (2007), na qual o filósofo italiano elabora uma leitura acerca da rede de conceitos ligados à ideia de sagrado, dando ênfase ao conceito de profanação. Se no domínio das religiões sacralizar é retirar algo de seu espaço comum e entregá-lo aos deuses, a profanação implica na neutralização daquilo que é profanado. Depois disso, o que estava indisponível e separado perde a sua sacralidade e acaba restituído à utilização de modo geral. Além disso, Agamben afirma que a profanação “[...] desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado.” (AGAMBEN, 2007, p. 68). Essa última característica é o que distingue o profano do secular, pois enquanto o secular afasta as coisas da esfera do sagrado, mas mantém o seu poder (é o caso do poder divino, próprio de um determinado deus, que é transferido para um rei, por exemplo), o profano extingue quase que completamente tais características divinas.

A exceção, nesse caso, parece ser aquele que o filósofo italiano chama de *homo sacer*. O adjetivo latino *sacer* (sagrado) possui duas acepções: por um lado, a de augusto, etéreo, santo; por outro lado, ele pode ser entendido como maldito ou amaldiçoado. Agamben explica que, dentro da religião romana, o *homo sacer* é um tipo de homem que foi dado ao sacrifício, ou seja, ao rito de sacralização, mas que sobreviveu. Frente a isso, ele pertence ao mesmo tempo à esfera do sagrado – como oferenda – e do profano: de um lado, ele foi excluído da sociedade, do comércio com os semelhantes e está exposto à morte violenta, que o devolveria à divindade a qual pertence; e de outro lado, sua sobrevivência traz certa profanidade ao âmbito sagrado.

Em outro livro de Agamben (2002), intitulado *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*, o filósofo italiano acredita que o *homo sacer* aparece na modernidade, na forma de vida nua, na qual o princípio que regula a sua existência passa a ser o biopoder, quando ele, o sujeito, se encontra vivo; e o do tanatopoder, no que diz respeito à sua morte, principalmente levando-se em consideração que aquele leva uma vida entendida como indigna de ser vivida.

É possível compreender como exemplo deste último tipo de homem os concentrados nos campos nazistas, em especial aqueles com algum tipo de sofrimento mental. No início dos anos 1940, eles eram tratados pelo regime alemão como indivíduos incapazes de viver, cujos genes deveriam ser eliminados para evitar sua reprodução. Intitulada “humanitária” pelo

regime, essa ação exterminou cerca de sessenta mil pessoas. Todavia, tais ideias podem ser vistas até hoje em outros procedimentos, por exemplo, na defesa da castração química da população mais pobre, especialmente em situação de rua, para evitar sua proliferação.

Diante disso, o que possibilita a concepção de tal pensamento é a ausência de valor atribuída ao tipo de vida em determinados contextos. O que acontece diante dessa gama de questões é que, nesse novo limiar político do *homo sacer*, a vida cessa de ser relevante e, assim, torna-se: “[...] somente “vida sacra” e, como tal, pode ser impunemente eliminada.” (AGAMBEN, 2002, p. 146). Ademais, o que nos interessa, nessa análise, é entendermos que “[...] toda sociedade – mesmo a mais moderna – decide quais são seus “homens sacros”.” (AGAMBEN, 2002, p. 146). Assim como no passado, trata-se daqueles cujas vidas podem ser ceifadas impunemente: antes, por serem votados ao sacrifício ritual e, no contexto moderno, por não terem representatividade social. Entretanto, em ambos os casos prevalece a escolha sobre quem vive ou quem morre por parte das estruturas da própria sociedade.

Em *Nossa senhora das flores* – livro publicado, originalmente, em 1943 – Genet (1983) elabora várias relações e tensões que envolvem a personagem Divina: renomada travesti dos subúrbios parisienses e protagonista do texto. Certa feita, enquanto dormia ao lado de seu amante e cafetão, Mignon-pé-pequeno (ou simplesmente Mignon) acorda assustada com o som dos sinos da Igreja:

Cinco horas da manhã.

Divina houve dobrar o sino (pois está acordada). Em vez de notas que se desvanecem, são golpes, cinco golpes que caem sobre a rua e com eles, sobre a rua molhada, fazem Divina cair, pois, há três ou quatro anos, nesta mesma hora, nas ruas de sua aldeia, ela procurava um pedaço de pão. No meio dos detritos de uma lixeira. Tinha passado a noite a vagar de rua em rua, debaixo da garoa, roçando nas paredes para se molhar menos, aguardando o ângelus (eis que soa o sino da missa baixa), e Divina revive a angústia dos dias ao relento; os dias do sino que anunciam que as igrejas estão abertas às solteironas, aos verdadeiros pecadores, aos mendigos. Na água furtada perfumada, o ângelus matinal a torna violentamente a miserável de farrapos úmidos que vêm assistir à missa, comungar para descansar os pés e sentir menos frio. (GENET, 1983, p. 109).

Diante disso, os golpes no sino podem ser um signo do peso da religião, que assume o discurso de uma suposta acolhida dos excluídos, porém ajuda a colocá-los nesta condição: haja vista, por exemplo, como as pessoas homoafetivas, em geral, são tratadas nos discursos religiosos. A referência à missa baixa mostra um domínio do discurso por parte da Igreja, pois se trata de um rito em que não há cantos nem respostas, apenas o monólogo do padre que expressa o que o catolicismo entende como normal, aceitável, correto e bom.

Ora, a religião gosta de pessoas como Divina: pobres, viciados e degenerados. É por meio delas que reafirma suas convicções. A sociedade, de modo geral, na mesma linha

também necessita dessas pessoas para legitimar seus procedimentos de combate às drogas, ao crime às orientações sexuais distintas das heteroafetivas: coloca-se tudo no mesmo bojo e tratam tudo com equivalência. A Divina manifesta as características do *homo sacer*, já que, por mais comovente que fosse sua existência, ela sempre foi irrelevante.

Tudo isso nos leva a perguntar: quem são os verdadeiros pecadores? Acreditamos que são os excluídos, as solteironas (pois a mulher deve ser casada e submissa ao seu marido, de acordo com os preceitos patriarcais), os pobres, os mendigos, os travestis. Aqueles que vão à missa de madrugada, pois não podem conviver com os outros ao longo do dia. Quando Divina e seu amante Mignon se arriscam a participar do rito no domingo de manhã – o dia e o horário mais nobre para os cristãos católicos – o padre tenta enfiar a hóstia, impetuosamente, em suas bocas: “Às vezes recebem a comunhão de um padre de maus bofes que lhes enfia boca adentro, com maldade, a hóstia.” (GENET, 1983, p. 100). Após a missa, como modo de enfrentar esse tratamento, quando chegam à água furtada na qual vivem, eles fazem sexo.

Há na escrita de Genet a indigência, a religião, a moral, que o violentam e existe uma violência – a do trágico – que motiva o escritor francês. Divina é um nome que tem como referência o termo divino, expressão que pertence ao vocabulário religioso, mas que é tratada de maneira diferenciada por Genet: a personagem se insere no contexto religioso, mas é colocada de maneira profana diante do templo, uma vez que ela, somente por sua presença – de travesti e outrora mendiga – como podemos perceber, incomoda-o e o abala.

## **2.2 Gozar com a vida desnudada: a Crueldade em Genet**

Outro aspecto presente nos textos genéticos e que está diretamente relacionado com a ideia de violência é a crueldade.

Em *O princípio de crueldade*, Clément Rosset (1989) pensa sobre a ideia de uma ética da crueldade, organizada a partir de duas categorias: o princípio da realidade suficiente e o princípio da incerteza. Na primeira, para a tradição filosófica – excetuando alguns pensadores, como Lucrécio, Spinoza e Nietzsche, por exemplo – a experiência particular e imediata com o mundo parece não ser suficiente para estruturar uma teoria que possa ser considerada válida. Ao contrário, para que se dê tal estruturação, é necessário recorrer a uma universalidade, que engloba a totalidade das experiências de uma mesma ordem e que é entendida como real. A essa perspectiva, Rosset chamou de princípio de realidade insuficiente, pois nela recorre-se a algo externo (metafísico) à experiência imediata.

Diversamente, Rosset acredita que o geral e o universal existem somente nas palavras, enquanto o real se encontra, justamente, nas experiências singulares. É somente sobre elas que é possível construir teorias. E é justamente neste ponto que se encontra o que ele denomina de uma “realidade suficiente”: não é possível buscar explicações sobre as experiências fora delas, e elas nem sempre serão encontradas em si. Muitas vezes, não existem explicações simplesmente.

Ademais, entra aqui o que ele chama de uma crueldade do real: primeiramente Rosset entende o conceito como a natureza intrinsecamente dolorosa e trágica da realidade; bem como sua força irremediável e inapelável. A palavra cruel deriva de *cruor* (sangue), da qual também se origina *crudos* (cru, não digerido, indigesto), da mesma maneira que um pedaço de carne, sem pele e sangrando. Diante disso, a vida se torna atroz e indigesta quando despida dos adereços que possam enfeitá-la, sendo considerada nua. Para o filósofo francês, a maior parte dos filósofos não buscou (ou busca) trazer à tona a verdade acerca da existência, mas sim fazer com que ela seja esquecida. Assim, uma teoria funciona como um remédio, que em vão tenta acabar com a dor de um enfermo em estado terminal, a qualquer custo. A este último caso, Clément chama de um exercício alucinatório do real.

Em *Quatro horas em Shatila* – texto publicado no *Jornal de Estudos Palestinos*, em janeiro de 1983 – Genet (2016) relata suas impressões após chegar ao campo de refugiados palestinos de Shatila, em Beirute, no Líbano, poucas horas após o massacre de cerca de 3500 pessoas, em setembro de 1982, promovido por falangistas libaneses e pelo exército daquele país. Fingindo ser jornalista, o escritor francês foi um dos primeiros ocidentais a chegarem ao local. A respeito dos laços estabelecidos entre o escritor francês e aquele povo, retrataremos no próximo capítulo. Neste momento, cabe-nos pensar como aqueles relatos descrevem as impressões sobre o cenário observado: a decomposição dos corpos, os objetos utilizados pelos assassinos e as suas identidades; outras coisas que compõem o espaço; e, concomitantemente, busca pensar sobre a efemeridade da vida e sobre questões políticas, neste que é considerado o seu principal texto sobre o tema.

Já no início do texto, Genet (2016) afirma que:

Uma fotografia tem duas dimensões, assim como a tela da televisão; ninguém pode caminhar através da imagem. De uma parede da rua até outra, dobrado ou arqueado, com seus pés apoiados contra uma parede e suas cabeças pressionando a outra, os corpos pretos e inchados sobre os quais eu tinha que passar era todos de palestinos e libaneses. Para mim, como para o que restou da população, caminhar através de Shatila e Sabra se assemelhava a um jogo de amarelinha. Algumas vezes uma criança morta bloqueava as ruas: elas eram tão pequenas, tão magras, e os mortos tão numerosos. Provavelmente o cheiro é familiar para as pessoas mais velhas; ele não me incomodava. Mas havia tantas moscas. Se eu levantasse o lenço ou o jornal

árabe colocado sobre a cabeça, eu as perturbaria. Enfurecidas por minha ação, elas cobririam a costa de minha mão tentando se alimentar. (GENET, 2016, p. 107).

Assim, acreditamos que Genet evoca, politicamente, um fato perturbador e intolerável: um genocídio motivado por fatores religiosos, geográficos e econômicos. O impacto diante do quadro observado é tão intenso, inacreditável e inacessível que, para o escritor francês, remete a um registo fotográfico ou televisivo pelo qual não é possível transitar, apenas enxergar os incontáveis corpos dos refugiados com suas feridas à mostra, em estado de putrefação acelerado pelo calor do sol; as crianças mortas, pequenas, magras, talvez pela fome e os maus tratos; sem contar o mau cheiro – que, nesse caso, não incomoda aquele escritor, mas agrava as experiências sensoriais daqueles que presenciaram. Ele percebe na ação das moscas uma ação de vida, diante da fúria que elas demonstram.

Remetendo ao pensamento de Rosset (1989), sabemos que a crueldade tem a ver com a experimentação subjetiva do real, desnudado, cru – naquele contexto, no sentido mais extremado da palavra: o da carne humana esfacelada, putrefata e exposta. *Quatro horas em Shatila* é um texto com ritmo acelerado, que mostra certa euforia do escritor, mas contradizem os dois dias em que ele ficou trancado no quarto após voltar dos campos de refugiados, tentando, porventura, processar toda a cena de barbárie presenciada horas antes. Ademais, a comparação feita entre saltar os corpos com o jogo de amarelinha traz ao trecho um ar lúdico e inesperado de alegria e leveza, mesmo diante de tantas mortes. Assim, entendemos que essa conjuntura é um reflexo dos inúmeros processos, próprios da existência e que compõe o trágico. Talvez o escritor reconheça isso e utilize esses recursos como formas de afirmação. Todavia, as relações humanas fazem outro tipo de crueldade mais comum, acentuada pela guerra.

Quanto ao princípio de incerteza, Rosset (1989) acredita que toda teoria filosófica é duvidosa por ser inconclusiva. O que há de mais valioso em uma teoria não é a pretensão que ela tem de trazer a verdade, mas a capacidade para questionar a veracidade que outras aspiram trazer. Se se pode falar em verdade na filosofia, ela é constituída pela incerteza e sua força consiste em trazer a incerteza de outras teses. Diante disso, para o filósofo francês, uma filosofia deve ser sempre desconfiada de si mesma. Ela deixa de ser digna de credibilidade a partir do momento em que começa a acreditar no que ela apresenta.

A incerteza é cruel, pois os homens necessitam da certeza e essa necessidade não se extirpa. Existe uma espécie de ódio à incerteza. Viver uma realidade sobre a qual não se tem controle parece assustador aos seres humanos de modo geral. Diante disso, a certeza passa a ser supervalorizada ao ser considerada como uma espécie de porto seguro. Nisso consiste uma

espécie de fanatismo, que não se limita à filosofia, expandindo-se para outras áreas da vida humana, sobretudo a religião.

Ora, levando em consideração as palavras de Rosset, por mais que não seja uma leitura propriamente filosófica – como geralmente é entendida – a escritura genetiana nos faz pensar como viver a incerteza – em relação à marginalidade, ao crime e às relações humanas – parece ser uma força que potencializa a criação. Em *Diário de um ladrão*, Genet (2005) relata a maneira como foi sua passagem por diferentes lugares da Europa e que o motivaram a escrever aquele livro:

Após numerosas passagens pelas prisões, o ladrão deixou a França. Percorreu primeiro a Itália. As razões que levaram para lá eram obscuras. Talvez fosse a vizinhança da fronteira. Roma. Nápoles. Brindes. A Albânia. A bordo do *Rodi*, que me desembarcou em Santi- Quaranta, furto uma mala. Em Corfu, as autoridades me recusam o visto de permanência. No barco que aluguei para me trazer, eles me obrigam a passar a noite antes de voltar. Depois é a Sérvia. Em seguida é a Áustria. A Checoslováquia. A Polônia, onde tento passar *zlots* falsos. É por toda parte o roubo, a prisão, e de cada um desses países a expulsão. Atravesso fronteiras de noite, outonos desesperadores em que todos os rapazes são pesados e cansados, e primaveras em que de repente, quando a noite cai, eles saem de não sei que refúgio onde se preparavam para pulular pelas vielas, sobre os cais, as fortificações, os jardins públicos, os cinemas e os quartéis. Enfim é a Alemanha de Hitler. Depois a Bélgica. (GENET, 2005, p. 85-86).

Genet era errante, nômade e, quando pensamos sobre a presença da incerteza em seus escritos, tentamos refletir sobre o que teria motivado Genet, considerando o relato anterior a transitar por tantos países europeus, na segunda metade da década de 1930. Aparentemente, como afirma White (2003), seria a de se afastar das autoridades militares francesas no ano de 1936. Mas seria esse o seu maior motivo? Sabemos que existe na escritura genetiana uma necessidade da falsidade – identidades falsas, documentação falsa, relatos falsos e vidas inventadas. Não existe uma preocupação com quem se é ou o que se é, mas sim uma espécie de culto à simulação. Falaremos a respeito disso adiante. Nesse momento, daremos atenção ao fato de que as viagens acontecem como saltos, já que não existe uma lógica de trânsito de uma cidade para a outra ou de um país para outro. Todos eles parecem compor uma enorme vizinhança em uma Europa – soturna, litorânea e periférica – cartografada por Genet, em que o valor da experiência não está no destino, mas no trajeto.

Além disso, Genet não se apega aos lugares, por isso transita constantemente. Tudo é transitório e irresoluto. Mais ainda: tudo é busca, sem saber ao certo o que. Talvez por isso ele afirma na passagem acima que eram obscuras as razões que o levaram para a Itália – o que poderia valer para qualquer outro lugar. Aquela expressão pode ser compreendida como um motivo duro e inconfessável, mas também como aquilo sobre o qual não se tem certeza.

Todavia, a escrita não é uma procura por verdades, explicações ou sentido. Por ter o falso como um preceito importante, acreditamos que não se pode falar desses aspectos na escritura genetiana. Ademais, aquela não é uma sensação exclusiva de Genet, é também do leitor, que deve desconfiar sempre da narrativa de alguém que maneja com destreza as palavras, mesmo que seja, unicamente, para explorar sua sonoridade: “Por isso recorro às palavras. As que eu utilizo, mesmo se eu tentar com elas uma explicação, irão cantar.” (GENET, 2005, p. 92). Nesse sentido, nas palavras o importante não é a veracidade que elas podem pretender, mas a potência que elas manifestam.

Fora esses aspectos individuais ligados à percepção do escritor francês, o contexto em que essas viagens teriam acontecido também era de incertezas: Genet experimenta as questões políticas do leste europeu e da própria Alemanha durante os primeiros anos da expansão nazista. Mesmo abominando o regime e tudo o que ele poderia representar, o escritor francês considerava Adolf Hitler como uma espécie de personagem, por entendê-lo como o demônio encarnado. Outro ponto importante considerado por Genet é a invasão e dominação do território francês pelos alemães, não pelas suas motivações, mas para que a França sentisse na própria pele o peso do colonialismo. Essa justificativa parece sustentável, pois, quando fez parte do exército francês, o escritor participou de algumas expedições à Argélia, que, naquele momento, era uma colônia francesa. Tudo isso parece excessivo, levando-se em consideração as características genetianas – mendigo, ladrão, pederasta e imigrante em um país dominado pelo sentimento nacionalista e de pureza. Ele seria um tipo ideal de vítima nos planos do governo alemão.

Em uma trajetória semelhante à leitura de Rosset acerca do real e da visão sobre a crueldade na escritura genetiana que aqui tentamos discutir, em *O teatro e seu duplo*, Antonin Artaud (2006) acredita ser necessário construir uma perspectiva de teatro em que a ideia de realidade seja a intensidade da trama. O contexto no qual o dramaturgo francês escreveu a série de textos que compõem aquele livro – meados da década de 1930 – tinha como forma a centralidade nas ações e sensações dos atores e no *voyeurismo* dos espectadores. Todos esses aspectos e o desenvolvimento do cinema fizeram com que o teatro entrasse em um estado de degenerescência.

Diante disso, a realidade se tornou um projeto e um método nos escritos de Artaud (2006): “Queremos fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira.” (ARTAUD, 2006, p. 97). Para que o teatro retome seu protagonismo, seria necessária que todas as ações fossem levadas ao extremo, concretizando o que denominou de *Teatro da Crueldade*. Tal conceito significa

rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta. Enquanto método, aquele toma o terror e o perigo em um plano mais amplo, cuja vastidão flerta com a vitalidade do espectador, coloca-os diante de suas possibilidades e seus monstros: “[...] seu gosto pelo crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas quimeras, seu sentido utópico da vida e das coisas, seu canibalismo mesmo se expanda, num plano não suposto e ilusório, mas interior.” (ARTAUD, 2006, p. 104).

Nessa perspectiva, a compreensão racional tem menos valor que a sensação imediata com a cena. Além disso, mais intensos que a linguagem verbalizada, os gestos, os objetos e os signos (a intensidade nas cores, nas luzes e nos sons) deixam claro para Artaud (2006) que, talvez: “As palavras pouco falam ao espírito; a extensão e os objetos falam; as imagens novas falam, mesmo que feitas com palavras.” (ARATAUD, 2006, p. 98). Sendo assim, para o dramaturgo francês, há na poesia forças vivas – e o teatro é uma forma de manifestar aquelas – em que a imagem de um crime pode funcionar de maneira mais temível do que o próprio crime, realizado. E por mais extremada que possa ser uma ação, isso não quer dizer que não haja na crueldade uma espécie de compreensão. Ao contrário, pensa Artaud, não existe crueldade sem uma espécie de consciência aplicada: “É a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel, pois está claro que a vida é sempre a morte de alguém.” (ARTAUD, 2006, p. 118). Desse modo, a crueldade se liga, novamente, ao trágico, já que ter consciência sobre as nuances da vida e da iminência da morte fazem parte dessas duas dimensões.

Apesar de ter afirmado, algumas vezes, que não houve influência de Artaud na escrita de Genet, sobretudo no que tange às suas peças teatrais, Edmund White (2003) afirma que é possível traçar certos paralelos entre os dois dramaturgos a respeito do teatro: eles acreditam que uma peça deveria ser um acontecimento único e incendiário. Ambos entendem que os gestos de um ator devem ser controlados até o ponto em que ele confronta a plateia, daí em diante deve-se valer da falta de postura – podendo, inclusive, defecar diante dos espectadores; os dois faziam distinção entre teatro e vida; eles preferiam a sujeira e o mau cheiro do teatro a ordem social. Além disso, veem o teatro como uma arena onde é possível representar à vida e a morte. White (2003) acrescenta que:

Numa obra posterior, Genet comparou Artaud, confinado num hospital de doentes mentais, ao Sade aprisionado, dizendo que ambos os autores buscaram dentro de si os elementos que os levaram a triunfar, apesar dos muros, dos fossos e dos carcereiros; essa missão, claro, também fora a de Genet. (WHITE, 2003, p. 359).

A situação de confinamento faz parte da vida de Artaud e Genet. O primeiro escrevia enquanto estava internado no Hospício de Rodez, entre 1943 e 1946, onde passou por cerca de sessenta sessões de eletrochoque. Antes – entre 1937 e 1938 –, ele ficou internado na clínica psiquiátrica Sainte-Anne, em Paris, onde foi tratado – dentre outros psiquiatras – por Jacques Lacan. Coincidentemente, alguns anos antes, por ser considerada uma criança com fraqueza mental, o jovem Genet teria sido internado no Serviço Livre de Saúde Mental, que fazia parte do complexo de Saint-Anne. Alguns anos depois, o escritor francês seria detento no presídio de Santé, que pertencia ao mesmo complexo. Ao final, ambos têm a escrita como formas de lidar com a reclusão: Artaud, tentando manter a lucidez, e Genet, lidando com a solidão do encarceramento.

Além disso, apesar de suas singularidades e distinções, ambos têm a crueldade como um importante signo. Em *A Gênese de um corpo desconhecido*, no capítulo intitulado *Dois teatros*, ao comparar os textos de Genet e Artaud, Kuniichi Uno (2012) acredita que:

Com Artaud e Genet, estamos diante de duas dimensões do teatro: ambos são singulares, violentos, intensos, densos, provocadores, sutis e essenciais, no entanto, muito diferentes um do outro. Para eles, o teatro não pode ser reduzido nem ao texto, nem ao jogo dos atores, nem ao espaço teatral. É, antes de tudo, uma pesquisa e uma experiência que toca diretamente a vida, que tenta reinventar o corpo e a linguagem, perfurando suas fronteiras delimitadas e impostas pelo poder, pela história, pela sociedade. Para eles, o teatro é uma operação direta sobre o real, e a realidade é em si um processo do teatro. (UNO, 2012, p. 95).

Dessa maneira, em ambos podemos dizer que há modos próximos de interpretar o funcionamento da arte, do teatro, mais especificamente, e as suas relações com a vida, das quais não se pode separar teatralidade e realidade. Ao que parece, o teatro artaudiano leva em consideração suas crises de esquizofrenia, desde a juventude, e que o levaram, constantemente, a ter paralisias do pensamento e dos sentidos. Talvez por isso, como ressalta Uno (2012), o teatro da crueldade parte do princípio de questionar uma série de signos estabelecidos e tomados como comuns dentro de um espectro de normalidade, e colocar outra leitura, a anárquica, diante dela. Nesse processo, exercita-se não apenas brutalidade e primitivismo, mas o reconhecimento da existência de forças vitais incontrolláveis.

Genet (2005) se aproxima de Artaud acerca da sensibilidade em relação ao real e a crueldade. Entretanto, o que ele busca em termos de uma teatralidade não é a verossimilhança, mas a simulação, sobretudo no que tange aos gestos, como afirma Uno. Trata-se, assim, de uma série de ações nas quais mais do que ser, o importante é parecer ser. De certa maneira, a revolta palestina mostra esse entendimento, pois, assim como um jogador que joga sem cartas, apenas simulando as jogadas, a luta palestina é de um povo que defende um Estado, um

território sem tê-los: “Aos olhos de Genet, “simulador espontâneo”, mesmo uma guerra real de um povo para recuperar sua terra pode ser conduzida como guerra simulada, teatral, gestual,” (UNO, 2012, p. 99). A ficção genetiana se torna importante quando levamos em consideração as perspectivas de desconfiança estabelecidas pelos países árabes em relação ao povo palestino, e como eles foram e são tratados pelos israelenses<sup>27</sup>. Dia após dia, ainda que esses conflitos tivessem – e ainda tenham – como consequências o findar da vida de várias pessoas, com os quais o escritor francês não deixou de se comover, interessa para ele as potências artísticas e poéticas que emergem ao ponto de “desrealizar” uma realidade violenta.

Diante disso, as simulações que Genet (2016) exercita em *Quatro horas em Shatila* fazem com que a narrativa seja violenta e leve concomitantemente. Sobre o conceito e a sua proximidade com a ideia de fabulação, trataremos no próximo capítulo. O importante para nós, nesse momento, são os paradoxos que a escrita genetiana promove, ao reivindicar para si a crueldade, entretanto, enfeitando-a com outros signos. Não é somente a violência das mortes que compõe a cena, mas uma gama de elementos lúdicos que nos permitem imaginar e dar àquelas pessoas contornos distintos em nossos pensamentos:

Em uma rua estreita, na sombra de uma parede, eu pensei ter visto a sombra de um boxeador negro sentado no chão, rindo, surpreso por ter sido nocauteado. Ninguém havia tido a sensibilidade de fechar suas pálpebras, seus olhos brancos como porcelana e saltando para fora, estavam olhando para mim. Ele parecia desapontado, com seus braços levantados, inclinados contra um canto da parede. Ele era um palestino que foi morto há dois ou três dias. Se eu o confundi a primeira vista com um boxeador negro foi porque sua cabeça estava enorme, inchada e preta, como todas as cabeças e todos os corpos, seja sobre o sol ou na sombra das casas. (GENET, 2016, p. 150).

Assim, parece que a apresentação feita por Genet (2016) das características dá um tom de comicidade à barbárie: rir do que é feio e escabroso, mas não um riso de alegria ou deboche, mas um riso de espanto diante da existência desnudada, tal como é. E ser capaz de visualizar o corpo de um homem, brutalmente assassinado, com os olhos e a boca abertos – o que o deixa mais aterrorizante – em estado de putrefação, e confundi-lo com um pugilista caído em pleno combate, surpreso pelo golpe que o levou ao chão; seu corpo encostado na parede, como se a massa que o compõe fosse de borracha ou outro material que lhe desse a

---

<sup>27</sup> Em *Um cativo apaixonado* – último texto genetiano, no qual fala um pouco sobre suas experiências com o povo palestino e se mostra como entusiasta de sua insurgência – Genet (2003) pensa sobre as relações entre aquele povo e as nações que a circundam: “No início, com voz baixa, o riacho guardou na memória o fato de que todas as nações árabes suspeitavam dos palestinos, nenhuma delas se preocupando em ajudar eficientemente um povo tão torturado: pelo inimigo israelense, por suas divergências revolucionárias e políticas, pelos dilaceramentos de cada homem. O povo sem terra, pensava-se, ameaçava todas as terras.” (GENET, 2003, p. 107). Diante disso, além de ser considerado pária para Israel o povo palestino representava uma ameaça para os povos árabes do Oriente Médio, por ser apátrida.

maleabilidade de um fantoche, mesmo com o rigor mortis. Fora as deformidades dos cadáveres, que, reconstruídas pela narrativa genetiana, fazem remeter nosso pensamento para alguma obra de Francis Bacon.

Sendo assim, podemos pensar que, diante da crueldade – nesse caso composta pela ação do grupo de algozes de Shatila –, Genet se deleita com aquela que, possivelmente, seja a cena mais macabra que tenha visto ao longo de sua vida e exercita sua capacidade de criar. Existe nisso uma mescla entre gozo e trágico, que reconhece a fragilidade da vida humana – sua efemeridade – e a afirma em toda sua plenitude? O que resta a cada um daqueles mortos é a potência para se tornar um personagem para que, talvez, possam falar e resgatar a sua dignidade.

Quando se encontrava em Beirute, no apartamento da mãe de sua amiga, Leila Shahid –representante da resistência palestina na França – dois dias depois de retornar dos campos, Genet decidiu voltar para o seu país. Antes de partir, rasgou todas as suas anotações sobre a visita à Shatila, e afirmou que se algo não fica em sua cabeça, não merece ser escrita. O horror despertou em Genet a vontade de escrever. Entre a volta para Paris e a publicação do texto, o escritor francês contou apenas com a sua memória para elaborar aqueles relatos. Essa conjuntura nos provoca a pensar nos limites entre o fato e a invenção, tendo em vista que o texto foi escrito cerca de dois meses depois? Além disso, em que medida aquela situação de violência, de crueldade, de intensidade não compõe a teatralidade do autor?

Não distante dessa teatralidade, há ainda nos escritos de Genet um tipo de crueldade que liga a violência a certos componentes sexuais. Ao que parece, Marquês de Sade e Sacher-Masoch inspiraram, de certa maneira, essa relação, orientando o escritor francês para a criação de determinadas cenas em suas memórias ficcionais e peças teatrais. Diante das características marginais de alguns personagens genetianos, determinados aspectos atravessam seus textos, como raça, revolução, colonialismo, todos eles associados aos posicionamentos em relação às ações de domínio, incluindo nas relações sexuais.

Em *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*, Deleuze (2009) busca se aproximar das ligações e distanciamentos entre esses dois escritores, questionando o sentido de sua complementação: a origem da expressão sadomasoquista. Procurando se afastar das leituras psicanalíticas feitas sobre esses escritores, o filósofo francês deu ênfase aos signos que garantem os valores literários e originalidades artísticas dos textos de Sade e Masoch, em especial, a linguagem, a descrição e a libertinagem. Assim, tais percepções nos ajudam a ler os escritos de Genet, levando-se em conta as questões que aqui apresentamos.

Portanto, existe nos escritos autobiográficos genetianos – dedicados à criminalidade, sobretudo – uma organização, em que ocorre um jogo entre a ideia de carrasco e de vítima, na qual cada um dos personagens assume, concomitantemente, os dois papéis. Por um lado, os personagens genetianos se encontram na posição de algoz, assaltando, violentando ou traindo alguém. De outro lado, em relação às questões sexuais, eles se colocam como alvo de uma gama de abusos com os quais se deliciam: seja de um policial em sua ronda noturna, à beira do cais do porto de alguma cidade europeia ou algum mictório; talvez por algum prestes a partir; ou um presidiário com o qual dividiu uma cela em algum dos vários presídios por onde passou; ou ainda por um de seus amantes e cafetões, com os quais transava e o levavam a se prostituir.

É importante ressaltar que não estamos fazendo uma apologia da violência sexual, apenas mostrando como essas intensidades influenciam na criação de Genet. No caso dele, como também de Masoch, existe um ritual de criação e legitimação do atroz, como resalta Deleuze (2009):

Não estamos mais diante de um carrasco que se apodera de uma vítima e goza à custa dela, com um prazer inversamente proporcional ao seu consentimento e ao quanto ela é persuadida. Estamos diante de uma vítima em busca de um carrasco e que precisa formá-lo, persuadi-lo e a ele se aliar para a mais estranha empreitada. (DELEUZE, 2009, p. 23).

Nesse sentido, a persuasão da vítima subjuga a força exercida pelo carrasco. No caso dos protagonistas dos textos de Sacher-Masoch, ela se vale dos anúncios publicados em classificados de jornais, por meio dos quais recrutam mulheres e formavam-nas déspotas para satisfazerem seus gostos amorosos – que uniam fetiches e disfarces –, mas antes estabeleciam determinados pactos com elas. Assim, por mais que algum homem, aparentemente, esteja sendo dominado, é ele que fala através do dominador.

Por mais que os traços dos personagens genetianos já venham dados antes de conhecê-los, o escritor francês se vale de uma série de artimanhas de persuasão para convencê-los de sua potência sexual. Existe, portanto, um processo constante de formação, já que a virilidade é uma característica comum, sendo, justamente, essa característica que Genet deseja usufruir. Para ele, não interessa homens afeminados. Aliás, boa parte de suas vítimas nos assaltos têm essas características. Para Genet, é importante o vigor masculino, a potência e a capacidade de dominação de outro corpo.

Ademais, não se tratam dos laços casuais entre os amantes, ainda menos se refere à duração: o que sempre está em jogo são as intensidades. Existe uma espécie de contrato tácito

entre eles: aqueles saem de casa e vão ao encontro de outros homens, ou mesmo mulheres, porém a certeza de que eles voltarão ao final da madrugada e que transarão com seus amados, o que dão a eles certas garantias. Esse é o modo entre Genet e Stilitano, em *Diário de um ladrão*; Divina e Mignon, em *Nossa Senhora das Flores*; ou Georges Querelle e o tenente Seblon, em *Querelle*, dentre outros exemplos dos quais poderíamos nos aproximar ao longo de nosso texto.

Ora, a maior parte dos personagens genetianos é formada pelas vivências das ruas, da dureza que a marginalidade geralmente impõe a uma pessoa. *Diário de um ladrão* apresenta algumas descrições de quando o Genet se encontrava de passagem pela cidade de Antuérpia, na Bélgica. Naquela ocasião, ele conheceu um belga, traficante de ópio, chamado Armand. Na verdade, de acordo com o escritor francês<sup>28</sup>, apesar de ser conhecido assim, não se sabe, ao certo, se esse era o seu nome. Com ele, Genet se envolveu por sexo e seus gostos pelo crime, e pelo qual, diante de suas características – em especial a voz, o vigor físico e a rudeza – nutriu, concomitantemente, temor e prazer:

Por pouca neblina que houvesse, da garganta daquele atleta de chumbo saía uma voz macia. Supõe-se que ela pertencera a uma adolescente apressado, vivo, alegre, festejado, seguro de sua graça, da sua força, da sua beleza, da sua estranheza, da beleza e da estranheza da sua voz.

Dentro de si, em seus órgãos que eu imaginava elementares mas de tecidos sólidos e de cores matizadas muito bonitas, em tripas quentes e generosas, creio que ele elaborava a sua vontade de impor, de aplicar, de torná-las visíveis, a hipocrisia, a estupidez, a ruindade, a crueldade, a servilidade, e delas conseguir em toda a sua pessoa o mais obsceno dos êxitos. (GENET, 2005, p. 119-120).

Diante desse recorte, acreditamos que também há na narrativa genetiana uma espécie de crueldade, que se expressa no deleite oriundo do perigo que o personagem (dentre outros) representa para ele: esse traço nutria, sexualmente, o escritor francês. Naquela época, Armand estava com cerca de quarenta e cinco anos. A maturidade era um elemento que articulava inúmeras forças do traficante e dominava o imaginário genetiano, que, ao experimentar a meia-idade, fantasiava a potência de sua juventude. Nesse mesmo exercício, ele pensa ser possível que Armand tenha passado por algum campo de trabalho forçado, que o teria ajudado a delinear o seu rigor: “[...] de onde, ao evadir-se, teria trazido aquele crânio raspado, os músculos pesados, a sua hipocrisia, a sua violência, a sua ferocidade.” (GENET, 2005, 121).

---

<sup>28</sup> De acordo com Genet (2005), levando em consideração sua capacidade para simular: “Ainda que eu ouvisse às vezes ser chamado por nomes diferentes, ficamos com Armand. Pois não estou eu mesmo usando hoje em dia, com o Jean Gallien atual, o meu décimo quinto ou décimo sexto nome?” (GENET, 2005, p. 118). Neste sentido, além de assumir desconhecer o nome verdadeiro de Armand, Genet afirma que suas personalidades no texto em questão podem ser falaciosas.

