

MEMÓRIAS DES.AUTORIZADAS: AUTOFRICÇÕES

Matheus Marques C. Carvalho (PUC-Rio)¹

Resumo: No presente trabalho, intentamos realizar um primeiro experimento teórico-poético, a fim de pensar sobre a noção de autofricção: práticas literárias de si nas quais existe um forte atrito, uma forte ficção, entre uma experiência-limite (PELBART, 2016) fragmentária (GARRAMUÑO, 2012), e o próprio texto literário. Para se pensar esta questão, partimos de pichações urbanas textuais como objeto; aqui, o entendimento sobre essa prática estético-política é que esta apresenta-se como vestígios da ação performática de corpos em dissenso (LEPECKI, 2012), reivindicando um direito de existir. Sendo assim, o questionamento motriz de todo este processo de pensamento é o seguinte: “de que forma essas pichações atravessam o meu corpo?”.

Palavras-chave: Pichação; Escritas de si; Autofricção

1

A pichação é uma prática usual em muitas cidades e espaços urbanos em geral. Sua aparição costuma acontecer em duas formas principais – não necessariamente isoladas: as pichações taggeadas, ou codificadas, ou, ainda, abstratas, cujos sentidos normalmente são restritos a certos *bondes* ou *crews* – coletivo de praticantes –, na intenção de marcar um certo território, ou assinar determinada presença; ou então as pichações textuais, escritas em uma linguagem clara e acessível quanto ao seu conteúdo. Diferentemente do grafite, seu primo rico², a pichação é oficialmente considerada um crime³. Sobre a pichação, o pesquisador Pedro Russi Duarte (2010, p. 931) explica:

Pichações correspondem ao tipo de escritura com componentes de elaboração verbal intensos, seu corpus destaca-se no contexto da revolta, herdeira de uma profunda tradição filosófica, política, poética, literária, humorística, irônica (mudar a sociedade a partir daí). Ontologicamente inscrita como: não arte, não desenho, não-cultura, despeito, delito, reacionário. (RUSSI-DUARTE, in ENCICLOPÉDIA INTERCOM, 2010, p. 931)

Pelo texto de Duarte, é possível perceber a pichação como um ato e um tipo de produção textual que se coloca contra os sistemas de poder, sobretudo a partir do momento em que foi formalmente criminalizada. O seu componente anônimo, ou seja, o

¹ Graduado em Produção Cultural (UFF), Especialista em Literatura, Arte e Pensamento Contemporâneo (PUC-Rio), Mestrando em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio). Contato: matheusmcc@yahoo.com.br

² A prática do grafite, ou graffiti-art, vem, gradativamente, recebendo chancelas críticas de forma de arte.

³ LEI Nº 12.408, 25 de maio de 2011.

fato de não haver uma assinatura clara – às vezes, apenas uma autoria provável – indica um componente de dessubjetivação (PELBART, 2016), engendrando, em si, uma forte potência de enunciação coletiva.

Em sua obra *Kafka: por uma literatura menor*, no terceiro capítulo, os pensadores Gilles Deleuze e Félix Guattari conceituam literatura menor não como a “de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior”. Os autores ressaltam ainda uma grande característica desta noção: “a língua aí é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 25). Além deste fator, as outras duas características conferidas pelos pensadores à literatura menor são o fato de o enunciado tornar-se majoritariamente político, e atingir a dimensão coletiva.

Acreditamos ser possível pensar as pichações textuais por essa chave interpretativa de uma literatura menor, no momento em que essas escrituras instauram no interior de uma língua maior – um sistema organizado de poder – sua própria língua urbana, desterritorializada, política e coletiva. Encontramos no ato pichador um certo efeito político ligado a uma “literatura que se encontra encarregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação coletiva, e mesmo revolucionária”. (DELEUZE; GUATTARI, 1977., p. 27).

