

## Deleuze, esquizoanalista

No relato de um pequeno episódio, toma vulto a figura inesperada de um Deleuze esquizoanalista. Através de certas ressonâncias deste episódio na subjetividade, o leitor poderá acompanhar alguns meandros de um trabalho com o desejo que se orienta especialmente pela cartografia conceitual deleuziana.

Primeira cena: 1973. Começa uma amizade com Deleuze, cujos seminários venho acompanhando há mais de dois anos. Ele vive dizendo que meu esquizoanalista é ele e não Guattari (com quem efetivamente faço análise), e insiste que trabalhemos juntos. Um dia, me traz de presente um LP com a ópera *Lulu*, de Alban Berg, e sugere um tema: comparar o grito de morte de Lulu, personagem principal desta ópera, ao de Maria, personagem de *Wozzeck*, outra ópera do mesmo compositor.

Misturando a Lulu de Berg com a de Pabst (o bellissimo filme com Louise Brooks baseado nesta ópera), sua imagem é a de uma mulher exuberante e sedutora que se envolve com uma significativa diversidade de mundos, numa vida inteiramente experimental. Num período de miséria decorrente de algum episódio em que sua vitalidade sofre o impacto de forças reativas, Lulu sai às ruas para fazer algum dinheiro, em pleno frio de uma noite de natal. No anonimato do michê, ela acaba encontrando nada mais nada menos do que Jack o Estripador, que evidentemente irá matá-la. No momento em que antevê a morte refletida no facão que o assassino aponta contra ela, Lulu solta um grito dilacerante. O timbre de sua voz tem uma estranha força que fascina Jack a ponto dele quase desistir do crime. Também nós somos atingidos por esta força: sentimos vibrar em nosso corpo a dor de uma vigorosa vida que se recusa a morrer.

Já a outra mulher, Maria, é a cinzenta esposa de um soldado qualquer. Seu grito de morte é quase inaudível; confunde-se com a paisagem sonora. O timbre de sua voz nos transmite a pálida dor de uma vida insossa, como se morrer fosse igual a viver.

O grito de Lulu nos vitaliza, apesar e por causa da intensidade de sua dor. Já o grito de Maria, nos arrasta para a melancolia e nos dá vontade de morrer.

Segunda cena: 1978. Uma aula particular de canto, que venho fazendo com duas amigas, aos sábados à tarde, já há algum tempo. A professora é Tamia, cantora que pesquisa música contemporânea improvisada, vertente muito ativa no momento. Neste dia, para nossa surpresa, ela pede que cada uma de nós escolha uma canção e nos faz trabalhar com isso durante toda a aula.

A canção que me ocorre é uma entre as tantas do Tropicalismo - versões musicais do intenso movimento criador que vivíamos no Brasil nos anos sessenta, cuja interrupção brutal pela ditadura fora indiretamente responsável por meu exílio em Paris: «cantar como um passarinho de manhã cedinho... abre as asas passarinho que eu quero voar... me leva prá janela da menina, na beira do rio...». É Gal quem canta, com aquele timbre suave que explora em algumas de suas interpretações e que tem o dom de aconchegar o ouvinte.

À medida que vou cantando, uma vibração semelhante toma conta de minha própria voz, cada vez mais firme e cristalina. Sou tomada por um estranhamento: primeiro, a sensação de que este timbre me pertence desde sempre, e que apesar de silenciado por tanto tempo, é como se eu nunca tivesse deixado de expressá-lo; depois, porque à medida que flui, sua vibração apesar de tão suave parece perfurar meu corpo, que de repente se mostra como que petrificado. Sinto o branco da jardineira e da camiseta que estou vestindo como uma pele/gesso compacta envolvendo meu corpo; e mais, esta espécie de carapaça parece estar ali há muito tempo, sem que eu jamais tivesse me dado conta. O curioso é que o endurecimento do corpo revela-se no momento mesmo em que o filete de voz o perfura, como se de algum modo voz e pele estivessem imbricados. Terá o corpo enrijecido junto com o desaparecimento do timbre? Seja como for, o gesso tornara-se agora um estôrvo, do qual tinha que me livrar o mais rápido possível.

