

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens

João Guilherme Dias

A linguagem nômade de João Guimarães Rosa

Belo Horizonte (MG)

2021

João Guilherme Dias

A linguagem nômade de João Guimarães Rosa

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, como um dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Estudos de Linguagens.

Área de Concentração: Literatura, Cultura e Tecnologia

Orientador: Prof. Dr. João Batista Santiago Sobrinho

D541l Dias, João Guilherme.
A linguagem nômade de João Guimarães Rosa / João Guilherme Dias. – 2021.
144 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. Diferença (Filosofia). 2. Filosofia. 3. Reconhecimento. 4. Nômades.
5. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. I. Santiago Sobrinho, João Batista. II. Título.

CDD: 801

João Guilherme Dias

A linguagem nômade de Guimarães Rosa

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Stricto Sensu em Estudos de Linguagens do
Centro Federal de Educação Tecnológica de
Minas Gerais – CEFET-MG, como um dos
requisitos para obtenção do título de Doutor em
Estudos de Linguagens.

Data de avaliação: ___/___/___

BANCA EXAMINADORA

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

Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves Lopes – CEFET-MG

Prof. Dra. Claudia Cristina Maia – CEFET-MG

Profa. Dra. Mirian Sousa Alves – CEFET-MG (Suplente)

Prof. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova – UFMG

Prof. Dr. Josué Borges de Araújo Godinho – UEMG

Para Guilherme e Pedro

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, João Santiago, amigo e antigo interlocutor de debates acerca da literatura e da filosofia, desde os tempos em que vivíamos pelos corredores da Faculdade de Letras da UFMG. Como excelente professor que é, orientou com muita atenção e dedicação esta tese.

À minha esposa, Mara, que teve paciência para suportar a minha ausência nos momentos de trabalho e sabedoria para me oferecer ânimo e tranquilidade nos momentos difíceis.

Às professoras e professores do POSLING que, por meio de suas aulas, de boas conversas ou de comentários em trabalhos, contribuíram para o amadurecimento das ideias aqui expostas.

Ao corpo administrativo do POSLING, que sempre me atendeu muito bem.

Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento, como Gombrowicz o disse e fez. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível. (...) O devir não vai no sentido inverso, e não entramos num devir-Homem, uma vez que o homem se apresenta como uma forma de expressão dominante que pretende impor-se a toda matéria, ao passo que mulher, animal ou molécula têm sempre um componente de fuga que se furta à sua própria formalização. A vergonha de ser um homem: haverá razão melhor para escrever?

Gilles Deleuze

RESUMO

A nossa pesquisa propõe a análise de alguns contos de João Guimarães Rosa sob as lentes de alguns conceitos da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Partimos da investigação de alguns mecanismos envolvidos na construção da representação clássica e na produção de sentido a fim de compreender como esses processos se alinham à forma como as subjetividades foram forjadas. É nosso interesse refletir sobre o modo como a linguagem se inscreve nessa relação de poder e atua na promoção dos processos de subjetivação. Os textos rosianos são analisados com o intuito de apresentar as possibilidades que tal literatura encena para uma fuga da plasticidade subjetiva que se opera, sobretudo, às custas do puro ato recognitivo oriundo da representação clássica. Conceitos filosóficos como o rizoma, o movimento aberrante, o nomadismo, o espaço liso, o espaço estriado e o campo de imanência são desenvolvidos a fim de que se possa demonstrar a presença de uma linguagem nômade no texto de João Guimarães Rosa. A pesquisa analisa também a forma como a cultura dominante impõe seus estratos sob a égide de um poder que sufoca as potencialidades do ser e como tal tema surge na obra rosiana por meio de sua radicalidade de linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: Diferença; Filosofia; Reconhecimento; Nômade; Guimaraes Rosa.

Our research proposes the analysis of some short stories by João Guimarães Rosa under the lens of some philosophical concepts by Gilles Deleuze and Félix Guattari. We start from the investigation of some mechanisms involved in the construction of classical representation and in the production of meaning to understand how these processes are aligned with the way in which subjectivities are forged. It is our concern to reflect on the way in which language is inscribed in this power relationship and acts in the promotion of subjectivation processes. Rosa's texts are analyzed with the aim of presenting the possibilities that such literature stages for an escape from the subjective plasticity that operates, above all, thanks to the pure recognition act arising from classical representation. Philosophical concepts such as rhizome, aberrant movement, nomadism, smooth space, striated space, and the field of immanence are developed in order to demonstrate the presence of a nomadic language in João Guimarães Rosa's works. The research also analyzes how the dominant culture imposes its strata under the aegis of a power that suffocates the potential of beings and how this theme appears in Rosa's work through his language radicality.

KEYWORDS: Difference; Philosophy; Recognition; Nomadic; Guimaraes Rosa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I: A literatura e o pensamento livre	12
1.1 Cartografar o por vir	13
1.2 Por que Literatura e Filosofia?	15
1.3 A linguagem de Rosa e a representação clássica.....	20
1.4 A metafísica e o imperativo de pensar de outro modo	23
1.5 A imagem dogmática do pensamento.....	26
1.6 Linguagem e reconhecimento.....	28
1.7 Se a literatura resiste à fabricação de subjetividades sedentárias	30
1.8 Os planos da lógica do sentido	37
CAPÍTULO II: Escrever a linguagem nômade	44
2.1 Sem nome no meio do caminho	45
2.2 Um começo no meio.....	48
2.3 Escrever Jaguaranhém	50
2.4 A invenção de um iauaretê: um gesto trágico	54
2.5 Onde está o meu rosto?.....	58
2.6 Narrar para morrer	63
CAPÍTULO III: Uma literatura em movimento	67
3.1 A fluidez do sertão.....	68
3.2 Nomadismo e o poder do Estado.....	73
3.3 Poderes e linguagem nômade	75
3.4 Poder, direito e imanência	78
3.5 Linguagem em movimento aberrante	81
3.6 Um quadrinho sem contornos.....	84
3.7 Imagem e literatura.....	86
3.8 Um movimento em falsificado alcance	88
3.9 Uma razão aberrante	90
3.10 O medo sojigado.....	93

CAPÍTULO IV: Entre o inefável e o infando	98
4.1 A caminhada nômade se faz por paradoxos	99
4.2 O sensível intensivo: o signo e a potência dos encontros.....	102
4.3 Narrar à contrapelo	105
4.4 (Des)Montagens	107
4.5 O invisível em devir ver	110
4.6 Vagabundos temulentos.....	113
4.7 Fluidez hídrica	116
4.8 Navegar é preciso, narrar.....	119
4.9 Desenredar o ressentimento.....	120
4.10 Fabulações do devir	123
4.11 Uma navegante audaz.....	125
4.12 Artistas nômades	130
4.13 Se eu seria embarcação.....	133
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	137
REFERÊNCIAS	141

INTRODUÇÃO

Para muitos críticos, o signo que caracteriza os grandes criadores é o da impossibilidade de classificação. Assim também entendemos a literatura de João Guimarães Rosa: inclassificável. Um texto inapreensível que está em movimento constante, texto que sempre tem algo novo a dizer e, portanto, foge às rotulações redutoras. Entretanto, ainda há em boa parte da crítica literária o ímpeto classificatório, que insiste em enquadrar o trabalho do escritor de Cordisburgo. É constante a presença, por exemplo, entre os estudiosos da literatura de Guimarães Rosa, daqueles que consideram seu texto como fruto de um pensamento metafísico, neoplatônico, para ser mais exato.

