



# AMOR, HUMOR

*Clóvis da Silveira Jr.*

*Orientadora: Paula Glenadel*

*Doutorando*

RESUMO: Partindo do pequeno poema de Oswald de Andrade que dá nome a este artigo, buscamos analisar relações entre filosofia e literatura contemporâneas e, mais especialmente, entre erotismo e humor, através da filosofia de George Bataille e de Gilles Deleuze e da literatura de Jack Kerouac. Este texto faz parte da primeira série de investigações que compreendem a tese em processo intitulada Gaia Guerrilha, composta por 3 capítulos que são, respectivamente, Escapar, Encontrar e Expandir. No primeiro capítulo analisamos dois romances de Jack Kerouac, permeado pelo conceito de linha de fuga em Gilles Deleuze. No segundo, lemos Walt Whitman considerando suas relações quase explícitas com a Ética, de Espinosa, para concebermos uma poética dos encontros. Por fim, Paul Auster, o mais atual, nos dará condições para pensar conexões de conexões, a expansão das redes para o futuro? Três movimentos que defendemos estar no embrião das criações artísticas e literárias, e que são forças ou devires do pensamento.

PALAVRAS-CHAVE: Oswald, Bataille, Deleuze, estoicismo, Kerouac.

O *eros* platônico ainda assombra a suavidade entre os corpos, sob formas mais ou menos clichês. Ao mesmo tempo, exalamos no ar uma urgência e uma emergência de novas maneiras de afetar e de ser afetado. O amor platônico está, antes, relacionado a uma divisão essencial entre o desejo e o pensamento, e à reconciliação, que somente o verdadeiro amor, o amor filosófico, vem a estabelecer, entre o mundo inteligível, superior e imutável, e o sensível, cópia boa ou má do primeiro. Há dois mundos no platonismo, uma das razões pela qual Nietzsche considera o cristianismo sua extensão mais popular. Abstrações de mesmo nível. Se o dualismo de mundo nos aparece como algo ultrapassado, é porque seus efeitos tornaram-se já demasiadamente visíveis, são clichês.

Artaud, por exemplo, apontou violentamente à cisão entre cultura e mundo, e buscou produzir, como antídoto à anestesia geral assistida entre os de seu tempo, um teatro de

choques nervosos. As formas artísticas, hoje, são uma luta pela imanência entre o corpo, o cérebro e a terra. Corpo e terra, separados, em nome de uma alma e um espírito funestos... Buscamos outra coisa, utopia, ou lugar sagrado do aqui-agora, paradoxalmente experiência e interioridade, como pensa Bataille. Simbiose. Visamos a arte enquanto sensação do mundo, mundanidades (blocos histórico-sociais) rejeitadas pelo aparelho clássico, mas nunca tão afirmadas na filosofia e na arte como hoje, quando só nos resta lidar com elas. A afirmação do mundo, ilimitável à razão humana e independente de ordens divinas, sua face terrível e desastrosa, tornou-se evidentemente a escrita e a arte modernas.

O amor e a fé, afetos priorizados pelo cristianismo, tornaram-se mais corpóreos e mais mundanos. Não mais acesso às alturas, mas contatos imediatos laterais e, mesmo, os choques nada pacíficos que estes produzem. Para além da ascensão platônica, uma expansão dos corpos, sem direção programada, nem reconciliação ao final da jornada. Nietzsche, como escreveu Fuganti (1990, p. 32) expressa as “bodas do desejo e do pensamento” ao retomar os poetas e pensadores pré-socráticos. “É na aurora da filosofia grega (século VI a.C.) que se revela e se celebra a aliança fecunda entre o pensamento e a vida. (...) Ora a vida ultrapassando os limites do pensamento, ora o pensamento ultrapassando os limites da vida”. Contrapõe-se definitivamente e radicalmente a um primado da verdade racional pela celebração da dança cega e nua que constitui a mistura dos corpos, “à boa distância da segurança das fixações sedentárias da razão negativa e das vidas reativas.” Nem novos céus, nem nova Terra, mas uma nova aliança, novo amor.