Dentre as marcas dele de um período vislumbrado na narrativa, restou a Armand uma feição sonsa, malvada, velhaca e cruel. Igualmente, esses elementos mexiam com o escritor francês.

Ademais, podemos perceber uma espécie de relação sádica e masoquista entre Genet e Armand, que nos ajuda a acentuar as intensidades desse espectro da crueldade. Em seguida à passagem anterior, o escrito nos leva a compreender que existe na escritura genética certa necessidade de um referencial de virilidade nos relacionamentos homoafetivos masculinos, que se desdobra em agressões e na complacência do agredido. A relação entre aqueles dois personagens de *Diário de um ladrão* procede desta forma: ao mesmo tempo em que gosta de Genet e manifesta esse gosto por meio de um gesto de carinho, Armand nega esse laço, e isso o leva a maltratá-lo. Concomitantemente, o escritor francês teme seu companheiro, mas se delicia com o jeito rude e com a forma como é tratado:

Com uma das mãos no bolso, outra vez ele se acariciava enquanto bebia, em pé junto ao balcão. Outras vezes ainda fazia alarde de da grossura e da beleza – da força também e até da inteligência – do seu sexo realmente maciço. Sem saber a que correspondia tal obsessão de do seu sexo e da sua força, eu o admirava. Na rua, se me puxava com um braço para junto de si como para me abraçar, o mesmo braço esticado me afastava dele com brutalidade. (GENET, 2005, p. 121).

O relacionamento entre Genet e Armand era movido pela exploração, medo e prazer. Quando o escritor francês Genet se afastou do traficante belga Stilitano, eles tiveram de conviver em certos ambientes. Nesses momentos, Genet passou a servir aos prazeres noturnos de Armand, que, nas ocasiões, de acordo com o texto, enquanto tirava o cinto em uma espécie de número performático, preliminar ao sexo, Armand o seduzia primeiramente, fustigando com aquele acessório uma espécie de vítima invisível. Nesse processo, o escritor francês percebe que sua ligação é baseada, paradoxalmente, na doçura que a força de Armand possui, mas que, ao mesmo tempo, era capaz de gerar pavor em Genet.

Todavia, como dito anteriormente, o que importa para o escritor francês nas relações não é a duração, mas a intensidade. Dessa forma, ele refletiu que sua fidelidade tinha a duração de uma moda, isto é, potente e passageira, sincronicamente. Em especial o prazer sádico de Armand, que parece estar associado à crueldade de uma brutalidade, indiferente à felicidade de Genet: “Esmagado por aquela massa de carne abandonada da mais tênue espiritualidade, eu conhecia a vertigem de finalmente encontrar a brutalidade perfeita, indiferente à minha felicidade.” (GENET, 2005, p. 120).

Isso se reflete também nos abusos, já que Genet era economicamente explorado por Armand, seja na prostituição ou nos roubos. Nesse sentido, Genet relata que Armand, além de obrigá-lo a cometer certos crimes, ajudava-o a planejar, meticulosamente, seus detalhes e, às

vezes, participava de sua execução. Para Genet, esse detalhe não o incomodava. Mais do que isso: garantia outros signos ao traficante belga, como a coragem para enfrentar as aventuras perigosas.

### 2.3 A Morte como experiência do Trágico nos escritos genéticos

Possivelmente, a morte é o principal signo do trágico, sobretudo se levamos em conta as rupturas bruscas que ela promove com parte das características próprias da vida: em especial, o fim das atividades vitais. Apesar de pensarmos assim, acreditamos que ambas (morte e vida) não são duas dimensões contrárias, mas sim, concomitantemente, processos distintos e complementares, próprios da existência.

Pensando no objeto de nossos estudos, a morte é também um dos assuntos fulcrais dos escritos de Genet: desde *O condenado a morte*, primeiro poema genético; passando pelos textos autoficcionais, *Nossa Senhora das Flores* e *Pompas fúnebres*; pelo romance, *Querele*; na peça teatral *As cridas*; e por fim, os escritos que tratam de suas relações com os palestinos, como *Quatro horas em Shatila*, *Os biombos* e *Um cativo apaixonado*, a morte ganha destaque nos textos de Genet. Esses textos exploram a perspectiva de Genet sobre a morte, a dedicação aos mortos e também sobre se sentir morto. A morte é, para Genet, ao mesmo tempo, um assunto estranho e comum; que causa espanto e que pode ser celebrado.

Diante disso, recorrendo ao livro de Nietzsche (2018), *Assim falou Zaratustra* – no discurso intitulado, *Da morte voluntária* – o filósofo alemão ressalta o gesto afirmador de se festejar a morte:

Todos dão grande peso ao fato de morrer: mas a morte ainda não é uma festa. Os homens ainda não aprenderam a consagrar as mais bonitas festas.

Eu vos mostrarei a morte consumadora, que se torna um agulhão e uma promessa para os vivos.

Aquele que consuma a sua vida morre a sua morte, vitorioso, rodeado de esperançosos e promitentes.

Assim se deveria aprender a morrer; e não deveria haver festa em que tal moribundo não consagrasse os votos dos vivos! (NIETZSCHE, 2018, p. 68).

Existem diferentes maneiras de se pensar sobre a morte, levando em consideração que se trata de um aspecto importante para o ser humano. A morte entendida como um fenômeno é tratado com seriedade ou com alegria, e necessária para pensarmos sobre uma parte dos inúmeros desdobramentos da existência. A distinção entre visões sérias ou alegres nasce da perspectiva de quem a interpreta: os primeiros, estranhas almas, como afirma Nietzsche, apenas esperam a promessa da morte, tal qual um fardo, que será carregado ao longo da vida.

Enquanto outros, na mesma circunstância, bendizem o fenômeno com regozijo. Nietzsche (2005c) também nos ajuda a pensar sobre essa diferença, se levarmos em conta o parágrafo 322, do segundo volume de *Humano, demasiado humano*: “Com a perspectiva segura da morte, uma deliciosa, odorosa gota de leviandade poderia ser mesclada a cada vida – mas vocês, estranhas almas de farmacêutico, dela fizeram uma gota de veneno do mau sabor, com que toda a vida se torna repugnante!” (NIETZSCHE, 2005c, p. 226). O filósofo alemão se encontra entre aqueles para quem morrer é um delicioso motivo para comemoração em todas as ocasiões, assim como o próprio viver, levando-se em conta que, como afirmado anteriormente, a morte não é alheia à vida.

Nietzsche (2005c) pensa a morte a partir de duas perspectivas: a morte involuntária ou não livre e a morte voluntária ou livre. A primeira é aquela que ocorre de maneira antecipada ou tardia, e, sobretudo, involuntária. Trata-se da morte de um jovem, que ainda teria muito para viver, ou de uma pessoa idosa, cujas funções vitais básicas já não funcionam mais e nem lhe resta dignidade; já a segunda é morte que acontece no tempo certo e por vontade daquele que morre, enquanto ainda lhe resta o orgulho de uma pessoa, que, estando doente e tendo ciência de que a morte se aproxima, é capaz de afirmá-la: “Eu vos faço o louvor da minha morte, da morte voluntária, que vem porque *eu* quero.” (NIETZSCHE, 2018, p. 68).

Não se trata, sem dúvida, de fazer apologia de práticas como o suicídio ou a eutanásia, pois valorizar a vida é uma das maiores características do pensamento nietzschiano. Desse modo, quando o devir e a vontade de morrer coincidem, um corpo que já não tem condições naturais para viver padece sem relutar, manifestando, desse modo, a sua vontade: “Livre para a morte e livre na morte, um sagrado negador, quando não é tempo de dizer Sim: assim entende ele da morte e da vida” (NIETZSCHE, 2018, p. 70).

Como dito antes, o tema da morte é recorrente nos escritos genéticos, geralmente prevalecendo com uma força dionisíaca. O poema de Genet (1999), *Le Condamné à Mort (O Condenado à morte)*, é dedicado a Maurice Pilorge, jovem de 25 anos, guilhotinado na França em março de 1939, sob a acusação de ter assassinado seu amante, o mexicano Néstor Escudero. O texto traz relações entre temas caros ao escritor francês – o crime (assassinato) e a morte – e que têm como consequência outros desdobramentos, dentre eles, o êxtase sexual, já que o jovem assassino passou a fazer parte da narrativa erótica genética. Mesmo sendo uma alusão à execução de Pilorge, o texto é uma ode à admiração que o escritor francês nutria por todos os assassinos que atravessaram seus pensamentos, dos quais Maurice se tornou um dos signos principais:

O viens mon ciel de rose, O ma corbeille blonde!  
 Visite dans sa nuit ton condamné à mort.  
 Arrache-toi la chair, tue, escalade, mords,  
 Mais viens! Pose ta joue contre ma tête ronde.

Nous n'avions pas fini de nous parler d'amour.  
 Nous n'avions pas fini de fumer nos gitanes.  
 On peut se demander pourquoi les Cours condamnent  
 Un assassin si beau qu'il fait pâler le jour?  
 (GENET, 1999, p. 17-18).<sup>29</sup>

O trecho do poema de Genet apresenta algumas impressões diante da notícia do óbito de Pilorge: a iminência da morte como algo próprio do devir; a avidez pelo corpo do amado (de suas carícias, beleza e vigor), capaz de gerar uma espécie de tensão erótica; a agitação contra o sistema judiciário francês (uma oposição ao modelo moral ocidental). Um tipo específico de ritual, não religioso, mas performático e poético, em que o fim da vida do jovem assassino se torna vontade de expurgo, domina o escritor francês, que, de certa maneira, quer consumir a carne e o sangue do jovem algoz. Todos esses signos são também matizes de sua escritura.

É importante ressaltar que, de acordo White (2003), em *Genet: uma biografia*, a maior parte desses elementos existe apenas do imaginário de Genet. Desse modo, histórias criadas e baseadas no cotidiano de sua vida são transformadas em aventuras gloriosas, às quais procura defender a veracidade, mesmo que, às vezes, tenha afirmando que nem tudo o que é escrito por ele seja verdade: assim é a ideia da amizade entre o escritor francês e Pilorge – de acordo com o biógrafo, tudo indica que eles jamais se conheceram pessoalmente e que Genet teve contato com sua história por meio dos recortes de jornais com os quais teve acesso na prisão. Sem contar que Pilorge coloca Escudero como o amante do jovem guilhotinado, no entanto, ele dizia que não era homossexual. Apesar disso, afirma que Néstor tentara seduzi-lo e que o assassinato não teria sido planejado, mas acidental, diferentemente do que Genet acreditava. Sem contar, ainda, que a data e o local da execução de Pilorge, além de sua idade, não correspondem com a perspectiva genética. Assim, o importante são os objetivos artísticos das distorções. Não que a confirmação dessas realidades distintas implique, diretamente, na avaliação sobre a qualidade do texto de Genet, ao contrário, elas nos ajudam a confirmar o seu potencial criador, além de incrementar os desenhos dos contornos da escrita genética e a compor o tom dela.

<sup>29</sup> Traduzindo o excerto: “Oh vem meu céu de rosa, meu açafate loiro! Vem visitar na sua noite seu condenado à morte./ Desfaz-te em sangue, mata, assalta, morde./ Mas vem! Encoste sua face à esfera rapada da minha cabeça./ nem tudo estava dito sobre o nosso amor./ Nem estavam fumados os nossos gitanes./ Como pode condenar-se em tribunal tão belo assassino, capaz de empalidecer o dia?”

Outro aspecto que nos interessa é o de que, apesar do tom solene utilizado por Genet ao falar sobre a vida de Pilorge, ao que parece, ele se valeu do deboche em sua lida com o sistema judiciário francês em diferentes situações: em seu julgamento, ria e fazia caretas para a multidão; na última missa da qual participou, utilizou um boné feito de papel; em sua última refeição, pediu uma tigela de leite com rum; momentos antes de ser executado, quando o carrasco lhe apressava, disse a ele que se estava com tanta pressa, porque não assumia o seu lugar. A sua própria morte era objeto de zombaria do jovem guilhotinado, ao ponto de chegar a fazer um pedido incomum: pediu ao Presidente da República para ser executado o mais rápido possível. Acreditamos que, diante disso, a morte de Pilorge é voluntária, já que ela é uma consequência de diferentes devires e, quando ela se confirma, aquele a afirma.

Retomando a citação acima, e levando em consideração o modo como Pilorge lidava com o sistema judiciário, por fim Genet levanta um questionamento sobre qual é o direito que o Direito tem para condenar aquele jovem assassino. Isso conduz a pensarmos sobre a maneira como age o aparato estatal, mercantil e institucional que o determina. Nesse sentido, em *Deleuze, os movimentos aberrantes*, David Lapoujade (2015) pensa como Deleuze – juntamente com Guattari – em diferentes textos, trata a expressão *quid juris?* (qual direito?). Pertencente, principalmente, ao campo político, essa questão considera como determinadas forças se incidem de maneira imperativa e intransigente sobre outras, controlando-as de variados modos, dentre elas, sendo a mais radical o capitalismo, fazendo-se necessário o seu enfrentamento: “Se o confronto com o capitalismo é absolutamente necessário, é porque, à sua maneira, ele é uma formação que se estende sobre toda a superfície da terra, embora suas ambições não sejam territoriais.” (LAPOUJADE, 2015, p. 43). Pelo contrário, quanto menor o controle territorial, mais aquele sistema econômico investe seu controle sobre os fluxos de mercadorias, de trabalho e de dinheiro, exercendo, em decorrência, um tipo de direito sobre as populações mundiais. Se a lógica do Direito estabelece o que é correto, justo e verdadeiro, as orientações deste passam cada vez mais pelo capital, não havendo mais fronteiras nem a ideia de soberania. Isso inclusive serve para determinar quem é o inimigo a ser combatido e muitas vezes eliminado – pessoa, grupo ou nação – seja por ação direta ou por negligência, como no caso de locais que não são interessantes para o Capitalismo.

Em *Crítica e clínica*, ao contrário do Direito, Deleuze (1997) acredita que escritores, cineastas, pintores, etc., dão uma espécie de grito; reivindicação que é a potência do não numerável – multiplicidade de multiplicidades – mesmo quando este grito permanece mudo e inaudível. Isto representa a pujança daqueles que são desprovidos de direitos, das minorias, e que também não têm os mecanismos adequados para estabelecê-los. Singularmente, Genet dá

o seu grito por meio de sua escritura, requerendo para uma massa de marginalizados os direitos próprios destes e que lhes foram duramente subtraídos: “Talvez esteja aí o segredo: fazer existir, não julgar”. (DELEUZE, 1997, p. 153).

Pensando em outras perspectivas relacionadas à morte, em *Pompas fúnebres* – texto publicado originalmente em 1944 – o escritor francês (1985) escolhe como parte do mote de seu escrito o contexto da morte do amigo, o ativista político Jean Decarnin, assassinado por milicianos franceses a serviço da Alemanha nazista, em 19 de agosto de 1944, durante um conflito em Paris. Tecendo diálogos possíveis entre Genet e Nietzsche, cremos que o escritor francês sentiu a necessidade de um tom festivo naquela conjuntura:

Eu lamentava que cortejos de belos meninos nus ou de sungas, graves ou sorridentes – pois convinha que de sua morte nascessem risos e brincadeiras –, não tivessem acompanhado Jean de um leito funerário até o seu túmulo. Gostaria de olhar suas coxas, seus braços, suas nuças, de imaginar os seus calções de lã azul, seu sexo lanoso. (GENET, 1985, p. 26).

O recurso à erotização, considerando a potência estética afirmativa da violência em Genet, com o qual este descreve o cortejo fúnebre de Jean D., faz com que a seriedade, de “apetrechos tão sombrios e feios” (GENET, 1985, 26), e cerimônias vazias, fosse ali rompida de forma drástica. No pensamento assertivo todas as nuances da existência são afirmadas, dentre elas, como dito anteriormente, a própria morte. Meninos nus ou de sunga, como dito na citação, são signos ao mesmo tempo de puerilidade e êxtase diante do finamento, que leva o escritor a imaginar outras possibilidades de passar por tal fenômeno, fazendo deste um momento de regozijo. Além disso, um corpo adolescente carrega uma enorme potência de asseveração, não à toa Genet sempre explorou as imagens de jovens, e toda a força de seus gestos. O escritor francês deixa implícito que o tipo de vida levado por Decarnin também era afirmador, então, nada mais acertado do que o fim de sua vida fosse igualmente motivo de contentamento.

Não obstante, podemos perceber, ainda, dentre os aspectos tratados por Genet, no que concerne à juventude, uma espécie de priapéia, principalmente se pensarmos por outro viés a imagem do cortejo formado por meninos nus com o sexo lanoso, mencionado na citação. Em *O falo no jardim: priapéia grega, priapéia latina*, de acordo com João Angelo Oliva Neto (2006), aquele conceito designa: “[...] um conjunto de poemas em grego e em latim a respeito de Priapo, divindade que tem como principal característica o falo, ou o membro genital enorme.” (NETO, 2006, p. 15). De acordo com a mitologia grega, aquela divindade – geralmente personificado como um menino – é filho de Afrodite e Dioniso, e o tamanho

desproporcional do seu pênis seria uma punição dada por Hera (divindade protetora do matrimônio e da família), diante daquilo que foi considerado como promiscuidade dos seus genitores.

Durante os festejos dedicados a Priapo, um grande pênis de madeira era transportado em uma espécie de cortejo, chamado de falofória. Por isso, ele se liga às orgias dionisíacas, ao sexo, a fecundidade e a abundância, não apenas humana, mas também dos demais animais e vegetais. Nesse sentido, estaria ligado, igualmente, aos jardins, qualificando-se como divindade silvícola.

Em *Le Condamné à Mort*, Genet (1999) também exercita uma espécie de Priapéia, quando escreve que: “Il bondit sur tes yeux; il enfile ton âme/Panches un peu la tetê et le vois se dresser./L’apercevant si noble et si propre à baiser/Tu t’inclines très bas en lui disant: Madame!” (GENET, 1999, p. 17).<sup>30</sup> Em francês, a palavra Madame faz referência à senhora, professora e, ligado às questões religiosas, à Virgem Maria. Todavia, ligado ao vocabulário comum dos homossexuais, o órgão sexual masculino é tratado com nomes femininos, dentre eles, Madame. Nesse trecho, a narrativa induz a uma ambiguidade: de um lado, aparentemente, o escritor francês parece estar fazendo uma espécie de reverência a uma mulher; por outro lado, podemos entender que ele está descrevendo, poeticamente, um pênis que é desnudado diante de um jovem com quem se deleita.

Ademais, um corpo adolescente é, muitas vezes, signo de uma vontade de potência, isto é, como afirma Deleuze (2018), em *Nietzsche e a filosofia*: “[...] o elemento diferencial, o elemento genealógico que determina a relação da força com a força e que produz a qualidade da força.” (DELEUZE, 2018, p. 81). Assim, é possível pensar que a vontade de potência se manifesta nas forças e isso pode ser entendido como o fato delas perpassarem pela vontade de potência; pela possibilidade de afetar e ser afetado, de qualificar e ser qualificado, por cada uma daquelas nas relações que são estabelecidas. O filósofo francês ressalta que ser afetado não quer dizer passividade, mas: “[...] afetividade, sensibilidade e sensação.” (DELEUZE, 2018, p. 82). Sem contar que uma força – por mais reativa que seja e tenha um potencial para separar outra de sua potência – mesmo sendo inferior em relação às demais, é capaz de desagregar e cindir. Se pensarmos a partir dessas perspectivas, é possível acreditar que a vontade de potência de um adolescente esteja, talvez, em sua inclinação para provocar e deslocar situações supostamente estabelecidas e engessadas, fazendo surgir, a partir daí, algo diferente e novo.

---

<sup>30</sup> Este trecho pode ser traduzido como: “Ela salta sobre seus olhos; ele coloca sua alma/incline um pouco a cabeça e veja-o se levantar./Vê-la tão nobre e tão pronta para beijar/ você se curva tão baixo e diz: “Madame”!”

Pensando a respeito de outros aspectos, os ritos fúnebres, geralmente, são carregados de elementos religiosos e, no caso do ocidente, esses componentes são, em geral, cristãos. Em *Gide, Genet, Mishima: inteligência da perversão*, ao pensar a respeito dos traços de Divina, protagonista de *Nossa Senhora das Flores*, Catherine Millot (2004) acredita que o escritor francês tenta transvalorar os instrumentos considerados sagrados para determinadas tradições religiosas, tornando-os signos de perversão, em sua leitura. Em decorrência, ele faz atar duas perspectivas consideradas inconciliáveis:

No sentido contrário, a religião e seus símbolos, seus rituais, seus objetos a fazem invencivelmente pensar nas partes nobres e vergonhosas: a fenda das cortinas do tabernáculo é uma braguilha, o aspersório, um pau que acaba de mijar e que pinga. Por isso ela está em adoração perpétua, indo e vindo da sacralização do sexo à sexualização do sagrado, e sempre correndo de um a outro, sacrílega e profanadora. Assim realiza ela a união dos contrários. (MILLOT, 2014, p. 69).

Sendo assim, podemos acreditar que, na escritura genetiana, o sexo tem os aspectos de um tipo particular de liturgia, na qual os paramentos – objetos religiosos – são traços de uma hierofania invertida. Nessa perspectiva, o corpo não é desprezado, ao contrário do que comumente acontece – ou uma espécie de ritual no qual o escritor francês transfigura-os em elementos de um culto singular, em que a única força possível é a poética. Talvez isso seja uma das grandes potências da escritura genetiana, como White (2003): “Como escritor ele tinha um poder filosófico que recria o mundo, rejeitando ideias recebidas e revertendo hierarquias tradicionais de valor e significado.” (p. 17). Assim, a capacidade para subverter signos historicamente ligados à negação da vida pode ser uma marca desse poder.

Em *Nossa Senhora das Flores*, ao falar da infância de Louis Cullafroy (naquele texto, este é o nome civil de Divina), Genet (1983) descreve detalhes da vida daquele personagem na aldeia onde nasceu e viveu, dentre elas, as primeiras experiências sexuais, algumas dentro da igreja local:

Pouco a pouco, ele se esvaziou de seus deuses, que fugiam quando o menino se aproximava. A última pergunta que lhes fez obteve uma resposta brusca como uma bofetada. Um belo meio-dia, o pedreiro estava consertando o pórtico da capela. Pendurado no alto de uma escada dupla, ele não pareceu ser a Cullafroy um arcanjo, pois nunca o menino pôde levar a sério o mundo dos santeiros. O pedreiro era pedreiro. Além do mais muito bonito. As calças de veludo contornavam bem o traseiro, pendurando-se soltas pelas pernas. Do colarinho aberto da camisa, o pescoço brotava de um tufo de pelos duros como um tronco de árvore emerge da grama sobre a vegetação. (GENET, 1983, p. 188).

Há uma valorização incessante da imanência na escritura genetiana, como ressaltado em outras passagens ao longo desse texto. É possível percebê-la no trecho acima, sobretudo na expressão em que se lê que o pedreiro era pedreiro, isto é, era pedra, rocha, como variações

da ideia de terra. Ainda nesse caminho, como uma paisagem campestre, os pelos do peito dele afloram da camisa, tal qual o tronco de uma árvore que brota em meio à vegetação. Além disso, o escritor afirma que o operário não tinha nada de sagrado, de idealizado, como o ambiente de uma igreja faria supor: ele era de carne e osso, tendo como único mistério, parafrazeando Paul Valery, a profundidade de sua pele.

Quando Nietzsche fala a respeito da imanência e sobre a vida, refere-se a isso, muitas vezes, como o sentido da terra ou simplesmente como terra. Pode ser percebido em *Assim falou Zaratustra*, por exemplo: “Eu vos imploro irmãos, *permaneçais fieis à terra* e não acrediteis no que vos falam as esperanças supratereñas! São envenenadores, saibam eles ou não.” (NIETZSCHE, 2018, p. 13). Acreditamos que Genet – tal como o filósofo alemão – não vê na ideia de um Além-do-mundo algo respeitável. Cullafroy (Divina) exercita tal olhar, uma vez que, de acordo com a citação, ao observar o pedreiro pendurado, consertando o pórtico da capela, a imagem não lhe remeteu a um arcanjo ou alguma outra figura celestial, já que, como dito na citação, o menino não levava a sério o mundo dos santeiros. Diferentemente, o menino permanece fiel à terra, maravilhando-se com os contornos do corpo que vislumbra, a beleza que ele expressa e a euforia que provoca.

Durante a infância, Genet foi criado de acordo com os preceitos católicos, e isso o fez conhecer uma série de ritos do catolicismo. Entretanto, assim como Cullafroy, aos poucos, na medida em que assumiram novas afeições, ele passou a traçar outras interpretações da moral cristã, dentre as quais fez do corpo masculino, do sexo, de seus amantes, “um deus acima de Deus” (GENET, 1983, p. 162). Talvez por isso, nesses lugares dominados pela religião, nos encontros que permeiam seu imaginário, Cullafroy estabelece associações entre objetos sacros e imagens fálicas. Por exemplo, quando o narrador descreve o pensamento do jovem personagem ao imaginar Alberto – um jovem com 18 anos por quem Louis nutria atração. Para ele, diria: “O aspersório está sempre molhado com uma pequena gotícula, assim como o pau de Alberto que de manhã está duro e que acabou de mijar.” (GENET, 1983, p. 187), remetendo à análise feita por Catherine Millot no trecho acima.

Ademais, é possível perceber uma espécie de embriaguez na escritura genética, que é reforçada por meio das cenas que permeiam seu imaginário. A respeito daquele conceito, de acordo com Nietzsche (2014), em *Crepúsculo dos ídolos*:

Para que exista a arte, para que exista qualquer agir e contemplar estéticos, é indispensável uma condição fisiológica: a *embriaguez*. A embriaguez, primeiramente, tem de haver intensificado a excitabilidade de toda máquina: antes disso não se chega a qualquer arte. Todas as espécies de embriaguez, ainda que tão diversamente condicionadas, têm força para isso: sobretudo a embriaguez da

excitação sexual, a forma mais antiga e originária de embriaguez. (NIETZSCHE, 2014, p. 68).

Assim, dentre os diferentes tipos de embriaguez, de acordo com o filósofo alemão, a mais primitiva é a embriaguez sexual. Existe sempre uma excitação desse tipo nos escritos de Genet, nos quais alguns dos principais motivos de sua criação e que aparecem constantemente nela são as experiências sexuais. O que torna interessante esses aspectos e sua relação com a escritura genetiana, é que Alberto e Cullafroy exalam *frenesi*. Para começar, Alberto capturava cobras ao redor da aldeia para vendê-las. Na medicina popular, acreditava-se que o álcool, no qual uma serpente era preservada tinha ricos poderes curativos. White (2003) lembra que, na língua francesa, *Vipères* (víboras ou cobras) é um dos nomes utilizados para designar aqueles animais. Todavia, ela também carrega um sentido pejorativo: assim como na língua portuguesa, *Vipère* é uma forma utilizada para designar o pênis. Ora, talvez seja possível pensar que o escritor francês joga com essa característica do personagem que pode estar constantemente procurando por seres diferentes, dependendo do signo que se utiliza para interpretar.

Do mesmo modo acontece com Cullafroy. De acordo com White (2003), ao nomear seus personagens, Genet utilizou parte dos nomes de seus amigos de infância, alguns deles tutelados pela assistência social, como o escritor francês. É o caso de Querelle e Collafroy, por exemplo. Porém, além de não se chamar Louis, o nome de Culafroy (com quem Genet conviveu), possuía apenas uma letra L, de tal maneira que Genet acrescentou o prenome e o segundo L no sobrenome. O mais interessante desse processo de criação é que o prefixo *cul* ficou mais em evidência. Em francês, *cul* é uma palavra genérica para sexo e também para nádegas. As crianças sob a guarda da assistência social, por exemplo, são chamados de *culs de Paris* (bundas de Paris), já que suas mães eram, na maioria dos casos, prostitutas. Desse modo, na criação genetiana, a relação entre os dois personagens se transforma na potência de um coito. Nada mais significativo do que isso para Genet.

Assim, artisticamente, a escritura genetiana promove uma cisão no modo de olhar as coisas, transformando-as, fazendo-as diferentes de seu sentido cotidiano. Essa perspectiva aproxima, mais uma vez, Genet de Nietzsche, sobretudo quando analisamos o parágrafo 299 de *A gaia Ciência*, intitulado *O que devemos aprender com os artistas*, pois de acordo com o filósofo alemão (2001):

Afastarmo-nos das coisas até que não vejamos muita coisa delas e nosso olhar tenha de lhes juntar muita coisa *para vê-las ainda* – ou ver as coisas de soslaio e como que em recorte – ou dispô-las de forma tal que elas encubram parcialmente umas às outras e permitam somente vislumbres em perspectivas – ou contemplá-las por um

vidro colorido ou à luz do poente – ou dotá-las de pele e superfície que não seja transparente: tudo isso devemos aprender com os artistas, e no restante ser mais sábio do que eles. Pois neles esta sutil capacidade termina, normalmente, onde termina a arte e começa a vida; *nós*, no entanto, queremos ser os poetas-autores de nossas vidas, principiando pelas coisas mínimas e cotidianas. (NIETZSCHE, 2001, p. 202).

Se considerarmos o cotidiano as pessoas, os objetos e as relações são carregados com a ideia de verdade, já que a eles são atribuídos sentidos presos a perspectivas pré-concebidas. Dessa maneira, a ideia de Millot sobre Genet está em consonância com a de Nietzsche, já que o artista tende a se afastar dos significados usuais para criar algo novo a partir daí (novos signos). Nada possui uma definição em si, pois esse só aparece ao passo em que é inventado, podendo ser posteriormente reinventado em um processo contínuo. É necessário, nesse passo, olhar e pensar de modo diferente para transfigurar as coisas ínfimas, efêmeras e banais para transformá-las em “belas, atraentes e desejáveis quando não o são” (NIETZSCHE, 2001, p. 202). Essa dinâmica também serve para criar uma perspectiva artística acerca de nossas vidas, transvalorando-as, possibilitando ainda mais sua afirmação.

Em *Nietzsche, la vida como literatura*, Alexander Nehamas (2002) entende que um passo importante é o de nos criarmos tipos literários, pois, para o filósofo alemão, não existe distinção entre realidade e ficção, e nossa existência é comparável a de um personagem. Nisso consistiria a ideia de “chegar a ser o que se é”: expressão que dá nome a um dos capítulos de *Ecce Homo*.

Lidamos sempre com uma ideia – como outras, inventada – que prega a existência de um Eu, único e engessado, alvo de psicologismos, e que, incansavelmente, buscam compreendê-lo. A partir do pensamento de Nietzsche, Nehamas entende que não devemos ficar presos a essa compreensão, já que “[...] en primer lugar el yo ha de ser criado.” (NEHAMAS, 2002, p. 210).<sup>31</sup> E isso nos leva a pensar que não existimos de maneira pré-concebida, mas que somos forjados. Ademais, tal criação não deve ser entendida como algo definitivo, acabado, como era aquilo que substituiu, mas, ao contrário, algo que teria a abertura para a maior quantidade de possibilidades de outros modos de existências possíveis. Assim, podemos nos pensar como atores, que, quando se deliciam com suas atuações, têm disposição para assumirem a maior quantidade de personagens possíveis ao longo de sua carreira. Nesse processo, tudo tem a ver com a plasticidade, com a capacidade de se adequar a um dado contexto e de se transformar novamente, caso seja necessário.

---

<sup>31</sup> A passagem pode ser traduzida como: “Em primeiro lugar, o eu deve ser criado.”.

Dessa forma, Genet gerou uma série de zonas de indecibilidade entre o que é memória e o que é criação naquilo que é narrado. Essa construção deixa o leitor à deriva em um mar de histórias, que o levam a questionar o que aconteceu, de fato, ou não naquilo que cada uma delas traz. Trataremos melhor essas questões no próximo capítulo, quando discutiremos sobre o conceito de potência do falso.

É possível acreditar que a existência e suas múltiplas formas de se manifestar podem, igualmente, ser interpretadas de inúmeras formas. Diante disso, certas leituras podem ser afirmativas, no sentido trágico da expressão, e outras negativas, pois acenam para outras realidades enfeitadas com adereços metafísicos, nas quais o corpo, a sensibilidade, o desejo são intensamente rechaçados. É importante traçar uma diferença entre o desejo e desenvolver o olhar de artista. Por exemplo, o primeiro diz: “não tema a morte, pois há outro lugar para além deste, aonde não há dor nem sofrimento, e para onde todas as almas boas vão”; já o segundo fala: “não tenha medo da morte, ela faz parte da existência, como a própria vida e afirmá-la é uma das maiores forças que se pode experimentar”. Nesse passo, ambos lidam com uma questão em comum, todavia, de formas distintas. Acreditamos que Genet está entre os afirmadores, pois, em *Nossa Senhora das Flores*, ao narrar sobre a morte de Divina, o escritor francês (1983) não o faz com pesar, mas com alegria, construindo uma perspectiva poética acerca daquele fenômeno: “Por isso danço ao redor do canto fúnebre” (GENET, 1983, p. 78).

Ainda no que tange à morte nos escritos genéticos, em *Pompas fúnebres*, o escritor francês percebe um tácito diálogo entre este escrito e *Nossa Senhora das Flores*, entretanto, supostamente não proposital, já que o fomento dessa relação é – como afirmado na citação – o acaso:

Mas insisto que ainda sobre a estranheza desse destino que me fez descrever, no início de *Nossa Senhora das Flores*, um enterro que eu iria conduzir segundo as pompas secretas do coração e do espírito, dois anos depois. O primeiro não constituiu exatamente a prefiguração do segundo. A vida produz suas modificações. (GENET, 1985, p. 9).

Em outras palavras, Genet percebe com estranhamento a relação entre dois textos por ele escritos, no que concerne a coincidência que os ligam, gerada no devir: a criação de uma situação de morte, em *Nossa Senhora das Flores*, e alguns anos mais tarde, a narrativa acerca da morte do amigo, em *Pompas fúnebres*, nos quais participou dos procedimentos mortuários (de onde deriva o nome dado ao texto). É somente na morte do outro que podemos exercitar este fenômeno: quanto ao nosso finamento, resta-nos esperar sempre e de maneira afirmativa. Em decorrência, Genet percebe a total falta de controle dos seres humanos sobre os processos

próprios da existência – ou seja, sobre o devir – incluindo a morte, pois a vida, reiterando os escritos genetianos, produz suas modificações, transformações, reviravoltas e transfigurações, sem aviso, mas sempre deixando seus efeitos.

White (2003) ressalta que outro ponto importante é que, com a morte de Decarnin, o escritor francês pôde exercitar a sua criação, forjando o amigo como um de seus personagens, transformando-o em um de seus amantes. Essa leitura ultrapassa a dimensão da ficção, já que Genet relatou em algumas entrevistas que os dois principais amantes de sua vida foram o acrobata Abdallah Bentaga e, antes dele, Jean Decarnin, apesar de não haver indícios de que tenham se relacionado.

Além disso, antes de chegar à versão final de *Pompas fúnebres*, outras versões foram escritas. Em uma dessas, chamada *O espectro do coração*, Genet insere uma história à parte: a de uma empregada cujo bebê havia morrido. O enredo gira em torno do enterro da criança, e pelo que se sabe, a morte é inspirada em Solange Compte, uma amiga de infância do escritor francês, a quem dedicou um de seus primeiros poemas, cujo manuscrito foi perdido ao longo dos anos. Ela foi vitimada pela tuberculose em 1930. Durante um bom tempo, o escritor costumava viajar sem rumo, parando em pequenas aldeias e cidades assoladas pela pobreza, nas quais se hospedava por algum tempo, interagindo com os moradores locais, dos quais extraía uma série de traços que viriam a compor as características de alguns de seus personagens. Enquanto escrevia aquele livro, Genet voltou ao Morvan – lugarejo no qual foi criado – onde se lembrou de comparecer aos enterros, na infância, como cantor do coro, o que intensificou suas experiências com a morte. O cemitério do povoado ajudou a dar uma atmosfera para o enterro daquele bebê.

No texto genetiano, para afrontar a mãe do amigo – descrita como um tipo de megera – posteriormente, a mulher de *O espectro do coração* se tornou amante de Decarnin, e a criança morta, filho dos dois. Além disso, para incrementar a história, o escritor francês insere Erick – um soldado nazista, morto no *front* do leste, com o qual Genet teve um caso – e o converte em namorado da mãe de Decarnin. Dessa maneira, é possível acreditar que *Pompas fúnebres* está repleto de uma visão poética sobre a complexidade das relações humanas, do êxtase sexual e da morte.