É fato que livros como *Corpo de baile* trazem, em sua estrutura narrativa, temas caros à filosofia platônica, como a busca pela perfeição da máquina do mundo, a procura pela essência do ser, pelo belo, pelo ideal. As epígrafes de Plotino e os pensamentos platônicos que surgem da fala de seus personagens sertanejos confirmam essa hipótese. Na novela “Buriti”, lemos uma quase citação direta ao platonismo:

Aquele bezerro caruara dava gastura, de se reparar, era um nôjo, um defeito no mundo. Como se um erro tivesse falseado seu ser, contra a forma que devia de ser o molde para ele, a ideia para um bezerro belo; não podido ser realizado (ROSA, 2016, p. 111).

Sim, é possível defender que a procura pela semelhança que espelha a perfeição, além do intenso diálogo mitológico com as mais diversas cosmogonias ocidentais e orientais presentes na literatura de João Rosa, corroborem para a ideia de um autor de índole metafísica. E não nos esqueçamos das inúmeras leituras, todas muitíssimo bem argumentadas, que procuraram explorar a metafísica do *Grande Sertão: veredas*.

Contudo, tais referências também servem para confirmar a notória erudição do autor, além de fazerem parte do grande mosaico que conforma a enorme rede metatextual que configura seus textos.

Rosa também é famoso pela constante presença do questionamento do funcionamento arbitrário da linguagem. Sua busca pela língua “pura”, uma língua em “estado nascente”, como ele se refere em entrevista a Günter Lorenz, pode ser compreendida, pelos defensores do viés metafísico em sua obra, como a procura pela

essência da língua, seu ideal e sua pretensa verdade. Para nós, tal procura pela língua inaudível aparece em seus textos na presença de uma linguagem do devir, do vir a ser, linguagem sempre em movimento, que privilegia o processo de transformação e não o resultado. Linguagem que se interessa pelos caminhos, pelas travessias, pela viagem, e não pelos pontos de partida ou chegada.

Em busca dessa linguagem que desliza, nosso trabalho visita alguns contos de Guimarães Rosa, esse contista que abusa de sua extrema habilidade de condensar histórias. São pequenas grandes narrativas que sintetizam o que entendemos como uma radicalidade de linguagem, do pensamento, a expressão do desejo de se lançar ao abismo e navegá-lo. Fomos ao encontro de uma literatura radicalmente pensante, portadora de uma linguagem sempre em movimento, que nunca se conforma.

Buscamos apresentar neste estudo a linguagem nômade que escapa às redes do escritor neoplatônico. Desse modo, foi preciso sair à procura dos devires minoritários, selvagens, que rompem com os princípios da semelhança e da reconhecimento. Sair em busca da potência da literatura rosiana, potência capaz de romper com o juízo de Deus.

Em busca da compreensão de tal potência, o nosso primeiro capítulo é dedicado a contextualizar a visada teórica que norteia o nosso trabalho: a filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Nesta experimentação da literatura rosiana, propomos uma investigação sobre os processos de subjetivação e, para tanto, analisamos a forma como a filosofia platônica cria um sistema de pensamento que se materializa em uma representação dogmática. A partir da crítica de Deleuze e Guattari, procuramos explorar a formação de uma cultura da reconhecimento e, a partir daí, pensar a sua relação com a literatura rosiana.

No segundo capítulo, nos detemos na narrativa do conto “Meu tio o Iauaretê”, uma das mais comentadas em toda a literatura de João Rosa. Procuramos demonstrar, em nossa leitura, a presença de uma linguagem nômade na vertigem de um devir-animal, devir-selvagem que irá promover um intenso embate com os mais primitivos signos de uma humanidade que aprendeu a se reconhecer apenas por meio de identidades fixas, modelares.

No terceiro capítulo, analisamos as formas de poder que oprimem e estratificam a vida. Os estratos que conformam as subjetividades e relegam o sujeito à servidão, como a linguagem, a moral e o Estado e a sua relação com as potências que conseguem criar linhas de fuga que escapam ao poder que sufoca. Entre tais possibilidades, sugerimos a criação de um movimento aberrante na literatura rosiana.

Outros traços que compõem o que chamamos de linguagem nômade aparecem no quarto capítulo, em que pensamos a literatura de Rosa em um movimento à contrapelo, paradoxal e aporético. A partir de narrativas que procuram desestabilizar as certezas dos caminhos bem determinados, buscamos entrar, ainda que de forma deambulante, senão a única, no fluxo nômade da literatura rosiana.

Pedimos licença para podermos nos inserir no pronome “nós” do prefácio “Nós, os temulentos”. Não porventura de uma embriaguez alcóolica, mas pelo fato de nos sentirmos inebriados pela própria potência de uma literatura que não cessa de fabular. Como temulentos, vagamos pela literatura rosiana procurando por vozes dissonantes, vagabundas, brejeiras. Nosso percurso é uma espécie de antipériplo que, como no conto que abre *Tutaméia*, procura explorar movimentos nômades, imanentes, e dessa forma, experimenta visadas que contrariam os consagrados caminhos, como alguns canônicos preceitos acadêmicos.

CAPÍTULO I:
A literatura e o pensamento livre

1.1 Cartografar o por vir

O real não está no início nem no fim, ele se mostra pra gente é no meio da travessia.

João Guimarães Rosa

Uma única e mesma voz para todo o múltiplo de mil vias, um único e mesmo Oceano para toas as gotas, um único clamor do Ser para todos os estados.

Gilles Deleuze

Nos últimos anos, a fortuna crítica sobre Guimarães Rosa se ampliou consideravelmente, fato que só comprova um sentimento recorrente quando estamos diante de sua linguagem: a atração para trilhar diferentes caminhos de leitura. Há, por exemplo, as leituras que exploram as interpretações cosmogônicas no texto rosiano, as análises linguísticas e estilísticas, os trabalhos sobre os intertextos presentes nos nomes das personagens, as análises sociológicas e históricas que revelam as estruturas da sociedade patriarcal brasileira, entre outras tantas possibilidades de leitura. É como se o seu texto funcionasse como um provedor para uma rede de conexões em perpétua construção, em constante movimento.

Acreditamos que tal profusão presente em sua obra decorre por vários motivos, entre os quais, destacamos, o fato de Rosa ser um dos raros escritores que oferece um potente e vigoroso pensamento sobre o mundo em sua vastidão complexa e aterradora. Para nós, tal potência só pode se fazer presente porque seu texto encena o exercício de um pensar livre e, portanto, sempre em movimento.

Esta tese tem como uma de suas premissas experimentais o fato de que a linguagem de Guimarães Rosa se habilita a uma rede de devires no oceano de complexidades do real porque está associada ao exercício de um pensar sem limitações bem delineadas e que, principalmente, assume os riscos de uma caminhada incerta, que recusa a oferta de segurança, daquilo que é familiar e conhecido. Percebemos que tal exercício literário, que pretendemos avizinhar ao exercício de um pensar que ultrapassa os modelos clássicos, ocorre em diversas instâncias como, por exemplo, nos experimentos com a linguagem e em narrativas que exploram instabilidades discursivas e existenciais. Mais adiante, veremos nos contos “A terceira margem do rio”, “Meu tio o Iauaretê”, “Recado do morro”, “Desenrêdo”, “A partida do audaz navegante”, entre outros, as questões que nos permitem dizer que a linguagem de Rosa não para de nos oferecer o lugar de resistência ao pensamento único, da experimentação e da diferença.

Chamaremos essa escrita em movimento de linguagem nômade, a escrita que será explorada neste trabalho. O nomadismo está presente nas narrativas de Guimarães Rosa em diversas facetas que se abrem por meio de múltiplos movimentos. Será nossa tarefa, neste estudo, explorar o conceito de uma linguagem nômade, em movimento, por meio da análise de seus cortes e fluxos. Defenderemos, por exemplo, a nossa percepção de que haja um movimento nômade no exercício de uma escrita que experimenta as impossibilidades da linguagem, da representação, e que aposta na subversão das lógicas estabelecidas que há muito consagraram uma imagem clássica do pensamento.