Neste instante decido voltar ao Brasil. E no entanto, objetivamente, nada em minha vida em Paris teria me levado a tomar tal decisão - gostava de viver lá, tinha um círculo de amizades que conservo até hoje, trabalhava com psicóticos e dava aulas de análise institucional, como eu queria, tanto que nunca tinha pensado em ir embora e muito menos feito qualquer plano nesta direção. Mas voltei, e nunca duvidei do acerto de minha decisão.

Levei alguns anos para entender o que havia acontecido naquela aula de canto, e outros tantos para perceber que aquilo podia ter uma relação com o trabalho que me havia proposto Deleuze muito tempo antes.

O que o canto anunciava em meu corpo naquela tarde de sábado, é que a ferida no desejo causada pela ditadura cicatrizara o bastante para me permitir voltar ao Brasil se eu quisesse.

Entendamo-nos sobre a palavra “desejo”: atração que nos leva em direção a certos universos e repulsa que nos afasta de outros, sem que saibamos exatamente porquê; formas de expressão que criamos para dar corpo aos estados sensíveis que tais conexões e desconexões vão produzindo na subjetividade. Pois bem, regimes totalitários não incidem apenas no concreto, mas também nesta invisível realidade do desejo: seus movimentos tendem a bloquear-se; proliferam políticas microfascistas. Violência invisível, mas não menos implacável.

Do ponto de vista micropolítico, regimes deste tipo costumam instaurar-se na vida de uma sociedade quando multiplicam-se mais do que habitualmente as conexões com novos universos na alquimia geral das subjetividades, provocando verdadeiras convulsões. São momentos privilegiados em que se intensifica o movimento de criação individual e coletiva, mas que também incubam o perigo de desencadear microfascismos, se um determinado limiar de desestabilização for ultrapassado. É que quando a barreira de uma certa estabilidade é rompida, corre-se o risco de subjetividades mais toscas, arraigadas ao senso-comum, vislumbrarem aí o perigo de uma desagregação irreversível e entrarem em pânico. Por se pensarem constituídas de uma vez por todas, subjetividades deste tipo não entendem que tais rupturas são inerentes à produção de seus contornos, os quais estão sempre se redelineando em função de novas conexões. A reação mais imediata é interpretá-las como a encarnação do mal e atribuí-lo, para se proteger, a características dos universos desconhecidos que se introduziram em sua paisagem existencial. A solução é fácil de deduzir: eliminar estes universos, na figura de seus portadores. Isto pode ir desde a pura e simples desqualificação deste inconveniente outro até sua eliminação física. Espera-se com isso apaziguar, pelo menos por um tempo, o mal-estar que o advento de diferenças instaura.

Quando este tipo de política do desejo prolifera, forma-se um terreno fértil para o aparecimento de lideranças que a encarnem e lhe sirvam de suporte: são os regimes totalitários de toda espécie. Embora microfascismos não se produzam apenas nestes regimes, neles tais políticas são a principal base no âmbito da subjetividade. Tudo aquilo que diferir do senso-comum passa a ser considerado erro, irresponsabilidade, ou pior, traição. Como o senso-comum confunde-se com a própria idéia de nação, diferir dele é trair a Pátria. Mais aterrorizador ainda é quando senso-comum e nação confundidos, são identificados aos ideais que norteiam uma ditadura militar: é a vez dos “ame-o ou deixe-o” em diferentes versões.