Não distante dessa leitura, quando se pensa a respeito do finamento de Divina, vemos-na permeada por uma série de detalhes que já a anunciava ainda em vida (como não é diferente com qualquer pessoa). Genet soube explorar essas pistas, sempre de maneira poética. Uma das provas disto é o lar da personagem, que ficava ao lado do cemitério. Este, de acordo com

a narrativa, entranhava-se não apenas em todos os espaços da casa, mas também nas pessoas que por lá viviam ou apenas estavam de passagem:

A relação de Divina com o cemitério: ele havia penetrado em sua alma um pouco da forma com que certas frases penetram num texto, isto é, uma letra aqui, uma letra ali. O cemitério dentro dela estava presente no café, na avenida, na prisão, sob os cobertores, nas taças. Ou melhor ainda, se quiserem, o cemitério era presente nela de certa forma como aquele cão fiel, doce, submisso estava presente em Mignon, dando às vezes ao rosto do cafetão aquele ar triste e estúpido que os cães possuem. (GENET, 1983, p. 125).

Assim, a morte invade, violentamente, o cotidiano de Divina, usando como seu signo a figura do cemitério. Todavia, a violência acontecia de maneira paulatinamente silenciosa, deixando aquele fenômeno penetrar, gradativamente, na vida da personagem, assim como as palavras e as frases penetram um texto: uma letra aqui, outra ali. Penetrava o corpo, tal como no ato sexual; como um signo de prazer, presente, principalmente, na relação entre Divina e Mignon-Pé-Pequeno. Durante todo o dia, a janela franjada do quarto da água-furtada onde eles viviam estava aberta para ele como pálpebras fendidas. Entre a janela, aquele adentra impiedosamente, mas de forma doce, pois a cifra da morte, forjada em sua figura, era mais do que nunca, viva, pois: “Ele dançava, isto é, o vento mexia na hera dos ciprestes. Ele dançava, isto é, era melódico, e seu corpo movia-se como uma medusa.” (GENET, 1983, p. 125). O finamento harmônico, que se avizinha hodiernamente, movimentava-se como bailado, como música e, conseqüentemente, tal qual a vida. Divina observava tal espetáculo, maravilhada.

Não distante disso, a morte de Divina carregou os traços dessa vivacidade. Seu cortejo, diferentemente dos tradicionais, estava carregado de alegria e de êxtase. Após descer o corpo de Divina em seu túmulo, enrolado em uma renda branca – que talvez aquela tivesse visto em algum momento de sua janela, como afirma Genet (1985): “O padre bendisse o fosso e passou o aspersório para Mignon, que enrubesceu ao senti-lo tão pesado [...] em seguida às bichas que transformaram toda a área em um chilrear de gritos alegres e risadas malcontidas.” (GENET, 1985, p. 84). Esse contexto remete a uma comicidade que rompe com a seriedade que o momento geralmente carrega: por não ser explícito, o narrador deixa novamente o leitor imaginar, a partir da vergonha de Mignon e da folia das travestis, amigas de Divina, o que o aspersório na mão desses personagens, espirrando água para todos os lados, parecia de fato. Ao final, o escritor francês acrescenta: “Divina partiu como teria desejado, numa mistura de fantasia e sordidez.” (GENET, 1985, p. 85).

A construção de *Nossa senhora das flores* parte da narrativa da morte e do enterro de Divina para depois contar sobre a sua vida, em uma espécie de exercício de colagem, no qual

se intercalam fatos de sua infância (como Louis Collafroy), sua fase adulta – sobretudo suas relações com seus amantes – e as supostas vivências do narrador Genet na prisão. Tal como aconteceu com Decarnin, ele afirma que a morte de Divina pode se tornar o motivo para recriá-la a seu modo, com as suas palavras.

Ao falar a respeito do acontecimento em a *Lógica do sentido* – conceito sobre o qual falaremos no capítulo seguinte – Deleuze (1974) afirma que a morte possui dupla expressão, dentre outros aspectos que participam do conceito, pois:

[...] a morte 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. De um lado a parte do acontecimento que se cumpre; do outro lado, “a parte do acontecimento que seu cumprimento não pode realizar”. (DELEUZE, 1974, p. 154).

Tal aspecto está no fato de a morte ser simultaneamente pessoal e impessoal, ou seja, aquilo que está ligado ao óbito de um indivíduo específico e sua subjetividade, e o finamento como fenômeno de modo geral, alheio aos outros: por um lado, morrer é um evento único (ligado a nós, ao nosso corpo e a multiplicidade que somos) e do outro, é algo impessoal que acontece sem cessar com outras pessoas com as quais convivo ou não. Tudo isso, claro, se pensamos nossa existência e experiências como parâmetros de olhar, pois, do ponto de vista da própria vida, do caosmos: “Tudo é singular e por isso coletivo e privado ao mesmo tempo” (DELEUZE, 1974, p. 155). Desse modo, todas as coisas se relacionam umas com as outras, indiscriminadamente, gerando novas relações e outras, conseqüentemente, cada uma delas é única.

Acreditamos que é nesse processo que se dá a relação entre Divina e o cemitério: por mais que a morte tende a acontecer – e Divina sabe disso –, da observância da água-furtada se via apenas o óbito dos outros, um fenômeno alheio, que ocorre diuturnamente, mas que, ao mesmo tempo, lhe afetava de algum modo, até que um dia se deu o seu próprio finamento. Ora, somos demasiadamente lentos se comparados ao devir, todavia, saber observar é importante para capturar os poucos rastros, já que, nesse sentido, como afirma Nietzsche (2005) no parágrafo sessenta e nove de *Além do bem e do mal*: “Fomos maus espectadores da vida, se não vimos também a mão que delicadamente – mata.” (NIETZSCHE, 2005, p. 62).

## 2.4 Crime... Prisão... Crime... Uma perspectiva sobre o Eterno Retorno

Em 1949, Genet (2016) publicou o texto intitulado *A criança criminosa*, no formato de livreto. Inicialmente, seria veiculado em um programa chamado *Carte Blanche (Carta Branca)*, na Rádio Nacional Francesa, entre 1947 e 1948, a convite do produtor do programa, Fernand Pouey. Porém, foi censurado, levando-se em conta quem o proferiria: um criminoso, um homossexual, como relata o próprio escritor francês; e considerando os conteúdos que seriam tratados, a criminalidade na infância, a infraestrutura das casas de correção francesas e, em um plano mais extensivo, a contestação à organização social e seus dispositivos<sup>32</sup>: “Quanto a mim, já escolhi: estarei do lado do crime, e ajudarei os meninos, não a retornarem a vossas casas, vossas fábricas, vossas escolas, vossas leis e vossos sacramentos, mas a violá-los. Danem-se!” (GENET, 2016, p. 23). Estar ao lado do crime, isto é, dos refugos, à margem, é escolher outro direito, não o direito institucional. Inclusive, o que nos leva a perguntar, novamente, com qual direito (*quid juris*) o direito institucional faz o que faz? Andejando por essa trilha, podemos dizer que a ação criminosa de Genet funciona como uma máquina de guerra.

Elaborado em diferentes textos – particularmente no volume V de *Mil platôs* –, no pensamento de Deleuze e Guattari (1997) a máquina de guerra diz respeito à caracterização de um modo de ser que é genuinamente revolucionário. Levando em consideração aspectos semânticos, a palavra guerra não se compara ao modo como costuma ser vista, mas a uma capacidade de metamorfosear e reconfigurar determinado estado. Opondo-se ao aparato do Estado – uma máquina despótica – pensando o aparelho nesse contido, seu *modus operandi* e o signo por ele carregado, as estratégias usadas para enfrentar o Estado localizam a máquina de guerra dentro e à margem de todo o processo, concomitantemente.

Além disso, apesar do nome, sua singularidade não passa pelo conflito sangüinário, o combate corpo a corpo, mas pela fuga, o que faz da linha de fuga sua principal estratégia. Em decorrência, isso permite dizer que, ao permitir deslizar pela lisura do devir, faz as assimilações, as afetividades e os pensamentos escaparem do estriamento. Desse modo, a

---

<sup>32</sup> Na trilha de Foucault e Deleuze, de maneira generalizada, em *O que é um dispositivo?*, o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009) chama “[...] literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas judiciais, etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar.” (AGAMBEN, 2009, p. 40-41).

máquina de guerra consiste na desorganização ou abalo de uma situação. Sem contar que o tipo de violência que ela nos coloca é outro: trata-se da oposição permanente contra a infraestrutura da máquina despótica – o Estado, o capital, a lei, a religião, etc., lembrando que todos esses signos são indissociáveis.

Não distante das afirmações de Genet citadas anteriormente, em *A vontade de poder* Nietzsche (2008) apontava para o valor do criminoso, a afirmação que o seu ato denota e a potência que sua existência faz suscitar:

Em nosso mundo civilizado, nós quase só topamos com criminosos raquíticos, esmagados pela maldição e o desdém da sociedade, que desconfiam de si e que, frequentemente, diminuem seu feito e o caluniam, em suma: *um tipo infeliz de criminoso*; e resistimos à representação de que *todos os grandes homens foram criminosos* (criminosos em grande estilo, bem entendidos, e não um estilo mesquinho), de que o crime pertence à grandeza (– é isso que, em sua consciência, têm declarado os examinadores de entranhas e todos aqueles que *sondaram* mais profundamente as grandes almas). A “liberdade de pássaro” diante do que é tradicional, da consciência, do dever – todo grande homem conhece este perigo. Mas ele também o *quer*: ele *quer* o grande alvo e, por isso, quer também o meio que leva até lá. (NIETZSCHE, 2008, p. 370).

Nietzsche (2008) apresenta uma distinção entre dois tipos de criminosos: o que comete pequenos crimes – aqueles cujas imagens geralmente são vistas como definhadas, feias, malditas, detestáveis; e os grandes criminosos, os que as ações têm uma dimensão tão vultosa que chegam a interferir na vida de muitas pessoas, por vezes nos rumos de países inteiros. No primeiro caso, trata-se de uma maneira de representar, geralmente municiada de valores ligados a uma tradição metafísica que se autointitula arauta da verdade, contra a qual o transgressor é visto como uma ameaça. De modo distinto, muitas vezes, a partir da mesma perspectiva, as ações dos grandes criminosos não são consideradas como crimes.

Seguindo os passos de Roberto Machado (2017), em *Nietzsche e a verdade*, podemos dizer que uma vontade de verdade fundamenta a perspectiva metafísica, na qual existe a crença na superioridade da verdade, isto é, de que nada é mais necessário que o verdadeiro. Por esse ângulo, ciência (régia) e religião, conhecimento e moral, equivalem-se. Diferente dessa perspectiva, como afirma Machado, há no pensamento nietzschiano “a negação do privilégio da verdade e a afirmação do valor da aparência.” (MACHADO, 2017, p. 69). Nesse sentido, é importante o diálogo entre a vida e a criação artística. Como trataremos no próximo capítulo, a aparência é um signo necessário, não apenas para as artes, mas também para lidar com a existência.

O critério para definir o criminoso talvez seja o que Nietzsche chama de uma liberdade de pássaro, própria daquele que voa distante da tradição, da consciência, dos idealismos, do

dever, da carga moral. Portanto, o que o torna singular é que todo grande homem consegue perceber as forças que esses aspectos sociais carregam e o perigo de confrontá-los. Mesmo assim, por almejar algo inigualável, eles estão sempre enfrentando a tradição, gozando com os resultados e com o trajeto para alcançá-los. Numa leitura deleuziana, por meio de suas ações o criminoso se coloca contra a máquina despótica e, mesmo sem saber, desmonta-a pelas fissuras possíveis.

É importante lembrar que, de acordo com Gaston Bachelard (1990), em *O ar e os sonhos*, Nietzsche é também o poeta/filósofo vertical, das alturas, ascensional, para quem “[...] a alegria *aérea* é liberdade.” (BACHELARD, 1990, p. 136). Mesmo parecendo que o filósofo francês reduz o escritor de *Zarathustra* a esse psiquismo de elevação, estar nas alturas – tal como Nietzsche – é gozar da leveza ao se desviar do peso do jugo da moralidade, mesmo que seja temporariamente: “Então *surgirmos* livres como o ar. Fora da masmorra de nossas próprias dissimulações.” (BACHELARD, 1990, p. 144), estando, desse modo, preparados para voar, situando-se além do bem e do mal, do certo e do errado, enfim, dos estigmas da verdade.

A escritura genetiana, principalmente em seus primeiros escritos, nos leva a pensar que Genet quer transitar nos dois âmbitos dessa distinção. De um lado, os personagens criados pelo escritor francês – inclusive o Genet narrador –, se deleitam com os pequenos crimes cometidos na calada da noite, nos cantos mais marginalizados da cidade: uma carteira furtada em um mictório; um jogador que esfaqueia outro por se sentir trapaceado em alguma jogatina; um travesti que rouba uma corrente de ouro de algum marujo enquanto faz sexo com ele. Porém, por menor que seja o crime, o êxito é uma grandeza constantemente almejada pelo escritor francês, sobretudo como conteúdo para a criação da narrativa.

Retomando o período em que, supostamente, teria passado pela Checoslováquia, na segunda metade dos anos 1930, o escritor francês alega ter conhecido um grupo de músicos. Um destes, chamado Michaelés Andritch, foi amante de Genet durante algum tempo e seu comparsa em alguns golpes: o escritor o conquistara ao falar sobre os seus roubos e suas experiências nas prisões. Em *Diário de um ladrão*, Genet (2005) afirma que teria ensinado a ele técnicas para efetuar alguns roubos. Todavia, ele teria escondido alguns detalhes dos seus roubos que compunham uma espécie de segredo íntimo genetiano:

Terei muita vaidade em dizer que fui um ladrão habilidoso. Nunca fui apanhado no ato, em “flagrante”. Mas é pouco importante que eu sabia roubar admiravelmente em meu proveito terreno: o que procurei foi ser a consciência do roubo cujo poema escrevo, isto é: recusando enumerar as minhas façanhas, mostro o que lhes devo na

ordem moral, o que a partir deles construo, o que obscuramente procuram talvez os ladrões mais simples, o que eles mesmos poderiam construir.  
 ‘Uma grande vaidade’: a minha extrema discrição. (GENET, 2005, p. 87).

Nesse sentido, a habilidade para os roubos se transforma em uma característica pela qual o narrador sente orgulho e se torna parte de sua vaidade: entrar sem ser notado e sair sem ser capturado são qualidades dessa propensão. No entanto, o que é mais significativo para o escritor é sua capacidade para ser discreto nas ações e, sobretudo, nas palavras. A discrição é rompida quando os detalhes dos crimes são narrados. Contudo, na maior parte das vezes, Genet apenas os cita, sem muito pormenores. Não falar sobre as minúcias dessas aventuras criminosas, signos da poética genetiana em *Diário de um ladrão*, fazer dela um segredo, tornou-se um motivo de maior vaidade para o escritor francês e isso compõe a sua grandeza.

De acordo com os relatos presentes em *Diário de um ladrão*, após aplicarem um golpe em um industrial e serem obrigados a saírem da Checoslováquia, Genet e Michaelis foram para a Polônia, onde continuaram a praticar seus golpes. Durante um determinado período, ambos estiveram presos por tráfico de notas falsas: Genet durante dois meses e Michaelis por três. Depois de sair da prisão, enquanto esperava a libertação de Michaelis, Genet voltou à vida miserável, mendigando, cometendo pequenos roubos e morando em um parque público na cidade polonesa de Katowice. Ao refletir sobre esse período, comparando-o às suas viagens pela Europa, o escritor francês (2005) afirma que:

Agachado em meu canto de sombra, espantava-me estar sob o céu estrelado que fora olhado por Alexandre e César, quando eu não passava de um mendigo e de um ladrão preguiçoso. Havia atravessado a Europa pelos meus próprios meios que são o avesso dos meios gloriosos, mas eu me escrevia uma secreta história, com detalhes tão grandiosos quanto a dos grandes conquistadores. Era preciso que tais detalhes me compusessem o mais estranho, o mais raro dos personagens. (GENET, 2005, p. 91-92).

Outra vez, por meio da escrita, Genet parece propor uma reversão dos valores, já que os riscos, não apenas das viagens, mas da própria existência – o perigo de ser detido e deportado, ou talvez preso novamente – tornaram-se motivos de glória para Genet. Por mais que a miséria ainda fosse algo entranhado na vida do escritor, nos relatos, quem viajava já não era mais o mendigo sujo e maltrapilho que ele fora outrora, mas um homem atravessado de diferentes maneiras pela criminalidade, consciente do peso de suas ações. A escrita genetiana – ao menos em *Diário de um ladrão* – assume, de forma decisiva, esse papel: o de transformar a banalidade hodierna e trágica em algo afirmativo.

Tudo muito apropriado, se levarmos em consideração que os relatos não passam de ficção. O trecho acima é comentado por Genet, em uma nota de rodapé, em que o escritor

francês deixa incógnitas provocativas acerca da verossimilhança entre os fatos narrados nos escritos e as vivências: “O que eu escrevo terá mesmo acontecido? Será falso? Só este livro de amor será real. Os fatos que foram o seu pretexto? Deles devo ser o receptáculo. Não são eles que restituo.” (GENET, 2005, p. 92). Assim, Genet afirma que o conteúdo de *Diário de um ladrão* é real, na medida em que opera por meio da ficção e da criação. Porém, não existe qualquer correspondência entre a narrativa e qualquer outra realidade: não se trata, neste caso, de uma restituição dos fatos, mas de uma capacidade de criar que faz com que Genet seja capaz de gerar algo novo, inclusive para ele mesmo, tal como alguém que escolhe seguir um caminho sem saber qual será o destino. Talvez por isso, assim como o leitor, ele se torna igualmente um receptáculo crítico dessa narrativa.

Não distante das perspectivas genetianas sobre o crime, Em *Arqueologia da violência*, para Pierre Clastres (2004) – antropólogo ao qual Deleuze e Guattari (1997) dedicam parte do volume V de *Mil Platôs* –, as cerimônias de passagem ou de iniciação marcam dois níveis: primeiramente, o do reconhecimento social, da maturidade biológica dos indivíduos, que deixam de serem crianças; logo em seguida, o da entrada completa do jovem na sociedade. Clastres chama a atenção para o fato de que, nas sociedades arcaicas, aqueles ritos sempre eram caracterizados por provações físicas, lutas, dor e crueldade, tornando-os inesquecíveis para a pessoa provada. Ademais, o antropólogo acrescenta que uma pessoa, em sua iniciação, repete uma espécie de ato primeiro, no qual nasceu para viver a infância e, após ser iniciado, ele renasce para a fase adulta e para a vida social.

Pelo que percebemos a sua trajetória é marcada pela violência, especialmente aquela proveniente das forças sociais, sob a qual boa parte das pessoas vive – cada uma delas em momentos distintos – mas também pela disposição pessoal. As características degradantes dos reformatórios provocam Genet, sobretudo pelas experiências que incitam o jovem criminoso a persistir em seu ofício. A brutalidade dos castigos e o rigor da pena são signos de um tipo de rito de passagem, importante para a afirmação do crime, pois conduzem os iniciados para um modo de maturidade criminosa e ao reconhecimento dos seus pares. Assim, a absolvição ou abrandamento da punição podem mostrar uma forma particular de desonra e vergonha para o jovem criminoso.

Retomando *A criança criminoso*, o que faz desses aspectos anteriormente mencionados mais significativos é que, mesmo que um sistema imponha a pena à criança delituosa, como afirma Genet (2016), é o próprio infrator quem faz do espaço correcional o que ele é:

Era estúpido atacar o nome acreditando que assim se modificaria a ideia da coisa nomeada. Pois, me atrevo a dizê-lo, esta coisa está viva, porque se constrói pelo movimento solitário, pelo vai e vem único do elemento mais criador: a criança delinquente. Ou criminoso. (GENET, 2016, p. 15-16).

Conceitualmente, naquele contexto, Genet parece se indignar com uma tendência de mudar o nome que generaliza e, ao mesmo tempo singulariza esses espaços, como se assim ele adquirisse mais humanidade e polidez: modificar de casa de correção, para Patronato de reeducação mora, Centro de reeducação, Casa de recuperação da infância delinquente e assim por diante. Não somente o nome, mas a estética desses espaços pretendia ser modificada: os uniformes, a alimentação, a liberdade, o abrandamento da rjeza na punição. O plano era oferecer a eles uma vida avizinhada à banalidade do dia a dia. Diante disso, visto por outro ângulo, o Estado também é criminoso, de uma forma diferente daquela que o escritor francês afirma (isto é, ao mesmo tempo, poética e revolucionária), por ser capaz de negar a vida e suas inúmeras formas de se manifestar. Entretanto, Genet (2016) acredita que: “Felizmente as reformas são superficiais. Não alteram mais que a forma.” (GENET, 2016, p. 17), já que os aspectos afirmados por ele – as potências que pululam esses lugares – ficaram resguardados, sobretudo na leitura genetiana.

Além disso, em consonância com os escritos de Genet, é importante reiterar que a criança é um dos símbolos da potência criadora, tão prezada por Nietzsche. Em *Assim falou Zaratustra*, no discurso *Das três metamorfoses*, o filósofo alemão (2018) pensa como, ao se relacionar com o mundo e dependendo da maneira como acontece essa relação, a humanidade passa por três estágios: primeiro, o camelo, que carrega sobre as costas o peso da tradição metafísica e da moral; em seguida, o leão, que possui liberdade e a vontade de mudar a condição do camelo, mas não tem a força para efetivar a mudança. Por fim, a criança, que ao brincar é capaz de destruir os velhos valores para criar novos: “Inocência é a criança, e esquecimento; um novo começo, um jogo, uma roda a girar por si mesma, um primeiro movimento, um sagrado dizer-sim.” (NIETZSCHE, 2018, p. 26). Podemos dizer que a criança é a expressão e a afirmação da destruição e da produção próprias do devir e, em decorrência, o signo da transvaloração de todos os valores, do Além-do-homem: por isso, em termos deleuze-guattarianos, que exploraremos mais demoradamente no próximo capítulo, ela é o povo por vir.

Situada no centro-oeste da França e considerada uma das mais importantes do país, a Colônia Agrícola de Mettray marcou a juventude do autor de *Diário de um ladrão*. Em *Vigiar e punir*, a importância desse lugar é destacada por Michel Foucault (1987) para quem aquela colônia penal possuía: “[...] a forma disciplinar no estado mais intenso, o modelo em que

concentram todas as tecnologias do comportamento.” (FOUCAULT, 1987, p. 243). Ou seja, o uso do espaço, a organização do tempo, os recursos jurídicos, a educação voltada para o ensino de disciplinas e para a instrução de determinados ofícios para os jovens infratores, o recurso aos laços familiares, não necessariamente consanguíneos e sobretudo a influência religiosa: “toda a instituição parapenal, que é feita para não ser prisão, culmina na cela em cujos muros está escrito em letras negras: “Deus vê”.” (FOUCAULT, 1987, p. 24). Assim, tais inscrições dizem respeito à alusão a uma divindade que seria controladora do espaço e do tempo e que não permitiria que a poesia, a arte e a vida se apresentem com toda sua intensidade. Nesse caso, o único modelo aceito é o do homem honesto, trabalhador e abençoado por Deus, e que na maioria das vezes constitui um contrassenso entre quem prega tais valores e suas práticas.

O modelo da colônia penal agrícola foi pensado como alternativa ao antigo sistema de tratamento para jovens incorrigíveis, como era o caso de *La Roquette* – prisão inspirada no Panóptico de Bentham, na qual o Genet foi detento antes de ser transferido para a colônia de Mettray. No sistema anterior, enquanto se encontravam reclusos, os internos podiam falar apenas o necessário, em voz baixa e apenas em determinados períodos do dia. O silêncio era o principal instrumento de correção utilizado, cujo objetivo era a degeneração mental dos jovens incorrigíveis para inibir as suas inclinações para a criminalidade.

Inicialmente, Mettray se diferenciava por estar localizada no meio dos campos, não sendo muros, mas a natureza ao redor das centenas de hectares mantinha os detentos cativos. No caso de qualquer tentativa de fuga, havia uma parceria entre os camponeses da região e a administração da colônia, que pagava recompensas caso capturassem algum fugitivo. Ademais, a colônia era marcada pelos trabalhos forçados nas oficinas nas quais eram forjadas as ferramentas utilizadas nas plantações. O cultivo da terra também era usado para o desenvolvimento dos trabalhos dos reclusos ou na extração de pedras da pedreira localizada no território da colônia. Esse novo formato de correção tinha como objetivo formar soldados para a marinha francesa ou para a Legião Estrangeira.

Na *Introdução de Poetas, crianças e criminalidade...: sobre Jean Genet*, conforme Alejandra Gonzalez e Beatriz German (2005), tal casa de correção pode ser considerada como a Ítaca genetiana, para onde o pensamento dele sempre tende a retornar: “Com esse nome Genet traz o movimento de repetição, a infância é a pátria das crianças e a ela não se para de retornar. Essa é a repetição genetiana.” (GERMAN; GONZALEZ, 2005, p. 13). Para Genet, é o vai e vem da criança criminosa no espaço penal que mantém a criminalidade ativa e que inspira sua força criadora, manifestando-se, desse modo, como uma espécie de fonte, na qual

retorna para se revigorar. Não somente a reincidência dos mesmos meninos e meninas, mas de um constante processo de renovação dos personagens desses espaços. O aparato físico e humano que se situa em torno dos reclusos é uma testemunha atenta e feroz da robustez que faz cada um daqueles lugares exala.

Publicado em 1946 e escrito enquanto se encontrava preso na prisão Santé, *O milagre da rosa* traz relatos sobre supostas experiências do período em que o escritor francês esteve recluso em Mettray. Ao falar sobre alguns aspectos da colônia penal que mais o marcaram, Genet (1984) diz que:

Construída com sujeitos que montam a própria vida pedra a pedra, talhada na rocha, embelezada por mil crueldades, a Colônia de Mettray, contudo, cintila no meio das brumas de um outono quase contínuo, brumas que banham esta existência, e é o outono ainda que banha o nosso, onde tudo tem colorações de folhas mortas. Nós mesmos, em nosso burel da casa, somos folhas mortas e é tristemente que se passa por entre nós. (GENET, 1984, p. 67).

A partir da narrativa de Genet, é possível acreditar que a sua percepção em relação à Mettray é marcada pelo ar outonal, cinza e pálido que aquele espaço transparece. Não se trata de um estado que se modifica ao início ou ao fim do dia. Pelo contrário, é constante. Não apenas pela paisagem, mas também pelas pessoas que lá habitam, as relações que são construídas entre os detentos e pela crueldade que as incrementa.

A atração de Genet por aquele lugar é evidente, por estas e por outras coisas: o som do clarim pela manhã, que anuncia o início das atividades; as paredes do refeitório pintadas de preto; e, em especial, uma linguagem própria, compostas de palavras do vocabulário dos marinheiros misturadas com palavras relativamente novas, criadas pelos internos, que faziam dos detentos, já isolados fisicamente do mundo, distantes por meio da linguagem – que não é encontrada em nenhum outro presídio ou colônia: “Essas palavras, relativamente novas, misturando-se às outras cuja nobreza autêntica era de antiguidade, isolavam-nos ainda mais do mundo.” (GENET, 1984, p. 69). Essas características, como diz Genet, fazem a colônia cintilar.

Ao mesmo tempo – e o que igualmente causam os mesmos efeitos – Genet acredita que: “Mettray fervilhava de crianças com rostos, corpos e almas sedutoras.” (GENET, 1984, p. 67). O escritor francês era capaz de empregar um sentido romântico para os gestos quase imperceptíveis – como as coxas tesas e as braguilhas entreabertas de outros detentos – talvez por isso ele chamasse Mettray, carinhosamente, de “mundinho cruel”. A colônia se liga de modo decisivo ao despertar sexual de Genet, por isso a importância de deixar suas descrições repletas de sensualidade. Nesse sentido, tudo é erotizado por Genet, que escreve exaltando o

homossexualismo viril da colônia. Todavia, tentando atenuar um contexto sexual violento, sobretudo de uma lógica de estupro em que os jovens internos eram usados, sexualmente, pelos mais velhos.

Não apenas os corpos, mas as vestimentas, os calçados, os acessórios e até mesmo as tatuagens – feitas com agulhas de costura e tintas feitas com carvão – e os seus significados são explorados. Esses aspectos nos levam a pensar que, naquele contexto, o crime não era apenas uma maneira de contestar a moral, mas o *glamour* que o criminoso trazia em suas vestimentas, em seu andar, nos adereços que ostentam. É por essas e por outras, como dito antes, que Genet tende a buscar Mettray repetidamente, mas claro, sempre reinventada, e por isso, nova.

Em um trajeto semelhante ao de *O milagre da rosa* – guardada as devidas diferenças<sup>33</sup> – em *Nossa senhora das flores*, Genet (1983) traça algumas reflexões acerca das experiências vivenciadas na condição de prisioneiro, durante sua fase adulta:

As doces celas da Prisão! Após a imunda monstruosidade de minha detenção, das minhas diversas detenções, em que cada uma é sempre a primeira, que me apareceu com seus caracteres irremediáveis, numa visão interior de uma rapidez e de um brilho fulgurante, fatal, no aprisionamento de minhas mãos pelas algemas de aço, brilhantes como uma joia ou como um teorema, a cela da prisão que amo atualmente como a um vício me trouxe o consolo de mim mesmo por ela mesma.

O cheiro da prisão é um cheiro de urina, formol e de pintura. Em todas as cadeias da Europa eu o reconheci e reconheci que este cheiro seria enfim o cheiro do meu destino. (GENET, 1983, p 119).

Diante do trecho anterior, Genet mostra uma espécie singular de eterno retorno, na qual a recorrência das detenções faz dos inúmeros regressos à prisão uma cifra de incontáveis devires. Entretanto, a repetição está apenas no plano da superficialidade, já que, como dito anteriormente, o que regressa sem cessar é sempre a diferença. Sendo assim, cada detenção é perpetuamente nova para um Genet, que, igualmente, já não é mais o mesmo e, decerto, é isso que, por vezes, ele considera como o seu destino.

Dessa maneira, mais uma vez, a escritura genetiana transvalora o espaço e as sensações presentes no encarceramento, fazendo sentir como se cada regresso fosse a primeira detenção: reconhecer e reconhecer, isto é, tornar a conhecer visualmente a cela, gozar seus odores, descobri-los e redescobri-los, quantas vezes forem necessárias, desse modo

---

<sup>33</sup> De acordo com Edmund White (2003), em *Nossa senhora das flores*, “[...] o narrador “Genet” tem um papel secundário como prisioneiro esperando julgamento.” (WHITE, 2003, p. 289) e que cria personagens que são “[...] invenções puramente masturbatórias” (WHITE, 2003, p. 289). Deferentemente, em *O milagre da rosa*, Genet não é mais o sonhador inventando vidas para outras pessoas e surge como “[...] um personagem principal.” (WHITE, 2003, p. 289). Além disso: “Enquanto atribui sua própria infância a Divine no primeiro romance, no segundo Genet fala dos anos que passou em Mettray colocando-os sob seu próprio nome.” (WHITE, 2003, p. 289).

manifestando a diferença. A moralização que adjetiva o detento, o crime que o tipifica e a falta de dignidade que a prisão faz transparecer, e por isso, acreditamos que Genet fala em monstrosidade transvalorada, ganhando, desse modo, outras tonalidades, se levarmos em conta a maneira como ela é descrita.

Por esse ângulo, a repugnância pode ser entendida, igualmente, como a privação da liberdade. Paradoxalmente, as celas são dulcificadas e brilham tal como as algemas, signos do aprisionamento, mas que se transformam em joias nas palavras e nas experiências do narrador; e, assim, valendo-se do desejo e da força plástica, Genet se metamorfoseia no habitante temporário da prisão, mas que a ela sempre está ligado: em outro paradoxo, a cela transvalorada o consola do confinamento que ela mesma produz. Assim sendo, Genet é capaz de experimentar certos delírios gozosos com os aparatos do presídio, numa espécie de alumbramento escatológico oriundo do corpo, especialmente, dos odores: o cheiro de urina, de formol e de pintura, como afirmado ao longo do texto.

Em *Nietzsche: o eterno retorno e a memória do futuro*, ao tratar do eterno retorno como uma nova visão do tempo, decisivamente ligada à expressão artística, Miguel Angel de Barrenechea (2008) acredita que:

Aquele que afirma todos os fatos da sua existência, coloca-se para além de toda rejeição, de toda negação, ele acolhe, aceita, celebra a repetição de tudo o que já foi, de todo passado; ele celebra toda a existência sem restrições. Em outras palavras, se tudo afirmarmos, nossa vontade se liberta e adquire a força de ser não mais passiva, mas *protagonistas* de infinitas repetições. Ao aceitarmos e afirmarmos o que já foi, aqui e agora, nos tornamos *agonistas* dos nossos atos por toda a eternidade: em cada momento, nossa ação cobra um valor extraordinário. (BARRENECHEA, 2008, p. 58).

Como dito anteriormente, no pensamento nietzschiano, o eterno retorno está em relação direta com a afirmação, sobretudo em sua forma mais bela: *o amor fati*. Ora, para o filósofo argentino, a postura afirmativa não é um ato passivo, no qual um indivíduo aceita paciente os acontecimentos, contemplando, apático, a eterna repetição da diferença. De modo diverso, a cada momento, por meio de nossas ações, tornamo-nos protagonistas diante do inelutável; agonistas, fortalecemo-nos constantemente no devir. Levando-nos, igualmente, a celebrar o fato de nos tornarmos livres na necessidade de tudo o que foi e o que será: “Não se trata de acatar resignadamente o passado, mas de agir, aqui e agora, como se modelássemos cada ato para toda a eternidade.” (BARRENECHEA, 2008, p. 58). Assim, nós podemos afirmar o que foi por intermédio do esquecimento e da fabulação, pois o que foi não é mais, o passado é período virtual e os acontecimentos se dão como diferença. Desse modo, os que afirmam essa diferença como identidade, igualdade e semelhança – afirmam falsamente.

Visto dessa forma, o eterno retorno aniquila a compreensão da linearidade do tempo, pois, a cada instante, o pretérito se torna a promessa de um futuro e o porvir a possibilidade de criar o passado, de fabular. É também nesse sentido que a escritura de Genet é uma potência criadora, pois, se levarmos em consideração que o escritor escreve o futuro ao inventar para si o passado, entendemos que: “há passado no futuro, e futuro no passado.” (BARRENECHEA, 2008, p. 59). Por esse ângulo, torna-se possível falar sobre uma memória do futuro, à medida que se age de forma criativa, e ainda que a ação pareça semelhante (pois a tônica de todo ato criador é sempre a diferença), o novo é gerado em devir – o novo sempre devém e o devir produz o novo.

Ao descrever o contexto no qual Adrien Baillon – nome civil de Nossa Senhora das Flores, jovem com o qual a personagem Divina se relacionou e que dá nome ao livro – comete o seu primeiro assassinato, Genet (1983) aponta alguns pormenores que atravessam sua ação, e como eles influenciaram em sua conduta dali por diante:

Nossa Senhora das Flores faz aqui sua solene entrada pela porta do crime, porta secreta, que conduz a uma escada negra, mas suntuosa. Nossa Senhora sobe os degraus, como já subiram os assassinos, quaisquer que sejam eles. Ao atingir o patamar, está com dezesseis anos. Bate a porta e espera. O coração bate, mas ele está decidido. Sabe que seu destino está traçado e, se sabe (Nossa Senhora sabe e parece saber melhor que os outros) que seu destino está traçado a cada minuto, tem o sentimento místico puro que esta morte vai fazer dele, pela virtude do batismo de sangue: Nossa Senhora das Flores. (GENET, 1983, p. 134).

Posto isso, o escritor francês traz outro sentido para o percurso realizado pelo jovem algoz dentro da casa de sua vítima até concretizar o seu ato: a entrada da casa é a porta secreta do crime, o signo de algo desconhecido, novo, o próprio devir. Ao mesmo tempo, a escada é suntuosa, escura, e por meio de seus degraus, conduz o jovem assassino a outro patamar na ordem da bandidagem: o alto, tornando-se um criminoso das alturas, que goza de uma liberdade de pássaro – retomando Nietzsche. Tudo traduz movimento e intensidade. Dá-se, então, o instante fatal – aliás, todos os momentos são fatais – traçando semelhanças com Raskólnikov<sup>34</sup> (guardadas as distinções) em que Baillon enforca com uma gravata Paul Ragon, um senhor de sessenta e sete anos de idade, e dele subtrai o dinheiro que escondia em um vaso que ficava exposto na sala da casa.