Para Rolnik (1996, p. 281), a suavidade, o encontro amoroso, morre ao identificar-se à cena clássica que envolve a espera do amado e à postergação infinita do amante. O modelo homérico de amor, ou o eterno adiamento da experiência amorosa vivido entre Penélope e Ulisses. O tempo de espera é oco, é nada. Como no caso dessa amante, a fazer e a desfazer um mesmo tecido enquanto espera o amado. O tempo sempre adiado do amado não é menos vazio, já que atenta sempre para um além das vivências concretas e do território a que chega. Seu empreendimento é sempre a preparação de uma partida e um regresso sempre diferido. Dois lados de uma moeda sem valor intrínseco, a tecelagem do mesmo e o nada de tecido.

A poesia-fórmula de Oswald de Andrade “Amor / Humor”, forja ante nossos olhos um outro erotismo. Ao aliar-se o amor ao humor, quebra-se a conjuração, platônica por



excelência, entre amor e verdade. O humor transparece o sem-fundo do amor e da verdade, sua potência autônoma, nômade e farsesca. Se consideramos a escrita um gesto de amor “com” o mundo e, ao mesmo tempo, a própria aprendizagem do gesto amoroso, é apenas ao considerarmos sem qualquer reserva tal fórmula de Oswald. Deleuze (2007, p. 137) escreve que “é preciso uma estranha inspiração, é preciso aprender a ‘descer’ – o humor contra a ironia socrática e a técnica da ascensão.” Fazer fugir o amor de uma vontade de verdade é talvez a própria função do cômico (a ironia é ainda um método da verdade) e “fazer tudo isso depressa, encontrar alguma coisa a designar, a comer ou a quebrar, que substitui a significação (a Ideia) que nos convidavam a procurar.” Os deslizamentos e fugas sintáticos da escrita literária ligam-se intimamente à quebra dos encadeamentos significantes, que só se dá pelo humor ou pelo riso.

A obra ensaística de George Bataille é um convite e um acesso a uma experiência limite de erotismo que, assim como encontramos na fórmula de Oswald, vai para além de qualquer obsessão por verdade, própria ao *eros* platônico, mas ri de todo enunciado com fundo de verdade. O riso como instância soberana, que desatrela os corpos de uma economia restrita, fundado no utilitarismo e no trabalho, que pressupõem a operação negativa da História avisando sua própria abolição, como idealizou Hegel. Erotismo e humor invertem e retorcem a operação dialética que se torna, para além de uma positividade, uma afirmação da economia geral da vida e uma abertura antes impensada a novos modos de existência e de pensamento. Mas riso e erotismo, meios da transgressão batailliana, não se opõem, como Foucault (2001, p. 32) coloca em seu prefácio à transgressão, aos limites que extravasa, pois não se trata de uma rejeição dos limites. Mas um amor que também inclua o limite, que é retraçado a cada esgarçamento do voo ou do mergulho do espírito livre.

Como escapar ao amor platônico e a suas variações mais recentes, que coexistem sob a mesma nostalgia do ser, mesma aspiração pelo restabelecimento da ordem mítica, mesmo desejo de Uno e de Todo? É preciso antes odiar, para depois amar, fala Dioniso a Ariadne. O desprezo do corpo e da Terra, com vistas a acessos mais sublimes, atingiu tonalidades mais ou menos intensas na história humana. Os limites dessa negação impõe às sociedades contemporâneas um efeito anestésico que é, expressivamente, o solo quase infértil em que nada além de uma rasteira monocultura se engendra. O que vemos hoje é a expressão de um corpo clichêizado, e todos os sintomas de uma má digestão, como disse Nietzsche.

Espinosa insistia na necessidade de se perceber a vida como arte dos encontros, que visam uma maior abertura a afetos possíveis. Fernando Pessoa indistigiu o pensamento e as sensações, pois é nesse elo que se translucida uma intensidade. A sinestesia é o próprio efeito convulsivo que põe em jogo as regularidades sensorio-motoras, os sentidos adestrados, dando a ver o *nonsense* originário e o sem fundo das formas. Não se trata mais de ascensão e de iluminação, mas de queda e de deslizamento. Um amor gerado sobre o plano mesmo onde traçamos nossas cotidianidades. A razão é ascética e asséptica demais para geri-lo. Assim como não há nada de sensação no consumismo insaciável dos corpos, já que nunca chegamos de fato a se encontrar.