A potência do texto rosiano se efetiva, também, na própria multiplicidade que ele encena. À maneira de um rizoma, a referida literatura apresenta infindáveis entradas que inauguram diferentes perspectivas. Desse modo, o nosso aporte ao texto rosiano se dá a partir de uma entrada rizomática. O conceito de Gilles Deleuze e Félix Guattari configura aqui uma importante imagem acerca dos movimentos que visualizamos em nossa leitura sobre o texto de Guimarães Rosa. Segundo Deleuze, “Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 13). A potência presente na literatura que temos por objeto se realiza nessas regiões do por vir, que são os próprios devires que configuram o rizoma de Rosa. Entradas singulares em sua literatura que conjuram uma intensa multiplicidade.

O conceito de rizoma se desdobra ao longo desta tese, pois a ele se associam vários outros conceitos que nos permitem explorar novas possibilidades na literatura de João Rosa. É preciso destacar a relação desse conceito com uma espécie de teoria das multiplicidades empreendida por Deleuze e Guattari, que busca ultrapassar formas esgotadas, cansadas e limitadoras do pensamento, como os binarismos e as noções de unidade, totalidade, verdade, identidade e sujeito. Assim, no prefácio para a edição italiana de *Mil Platôs*, os autores fazem um breve percurso de seu trabalho intelectual e destacam que, no *Anti-Édipo*, a crítica à psicanálise tentou mostrar como

(...) as multiplicidades ultrapassam a distinção entre a consciência e o inconsciente, entre a natureza e a história, o corpo e a alma. As multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 08).

Deleuze e Guattari concluem afirmando que o modelo de realização das multiplicidades é o rizoma, que funciona como um mapa que é “(...) conectável em todas

as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 22). Não se trata, portanto, de operar a partir da lógica binária da dicotomia, presente no modelo hierárquico da árvore, por exemplo, que foi bastante difundido pela Linguística. Nos aproximamos do conceito de rizoma para privilegiar as múltiplas entradas do texto rosiano que, em nossa leitura, não apresenta um sistema hierárquico de leitura e significação, mas opera como um sistema aberto cuja dinâmica é composta por movimentos de corte e fluxo de devires. Ao longo deste trabalho, são propostas leituras que dialogam com esses movimentos rizomáticos. Leituras que são como fricções que criem uma espécie de cartografia em Rosa.

Ser nômade e afirmar a vida significa abraçar uma experiência que enfrenta e assume os riscos de inevitáveis perigos. Assumimos também o risco de perfazer um caminho incerto, experimental, que objetiva demonstrar como a literatura de Guimarães Rosa é capaz de atingir esses domínios que identificamos como a radicalidade de um pensar que não se conforma. Um pensar que abraça tragicamente a vastidão aterradora a que nossa existência é submetida. O experimento que pretendemos desenvolver não pretende ser mais um estudo sobre Guimarães Rosa, mas, antes, uma escrita que acontece a partir da sua literatura. O resultado é uma análise que persegue os fluxos e a fluidez do texto, privilegiando sempre os movimentos da escritura. Ao assumirmos o risco de entrarmos nesse fluxo intenso, entendemos ser impossível nesta tese apresentar um *corpus* bem definido e delimitado a ser analisado, pois a nossa proposta de leitura deseja se abrir para os transbordamentos e não se fechar em limitações.

1.2 Por que Literatura e Filosofia?

Combater o ressentimento, a má consciência que ocupam o lugar do pensamento. Vencer o negativo e seus falsos prestígios. Quem tem interesse em tudo isso, a não ser a filosofia? A filosofia como crítica nos diz o mais positivo de si mesma: tarefa de desmistificação.

Gilles Deleuze

Independentemente do intermédio da arte e da literatura na operação com os sistemas de linguagem, representação e pensamento, é possível experienciar tal arranjo sígnico, que foge às limitações da representação clássica, por meio da filosofia. Para que o pensamento não seja mais propício a funcionar a partir das lógicas binárias e para que cesse a busca metódica pela verdade, é necessário estar disposto a uma espécie de

dilaceração. Uma abertura, uma ferida que violenta as estruturas cristalizadas. Afinal, “O que é um pensamento que não faz mal a ninguém, nem àquele que pensa nem aos outros?” (DELEUZE, 2018a p. 187). O projeto de Deleuze busca trazer à tona a necessidade de a filosofia recuperar as diferenças que sempre violentaram a imagem estabelecida do pensamento que, por sua vez, sempre se satisfaz com uma noção dada *a priori* de Verdade. Esta nega o que a vida tem a oferecer de mais precioso: a multiplicidade. A trajetória imposta até aqui pela busca da verdade nos permite dizer que, enquanto houver verdade científica, filosófica ou religiosa, elas estarão a trabalho do extermínio da vida por tentarem engessá-la em uma forma única. Deleuze percebe a necessidade de se erigir uma nova imagem do pensamento em que seja possível libertá-lo da massacrante tarefa de conhecer e reconhecer as coisas. Segundo o autor:

(...) o que é preciso criticar nesta imagem do pensamento é ter fundado seu suposto direito na extrapolação de certos fatos, e fatos particularmente insignificantes, a banalidade cotidiana em pessoa, a Reconhecimento, como se o pensamento não devesse procurar seus modelos em aventuras mais estranhas ou mais comprometedoras. (DELEUZE, 2018a, p. 186).

Uma aventura estranha e comprometedora é inerente ao pensamento nômade, que recusa o reconhecimento apaziguador da reconhecimento e faz do pensamento um ato criador e libertador. Pensar, nesses termos, é viver uma experiência que privilegia as mutações em lugar da resposta que está em conformidade, é amar o perpétuo movimento no lugar do sedentarismo.

Como dissemos, o pensamento se configura de uma forma complexa e possui inúmeras forças constitutivas. Para nós, ele se efetiva como um ato de produção e exige um percurso incerto e até mesmo violento, que obriga à habitação de uma zona desconfortável, que recusa as formulações de ordem metafísica que criam, por exemplo, as identidades estabilizadas e as representações vigentes do real. Ao se atingir esse estágio do pensamento, não se prioriza mais realizar conciliações entre os valores sociais, cognitivos, e os desejos da criação do ser. Nesse estado criador, dá-se mais atenção aos paradoxos e às aporias. É, nietzscheanamente falando, se reconhecer como um criador de valores, como um “transvalorador”. Trata-se da resposta afirmadora do filósofo diante do absurdo da falta de sentido no mundo: amar a condição criadora, o *amor fati*. É a lição de Zaratustra: “E aquilo a que chamais mundo, é preciso, primeiro, que seja criado por vós: é isto o que a vossa razão, a vossa imagem, a vossa vontade, o vosso amor, devem tornar-se!” (NIETZSCHE, 1990, p. 23).

Além disso, essa força opressora sufoca os desejos e inibe o pensamento que só tem potência, isto é, de fato existe, quando é livre para criar. Um chamado à vontade de potência (NIETZSCHE, 2005) para poder criar seu mundo, o mundo por vir, outros valores, sua linguagem. Para Deleuze, a vontade de potência é a própria manifestação da diferença. Uma vontade que afirma a singularidade da diferença, que dá força ao ser para que ele possa viver em intensidades. Por isso Deleuze pensa o conceito de *Eterno retorno* nietzschiano como pensamento capaz de criar a vontade de potência. *Eterno retorno* aqui entendido como afirmação da diferença. Afirmação que recusa os modelos, os ideais, os dogmas, pois, como dissemos, ela busca de maneira radical o exercício de um pensamento que afirma a diferença.