Apesar da pujança do devir – contra a qual não se pode lutar – denominado, anteriormente, como destino por Genet, Nossa Senhora das Flores está decidida a criar o seu

---

<sup>34</sup> Pensamos aqui no livro *Crime e castigo*, de Fiódor Dostoiévski (2001), no qual o protagonista, o jovem estudante Rodion Raskólnikov, de maneira semelhante a Nossa Senhora das Flores, mata a personagem Aliena Ivánovna e rouba dela uma quantia em dinheiro, com a qual ele acreditava que sairia da condição de miséria que vivenciava.

modo de existir e isso se dá por meio de sua façanha, ou melhor, de suas façanhas, porquanto, aquele que faz do assassinato o seu ofício, tende a repetir o feito, quantas vezes forem necessárias para lhe aprazerem. Nesse caso, mesmo o dinheiro sendo a motivação inicial, o sabor da morte parece satisfazer Baillon muito mais, tornando-se a vítima e o assassino, um só: “O morto é vigoroso. O morto entra dentro de você, mistura-se ao seu sangue, corre nas suas veias, exsuda pelos seus poros e seu coração vive dele” (GENET, 1983, p. 136). Podemos acreditar que essa unicidade terminal é, concomitantemente, singular e plural, pois se mostra repleta de afectos que revelam, nesse sentido, eficácia e fragilidade.

Cabe lembrar que a utilização do nome Nossa Senhora das Flores pode ser um recurso à ironia usado pelo escritor de *Diário de um ladrão*, uma vez que, como já ressaltamos, a mundanidade é um dos traços dos escritos genéticos. Conforme a lenda que remete ao século XIV, esta é uma santa italiana associada ao fenômeno raro de floração, que ocorre durante o período mais intenso do inverno, na cidade de Bra, na região Nordeste da Itália. Em alguns escritos, Genet se refere aos criminosos como flores. O próprio nome Genet faz referência às flores, pois, sua tradução é giesta, um tipo de planta arbustiva de flores amareladas. Podemos pensar, porventura, que o sarcasmo se localiza nesta associação: Nossa Senhora das Flores, um personagem mundano, é uma falsa divindade dos ladrões, dos michês, dos travestis, dos assassinos, e do próprio escritor.

Ademais, a necessidade da excelência – não no sentido de uma primazia na conjuntura de sua execução, mas por ser uma fonte singular de êxtase – parece fazer parte desse arranjo, estando uma ideia do crime perfeitamente presente no imaginário dos que se dedicam à criminalidade. Ora, Genet (2005) anseia que o momento do crime seja esplêndido e, mesmo que dure apenas um instante, que permaneça pela eternidade, sendo sempre recriado:

Mas em mim essa presença total, que se transforma numa bomba de uma potência que acredito terrível, confere ao ato uma gravidade, uma unicidade terminal – o roubo no momento em que é feito é sempre o último, não porque se pense não fazer mais nenhum depois desse, não se pensa isso, mas porque não se pode comprovar tamanha concentração de si (não na vida; ela nos levaria, mais ampliada, para fora dela) –, e a essa unicidade de um ato que se desenvolve (a rosa sua corola) em gestos conscientes, seguros da sua eficácia, da sua fragilidade e no entanto da violência que conferem a esse ato, concedo mais uma vez aqui o valor de rito religioso. (GENET, 2005, p. 32-33).

Diante da narrativa do crime, o criminoso se dedica intensamente à sua ação. Isso garante a ele uma potência extravasada durante a conduta transgressora, tal como a explosão de uma bomba dotada de uma força inominável. Nessa conjuntura, seguro de sua efetividade e efemeridade, o criminoso experimenta, mais uma vez, a existência, de modo tencionado. Essa

ação o provoca, impulsionando-o violentamente ao limite, dando-lhe “a impressão de uma existência quase póstuma” (WHITE, 2003, p. 16), tal como afirma Edmund White (2003), em *Genet: uma biografia*. Como dito por Genet, cada roubo é como se fosse o último, pois a concentração e o empenho despendido são incalculáveis e fatais. Essa pujança, como nos chega por meio da citação, é capaz de levar para fora da vida.

Por outro lado, devemos lembrar que, diferentes vezes, Genet se mostrou um escritor da imanência, fiel à terra, seguindo uma expressão nietzschiana. Sendo assim, não podemos pensar este fora como um lugar (ou não lugar) metafísico, um além mundo, para utilizarmos um conceito desenvolvido pelo filósofo alemão. Ao contrário, trata-se de outra possibilidade dentro da própria vida.

Assim, como nos diz Tatiana Salem Levy (2011), em *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*, a literatura possui um papel preponderante na exposição diferente desta face do mundo: “O fora é exatamente esse *outro de todos os mundos* que é revelado na literatura.” (LEVY, 2011, p. 26), posto que, a palavra literária é fundadora de sua própria realidade. Mesmo quando um texto é baseado em acontecimentos supostamente reais, sua elaboração na literatura ocorre por meio da criação do escritor, que faz algo distinto do que aconteceu. Todavia, esta não se refere a um mundo que está para além deste, mas a este único mundo, desdobrado em outra versão, que não o explica, porém permite vivenciá-lo de outro modo.

Nesse sentido, o escritor francês se torna nômade por meio de seus escritos, pois vivenciando o dentro e o fora no próprio mundo, ele experimenta como criador e personagem a sua própria história e, dessa forma, é capaz de atingir um estado almejado. Claro que esse processo ocorre de maneiras distintas, sobretudo quando pensamos as possibilidades que todo personagem tem dentro de um texto: as formas como o narrador Genet experimenta o mundo, em *Nossa senhora das flores*, *Diário de um ladrão* ou *O milagre da rosa*, por exemplo, é mais intensa, fantástica e poética do que foi a vida do escritor francês, pelo menos os poucos rastros que temos dela. Esta leitura vale igualmente para analisarmos as experiências de Genet com a criminalidade, que se tornam mais instigantes para os leitores, na medida em que são floreadas por meio das palavras escolhidas na escritura genetiana.

### 3. FABULARCRIAR: JEAN GENET E A MÁQUINA FABULADORA

*Continuo a leitura dos meus folhetins. Satisfaz meu amor pelos marginais vestidos de fidalgos. Também meu gosto pela impostura, meu gosto pelas imitações que me fará imprimir nos cartões de visita: “Jean Genet, falso Conde de Tillancourt”.*

(GENET, 1983, p. 279).

#### 3.1. O Acontecimento e a Potência do Falso: Genet e a Máquina Fabuladora

Em *Diário de um ladrão*, Genet (2005) nos fala sobre a composição de sua escritura, que, em diferentes pontos, pretenderia tratar sobre as percepções dele acerca de situações outrora vivenciadas e, ao mesmo tempo, ele chama a atenção para os paradoxos que esta tentativa evidencia:

Se tento compor com palavras a minha atitude de então, o leitor, não mais do que eu, se deixará enganar. Sabemos que a nossa linguagem é incapaz de sequer lembrar o reflexo daqueles estados defuntos, estranhos. O mesmo se daria com este diário inteiro se ele tivesse que ser a notação do que eu fui. Por isso esclareço que ele deve informar quem sou hoje quando escrevo. Não constitui uma busca do tempo passado, não o inverso. Saiba-se, pois, que os fatos foram o que eu descrevo, mas a interpretação que deles extraio é o que sou – agora. (GENET, 2005, p. 68).

Boa parte do processo de criação de Genet envolve reiteradas releituras de situações por ele experimentadas tempos atrás. Percebemos isso, sobretudo, nos escritos considerados autobiográficos. Contudo, lembrar e reproduzir, verbalmente, o pretérito em sua integralidade se torna uma ação impossível, em especial se a tentativa se der por meio da grafia: antes e depois, já explanado, só existem como virtualidades, não como estado de coisas. Resta somente ao escritor, fabular, e, nessa medida, empregar, mais do que fragmentos de outrora que vêm à tona, dados do devir – ou uma interpretação dos fatos, considerando que, interpretá-los é uma arte difícil –necessárias para a escrita. Pensar na escritura de Genet sobre o passado é pensar, sobretudo, nos devires do escritor no período em que a escreveu, apesar de afirmar que ele descreve os fatos. Assim, por mais que um texto esteja relatando supostas histórias pregressas, fala-se a respeito do momento atual, das experiências ininterruptas, irrestritas e paulatinas de quem as escreveu.

No *Bergsonismo*, ao pensar sobre a ideia da memória nos escritos de Henri Bergson, Deleuze (2012) afirma que a lembrança “[...] não é atualizada sem que esta se adapte às exigências do presente, fazendo dela algo do presente.” (DELEUZE, 2012, p. 49). O filósofo francês acredita nisso, já que o passado e presente coexistem, o passado, sempre virtual, se atualiza no presente. Além disso, o passado nunca deixa de ser. A diferença do passado em

relação ao presente é um “puro devir ativo” (DELEUZE, 2012, p. 46). O passado é impassível e inativo, mesmo assim, “ele é eternamente, o tempo todo” (DELEUZE, 2012, p. 46). Desse modo, não se tratam de dois momentos sucessivos e lineares, mas concomitantes e com características distintas.

Ao pensarmos sobre os estados defuntos e estranhos, a respeito dos quais Genet explana na citação – podemos tratar a primeira expressão como uma espécie de conceito que expressa vivências passadas, mas que vivem por meio de um processo criador, isto é, de fabulação – e retomando um conceito apresentado no capítulo anterior, mas não discutido, entendemos que, em certa medida, o escritor francês se preocupa com os acontecimentos. Em *A lógica do sentido*, Deleuze (1974) propõe que existe uma distinção entre o acontecer e o acontecimento: o primeiro são os incessantes devires do mundo; já o segundo é recortado do primeiro e envolvido pela linguagem. O acontecimento se situa no intervalo entre duas materialidades, a sensibilidade e o pensamento.

Ao falar a respeito dos escritos do poeta francês Joe Bousquet, o filósofo francês acredita que, em certa medida, o conceito de acontecimento envolve querer do acontecer o que nele há de mais intenso:

Não se pode dizer nada mais, nunca se disse nada mais: tornar-se digno daquilo que nos ocorre, por conseguinte, querer e capturar o acontecimento, tornar-se o filho de seus próprios acontecimentos e por aí renascer, refazer para si mesmo um nascimento, romper com seu nascimento de carne. Filho de seus acontecimentos e não mais de suas obras, pois a própria obra não é produzida senão pelo filho do acontecimento. (DELEUZE, 1974, p. 152).

Genet é um filho de seus acontecimentos, principalmente do que deles mais se destaca – a linguagem que os abriga, na qual subsistem, mesmo com a precariedade que a compõe: “O acontecimento pertence essencialmente à linguagem, ele mantém uma relação essencial com a linguagem; mas a linguagem é o que se diz das coisas.” (DELEUZE, 1974, p. 23). Em sua escrita, o escritor francês procura se tornar digno do que lhe aconteceu e, por mais que este seja apresentado em seus textos, essa ideia está para além: existe uma confusão entre o texto e a vida do escritor. *Diário de um ladrão*, por exemplo, apresentava o escritor em sua busca em si, enquanto escrevia e não o que ele foi quando as coisas ocorriam. Querer capturar os acontecimentos – tornar-se filho deles – é fazer renascer sempre outra pessoa em um processo de autoinvenção sem tréguas: “Através do acontecimento, tudo recomeça, mas de outro modo; somos redistribuídos, às vezes reengendrados até de modo irreconhecível.” (LAPOUJADE, 2015, p. 69), como afirma David Lapoujade (2015) em *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Se os acontecimentos são capazes de fazer de nós distintos, irreconhecíveis, estranhos, como

escrito por Genet, não é o que aconteceu que promove o processo, mas o que foi gerado, criado a partir da escrita. O que desponta por meio das artes é uma monstruosidade inominável.

Na esteira do pensamento deleuziano, em *Estética como acontecimento – O corpo sem órgãos*, Daniel Lins (2012) acredita que:

Desejar o acontecimento supõe um querer inserido à ética da estética, orientando, antes, para as práxis atuais do que para a regressão do passado, um acontecimento, pois, que nos solicita a dignidade àquilo que nos acontece. Não se trata de uma apologia da infelicidade ou de danos pessoais, mas de uma estética da existência como força – virilidade – que não consiste a tomar como seus, de modo derrotista, o infortúnio e a tragédia. (LINS, 2012, p. 32).

Desejar o acontecimento envolve, assim, querer uma ética da estética, isto é, ações voltadas para o sensível, para a sensibilidade e que queiram o presente e não o passado. Trata-se de solicitar uma dignidade ao que acontece, seja bom ou ruim, e requerer sua força – uma virilidade afirmativa, não despótica, como geralmente se apresenta. Desse modo, podemos acreditar que o acontecimento é atravessado pelo *amor fati*.

A escritura genetiana consegue vislumbrar a potência em meio ao que acontece, por mais que seja desfavorável. *Diário de um ladrão*, como afirma Genet (2005): “Terá servido para melhor definir as indicações que o *passado me apresenta*; na pobreza e no crime pousei o meu dedo, mais pesadamente, e diversas vezes. É na direção deles que irei.” (GENET, 2005, p. 233). Então, podemos acreditar que existe um olhar seletivo sobre o que talvez tivesse acontecido, por meio do qual o escritor francês intensifica sua expressão em relação a alguns pontos, mais do que outros. Por isso mesmo ele afirma que: “A minha vida passada eu podia contar com outro tom. Dei-lhe uma feição heroica porque tinha em mim o que é necessário para fazê-lo, o lirismo.” (GENET, 2005, p. 233). Desse modo, apesar do tom nostálgico de Genet – que remete, de certa maneira, à recongnição – a invenção por meio da escrita se localiza entre a vida do escritor e o resultado de sua escrita, passando por suas escolhas e pela indiscernibilidade entre a memória e a criação poética. Todavia, o processo de criação é único. Essas considerações podem ser estendidas a todos os seus escritos.

Ler, sobretudo textos literários, é se deixar enganar, voluntariamente, pelas impressões do escritor, abandonando-se às suas falsas intensões. Genet sabia disso, e, portanto, brinca com seus leitores. Joga com suas sensações, deixando misturar e fluir em suas palavras o asco, a dor, a delícia, o desejo, etc., nas ações de um sem-número de personagens que brotam em sua escritura e se agitam, assim, como tufões, dispostos a arrebentar todas as expectativas morais acerca da existência.

Anterior ao escritor francês, diante da força nociva da ideia de verdade, pelo menos da maneira como ela vem sendo tratada ao longo da história do pensamento ocidental, Nietzsche (2005) valorizou a potência do falso, da ilusão, do engano e da aparência, acreditando que esses conceitos – e a força que eles evidenciam – são mais necessários à vida do que a veracidade, pois, mesmo com o valor conferido a ela, “[...] é possível que se deva atribuir à aparência, à vontade de engano, ao egoísmo e à cobiça um valor mais alto e fundamental para a vida.” (NIETZSCHE, 2005, p. 10)

Nesse sentido, “não passa de um preconceito moral que a verdade tenha mais valor que a aparência” (NIETZSCHE, 2005, p. 39), isto é, uma construção que direcionou o pensamento ao longo da história, principalmente para captura e controle das subjetividades. De outra forma, como é escrito em *A gaia Ciência*, a aparência é “aquilo mesmo que atua e vive” (NIETZSCHE, 2001, p. 92), ou seja, uma vida que age e zomba bastante de si mesma, fazendo sentir que tudo nela é imaginação, desvario, dança dos elfos, e tão apenas isso.

Diríamos que Genet afirma a potência do falso, por isso mesmo ama a falsidade, a invenção, a impostura. Genet (1983) nos revela isto em *Nossa senhora das flores*, ao escrever sobre suas noites na prisão de Fresnes, seus pensamentos acerca da vida de presidiário e seus anseios enquanto dramaturgo:

Talvez eu experimente o meu maior prazer quando representar eu me imaginando o herdeiro de uma antiga família italiana, mas o herdeiro impostor, pois meu ancestral será um velho vagabundo, caminhando descaço sob o céu estrelado e por uma audácia teria ocupado o lugar de um certo príncipe. Amo a impostura. (GENET, 1983, p. 241).

Existe uma suposta verdade que sustenta a existência de uma nobreza, derivada de uma tradição, pautada nos laços de sangue e que faz com que uma família se perpetue à frente de um Estado por muito tempo. Contrariamente, Genet (183) diverge e zomba de tal herança, ao colocar um impostor – um falsário – na posição de príncipe, a qual, de acordo com as convenções, não teria direito. O personagem criado pelo escritor francês, descalço, talvez maltrapilho (a passagem não deixa isso claro), seria o seu ancestral, o escritor seu herdeiro e a sua fortuna o gosto pela aparência. Trata-se de um jogo teatral no qual o narrador quer representar, isto é, atuar. Assim, ele tenta romper com os signos pelos quais a moral é exercida nos âmbitos da realeza. Afinal, Genet ama a impostura, isto é, deleita-se com as rupturas – a violência – que a existência de um determinado personagem e suas ações podem provocar.

Ora, fabular implica todos esses aspectos, fenômenos, elementos, principalmente quando pensamos a fabulação a partir dos escritos de Deleuze, alguns deles em parceria com

Guattari. Um dos primeiros textos em que o filósofo francês pensa a respeito deste conceito é o *Bergsonismo*, no qual ele (2012) afirma que fabular é um:

[...] instinto virtual, criador de deuses, de religiões, isto é, de representações fictícias “que farão frente à representação do real e que, por intermédio da própria inteligência, terão êxito em suscitar dificuldades ao trabalho intelectual”. (DELEUZE, 2012, p. 95).

À vista disso, fabular tem a ver com uma potência criadora, instintiva e que por ter essas características, desafia o pensamento. Em outras palavras, ela é uma “exigência da natureza” ao ser humano que visa “[...] compensar a parcialidade de sua inteligência.” (DELEUZE, 2012, p. 95). Uma espécie de contrapartida. Apesar de serem signos metafísicos, a religião e os deuses – a sociedade e suas normas – não são intensidades na criação fabuladora, mas sim a necessidade de criá-los. Cabe lembrar que Deleuze emprestou esse conceito do também filósofo francês Henri Bergson (1978). Nessa primeira conceituação, de 1966, há mais da visão de Bergson do que da perspectiva de Deleuze.

Naquele contexto, de acordo com Deleuze (2012), mais importante que a função fabuladora é o que Bergson denominou de uma emoção criadora –posteriormente, se transformará no conceito de sensação no pensamento deleuziano – que se difere do instinto e da inteligência, e libera o homem para fazer dele “um ente adequado a todo movimento de criação” (DELEUZE, 2012, p. 98). O filósofo ainda acrescenta que tal conceito se destaca na constituição das artes e da filosofia.

No pensamento deleuze-guattariano, existe a percepção de que os conceitos tendem a ser atualizados, tal leitura vale também para o conceito de fabulação. Podemos observar esta renovação em *O que é a filosofia?*, não como oposição ao modo anterior, mas com outros contornos, nos quais os pensadores franceses (1992) acreditam que:

A fabulação criadora nada tem a ver com uma lembrança mesmo amplificada, nem com um fantasma. Com efeito, o artista, entre eles o romancista excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. É um vidente, alguém que se torna. Como contaria ele o que lhe aconteceu, ou o que imagina, já que é uma sombra? Ele viu na vida algo muito grande, demasiado intolerável também, e a luta da vida com o que a ameaça de modo que o pedaço de natureza que ele percebe, ou os bairros da cidade, e seus personagens, acendem uma visão que compõe, através deles, perceptos desta vida, deste momento, fazendo estourar as percepções vividas numa espécie de cubismo, de simultaneísmo, de luz crua ou de crepúsculo, de púrpura ou de azul, que não tem mais outro objeto e sujeito senão eles mesmos. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 222).

Nessa atualização do conceito de fabulação, acredita-se que Deleuze e Guattari (1992) entendem que fabular não tem menos a ver com lidar com memórias, trazendo-as à tona, mesmo que distorcidas, ou com reminiscências que assombram o escritor tais quais

fantasmas, do que com exceder essas experiências para experimentar algo para além do efetivamente vivido. O artista, em especial o escritor, é capaz de perceber algo excepcional e ao mesmo tempo provocador, levando-lhe a fazer recortes que destituem o cotidiano da cotidianidade, transformando as paisagens comuns, a natureza, os bairros citadinos e os personagens que ajudam a compor, em algo diferente, em suas formas, cores e existências.

Trata-se, além disso, de um combate que libera a vida onde ela é cercada, aprisionada e dilacerada, afirmando sempre o que há de enorme e surpreendente nela. Isso nos leva a pensar no que se passa pela cabeça de um escritor ao exercitar o seu ofício e a entender que o escritor se embriaga com os elementos que compõem sua criação.

Não obstante, acreditamos que os escritos de Genet apresentam as características da fabulação, especialmente se levamos em consideração os recortes de lugares, paisagens e, ao mesmo tempo, emoções, traçados ao longo de seus escritos:

Eu estava sozinho. Andava humildemente na beirinha das estradas, ao lado das valas cuja poeira da grama branca empoava os pés. Por esse naufrágio, todas as infelicidades do mundo me fazendo andar num oceano de desespero, eu ainda conhecia a doçura de poder me agarrar ao pau terrível e forte de um negro. Mais forte que todas as correntezas do mundo, ele era mais certo, mais consolador, e mais digno de um único suspiro meu que todos os continentes de vocês. À tardinha, os meus pés suavam, nas noites de verão eu andava, pois, na lama. Ao mesmo tempo que a enchia de um chumbo que me servia de pensamento, o sol esvaziava minha cabeça. A Andaluzia era bela, quente e estéril. Eu a percorri todinha. Naquela idade eu não conhecia o cansaço. Carregava comigo um fardo de angústia tamanho que toda minha vida, eu tinha certeza, se passaria a perambular. (GENET, 2005, p. 69-70).

Existe nos escritos genéticos um apreço pelo movimento e pelas paisagens. Ao longo de sua vida, o escritor percorreu diversas cidades em diferentes países, não apenas da Europa, mas de outros continentes. No recorte anterior, podemos perceber esses aspectos quando remete a Andaluzia, região ao Sul da Espanha. Genet transitava – às vezes sozinho ou acompanhado por outras pessoas – por estradas empoeiradas, enlameadas, litorâneas, arbustivas, floridas, desérticas, registrando uma interação com espaços naturais. Porém, esses não são apenas espaços, mas resultados amplificados da percepção do escritor que compõe uma cartografia traçada, a partir de exercícios sensoriais, e que ganha mais força e cores com as palavras escolhidas por ele. Nesse processo, até mesmo os faustos da vida ganham outros tons na mistura de diferentes expressões do trágico, seja nas infelicidades do mundo, no desespero pessoal daquele que escreve e, em um componente sexual, no exemplo da citação, no deleite com o órgão sexual de um homem negro. Além disso, torna maior ao mostrar uma necessidade de estar sempre a caminho, transitando e movimentando, mesmo que a força motriz seja a angústia.

Isso nos leva, novamente, a questionar o que se passa pelo pensamento do escritor ao exercer o seu ofício. Genet nos revela que, ao mesmo tempo, esse movimento denso, pesado como o chumbo, que possibilita sua escrita, enche sua cabeça com inúmeras ideias, enquanto a caminhada ao sol o esvazia de outras tantas coisas que causam esse peso. O instante da criação é único fazendo de seus frutos, do mesmo modo, sem igual. Desse modo, percebemos que a necessidade de tentar retomar algo supostamente passado é, na verdade, uma potência da criação genetiana, na qual os perceptos são ativados, ampliando ou diminuindo os elementos que circundam e compõem a experimentação do escritor, dando vida a eles. Assim, como afirma Deleuze e Guattari (1992): “Os perceptos podem ser telescópios ou microscópios, dão aos personagens e às paisagens dimensões de gigantes, como se estivessem repletos de uma vida à qual nenhuma percepção vivida pode atingir.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 222).

Ainda nesse caminho, em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari (1992) acreditam que “toda fabulação é fabricação de gigantes” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 223). Assim, fabular é fazer rebentar toda a pujança que um personagem possui. Seu gigantismo não se dá por meio de atos grandiosos (heroicos), não se trata disso, mas pela complexidade e intensidade de sua existência, por mais trivial que ela possa parecer: “É por força da mediocridade, mesmo de besteira ou de infâmia, que podem tornar-se, não simples (jamais são simples), mas gigantesco.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 222).

Dessa maneira, na escritura genetiana essas subjetividades ecoam a imensidão: um ladrão que bate carteiras nos subúrbios de alguma cidade da Europa; um travesti que transita pelos mictórios parisienses; um mendigo que pede esmolas e cultiva suas chagas; o cais do porto com os imigrantes que lá pululam; os marujos que flertam uns com outros à noite, em meio à neblina escura, acariciam-se e transam entre si. Então, o escritor é sensível a algo grande e intolerável; ele vê e anuncia a luta da vida contra as ameaças nos personagens e nos lugares fabulados: “Trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 222).

Ainda em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari (1992) respondem à pergunta que intitula o livro, afirmando que: “a filosofia é arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 10). Assim, a filosofia é o exercício de pensar e criar conceitos: tanto o filósofo quanto o psicanalista francês fizeram isso por meio da produção de seu pensamento. Além disso, não existe um conceito que seja simples, pois qualquer um se agrega a uma multiplicidade de componentes –podem ser outros conceitos – com os quais se relacionam, formando uma espécie de rede rizomática: “É um todo, porque

totaliza os seus componentes, mas um todo fragmentário” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 27). Essa fragmentação se acentua a partir do ponto em que um conceito se encontra em uma zona de vizinhança com seus componentes, mas ao mesmo tempo de indiscernibilidade.

No artigo intitulado *Por uma teoria deleuziana da fabulação*, publicado em *Conexões: Deleuze e Vida e Fabulação e...*, Ronald Bogue (2011) nos ajuda a compreender que o conceito de fabulação – sua potência criadora – está repleto da força e articulação de um conjunto de outras ideias desenvolvidas pelo filósofo ao longo de sua trajetória, algumas juntamente com o psicanalista francês Félix Guattari e que promovem uma teia de conceitos. São elas: “[...] devir-outro, experimentação no real, “mito”, a invenção de um povo por vir, e desterritorialização da linguagem.” (BOGUE, 2011, p. 21). Ele acrescenta que a infiltração dessas concepções umas nas outras compõe uma máquina literária.

### 3.2 Os Devires-outros da fabulação genetiana

O devir-outro se caracteriza pela multiplicidade do mundo, levando em consideração as inúmeras possibilidades de existências concomitantes de cada subjetividade. No início do texto *Uma conversa, o que é, para que serve?*, que introduz a série de *Diálogos*, com Claire Parnet, Deleuze (1998) usa como exemplo do conceito a relação entre a Orquídea Martelo Australiana e a Vespa Thynnid, responsável pela polinização. De maneira intensa, as orquídeas têm a capacidade de se (des) organizar de acordo com o seu *habitat*. Ao longo do tempo, suas flores passam por metamorfoses, fazendo com que elas se pareçam em formato e cor à fêmea daquela vespa. Quando o macho tenta copular, impregna-se com o pólen da flor, levando-o até outras orquídeas.

Não se trata de um mero processo de imitação, como afirma Deleuze (1998), mas de uma dupla captura: “A vespa torna-se parte do aparelho reprodutor da orquídea, ao mesmo tempo em que a orquídea torna-se órgão sexual para a vespa.” (DELEUZE, 1998, p. 11). De maneira parecida, não diz respeito a um processo de assimilação ou troca, mas de dois seres, cujas características não são semelhantes, envolvendo de maneira a-paralela.

Aliás, a respeito da série de devires-outros, de acordo com Deleuze e Guattari (2012), no quarto volume de *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, podemos pensar que existe uma espécie de aparente ordenação entre eles:

Vemo-nos tomados em segmentos de devir, entre os quais podemos estabelecer uma espécie de ordem ou de progressão aparente: devir-mulher, devir-criança; devir-animal, vegetal ou mineral; devires moleculares de toda espécie, devires-partículas. Fibras levam de uns aos outros, transformam uns nos outros, atravessam suas portas

e limiares. Cantar ou compor, pintar, escrever não têm talvez outro objetivo: desencadear esses devires. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 66).

Nesse sentido, o mais intenso talvez seja pensar esses devires como produtores de singularidades diversas, que se relacionam uns com os outros, esbarrando-se, atravessando-se e, às vezes, metamorfoseando uns nos outros. Não se trata de se apropriar de figuras de analogia, como identificação, imitação, metonímias, para comparar a subjetividade que devém com aquilo que ela devenha: um homem não devém porco simplesmente por se parecer com um ou se identificar com algum. Há, antes, blocos de intensidades que tornam tudo isso possível. Sem contar que o artista (no caso de Genet, o escritor) participa de forma ativa nesse processo, pois ele faz eclodir os devires.

Postas essas considerações, fabular é muito mais do que uma mera ação mimética, uma vez que envolve devir inúmeras coisas, concomitantes e descontínuas, paralelamente. Assim, podemos acreditar que, em diferentes momentos, a escritura genetiana funciona como um devir-outro (mulher, criança, vegetal, animal, por exemplo). É o caso da parte final de *Nossa Senhora das Flores*, em que Genet (1983), em alguns momentos, age como narrador e em outros momentos, como personagem conceitual, ao elencar e analisar a pluralidade que compõe a personagem Divina, ele se vê confundido com esta, enquanto ela observa atenta ao julgamento de Nossa Senhora das Flores:

Mas justamente meu desejo por um esplêndido destino imaginário tem, se assim se pode dizer, condensado os elementos trágicos, purpúreos da minha vida presente numa espécie de redução extremamente compacta, sólida e cintilante ao extremo, e me acontece ter, às vezes, o rosto complexo de Divina, que é ela mesma, primeira e às vezes simultaneamente, nos traços do seu rosto e em seus gestos as imaginárias e ainda assim tão reais criaturas da eleição com as quais, na sua estrita intimidade, ela desmanchou quem a torturava ou a exaltava mas não a deixa em paz, lhe dando, graças a sutis contrações de rugas e tremores nos dedos, aquele inquietante ar de ser múltiplo, pois ela permanece calada, tão fechada quanto uma tumba e, como uma tumba, povoada pela imundice. (GENET, 1983, p. 277).

Diante deste escrito genetiano, Divina se transforma em uma paisagem no contexto do julgamento, povoada pela imundice que a máquina despótica produz, legítima e imputa, desmanchando-se diante da violência que a tortura. Nesse caso, o imundo tem a ver com imposições morais mortificantes: Divina é marginalizada e não se adequa ao mundo moral, por isso ela é massacrada. Ora, Genet não se funde com a sua personagem, porém vislumbra, por meio dela, outros devires consonantes com a sua vontade e, principalmente, repletos dos elementos trágicos e vibrantes que marcam sua vida presente. Ser narrador e personagem conceitual, mesmo estando encarcerado no momento de sua composição, permite a ele

transitar por onde e como quiser. Por intensificar certa grandeza, essa cena apresenta uma força fabuladora.

Entretanto, por mais que ele esteja preso, a espera dele não é estática, pois Genet exercita uma potência nômade, ativa, inventiva, criadora e perturbadora. Divina é uma expressão intensa dessa constatação, principalmente se levarmos em conta sua intimidade, subjetividade e, claro, a multiplicidade que ela manifesta: ao mesmo tempo, ela é a criança Louis Colafray, a travesti, a criminosa, a amante, a traidora e a traída, uma flor, etc. Ela explicita uma espécie de devir-outro, repleto de movimentos complexos, ao mesmo tempo simultâneos e dissonantes dos modos de existir considerados exemplares; distantes daqueles impostos por uma perspectiva infértil e ressentida, alimentada pelo ódio. A ideia de um rosto complexo, que aqui pode remeter à ideia de uma máscara, talvez traduza essa noção, já que um semblante como este engloba em si diferentes forças, pensamentos, ações e experiências, muitas destas imaginárias, todavia, necessárias diante da complexidade da existência.

Em *A literatura e a vida* – texto presente em *Crítica e clínica* – Deleuze (1997) diz que a “escrita é inseparável do devir”, já que, “ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir molecular, até num devir-imperceptível” (DELEUZE, 1997, p. 11). Devir é sempre devir-outro, mesmo quando se trata de um devir despótico. Nesse último caso, afirmava-se a metafísica, que também é diferença, só não se vê como tal, além de sempre buscar ditar os desejos, conceitos e modos de ser.

Distintamente, “o que devém” se constitui como signos menores, de fuga. Além disso, o devir-outro afirmativo não estabelece formas, ele atinge imprevisíveis zonas de vizinhança, porém torna-se indiscernível, de tal modo que não seja possível se distinguir da feminilidade, da animalidade, do vegetal, molécula ou criança, em suma, das singularidades. Diante disso, por meio de sua escritura (sempre de variadas formas), acreditamos que Genet devem-mulher, criança, vegetal, animal, em suma, devem-outro.

Sobre o devir-mulher, no volume IV de *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, Deleuze e Guattari (2012) asseveram que esse movimento não se trata de imitar nem de se transformar em uma mulher, “[...] mas emitir partículas que entrem na relação de movimento e repouso, ou na zona de vizinhança de uma microfeminilidade, isto é, produzir em nós mesmos uma mulher molecular, criar a mulher molecular.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 71). Assim, o processo de devir é muito mais intenso do que simplesmente se transformar fisicamente em uma mulher ou assumir os signos de uma feminilidade. Trata-se de ser atravessado de múltiplas formas por uma força molecular, isto é, movente e ao mesmo tempo imperceptível, mesmo no repouso.

Já em *Crítica e clínica*, Deleuze (1997) afirmam que: “Mesmo quando é uma mulher que devem, ela tem que devir-mulher, e isto não é um estado que ela possa reivindicar.” (DELEUZE, 1997, p. 11). Assim, é possível pensar que existe a necessidade de que toda mulher devenida-mulher, empreendendo fuga das noções engessadas de feminino, que foram construídas ao longo da história, fazendo surgir outras revoluções, no seio de processos revolucionários em curso – não necessariamente no sentido deleuziano – e que talvez não venham se efetivar como tal, mas que sejam minimamente provocadores. É importante que seja desse modo até mesmo para que um homem devenida-mulher. Um processo revolucionário, de fato, talvez é provável passe por essas instâncias.

Na década de 1970, Genet conheceu e se aproximou do Movimento de Libertação Palestina (F. T. H.), com quem o escritor francês experimentou a convivência, em diferentes ocasiões, até a sua morte, em abril de 1986. Essas experiências serviram de inspiração para escrever alguns textos, dentre eles, *Quatro horas em Shatila* (2016), em que relata sua visita ao campo de refugiados palestinos de Shatila, no Líbano, em setembro de 1982, poucas horas após ter ocorrido o massacre de cerca de 3500 pessoas. Apesar do cenário de morte descrito por Genet, ele aponta para a potência que esse povo possui e deixa o registro, sobretudo, em suas expressões estéticas.

Nessa perspectiva, Genet (2016) escreve sobre a importância das mulheres palestinas naqueles processos revolucionários:

Mais do que os homens, mais do que os fedayin em combate, as mulheres palestinas pareciam ser fortes o suficiente para sustentar a resistência e aceitar as mudanças que vieram junto com a revolução. Elas haviam desobedecido os costumes: elas olhavam os homens diretamente nos olhos, elas se recusavam a usar o véu, seus cabelos eram visíveis, algumas vezes completamente descobertos, suas vozes eram firmes. (GENET, 2016, p. 127).

Nesse passo, para Genet (2016), as mulheres não fazem seu levante por meio da força física, como geralmente as insurreições pressupõem, elas elaboram uma convulsão, valendo-se de signos de sensualidade – os cabelos à mostra, a firmeza da voz e no olhar – ao romperem com uma visão masculina e dominante, tornam-se capazes de processar outros devires. Portanto, “é preciso, portanto, conceber uma política feminina molecular, que insinua-se nos afrontamentos molares e passa por baixo, ou através.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 72). Assim, pode-se dizer que Genet percebe as características próprias de um devir-mulher se manifestando em um espaço no qual a lógica predominantemente molar, ou seja, parada, conservadora e incapaz de afirmar os movimentos próprios dos devires.

Por mais que a revolução palestina esteja intimamente ligada aos aspectos próprios da religião muçulmana, ao peso moral que ela carrega, diríamos que a aproximação de Genet tem a ver com outras questões, especialmente com a agitação que um movimento revolucionário pode suscitar, assim como diz o crítico literário palestino e amigo de Genet, Edward Said (2009), em *Estilo tardio*: “Genet é, portanto, um viajante entre identidades, um turista cujo propósito é esposar uma causa estrangeira, contanto que essa causa seja revolucionária e voltada à agitação permanente.” (SAID, 2009, p. 104). Caso não haja esse processo de uma mudança significativa, consistente e constante, a revolução pode cair no mesmo lugar daquilo contra o qual luta.