A concepção trágica da realidade é o que herdamos e, ao mesmo tempo, rejeitamos dos gregos. Assim como a alma coletiva dos povos indígenas nas Américas. A obra de Nietzsche é um esforço em medida tal que possamos atentar mais profundamente ao povo das tragédias e pensar de modo trágico. Ao contrário de interpretações reativas, que ao visar o caráter terrível e problemático da vida, julgam-no mal, feio, injusto, a afirmação dionisíaca é um acorde com a vida, em sua totalidade. Ninguém falou tão alto contra Hegel, o niilista reativo, que restringe a vida, tornando-a mais fraca a cada operação dialética. Deleuze (1976, p. 15) fala que a dialética substitui a noção trágica pelas concepções de mundo teórica (com Platão) e cristã (com Hegel), destinadas à justificação da vida. Medir e julgar a vida são tarefas propriamente teórico-cristãs, próximas às missões teológicas. Já a artista e a criança, os dois lados da máscara dionisíaca, remontam a outros três atributos: rir, brincar, dançar. Atributos corpóreos e afetos da alma, cofuncionamento ou simbiótica, escreveu Deleuze. Modos partilhados de escapar ao rosto do déspota, ao juízo de Deus, tal qual arejar um local mantido fechado por muito tempo.

São inumeráveis as ressonâncias trágicas no pensamento. O anti-hegelianismo e o anti-cristianismo, que são o sumo do nietzscheísmo, são indispensáveis à contracultura americana, às vanguardas europeias, à poesia Pau-Brasil. Desde o século passado vimos apreendendo melhor os sistemas e modelos coercitivos e punitivos, somos movidos por um desejo de liberdade mais sutil, tendo em vista a sutileza investida pelos meios de controle. Buscamos escapar furtivamente, tornarmo-nos imperceptíveis às lanternas do panóptico, pelo menos provisoriamente. Doamo-nos mais ou menos o quanto reservamo-nos, pois não buscamos mais a verdade no amor, nem o verdadeiro amor. Mas inventamos ou

experimentamos um amar intransitivo, que é dádiva, para além da troca ou da espera, e devoração, jamais um acordo consciente entre as partes. A cada encontro é a vida quem diz: *Incipitragoedia*, ou a Tragicomediorgia, de que fala Zé Celso Martinez. Blocos de afetos que orase condensam e reforçam a fronteira dos encontros, à espreita dos contágios deneuroses e de implosões ou explosões psicóticas, ora se empenham em encontros alegres. Eros desarmado, esse amor/humorou é paradoxo ou é nada.

A noção trágica do mundo, que Nietzsche insere na filosofia, talvez não tenha impactado tanto quanto o pensamento de esquerda na França do séc. XX. É um fio tenro, e ao mesmo tempo firme, nas tessituras de Blanchot, Klossowsky, Bataille, Derrida, Foucault, Deleuze, Guattari, Lyotard. Nietzsche talvez tenha sido o primeiro filósofo a divinizar ou cultuar a vontade de morte e a voluptuosidade dos corpos. O contrário de um platonismo, ou mesmo de Platão, para quem Thanatos e Eros personificavam aspectos tirânicos da vida. A aprendizagem da morte e do amor, a jornada cíclica de Zaratustra com suas simpatia e seu desprezo pelos homens, a transvaloração dos valores, são de alguma forma influências para grande parte dos escritores contemporâneos. Mas talvez não tão explicitamente como em George Bataille. A experiência de erotismo batailliano é, ao mesmo tempo, as bodas do amor e da morte.

Se a Erótica de Platão é um conduto à verdade, ou ao verdadeiro amor, refletido na bela aparência dos rapazes, um culto à robustez e integridade da forma, por outro lado é o rechaço e condenação da única realidade, a sensível, que é, “obviamente”, escreve Fitzgerald, um processo de fragmentação dos corpos, das matérias, das memórias. À contemplação do belo, o erotismo de Bataille vincula a experiência da morte. Que a vida seja aprovada até na morte. Uma atração vertiginosa pela queda humana, pecado e morte, que insere o olhar numa dimensão mais abrangente, que encara e afirma o terrível, e mais penetrante, atento aos sedimentos históricos. A morte de Deus e do Homem configuram o destino dilacerado e alegre do poeta e do pensador trágicos. Riem, inocentes, das jogadas impensáveis do acaso, e testemunham, a partir não da verdade, mas de suas próprias vivências, quanto “o movimento do amor, levado ao extremo, é um movimento de morte.” (BATAILLE, 1987, p. 52)