São estes os momentos de triunfo do senso-comum sobre as forças da criação. O gesto criador intimida-se e se retrai, associado que fica ao perigo de punição que pode tanto incidir sobre a imagem social, estigmatizando-a, quanto sobre o próprio corpo, através de prisão, tortura e até morte. Humilhada e desautorizada, a dinâmica criadora do desejo paraliza-se sob o domínio da culpa e do medo; esta parada que se dá na verdade em nome da preservação da vida, pode chegar a uma quase morte. O trauma de experiências deste tipo deixa a marca venenosa de um desgosto de viver; uma ferida que pode vir a contaminar tudo, brecando grande parte dos movimentos de conexão e invenção.

Uma das estratégias usadas para se proteger deste veneno consiste em anestesiar no circuito afetivo as marcas do trauma. Estas são então isoladas sob o manto do esquecimento, evitando assim que seu veneno venha a contaminar o resto, de modo que se consiga continuar vivendo. Mas a síndrome do esquecimento tende a abarcar muito mais do que as marcas do trauma, já que o circuito afetivo não é um mapa fixo, mas uma cartografia que se faz e se refaz permanentemente podendo cada ponto se vincular com qualquer outro e a qualquer momento. É então grande parte da vibratibilidade do corpo que acaba ficando anestesiada, o que tem como um de seus efeitos mais nefastos separar a fala dos estados sensíveis.

O exílio em Paris teve este sentido de me proteger do abalo sísmico que a experiência da ditadura e da prisão tinham me causado; proteger-me fisicamente pelo deslocamento geográfico, mas também e sobretudo subjetivamente pelo deslocamento de língua. Desinvesti por completo o português, e com ele as marcas venenosas do medo de sofrer que inviabilizam os movimentos do desejo. Para evitar qualquer contato com a

língua, eu evitava inclusive qualquer contato com brasileiros; instalei-me no francês como língua adotiva, sem sotaque algum, como se aquela fosse minha língua de origem, a ponto de muitas vezes não me perceberem como estrangeira. A língua francesa passou a funcionar como uma espécie de gesso que continha e tornava coeso um corpo afetivo agonizante; um acolhedor esconderijo de pedaços feridos de meu próprio corpo que me eram intoleráveis, o qual me permitia fazer novas conexões e reexperimentar certos afetos que haviam se tornado perigosos em minha própria língua.

Naquela aula de canto, nove anos depois de minha chegada em Paris, algo em mim soube sem que eu ainda me desse conta, que o envenenamento estava em parte curado, pelo menos o suficiente para não haver mais perigo de contaminação. O timbre suave de um gosto de viver reemergia e me trazia de volta, já sem tanto medo. Mas afinal o que se passou naquele dia?

O gesso que até então tinha sido a condição de minha sobrevivência, a ponto de confundir-se com minha própria pele, perde o sentido a partir do momento em que o timbre suave e amoroso recupera o direito de existir. O que fora um remédio para o molejo machucado do desejo passa a ter o efeito paradoxal de limitar seus movimentos. É provavelmente isso o que fez com que naquela aula acontecesse tudo de uma vez só - o reaparecimento do timbre, a descoberta da dura carapaça e o incômodo que ela começa a me causar. O gesso feito de língua francesa que funcionara como território através do qual minha vida pôde expandir-se num certo período, como toda estratégia defensiva, produzira igualmente um efeito colateral de restrição. Mas esta restrição só pôde ser problematizada quando a defesa tornara-se desnecessária: as inúmeras conexões que eu já havia feito na língua adotiva tinham reativado a dinâmica experimental do desejo. Eu estava curada, não da dor causada pela violência do trauma, pois esta é incurável, mas de seus efeitos doentios. É no canto, reserva de memória dos afetos, que se expressou a metabolização dos efeitos do trauma e, junto com isso, a dissolução da síndrome do esquecimento que eu desenvolvera como reação defensiva.