Reside aí a força que percebemos na literatura e na filosofia. Nesse sentido, a literatura e a filosofia são forças capazes de criar linguagens novas, inauditas, pois só assim são capazes de dar voz a intensidades reveladoras, capazes de atingir aquele ponto nomádico em que se tem certeza que se vivencia uma experiência nova, aterradora, que transforma de alguma forma a percepção das coisas e do real que se tinha até então pela imagem platônica do pensamento.

O pensamento nômade busca explorar livremente as suas potencialidades, acontecimento que só pode se efetivar quando o ato de pensar se encontra liberto de fórmulas e métodos rígidos. Sabemos o quanto há de paradoxal nessa proposição porque, ao abordar as questões relacionadas ao pensamento, à representação e aos processos de significação no texto de Guimarães Rosa, a nossa principal interlocução se efetiva com o campo filosófico que, discursivamente, tem nos sistemas de pensamento a sua impulsão. Ao promover a aproximação entre a literatura e a filosofia, desejamos explorar essas atividades que, em nosso entendimento, só se realizam quando em transbordamentos da potência do pensar.

A linguagem filosófica não diz sobre as coisas do mundo da mesma forma como o faz a linguagem literária e é possível argumentar que o discurso filosófico tenha, em certo sentido, restrições técnicas que não afetam o texto literário, pois estaria sujeito a rigores acadêmicos que não limitariam a escrita literária. Uma das características mais fortes da literatura seria, justamente, a sua liberdade de linguagem. Não se trata de estabelecer uma dicotomia entre esses domínios discursivos, mas de provocar deslizamentos entre esses campos do pensamento, guardadas as suas distinções, que explorem a vocação para poder fazer fluir a vontade de potência que há nesses discursos.

Para nós, Guimarães Rosa produz uma linguagem que caracterizamos como uma espécie de escrita movente que se aproxima do referencial filosófico nomádico descrito por Guattari e Deleuze. Já é bastante evidente para nós que a escrita rosiana não é sedentária, ou seja, é livre de antigas categorias que aprisionam o pensamento (como a falta, o juízo, a castração) e com isso possibilita que sua linguagem deslize em um espaço liso, como um nômade se movimenta. Para deambular junto com Rosa nesse risco que aqui assumimos, é preciso uma filosofia que também se aventura na incerteza, na insegurança, não está à procura da ordem central, estabilizadora, universal, mas assume o caos e abraça o nomadismo. Pensadores nômades ao invés de pensadores sedentários que só reafirmam as categorias metafísicas que cerceiam o pensamento:

(...) de um lado temos os filósofos da transcendência, metafísicos por excelência, pensadores de um “espaço estriado”, em uma palavra, sedentários. Do outro, os nômades, verdadeiros habitantes das estepes, homens que transitam um “espaço liso”, pensadores da imanência que fazem do pensamento uma aventura de alto risco. (SCHOPKE, 2012, p. 14.)

Assim como não é comum que tais movimentos nômades se efetivem em um texto literário, também não encontramos facilmente pensadores que se atrevam a habitar um espaço em que o ato de pensar se torna uma aventura de alto risco. Falamos aqui de uma literatura capaz de inventar uma linguagem própria e de uma filosofia capaz de criar conceitos próprios.

Um neologismo literário é uma palavra inventada para dizer sobre aquilo que ainda não encontra um correspondente de significação no mundo. Nesse sentido, o ato de escrever equivale a criar categorias de percepção da realidade, da existência, que não podem ser expressadas pelos signos usuais. O escritor, assim como o filósofo, é alguém que ousou pensar aquilo que ainda não foi pensado, pensar a diferença e, por isso, as palavras e a sintaxe já existentes são incapazes de traduzir o novo. Para dar corpo ao impensado, se faz necessária a criação de novas palavras, de novas ordenações sintáticas e, para que isso ocorra, é preciso decompor, violentar a própria língua. Deleuze afirma que a literatura aparece quando o texto consegue traçar “(...) uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta” (DELEUZE, 2011, p. 16).

Em um sentido próximo a tal violência necessária para fazer aparecer a literatura de que falamos, para pensadores como Nietzsche, Deleuze e Guattari, a filosofia também não serve a nenhum poder estabelecido. Deleuze afirma que “A filosofia serve para

entristecer. Uma filosofia que não entristece a ninguém e não contraria ninguém não é uma filosofia” (DELEUZE, 2018a, p. 136).

Para fazer do pensamento algo ativo, que entristeça, violento e contrarie, a filosofia precisa também realizar uma operação criadora com a linguagem. E, no caso desses filósofos, temos, por exemplo, operações que criam conceitos que expressam percepções novas da realidade, planos traçados que cartografam um real que até então escapava aos olhos de quem pensa de acordo com a conformidade da representação clássica da imagem dogmática do pensamento. No livro *O que é a filosofia?* (GUATTARI; DELEUZE, 2016), os autores têm uma resposta para a pergunta presente no título que é desenvolvida ao longo do texto: “A filosofia é a arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos” (GUATTARI; DELEUZE, 2016, p. 08). Conceitos que também são neologismos ou ressignificações de signos já existentes que são deslocados, colocados em relação com outros conceitos e revitalizados para poder expressar para além de suas limitações usuais. Temos, portanto, uma operação de linguagem que se aproxima ao trabalho com a sintaxe existente no discurso literário.

Da mesma forma que um neologismo rosiano está conectado à uma rede complexa de outros signos e não pode ser medido por um grau de referência seguro, como um dicionário, por exemplo, os conceitos criados por Deleuze e Guattari se encontram em uma rede de devires e relações, desse modo “(...) cada conceito remete a outros conceitos, não somente em sua história, mas em seu devir ou suas conexões presentes” (GUATTARI; DELEUZE, 2016, p. 35). A complexidade de um conceito desliza em um plano de imanência. Para Deleuze e Guattari, traçar um plano e criar conceitos são duas práticas imanentes à filosofia. “Os conceitos são o arquipélago ou a ossatura, antes uma coluna vertebral que um crânio, enquanto o plano é a respiração que banha essas tribos isoladas” (GUATTARI; DELEUZE, 2016, p. 37). Portanto, fazer filosofia, nesses termos, é relacionar conceitos. Isso é bem nítido se acompanharmos o pensamento de Deleuze e verificarmos como ele extrai conceitos da filosofia de Spinoza, Nietzsche e Bergson.

Para Deleuze e Guattari, a filosofia não é uma reflexão sobre alguma coisa, algum saber instituído, não é uma metalinguagem e nem detém a prerrogativa de formular justificações que legitimariam os outros saberes. Para esses pensadores, a ciência e a arte também produzem pensamento, que não é privilégio apenas da filosofia. Embora tais campos sejam formas de pensamento, há uma distinção entre os domínios de criação do pensamento. Na formulação proposta por eles, a ciência cria pensamento por meio de funções e a arte por meio de sensações. No caso da literatura, por exemplo, o escritor

daria consistência às percepções, que são passageiras à maioria das pessoas, por meio da linguagem. O ato de escrever literatura, nessa perspectiva, é o ato de transformar as percepções em *perceptos*.

Ao aproximar literatura e filosofia, propomos uma análise comparada que funcione como uma estratégia de contágio, como um intercâmbio de fluxos. É como se a partir de contaminações entre os dois tipos de discurso, nossa criação ganhasse corpo. Nossa intenção é mostrar a potência de devires do texto rosiano em deslizamentos entre campos com uma filosofia que faz do próprio pensamento um fluxo, um devir próximo à vida, do movimento de onde ele fabrica seus valores e não na imobilidade.

1.3 A linguagem de Rosa e a representação clássica

Vejam os meus livros como se fossem óculos. Eles servem para ver. Se vocês veem bem, ótimo. Se não, mudem de óculos.