Não se trata, evidentemente, de uma paixão autodestrutiva, embora a experiência se consuma em meio a riscos e perigos incontáveis. Mas de um desequilíbrio funcional do corpo,

que exceda seus domínios para além de sua operacionalidade racional e utilitária. “O trabalho exige um comportamento em que o cálculo do esforço, ligado à eficácia produtiva, é constante.” Ultrapassar essa condição devolve-nos a um estado de nudez, em que já não prevalecem os interditos e as representações, e quando não mais nos exigimos uma conduta sensata. O *close* sobre o bem-estar burguês dá lugar a uma atenção aguda e multilateral ao que em nós e fora de nós se desintegra e irrompe com menor ou maior violência. Não é à toa que as imagens de soberania do espírito em Bataille, relacionam-se a situações cotidianas, na rua, onde as singularidades estão à mostra, e a violência essencial da vida salta aos olhos. O oposto da organicidade pacífica ditada pelo “mundo” do trabalho. O que para a moral utilitária, ou profana, segundo Bataille, trata-se de uma perda do tempo hábil, uma vileza do ser coletivo, na ética-estética soberana torna-se seu tempo mais favorável, pois é só nesse momento em que tange o ilimitado do limite.

Se a violência na vida prevalece sobre a racionalidade e a despesa sobre a economia acumulativa do trabalho, o apelo filosófico tem a ver ainda com uma inversão dos valores, de que a dialética, enquanto ferramenta teórica e teológica, continua sendo o primeiro alvo. O procedimento nietzschiano de genealogia, que consiste na dupla tarefa de interpretação e de avaliação, que se dão na luta com os aforismas e poemas, ainda é nosso mais rico e novo empreendimento. Os valores morais, demasiado humanos, são ainda os mesmos, tendo passado já mais de um século. As instituições estatais e capitalísticas não cessam de depreciar nossos instintos mais fortes, de intentar supliciar-nos até que somente reste subjetivamente uma vontade servil e obediente. A transgressão, da qual o erotismo é a expressão por excelência, é o que nos abre a novas possibilidades de vida. Mesmo quando faz retornar o limite, já mais ou menos esgarçado. É que “o limite não é dado senão para ser excedido.”

O erotismo e a morte sintetizam aquilo que ultrapassa na alma a consciência e, no corpo, a competência. Ao mesmo tempo, uma fragilidade e um ímpeto. São, diz Bataille, o auge de uma “festa que a natureza celebra com a multidão inesgotável dos seres, uma e outra tendo o sentido do desperdício ilimitado que a natureza executa contra o desejo de durar que é próprio de cada ser.” Condenar a festividade à lamúria fúnebre e o desejo à imobilidade estéril, parece-nos o projeto básico do interdito. O poder, instância do interdito, apenas emerge na ausência total de potência e, para isso, visa entristecer nossas almas, interrompendo

crescimento, as conexões que devêm dos encontros, e controlando os cortes, operando disjunções mecanizadas que inviabilizam a possibilidade de novas conjugações.

Precisamos escapar ao poder dos interditos. Seja por meio da criação artística, da festa, do êxtase amoroso, da guerra. Produzir efeitos de desrazão sobre o corpo, ao mesmo tempo o furor estimulante e a leveza da embriaguez, a que Baudelaire convoca o leitor de seus poemas em prosa, e que deixa indefinidos os meios poéticos, éticos, étlicos. Por vinho, virtude, poesia, ou apenas água, como num experimento de Henry Miller, em que inventa uma embriaguez sóbria. Whitman diz que a literatura americana está intimamente ligada ao processo de formação dos estados americanos, ressoando em seu coração a mesma convulsividade e tecendo, nesse choque, novas malhas, ao estranhar e entranhar novas linhas e cores. Devir-amarelo, devir-negro, devir-vermelho... Convulsão da aquarela, encontro sempre outro. Mas o que produzimos sobre os nossos corpos com os encontros que selecionamos? Está aí uma questão literária, ou uma questão de alma. Deleuze afirma que não escrevemos sobre nossas neuroses, de onde segue sua (auto)crítica à literatura francesa que é, segundo ele, demasiado neurótica (com excessão de Proust, ou Proust leva a neurose ao seu limite?). Somos tão tentados e, por vezes, ocupados a separar, binarizar, classificar, espalhar neuroses e espantar devires... A literatura, ao contrário, é caso de devir, como diz Deleuze, e faz escapar às psicoses, produzindo uma saúde menor, gerada de um máximo de afirmação, da intensificação do *affectus* nos encontros. A escrita é um gaio encontro, uma festa, onde celebram-se desejo e morte.