Acerca do devir-criança, levando em consideração o texto *O que as crianças dizem* – presente em *Crítica e clínica* – Deleuze (1997) nos faz pensar que o conceito tem a ver com uma capacidade infantil de cartografar os meios, já que são compostos de qualidades, substâncias, potências e acontecimentos, e geram um mapa de intensidades. Essa visão se justifica ainda mais se pensarmos que: “Os mapas não devem ser compreendidos só em extensão, em relação a um espaço constituído por trajetos. Existem também mapas de intensidade, que dizem respeito ao que preenche o espaço, ao que subtende o trajeto.” (DELEUZE, 1997, p. 76). Uma criança percebe o mundo ao redor, costumeiro, não como espaço estático, mas como movimento constante de vários elementos – de um devir – tornando-o capaz de viajar, mesmo estando imóvel: brincar e jogar são rupturas com as referências e os limites.

Além disso, ainda no quarto volume de *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, Deleuze e Guattari (2012) afirmam que o devir-criança se relaciona com uma anti-memória, já que a lembrança tem sempre uma função de reterritorialização:

Opõe-se desse ponto de vista um *bloco de infância*, ou um devir-criança, à *lembrança de infância*: “uma” criança molecular é produzida... “uma” criança coexiste conosco, numa zona de vizinhança ou num bloco de devir, numa linha de desterritorialização que nos arrasta a ambos — contrariamente à criança que fomos, da qual nos lembramos ou que fantasmamos, a criança molar da qual o adulto é o futuro. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 97).

Sendo assim, devir-criança não diz respeito a um adulto tentar reavivar aquilo que ele foi outrora, mas sim produzir uma criança molecular que entre na relação de movimento e repouso, gere uma zona de vizinhança com uma ideia de criança, assim como ocorre no devir mulher. Ora, a criança da memória é sempre fixa, sendo aquilo que eu fui e que não muda, da qual hoje eu sou o futuro. Contrariamente, uma criança molecular é produzida e coexiste conosco ininterruptamente: é uma infância, que não é a minha, mas sim uma forjada. Talvez

porque essa criança da memória esteja ligada a uma série de aspectos estanques, não apenas de nossa existência individual, mas de toda a sociedade.

O conceito de desterritorialização é complexo e aparece em diferentes momentos ao longo do pensamento deleuze-guattariano. Na conclusão do volume V de *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari (1997) afirmam que a desterritorialização: “[...] é o movimento pelo qual “se” abandona o território. É a operação da linha de fuga.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 224). Nesse caso, o território pode ser compreendido não apenas como espaço geográfico, mas pelo seu valor existencial: é ele a marca o que associada ao familiar e vinculante; designa as relações de propriedade e apropriação; estabelece distâncias e organizações. Já a linha de fuga diz respeito à capacidade que uma ação ou processo tem de desorganizar um determinado sistema. Ora, não que a desterritorialização e o território sejam opostos, pelo contrário, é possível acreditar que a desterritorialização movimenta como a linha de fuga, pois possibilita escapar de modelos, sistemas e conceitos estanques, a partir daí permitindo a criação de novos territórios.

Ainda em *Quatro horas em Shatila*, levando em consideração tais aspectos acerca do devir-criança, Genet (2016) nos afirma que:

A afirmação de que existe uma beleza peculiar aos revolucionários levanta muitos problemas. Todo mundo sabe, todo mundo suspeita, que crianças pequenas ou adolescentes vivendo em ambientes velhos e rudes tem um rosto bonito, corpo, movente e olhar semelhante à de um fedayin. Talvez isso possa ser explicado da seguinte maneira: ao romper com estruturas tradicionais, uma nova liberdade surge através da pele morta e pais e avós terão dificuldade para extinguir o brilho nos olhos, a pulsão nos templos, o prazer do sangue fluindo pelas veias. (GENET, 2016, p. 126).

O devir-outro é sempre revolucionário e o escritor nos mostra isso ao transformar o povo palestino em parte do seu povo por vir. Por mais que os movimentos palestinos tenham um fundo metafísico e moral proveniente da religião islâmica, percebemos que, especialmente as crianças e jovens, aos quais ele elege como signos de uma beleza própria, exprimem certa vivacidade com seu corpo e movimento: atributos que os mais velhos, talhados pela moral, não carregam mais. Tais atributos, apesar do escritor francês afirmar que todo mundo sabe ou que todo mundo suspeita, não são deveras visíveis e valorizados. A revolução que o escritor espera talvez não seja promovida pelos *fedayins* – os militantes palestinos que tentam resistir à opressão, sobretudo israelense – mas esteja presente em traços quase invisíveis (devires-imperceptíveis, como microtransformações) que o animam.

Neste sentido, Genet devir-criança recorrendo à sua escritura, sente a vivacidade, a força e evoca uma revolução inerente a elas: uma renovação pulsante diante das estruturas

tradicionais, trazendo sempre a possibilidade de outros devires. Mesmo que em alguns textos o escritor busque suas memórias da infância, sobretudo aquelas em que relembra suas passagens por reformatórios, a visão sobre a criança é diferente: é um bloco de infância que coexiste com adultos, mesmo que sejam guiados por bases mortificantes, ressentidas, religiosas. Além disso, as crianças têm uma capacidade de repensar as características do mundo, dando usos atualizados a uma gama de signos que o circundam: nisso se manifesta a capacidade de cartografar as forças que se manifestam ao redor para gerar uma nova beleza. Por isso, é possível aproximar a escritura genética da filosofia nietzschiana, já que o filósofo alemão, como dito, vê na criança um signo de novos valores.

O tipo de revolução que aqui expomos passa também pela maneira como Guattari (1981) pensa o conceito em *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. Em Guattari, não é na ação de grupelhos que ocorre a revolução, mas na ruptura com a vida privada do indivíduo, baseada na lógica do partido, da família, dos laços conjugais, possibilitando uma abertura a outros modos de subjetividade, que passem pelo desejo e manifestem a diferença. Assim: “A subversão dos modelos abstratos secretados pelo capitalismo, e que continuam caucionados até agora, pela maioria dos teóricos, é um pré-requisito absoluto para o reinvestimento pelas massas para de luta revolucionária.” (GUATTARI, 1981, p. 17). Em resumo, revolucionária é uma postura que rompe com tudo o que pode enquadrar a vida e suas potências.

Nesse passo, é importante pensarmos que a ideia de identidade se manifesta como a forma de uma imposição de uma força dominante sobre outra dominada, a partir de uma lógica social, histórica, política e religiosa. Como afirma Said (2009), a lógica cultural e a vida familiar fazem de Genet uma “vítima de uma identidade imposta a ele por sua delinquência, seu isolamento, seu isolamento, seus talentos e prazeres transgressivos.” (SAID, 2009, p.104). Sua escolha de estar ao lado de argelinos e palestinos mostra a necessidade de rechaçar a dinâmica da identidade.

Já sobre o devir-vegetal, em *Crítica e clínica*, ao discutir a respeito do poeta Walt Whitman (1819-1892), Deleuze (1997) nos ajuda a explicitar este conceito:

Whitman instaura uma relação ginástica com os carvalhos de tenra idade, um corpo-a-corpo: não se funde neles nem se confunde com eles, mas faz com que algo passe entre eles, entre o corpo humano e a árvore, nos dois sentidos, o corpo recebendo "um pouco de seiva clara e de fibra elástica", mas a árvore por sua vez recebendo um pouco de consciência ("talvez façamos uma troca"). (DELEUZE, 1997, p. 71).

Assim como todos os modos de devir, no devir-vegetal não existe uma transformação do homem em planta, em árvore, em arbusto, mas um processo de relações, trocas e

atravessamentos entre os signos vegetais e outros signos: é um processo ginástico (de plasticidade) entre um corpo vegetal e o do escritor, do poeta, do artista. Sendo assim, é importante que haja um encontro no qual cada um tenha sentido, experimentado o outro, para inventar novas forças e novas armas. Com efeito, ocorre uma espécie de embriaguez que faz irromper uma planta em nós.

Diante dessas considerações, em *Diário de um ladrão*, ao procurar por suas origens – nome dos pais, local de nascimento, etc. – Genet (2005) escreve sobre a simpatia que experimenta em relação às flores, o eu nos remete ao devir-vegetal:

Por meio dessa planta espinhosa das Cevenas, é das aventuras criminosas de Vacher que participo. Enfim, por meio dela cujo nome uso, o mundo vegetal me é familiar. Posso sem piedade considerar todas as flores, elas são minha família. Se por elas vou ter com os domínios inferiores – mas é nos fetos arborescentes e seus pântanos, nas algas, que eu gostaria de descer –, ainda me afasto mais dos homens. (GENET, 2005, p. 45).

A planta espinhosa que Genet se refere é a giesta, uma espécie arbustiva, muitas vezes utilizada para a recuperação do solo em áreas degradadas, cuja incidência é comum em algumas regiões do Mediterrâneo, em especial na região das Cevenas, no Sudeste da França. Esses cenários serviram de palcos para as ações de Gilles de Rais (1405-1440) e Joseph Vacher (1869-1889), ambos assassinos franceses, conhecidos pela brutalidade com suas vítimas. O primeiro, aliás, inspirou Charles Perrault a escrever o conto *O barba azul*. Afastar-se do mundo homens é, aqui, distanciar-se das regras morais e de sua nocividade, ao aproximar-se do mundo do marginal. Trata-se de encontrar um lugar além do bem e do mal, não orientado por moralismos.

Giesta em francês é *gênet*. Talvez por isso o escritor francês acredite que seu nome marque sua entrada no mundo vegetal, fazendo das flores a sua família: “Sabem que eu sou o seu representante vivo, móvel, ágil, vencedor do vento.” (GENET, 2005, p. 45). Uma das grandes ambições do capitalismo é a de que o homem, valendo-se da técnica (racionalidade e aparato instrumental),<sup>35</sup> quer se impor sobre outros modos de vida a qualquer custo, sempre visando eficácia e lucro. Dessa temporalidade, as plantas, ao encontrarem diferentes modos de se manterem vivas, operam, silenciosamente, uma espécie singular de revolução. Um arbusto que nasce na fissura da parede de um prédio demonstra tal resistência. Os espinhos também são signos disso: é a vida que procura encontrar outras saídas, diante dos impedimentos

---

<sup>35</sup> Em *Psiche e Techne: o homem na idade da técnica*, o filósofo italiano Umberto Galimberti (2006) nos diz que: “Como o termo “técnica” entendemos tanto *o universo dos meios* (as tecnologias), que em seu conjunto compõem o aparato técnico, quanto a *racionalidade* que preside o seu emprego em termos de funcionalidade e eficiência.” (GALIMBERTI, 2006, p. 9).

impostos por ações mortificantes. Assim, por mais que o escritor se considere um representante das flores – e entendemos que a ideia de representação desde o pensamento platônico pode ser considerada problemática – trata-se de um devir-vegetal, rizomático, que experimenta, ao mesmo tempo, a fragilidade das plantas e sua potência.

Quanto ao devir-animal, em *Kafka: por uma literatura menor*, Deleuze e Guattari (2014), ao falarem sobre a presença de diferentes animais nos escritos kafkianos, afirmam que:

Devir animal é precisamente fazer o movimento traçar a linha de fuga em toda sua positividade, ultrapassar um limiar, atingir um continuum de intensidades que só valem por si mesmas, encontrar um mundo de intensidades puras, em que todas as formas se desfazem, todas as significações também, significantes e significados, em proveito de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos assignificantes. (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 27).

O devir-animal é um movimento que toma a fuga como uma estratégia de enfrentamento, que procura escapar de qualquer forma, organização e significação, atingindo um conjunto de intensidades puras e inexpressáveis. Há uma ruptura com os agenciamentos institucionais – a família, a religião, o Estado – tornando-o secreto ou mesmo proibido, fazendo-o transitar na borda das instituições, mas sempre por fluxos anômicos. Talvez por isso este devir exprima as potências minoritárias ou oprimidas, taxadas, muitas vezes, como monstruosas, no pior sentido da palavra.

Ainda a respeito do devir-animal, no quarto volume de *Mil platôs*, Deleuze e Guattari (2012) pensam que: “Num devir-animal, estamos sempre lidando com uma matilha, um bando, uma população, um povoamento, em suma, com uma multiplicidade.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 20). Não se trata de se transformar em um animal, mas antes de se parecer com um, lembrando que: “Todo animal é antes um bando, uma matilha” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 21), justamente por ser uma pluralidade. Porém, este processo ocorre com tanta intensidade a ponto de gerar uma zona de indecibilidade entre um ser humano e qualquer outro animal, estando no nível de uma simbiose. Ademais, para que haja um devir-animal é necessário um fascínio: “Não devimos animal sem um fascínio pela matilha, pela multiplicidade.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 21). Neste caso, entendemos que a expressão seria uma variação da ideia de afectos que se manifesta como uma potência do bando que faz vacilar a ideia de um eu.

Na dinâmica desse fascínio, Deleuze e Guattari (2012) afirmam que todo escritor é um feiticeiro – não no sentido de uma mística religiosa, mas de saber jogar com a força das palavras – sendo capaz de viver o animal como a única população perante a qual ele é

responsável de fato: “Se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 21). O que garante a existência de um escritor, mais do que escrever, é o devir-animal. Mesmo que por pouco tempo, ele é violentamente arrancado de sua situação de ser humano e vivencia o mundo tal qual um animal, seja como uma ninhada de ratos, uma vara de porcos ou enxame de insetos.

Esses aspectos podem ser percebidos em *Diário de um ladrão*, quando Genet (2005) fala sobre as relações dele e de seu amante Salvador com os piolhos num período em que viviam na mendicância:

Salvador tomava conta de mim, mas durante a noite, à luz da vela, eu procurava nas costuras da sua calça os piolhos, os nossos íntimos. Os piolhos nos habitavam. Às nossas roupas eles davam uma animação, uma presença que, desaparecidas, as tornavam mortas. Gostávamos de saber – e sentir – pululando os bichinhos translúcidos que, sem serem domesticados, eram tão nossos que o piolho de outro que não nós dois nos dava nojo. Nós lhes dávamos caça, mas com a esperança que durante o dia as lêndeas teriam nascido. Com nossas unhas os esmagávamos sem nojo e ódio. Não jogávamos os cadáveres – ou despojos – no lixo, os deixávamos cair, sangrando com o nosso sangue, em nossa roupa maltratada. (GENET, 2005, p. 29).

Apesar de ser um signo da decadência em um universo comum – afirmada por Genet, como falamos anteriormente – a relação parasitária entre os piolhos e os seres humanos é pensada de outra maneira por meio das palavras do escritor. Talvez seja essa a feitiçaria da qual Deleuze e Guattari falavam. Como dito, ele está sempre imerso, experimentando intensamente a intimidade nesses lugares marginais, onde transitam piolhos, lêndeas, pulgas, larvas, dentre outros menosprezados por sua suposta asquerosidade. Além disso, existe uma aliança entre Genet, Salvador e os piolhos, na qual se atravessam mutuamente e, garantem na intimidade, formam um bando anômalo – de uma anormalidade outra, desigual, ao assumir uma posição ou conjunto de posições distintas dos demais. Aliás, em *Diferença e repetição*, Deleuze (1988) valoriza as larvas por seus aspectos de movimento, atualização, inacabamento e involução<sup>36</sup>.

Não se trata da domesticação daqueles animais, mas de se relacionar com eles em seus processos de desterritorialização constante, já que não habitavam apenas a cabeça, mas roupas e o corpo do escritor e de seu amante, gerando um tipo único de cartografia em que os dados compõem uma espécie de mapa. Por todos os lados, suas roupas ganhavam vivacidade com a

<sup>36</sup> Ao falar sobre o que é um sistema, em *Diferença e repetição*, o filósofo francês (1988) afirma que: “Há movimentos dos quais só se pode ser paciente, mas o paciente, por sua vez, só pode ser uma larva. A evolução não se faz ao ar livre, só o involuído evolui.” (DELEUZE, 1998, p. 198).

multiplicidade que nelas fervilhava, lembrando que, mesmo se fosse apenas um piolho, ainda seria um bando, já que “O piolho é uma piolhiferação...”. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 20).

Às vezes, os próprios mendigos devem piolhos: são nômades, porque transitam para todas as direções sem destino certo; desestabilizam as ordens colocadas; fazem fugir as forças de dominação e destruição. Nesses processos, Genet e Salvador ofertavam aos piolhos seus corpos como caça, tais como animais, esperando que eles se proliferassem mais e mais, de maneira descontrolada. Não apenas isso, o sangue do escritor – um feiticeiro, como dito anteriormente – se misturou ao dos piolhos, criando uma zona de indecibilidade entre ambos: “Na feitiçaria, o sangue é de contágio e de aliança.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 31). No entanto, concomitantemente, o escritor e o seu amante também caçam, gerando uma cena de um assassinato em massa, descrita ao final da citação, garantindo uma conjuntura de conflito incessante, comum na natureza.

### 3.3 O real, o mito e a linguagem em Jean Genet: a experimentação de um Povo Por Vir

Em *Conexões: Deleuze e Vida e Fabulação e...*, de acordo com Bogue (2011), a experimentação do real consiste em fazer um texto literário, filosófico, ou uma obra de arte “[...] funcionarem como intervenções no universo de seus ambientes sociais, políticos, institucionais e materiais.” (BOGUE, 2011, p. 22). Nesse caso, a ideia de funcionamento reside em fazer daquelas manifestações literárias, enquanto máquinas de guerra elaboradas em um *socius*<sup>37</sup>, serem consideradas um componente capaz de interferir de algum modo em suas estruturas que tende ao despotismo. O texto não é uma verossimilhança do mundo, mas uma maneira de ser desreterritorializado. À medida em que é lido e relido, ele passa a funcionar de maneira nova e diferente, de acordo com o universo físico, biológico, social e tecnológico pelo qual ele se transporta.

Assim, Genet faz com que seus personagens – tipos marginais e signos incômodos – que contestam os preceitos sociais e relações econômicas: a existência de um mendigo como Salvador (*Diário de um ladrão*), possibilita o pensamento sobre uma série de processos econômicos que geraram miséria na primeira metade do século XX; um ladrão e assassino tal

<sup>37</sup> Em *O anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia* Deleuze e Guattari (2011) definem este conceito, assim: “Simplesmente, as formas de produção social implicam também uma parada improdutiva inengendrada, um elemento de antiprodução acoplado ao processo, um corpo pleno determinado como *socius*, que pode ser o corpo de terra, ou o corpo despótico ou, então, o capital.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 22). Diante disso, pelas determinações que o compõe de todos os lados, o *socius* é destituído de movimento, diferentemente do texto literário.

qual Nossa Senhora das Flores, é um indivíduo que coloca em xeque o direito que o Direito tem (*quid juris?*) e o preceito judaico-cristão que diz que ‘o trabalho dignifica o homem’, sobretudo se pensarmos as relações de trabalho construídas ao longo da modernidade – estendendo-se ao mundo contemporâneo – além de deixar mais evidente o ódio que o capitalismo sente pelo ócio; grupos como os Panteras Negras, os revolucionários palestinos (*Quatro horas em Shatila e Um cativo apaixonado*) e os argelinos (*Os biombos*) denunciam o racismo, a xenofobia, a inexistência das relações de solidariedade entre povos, além de uma série de genocídios que acontecem cotidianamente e que, muitas vezes, são negligenciados. Diante disso, podemos acreditar que cada personagem ou grupo é gerado num *socius*, experimenta-o, provoca-o, enfrenta-o e exercem a sua interferência, sejam com a intensidade das palavras, das ações ou pelo simples fato de existirem.

Percebe-se que os escritos genéticos possuem uma intensa potência política, nascida da lida com as minorias, fazendo deles o povo que falta. E deste modo, em sua lida com o real, Genet acredita no mundo, se levarmos em conta o modo como Deleuze (1992) pensa essa expressão, especialmente a partir da entrevista concedida a Toni Negri, intitulada *Controle e devir*, presente em *Conversações*: “Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfícies ou volumes reduzidos,” (DELEUZE, p. 218). Em resumo, mas não menos intenso, trata-se de fazer constantes microrrevoluções (revoluções moleculares) nos modos de pensar, para que valorizem sempre a diferença.

Diretamente relacionada à experimentação do real está a fabulação do mito, já que nesta, em primeiro lugar, exercita-se, constantemente, a criação de personagens capazes de manifestar aspectos sociopolíticos; e, em segundo lugar, as vidas são, ao mesmo tempo, alegorias individuais e coletivas inseparavelmente. Nesse passo, o processo tem a ver com a invenção de um povo por vir e, concomitantemente, aqueles que fabulam – em especial, escritores e poetas – tendem a assumir uma estatura mítica: o fabulador do mito não cria heróis, mas projeta algo – pessoa, grupo, povo – tornando-o maior do que realmente é (seu alcance local) ao ponto de transbordar ou mesmo ser incomensurável.

Esses aspectos são discutidos em *Crítica e clínica*, quando Deleuze (1997) – ao falar sobre os escritos do antropólogo e escritor britânico T. E. Lawrence (1888-1935) – pensa que a fabulação do mito:

Seria o caso, antes, de um profundo desejo, de uma tendência a projetar nas coisas, na realidade, no futuro e até no céu, uma imagem de si mesmo e dos outros suficientemente intensa para que *ela viva sua própria vida*: imagem sempre

retomada, remendada, e que não para de crescer ao longo do caminho até tornar-se fabulosa. É uma máquina de fabricar gigantes, o que Bergson chamava de uma função fabuladora. (DELEUZE, 1997, p. 133).

Militar, Lawrence iniciou em 1914, durante a Primeira Guerra Mundial, um trabalho junto ao movimento nacionalista árabe na insurgência contra o Império Turco Otomano, aliado do governo alemão naquele contexto. Nesse processo, o escritor britânico, ao se afastar do seu país e dos seus conterrâneos, de passar a viver como um árabe, mantendo suas distinções desenvolveu apreço por aquele povo, Suas relações são descritas em *Os sete pilares da sabedoria*. Para Lawrence, os árabes são mais do que um motivo literário, pois acredita que os seus escritos são vitais para a insurreição, à medida em que eles intensificam a imagem da revolta e dos revoltados, mostrando-os, sempre, como grandiosos. Essa projeção dos árabes faz com que o povo se agigante – remetendo, novamente, a uma paráfrase aos escritos de Bergson, presente em *O que é a filosofia?* – tornando-se fabulosos. Cabe lembrar que, a imensidão não se trata de aspectos inflados por uma aparente extensão, mas pelas intensidades dramáticas ou cômicas que envernizam os acontecimentos.

Para Deleuze, o escritor britânico é uma espécie de homem perigoso, pela sua capacidade de fabular, concomitantemente, artística, política e erótica. Não se trata de escrever esperando que no texto a imagem arrancada de si mesmo e de seus amigos, por uma “máquina de projeção” de Lawrence, tenha correspondência no real: “Trata-se de fabricar o real e não de responder a ele.” (DELEUZE, 1997, p. 134). É nesse sentido que a literatura (e as artes) criam outra realidade, um fora, embora se caracterize assim, está sempre dentro, pois nunca se afasta da ideia de imanência.

Genet se encontra próximo dessa perspectiva, já que ele se encontra entre aqueles cujo espírito é atravessado pelos pensamentos que o arrancam, entendendo que: “O espírito é uma Besta com olhos múltiplos, sempre pronta a saltar sobre os corpos animais que distingue.” (DELEUZE, 1997, p. 135). Isso nos leva a pensar que a força da criação está relacionada com um modo de ferocidade, tal qual um animal, que permanece sempre atento e com a capacidade de enxergar de forma múltipla, mas, principalmente, expressar a “revelação de uma beleza insolente” (DELEUZE, 1997, p. 142), perceptível nos devires.

Deleuze (1997) afirma que Genet e Lawrence compartilham alguns traços, especialmente o de não se confundirem com a causa palestina e árabe, respectivamente, mantendo-se sempre perto, como bons observadores. Entretanto, o primeiro supera o segundo, na medida em que o escritor britânico era um agente do Estado, enquanto o escritor francês não, além dele se dedicar ao erotismo e se entregar, genuinamente, ao engajamento político.

Além disso, Genet parte da prerrogativa de que a liberdade e a beleza do indivíduo em constante revolta passam, caso seja necessário, pela ideia da traição, como maneira de afirmar aquilo que as revoluções não são capazes de admitir, conforme escreve Edward Said (2009) em *Estilo tardio*: “[...] que seus primeiros grandes inimigos – e vítimas – logo após o triunfo costumam ser os artistas e os intelectuais que a apoiaram por amor à causa e não por alguma contingência nacional, chance de sucesso ou ditame da teoria.” (SAID, 2009, p. 100).

É possível perceber fabulação do mito nos escritos genéticos em o caso de *Um cativo apaixonado*, no qual Genet (2003), a exemplo de *Quatro horas em Shatila*, expõe suas relações com o povo palestino:

Conheci os palestinos em 1970. Muitos líderes do movimento impacientes, praticamente exigiram que este livro fosse finalizado. Eu temia que seu fim correspondesse ao fim da resistência. Não que o meu livro pretendesse mostrar o que ela foi. E se minha decisão de tornar público meus anos com a resistência fosse um sinal de que ela estivesse desaparecendo? É que um sentimento inominável me advertiu: a revolta está se esvaindo. Canções heroicas serão feitas sobre ela. Olhei a resistência como se ela fosse desaparecer amanhã. (GENET, 2003, p. 32)

Diante disso, podemos acreditar que Genet fabrica o gigantismo dos palestinos e de sua resistência, por mais que tenha dito que não tinha a intenção de mostrar os fatos. Esse povo se tornou um personagem em seus últimos escritos. A escritura genética procura criar uma imagem distinta daqueles, da forma como as coisas aconteceram em uma realidade pré-existente: fabricar o real, não responder a ele, tal como Deleuze pensa sobre os escritos de Lawrence.

Ao que parece, a partir da relação com os líderes palestinos, o escritor francês entendia que a sobrevivência da revolta dependia da forma como ele experimentava e expressava suas percepções. Talvez aí estivesse o segredo de Genet: olhar para as pessoas, as coisas e os lugares como se estivessem prestes a deixar de existir. Isso intensificava a maneira de vê-los, asseverando sua potência criadora. O percurso de *Um cativo apaixonado* se confunde com o andamento da resistência palestina; as palavras e frases, escolhidas e criadas, deixavam aberto o interesse pelo drama daquele povo: “Sua realidade era a imbricação, fértil em ódio e amor, nas vidas cotidianas, semelhante à translucidez, silêncio entrecortado por palavras e frases.” (GENET, 2003, p. 10).

Esses processos ficam mais perceptíveis quando consideramos a perspectiva de Deleuze e Guattari (1992), em *O que é a filosofia?*, ao dizerem sobre a criação de um povo por vir. Acerca do conceito, o filósofo e o psicanalista dizem que a arte e a filosofia invocam um povo ou uma raça:

Pois a raça invocada pela arte ou a filosofia não é uma raça que se pretende pura, mas uma raça oprimida, bastarda, inferior, anárquica, nômade, irremediavelmente menor – aqueles que Kant excluía das vias da nova crítica... Artaud dizia: escrever para os analfabetos – falar para os afásicos, pensar para os acéfalos. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 141).

Diante do excerto acima, o povo por vir é sempre menor, atravessado por tudo o que, ao longo da história, foi relegado à baixaza, utilizando uma única palavra, excluído; uma massa oprimida, tolhida, bastarda, errante e inacabada; relegada das concepções jurídicas tradicionais; e imprópria, diante da filosofia e da literatura canônica. Efetivamente, esse mesmo povo tem como marcas o sofrimento abominável e, acima de tudo, a resistência à morte, à servidão, ao intolerável, à vergonha, a tudo aquilo que os devires despóticos lhes imputam.

É necessário destacar que o “para”, como foi expresso anteriormente, não diz respeito a um “com vistas a...” ou “em lugar de...”, mas sim de “diante”, como ressaltam Deleuze e Guattari (1992). Este povo, acrescentam, é interior ao pensador e ao artista por ser um devir-povo. Aqueles são incapazes de criar um povo, já que só pode ser forjado em circunstâncias de sofrimento profundo, e nessa condição, estaria incapacitado de lidar com a filosofia e a literatura, porém ele pode ser evocado com toda força por estes: os livros de filosofia e literatura e as obras de arte contêm uma gama incalculável de dores, seja pelas experiências próprias ou por outras percepções, que fazem pressentir o nascimento de um povo.

Sendo assim, o povo por vir é um devir-outra em que o artista e o filósofo não são afásicos ou acéfalos, mas, diante das circunstâncias e de forma afirmativa, tornam-se. Podemos acreditar que eles sabem transitar de maneira singular pelas zonas de trocas e, nas experiências de sua escritura, devêm de formas diferentes, tornando-se aquilo sobre o qual escrevem e, conseqüentemente, fazendo com que o que eles devêm possam se transformar em outra coisa: “Torna-se índio, não para se tornar, talvez “para que” o índio, que é índio, se torne ele mesmo outra coisa e possa escapar de sua agonia.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 141-142). Assim, o escritor e o filósofo podem invocar esse povo, por meio de uma escritura que é capaz de criar aberturas para múltiplas possibilidades de devir de uma mesma existência.

Nesse sentido, em *Um cativo apaixonado*, ao falar sobre as experiências vivenciadas ao lado do movimento estadunidense Panteras Negras, Genet (2003) chama a atenção para o fato desse grupo, em meio às inúmeras estratégias de enfrentamento, ter passado por um tipo de metamorfose própria, mesmo sem ter se dado conta desse acontecimento:

Em lugar da independência real, territorial, política, administrativa, policial, necessitando de uma confrontação com o poder branco, realizando-se uma metamorfose do Negro. De invisível, ele se torna visível. Esta visibilidade é conquistada de diversas maneiras. O Negro não é uma cor: sobre o fundo da epiderme de pigmentação mais ou menos fechada, ele pode organizar suas roupas coloridas que são verdadeiras festas ou, sobre um fundo mais ou menos negro, construir cenários de dourados, de azuis, de malvas, o que demanda uma busca de combinações de tons pastel ou violentos que, de toda maneira, atraem os olhos. Esses cenários não podem dissimular o drama que neles se representa pois os olhos ali vivem, e uma eloquência aterradora dali desponta. (GENET, 2003, p. 121).

Ora, em vez de buscar uma independência aos moldes tradicionais oriundos de um confronto direto às forças que os oprimem, os Panteras Negras experimentaram outro modo de defrontação: uma metamorfose ou o que podemos chamar de um tipo específico de devir. Dessa forma, tendo como fundo a cor de sua pele, a utilização da variedade de cores das roupas – o azul, o dourado ou malva, dos veludos e das sedas – e os cortes de cabelos passam a serem os elementos desta metamorfose que geram uma série de cenários coloridos de uma festa ou peça de múltiplos tons, sobretudo nas passeatas, às quais Genet classificava como desfiles.

De certa maneira, o desfile pode ser entendido como a potência de uma máquina de guerra, cujo enfrentamento, como dito anteriormente, não se dá pelo conflito direto, mas pela fuga. Valer-se das cores é, possivelmente, uma alternativa ao combate violento por meio do estabelecimento de uma oposição debochada, adepta do escárnio, porém, não nega a seriedade de seus dramas e sua capacidade de se expressar. Não à toa Genet acredita que: “O resultado da luta foi tudo isso, mas foi a metamorfose que, de longe, prevaleceu sobre o resto, e é por isso que pode se dizer que os Panteras venceram graças à poesia.” (GENET, 2003, p. 123). Nesse caso, podemos pensar que vencer diz respeito a um signo de superação dos aspectos próprios de uma tensão entre forças, sangrenta e bélica. Não que não houvesse a violência como elemento de combate – muitas vezes, a luta armada era uma via necessária – porém, uma potência artística pode ser mais intensa que a primeira via.

Diante disso, em *Nossa Senhora das Flores*, Genet (1983) evoca um povo composto por assassinos, michês, travestis – além da gama de outros marginalizados apresentados neste e em outros escritos – aos quais foi dedicada boa parte daquele livro, transformando-os em elementos para sua criação:

Meu espírito, atento em me satisfazer, confeccionou-me, sob medida, aventuras gloriosas ou encantadoras. O que mais me entristece, penso às vezes, é que a maior parte destas criações são totalmente esquecidas, embora constituam, e se me ocorre sonhar agora com uma destas vidas, imagino que ela seja nova embarco no meu tema, navego, sem lembrar-me que há dez anos embarquei nela e que ela soçobrou, cansada, no mar do esquecimento. Que monstros continuam a viver nas minhas

profundezas? Suas exalações, seus excrementos, sua decomposição talvez façam brotar na minha superfície algum horror ou beleza que adivinho suscitados por eles. Reconheço suas influências, o encanto dos seus dramas novelescos. Meu espírito continua a produzir belas quimeras, mas até hoje nenhuma delas tomou corpo. (GENET, 1983, p. 138-139).

Assim, o espírito que, nesse caso, pode ser entendido como o potencial criador do escritor, do poeta e do artista, o proporciona fabular para satisfazer sua necessidade por homens cruéis, belos e vigorosos. Com o mesmo ímpeto em que são vislumbradas as histórias que constituem uma noção genetiana de passado, elas, muitas vezes, se perdem: trata-se de uma memória esquecida incessantemente, mas que abre espaços para a criação, para uma dinâmica de preenchimento desses espaços. Os movimentos são intensos para Genet, tanto que ele, muitas vezes, ressalta não saber se aconteceram de fato ou não. Todavia, existe uma força que o leva a querer recriá-las. Torná-las novas para adiante esquecê-las.

Ademais, Genet permanece povoado por seus personagens e os considera como monstros que vivem em suas profundezas. Naquele contexto, esses são assassinos renomados, todos condenados à morte, cujas histórias o escritor reinventou a partir de recortes de jornais aos quais teve acesso na prisão de Fresnes: ao todo, vinte fotografias afixadas atrás de um quadro de normas da prisão, com pedaços de pão e fragmentos de fios de latão. Uma gama de sensações brota em sua superfície (em seu corpo, em sua pele) nascida a partir das expectativas de como seria o odor, as excreções e a putrefação deles, e que compõem seus dramas novelescos, capazes de alimentar a escritura genetiana, principalmente se levamos em conta as suas trajetórias. Assim, trata-se de um povo evocado por um potencial capaz de criar continuamente (sempre tipos marginalizados), mas que jamais chegará a ganhar corpo, neste caso, indo além das zonas de fabulação, isto é, não passando de possibilidades fragmentadas, ainda não viabilizadas. Assim, acreditamos que *Nossa Senhora das Flores* foi inspirado na força dessas singularidades.

Além disso, própria dos escritores que criam este povo por vir, existe a ideia de uma literatura menor. Acerca desse conceito, em *Kafka: por uma literatura menor*, ao tratar sobre aspectos dos escritos kafkianos, Deleuze e Guattari (2014) acreditam que: “Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior.” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 35). Ou seja, não se trata de uma experiência literária produzida em uma língua inexpressiva, subalterna, extraoficial, contida em uma língua nacional e oficial. Ao contrário, trata-se de uma experimentação revolucionária de uma língua maior, usada muitas vezes para escapar dos signos que geralmente carrega.

De acordo com Deleuze e Guattari (2014), são três os aspectos que promovem uma literatura menor: o coeficiente de desterritorialização, a preponderância política e o valor coletivo. Esses três aspectos consistem em desterritorializar a linguagem, uma vez que ela é deslocada de lugares pré-estabelecidos, comuns, fazendo circular suas potências em inúmeras histórias, paisagens e territórios. Na primeira característica, trata-se da impossibilidade de não escrever, a de escrever em uma língua pátria e a de escrever de outro modo. Primeiramente, eles acreditam que toda opressão passa, necessariamente, pela linguagem como instrumento de apresentação ou mesmo de denúncia dela, por isso é fundamental escrever. Em segundo lugar, por não poder escrever de outro modo – outra língua, própria – é necessário recorrer a uma língua maior. E, por fim, a impossibilidade de não escrever de outro modo é a exigência cultural de registrar os seus escritos de acordo com a norma culta, valendo-se de uma sintaxe formal que representa uma maioria. Resumidamente, ao levar em conta esses aspectos, o coeficiente de desterritorialização é a capacidade de: “Ser em sua própria língua como um estrangeiro.” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 52).

Ademais, diferentemente das grandes literaturas que se restringem a casos individuais – familiar, conjugal, etc. – a literatura menor, por mais que seja aparentemente individual, é diretamente ligada à política. Nesse caso, ainda que certas histórias sejam vinculadas a um personagem específico, elas podem estar conectadas a aspectos comerciais, econômicos, burocráticos e jurídicos, capazes de estabelecer e disseminar valores. O enunciado das grandes literaturas é sempre impregnado pela política. Em uma literatura menor, esses pontos se apresentam de maneira mais visível, mas não menos complexa, enquanto nas literaturas maiores eles se passam nos porões, nos subsolos, sendo considerados temas secundários e, como tais, não recebem a devida importância.