Marcel Proust

Muito se comenta, entre os estudiosos da literatura rosiana, que a linguagem seria o seu mais importante personagem, a grande protagonista de sua obra. Destaca-se, em tais análises, o fato de a escrita de Guimarães Rosa fazer um uso extra cotidiano da língua e, assim, promover a inserção do leitor em outras configurações de mundo, linguagem e pensamento que lhe são negadas no cotidiano. As palavras no texto de Guimarães Rosa formam uma literatura poderosa, cuja força é capaz de criar tonalidades, sonoridades e imagens que ativam no leitor zonas de percepção adormecidas.

Desse modo, a linguagem de Rosa pede um leitor preparado para se mover pelo espanto, pois não está preocupada em atender às suas expectativas. Por isso, é importante também que a leitura tenha um ímpeto criativo, que se esforça frente ao desconforto causado pela narrativa. A escrita rosiana escoia diversas vozes que em seu texto fluem como um rio. Um fluxo verbal capaz de provocar diversas sensações, verdadeira abundância de regimes de signos variados, proliferação de sentidos múltiplos.

Não há como chegar a esse resultado e ser capaz de afetar com tal intensidade por meio de um texto literário senão com um trabalho que violenta a língua. Somente uma escrita que reconfigura a linguagem e opera com minúcia a palavra a partir da letra pode chegar a atingir tais domínios de significação.

A questão da linguagem necessariamente evoca outras variáveis, tais como a própria configuração do pensamento, a produção do sentido e a representação. São todas instâncias que se apresentam como inerentes à nossa experimentação analítica.

Se, como dissemos, a linguagem traz à tona um debate acerca de tantos outros conceitos, torna-se obrigatório, para nós, pensar como a linguagem de Rosa encena e problematiza a questão da representação. Tratamos a sua literatura como um exercício de linguagem que trabalha em um incessante esforço que chamaremos aqui de *ultrapassamento da representação clássica*.

A representação clássica a que nos referimos não se limita ao campo artístico, semiótico, linguístico ou literário. Trata-se de um conceito filosófico que ressoa em todas as áreas do conhecimento. A representação clássica diz respeito à imagem do pensamento oriunda da filosofia platônica. Ela assume três pressupostos básicos: o primeiro é de que o pensamento se exerce “naturalmente”, sem esforço, é algo que, em sua essência – uma palavra cara à metafísica – seria facultativo a todas as pessoas. O segundo pressuposto é de que existiriam forças estranhas ao pensamento que acabariam por impedir o seu perfeito funcionamento. E, finalmente, a representação clássica do pensamento nos faz acreditar que necessitamos de um método que nos leve a pensar verdadeiramente.

Subverter a representação clássica é subverter os modelos. Estes podem ser verificados em inúmeras instâncias e sempre dizem respeito a uma constante ou metro, que pode ser, por exemplo, o padrão ocidental “homem-branco-masculino-adulto-habitante das cidades-falante de uma língua padrão-europeu- heterossexual” (DELEUZE, 2011, p. 32). Quando Deleuze propõe a reversão do platonismo, ele propõe, também, a subversão do modelo. Para Platão, as cópias são superiores aos simulacros por trazerem em si um caráter de semelhança com a Ideia, o modelo. Os simulacros agredem o modelo, pois apenas interiorizam uma dessemelhança, eles negam tanto o original quanto a cópia, ou seja, toda hierarquia. “Deleuze entende a força do simulacro por esse seu poder de subversão do Modelo, por sua capacidade de esquivar o Igual, de, em outras palavras, subverter os pressupostos da representação” (PELBART, 2000, p. 86). Será, portanto, a partir da subversão do modelo que será possível fazer a língua dizer o que está interdito pelos pressupostos da representação clássica.

A representação clássica é como uma lente que mobiliza as subjetividades para seguir um mesmo regime de interpretação. É a expressão viva da máxima platônica: *siga o modelo*. A produção do sentido obedece à lógica da repetição, da reconhecimento. Sempre é pautada pelo reconhecimento dos mesmos valores: O Estado, a Igreja, Édipo.

Essa imagem do pensamento reflete claramente o ideal moral da razão. Nessa perspectiva, “O pensamento torna-se servo dessa moral, torna-se enfadonho, puramente formal. Em vez de ameaçador, inventivo e criador, torna-se melancolicamente um reconhecedor dos valores vigentes (...)” (SCHOPKE, 2012, p. 28).

A representação clássica é avessa à potência criativa do pensamento e ao entendimento do mundo enquanto uma realidade complexa permeada por múltiplas forças. Ela apresenta uma lógica reducionista que parte do princípio do Uno que se torna dois, ou seja, ela opera em uma lógica excludente e recusa aquilo de mais complexo que se pode extrair da realidade: as multiplicidades. Além disso, a representação clássica é refém das lógicas sequenciais, preocupadas com um início e um fim. Deleuze e Guattari, ao criticarem o modelo da árvore que desdobra a lógica do Uno que vira dois e depois dos dois que se tornam quatro, recordam que “A natureza não age assim: as próprias raízes são pivotantes com ramificações mais numerosas, lateral e circular, não dicotômica” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 13).

O pensamento nômade é aquele que se realiza em planos, platôs que são essa espécie de zona de ramificações de devires que não se apegam às gêneses. “Um platô está sempre no meio, nem início nem fim. Um rizoma é feito de platôs” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 33). Sempre em movimento, o pensar nômade ignora os pontos de partida e de chegada, pois o que interessa é o próprio movimento, a própria travessia.

Se propomos aqui a experimentação de uma linguagem nômade em Guimarães Rosa, necessariamente precisamos passar antes pela conceituação de um pensamento nômade que está sempre em movimento e que prescinde de um imperativo de pensar de outro modo. O nomadismo em Deleuze recusa uma imagem ortodoxa do pensamento que se erigiu a partir de Sócrates e Platão.

Também é preciso considerar que não pode haver pensamento livre se ignoramos as relações complexas que permeiam a configuração das subjetividades, imersas em fluxos com a cultura, com os valores que conformam a sociedade e tantos outros agenciamentos constitutivos da existência. De outro modo estamos sujeitos à imposição do pensamento único, da representação dominante. A literatura rosiana oferece uma preciosa oportunidade para poder ruminar o pensamento, poder ruminar a própria linguagem e, conseqüentemente, a própria subjetividade que foi moldada a partir dos pressupostos da representação clássica. Afinal, não se pode ser livre se não criticamos a própria imagem do pensamento que nos foi imposta para (re)conhecer o mundo.

Uma experiência que só se torna possível quando há o mergulho em complexidades que se realizam em grandes linhas de força em nossa existência. Uma dessas forças que orienta a formação das subjetividades está presente na imagem clássica e dogmática do pensamento herdada do platonismo. Vejamos, portanto, antes de nos debruçarmos sobre o texto literário, as grandes linhas que erigiram a imagem clássica do pensamento.

1.4 A metafísica e o imperativo de pensar de outro modo

*Natureza da gente não
cabe em nenhuma certeza.*

Guimarães Rosa

A tradição da filosofia ocidental nos mostra que sempre houve uma sobreposição de alguns modos de pensar em detrimento de outros. Obviamente, essa atitude fez com que a cultura ocidental fosse moldada privilegiando alguns tipos de pensamento, notadamente filiados à tradição platônica e aristotélica, deixando, assim, outros de lado. Convencionou-se chamar a esses modos de pensar de a “lógica” vigente, a “razão”. Trata-se de um pensamento orientado pela filosofia de Platão, que tem como um de seus fundamentos estar sempre à procura de um modelo ideal para as coisas e para a realidade do mundo. Platão desenvolve o conceito de Ideia para aludir a esse real perfeito que ele propõe buscar por meio da filosofia. Na famosa “Alegoria da caverna”, diálogo entre Sócrates e Glauco do Livro XII de *A República*, o filósofo afirma: “Vivemos no mundo do irreal onde tudo que vemos é somente uma sombra imperfeita de uma realidade mais perfeita”. Estaríamos, portanto, sempre em falta, cópias imperfeitas do plano ideal, produtores de simulacros que repetem essa mácula. Ele traça assim, de forma muito singular, a divisão entre o que é sensível, que está presente no mundo material, e o que é inteligível, as essências. O pensamento platônico enfatiza, dessa forma, a ideia de falta, de imperfeição, para explicar o sem sentido do estar no mundo.