É a distinção entre criação e falta que atrai as atenções deleuzianas à outra margem atlântica. A escrita anglo-saxônica em geral, mas, tendo em vista o conjunto da crítica, uma atenção privilegiada à norte-americana e a singularidade que explode ao limite da voz: o inglês híbrido da América, capaz de invenções impensáveis. O diferencial sintático, que está no modo conectivo, o uso da conjunção *e*, ao invés do *é*, sempre interpretativo. Os blocos de palavra, que não são explicações, mas intensidades, numa velocidade quase sensível, signos/afetos, a que retornaremos em nossa leitura de Kerouac. O diferencial pragmático, ou seja, seu envolvimento com a realidade de fora espaços instituídos. Sua prática e teórica envolvendo-se nos novos encontros, enquanto abertura à grande rede polimorfa da existência terrena, paixões assimétricas, enlaces sem qualquer fundamento de hereditariedade. A literatura norte-americana no século XX criou-se sobre si mesma, e Whitman foi quem a

inspirou a ser assim. *Folhas de relva* é o livro dos encontros, tal qual a *Ética* de Espinosa, em filosofia. É o livro que antecede a alma *beat* ou *hipster*. Whitman e Kerouac se aparentam essencialmente, em suas idas para fora, à rua ou à estrada, para encontrar um destino sempre a se fazer, nunca dado de antemão. Em seu modo de admirar e descrever, sem juízo algum, os indivíduos em seu ofício comum, seus gestos quase imperceptíveis, brilho geralmente ofuscado pela percepção autocentrada e monumentalista do autor acadêmico.

Falando sobre humor, Deleuze (2007, 137) parece conversar com Oswald. “Ou nada dizer, ou comer o que dizemos.” À toda questão genérica, como “o que é o belo”, responder com uma mostração pura, uma designação. Mastigar é o procedimento crítico. Os clichês são vícios de significação, mal gástrico, má trituração. Senso comum ou bom senso. O humor é *nonsense*, um modo de variação da fala, faz o discurso e o discursante fugirem, e fica a graça. A mostração é o contrário de uma explicação, porque não tem fundo. Toda explicação visa à alma de alguma coisa, ser ou paisagem, mas imagina-a sempre como um interior coeso e claro. Há uma violência na alma que não é um apelo por reconciliação. São velocidades. A mostração, ou humor, é um deslizamento, visa à passagem, devires-estrada povoando a escrita. Distingue-se da ironia, método socrático, que não é engraçada porque interpreta ou mal interpreta. Está sempre reconduzindo a uma ideia geral, a ver definhando sob a palavra de ordem, ou de morte, tudo o que é significado. O genérico, a ironia, é a morte do singular, da graça, o apagamento dos traços, eles sim, essenciais, pois os traços são essências de aparências. Ou pura aparência, “consumações e destruições puras”. Isso é... isso desenha. O casamento do céu da significação e do inferno da designação. A superfície é o desdobramento entre altura e profundidade. Por aí passam as conversas, atenções partilhadas. E, sobre esse *tonus*, a pele dos amantes. A linguagem possui três afetos: cai do céu, afunda-se na terra e retoma a superfície. Tal qual o carrapato espinosiano, uma maneira de ser de superfícies.