De forma complementar às teorias de Deleuze e Guattari sobre a literatura menor, propomos refletir sobre a materialidade discursiva das pichações urbanas, adotando a perspectiva teórica de Foucault sobre o discurso, os acontecimentos discursivos e as relações inscritas na dinâmica do poder. De acordo com este autor, “o discurso é uma série de elementos que operam no interior do mecanismo geral do poder” (FOUCAULT, 1978, p. 254). Em relação ao discurso, a Foucault interessa não exatamente o sentido do que foi dito, mas “o fato de que alguém disse alguma coisa em um dado momento; (...) a função que se pode atribuir uma vez que essa coisa foi dita naquele momento” (FOUCAULT, 1978, p. 255). Isso é o que o autor chama de acontecimento (Foucault, 1978). Nesta perspectiva, as pichações podem ser consideradas acontecimentos discursivos, e, ao autor, interessa compreender a série de acontecimentos discursivos e suas relações com outros acontecimentos, de outros campos, estabelecendo também as “funções estratégicas de tipos particulares de acontecimentos discursivos no interior de um sistema político ou de um sistema de poder”. (FOUCAULT, 1978, p. 256).

As pichações compõem esse quadro de tipos particulares de acontecimentos discursivos no interior de um sistema político, utilizando a lógica da literatura menor para se inscrever no interior desse sistema; assim, as pichações utilizam um dos próprios dispositivos⁴ do sistema de poder – o discurso – para contestá-lo.

2

Resistir é afirmar. Resistir é criar. Resistir é produzir diferenças. Pensar os limites e potências da criação. Criação como produção de diferenças, diferenças como necessidade de experimentação. Experimentação das experiências: pressuposto básico da análise. Experiência aqui é entendida como a capacidade de tornar-se corpo, incorporar o acontecimento. Elevar no acontecimento seu edifício. Acontecer como corpo. (PIRES, 2007, P. 44)

Ericson Pires, em seu livro *Cidade Ocupada* propõe uma certa resistência a partir do corpo; uma resistência que não deixa o corpo ser tomado, e, ao mesmo tempo, o tomamos para nós, e acontecemos por meio dele. Mais: para ele, a experiência é a capacidade de tornar-se corpo, incorporar o acontecimento.

Esta noção de corpo e resistência vista em Pires nos servirá como gatilho para refletir a respeito de como os mecanismos de poder – segundo Foucault, ou a língua maior, segundo Deleuze – arregimentam os corpos no espaço da cidade – local onde as pichações acontecem.

André Lepecki, em seu ensaio *Coreopolítica e Coreopólicia*, discute um novo conceito de coreografia a partir de escritos de Jacques Rancière, Andrew Hewitt, entre outros pensadores. Partindo de novas partições do sensível, vistos em Rancière, passando por novos modos coletivos de enunciação onde o dissenso tem importância fundamental na composição do binômio arte-política, Lepecki chega, por meio de Hewitt, à noção de coreografia – de forma não metafórica – como “o princípio teórico articulando os elos entre práticas artísticas, sociedade e política” (HEWITT, 2005 apud LEPECKI, 2012, p. 46). Assim, o autor sugere a ideia de uma coreopolítica, ou uma política coreográfica do chão, na qual certas coreografias determinam os modos pelos quais certas danças fincam os pés nos chãos que as sustentam (LEPECKI, 2012) – ou, como certas práticas sócio-

⁴ “O poder não é nem fonte nem origem do discurso. O poder é alguma coisa que opera através do discurso, já que o próprio discurso é um elemento em um dispositivo estratégico de relações de poder”. (FOUCAULT, 1978, p. 253).

políticas-artísticas determinam a forma como nos inserimos criticamente em nosso tempo.

Um dos pontos mais correlatos a este trabalho é a abordagem de Lepecki sobre o urbano “como espaço constituído por tangíveis imóveis de acordo com a estrutura incorporal da lei”, como “espaço de contenção arquitetônica e legal da dança-política” (LEPECKI, 2012, p. 48). A partir dessas noções, Lepecki (2012, p. 54) propõe certos entraves à fantasia da pólis de livre circulação e mobilidade de sujeitos. Esta prática, segundo o autor, são os coreopolicamentos: “a polícia é um tangível, uma construção, que podemos equiparar à arquitetura, pois ela é principalmente o agente que garante a reprodução e a permanência de modos predeterminados de circulação individual e coletiva”.

Deste modo, o autor identifica os dois pontos do embate: a coreopolítica, pressupondo mobilização de ação sobre o chão da história, sempre em movimento, a fim de implementar um tipo de coreografia; e o coreopolicamento, a fim de desmobilizar a ação coreopolítica, dissipar os movimentos e qualquer ordem de permanência e articulação.