Por fim, toda literatura menor é coletiva, ainda que exista somente um personagem, ele é capaz de incorporar as vozes de uma coletividade, suas características, suas angústias, suas necessidades, sobretudo quando faltam outros lugares para essas manifestações. Assim, a literatura se torna o espaço de um devir minoritário: “[...] porque só ela é determinada a satisfazer as condições de uma enunciação coletiva que faltam por toda outra parte nesse meio: a literatura é a tarefa de um povo.” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 37), Ainda que este não seja capaz de se manifestar literariamente.

Há vestígios de uma literatura menor por todos os escritos genéticos, mas talvez ela se mostre com intensidade diferenciada em *Um cativo apaixonado*, sobretudo por explorar as limitações da língua quando ela tenta dizer sobre um povo:

A revolução palestina foi escrita sobre o nada, um artifício sobre o nada. A página em branco e cada minúsculo espaço de papel branco que aparece entre duas palavras seriam mais reais do que dois sinais negros? Ler entre linhas é uma arte estabilizada, ler entre as palavras é uma arte vertiginosa. Se a realidade do tempo passado perto dos palestinos – e não com eles – permanecesse em um lugar, ela se conservaria entre cada palavra que pretende dela dar conta, escolhida, até esposar a si mesma, encaixada, ou melhor, tão precisamente retida entre as palavras, nesse espaço branco da folha de papel, e não nas palavras em si, escritas para que essa realidade desapareça. (GENET, 2003, p. 9).

O silêncio ecoa mais do que o escrito, pois nenhuma escrita dá conta de abarcar a complexidade da existência. O inaudível causa um ruído ensurdecedor. Genet percebe isso, e reconhece, em meio ao branco da página, entre letras, pontos e acentos, os vestígios de um devir oculto: enquanto a escrita no papel forma uma espécie de grade que dificulta a leitura do que está por trás, o branco das páginas potencializa a reinvenção de outras realidades e é por meio dele, entre as palavras, que se vê e se ouve o mundo. Não se trata de um mero vazio em que os signos não estão, e sim uma maneira hirta e intensa de preenchimento e significação que resiste e transborda à escrita. O não escrito é uma lacuna ameaçadora para as palavras grafadas. Porém, ao mesmo tempo, impulsiona a vontade de escrever, registrar o vivido ou fingir para ter o mínimo de trégua, já que os espaços são também espectros das vidas que experimentaram a existência, a revolta e se esvaíram nos campos de refugiados, muitas vezes, diante dos olhos do escritor. Seja no redigido ou nos hiatos da folha, a literatura é importante por suscitar reflexões, e por retirar o pensamento de suas possibilidades abstratas, especulativas.

Em termos deleuze-guattarianos, por meio da literatura menor, há uma espécie de apropriação da língua por parte dos indivíduos à margem um processo de desterritorialização, no qual aquela é destituída de seus fatores de opressão (uma gramática tradicional, a sintaxe) para ganhar usos criativos, coletivos e possivelmente transformadores. Trata-se, assim, de se tornar um estrangeiro do próprio idioma. Talvez por isso, em *Diário de um ladrão*, ao falar sobre suas passagens e descobertas como criminoso em diversos países, o escritor francês (2005) acentua a força de sua relação com a língua francesa, especialmente para fabular este povo por vir:

As razões da minha escolha, cujo sentido só me aparecem hoje talvez porque eu precise escrever sobre ela, não me apareceram então com clareza. Acho que precisava cavar, perfurar uma massa de linguagem em que o meu pensamento estivesse a vontade. *É possível que eu quisesse me acusar em minha língua.* A Albânia, a Hungria, a Polônia, nem a Índia ou o Brasil me teriam oferecido um material tão rico quanto a França. Realmente o roubo – e o que é ligado a ele: as penas de prisão com a vergonha do ofício de ladrão – se tornaram um empreendimento desinteressado, espécie de obra de arte ativa e pensada que não se

podia realizar a não ser com a ajuda da linguagem, a minha, confrontada com as leis saídas dessa mesma linguagem. (GENET, 2005, p. 103-104).

O entendimento da escrita genética, do próprio escritor, assim como é possível pensar a partir do fragmento anterior, por mais turvo que possa parecer, tal qualquer experiência na tentativa de rememoração nasce da necessidade de ressignificação anos depois. Para tanto, foi importante buscar, fender, dentre inúmeros modos de dizer, uma linguagem que fosse um instrumento por meio do qual o escritor pudesse exercer intensamente suas potências. Apesar de ter passado por outros países e experimentado seus idiomas, foi na própria língua francesa que Genet encontrou expediente para empreender sua escritura e expressar sua excitação (uma ode à marginalidade e aos marginalizados, como uma espécie de obra de arte).

Acusar-se pode ser entendido, nesse caso, como poder expressar as idiosincrasias dos marginalizados: que também foram dele e que se tornaram o mote de boa parte do seu processo criativo, sobretudo nos primeiros escritos. Esse processo se deu em meio a tensões e oposições à língua e suas características de normalização, bem como ao aparato jurídico estatal, que se vale igualmente da língua para expressar seu poder de referenciar moralmente o que é bom e mau, certo ou o errado, justo ou injusto. Ao fazê-lo, tal qual todo escritor menor, como relata Genet, “Eu me tornava estrangeiro” (GENET, 2005, p. 104).

## 4 O GOZO TRÁGICO DE GENET: SOBRE O DESEJO, O CORPO E A GRANDE SAÚDE

*Sob o lençol, minha mão direita se aquieta para acariciar o rosto ausente, depois todo o corpo do fora-da-lei que escolhi para minha bem-aventurança desta noite.*

(GENET, 1983, p. 69)

### 4.1 O Desejo em Genet

No início de *Diário de um ladrão*, Genet (2005) relata como conheceu Stilitano, que viria a ser um de seus principais amantes retratados no livro. Diante de algumas das suas primeiras interações com ele e das experiências que surgiriam a partir daí, o escritor nos apresenta determinadas impressões que nos levam a pensar sobre a ideia do desejo:

Conseguindo o que eu desejava dele com tanta violência, Stilitano teria permanecido aos meus olhos o mestre encantado e sólido, mas de quem nem a força nem o encanto teriam satisfeito o meu desejo de todas as virilidades: o soldado, o marujo, o ladrão, o criminoso. Permanecendo inacessível, ele se tornou signo essencial daqueles que nomeei e que me aniquilam. (GENET, 2005, p. 44).

Genet deseja Stilitano. Por mais que pareça uma ausência – e a palavra inacessível, presente na citação, talvez deixe entender isso – no sentido de que o personagem seja algo que falta ao primeiro, acreditamos que, ao vislumbrar o seu amante, o narrador, incessantemente, recria o seu corpo. Assim, a produção desejante de Genet é maior que a acessibilidade de seus amantes. Esse é o ponto fulcral: não a ausência, mas a possibilidade de criação. É um fato significativo Stilitano não possuir a mão direita e isso excite tanto Genet, já que ele podia criar outras possibilidades para colocar no lugar do membro qualquer objeto que quisesse, inclusive ele próprio, pois o amante o considerava como o seu braço direito e ele, muitas vezes, fazia o papel da mão direita arrancada. Não à toa o escritor francês afirma que: “Stilitano me era uma potência”. (GENET, 2005, p. 51). Especialmente, por ter ensinado várias técnicas utilizadas por Genet durante seus crimes e porque aquele também era o seu parceiro em vários roubos e golpes. Nesse sentido, o desejo genético não se restringe aos aspectos sexuais.

Além disso, Genet faz do amante signo de outros personagens que compõe o que ele chama de todas as virilidades, não apenas naquele contexto, mas em toda a sua escritura: ele é o soldado, o marujo, o ladrão, o criminoso; sem levarmos em considerações outros tipos que foram construídos posteriormente e agregados como virilidades: os insurgentes palestinos e os

Panteras Negras, por exemplo. Tal construção se manifesta de forma violenta, como também intensa, densa e provocadora.

A leitura de Deleuze e Guattari – sobretudo em *O anti-Édipo* (1997) – a respeito do desejo pode nos ajudar a pensar sobre a ideia de desejo, tal como Genet a trabalha. Trataremos dessa visão Deleuze-guattariana mais adiante. A princípio, podemos dizer que os filósofos seguem uma linha de pensamento que os antecede, que passou de maneira decisiva por Spinoza e Nietzsche. Como afirma Camille Dumoulié (2005), em *O desejo*, Spinoza via o desejo como pura positividade, o que implica duas consequências:

[...] em primeiro lugar, o desejo não nasce de uma carência (ou falta), mas, ao contrário, de um infinito extravasamento de potência que procura e cria as condições necessárias ao seu incremento. Em segundo lugar, a força vital não comporta nenhuma limitação nem negatividade interna. (DUMOULIÉ, 2005, 148).

A tradição, sobretudo metafísica, sempre atacou o desejo, demonizando suas causas e consequências. Foi justamente esse o ponto de ruptura de Spinoza, uma vez que, para ele, o desejo tem como motores o apetite – vontade – e os afetos – a forma como somos afetados por outros corpos, que incidem sobre o indivíduo, aguçando-o. Mais do que isso, em *Ética*, o filósofo holandês afirma que: “O desejo é a própria essência do homem” (SPINOZA, 2017, p. 237). Por mais que o conceito de essência e o determinismo que carrega sejam problemáticos fora das discussões metafísicas, considerá-lo como sendo o desejo – sobretudo no contexto em que Spinoza viveu – abre caminho para que pensadores e artistas posteriores possam elaborar leituras diferenciadas do mundo, afastadas, sobretudo da moral judaico-cristã e de outras tradições religiosas proibitivas e constantemente alimentadas pelo ressentimento. Na esteira desse olhar afirmativo e revolucionário sobre o desejo, encontram-se Nietzsche, Deleuze, Guattari e o próprio Genet.

Ademais, o filósofo holandês acredita que a imaginação assume um papel importante nesse processo, uma vez que ela, a partir dos afetos, cria ideias acerca do mundo para adequá-lo e, conseqüentemente, satisfazer o apetite: “A mente esforça-se, tanto quanto pode, por imaginar aquelas coisas que aumentam ou estimulam a potência de agir do corpo.” (SPINOZA, 2017, p. 179). Nesse sentido, imaginar é importante para o desenvolvimento do desejo, que se apresenta como atividade incessante, não como passividade.

Como dito, Genet (1983) escreveu *Nossa senhora das flores* quando estava preso. No início do texto, inserido como narrador, após descrever os aspectos de Mignon-Pé-Pequeno, o jovem amante da protagonista Divina, Genet relata como foi envolvido por esse personagem, sobretudo, mostrando como o desejo se faz presente em seus escritos:

Agora estou exausto de inventar circunstâncias nas quais ele me ama mais e mais. Estou esgotado das viagens inventadas, dos roubos, dos estupros, dos assaltos, das prisões, das traições em que estaríamos misturados, um agindo pelo outro, para o outro e jamais nem por, nem para si mesmo, onde nós mesmos seríamos a aventura e nada mais do que nós. Estou esgotado; meu pobre pulso está com câimbras. A volúpia das últimas gotas está seca. (GENET, 1983, p. 92).

Podemos dizer que, dentre outros modos, o desejo se caracteriza na escritura de Genet por meio de constantes exercícios de criação: cria pessoas, lugares, circunstâncias e relações. Nesse processo, o escritor cria os seus personagens e as relações entre eles, além de lançar o narrador, fazendo com que ele seja capturado por Mignon, inclusive, tentando evoca-los nos corpos de outros prisioneiros, mas sem sucesso: “Cobiço tê-los na minha mão, no entanto nenhum deles me faz evocar Mignon-Pé-Pequeno.” (GENET, 1983, p. 91).

O gozo corporal, do sexo, se confunde com o gozo na escrita, suscitando sensações semelhantes em atividades distintas. Ao final, ele se mostra esgotado. Entretanto, o desgaste físico, em decorrência do ato de se masturbar e, conseqüentemente, ejacular, deriva de uma mistura de processos que envolvem a invenção de características do corpo desejado, que os ajustem às circunstâncias. Por isso, é possível reafirmar que desejar é criar, sobretudo se lembrarmos que, como já relatado, os personagens de *Nossa senhora das flores* foram criados para o escritor se excitar no marasmo da prisão.

Ora, o que está em jogo é o ápice do desejo na construção poética onanista genética, envolvendo a invenção, a satisfação e a escrita; é o ato sexual que circunscreve não apenas o momento do coito, mas toda a vida, que, no caso de Genet, é marginalizada, especialmente se levarmos em conta uma perspectiva judaico-cristã que admite o gozo fortuito, mas abomina o desejo que sempre é revolucionário.

Já o pensamento Nietzscheano, desde o *Nascimento da Tragédia*, lida com a questão do desejo, como afirma Dumoulié (2005), visto que Apolo e Dioniso são os signos da Tragédia Ática, que compõem um dos principais temas do período inicial da produção do filósofo alemão – como tratamos anteriormente –, conhecido como metafísica de artista e são, igualmente, duas expressões do desejo: o primeiro é o “domínio dos afetos pela inteligência” (DUMOULIÉ, 2005, 148), enquanto o segundo “encarna a violenta erupção da pulsão transgressora do desejo” (DUMOULIÉ, 2005, 148).

Após superar esse período, Nietzsche mantém sua dedicação ao pensamento sobre Dioniso, todavia transformado em um signo da superação de todos os valores considerados decadentes, inclusive aqueles que podem ser entendidos como uma forma de desejo, mas do aniquilamento de si mesmo. A narrativa sobre a morte da divindade grega, como afirma Dumoulié (2005), exalta “[...] a necessidade de se morrer diversas vezes a si mesmo, para

renascer em uma vontade que afirma a existência.” (DUMOULIÉ, 2005, 148). Diante do devir, renascer constantemente pode ser entendido como um esforço permanente para criar novas interpretações e valores.

Como efeito singular desse processo, em detrimento de toda destruição promovida pela metafísica ao longo da história, é necessário reinventar o corpo restituindo sua importância para todas as instâncias da vida: na sexualidade, no pensamento, na escrita. Como Nietzsche (2014) ressalta em *Crepúsculo dos ídolos*, ao falar sobre a importância para a educação e, conseqüentemente, da reinvenção do corpo de se poder dançar: [...] poder dançar com os pés, com os conceitos, com as palavras; ainda teria que dizer, que também temos de poder dançar com a pena.” (NIETZSCHE, 2014, p. 62). Há na passagem do texto nietzschiano um tipo de desejo que constrói um corpo que é movimento, não apenas dos membros que esbanjam vida, mas nas manifestações intelectuais, sobretudo na escrita.

No início de *Nossa Senhora das Flores*, ao narrar a cena do sepultamento de Divina, repleta de uma mistura de fantasia e sordidez, como afirma Genet (1983), é possível pensar sobre a relação entre dança e escrita, no texto genético:

Uma vez que Divina está morta, o poeta pode cantá-la, contar sua lenda, a saga, o verbo da Divina. A Divina-Saga deveria ser dançada, apresentada em pantomima com sutis marcações. A impossibilidade de contar a história em balé me obriga a usar palavras pesadas de ideias precisas, mas procurarei desafoga-las de expressões banais, vazias, ocas, invisíveis. (GENET, 1983, p. 85).

Nesse sentido, Genet nos leva a pensar que a história da personagem – sua saga ou sua lenda – para merecer o tratamento adequado deveria ser apresentada por meio da dança, já que Divina apresenta uma malevolência e um gingado diante da vida – ou de uma pantomima. Trata-se de uma espécie de apresentação teatral criada pelos romanos, desenvolvida por meio de expressões corporais sem qualquer recurso à verbalização. Entretanto, por não poder se valer desse recurso, o escritor francês elabora sua ode à Divina por meio da verbalização na escrita.

Os movimentos traçados pelo escritor na construção de sua escrita ao longo do texto citado e de outros são análogos a um bailado, sobretudo pela escolha das palavras, como ressalta Genet, e que garante o que denominaria, algum tempo depois, em *Diário de um ladrão*, de sua “vitória verbal” (GENET, 2005, p. 57). No caso de *Nossa Senhora das Flores*, a morte de Divina se mostra como o fator decisivo para tal construção: na visão do escritor francês, é a partir dela que os exercícios do poeta podem ocorrer.

Diante disso, Genet (1983) se pergunta: “O que isso quer dizer para mim, que forjo esta história?” (GENET, 1983, p. 85). Podemos postular, por meio da leitura do texto, que se

trata de uma operação na qual o desejo se manifesta na escrita, para transcender, mediante os efeitos de um corpo degradado por meio do encarceramento, expressando, assim, uma espécie de força plástica. Ainda que a prisão fosse um tema recorrente nos escritos de Genet, ele nunca escondeu os sofrimentos que experimentou enquanto estava preso. Talvez por isso, a resposta à pergunta acima veio a ser: encher a cela de volúpia, poder ser o que não se pode ser enquanto está enclausurado, encontrar o indivíduo almejado e poder criar para ele os traços que deseja.

Nas linhas iniciais de *O anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*, Deleuze e Guattari (2011) afirmam que tudo são máquinas, constituídas e que interagem com outras. Um corpo é uma máquina composta por uma máquina digestiva, uma circulatória, uma pensante, uma máquina de falar, etc. Relacionamo-nos com outras máquinas que, do mesmo modo, são constituídos por pequenas máquinas. Essas relações se dão no nível de movimentos compostos por acoplamentos de corte-fluxo: uma máquina se acopla (interage) com outra até que uma terceira corta essa relação e estabelece um novo acoplamento com um novo fluxo.

Em *Deleuze, os movimentos aberrantes*, ao indicar a esquizoanálise deleuze-guattariana, David Lepoujade (2015) assevera que não é possível pensar o desejo sem levar em consideração o corpo:

Não se considera o corpo tal como é formado organicamente, mas sim como a energia desejante o faz funcionar. Desse ponto de vista, o corpo não é dado, é produzido pelas sínteses próprias de cada órgão. Literalmente, os órgãos *fazem corpo* com e através do que sintetizam. O olho sintetiza o fluxo de luz para emitir um fluxo de visão ou, ainda, um órgão sintetiza o fluxo de um outro órgão, como a boca “corta” o leite que flui do seio. Sintetizar um fluxo é emitir um novo fluxo a partir daquele sobre a qual se conecta ou que se “corta”. A síntese não produz nenhum objeto exterior a ela mesma, só produz produção. O corpo é produzido, mas produzido como produtor (fluxo de visão, de secreções, de fala, etc.). (LAPOUJADE, 2015, p. 151).

Assim, o desejo é uma ação complexa e envolve a singularidade – composta por múltiplas singularidades – que é o corpo. Falaremos sobre esse último conceito de maneira mais demorada no próximo tópico, em especial do corpo sem órgãos e a sua complexidade – conceito caro ao pensamento deleuze-guattariano, que desloca a composição orgânica e é capaz de gerar algo ainda mais singular. Interessa-nos, nesse momento, a ideia de desejo e a sua constante produção são considerados necessários ao ser humano, pois mexem com todos os seus movimentos vitais. Assim, desejar é arranjar sem cessar o próprio corpo, elaborar suas interligações e desdobramentos quase espontâneos: a ligação entre olho e luz que se desdobra em visão; a ligação entre boca e comida que se desdobra em alimentação; a ligação entre som e ouvido que se desdobra em audição, etc.

Nessas relações as máquinas nunca são passivas. Acreditamos nisso, pois os dois pensadores franceses nos levam a pensar que há, por toda parte, máquinas produtoras ou desejanças: “Se o desejo produz, ele produz o real. Se o desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade, e de realidade.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 43). Ora, o desejo não é a representação de um objeto ausente ou que falta, como pressupõe uma leitura comum da ideia do desejo, como ausência de algo, ou como afirma Dumolié (2005), o entendimento de que: “[...] o desejo é filho de uma carência” (DUMOULIÉ, 2005, 148). Desejo é antes produção – nesse caso, entendida como a ideia de criação, como adiantada no segundo capítulo – oriunda de uma experimentação incessante. Esse ponto estreita os laços entre o pensamento deleuze-guattariano e as teorias de Nietzsche e Spinoza, isto é, a afirmação do desejo e a sua potência produtiva. O desejo e o seu objeto não estão separados, mas conectados, como máquinas que eles são.

Em *Pompas fúnebres*, após a morte de Jean Decarnin, Genet (1985) cria, a partir do seu desejo, outro amigo, fazendo dele em uma figura disponível ao seu deleite por meio da narrativa. Trata-se de uma descrição bastante particular dos processos que envolvem o corpo do personagem após a morte. Nesse contexto, o narrador cria uma série de elementos em relações uns com os outros, que mostram uma teia de afectos entre inúmeras máquinas desejanças – ou agenciamentos – que se desdobram em múltiplos efeitos:

Hoje, fico horrorizado em conter, uma vez que o devorei, o mais caro, o único amante que me amou. Sou seu túmulo. A terra nada é. Morte. As vergas e os vergéis saem da minha boca. A dele. Embalsamam meu largo peito aberto. Uma rainha-cláudia incha seu silêncio mortal. As abelhas escapam de seus olhos, de suas órbitas, onde as pupilas fluíram, líquidas sob as pálpebras flácidas. Comer um adolescente fuzilado sobre as barricadas, devorar um jovem herói não é tarefa fácil. Todos amamos o sol. Tenho a boca em sangue, e os dedos. Retalhei a carne com os dentes. Em geral, os cadáveres não sangram – o seu sim. (GENET, 1985, p 14).

Assim sendo, podemos perceber uma série de movimentos de toda uma maquinaria de afectos hiperbólicos, trágicos, além do bem e do mal, na citação acima: existe o relacionamento de uma série de elementos distintos que se entrelaçam, afetam-se e geram outros movimentos a partir daí. Há neles uma série de devires que se manifestam na forma de acoplamentos maquínicos – dos vergéis com a boca, da boca com o sangue (um sangue que é uma fluidez de um corpo que flui), dos dentes com a carne – mas também de fugas – seja das abelhas, numa imagem que remete à cena de um filme surrealista, como os de Alejandro Jodorowsky; ou mesmo dos próprios olhos, cujas partes constitutivas se esvaem, liquefazem-se em processo de decomposição.

Essa movimentação se desenvolve por meio de diferentes signos da natureza, que se manifesta nas plantas que compõem os vergéis; na terra que é negada ao corpo; na própria morte como um acontecimento natural; o sangue que escorre da carne que é devorada. Aliás, diante das forças homoeróticas exploradas pelo escritor várias vezes, essa expressão ganha outra conotação: devorar se torna sinônimo de comer, não apenas no sentido de se alimentar, mas como uma maneira de falar sobre o sexo, o coito. Falar que a terra nada é, demonstra que o túmulo de Decarnin passou a ser Genet: nessa dinâmica antropofágica, ele passou a habitá-lo na forma de palavra poética.

A expressão antropofágica de Genet se apresenta num cenário no qual a barbárie é evidente. A imagem de um jovem morto sob uma barricada, em uma situação de guerra: “Entre os escombros, numa demolição, por vezes coloco os pés sobre as ruínas, cujo tom vermelho é atenuado pela poeira, e tenho a impressão, pela sua delicadeza, seu perfume de humildade, de pisar com a sola do meu sapato sobre o rosto de Jean” (GENET, 1985, p. 14). Essa é, por si mesma, uma situação na qual a antropofagia sempre esteve presente. Levando em conta diferentes crenças, nas guerras tribais, após a vitória, consumia-se a carne e bebia-se o sangue do inimigo para absorver suas forças e transformá-las em suas. No âmbito do escrito de Genet, trata-se de outro contexto, no qual, supostamente, refletiria a dominação alemã sobre a França. Entretanto, não menos deixa à mostra as intensidades das relações humanas e suas complexidades.

Outro aspecto relevante acerca do desejo é o fato de sua produção e suas intensidades estarem associadas a uma série de blocos de sensações, sobretudo, à criação dos personagens. Em *Deleuze, a arte e a filosofia*, Roberto Machado (2009) fala a respeito de algumas perspectivas do filósofo francês – a maioria em parceria com Guattari – acerca da literatura. Inicialmente, retomando a ideia de impessoalidade da escritura na literatura menor, Machado (2009) acredita que, mais importante que um vocabulário, para criar algo novo é necessário uma nova sintaxe ou gramática que sejam assintáticas e agramaticais, que deriva de um estilo<sup>38</sup>, e que, conseqüentemente, façam a língua escapar de um sistema dominante. Além disso, Machado ainda afirma que: “[...] o objetivo da escrita literária é levar ao estado de uma potência impessoal” (MACHADO, 2009, p. 210), para tanto, acredita que os personagens literários “[...] não são pessoas ou sujeitos – pois as formas e as pessoas são apenas aparências – mas “coleções de sensações intensivas”, “blocos de sensações variáveis”,” (MACHADO,

---

<sup>38</sup> De acordo com Machado (2009), o estilo é “[...] para Deleuze, uma variação de variáveis, uma variação contínua que diz respeito principalmente á sintaxe – é o que permite que um escritor crie uma língua estrangeira em sua própria língua” (MACHADO, 2009, p. 207).

2009, p. 210). Por mais que um personagem seja apresentado como uma pessoa, suas características, apesar de comporem uma singularidade, extrapolam a dimensão pessoal para uma individuação impessoal definida por potências, intensidades e sensações.

Em *O que é a filosofia?*, ao falarem sobre os aspectos da arte, Deleuze e Guattari (1992) afirmam que: “Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos com sensações. Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos sensações.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 216). Assim, é possível dizer que a arte – e a suas singularidades – é constituída por sensações, invariavelmente. Além disso, blocos de sensações são compostos por perceptos e afectos, como afirmamos em outro momento. Esses são, respectivamente, diferentes de percepções e afecções (ou sentimentos), sem contar que são independentes daqueles que os experimentam. Mesmo assim, afectos e perceptos são capazes de incitar a produção de sensações nos que os experimentam. Por exemplo, um personagem literário é composto por perceptos e afectos, que são características inerentes daquele, independentes do leitor e até mesmo do escritor.

Posto isso, um percepto é: “[...] a paisagem anterior ao homem, na ausência do homem.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 219). No pensamento Deleuze-guattariano, trata-se tanto do criador quanto do personagem, que entram na paisagem e passam a fazer parte do composto de sensações. Por isso, o personagem não observa a paisagem usando os olhos de seu criador, mas atravessa-a e funde-se com ela, como se eles se tornassem um só. Já o afecto não é o sentimento que se obtém na passagem de um estado vivido a outro, mas o “[...] devir não humano do homem.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 224). Assim, os afectos remetem ao devir-outro, como tratado anteriormente, todavia, nesse caso, nas artes. Não se trata de imitar o não humano, de gerar uma simpatia ou identificação, mas de uma extrema contiguidade, de uma aproximação, de uma zona de vizinhança. Nesse caso, um ser não se transforma no outro, mas algo é transferido de um para o outro. “Este algo”, afirmam os dois pensadores, “só pode ser precisado como sensação.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 225).

Dentre os diferentes trabalhos na literatura, na dramaturgia, no pensamento político, etc., o escritor francês se dedicou a escrever alguns ensaios sobre o trabalho de outros artistas, como é o caso de Rembrandt. Ao falar a respeito da obra de Rembrandt em dois fragmentos de textos – *O segredo de Rembrandt* e *O que restou de um Rembrandt cortado em pequenos quadrados bem regulares, e depois jogado na privada* – publicados no ano de 1967, Genet

(2002)<sup>39</sup> elabora algumas percepções acerca da obra de arte. Em passagem do texto, ele escreve a respeito da morte de Saskia van Uylenburgh, esposa do pintor holandês, e como tal evento o afetou e ajudou a gerar uma espécie de guinada em sua produção artística:

A partir desse momento, ele empreende uma espécie de despudor da pintura: Saskia morta, o mundo e os julgamentos morais têm pouco peso. É preciso imaginar Saskia morrendo e ele em seu ateliê, trepando na escada, alterando a composição de *A ronda noturna*. Ele crê em Deus? Não quando pinta. Conhece a Bíblia e se serve dela.

O que acabo de afirmar só tem importância se aceitarmos que tudo é um pouco falso. A obra de arte, uma vez concluída, não permite que a abordemos com rápidos olhares e brincadeiras intelectuais. Ela parece confundir a inteligência, ou algemá-la. Ora, estou brincando. De certo modo, as obras de arte nos tornariam idiotas se sua fascinação não fosse a prova – incontrolável, não obstante indiscutível – de que esta paralisia da inteligência se mistura com a mais luminosa certeza. Da qual nada sei. Na origem destas linhas há minha emoção (em Londres há dez anos) diante de seus mais belos quadros. – Que tenho eu então? Por quê? O que significam estas pinturas das quais mal consigo desgrudar? Quem esta Mme. Trip? Este senhor... (GENET, 2002, p. 71).

Rembrandt foi um pintor barroco e, como tal, servia-se de passagens bíblicas, técnicas e teorias do movimento para elaborar a sua pintura. Todavia, a visão religiosa barroca se tornou apenas um pretexto para o pintor, inclusive para se transformar em um personagem bíblico bonachão, beberrão e zombeteiro, como é o caso de seu *Autorretrato com Saskia*, de 1635 – pintura que também é intitulada de *O filho pródigo*. No texto genetiano, Rembrandt foi criado como um personagem que, apesar de não ser propriamente literário, é igualmente capaz de promover blocos de sensações: ao conjecturar a situação de Saskia – moribunda e em agonia – enquanto Rembrandt estava no ateliê pintando *A ronda noturna*, de 1639, por exemplo, o escritor francês é capaz de indicá-lo na composição, inúmeros e indefinidos afectos e perceptos. Não apenas do pintor e sua esposa, mas da própria composição da pintura.

Concomitantemente, Genet acredita que aquela morte possibilitou ao pintor se libertar de uma determinada perspectiva, já que boa parte de sua produção foi voltada a criar imagens da esposa. A partir dali, Rembrandt passa a ter a mão e o olho livres para pintar o que quiser: assim, mudaram seus temas, personagens, materiais, técnicas, texturas e tons. Sem contar que se trata, igualmente, de uma ruptura com determinada visão moral, na qual ele deixa de pintar figuras familiares: o pai, a mãe e o filho (autorretratos, representações de Saskia e um retrato do próprio filho – uma espécie de trindade santa bastante particular) e passa a pintar também outras coisas, como figuras nuas (*A mulher nua sentada*), enrugadas (*Retrato de Margaretha*

---

<sup>39</sup> No Brasil, esses fragmentos foram reunidos sob o título *Rembrandt* e publicados pela José Olympio Editora, com a tradução de Ferreira Gullar.

de Geer, esposa de Jacob Trip), pessoas com deficiência (*Mendigo Estrupiado conhecido como "Capitão Eenbeen"*), na miséria (*Estudos de uma mendiga sentada com duas crianças*) ou doentes – inclusive, uma imagem da própria esposa moribunda (*Saskia doente*).

Assim, Genet recorre mais uma vez à criação para expressar os rastros das potências que devêm da produção de Rembrandt e como aquelas o afetam decisivamente. O escritor francês deseja o pintor holandês ao fazer dele e dos seus infortúnios frutos da sua criação. Estes processos têm como marcos as leituras que, supostamente, o autor de *Diário de um ladrão* fez de alguns trabalhos daquele pintor, especialmente, aquelas que se distinguem de visões intelectualizadas e que vêm de outras partes do corpo, cuja inteligência não controla (se é que ela um dia chegou a controlar algo). Como afirma o próprio Genet, vêm da emoção, diante dos quadros observados e daquelas figuras ali gravadas. Há em todo esse trajeto – mais uma vez percebidas ao pensarmos sobre a escolha de suas palavras – um êxtase genetiano que transforma o desejo criador em uma forma quase erótica com todos esses elementos.

Ademais, Genet não é mais capaz de se discernir de seus personagens, pois algo passa entre eles – de um para o outro – e os afeta mutuamente. De maneira similar, os olhos dele (ao mesmo tempo, personagem conceitual e figura estética, por isso também uma multiplicidade) não são extensões da visão do escritor francês, mas um modo próprio de engendrar na paisagem (das cidades europeias, do Oriente Médio, os subúrbios de Paris, etc., que são, igualmente, criações genetianas), com suas movimentações e acontecimentos. Nesse sentido, é o próprio personagem que atravessa sem cessar as paisagens e faz delas algo novo, distinto e acoplado a si.

Ao falar sobre a relação entre a ideia de julgamento moral, estatal, baseado em uma legislação e a construção de um devir ligado à criminalidade, em *Nossa senhora das flores* Genet (1983) nos permite pensar o desejo exercitado por meio da prática da masturbação, especialmente para o presidiário:

Fiz bem em elevar a masturbação egoísta à dignidade de um culto! Basta começar o gesto e uma transposição imunda e sobrenatural desloca a verdade. Tudo em mim se torna idolatria. A visão exterior dos acessórios do meu desejo me isola, muito longe do mundo.

Prazer solitário, gesto de solidão que faz você satisfazer-se, possuindo intimamente outros que servem ao seu próprio prazer sem que o percebam, um prazer que dá aos seus gestos mais casuais, mesmo quando você está acordado, aquele ar de suprema indiferença em relação ao mundo e também um certo ar de acanhamento como se você tivesse ido para a cama com um rapaz que lhe faz sentir como se você tivesse batido com a cabeça contra uma laje de pedra. (GENET, 1983, 146).

Diante do trecho anterior, podemos acreditar que o prazer e o gozo se expressam na forma de masturbação – maximizada, ironicamente, pela imundice que o gesto pode significar para alguns – que o escritor eleva à categoria de culto, de uma idolatria, não no sentido de um rito religioso, imanente, que faz de um corpo uma multiplicidade a ser cultuada. Trata-se de uma criação poética que se permite fantasiar com os corpos almejados, sobretudo dos criminosos com os quais conviveu ao longo de sua trajetória na marginalidade. Toda a virilidade serviu de inspiração para Genet criar boa parte dos seus personagens, por suas características físicas e psicológicas, e que na citação ele chama de seus acessórios: Maurice Pilorge, Anjo Sol e Eugen Weidmann, que estão entre aqueles que compõem a construção de *Nossa Senhora das Flores*. Ademais, essa fuga do mundo é uma forma de desterritorialização, uma linha de fuga de um povo rumo a uma terra por vir.

O gesto do onanista produz um deslocamento da metafísica, que, nesse caso, pode ser pensada como um processo de ficção, em que o escritor encarcerado cria outras realidades. A própria cela se tornou um intenso signo do desejo do escritor, que se dizia sozinho, mas, ao mesmo tempo, povoado por uma multidão, o que evidencia ser uma singularidade. Tal cela é composta por vários indivíduos que dão o tom ao desejo genetiano, servindo ao seu prazer sem que soubessem, resignificando suas experiências cotidianas; fazendo delas forças que provocam, comparáveis a um gesto violento, do sexo com um jovem, que reverbera como a colisão de sua cabeça com uma laje de pedra; uma pancada.

Há aspectos que permitem pensar na presença de afectos e perceptos, e, conseqüentemente, blocos de sensações na escritura genetiana. O gozo de Genet, por exemplo, como ressaltado anteriormente, não é do escritor francês, mas do narrador que, por ser uma criação, é fruto do estilo genetiano: dentro do texto, o personagem expressa seus perceptos – da prisão, da cela, da cama e do lençol – e seus afectos, em seu ar de suprema indiferença em relação ao mundo, como afirma Genet, porém, demasiadamente interessada, sobretudo nos corpos vislumbrados. Ao dizer que “tudo em mim se torna idolatria”, Genet parece elaborar todas as forças que compõem blocos de sensações e, em decorrência, reiteram sua existência como figura estética: “São sensações: perceptos e afectos, paisagens e rostos, visões e devires.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 229).

## 4.2 O Corpo em Genet: sobre a Grande Razão ou como criar um Corpo Sem Órgãos

Valendo-nos de uma máxima Nietzscheana (2018) presente em *Assim falou Zaratustra*, podemos dizer que, na escritura genetiana, o corpo é uma grande razão<sup>40</sup>. Afirmamos isso, sobretudo, por que há em Genet múltiplos traços de imanência, é o que afirma Kuniichi Uno (2012), em *A gênese de um corpo desconhecido*: “A escrita de Jean Genet traça um plano de imanência que atravessa a política, a linguagem, o sexo, a estética o espaço e o tempo.” (UNO, 2012, p. 83). As experiências genetianas, sempre formuladas pelo corpo, atravessam e são atravessadas por inúmeros campos e signos, que se afetam mútua e decisivamente. Genet afirma de maneira incondicional esses processos.