“Os princípios contam pouco, leva-se tudo à letra, é-se esperado nas consequências (e é por isso que o humor não passa pelos jogos de palavra, pelos trocadilhos, que são significante, que são como um princípio do princípio. O humor é a arte dos efeitos.” Deleuze e Emile Brehier retomam o estoicismo, o riso estóico. Dois planos de ser, nada a ver com a bimundalidade platônica, um que se desdobra em efeitos incorporais, de superfície e o plano real, profundo, a força. “O humor é traidor, é a traição. O humor é atonal, absolutamente imperceptível, faz fugir alguma coisa. Está sempre no meio, no caminho. Não sobe nem



nunca volta a subir.” (DELEUZE, 2004, 63). À ironia grega, edípica, continental, búdica, sádica, gideana, opõe o humor judaico, “humor-Jó”, insular, estóico, zen, proustiano. “O destino da ironia está inteiramente ligado à representação.” O humor é mostração pura, e é sobre esse humor que se assenta a escrita norte-americana, de Whitman, o poeta da revolução americana, a Paul Auster, no presente. Nenhuma angústia tagarela, mas zen-surfismo, passagem pela superfície. Kerouac no meio, nas entremeanças, como sua escrita, e talvez, o que levou essa prática às últimas consequências, antes de sua conversão búdica e seu endurecimento moral.

Kerouac era honorado como mestre por seus amigos escritores. Ginsberg e Burroughs, escritores com quem escreveu livros e trocava cartas, recorriam a suas críticas. Seu mais admirado amigo, Neal Cassidy, que se refere o personagem Dean Moriarty, herói de *On The Road*, e que, segundo seus amigos, trata-se de uma imagem apaixonada, quase idealizada, do louco, alegre e orgíaco Neal, dizia-se seu discípulo literário, além de filosófico, já que é Kerouac que lhe apresenta Nietzsche, faz dele cúmplice de um nietzscheísmo levado ao pé da letra, no corpo e na escrita. Mas diferentemente, porém não separadamente, de uma genealogia, tarefa profunda, pré-socrático e plano interpretativo nietzscheano, a escrita kerouaquiana é movida pela superfície. Excursões de desejo e pensamento sobre a superfície, uma geerótica, procedimento e via extraídos de Whitman, declaradamente. Impossível a não relação entre a escritafactual da vida cidadina e menor nos dois escritores. Os *Subterrâneos* e *On The Road* são um modo de pensamento imediato e veloz, humorístico, conectado a um passeio, um devir-nômade sobre a Terra, contendo o máximo de afirmação da vida que já liamos em Whitman com *Folhas de Relva* em Nietzsche com seu *Zaratustra*. O contrário de um turismo, que é mero registro e absorção passivos, nenhuma intimidade, logouma passagem apenas povoada por meias vontades.

*On the road* e *Os subterrâneos* possuem uma íntima relação, tanto no modo de expressão quanto em seu conteúdo. Foram escritos em momentos muito próximos, entre 1957 e 1958. O primeiro foi, segundo o autor, escrito em 3 semanas e o segundo, em 3 dias. São obras que se simpatizam ritmicamente, possuem uma velocidade comparável, apesar de o segundo concentrar ainda mais o estilo convulsivo e conectivo. *Convulsivity*, já visado por Whitman, em *Specimen Days*, seu livro de amostragem (tradução mais aproximada de *specimen*) bélica, relatos e pensamentos de guerra. *Beat* ou *Bebop*, martelos batendo sobre o

metal das ferrovias americanas, gerando uma linha melódica com muitas notas muito curtas. Ritmo e efeito estimulantes, predestinando-se ser o coração do povo e da literatura norte-americana. Mastigação e devoração intensas de palavras, bem à guisa do banquete canibal, que caracteriza as culturas americanas, operando sempre por corte e incorporação sem fim ou fundo. Semelhantemente às técnicas Cut-ups, adotadas por pintores da década de 50, e adaptada à literatura por William Burroughs.