Pela ótica de Lepecki, podemos pensar as pichações urbanas como um tipo de coreopolítica, de enunciação coletiva na qual o seu movimento de execução é fugaz e anônimo; sua descentralização é rápida e seus agentes são anônimos e, possivelmente, articulados. O ato pichador, o qual pressupõe uma certa mobilidade pela cidade, resiste – acontecendo como corpo, e produzindo diferenças (PIRES, 2007) – aos movimentos vigilantes do coreopolicamentos, os quais são designados a “controlar cada vez mais totalmente os espaços de circulação (de corpos, desejos, ideais, afetos)”. (LEPECKI, 2012, p. 49).

Indo além, a pichação representa um perigo ainda maior ao sistema de coreopolicamento: a permanência. Se o ato pichador é fugidio e audaz, o seu produto, a pichação, estabelece permanência, e com isso rasura o imóvel tangível da cidade: “um ato parado toma aspectos políticos, cinéticos, estéticos, pois a ocupação e o permanecer demonstram e revelam como o ímpeto e o imperativo de circulação e de agitação são coreografias que policiam, bloqueiam e impedem uma outra visão da vida” (LEPECKI, 2012, p. 57).

Um dos últimos questionamentos de Lepecki (2012, p. 56) é o seguinte: “como coreografar uma dança que rache a sujeição dos sujeitos arregimentados pela coreopólicia? Dançar para rachar o chão do movimento, dançar no movimento rachado do chão, rachar a sujeição. Criar as rachaduras no estado das coisas, e nas coisas do Estado”. Da mesma forma, Deleuze e Guattari (1977, p. 26) afirmam, para se criar uma literatura menor, ser necessário “escrever como o cão que faz seu buraco, um rato que faz sua toca, (...) encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto”.

Aconteço como corpo, ou meu corpo acontecido grita?



Eu tenho essa imagem: a minha cabeça é o cosmos; tudo o que já existiu - ou, pelo menos, transpassou o meu corpo - está nesse cosmos. A questão: em algum momento era hora de voltar.

“Individualista” sempre me coube bem. “Solitário” devia ser pesado demais. “Silencioso” nunca foi uma opção. Eu estava sempre falando. Até hoje, estou.

Por fim, percebi que esse silêncio nada tinha de pacífico.

Era raiva.

Tem coisa na vida que é bomba-relógio; a falta de oxigênio retarda a combustão.

Asfixia é coisa séria.

Eu não sei por quanto tempo alguém consegue ficar sem respirar. Comigo, foram 25 anos. Ainda em trânsito, em unidade semi-intensiva de existência. A gente até nega, paga pau de resolvido e de malandro. Mas o silêncio ainda habita, cortante. Feroz.

Ferocidade. Essa palavra é linda. Eu amo coisas ferozes. Vozes fortes, estridentes e rasgantes.

A verdade é: eu sou uma porra duma nota dissonante.

Não quero mais ter hora pra voltar, eu já recuso qualquer tipo de volta. Não volto. Pro armário; pro script; pra essas merdas desses verbos de ligação de existência passageira.

Virei ligação direta. Ignição na base do tranco.

“Complicado” é ótimo, mas nunca vai dar conta do que é ser um fudido! As minhas palavras são lindas, mas insuficientes. Explodi em gesto!

E eu não me canso de dizer:

Eu sou a porra duma nota dissonante!

E isso tudo apenas porque o que eu sinto é raiva. É uma raiva que não tem tamanho e por MUITA gente! E eu quero dar uma surra nessa gente. Com uma cadeira. Com um soco inglês. Com os meus sonhos desfeitos e refeitos. Com as minhas inseguranças. Com as cicatrizes que me causaram e as lâminas que usei dilacerando o meu corpo pra expulsar essas cicatrizes. Eu quero encharcar essa gente de gasolina e tacar fogo. Eu quero abrir as portas do inferno pra esses filhos da puta, e prendê-los em estacas de madeira pelo cu.

E quando eu terminar, eu quero fumar um maço inteiro de Marlboro de uma vez – e eu nem sei se eu tenho boca pra isso.

Mas eu quero tentar.

E, no fundo, é só isso. Uma nota dissonante só quer tentar existir.