Esse legado de um pensamento que se espelha em um mundo pleno das ideias perfeitas perdura até hoje e pode ser constatado de inúmeras formas. É possível, por exemplo, verificar tal comportamento na expectativa nutrida pelas pessoas por uma concepção sempre estável das coisas. É como se todos buscassem a previsibilidade como garantia de um refúgio seguro e verdadeiro. Tal concepção de verdade exige uma operação do pensamento e da percepção da realidade em que as coisas permaneçam sempre as mesmas ou mudem muito pouco. É parte constitutiva da concepção estável que

se quer ter das coisas o fato de que elas permaneçam as mesmas. E caso ocorram mudanças, que estas sejam mínimas e não cheguem a interferir naquilo que torna essas mesmas coisas identificáveis.

É claro que Platão admitia a mudança, a diferença na qualidade das coisas. Porém, suas ideias sempre reforçam a necessidade de que as coisas deveriam conservar algo de idêntico pelas quais elas são identificáveis. Ou seja, tudo que existe deve ter um atributo, uma qualidade, um aspecto que o torne identificável, reconhecível ao longo de eventuais mudanças.

As pessoas são levadas a reconhecer, portanto, o mesmo, embora ele apareça de formas diferenciadas. Essa será uma grande preocupação do filósofo, que será retomada ao longo de toda a sua obra. No *Teeteto*, livro dedicado ao tema do conhecimento e da ciência, Platão se preocupa com a instauração de uma ordem moral orientada para a verdade segundo o modelo imutável do reconhecimento. Herdeiros desse pensamento, a história da filosofia ocidental cria uma tradição da recongnição como conhecimento, tradição esta que será perpetuada por anos a fio.

A tradição estaria encerrada no conformismo de um modelo considerado iterável. Do *Teeteto*, de Platão, à *Crítica da Razão Pura*, de Kant, um modelo de recongnição orienta a filosofia para o que se tornará uma *doxa*, uma ortodoxia, fonte de conformismo e prisioneira das ideias do tempo. (DOSSEE, 2010, p. 133).

Como consequência dessa tradição, podemos afirmar que persiste nas pessoas uma grande inabilidade em lidar com a diferença. E tal falta de trato ainda não foi tomada com a devida atenção, ou, pelo menos, os estudos que exploraram a relação da diferença com a configuração do real não mereceram destaque na história da filosofia. Inúmeras razões podem ser apontadas para a existência de tal dificuldade, como o simples fato de que a diferença completa se torna a própria oposição à norma socialmente aceita, por exemplo. Um argumento bastante simplista, mas esclarecedor acerca de tal procedimento que aqui tomamos como claro exemplo de *doxa*.

Poderíamos também questionar a relação que as pessoas têm com tal processo: seria próprio da natureza das pessoas a preferência por viver em um mundo estável em que as qualidades prevalecem e as mudanças têm uma prerrogativa menor? Ou tal comportamento foi forjado ao longo do tempo e já se encontra cristalizado por meio da repetição das lógicas platônicas fundadoras? A imagem do pensamento platônico vigente que configura as subjetividades e o real pode ser verificada, por exemplo, se analisarmos a noção corrente do senso comum acerca do “caráter” de uma pessoa. Nesses termos, o

que é chamado de “caráter” engloba um conjunto de características que tornam a pessoa reconhecível em qualquer momento do tempo. De acordo com essa definição, o que as pessoas são, no tempo presente, o serão também no futuro. É uma lógica que leva as pessoas à busca por semelhanças que permitam identificar as coisas e os seres, ignorando o que há de mais constitutivo nesses que é a própria diferença.

É Heráclito que pode ser considerado o primeiro pensador a ressaltar a diferença e a sua importância na concepção do real. É muito famosa e comentada a sua metáfora do rio, em que ele ressalta que tudo flui, tudo se move sem cessar. Mas será apenas no início do século XX que assistiremos, em várias áreas do conhecimento, o surgimento de formas de pensar que começam a privilegiar a diferença. É assim que a mudança da concepção histórica proposta por Warburg e Benjamin, na transformação da ideia que o indivíduo tem dele própria trazida pela psicanálise por Freud e Lacan, nas transformações na física por Einstein, dentre outras maneiras de ver o mundo, mostram a importância da diferença, apontando para o seu protagonismo na configuração do real.

Essa revisão crítica que se fez no início do século XX atingiu também as noções identitárias. Verificou-se que o privilégio dado à identidade tem finalidades práticas, revelando até mesmo uma comodidade nesse comportamento. Não se tratava, afinal, de uma visão originária do mundo. Não enxergamos, portanto, as coisas como idênticas porque elas assim o sejam, mas porque é conveniente que façamos uma construção estável a partir dessa identidade.

As intermediações facilitadoras da busca por traços identificáveis, a busca pelo mesmo, pelo igual, pela repetição, impede que o sujeito alcance as múltiplas possibilidades de um real povoado por diferenças. A lógica da repetição é a lógica dominante. A repetição é a convenção e a diferença aponta para a necessidade de deixar o mesmo. Porém, mudar o estado das coisas, deixar de ser o mesmo, é o que as pessoas criadas na lógica cognitiva temem.

Refletir sobre as forças que impelem as pessoas ao comportamento sedentário que muito já contribuiu para a conservação da cultura da reconhecimento é uma responsabilidade presente no nosso horizonte, como uma ética a ser construída no eterno retorno da diferença. Ainda que a literatura não ocupe mais um lugar de destaque no processo de formação das gerações, a sua linguagem é muito valiosa – em sentidos diversos que serão devidamente explorados neste trabalho – e pode operar de forma intensa na abertura para novas possibilidades subjetivas. Textos literários como os de João Rosa têm intensidades que podem provocar instâncias novas, que evocam o poder criador de cada um. Ao se

abrir para reformulações da linguagem e, conseqüentemente, para o modo como significamos a nossa realidade essa literatura prova seu papel de resistir ao dogma do pensamento único. Vejamos agora como uma imagem dogmática do pensamento que nega a diferença se erigiu para, depois, refletir sobre as possibilidades de a literatura se apresentar como espaço privilegiado para pensar na diferença.

1.5 A imagem dogmática do pensamento

*Sempre se tem que
defender os fortes contra
os fracos.*

F. Nietzsche

É claro que a filosofia platônica tem sido criticada de forma sistêmica por vários pensadores ao longo da história. Mas um dos estudos mais extensos e vigorosos já executados com o objetivo de reverter o platonismo foi feito, sem dúvidas, por Gilles Deleuze. Esse trabalho, que se debruça sobre a formação do espaço da imagem do pensamento ou do pensamento da representação, aparece ao longo de seus escritos como, no livro *Lógica do sentido*. Mas são os livros *Diferença e Repetição* (DELEUZE, 2018a) e *Nietzsche e a Filosofia* (DELEUZE, 2018b) que apresentam a crítica à filosofia platônica de forma mais extensa e argumentada.