E o que isto tem a ver com a Lulu de Deleuze? Chego em Paris, trazendo em meu corpo marcado pelo Brasil da ditadura, uma espécie de falência do desejo arrastando uma igual falência da vontade de viver. Ouvir Deleuze em seus seminários, tinha o misterioso

poder de me tirar deste estado. Algo que não passava necessariamente pelo conteúdo de sua fala, pois no começo eu mal sabia francês, mas sim por seu estilo, especialmente a voz. Seu timbre transmitia a riqueza de estados sensíveis que pareciam povoar seu corpo; suas palavras e o ritmo de seus encadeamentos pareciam emergir desta riqueza, delicadamente esculpidos pelos movimentos do desejo. Esta transmissão contagiava qualquer um que ouvisse.

Um pouco mais tarde, Deleuze me propõe pesquisar os gritos de morte daquelas duas mulheres. A estranha força que o grito de Lulu transmite é o de uma violenta reação à morte. É isto que o ouvinte sente vibrar em seu corpo e que tem por efeito vitalizá-lo, apesar e por causa da intensidade de sua dor. Já a melancolia que transmite o grito de Maria, é o de uma entrega à morte sem resistência. É isto que promove uma vontade de morrer em quem o ouve. Na comparação destes gritos, aparecem diferenças de graus de afirmação da vida, mesmo e sobretudo diante da morte. É o aprendizado de que até nas situações as mais adversas é possível resistir ao massacre do desejo em sua potência criadora e continuar querendo conexões. Os gritos de Maria e Lulu associados transmitem este aprendizado ao ouvinte e o contagiam.

Não pude pensar nada disso quando Deleuze me sugeriu este trabalho. Talvez porque sua figura me intimidasse, apesar de nada nele justificar qualquer atitude de reverência; mas mais provavelmente porque a ferida era recente demais para que eu abrisse mão da estratégia defensiva que havia armado como proteção contra o envenenamento causado pelo trauma da ditadura militar. No entanto, a direção que Deleuze me apontou com Lulu e Maria instalou-se em meu corpo e foi trabalhando em silêncio, reativando os movimentos do desejo, viabilizando conexões e autorizando a criação. Quando cantei como um passarinho tropicalista, tornou-se audível que silenciara em minha voz o timbre mortífero de Maria diante do perigo de morte, e em seu lugar o timbre de Lulu voltava a soar. Eu já podia reconectar-me com meu corpo, falar através do canto de seus estados sensíveis, reintegrar na voz, o canto e a fala. Deleuze de fato havia sido meu esquizoanalista, ao lançar através do timbre de um grito no canto, a possibilidade de um efeito analítico, ainda que esta possibilidade tenha vingado muitos anos depois.

Alguns meses após a morte de Guattari, escrevi a Deleuze evocando os tempos em que ele se dizia meu esquizoanalista e contando onde aquilo tinha ido desembocar. Como sempre, sua resposta foi de uma densa e generosa simplicidade, própria de uma fala onde não faltam nem sobram palavras. Numa carta de junho de 94, ele me escrevia: «Nunca perca sua graça, quer dizer, os poderes de uma canção».

Ele queria de certo dizer que é sempre possível reerguer o desejo de suas falências e recolocá-lo em movimento, ressuscitando a vontade de viver; isto depende prioritariamente dos agenciamentos que se faz. Oportunidades deste tipo encontram-se onde menos se espera, como é o caso de uma canção popular, geralmente desqualificada na hierarquia oficial dos valores culturais. Para detectá-las é preciso desinvestir este tipo de avaliação a priori e afinar a escuta para os afetos que cada encontro mobiliza como critério privilegiado na condução de nossas escolhas. Não será a graça exatamente a capacidade de deixar-se contaminar por este misterioso poder de regeneração da força vital, esteja ele onde estiver?

A descrição das duas cenas, sua ligação e a problematização de seus efeitos são a narrativa de um trabalho com o desejo que inclui partículas de Deleuze. Embora Deleuze esteja pessoalmente presente no relato, estas e outras partículas com potencial analítico transcendem evidentemente sua pessoa e sua morte. Elas pertencem ao seu pensamento e podem ser pinçadas em sua dispersão por toda sua obra, seus solos e também seus duos com Guattari.