3

Florência Garramuño, em *A Experiência Opaca: Literatura e Desencanto*, preconiza um certo estranhamento entre experiência e narrativa, assim como entre arte moderna e experiência. A leitura de experiência para a autora aproxima-se da noção estabelecida por Walter Benjamin, e, assim, ela também apresenta pensamentos a respeito da transmissibilidade da experiência. Diferentemente da concepção anteriormente apresentada – em diversos aspectos –, a autora debruça-se sobre a obra de Juan José Saer para tecer suas considerações, às quais englobam também a questão da representação do real:

Acredito que é acertado dizer que esses dois romances de Saer [*El entonado e Glosa*] problematizam a experiência propriamente dita – do real – mais do que a forma mesma de narrá-la, e não se trata nesses casos de uma mera experimentação formal, mas de uma problematização do real. É a experiência

que se mostra incomensurável, inacessível e áspera, não mais simplesmente sua comunicação ou transmissão. (GARRAMUÑO, 2016, p. 102-103).

Garramuño contesta não apenas a transmissibilidade da experiência, mas também aponta sua aspereza. Como possibilidade perante esta questão, a autora sugere a materialidade da escrita como um possível caminho para se inventar uma nova representação do real e da experiência. Sobre esta materialidade da escrita, a autora volta a utilizar a literatura saereana como objeto, visto que esta, para Garramuño (2016, p. 98), “trabalha com restos, com ruínas, com fragmentos”, e, nela, “as percepções, em primeiro lugar, mas em seguida também os acontecimentos, aparecem esmiuçados em suas partículas mais minúsculas, (...) como pequenas explosões do real no qual a literatura surge como a superfície opaca que [as] recebe”.

A partir destas teorias, Garramuño (2016, p. 119) propõe que esses textos poderiam “reformular a noção da relação entre arte e experiência”, sendo que esta não seria mais concebida como conhecimento, porém, pelo contrário, como desconhecimento, como “fragmentária, de sentido sempre esquivo”. Segundo a autora, é justamente a essa experiência duvidosa que a arte modernista procurou se afastar; ainda, ela anuncia haver outras práticas contemporâneas, assim como a literatura de Saer, realizando um retorno a essa experiência duvidosa – a qual também se mostra transformada, em processo de experimentação.

Assim, nestas proposições que chamamos autofricções, a dificuldade em dar conta de uma experiência de sentido esquivo se materializa em pequenas explosões do real, como fala a autora, conformando digressões e fragmentações na opacidade de sua escrita, friccionando a linguagem.

Segundo Garramuño, Walter Benjamin “aponta que o choque faz com que a experiência não possa ser experimentada: as coisas acontecem, mas só podemos experimentá-las de forma ulterior, depois que os rastros do seu acontecer se apaziguaram” (GARRAMUÑO, 2016, p. 123). Ela prossegue, trazendo Benjamin, apontando que a pobreza da experiência forçaria o artista a começar do zero, no sentido de buscar “uma nova linguagem, arbitrária e não orgânica” (Idem). Porém, “nesse gesto, há uma mobilização da linguagem não para descrever a realidade, mas para modificá-la. Esses artistas criam um mundo a partir da linguagem, esquecendo a realidade e sua experiência traumática” (GARRAMUÑO, 2016, p. 124”).

A esta altura, acreditamos ser importante uma ressalva metodológica. No fragmento acima, segundo a leitura de Garramuño sobre Benjamin, esta consequência da pobreza da experiência que forçaria o artista a começar do zero e buscar uma nova linguagem, é exemplificado no contexto de “certo tipo de arte moderna”⁵. Entendemos assim que esta proposição da leitura da autora sobre Benjamin não estaria alicerçada exatamente no âmbito da literatura, mas, assim como ela utiliza a literatura saereana como forma de experimentação para reformular a noção da relação entre arte e experiência (GARRAMUÑO, 2016), aqui estamos propondo essa mesma operação metodológica para pensar a noção de autofricção – entendendo-a não como uma prática literária de si que esquece a realidade e sua experiência traumática (como coloca a leitura de Garramuño sobre Benjamin), mas as absorve e estabelece uma tensão, um atrito, entre o sujeito dessa experiência-limite e o texto literário, para, aí sim, criar, a partir da linguagem, um novo mundo – ou instaurar um outro modo de existência.

4

Serge Doubrovsky foi o responsável por cunhar o termo autoficção – tradução do original *autofiction*, cunhado pelo autor na quarta capa de sua obra *Fils*, em 1977. No seu artigo *Autoficção: um percurso teórico*, a pesquisadora Anna Faedrich traça um panorama a respeito do termo, desde os escritos de Phillipe Lejeune sobre autobiografia, chegando às duas fases de Doubrovsky – quando cunhou o termo pela primeira vez, e quando o reviu posteriormente. Aqui, não nos interessa reestabelecer todo este percurso, então nos concentraremos nas informações principais a respeito dessa noção.