O primeiro é um livro sobre a amizade entre dois rapazes, Sal Paradise, narrador e alterego do escritor e Dean Moriarty, cujo modo de vida forma uma espécie de ideal beat. Relação por vezes ambígua, quase homoerótica. O segundo é sobre o amor entre um rapaz branco e uma mulher de origens negra e índia. Leo Percepied, alterego de Kerouac, e Mardou Fox. Caso amoroso que se passa no tempo em que o autor/narrador/personagem está vivendo no norte da cidade de San Francisco e convive entre escritores, jazzers e junkies, na atmosfera tranquila que se estabeleceu com o pós-guerra. Mardou era parte de um grupo de amigos conhecidos como os Subterrâneos, que Leo conhece e a que, de algum modo, se integra, apesar de sempre se conceber estrangeiro a eles. A forma como Kerouac/Percepied descreve o modo de vida “subterrâneo” deixa entrever o oposto de uma alma teórica, apesar de muito inteligente. O contrário de um erudito e próximo, talvez, ao que Shopenhauer chama de alma diletante, a que se delicia em saber, sem se obsecar pelo acúmulo de conhecimentos ou se opor ao esquecimento essencial e motor ao novo. Asceta ou santo dostoievskiano, remetendo, sem dúvidas, às memórias ou notas do personagem anônimo, meio narrador, meio filósofo, que expõem o ser do subterrâneo, inconformado e inadequado à vida moderna, contudo simultânea e paradoxalmente feliz mediante tal condição. O portador da “voz do sangue”, diz Nietzsche, em resposta à superioridade que vê neste livro do escritor russo. São dois níveis de subterrâneo em Kerouac, o que emerge na superfície dos encontros, efeitos incorporais ou de superfície, e os que emergem na pele sem interioridade dos personagens, corporalidade, desejo. Os verbos são os veios para os quais os blocos conectivos são o coro sanguíneo. Acontecimento e paixão, expressão e sensação, signo e sangue, modos que se afirmam reciprocamente, complementarmente. Uma simbiótica.

Os signos amorosos, na literatura ou no ar, não são interpretáveis, mas experienciáveis. Não se trata de significar o amor, mas mostrar o amor, procedimento humorístico. Nunca uma mostra asséptica e bem enfileirada, mas festividade, envolvendo

saltos, desvios, a dança das microrotas do jazz. Entre as memórias de fatos, reflexões sóbrias e confissões paranoicas, uma bruma não-discursiva, um estado de amor/humor, sobrevoa o livro de Kerouac. Na escrita que emerge dos subterrâneos de Kerouac, tais signos possuem um destino sempre póstumo. Resistem à morte sob a forma signica, mas já não são os afetos em sua vivacidade máxima. Como para Hume, para quem as ideias já não possuem a mesma intensidade que é própria das impressões. “Um poema de Baudelaire não vale o sofrimento dele”, reflete Leo. “Eu preferia o homem feliz aos poemas tristes que ele nos deixou”, diz-lhe Mardou. Se a impressão amorosa é fato passado, as ideias amorosas são o presente da escrita/leitura, esse mantém por tempo indefinido a sobrevoação dos corpos. A escrita é um impressionismo tardio, o último respiro da sensação amorosa.

A história de amor de Kerouac, que Deleuze avalia como a maior de todas, é o testemunho da provisoriedade do encantamento provocado sobre os corpos pelo encontro amoroso e o relato das formas como o amor nos escapa. Leo foi substituído por outro. Mas no lugar do amor também instaurou-se a inspiração poética. A sucessão dos abandonos noturnos a uma vida orgiaca e boêmia levou-o, logo, a um distanciamento irreversível, fazendo escapar Mardou e seu desejo de configurarem uma aliança tranquila, “caseira”. Mas a isso não se soma menos arrependimento do que percepção. Um livro é composto de sensação e de percepção. Acompanhar os caminhos dos sentimentos é a tarefa mais concreta de quem escreve. Iluminar os elementos da mostra pura dos afetos, forçar a pensar sobre eles, eis aí o efeito de superfície, para além das causalidades, que são juízos de conduta, puras lições universais e morais. Kerouac não nos “ensina” a amar, mas mostra situações amorosas que, para além de uma didática são a mais pura aprendizagem, passagem pelas coisas e seres, contatos e suavidades singulares.