Em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari (1992) afirmam que o plano de imanência é composto por conceitos e está intimamente ligado a eles. No entanto, difere-se deles à medida que os conceitos ladrilham e, ao fazerem isso, povoam e compõem o plano, por todos os lados. Concomitantemente, esse é uma espécie de platô em que inúmeros conceitos se associam para compor uma espécie de rede, juntamente, singular, múltipla e indiscernível. Em decorrência, o plano também está ligado ao pensamento, mas não uma representação do seu funcionamento ou do cérebro em atividade, especialmente porque esse último é demasiado lento, se comparado ao plano de imanência, e tem como aspecto principal os acontecimentos e suas velocidades, tão complexas e intensas “[...] que o plano de imanência não para de se tecer, gigantesco tear”. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 55).

Se a filosofia está ligada ao conceito – por que é papel dela a criação do conceito – ela também se associa ao plano de imanência, instaurando-o: “O conceito é o começo da filosofia, mas o plano é a sua instauração.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 58). Desse modo que a teia de relações estabelecidas entre eles (o plano) faz com que a filosofia se estabeleça. Além disso, os planos se distinguem ou variam, sucedem ou rivalizam ao longo da história, isto até dentro do mesmo contexto: “O plano não é, certamente, o mesmo nos gregos, no século XVI, hoje (e ainda estes termos são vagos e gerais): não é nem a mesma imagem do pensamento, nem a mesma matéria do ser.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 55). Não se trata de pensar de modo dialético, mas do entendimento de que múltiplos planos coexistem, cada um deles opera um corte distinto no caos e capturam as velocidades infinitas deste por meio dos conceitos.

---

<sup>40</sup> Na passagem completa, presente no discurso intitulado *Dos desprezadores do corpo*, está escrito que: “O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um só sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor.” (NIETZSCHE, 2018, p. 33).

Além do que, Deleuze e Guattari (1992) acrescentam que o plano de imanência é pré-filosófico e por isso mesmo inerente à filosofia<sup>41</sup>. Nesse sentido, antecedendo aos conceitos, ele possibilita outro modo de pensar, operando por uma experimentação tateante, recorrendo, por isso, a meios não racionais: “São meios da ordem do sonho, dos processos patológicos, das experiências esotéricas, da embriaguez ou do excesso.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 58). Talvez por isso, pouco antes é dito que: “O não-filosófico está talvez mais no coração da filosofia que a própria filosofia, e significa que a filosofia não pode contentar-se em ser compreendida somente de maneira filosófica ou conceitual, mas que ela se endereça também, em sua essência, aos não-filósofos.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 57). Sendo assim, é possível acreditar que há um atravessamento mútuo entre a filosofia e outros campos, não racionais, no sentido comum desse termo – dentre eles, a literatura – que podem ser mais decisivos para ela do que os seus próprios elementos. Existe, desse modo, um aspecto corpóreo necessário na produção filosófica.

Na escritura genetiana, qualquer experiência é sempre corporal e textual ao mesmo tempo. Se o plano de imanência compõe uma tessitura (uma rede, uma teia) de conceitos, eles só podem ser tecidos com a própria vida. Essa perspectiva nos remete ao que Nietzsche (2018) diz em *Assim falava Zaratustra* – presente no discurso intitulado *Do ler e escrever* – quando afirma que: “De tudo escrito, amo apenas o que se escreve com o próprio sangue. Escreve com sangue: e verás que sangue é espírito.” (NIETZSCHE, 2018, p. 38). Assim, ao atravessar múltiplos campos e signos, Genet compõe uma espécie de plano de imanência, tece relações entre vida, violência, sexo e prazer, criando outros significados para estes conceitos, marcados sempre com o próprio sangue, mesmo quando também é fruto da fabulação.

Nesse sentido, na entrevista concedida a Hubert Fichte – publicada originalmente em fevereiro de 1976 – quando perguntado sobre qual revolução política gostaria que houvesse, Genet (1992) afirma que:

[...] fui convidado por dois movimentos revolucionários: o movimento dos Panteras Negras e o dos Palestinos. Bem. Nas sessões anteriores eu já lhe falei o que era razoável falar, das razões confessáveis. Agora o mais difícil de confessar é que os Panteras são negros americanos, e os Palestinos são árabes. Ser-me-ia difícil explicar por que é que as coisas se passam assim, mas são dois grupos com uma carga erótica muito forte. Pergunto a mim mesmo se alguma vez eu conseguiria aderir a movimentos de tal forma justos, que... acho muito justo o movimento dos Panteras e dos Palestinos. No entanto, uma adesão destas, uma simpatia destas não será comandada pela carga erótica que o mundo árabe representa na sua totalidade, ou por aquilo que o mundo negro tem, para mim, de sexual? (GENET, 1992, p. 47).

<sup>41</sup> De acordo com Deleuze e Guattari (1992): “Pré-filosófica não significa nada que preexistia, mas algo *que não existe fora da filosofia*. embora esta o suponha. São suas condições internas.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 57).

Por isso, levando em consideração a composição de um plano de imanência na escritura genetiana, o erotismo é, nesse caso, um signo de prazer e político, ao mesmo tempo. Mais que a justiça que legitima as insurreições de Panteras e palestinos – contra os brancos dos Estados Unidos ou europeus que oprimem esses povos, como classificados muitas vezes por Genet – chama a atenção do escritor uma carga de sensualidade em seus corpos e gestos.

Esse sensualismo reverbera no modo como se elabora a escritura genetiana: quando se trata desses grupos (não apenas os dois citados acima, como também argelinos, marroquinos e indianos, ou mesmo antes, em seus primeiros escritos, quando falava a respeito dos ladrões e assassinos, o que não deixa de ser também um gesto político). Genet não se limita a dignificar os feitos que poderiam ser considerados heroicos, mas exalta os gestos cotidianos, a beleza dos seus corpos e das pequenas relações. Um simples festejo entre um conflito e outro ou entre dois protestos pode ter significado para palestinos ou Panteras Negras de uma carga de sensibilidade que são signos da virilidade desses corpos.

Cabe ressaltar que o recurso aos aspectos sensuais na escritura genetiana, não é uma maneira de diminuir os corpos desses grupos, bem como os seus modos de ser e as causas que defendem, como às vezes acontece. Ao contrário, trata-se de apresentá-los como elementos que acrescentam ainda mais às forças que aqueles grupos possuem.

Na mesma entrevista, quando discutiam sobre a ideia de revolução e as suas relações com o conceito, Genet afirma que acredita em uma revolução poética, cujos elementos são: o erotismo, o divertimento, o descaramento e a marginalidade, e, principalmente, “[...] estar contra todo poder estabelecido, estar do lado mais fraco” (GENET, 1992, p. 48). Inclusive, sobre essa oposição, Genet (1992) diz em outra entrevista, concedida à Poirot-Delpech sobre os motivos que o levam a sorrir: “Ao fim e ao cabo, o que me faz sorrir não é a desgraça dos miseráveis, mas a dos vencedores.” (GENET, 1992, p. 83). Tais questões, mesmo pertencendo a campos distintos, ao menos supostamente, relacionam-se entre si na composição de algo maior: de um lado, a escritura genetiana, na criação de seus personagens e os seus respectivos blocos de sensações; por outro lado, e acima de tudo, a própria vida do escritor, mesmo que ela, como afirmado algumas vezes, seja igualmente criada.

Uma das formas mais significativas e sofisticadas de se pensar a ideia de corpo na arte e em uma filosofia não ortodoxa é o corpo sem órgãos<sup>42</sup>. Tal conceito foi criado por Antonin Artaud – que “o descobriu lá onde ele se encontrava, sem forma e sem figura” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 20) – e posteriormente desenvolvido por Deleuze e Guattari em alguns

---

<sup>42</sup> Alguns pesquisadores do pensamento deleuze-guattariano abreviam o conceito de corpo sem órgãos para CsO. Nós o utilizaremos por extenso, a não ser em citações diretas.

textos, especialmente em *O anti-Édipo, capitalismo e esquizofrenia*, em que o classificam como: “o improdutivo, o estéril, o inengendrado, o inconsumível” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 20). Essa lapidação, seguindo o estilo da escrita Deleuze-guattariana, dá-se mais por caracterizações do que por uma conceituação direta.

Pensando nisso, em *Estética como acontecimento – o corpo sem órgãos*, Daniel Lins (2012) nos ajuda a aproximar do corpo sem órgãos ao afirmar que este:

[...] tem como função primordial a de *guardião dos sentidos*, evitando que eles sejam relegados à significação, à representação, à transcendência ou ao essencialismo, interpondo-os aos conceitos de uma filosofia aberta, de um pensamento indeterminado, que engendra conceitos, em detrimento da opinião ou do comentário que poda a interpretação inventiva. (LINS, 2012, p. 35).

Nesse sentido, o corpo sem órgãos funciona protegendo os sentidos em uma de suas atividades principais, o de possibilitar as experiências, dentre elas, o pensamento. Trata-se, sobretudo, do corpo em um estado que precede à estrutura orgânica, já que se apresenta uma ideia de fixação, enquadramento, formatação e, conseqüentemente, de engessamento. Essa visão reverbera em alguns conceitos ligados à tradição metafísica, tais como o de significação, representação, transcendência, essencialismo, como citado por Lins, mas também, Eu, fundamento, estrutura, reconhecimento, ou seja, um conjunto de expressões que expressam uma ideia de referência, de fixidez, que almeja sempre estancar uma realidade que é constante movimento.

Distante disso, o corpo sem órgãos é de outro modo, por ter seus órgãos esvaziados de todas as suas funções ou mais precisamente por não possuir órgãos, manifestando-se como pleno de intensidades, a primazia do corpo como força e vitalidade. Sendo assim, é necessário pensar que o corpo sem órgãos se opõe menos aos órgãos ao organismo, já que o corpo funciona organizando cada órgão em seu lugar, atribuindo a ele um papel que o identifica e que restringe as suas possibilidades. É importante mudar a forma de ver o corpo para entendê-lo sem órgãos, já que, como afirmam Deleuze e Guattari (2011) em *O anti-Édipo*: “[...] ele não é uma projeção: nada tem a ver com o corpo próprio ou com uma imagem do corpo. É o corpo sem imagem.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 21).

Assim como o além do homem nietzschiano, o corpo sem órgãos é inatingível, pois é metamorfose pura: “[...] cada encontro é um desencontro” (LINS, 2012, p. 41). Esse corpo existe como uma espécie de possibilidade de compreensão dos múltiplos acontecimentos que delineiam a realidade, para além do que se mostra engessado na forma de pensar e criar. Deleuze e Guattari o caracterizam como uma espécie de superfície, na qual todas as conexões e permutas entre as máquinas desejantes ocorram e que, conseqüentemente, faz com que haja

a produção do desejo. Isso os leva a dizer que o corpo sem órgãos é o improdutivo, mas que faz produzir: “Tudo está sobre este corpo incriado, como os piolhos na juba do leão.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 21).

Em *Nossa senhora das flores*, ao escrever sobre os atravessamentos e os conflitos entre masculinidade e feminilidade que envolve a vida de Divina – da sua existência como travesti – a escritura genética pode ser pensada por meio do conceito de corpo sem órgãos. Assim, Genet (1983) diz sobre a personagem que:

Sua feminilidade nada mais era *que uma* mascarada. Mas para pensar “mulher” totalmente, seus órgãos a atrapalhavam. Pensar é desempenhar uma ação. Para agir é necessário descartar a frivolidade e colocar uma ideia sobre uma base sólida. Então vinha à sua mente a ideia de solidez que se associava à ideia de virilidade e foi na gramática que ela encontrou à mão. Pois, se para definir um estado que experimentava Divina ousava empregar o feminino, não poderia fazê-lo para definir uma ação que fazia. E todos os julgamentos “mulher” que faziam eram na realidade conclusões poéticas. (GENET, 1983, p. 244-245).

Divina é uma travesti, por isso o corpo dela é um corpo sem órgãos. Partimos desse pressuposto, seguindo o entendimento de Daniel Lins (2012), pois ele acredita que: “Cada um tem seu CsO, *um ou vários*.” (LINS, 2012, p. 57). O corpo de Divina é uma monstruosidade minotaurica, e desse modo, manifesta diferença. Ainda que seus traços, contornos e a organização de seus órgãos expressem uma masculinidade, o desejo cria uma feminilidade distinta daquelas características: o incômodo de Divina em relação ao seu corpo não é com os seus órgãos, mas com o deslocamento. Por sua vez, o ordenamento indica que um determinado órgão deve estar em um determinado lugar, invariavelmente, e dessa forma, possa produzir e fazer com que ela não tenha espaço no *socius*.

Podemos acreditar que tudo isso se relaciona com o corpo sem órgãos, já que, em *O anti-Édipo*, Deleuze e Guattari (2011) afirmam que: “Sob os órgãos ele sente larvas e vermes repugnantes, e a ação de um Deus o sabota ou estrangula ao organizá-lo.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 21). Assim, podemos perceber uma crítica à ideia da existência de uma divindade, criadora da natureza e, conseqüentemente, do corpo e sua organização. Além de a crença promover a separação entre homem e mulher, inventam-se determinados limites e os impõe. Ora, é possível acreditar que o corpo sem órgãos coloca em xeque essa perspectiva que se pauta pela semelhança.

Existe, ainda, em Divina, um paradoxo que se passa pelas ideias de ação e pensamento: por um lado, as características dela são as de um “[...] macho maquilado, desgrenhado, de gestos postiços” (GENET, 1983, p. 244), que estão longe da feminilidade almejada, mas que, ao mesmo tempo, fornecem a ela a virilidade que lhe possibilita agir. Por

outro lado, seus pensamentos – ou aquilo que Genet denomina – de pensar mulher – conseguem expressar aspectos sutis de uma feminilidade, caracterizada como poética. Por outro lado, todo pensamento exige uma carga de violência, porque ele só acontece quando somos forçados a pensar. Lidar com as suas características e seus conflitos é ser coagido a encarar as tensões que a eles são subjacentes. Desse processo não podemos escapar. Talvez seja nesse sentido que o escritor francês utiliza a expressão “base sólida” para falar a respeito do ato de pensar. Todavia, a solidez se manifesta sempre na forma de uma metamorfose.

Ademais, a feminilidade é uma mascarada, não no sentido de estar escondida, mas diante de sua potência metamórfica, nômade e, conseqüentemente, inapreensível. Trata-se de um devir-mulher, em que ocorrem permutas entre a feminilidade e a masculinidade de Divina. Por mais que a visão de uma feminilidade da personagem ainda esteja ligada a um estereótipo, seu desejo gera uma fuga do limitar-se a um gênero ou outro e expressa o fluxo de um modo de existência: Divina muda quando move. Nesse sentido, é a expressão do corpo sem órgãos de Divina, já que esse corpo possui um “[...] caráter fluido e deslizante” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 29), por isso mesmo, movediço.

O conceito também aparece no capítulo introdutório do volume III de *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, intitulado *28 de novembro de 1947- como criar para si um corpo sem órgãos*. Devido à necessidade de se licenciar de seus órgãos ou mesmo de perdê-los, Deleuze e Guattari (1996) associam o conceito a um quase autoflagelo. Porém, deixam claro que: “[...] o CsO é também pleno de alegria” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 10). Essa alegria se encontra na ruptura com certas delimitações, pré-definidas, proporcionada pela experimentação: “Por que não caminhar com a cabeça, cantar com os sinos, ver com a pele, respirar com o ventre, Coisa simples, Entidade, Corpo pleno, Viagem imóvel, Anorexia, Visão cutânea, Yoga, Krishna, Love, Experimentação.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 10). Assim, trata-se não de tentar reencontrar o seu Eu – que faz parte de um mundo organizado, asfixiante – mas de ir além. Esquecer em vez de lembrar; experimentar em vez de interpretar.

Nessa linha, em *Um cativo apaixonado*, dentre vários pensamentos acerca dos devires do povo palestino, Genet (2003) pensa a respeito da decisão de um jovem de mudar de sexo, do processo de criação que ela inicia, da felicidade que emana dessa nova postura e das rupturas que promove:

Quando um jovem rapaz decide, após muitos dias de inquietação e de perplexidade, mudar de sexo, de acordo com a palavra transexual bastante horrível, logo que sua decisão é tomada uma alegria o invade com a ideia de um sexo novo, dos dois seios

que ele acariciará realmente com suas mãos muito pequenas e muito úmidas, a depilação, e sobretudo à medida que o sexo antigo murchar, esperando que ele caia, definitivamente inutilizável, ele experimenta uma alegria talvez próxima da demência quando, falando de si não dirá mais “ele” mas “ela”, compreendendo então que a gramática também se divide em dois e que, dando a volta sobre si mesma, uma metade se aplica a ele, a feminina, mesmo que fosse imposto o outro da linguagem. (GENET, 2003, p. 77).

Transformar-se é se criar. Fazer de si outro. Fazer de si aquilo que deseja. É possível crer que esse processo, indiretamente, seja o que Genet descreve acima: é no corpo sem órgãos em que se desenvolve o desejo, pois ele é o campo de imanência desse conceito e que se define como processo de produção. O transexual em devir é uma diferença que deseja um novo corpo, mas sem afrontar o seu próprio. É ser nômade, não se sedimentando no corpo conforme a gêneros. Nesse processo, ele desarranja qualquer ordem possível, ou organização imposta, seja pela linguagem ou qualquer outro meio. Esse movimento é repleto de uma alegria que beira a demência que, como afirma Genet, permeia a decisão dessa ruptura. Principalmente a de experimentar novos traços do novo corpo desarranjado: os seios, a delicadeza das mãos, um pênis que é estranho às linhas que o desejo traça – e que, por sua vez, está associado ao desuso, deve cair, para que não reste nem mesmo a sua sombra. Trata-se de ser o que quer ser e, ao fazê-lo, ele passa a fazer parte de um povo por vir.

Ao criar outro corpo, o transexual afirma a inquietude do seu rosto, apagando, assim, a lógica do que Deleuze e Guattari denominam de rostidade: “Os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 36). O rosto é usado sempre que se quer organizar uma multiplicidade; torná-la estéril em um jogo de identidades. A partir daí, cada subjetividade é apenas uma reprodução do regime de signos que orientam a vida de cada um: ser homem, heterossexual, branco, europeu, ocidental, cristão, capitalista, faz do indivíduo componente de um corpo ordenado, e o conjunto desses atributos atua como uma espécie de organismo que garante tal ordem. Romper com a rostidade é manifestar o desejo e, acima de tudo, um gesto de rebeldia. Trata-se, assim, da urgência de criar para si um corpo sem órgãos e o primeiro passo nesse processo é a desfiguração de um rosto que o esteriliza – o rosto que os meios formatadores o querem dar.

### 4.3 Entre o esquecimento e a alegria: a Grande Saúde genetiana

Até aqui, retratamos, inúmeras vezes, que boa parte da escritura genetiana é atravessada por diversos devires e que eles são cartografados por meio de escritos autobiográficos – ou que, pelo menos, pretendem ser. Todavia, uma questão que levantamos em algumas ocasiões e que vai de encontro à frase anterior: será possível confiar nos relatos de Genet? Esses questionamentos não existem para menosprezá-los, mas para entendermos qual o alcance de sua potência, se é que é possível estabelecê-lo. Junto a isso, surgem outras questões: essa escrita, que talvez nos engane, é feita por distorções propositais? É utilizada como recurso diante do esquecimento? Ou seriam os dois ao mesmo tempo? Seria leviano cogitarmos responder com certeza a essas perguntas. Resta-nos apenas continuar experimentando o que fizemos até aqui: aproximarmo-nos do que entendemos ser o pensamento trágico de Genet por meio dos rastros que nos foram ofertados pelo escritor francês. É por meio desse caminho tortuoso que acreditamos nesses rastros traçados de uma grande saúde.

Em entrevista concedida a Hubert Fichte, publicada em 1976, Genet é perguntado sobre diferentes temas ligados à sua escritura: dentre eles, a participação em revoluções, a marginalidade e a homossexualidade. Assim, o entrevistador pergunta se as observações e ressentimentos de Genet projetaram-se no mundo, influenciando o comportamento de uma geração. Ao que o escritor francês responde:

Talvez. Mas está a falar de coisas passadas há 35 ou 40 anos e riscadas mais ou menos pela idade, pela memória, pelas drogas que tomei e apagam precisamente da memória tudo o que poderia lhe ser desagradável, só deixam subsistir o agradável; e está a recordar-me um mundo de floresta virgem que talvez ainda exista mas onde eu já não me situo da mesma maneira. Dessa floresta virgem, que por certo existe, podei os ramos mais grossos. Fiz uma espécie clareira; não vejo muito bem a floresta primordial. E quando me diz: ‘Mas lá, onde vivia, havia fetos, havia lianas’ – sim, se mo disser saberei que é verdade, mas não sei como eram. Não é coisa que me interesse por aí além. (GENET, 1992, p. 65-66).

De certa maneira, para Genet o esquecimento funciona como uma máquina seletiva, que apaga o que houve de ruim, deixando apenas o que é agradável, ou que, supostamente, foi vivenciado de maneira aprazível. Para exemplificar, ele compara a memória a uma floresta, à medida em que o tempo passa, abrimos clareiras em meio à mata, fazendo com que os aspectos iniciais dela sejam modificados paulatinamente. Se com palavras ele é estimulado a lembrar, Genet dirá que se lembra de tal e tal aspecto, mas, sem saber ao certo o que é lembrado, se é verídico ou não.

Todavia, Genet afirma ao fim desse trecho da entrevista que, recordar os traços do passado não é algo que lhe interessa, sobretudo porque, em outra entrevista, concedida a Madeleine Gobeil e publicada em 1964, quando perguntado para onde ele conduz a sua vida e também os seus escritos, ele responde: “Para o esquecimento.” (GENET, 1992, p. 28). Assim, podemos deduzir disso que o seu interesse se concentre na criação, algo que, de certa maneira, a memória impede.

Por esse ângulo, em certa passagem de *Diário de um ladrão*, Genet (2005) se depara com duas de suas fotografias: uma na qual estava com dezesseis ou dezessete anos – ele não sabe ao certo; não se recorda – e outra quando estava com trinta anos. Diante delas, ele percebe como os seus traços em ambas as fotos trazem as marcas da dureza de sua vida: “Vendo-me naquela idade, o meu sentimento se expressou quase em voz alta: – Pobre rapazinho, você sofreu.” (GENET, 2005, p. 80). Contudo, no mesmo processo reflexivo, é possível perceber a expressão de uma força plástica – a capacidade humana de assimilar tudo o que aconteceu e transformar em potência – e como ele retoma supostos dados do passado para, a partir daí, elaborar outras possibilidades de existência para si:

Sem me crer nascido magnificamente, a indecisão de minha origem me permitia interpretá-la. A ela acrescentava a singularidade das minhas misérias. Abandonado pela minha família, já me parecia natural agravar isso pelo amor dos rapazes e por este amor ao roubo, e o roubo pelo crime ou a complacência para com o crime. Assim recusei decididamente um mundo que me havia recusado. Essa precipitação quase alegre em direção às situações mais humilhadas talvez ainda tire a sua necessidade da minha imaginação de criança, que inventava, para que neles eu pudesse passear a pessoa miúda e altiva de um garotinho abandonado, castelos, parques povoados de guardas mais que de estátuas, vestidos de noivas, lutos, bodas; e mais tarde, mas apenas um pouco mais tarde, quando esses sonhos serão contrariados, até o extremo do esgotamento numa vida miserável, pelas penitenciárias, pelas prisões, pelos roubos, os insultos, a prostituição, esses enfeites (e a linguagem rara que se prende a eles) que ornavam os meus hábitos mentais, os objetos do meu desejo, foi com ele que, muito naturalmente, não só enfeitei a minha real condição de homem, mas sobretudo a da criança por demais humilhada que o meu conhecimento das prisões vai satisfazer. (GENET, 2005, p. 81).

Assim como a origem do pequeno Genet era indecisa (naquela altura não se sabia muitos dados sobre a sua gênese), ele poderia interpretá-la e, com isso, acrescentar os dados que quisesse aos poucos que já conhecia. Desse modo, como uma ação de precipitação quase alegre, como afirma o escritor – esta é uma alegria trágica. Genet escolheu acrescentar à sua miséria, mais miséria. Todavia, uma efusiva, e mais que o constrangimento, o sofrimento e a humilhação, proporcione outros afectos. Com isso, tornaram-se dados de sua escrita, além do abandono: a pederastia e o amor pelos roubos e pela criminalidade de modo geral. A partir desse processo, ao negar, Genet (2005) cria uma maneira própria de afirmação, na qual não se

recusa a vida, mas apenas aqueles modos de existência que o rejeitaram e ainda o rejeitam por ser como ele é: na infância, a criança órfã, e o adulto, homossexual e criminoso. Em suma, marginalizado de inúmeros modos.

Genet elabora uma força plástica própria, por meio de sua capacidade inventiva e que ele atribui a uma potência pueril. Nesse sentido, ele imaginava personagens, lugares, celebrações, ritos, jogos e sentimentos para lidar com a sua situação de criança abandonada: ação de criar para esquecer. Quando adulto, diante de outras misérias que o levaram quase ao esgotamento, ele utilizou da mesma força plástica para transformar as prisões, os crimes e a prostituição em elementos que recompõem, ornem e que trazem a sua vida outros devires. Há nessas colagens de elementos criados uma pujança ativa votada para o esquecimento, de tal modo que lhe permite a criação.

Como dito anteriormente, na *Segunda dissertação da Genealogia da moral*, Nietzsche (2009) afirma que, para o ser humano: “[...] o esquecimento é uma força, uma forma de saúde forte” (NIETZSCHE, 2009, p. 43). Entretanto, em vez de incrementar a faculdade necessária, este desenvolveu outra faculdade, a memória, que acaba suprimindo o esquecimento, sobretudo nos momentos em que deveria ser mais exercitado. Esse processo, como pensa o filósofo alemão, está diretamente relacionado com a capacidade – gerada ao longo do tempo – de prometer, de projetar um futuro e de se tornar responsável por aquilo que promete: “[...] para isso, quanto não precisou antes tornar-se ele próprio *confiável, constante, necessário*, também para si, na sua própria representação, para poder enfim, como faz quem promete, responder por si *como porvir!*” (NIETZSCHE, 2009, p. 44). Ao final desse processo (social e moral), nasce como fruto o que o filósofo alemão, ironicamente, denomina de um indivíduo soberano, cuja existência se torna a medida para julgar e punir aqueles que não são iguais a si – que não prometem ou que prometem, mas não cumprem. Aquele se vangloria de sua consciência, sobretudo pressupor dominar o passado, o presente e o que ainda está por vir.

O desenvolvimento dessa memória, como ressalta o próprio Nietzsche, se deu por meio de métodos dolorosos que compõem o que ele denomina de uma mnemotécnica: “Jamais deixou de haver sangue, martírio e sacrifício, quando o homem sentiu a necessidade de criar em si uma memória.” (NIETZSCHE, 2009, p. 46). Uma das maneiras mais comuns de ação desse método são as leis, já que, quanto pior é a memória de um povo, mais punitivista será a sua legislação. Pelo menos sempre foi assim, historicamente. A ideia é sempre demarcar na marra e na carne os limites do que pode ou não ser feito, de maneira exemplar. Os suplícios em praça pública sempre tiveram no fundo esta finalidade – esfolamentos, apedrejamentos, a fervura do criminoso em óleo ou vinho, empalamentos e

esquartejamentos: “Com ajuda de tais imagens e procedimentos, terminar por reter na memória cinco ou seis “não quero”, com relação aos quais se fez uma promessa, a fim de viver os benefícios da sociedade” (NIETZSCHE, 2009, p. 4). Essas práticas são temporalmente não tão distantes, principalmente se levarmos em consideração que Maurice Pilorge, a quem Genet dedica *Nossa senhora das flores*, foi decapitado em 1939.

Se a memória está diretamente relacionada à capacidade de prometer, a escritura genética força uma maneira própria de esquecimento por meio da traição. Podemos pensar que o traidor é aquele que rompe voluntária e violentamente com a sua promessa. A figura do traidor sempre foi exaltada por Genet: Nossa Senhora das Flores trai Paul Ragon, assassina-o para subtrair uma quantia em dinheiro; em *Diário de um ladrão*, Genet trai Salvador, seu amante, ao abandoná-lo para ficar com Stilitano; em *Querelle*, o protagonista trai seu comparsa Vic, quando o assassina e toma para si os pacotes de ópio que os dois traficavam. A traição é um dos gestos mais admirados pelo escritor. Genet (2005) faz uma espécie de apologia à traição, ao final de *Diário de um ladrão*:

Não estou me contradizendo quando afirmo a minha escolha da traição. Trair pode ser um gesto bonito, elegante, composto de força nervosa e de graça. Abandono decididamente a ideia de nobreza que distrai em proveito de uma forma harmoniosa, uma beleza mais escondida, quase invisível, que seria necessário descobrir, mas não nos atos e objetos condensados. Ninguém há de enganar-se se escrevo: “A traição é bela”, nem terá a covardia de acreditar – fingir acreditar – que eu esteja querendo falar dos casos em que ela é tornada necessária e nobre, quando ela permite que o Bem se realize. Falava eu da traição abjeta. Aquele que nenhuma heroica desculpa há de justificar. (GENET, 2005, p. 212).

Dessa forma, Genet percebe uma beleza na traição, que é garantida por um encanto e, concomitantemente, por uma voracidade. Esses atributos estimulam a decisão de Genet, ao escolher a traição e, acima disso, leva-o a afirmá-la. Mesmo assim, não se relaciona com a ideia de graciosidade, à maneira como o escritor francês exercita sua traição. Pelo contrário, não é o termo nobreza, como adjetivo, que está por trás das traições genéticas; não se trata de uma espécie de perspectiva teleológica, na qual os fins justificam os meios – em que, de modo heroico, se trai para alcançar um bem maior – mas a abjeção, a baixeza, a degradação; sem justificativa, nem a necessidade de perdão: “Aquele que é surda, rastejante, provocada pelos sentimentos menos nobres: a inveja, o ódio (ainda que uma certa moral ouse classificar o ódio entre os sentimentos nobres) a cupidez.” (GENET, 2005, p. 212). Na perspectiva moral, a memória se liga a algo nobre – prometer e conseguir manter a sua promessa – o esquecimento se liga a algo vil.

Mais uma vez, parece haver um tipo de prazer na ação de Genet: se ele estabelece um laço com alguém por prazer – por amor – esse é sempre mutante (está em devir), levando-o a esquecer de modo espontâneo aquilo que prometeu em nome de uma nova maneira de se aprazer. Deve haver, nesse passo, uma habilidade para romper os laços de amor com os quais se une a outra pessoa e deve ser, necessariamente, movida por certa crueldade que quebra a confiança estabelecida nesta relação: “Indispensável para conseguir a beleza: o amor. E a crueldade o quebrando.” (GENET, 2005, p. 212). Trata-se da traição como gesto de uma crueldade, faz dessa uma forma de afirmação, distinta do que o escritor denomina de amor.

Ao pensar sobre a ideia de afirmação e negação no pensamento nietzschiano, Deleuze (2018) trata da existência de uma relação entre ambos. Por um lado, o filósofo alemão entende que negar é um gesto negativo – da reconhecimento, do ressentimento. Todavia, há também uma perspectiva de que a afirmação é inseparável de uma condição preliminar e posterior negativa e destrutiva: assim, inicialmente, trata-se da: “[...] *destruição como destruição ativa do homem que quer perecer e ser superado* é o anúncio do criador.” (DELEUZE, 2018, p. 225). Além disso: “*A destruição como destruição ativa de todos os valores conhecidos* é a marca do criador” (DELEUZE, 2018, p. 225). Assim, afirmar é destruir, não a vida, como a primeira perspectiva de negação faz, mas tudo aquilo que tenta impedir que ela se manifeste com todas as suas potências: “Trata-se, então, de negação, mas de negação como *potência de afirmar*.” (DELEUZE, 2018, p. 226).

Tudo isso nos leva a pensar que é preciso saber dizer “Sim”, pois esse é o maior gesto de afirmação. Entretanto, é igualmente necessário saber dizer “Não”: como uma maneira de destruição dos valores estabelecidos e decadentes, e que estimulam o ressentimento, mas também o Não como prudência: “A palavra prudente é sim, mas um eco a precede e a segue: é o não.” (DELEUZE, 2018, p. 226). Isso posto, por mais que tudo seja manifestação da vida, é necessário que nem tudo seja aceitável, sobretudo as manifestações da vida que a negam. Isso faz do Não agressivo, pois para destruir é necessário ser dessa maneira, porém de modo ativo e alegre.

A afirmação é necessária à alegria do trágico. No pensamento nietzschiano, a afirmação acontece como Sim, precedido e sucedido pelo Não da destruição ativa, bem como da prudência. No caso de Genet (2005), em *Diário de um ladrão*, esse processo ocorre como aquilo que ele chama de uma disciplina própria:

A fim de sobreviver à minha desolação, quando a minha atitude era mais recolhida, eu elaborava sem me dar conta uma rigorosa disciplina. O seu mecanismo era mais ou menos o seguinte (a partir daquela época eu o utilizarei): a cada acusação feita

contra mim, até mesmo injusta, do fundo do coração responderei sim. Mal tinha pronunciado esta palavra – ou a frase que a significa – dentro de mim eu sentia a necessidade de me tornar o que tinha me acusado de ser. Tinha dezesseis anos. Já me entenderam: em meu coração, eu não conservava lugar nenhum onde se pudesse localizar o sentimento da minha inocência. Eu me reconhecia o covarde, o traidor, o ladrão, o veado que viam em mim. Uma acusação pode ser feita sem prova, mas afim de me achar culpado terei a impressão de que devia ter cometido os atos que fazem os traidores, os ladrões, os covardes, mas nada disso acontecera: dentro de mim, com um pouco de paciência, com a flexão, eu descobria razões bastantes para que me dessem esses nomes. (GENET, 2005, p. 155-156).

De acordo com a citação, observa-se uma afirmação própria, manifestada na forma de Sim, que busca inverter o aspecto pejorativo das características que lhes são imputadas. Se a sociedade acusou Genet de ser tudo aquilo que ela abomina, ele procurou devir aquilo da qual era acusado. Isso se configura como uma espécie de Não, que dá sentido afirmativo às acusações. Não que Genet tivesse cometido toda a lista de coisas que haviam lhe atribuído, tudo se dá na forma de reconhecimentos e impressões. Porém, por meio da escritura, torna-se possível elaborá-las por meio de seus personagens. Assim, se ele era chamado de covarde, traidor, ladrão, veado, ele procurava devir todos esses adjetivos escrevendo. A esse processo ele chamará de uma disciplina.

Com isso, Genet rompia também com uma ideia de inocência, mas não no sentido que geralmente a expressão adquire nos textos nietzschianos, isto é, aquela sobre a qual não se pode acusar de ser certa ou errada, justa ou injusta, apenas necessária. Genet tenta romper com a concepção de inocência ligada a uma suposta pureza etérea – fruto da moral – e que, de certa maneira, determina uma série de antagonismos que permeiam o pensamento moral, metafísico e negativo. Rompendo com eles, Genet percebia cada vez mais em si as forças que o levavam a entender que suas características se assemelham àquelas da acusação e que elas são necessárias. Desse modo, Genet afirma, mais uma vez, um modo de vida que geralmente é negligenciado.

É importante retomarmos, brevemente, a máxima nietzschiana – presente no artigo 299 de *A gaia ciência* – abordada antes, na qual é dito a necessidade de sermos poetas-autores de nossas vidas. Por isso, é imprescindível se ligar as coisas próximas e concretas por meio de relações simples e cotidianas. Além disso, como dito na sessão anterior, é importante buscar as possibilidades do corpo, pensando, sobretudo, todas as perseguições à carne instituídas ao longo da história. Por isso, há sempre na escritura genetiana a valorização de um corpo que se manifesta por meio da alimentação, do movimento, do sofrimento, da visão, do sabor, do toque, da imanência, portanto.

É nesse sentido que em *A sabedoria do trágico: sobre o bom uso de Nietzsche*, Michel Onfray (2014) acredita que é importante criar uma lógica da imanência, em especial, porque, até agora, poucas ideias valorizaram as coisas próximas: “Nada sobre o amor, a ganância, a inveja, a consciência, a piedade, a crueldade.” (ONFRAY, 2014, p. 125). O filósofo francês chama a atenção, neste sentido, para as relações de Nietzsche com diferentes usos do corpo: seja pelos alimentos; com o clima; o lazer, especialmente a leitura e a escrita; bem como pela música; e, por fim, as caminhadas. Sendo assim, a prudência se relaciona com as questões próximas de uma saúde, que, no caso do filósofo alemão, era bastante debilitada, devido à doença que lhe acometeu ainda na juventude e que o acompanhou até o fim de sua vida.