Faedrich (2016, p. 36), na leitura de Doubrovsky, estabelece que para o autor, em sua primeira fase, autoficção seria “uma história em que a matéria é inteiramente autobiográfica, e a maneira inteiramente ficcional”, e que, neste sentido, ficção “não é tomada no sentido de inventar, mas no sentido de modelar”. Já em sua segunda fase, o autor coloca a autoficção como “uma variante pós-moderna da autobiografia na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, (...) e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória”. (FAEDRICH, 2016, p. 38).

⁵ “Diante dessa pobreza, certo tipo de arte moderna – e os exemplos que Benjamin dá são bem paradigmáticos: os cubistas, Klee, Loos, Brecht – se divorciou da experiência. Para ele, dessa constatação deriva certo júbilo, já que dela resultaria uma nova espécie de barbárie em que a pobreza da experiência forçaria o artista a começar do zero”. (GARRAMUÑO, 2016, p. 123)

Diante destas não conclusões, ao seguir o seu percurso teórico sobre outras apropriações do termo, Faedrich (2016) atenta à necessidade de melhor demarcação da especificidade da autoficção no interior das escritas de si. A autora fecha o seu artigo com o que considera se tratar de diferentes aspectos da escrita autoficcional:

Uma prática literária contemporânea de ficcionalização de si, em que o autor estabelece um pacto ambíguo com o leitor, ao eliminar a linha divisória entre fato/ficção, verdade/mentira, real/imaginário, vida/obra, etc.; o tempo presente da narrativa e o modo composicional da autoficção, que é caracterizado pela fragmentação; (...) e, por fim, a palavra-chave que marca a autoficção como um gênero híbrido: a indecidibilidade (FAEDRICH, 2016, p. 44-45).

Enquanto gênero, concordamos com as proposições de Faedrich de que é necessário haver mais material teórico e reflexões acerca da especificidade da autoficção. No entanto, este trabalho não se dispõe a pensar a autoficção propriamente; acreditamos que este termo seja demasiado vago para abarcar a grandiosidade de forças existentes nas práticas literárias de si, as quais entendemos como autofricções. Compreendendo a autoficção como, possivelmente, o gênero, ainda que com afastamentos, mais próximo destas práticas, ressaltamos a sua não aplicabilidade, por diversos motivos: a. nestes casos, acreditamos que haja, mais do que uma deliberada ficcionalização de si em sentido romanesco, uma tensão entre a experiência-limite vivida e o texto literário; b. também não cremos que a fragmentação narrativa existente nesta categoria de textos seja apenas uma questão de método composicional, e, sim, uma consequência da aspereza da experiência (GARRAMUÑO, 2016), perante a qual a forma fragmentária configure-se como inerente ao próprio relato. E, justamente por isso, partimos do termo “autoficção” para sugerir a corruptela *autofricção*: práticas literárias de si permeadas por tensões entre o texto e a experiência.

5

Na mecânica newtoniana, a fricção ou atrito é o nome que se dá à força existente entre duas superfícies em contato, em iminência de movimento. É a força de fricção que estabelece resistência ao movimento que se pretende iniciar. Esta força pode aparecer de duas formas distintas: fricção estática, no caso de duas superfícies, ou dois corpos em

contato, em situação de inércia, onde não se apresenta movimento; ou fricção cinética, quando, inversamente, um corpo é posto em movimento e o outro estabelece resistência à movimentação. Limitante de fricção é o nome conferido ao limite que faz um corpo manter-se fixo, inerte, inalterado, apesar das forças que se manifestam sobre ele. Quando se ultrapassa a limitante de fricção, o corpo adquire movimento, e, então, passa a ocorrer a fricção cinética. (HALLIDAY; RESNICK, 2012).

Nossa intenção aqui é pensar o fenômeno físico da fricção, postulado pela mecânica newtoniana, no âmbito de forças que se fazem existir sobre os sujeitos e suas experiências. Essas forças podem ser tanto exteriores quanto interiores, e pretendemos pensá-las a partir do texto *Aconteço como corpo, ou meu corpo acontecido grita?*.