Nada mais lógico à uma mostra que mostrá-la. Citamos, então, abrindo à visibilidade mostraria, um dos momentos de reminiscência amorosa que muito claramente exprime a questão aqui apenas apresentada, que envolve tanto a relação entre desejo e pensamento, quanto um modo humorístico de amor, não platônico ou altivo, mas a pura superfície que desdobra subterrâneos de magma ou de sangue:

Mas [agora] eu quero Mardou – porque a vejo em pé, de calça preta de veludo, manibolsos, magra, ombros caídos cigarro pendurados nos lábios, fumaça subindo em espirais, os cabelos curtos negros cortados rente bem

penteados e esticados, o batom, pele negra pálida, olhos negros, sombras dançando nos malares salientes, o nariz, a forma macia do queixo ao pescoço, o pequeno pomo-de-adão, tão hip, tão na dela, tão bonita, tão moderna, tão nova, tão inatingível para mim eu triste figura de calças de palhaço no meu barracão no meio do mato – Eu quero Mardou por causa da maneira como ela imitou Jack Steen aquela vez na rua e eu fiquei tão desbundado mas Adam Moorad ficou muito sério, assistindo à imitação como se talvez absorto na contemplação da coisa em si, ou apenas cético, mas ela se destacou dos dois homens que estavam com ela e saiu na frente deles exibindo o andar (no meio de multidões) a ginga suave de braços, os passos longos e macios, a paradinha na esquina para esperar e docemente olhar para cima como um filósofo vienense como eu disse antes – mas ver Mardou fazer a imitação, e com perfeição (eu já o tinha visto andar assim mesmo no parque), o fato em si – eu amo Mardou, mas esta canção está... quebrada – mas em francês... em francês eu posso cantar Mardou sem parar...

Nossos pequenos prazeres em casa à noite, ela chupa uma laranja e faz um barulhão –

Quando eu rio ela olha pra mim com olhinhos pretos redondos que se escondem nas pálpebras porque ela ri tanto (contorcendo todo o rosto, os dentinhos aparecendo, iluminando tudo) (a primeira vez que a vi, na casa de Larry O'Hara, no canto, me lembro, eu cheguei com meu rosto para perto dela para falar sobre livros, ela virou para mim chegou bem perto, um oceano de coisas derretendo e se afogando, eu podia ter nadado, eu tinha medo de toda aquela abundância e desviei a vista) –

Com o lenço rosa que ela sempre amarra na cabeça para os prazeres do leito, como uma cigana, rosa, e depois aí o roxo, e os cabelinhos escapulindo do roxo fosforescente da testa negra como madeira –

Os olhinhos mexendo que nem gatos –

Tocamos Gerry Mulligan bem alto quando ela chega à noite, ela escuta e rói as unhas, a cabeça balança lentamente de um lado para outro como uma freira absorta na prece –

Quando ela fuma ela leva o cigarro até a boca e semicerra os olhos –

Lê até o amanhecer cinzento, cabeça sobre o braço, Dom Quixote, Proust, qualquer coisa –

Deitamos, olhamos um para o outro, sérios sem dizer nada, cabeça colada à cabeçano travesseiro –

Às vezes quando ela alinha e minha cabeça está debaixo da dela sobre o travesseiro e eu vejo seu queixo, a covinha a mulher em seu pescoço, eu a vejo profundamente, abundantemente, o pescoço, o queixo fundo, sei que ela é uma das mulheres mais emulheradas que eu já vi, morena de eternidade incompreensivelmente bela e sempre triste, profunda, tranquila –

Quando eu a agarro em casa, pequena, e a aperto, ela grita, me faz cócegas furiosas, eu rio, ela ri, os olhos dela brilham, ela me dá socos, quer me bater com uma vara, diz que gosta de mim –

Eu me escondo com ela na casa secreta da noite –

O dia nos encontra místicos em nossos mantos, coração a coração –

“Minha irmã!” pensei de repente na primeira noite que avi –

Luz apagada.



Devaneios: ela e eu curvando em grandes festas de felás com Parisés reluzentes no horizonte e no primeiro plano – ela atravessa as grandes tábuas corridas do assoalho com um sorriso. (KEROUAC, 2006, p. 67-68)

## REFERÊNCIAS

BATAILLE, G. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992.

\_\_\_\_\_. *O erotismo*. Porto Alegre: LP&M, 1987.

DELEUZE, G. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'água, 2004.

\_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.

FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. *Coleção Ditos e Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FUGANTI, L. A. Saúde, desejo e pensamento. *Saúdeloucura2*. São Paulo: 1990.

KEROUAC, J. *On the road*. Porto Alegre: LP&M, 2004.

\_\_\_\_\_. *Os Subterrâneos*. Porto Alegre: LP&M, 2006.

ROLNIK, S.; GUATARI, F. *Micropolítica*. Petrópolis: Vozes, 1996.