Deleuze aponta três teses a fim de desnudar a razão clássica como imagem dogmática do pensamento. A primeira das características da cadeia da representação clássica apontada por Deleuze seria a busca pela “verdade absoluta” por parte do pensador, este, tido como um sujeito de “boa vontade” que orienta o seu pensamento pelo propósito do “bem”. Trata-se do princípio da *Cogitatio Natura Universalis*, que parte do pressuposto de um pensamento natural, “(...) dotado para o verdadeiro, em afinidade com o verdadeiro, sob o duplo aspecto de uma boa vontade do pensador e de uma natureza reta do pensamento” (DELEUZE, 2018a, p. 181).

Foi Platão quem imprimiu essa imagem do filósofo como um ser de ascensão. Toda a sua filosofia está baseada no ideal de elevação. Para ele, o filósofo é aquele que sai da caverna, se eleva em direção ao Bem e à Verdade e se purifica.

A segunda tese descrita por Deleuze diz respeito à presença de forças estranhas ao ato de pensar que têm o poder de influenciar e perturbar a forma pela qual o pensamento é processado. “Dizem-nos também que somos desviados do verdadeiro por forças estranhas ao pensamento (corpo, paixões, interesses sensíveis). Por não sermos

apenas seres pensantes, caímos no erro, tomamos o falso pelo verdadeiro.” (DELEUZE, 2018a, p. 133). Essa característica da imagem clássica do pensamento está associada à ideia de mortificação do corpo e do ideal da prática ascética como uma espécie de exercício de insensibilização que deixaria o pensamento livre do efeito das forças exteriores.

Finalmente, a imagem dogmática do pensamento tem, como terceira tese, a necessidade de um método rigoroso capaz de eliminar o “erro”, uma metodologia rigorosa que impeça o pensador de se perder do seu caminho. Afinal, de acordo com essa imagem decadente, “O método é um artifício pelo qual reencontramos a natureza do pensamento, aderimos a essa natureza e conjuramos o efeito das forças estranhas que a alteram e nos distraem” (DELEUZE, 2018a, p. 133). A ideia de erro herdada do platonismo expressa o que pode acontecer de pior ao pensamento: o estado de um pensamento separado do verdadeiro. Isso ocorre porque, há séculos, a imagem do pensamento foi erigida a partir da concepção do verdadeiro como universal abstrato. Segundo Deleuze, “Nunca se faz referência a forças reais que criam o pensamento, nunca se relaciona o próprio pensamento com as forças reais que ele supõe como pensamento” (DELEUZE, 2018a, p. 133).

Em síntese, podemos dizer que a filosofia de Deleuze pretende contrapor dois tipos de espaço. O espaço do pensamento sem imagem ao espaço da imagem do pensamento. O espaço da imagem do pensamento é o espaço da representação que, para o filósofo, se resume à subordinação da diferença à identidade. Segundo Deleuze, “Enquanto a diferença é submetida às exigências da representação, ela não é e nem pode ser pensada em si mesma.” (DELEUZE, 2018a, p. 349). Portanto, podemos afirmar que todo pensamento que subordina a diferença à identidade é um pensamento da representação.

É clara a relação da problemática da identidade com o platonismo pois, na origem da metafísica, a dicotomia criada por Platão entre o sensível e o inteligível cria uma orientação vertical, que busca a ascensão por meio da identidade do modelo. Este busca sempre ocupar o nível da perfeição. Se Platão é um filósofo da representação, é porque sua postura metafísica privilegia a imagem fundada pela semelhança com a identidade superior da ideia em detrimento da imagem sem semelhança, do simulacro.

Por outro lado, Deleuze deseja explorar o espaço do pensamento sem imagem, que seria o espaço do pensamento da diferença. Tal espaço é pluralista, ontológico, ético, trágico e imanente. Essas características se opõem diametralmente aos traços

constitutivos do espaço da imagem do pensamento, que é o pensamento da representação, caracterizado por ser dogmático, metafísico, moral, racional e transcendente.

1.6 Linguagem e reconhecimento

Ando a ver. O caracol sai ao arrebol. A cobra se concebe curva. O mar barulha de ira e de noite. Temo igualmente angústias e delícias. Nunca entendi o bocejo e o pôr-do-sol. Por absurdo que pareça, a gente nasce, vive, morre. Tudo se finge, primeiro; germina autêntico é depois. Um escrito, será que basta? Meu duvidar é uma petição de mais certeza.

Guimarães Rosa

As teses da imagem dogmática do pensamento conformam o primado daquilo que nomearemos aqui de *pensamento sedentário*, para efeitos de comparação ao *pensamento nômade*. Deleuze afirma que o primeiro, em sua decadência, iguala o ato de pensar ao puro ato de reconhecimento. É importante frisar que, para nós, da mesma forma que não basta, para a composição textual, ser uma narrativa ou arranjo sintático para ser considerado “literatura”, também não é o bastante criar imagens ou sentenças linguísticas mentalmente para se atingir o estatuto de um *pensamento*. Para nós, o ato de pensar evoca ações, agenciamentos, cortes e fluxos que tornam essa atividade muito mais complexa do que uma simples configuração de imagens, organização linguística ou o puro ato cognitivo.

Ao atravessar a imensidão que essa questão evoca, até aqui já podemos dizer que o ato de reconhecimento configura-se na principal armadilha para o desenvolvimento pleno do ato de pensar. O ato cognitivo é uma força sempre presente que é imposta por vias socioculturais e que funciona no reconhecimento dos comandos, na automatização dos hábitos, na criação das rotinas e na partilha de determinados valores culturais e sociais. É, portanto, nesses termos, que compreendemos que não há pensamento quando o pensar é reduzido a uma atitude cognitiva, que é marcada pela onipresença da *doxa*, do senso comum, do bom senso, em que o intelecto é convocado apenas ao reconhecimento de estímulos condicionantes. Deleuze relaciona essa condição à tradição filosófica que encontra no cogito de Descartes a explicação de que o pensamento seria o exercício natural de uma faculdade.

A boa natureza e a afinidade com o verdadeiro pertenceriam, de direito, ao pensamento, qualquer que fosse a dificuldade de traduzir o direito nos fatos ou de reencontrar o direito para além dos fatos. O bom senso ou o senso comum naturais são, pois, tomados como a determinação do pensamento puro. É próprio do sentido prejudicar sua própria universalidade e postular-se como universal de direito, comunicável de direito. (DELEUZE, 2018a, p. 183).

Essa atitude de reconhecer o pensamento como um exercício natural, “(...) dotado para o verdadeiro, sob o duplo aspecto de uma boa vontade do pensador e de uma natureza reta do pensamento” (DELEUZE, 2018a, p. 181) é um sintoma do estado de sujeição a que estamos submetidos. Cotidianamente, somos bombardeados por impulsos que, por sua vez, participam ativamente da plasticidade subjetiva que atua sobre as pessoas. Um dos estímulos mais evidentes é, sem dúvida, a língua, a linguagem corrente que opera como um dispositivo que funciona a partir do princípio da repetição à exaustão. Os signos da língua funcionam, dessa forma, como uma instância em que somos programados para responder a esses estímulos e a operar sempre em modo de reconhecimento, em atitude recongnitiva.

A linguagem corrente é a linguagem do ser, do sujeito, da identidade. Trata-se de uma linguagem que tem a pretensão de delinear contornos bem definidos e, desse modo, termina por criar infindáveis rótulos: “homem”, “judeu”, “ocidental”, etc. A linguagem delinea, por exemplo, os estágios do crescimento de uma pessoa, mas, nessa descrição, está interessada apenas naquilo que ela pode apreender. Na linguagem do ser, estamos preocupados com os marcos, com pontos de partida e de chegada. Temos, assim, por exemplo, definições acerca do que é um bebê ou um adulto. São definidas apenas as identidades prontas dos extremos e, desse modo, a linguagem ignora o principal, que é o movimento envolvido nessa transformação. No lugar de questões que enfatizam a identidade, tão cara à imagem clássica do pensamento, como “O que é?”, “O que este sujeito é?”, é preciso fazer perguntas que se interessem pelo o que transita, que explorem as relações, que seriam perguntas do tipo: “Em que você está se transformando?”.