Em uma primeira leitura, podemos aplicar esta noção ao seguinte contexto: o Brasil é o país onde mais pessoas morrem em razão de homofobia. Em 2017, uma pessoa foi morta a cada 19h⁶. Diante dessa realidade, no âmbito do texto *Aconteço...*, a autoridade, o sistema de poder que domina e arregimenta os corpos de pessoas LGBTQ+, representa um corpo (no sentido da mecânica newtoniana); o indivíduo LGBTQ+ representa um outro corpo. O exercício da intolerância, preconceito e violência se estabelece como a força (em sentido newtoniano) exercida pelo corpo-intolerante sobre o corpo-arregimentado. A fricção estática, neste caso, aquela que procura estabelecer resistência ao movimento e manutenção da inércia, é o silêncio, o armário simbólico onde pessoas LGBTQ+ são constantemente trancadas. A limitante de fricção, conceito físico a denotar o limite entre inércia e movimento, é o silêncio, a imobilidade, a impossibilidade de mover-se, de escancarar a porta do armário, e pisar consistentemente no chão livre; em resumo, a limitante de fricção é o medo e a memória corporal de todas as agressões já sofridas por si e seus pares. Por sua vez, a fricção cinética – a resistência a se exercer, uma vez que o corpo seja posto em movimento ou, neste caso, liberto do armário – é o resultado do atrito entre o corpo-intolerante, o sistema de poder, e um, agora, corpo-resistente, liberto, combatente, porém temeroso.

Em uma segunda leitura, mais afim às proposições levantadas ao longo deste trabalho, podemos pensar as relações de forças de fricção, entre a experiência-limite e o texto literário. Neste caso, um corpo (newtoniano) é o corpo-enclausurado, recoberto e revisitado pela experiência-limite na forma de todos os ruídos (energia irrompida por

⁶ De acordo com levantamento realizado pelo GGB (Grupo Gay da Bahia) em janeiro de 2018.

meio do som) silenciados e asfixiados durante anos de armário. O outro corpo é o corpo-liberto, corpo-combatente, corpo-militante. Aqui, é o corpo-liberto quem exerce uma força newtoniana sobre o então corpo-enclausurado; é a força do primeiro corpo que reivindica sobre o segundo a tarefa de dar conta da experiência vivida e transformá-la em texto literário. Nesta leitura, a limitante de fricção ainda é o medo, realidade constante de todo corpo LGBTQ+, seja este enclausurado ou combatente.

A partir do momento em que, na disputa entre essas forças, o texto acontece, é possível perceber uma certa implosão do corpo-combatente sobre o corpo-enclausurado, porém não se pode esquecer que o campo dessa disputa ocorre no interior do sujeito, não sendo possível ignorar este componente na leitura do texto. Seria, talvez, preciosismo descrever a fricção no interior da narrativa como fricção cinética, visto que ocorreu após quebrar-se a limitante de fricção, porém a ideia de movimento concernente a toda fricção cinética – resistência que se faz a um corpo em movimento – nos remete a uma circularidade, a um devir-constantemente-outro-menor, a um sujeito sempre em vias de dissolução, sempre em vias de.

6

A partir do texto *Aconteço como corpo, ou meu corpo acontecido grita?*, pudemos entender e refletir sobre novas formas de enunciação, cujas tensões manifestam-se entre quem fala e o seu redor, ou mesmo, no interior do enunciador. Esses atritos, essas fricções, fazem parte de toda experiência relacional – portanto, toda experiência. E, no vão localizado entre a experiência-limite vivenciada e o texto literário – superfície opaca disposta a receber os fragmentos desse real –, descortinam-se as forças que se exercem em resistência, umas às outras, em constante devir-auto-fricção.

Referências

- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.
- FAEDRICH, A. **Autoficção: um percurso teórico**. Criação e Crítica, n. 17, p. 30-46, dez. 2016.
- FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos IV: Estratégia, Poder-Saber**. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 2003.
- GARRAMUÑO, F. **A experiência opaca: literatura e desencanto**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

HALLIDAY, D., RESNICK, R. **Fundamentos da física, volume 1: mecânica**. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

LEPECKI, André. **Coreopolítica e coreopolícia**. Ilha Revista de Antropologia. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. v. 13, n. 1, 2, p. 041-060, 2012.

PELBART, P. **O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento**. São Paulo: n-1 edições, 2016.

PIRES, Ericson. **Cidade ocupada**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007