Mesmo assim, é necessário entender que o pensamento nietzschiano é um pensamento que foi construído a céu aberto, ao ar livre; galgado na errância (nomadismo) de um corpo que procurou incessantemente por melhores lugares para viver. Talvez seja por isso que a visão de Nietzsche tenha passado por outros lugares que o afastavam de sua terra natal, a Alemanha: “A vida do filósofo é uma longa sequência errante por toda a Europa: Suíça, Áustria, Itália, França, sem falar nos seus desejos de ir para a Tunísia, México, Japão ou Peru. Veneza, Sils-Maria ou Nice, tantos lugares marcados pela sua impressão.” (ONFRAY, 2014, p. 126). Não apenas a saúde clínica do filósofo alemão dependia disso, mas sua potência criadora passava por essa peregrinação incessante.

Novamente, percebemos uma aproximação entre a escritura genética e o pensamento nietzschiano, já que, tal como Nietzsche se valeu da errância, Genet também o fez: o primeiro, em busca de lugares mais salubres para o seu tratamento; por sua vez, o segundo, inicialmente procurando fugir das autoridades militares francesas depois da deserção do exército. Assim, há por parte deles uma alegria (do ar puro, que faz a diferença para uma saúde debilitada, e da fuga, de uma justiça entendida como injusta – *quid juris?* Qual direito?) marcada pelo nomadismo. Apesar desses motivos distintos, mas próximos, ambos se valeram de suas experiências de trânsito escrita.

Viajar se tornou uma atividade vital para Genet, iniciada ainda na juventude e que teve continuidade ao longo de sua vida. A Europa, África, Oriente Médio e América – incluindo o Brasil, no ano de 1970, conforme os relatos apresentados por Ruth Escobar, na *Apresentação* da edição brasileira de *Diário de um ladrão* – se tornaram parte de um mundo fabulado na escritura de Genet. Isso fica muito à vista, quando, ao final daquele diário, o escritor se propõe a lhe dar uma continuidade – um segundo volume – no qual ele pensava em falar a respeito da: “[...] travessia dessa região do meu eu que chamei a Espanha”. (GENET, 2005, p. 234).

Ora, mais que uma questão meramente espacial, territorial, os lugares de Genet são mais expressivos por serem lugares que ele criou e fazem parte da estrutura do seu corpo, já que, falar dos diferentes lugares por onde ele passou – ou supostamente tenha passado – é, acima de tudo, apresentar um pouco sobre si mesmo e sobre a sua alegria.

Essa alegria é uma força ativa e, portanto, afirmativa. Remetemos ao pensamento spinozano, na *Ética*, bem como à leitura feita por Deleuze (2017) em *Espinoza e o problema da expressão*. Ir o mais longe possível que podemos; estender a potência ao corpo o máximo que pode parece ser a tarefa da ética, de acordo com o filósofo holandês. Nesse sentido, Deleuze trabalha uma diferença ética entre fortes e fracos. Não se trata de uma distinção moral, mas de modos de existência imanentes, que envolvem aquilo que sentimos, fazemos e pensamos. Com características próximas aos escritos nietzschianos, o filósofo francês postula que a maioria dos homens, na maior parte do tempo, vive separado daquilo que pode. Sendo assim, o fraco não é aquele cuja força é mínima, mas que está separado de sua potência de agir. Se este é um devir da maior parte dos homens, como fazer com que haja a aproximação de suas potências?

A alegria é a ação que possibilita o desenvolvimento das potências. Alegria é se configura como uma forma ética, isto é, uma forma impar de ação, de exercício das potências: “O sentido da alegria aparece como sendo o sentido propriamente ético.” (DELEUZE, 1917, p. 188); e, acima de tudo, como uma forma de saúde. Sendo assim, pensa Deleuze (1917): “A alegria é a única afecção passiva que aumenta nossa potência de agir; e só a alegria pode ser afecção ativa.” (DELEUZE, 1917, p. 188). É importante, mais uma vez, reiterar que as afecções dizem respeito à maneira como somos afetados e afetamos o que nos circunda; respectivamente, passivo e ativo. Portanto, diferentemente do peso da tristeza – que é um elemento constituinte da negação da vida, do remorso, da recongnição, do ressentimento – a alegria é capaz de afetar ativa e afirmativamente.

Frente a essas questões, Genet se encontra entre aqueles que cultivam uma espécie de alegria trágica. Em *Nossa senhora das flores*, após uma noite de festejos e desatinos, três das principais personagens – Nossa Senhora das flores, Divina e Gorgui (codinomes violentamente irônicos, considerando os tipos que os recebem: respectivamente, um assassino, uma travesti e um gigolô) perambulavam pelas ruas dos subúrbios de Paris, em uma espécie de cortejo dionisíaco, em referência indireta ao deus do vinho, uma imagem clara de alegria:

Nossa Senhora cantava:

Taraboum! Pum!  
Taraboum! Pum! Taraboum! Pum!

Ria enquanto cantava. Seu rosto claro e liso, com linhas e massas transtornadas por uma noite de risos, de danças, de tumulto, de vinho e de amor (a seda do vestido estava manchada), se oferecia ao dia nascente como a um beijo frio de um cadáver. Todas as rosas do seu cabelo eram de pano; no entanto, elas murcharam sobre o latão, mas ainda se mantinham em pé e compunham um jarro de flores que alguém esquecera de trocar a água. As rosas de pano estavam na verdade mortas. (GENET, 1983, p. 241-242).

Assim, as imagens descritas por Genet misturam canto, riso, violência, embriagues, erotismo. A música entoada por Nossa Senhora ressoa onomatopeias e reproduz os sons do retumbar de um tambor, instrumento utilizado pelos sátiros no cortejo. O assassino travestiu-se, trajando um vestido de seda azul, paramentado com rosas, uma efígie feminina, aparentemente etérea; mas claramente transtornada, manchada, em êxtase, tal como uma *mênade*, que abandona tudo e vai atrás de Dioniso e seus seguidores, perambulando ao nascer do dia, diante dos primeiros raios de sol, ainda amalgamados com a noite orgiástica. Naquele caminho, como afirma Genet logo em seguida, Nossa Senhora, Divina e Seck Gorgui se transformaram em crianças. Seus traços transpareciam a morte e a alegria – dois traços do trágico que se atravessam nos incontáveis devires. As rosas, de tecido, sujas, amassadas, mas com cores vivas, transluziam a morte e a alegria.

A alegria e a morte, aliás, acaba sendo é um dos principais movimentos de *Nossa senhora das flores*. O escrito se inicia com a descrição espacial e dos comportamentos em um enterro – o de Divina – e termina com a morte dela. Dentre esses dois acontecimentos, tudo o que ocorre são incontáveis momentos de oscilação entre alegria e dor, que, para um poeta trágico, tal como Genet, traduz-se sempre na afirmação da vida. Isso, de certa maneira, é uma questão da própria existência: um intervalo entre ainda não existir e deixar de existir, pelo menos nesse sentido não ser mais um indivíduo que anda, pensa, respira vive. Por essa efemeridade e brevidade, alegrar-se é sempre uma necessidade, procurada incessantemente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Mas será que eu me faço entender? Não se trata de aplicar uma filosofia da desgraça, ao contrário. Os campos de trabalhos forçados – as galés (nomeemos esse lugar do mundo e do espírito) – para onde me dirijo me oferecem mais alegrias que as honrarias e as festas de vocês. Entretanto, são estas que vou procurar. Aspiro ao reconhecimento e a sagração de vocês.*

(GENET, 2005, p. 234)

Essas considerações vêm como uma tentativa de colocar em evidência alguns aspectos que consideramos significativos, destacar as conexões entre determinados temas e conceitos que talvez tenham ficado distantes entre si ao longo do texto e que são necessários para o seu entendimento. Procuramos pensar sobre a rede conceitual tecida em meio à escrita, trilhando, novamente, alguns caminhos que consideramos pertinentes.

Considerando os objetivos do texto, inicialmente, entendemos que deveríamos pensar sobre o trágico, como conceito, principalmente se levarmos em consideração a maneira como o utilizamos para fazer a nossa leitura da escritura de Genet. Nossa principal fonte no trato a respeito do trágico foi, desde o início, a filosofia nietzschiana. Entendemos que o filósofo alemão é importante para lidarmos com a força desse conceito. Entretanto, nossa opção, como dito reiteradamente ao longo do texto, foi por uma perspectiva prioritariamente deleuziana (em algumas ideias, construídas em conjunto com Guattari) acerca do pensamento nietzschiano. Ao fazemos isso, não buscamos reduzir outras perspectivas acerca de Nietzsche, mas como uma opção viável – e, porque não, sofisticada – que possibilitaria transitar pelo caminho que percorremos até aqui.

Colocado isso, acreditamos que trágica é a dinâmica da existência: a ausência de sentido ou de uma finalidade para ela. Viver é estar sempre na corda bamba, talvez por isso seja tão importante o funâmbulo para Genet: aquele que se arrisca na travessia, lida com o iminente perigo, e, mesmo assim, que possui alegria impar. Levando em conta isso, podemos pensar sobre algumas posturas diante destes aspectos: uma pessoa até pode negar essas características, procurando evitar o terror que elas possam transparecer, sobretudo para aqueles que não estão preparados para entender esse funcionamento. Ao adotarem tal postura, negam a vida. Por outro lado, aqueles que são capazes de entender a dinâmica da existência e a sua necessidade, em vez de tentar se desviar, buscam afirmá-la. Essa capacidade de afirmação e, conseqüentemente, de combater a negação da vida caracteriza o pensamento trágico.

Acerca desse pensamento trágico, foi importante relacionar dois conceitos, dentre aqueles explorados por Nietzsche: o eterno retorno e o *amor fati*. O primeiro se confunde com a ideia do trágico, pois ambos tratam dos processos do existir, por meio das potências do devir e do ineditismo. Não ter sentido ou finalidade garante que cada instante seja novo, diferentemente de qualquer outro que o antecede e que venha depois a sucedê-lo. Da mesma maneira, o eterno retorno, a partir da perspectiva que optamos por seguir (deleuziana), é a volta incessante de um aspecto igualmente necessário: a diferença. Trata-se, assim, do eterno retorno da diferença e, por isso, do incessante surgimento.

Tal como acontece com o trágico, levando em consideração a formação cultural, as pessoas negam o eterno retorno da diferença e, ao fazê-lo, procuram emplacar um sentido ou uma finalidade para a existência. Entretanto, Nietzsche (2007) resgata um conceito, próprio do estoicismo romano, que transparece uma postura afirmadora em relação ao trágico: o *amor fati*. Trata-se, ao mesmo tempo, de uma postura, de um sentimento e de um afecto, principalmente se levarmos em consideração que a vida pode ser entendida como obra de arte e que devemos ser os poetas autores dela. Por isso, essa é uma das ideias mais significativas no que tange à estética nietzschiana. Se a criação constante da obra de arte passa pela afirmação da vida, o *amor fati* é uma potência necessária nesse processo.

Acerca do trágico, existe uma trajetória no pensamento nietzschiano que perpassa todas as fases de sua escritura. Ainda que os textos de Nietzsche, escritos durante a juventude, sejam relegados às críticas – sobretudo por suas influências de Schopenhauer e Wagner, com os quais ele rompeu algum tempo depois de escrever *O nascimento da tragédia* – eles foram importantes para dar início a um pensamento a respeito do trágico, que será desenvolvido pelo filósofo alemão. Aliás, o trágico se mostra como um conceito que se metamorfoseia; ele: parte de uma leitura que acreditava no resgate da tragédia grega desenvolvido por Wagner até um entendimento de que o principal signo do trágico é Dioniso. Se o conceito de trágico muda de maneira decisiva na trajetória de Nietzsche, seu personagem conceitual será a divindade grega, que carrega as forças do trágico; dentre outras, destacamos a alegria e a grande saúde.

Tais características surgem como desdobramentos da afirmação do trágico. Diante da falta de sentido ou de finalidade da existência, do devir e da diferença é necessário saber brincar e sorrir, até mesmo para lidar com as intempéries da vida, que, volta e meia, nos arrebatam, estraçalham-nos. Há, neste *modus operandi*, uma vivacidade, na qual podemos ver uma inocência e em grande saúde. O pensamento trágico não é pessimista, mas realista, diante das dinâmicas da existência, mesmo que a realidade seja traduzida como capacidade de criar, de fabular e de explorar em sua aparência.

Adentrando nas questões da escritura Genetiana, foi importante indicar a presença e a articulação dos conceitos nos temas trazidos ao longo desta pesquisa. Além disso, tais conceitos se desdobram em outros tantos que a reforçam nossa tese de que Genet foi capaz de elaborar um tipo bastante particular de pensamento trágico.

O ponto de partida para entendermos essas afirmações foi uma investigação acerca da questão da violência na escritura genetiana, isso porque Genet a toma com entusiasmo e, ao fazer isso, afirma-a. Assim, é importante lembrar que, para o escritor francês, a violência é múltipla e se desdobra em violências: a da própria existência e das forças que agem sobre ela; bem como a violência física, consequência, na maior parte das ocasiões, das relações humanas, especialmente se considerarmos as inúmeras experiências dessa ordem vivenciadas por ele, pelo menos no âmbito da sua escritura: seja nas situações de marginalidade da infância até os primeiros anos da fase adulta, quando era o órfão, homossexual, pobre e criminoso – alguns personagens carregam consigo essas características e experiências; ou quando, depois desse período, já reconhecido como escritor, Genet se aproximou de outros grupos marginalizados e insurgentes, que experimentaram situações de violência semelhantes as dele. Vale lembrar que a escritura de Genet explora a ideia da impostura e isso sempre nos levou a questionar a veracidade do que é narrado.

Por mais que seja distinta da ação de uma máquina de guerra, já que ela, como defendido no pensamento deleuze-guattariano, caracteriza-se pela fuga – como é o caso da escritura de Genet, a violência se torna, muitas vezes, um recurso contra posturas opressoras, como forma de questionamento e insurgência. É necessário entender que o escritor francês valoriza esta forma de uso da violência: um personagem marginalizado, que rouba e assassina, coloca em xeque as leis do Estado e seu aparato repressor, que caracterizam seu conjunto como uma máquina despótica.

Ainda acerca da violência, uma leitura a respeito do mal na escritura de Genet parece ser necessária para o seu entendimento. Diversas vezes, ao longo de sua trajetória, o escritor francês fala sobre esse conceito, não no sentido de qualificá-lo, mas de tratá-lo como um modo de ação. Os personagens genetianos devem sempre fazer o mal. Só assim parece haver um modo próprio de vivacidade neles, fazendo disso um signo de imanência, sendo o mal a sua afirmação.

Se há uma oposição entre o bem e o mal na escritura genetiana – assim como qualquer contraposição que possa aparecer nesse processo – ela não é maniqueísta. Trata-se de dois aspectos divergentes de uma mesma realidade: um que afirma e um nega. Fazer o mal é asseverar a existência e seus múltiplos aspectos, principalmente se levarmos em consideração

que ela é propriamente violenta pelas reviravoltas que promove e pelas consequências que nos traz. E aqui não estamos falando em um sentido depreciativo, longe disso. Salientar a presença do mal é reforçar um aspecto importante presente nos textos genéticos.

Em consonância, a crueldade dialoga com o mal na escritura genética: ambos mostram a vida desnudada. De um lado, a crueldade passa pelo campo da criminalidade, do ladrão cidadão, que perambula pelos subúrbios de alguma cidade europeia e esfaqueia sua vítima para subtrair algum objeto de seu interesse. De outro lado, as questões políticas são colocadas, como foi o caso do genocídio em Shatila, em que a crueldade (cruor) se apresenta por meio da descrição das mutilações e estado de putrefação dos corpos expostos no local. Assim, Genet desnuda o intolerável e faz dele um elemento estético. Ele explora a existência como teatralidade, na qual viver é estar tensionado de modo extremo, sempre.

Ademais, a morte é imanente a esse processo, sendo, talvez, o ápice da violência que o trágico nos impõe. Existe uma espécie de ode à morte, que faz do morto – em especial, o criminoso, como foi o caso de Pilorge – um tipo de mártir. Nesse caso, não remetemos ao sentido cristão do termo, no qual o martírio garante certa pureza e santidade daquele que morre por uma causa. Ao contrário, ele assevera a criminalidade e transforma o ladrão e o assassino em alguém cujos gestos devem ser admirados, fazendo com que haja a renovação dos transgressores. Outro ponto importante é o aspecto descritivo e, às vezes, debochado com que Genet explora as características dos mortos – a posição do corpo, as mutilações, os ritos fúnebres – que passam pela morte de Divina, em *Nossa senhora das flores*, e Jean Decarnin, em *Pompas fúnebres*. Os enterros se transformaram em uma festa dionisíaca. Já em Shatila, ante ao horror há também o finamento, como se quisesse dizer que devemos brincar na morte.

Ao vivenciar o trágico, existe na escritura uma potência criadora: a fabulação. Tal conceito indica que, se não é possível se livrar dessa dinâmica da existência, o ser humano pode criar, torná-la mais leve e palatável. Assim, criamos de diferentes e incontáveis formas. Inclusive, temos que reconhecer que a religião também é um modo de criação: criam-se divindades, outras vidas e mundos. Mesmo que ela seja negativa e contrária à vida, não deixa de ser uma forma de criar. A questão ao cabo, diz respeito às potências que impulsionam a criação.

Pensando dessa maneira, a fabulação se vale sempre aquilo que pode ser conceituado como potência do falso. Entendemos que a diferença entre o falso na religião e o falso na arte é a capacidade de compreender que está se lidando com algo fictício: no primeiro caso, toma-se o falso como uma verdade absoluta; já o segundo entende que a arte – no caso de Genet, a literatura – cria um fora (algo distinto do que vivemos cotidianamente), mas que está dentro,

levando em consideração a maneira como Tatiana Salem Levy pensa a ideia de fora. Assim, a escritura genetiana – chamada por vezes de autobiográfica – explora as experiências de um personagem chamado Genet, que experimenta o mundo e sua multiplicidade, mas, tudo isso, sempre aberto à interpretação do leitor. Por esses motivos, entendemos essa escritura como uma máquina fabuladora.

A fabulação genetiana passa pelo devir-outro, necessariamente. Genet devém mulher, criança, vegetal, animal. Nesses entrecruzamentos, próprios de uma escrita nômade, ele captura e é capturado pela multiplicidade dos modos de existência: ele é a flor (giesta), a mulher (a travesti, que manifesta um desejo mulher), a criança (o pequeno Genet, morador do Morvan, ou o jovem recluso em Mettray), o animal (os piolhos que pululam as roupas de um mendigo). É por meio dessas interseções que Genet cria. O produto dessa criação é uma série de seres metamórficos que devem-outro, igualmente. Trata-se da criação de inúmeras quimeras que carregam as marcas de diferentes devires-outro. O devir, assim como no trágico, é a grande tônica da fabulação genetiana.

Além do devir-outro, há outras características ligadas à fabulação: o real, o mito, a linguagem e o povo por vir. Tratando-se do real, isso diz respeito à capacidade que um escrito tem para intervir em espaços fora do âmbito literário e que nos levam a pensar sobre certos aspectos econômicos, sociais, políticos e jurídicos. Há uma distinção evidente entre o fora da literatura e aquilo que é vivenciado de maneira externa: ainda que almeje a verossimilhança, uma guerra narrada em um texto, como no caso de *Pompas fúnebres*, não é a mesma experimentada fora dele. Entretanto, o texto carrega traços do real. Genet descreve certas características da tomada de Paris pelos alemães. No entanto, insere uma série de situações e personagens que são pura invenção. Assim, pode haver uma influência direta da literatura na interpretação de aspectos que estão para além do seu âmbito, fazendo entender o que acontece nesses outros lugares e, a partir daí, gerando alguma possibilidade de intervir – não que seja intencional, mas o próprio texto literário soa como uma maneira de intervenção.

Poderíamos dizer que há na escritura genetiana uma potência revolucionária: trata-se de uma revolução galgada por meio da criação poética – a de uma literatura menor. A partir daí, podemos pensar a respeito da ideia da fabulação do mito: não se trata de inventar heróis, mas de promover acontecimentos sutis, mínimos, todavia, paradoxalmente gigantescos, já que escapam às lógicas de controle cerceamento.

Além disso, concomitantemente, todos eles se mostram, dicotomicamente, individuais e coletivos: no primeiro caso, por pertencerem ao âmbito do escritor francês – serem suas criações; já no segundo, por se tratarem de elementos que remetem a uma coletividade, que é

um signo de algo muito maior do que Genet, o que acreditamos se tratar de um povo por vir. Nesse caso, entendemos que este povo já existe: ele é composto pelos marginalizados de modo geral. O problema, aqui, e que pesa sobre eles, não é a criação de sua existência, mas a maneira como são tratados, sobretudo pela moralidade – suas formas de ataque – que, despoticamente, impõe adjetivações às pessoas, às ações e às coisas e ao mundo. Assim, eles são os *homo sacer*, resgatando o conceito tratado por Agamben (2002). A grandeza dessa coletividade está nos enfrentamentos que ela promove.

Chegamos às questões relacionadas ao desejo: um modo próprio de saúde, ligado, necessariamente, ao corpo. Para Genet, o corpo é uma grande razão: ele manifesta em uma multiplicidade ligeira, fluida, inapreensível em sua totalidade. O que conseguimos absorver de tudo isso são poucos rastros fragmentados. Os aspectos poéticos que o escritor francês nos oferta – hora conscientes, hora sem saber – mais uma vez, ajudam-nos, não a decodificar a complexidade da existência, mas a aproximar de alguns traços desta.

O primeiro ponto importante dessas relações é o desejo. Interpretamos tal presença na escritura genetiana por meio da conceituação feita por Deleuze e Guattari (2011). Para eles, o desejo não é entendido como falta, tal como foi tratado pela psicanálise, que gera uma série de consequências – muitas delas patológicas – para o indivíduo. Ao contrário, o desejo é um processo contínuo e fértil de criação, que incrementa a vida de quem deseja. Genet, quando vislumbra os corpos dos criminosos, marujos e soldados ideais, dos revolucionários gloriosos, mesmo que haja certa inspiração, não está replicando as características de qualquer outro indivíduo, cujos aspectos da existência correspondem ao que ele descreve. Eles são personagens daquele escritor, não de qualquer outro. Desse modo, trata-se sempre de criar algo novo.

Há na escritura genetiana é marcada pela experiência corporal: a partir delas, Genet tece relações entre vida, violência, desejo, sexo e prazer. Por meio dessa miscelânea poética, é elaborada uma revolução galgada por meio da arte, em especial pela poesia. A única revolução possível diante da violência e do trágico é esta.

Pode-se remeter ao corpo sem órgãos, em que o mais importante não é a organização dos órgãos, mas a experiência por meio dos sentidos, portanto, a experiência estética. Sem contar que essa experiência está no âmbito de uma metamorfose incessante e imperceptível, razão pela qual esse corpo é inatingível. O corpo sem órgãos criado por Genet se apresenta em uma narrativa que explora a variação dos corpos, especialmente dos travestis. O travesti possui um corpo que se modifica de acordo com o desejo: o desejo de um homem que cria para si outro modo de ser, distinto daquele de nascença. Não se trata de uma negação da

natureza, mas de uma reelaboração, que permite experimentar outra plenitude que a primeira versão não é capaz de proporcionar: a felicidade.

Ademais, na linha de uma alegria – de uma busca por ela – a escritura genetiana nos deixa perceber a presença de uma grande saúde. Por mais que a criação do escritor francês passe por uma potência autobiográfica, há também um recurso ao esquecimento. Aliás, como ressaltado algumas vezes ao longo do texto, somente por meio dele, como resultado de uma supressão natural processada ao longo de uma vida é possível criar. O novo, como uma capacidade de se recompor a força plástica nasce da potência que temos para esquecer. Alegremo-nos ao esquecermos e isso proporciona uma saúde diferenciada: nada mais agradável do que perder qualquer resquício de ressentimento que possa amargar a existência.

Em Genet, esse processo tem um efeito peculiar que proporciona um prazer incomensurável: a traição. Há uma ode a traição na escritura genetiana. Se a memória vem com a capacidade de prometer, como resalta Nietzsche (2005b), descumprir com ela se torna uma forma peculiar de esquecer. Se não há compromisso, é possível experimentar as relações de maneira intensa, enquanto elas durarem, sem qualquer remorso quando se findam. Talvez seja essa a fonte da felicidade proporcionada pela traição para Genet e, conseqüentemente, de uma grande saúde.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte (MG): UFMG, 2002, 207 p.

\_\_\_\_\_. O que é um dispositivo?. In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó (SC): Argos, 2009, p. 25-51.

\_\_\_\_\_. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo (SP): Boitempo, 2007, 95 p.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo (SP): Martins Fontes, 2006, 173 p.

AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. Materialismo e dialética em Georges Bataille. In: *Philosophos – Revista de Filosofia*. Goiânia (GO), n. 2, 2010, p. 83-102. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/philosophos/article/view/11069/pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2018.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos – Ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo (SP): Martins Fontes, 1990, 275 p.

BARRENECHEA, Miguel Angel. *Nietzsche e a alegria do trágico*. Rio de Janeiro (RJ): 7 letras, 2014, 144 p.

\_\_\_\_\_. Nietzsche: o eterno retorno e a memória do futuro. In; BARRENECHEA, Miguel Angel (org.). *Dobras da memória*. Rio de Janeiro (RJ): 7 letras, 2008 p. 51-63.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre (RS): L&PM, 1989, 224 p.

BERGSON, Henri. *As duas fontes da moral e da religião*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro (RJ): Jorge Zahar Ed., 1978, 262 p.

\_\_\_\_\_. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro (RJ): Jorge Zahar Ed., 1983, 105 p.

BOGUE, Ronald. Por uma teoria deleuziana da fabulação. IN: AMORIM, Antônio Carlos; DIAS, Susana Oliveira; MARQUES, Davina (Org.). *Conexões: Deleuze e vida e fabulação e...* Petrópolis (RJ): De Petrus; Brasília (DF): CNPq; Campinas (SP): ALB, 2011, p. 17-35.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Vol. I. Petrópolis (RJ): Vozes, 1986, 356 p.

CANDIDO, Antônio. O portador. In: CANDIDO, Antônio. *O observador literário*. Rio de Janeiro (RJ): Ouro sobre Azul, 2008, p.79-87.

CLASTRES, Pierre. *Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política*. Trad. Paulo Neves. São Paulo (SP): Cosac & Naify, 2004, 325 p.

COLONNA, Vicent. Tipologia da autoficção. IN: NORONHA, Jovita Maria Gerhein. *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte (MG): Editora UFMG, 2014, p. 39-66.

CONSTÂNCIO, João. *Arte e nihilismo: Nietzsche e o enigma do mundo*. Lisboa: Tinta-da-China, 2013, 392 p.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo (SP): Ed. 34, 2012, 160 p.

\_\_\_\_\_. *Cinema 1 – A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo (SP): Editora Brasiliense, 1985, 264 p.

\_\_\_\_\_. *Conversações*. Trad. Petar Pál Pelbart. São Paulo (SP): Ed. 43, 1992, 232 p.

\_\_\_\_\_. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo (SP): Ed. 34, 1997, 171 p.

\_\_\_\_\_. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz B. L. Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro (RJ): Graal, 1988, 499 p.

\_\_\_\_\_. *Espinoza e o problema da expressão*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo (SP): Ed. 34, 2017, 432 p.

\_\_\_\_\_. Imanência: uma vida... Trad. Sandro Korbol Fornazari. . In: *Limiar*. São Paulo (SP), n. 2, 2016, p. 178-181. Disponível em: <<https://periodicos.unifesp.br/index.php/limiar/article/view/9264/6793>>. Acesso em: 18 mar. 2021.

\_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo (SP): Perspectiva; Ed da Universidade de São Paulo, 1974, 360 p.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. Mariana de Toledo Barbosa. São Paulo (SP): n-1 edições, 2018, 256 p.

\_\_\_\_\_. *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, 133 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte (MG): Autêntica Editora, 2014, 157 p.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Vol. I. Trad. Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa. São Paulo (SP): Ed. 34, 1995, 128 p.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Vol. III. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão, Suely Rolnik. São Paulo (SP): Ed. 34, 1996, 144 p.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Vol. IV. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012, 200 p.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Vol. V. Trad. Peter Pál Pelbart, Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997, 240 p.

\_\_\_\_\_. *O anti-Édipo*, Capitalismo e esquizofrenia. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo (SP): Ed. 34, 2011, 560 p.

\_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonzo Muñoz. Rio de Janeiro (RJ): Ed. 34, 1992, 288 p.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo (SP): Escuta, 1998, 184 p.

DETIENNE, Marcel. *Dioniso a céu aberto*. Trad. Carmem Cavalcanti. Rio de Janeiro (RJ): Jorge Zahar Ed., 1988, 152 p.

D’LORIO, Paolo. Eterno Retorno. Gênese e interpretação. In: *Cadernos Nietzsche*. n. 20, 2006, p. 69-114. Disponível em: <<https://gen-grupodeestudosnietzsche.net/wp-content/uploads/2018/05/CN020.69-114.pdf>>. Acesso em: 30 mar. 2020.

DOMOULIÉ, Camille. *O desejo*. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis (RJ): Vozes, 2005, 335 p.

DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Crime e castigo*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro (RJ): Ed. 34, 2001, 592 p.

FIGAL, Günter. *Nietzsche: uma introdução filosófica*. Trad. Marcos Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012, 247 p.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Trad. Rachel Ramallete. Petrópolis (RJ): Vozes, 1987, 288 p.

GALIMBERTI, Umberto. *Psiche e Techne*. O homem na idade da Técnica. Trad. José Maria de Almeida. São Paulo (SP): Paulus, 2005, 918 p.

GENET, Jean. A criança criminosa. In: *Verve. Revista semestral autogestionária do Nu-SOL – Núcleo de Sociabilidade Libertária*. São Paulo (SP), n. 29, 2016a. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/verve/issue/view/1919>>. Acesso em: 11 out. 2020.

\_\_\_\_\_. *Diário de um ladrão*. Trad. Jacqueline Laurence, Roberto Lacerda. Rio de Janeiro (RJ): Nova Fronteira, 2005, 234 p.

\_\_\_\_\_. Le Condamné à Mort. In: GENET, Jean. *Le condamné à mort et autres poèmes suivis de le funambule*. Paris: Gallimard, 1999, p. 07-25.

\_\_\_\_\_. *Les bonnes*. Paris: Folio, 1976, 113 p.

\_\_\_\_\_. *Nossa Senhora das flores*. Trad. Newton Goldman. Rio de Janeiro (RJ): Nova Fronteira, 1983, 331 p.

\_\_\_\_\_. *O milagre da rosa*. Trad. Manoel Paulo Ferreira. Rio de Janeiro (RJ): Nova Fronteira, 1984, 341 p.

\_\_\_\_\_. *O sorriso do anjo*. Trad. Alberto Nunes Sampaio. Lisboa: Hiena, 1992, 99 p  
 GENET, Jean. *Pompas fúnebres*. Trad. Ronaldo Lima Lins, Irène M. Cubric. Rio de Janeiro (RJ): Nova Fronteira, 1985, 318 p.

\_\_\_\_\_. *Quatro horas em Shatila*. Trad. Miguel Vicentim. São Paulo (SP): Editora do Autor, 2016b, 176 p.

\_\_\_\_\_. *Querelle*. Trad. Jean Marie L. Remy, Demétrio Bezerra de Oliveira. Rio de Janeiro (RJ): Nova Fronteira, 1986, 265 p.

\_\_\_\_\_. *Rembrandt*. Trad. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro (RJ): José Olympio, 2002, 85 p.

\_\_\_\_\_. *Um cativo apaixonado*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo (SP): Arx, 2003, p. 528.

GERMAN, Beatriz; GONZALEZ, Alejandra. Introdução. In: FLESLER, Alba. *Poetas, crianças e criminalidade...: sobre Jean Genet*. Trad. André Luis de Oliveira Lopes. Rio de Janeiro (RJ): Companhia de Freud, 2005, p. 25-34.

GIACOIA JR, Oswaldo. *Nietzsche: o humano como memória e como promessa*. Petrópolis: Vozes, 2014, 343 p.

GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: Pulsões políticas do desejo*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo (SP): Editora Brasiliense, 1985, 229 p.

LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Trad. Laymert Garcia dos Santos. São Paulo (SP): n-1 edições, 2015, 320 p.

LEBRUN, Gérard. Quem era Dioniso?. In: LEBRUN, Gérard. *A filosofia e sua história*. São Paulo: Casac Naify, 2006, p. 355-378.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro (RJ): Civilização Brasileira, 2011, 142 p.

LINS, Daniel. *Estética como acontecimento – o corpo sem órgãos*. São Paulo (SP): Lumme Editor, 2012, 228 p.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, 340 p.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017, 160 p.

MILLOT, Catherine. *Gide, Genet, Mishima: inteligência da perversão*. Trad. Procopio Abreu. Rio de Janeiro (RJ): Companhia de Freud, 2004, 140 p.

MISHIMA, Yukio. *Genet*. Trad. Anibal Fernandes. Lisboa: Hiena, 1986, 50 p.

NEHAMAS, Alexander. *Nietzsche, la vida como literatura*. Trad. Ramon J. Garcia. Madrid: Turner; México: Fondo de Cultura Económica, 2002, 301 p.

NIETZSCHE, Friedrich. II Consideração Intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida. IN: NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre história*. Trad. Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005a, p. 67-178.

\_\_\_\_\_. *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Trad. Maria Inês Madeira de Andrade. Lisboa: Edições 70, 1987, 109 p.

\_\_\_\_\_. A Franz Overbeck. In: *Revista trágica: estudos de filosofia da imanência*. Trad. André Martins. Rio de Janeiro (RJ), n. 2, 2017. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tragica/article/view/27164/14960>>. Acesso em: 25 nov. 2020.

\_\_\_\_\_. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2001, 362 p.

\_\_\_\_\_. *A vontade de poder*. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro (RJ): Contraponto, 2008, 513 p.

\_\_\_\_\_. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2005b, 247 p.

\_\_\_\_\_. *Assim falava Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2018, 357 p.

\_\_\_\_\_. *Crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com um martelo*. Trad. Jorge Luiz Viesenteiner. Petrópolis: Vozes, 2014, 115 p.

\_\_\_\_\_. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2008, 141 p.

\_\_\_\_\_. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza, São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2009, 169 p.

\_\_\_\_\_. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2005c, 315 p.

\_\_\_\_\_. *O nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2007, 177 p.

OLIVA NETO, João Angelo. *Falo no jardim: priapéia grega, priapéia latina*. Cotia (SP): Ateliê Editorial; Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2006, 427 p.

ONFRAY, Michel. *A sabedoria trágica: sobre o bom uso de Nietzsche*. Trad. Carla Rodrigues. Belo Horizonte (MG): Autêntica, 2014, 154 p.

OTTO, Walter F. *Dioniso: mito y culto*. Trad. Cristina García Ohlrich. Madrid: Siruela, 2006, 185 p.

PLATÃO. *Timeu-Crítias*. Trad. Rodolfo Lopes. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, 264 p.

ROSSET, Clément. *Alegria: a força maior*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro (RJ): Relume Dumará, 2000, 102 p.

\_\_\_\_\_. *Lógica do pior*. Trad. Fernando J. Fagundes Ribeiro, Ivana Bentes. Rio de Janeiro (RJ): Espaço e Tempo, 1989, 198 p.

\_\_\_\_\_. *O princípio da crueldade*. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro (RJ): Rocco, 1989, 77 p.

SAID, Edward W. Sobre Jean Genet. IN: SAID, Edward W. *Estilo tardio*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2009, 191 p.

SCHÖPKE, Regina. *Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze e o pensamento nômade*. Rio de Janeiro (RJ): Contraponto, 2012, 122 p.

SLOTERDIJK, Peter. *O quinto "Evangelho" de Nietzsche*. Trad. Flávio Beno Siebeneichler. Rio de Janeiro (RJ): Tempo Brasileiro, 2004, 102 p.

SPINOZA. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, 423 p.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro (RJ): Jorge Zahar Ed., 2004, 154 p.

TANNER, Michael. *Nietzsche*. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo (SP): Loyola, 2004, 122 p.

UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. Trad. Christine Greiner, Ernesto Filho, Fernanda Rachel. São Paulo (SP): n-1 edições, 2012, 134 p.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro (RJ): Relume Dumará; Sinergia; Ediouro, 2009, 124 p.

WHITE, Edmund. *Genet: uma biografia*. Trad. Alves Calado. Rio de Janeiro (RJ): Record, 2003, 782 p.