Deleuze afirma que a lógica da vida não é uma lógica do ser, restrita às definições identitárias, mas, sim, do devir, do vir a ser. Isso significa perceber as coisas sempre no caminho, pelo meio, em trânsito. Acreditamos que, ao privilegiar o caminho, a travessia, a escrita de Guimarães Rosa persegue essa linguagem do devir, que será explorada mais adiante neste trabalho.

Em resumo, podemos dizer que, enquanto a linguagem do ser cria unidades simbólicas, a linguagem que interessa ao pensamento nômade divide, fragmenta. Enquanto esse símbolo¹, fruto da representação clássica, reúne as identidades num território cultural comum, a linguagem do vir a ser efetua uma travessia que perturba esse

¹ MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*, 2009, p. 269: “por símbolo, Deleuze entende ‘um objeto concreto portador de diversas relações ou variações de uma mesma relação, de um personagem com outros ou consigo mesmo’, como a aliança em Janela indiscreta.

território. Enquanto a linguagem do ser fala de uma conformidade de imagens e de discursos, a linguagem nômade revela outras tantas diferenças entre imagens e discursos, revela suas incomensurabilidades. Enquanto o mundo da representação clássica assume a coerência da sua unidade, o mundo cartografado por platôs, rizomático, põe em cena uma inesperada diversidade de conexões e heterogeneidades.

Não é uma tarefa simples fazer com que essa linguagem apareça e não será sem esforços que veremos uma ruptura radical “(...) com um pensamento da representação que subordina sempre a expressão das diferenças ao idêntico, ao modelo que se trataria de re-representar, e substituí-lo de maneira nietzschiana por uma experimentação” (DOSSEE, 2010, p. 132). A nossa questão, portanto, é saber se as experimentações languageiras de Guimarães Rosa têm essa força intensa capaz de romper com o pensamento que sempre subordina a expressão das diferenças ao idêntico.

1.7 Se a literatura resiste à fabricação de subjetividades sedentárias

Alice pensou consigo: “Se é assim, não adianta nada falar.” Dessa vez as vozes não a acompanharam, já que ela não falara, mas, para sua grande surpresa, todas pensaram em coro: “Melhor não dizer nada. A fala vale mil libras a palavra.

Lewis Carroll

Em seu prefácio à edição americana de *O anti-Édipo – Capitalismo e esquizofrenia* (DELEUZE; GUATTARI, 2016), Michel Foucault destaca o forte apelo à ética que o texto apresenta, pois, segundo ele, o livro trataria, entre diversos assuntos, de mostrar saídas possíveis a fim de desentranhar o fascismo que se incrustou em nosso comportamento. Concordamos com Foucault e, mais ainda, poderíamos dizer que boa parte da obra de Deleuze e Guattari caminha nessa direção: uma fuga ao poder opressor e dominante que se instalou inequivocamente na formação das culturas e das subjetividades contemporâneas.

Da sociedade disciplinar à sociedade de controle, é possível dizer que hoje vivemos, em diversos níveis, uma vida próxima à situação de clausura apontada por Foucault em que os mecanismos de supressão da vida, alicerçados pelos avanços tecnológicos que amplificam a cultura consumista, intensificam sua presença. Inúmeros fatos evidenciam essa situação: os constantes ataques ao meio ambiente realizados em nome do capital, a total inércia para a criação de soluções para os problemas das extremas

desigualdades de caráter social, a falência das democracias constantemente atacadas pela proliferação de teorias conspiratórias e disseminação de discursos de ódio nas redes sociais, a multidão de indivíduos acometidos pela depressão, a multiplicação de síndromes de esgotamento físico e psicológico. Enfim, são inúmeras as patologias que expressam a reação da terra, do corpo e da sociedade frente à ascensão de uma cultura que leva ao extremo os preceitos do capitalismo financeiro.

A denúncia localizada por Foucault em seu prefácio fala sobre um comportamento programado que hoje encontra eco na plasticidade de subjetividades orientadas para o consumo e a individualidade. Quando ele evoca a força de resistência que o trabalho de Deleuze e Guattari tem na luta contra a “gorda saúde dominante”, é porque enxerga, na proposta anti-edípica, uma faísca de violência a que todo pensamento deve se abrir para poder, de fato, resistir no espaço opressivo. Tal postura violenta é necessária para poder quebrar o torpor de séculos de enclausuramento no pensamento metafísico que tem, na narrativa edípica, várias correspondências. Foucault percebe a urgência do clamor de Deleuze e Guattari para ultrapassar os valores metafísicos e, assim, no referido prefácio, o pensador resume as posturas que devemos adotar para o banimento de todas as formas de fascismo:

Livrem-se das velhas categorias do Negativo (a lei, o limite, as castrações, a falta, a lacuna) que por tanto tempo o pensamento ocidental considerou sagradas, enquanto forma de poder e modo de acesso à realidade. Prefiram o que é positivo e múltiplo, a diferença à uniformidade, os fluxos às unidades, os agenciamentos móveis aos sistemas. Considerem que o que é produtivo não é sedentário, mas nômade. (FOUCAULT IN: PELBART, ROLNILK, p. 198).

É desse modo que, em pensadores como Deleuze e Guattari, a filosofia também exerceria esse papel ético, que incita à liberação das potencialidades inertes em cada um a se contrapor à ordem dominante. Contraposição também presente na literatura de Guimarães Rosa, que caminha em direção à fratura do pensamento. Uma espécie de ferida que poderia exercer o mesmo papel ético apontado por Foucault.

Encontrar tal potência de pensamento capaz de escapar ao ataque neocapitalista descrito, mesmo se tratando do discurso filosófico, é um acontecimento raro e um campo fértil para tal procura é, inequivocamente, o campo artístico. Sabemos que a arte ocupa um lugar privilegiado que a torna capaz de violentar as estruturas do pensamento único. A experiência artística proporciona, em diversos níveis, o aparecimento das linhas de fuga do caminho entorpecedor e sufocante que foi traçado até aqui em nossa cultura. Linhas que, de acordo com o conceito deleuziano, seguem em direções diversas ao que foi traçado pela lógica dominante e se caracterizam pela intensidade. Mas, como pode afinal

a arte oferecer possibilidades para pensar a vida para além do caminho já traçado pelos ditames da cultura capitalista?

Dentre as inúmeras respostas que podem ser dadas a essa questão, verificamos em todas a urgente necessidade de se pensar a diferença. A arte já consagrou várias formas de se dar voz às minorias e assim colocar em pauta a existência dessas materialidades massacradas e oprimidas. Temos exemplos claros nas obras que problematizam questões ligadas à diferença, às singularidades, como as que tratam da estereotipização opressora do corpo negro, da existência do corpo feminino para além de sua objetificação, do extermínio dos corpos indígenas e dos corpos trans. São inúmeros trabalhos no campo das artes plásticas, da música, da literatura e do audiovisual que problematizam as questões minoritárias.

Nos Estudos Literários é comum verificar o tratamento da questão da diferença por meio da inclusão de personagens minoritários. Com vistas a analisar o problema da supressão de visibilidade e ocultação da diferença da população negra, por exemplo, a pesquisadora Regina Dalcastagnè executou uma extensa pesquisa sobre a inexpressiva presença de personagens negros na literatura brasileira (DALCASTAGNÈ, 2010). Reconhecemos o mérito e a importância de pesquisas como essas, mas desejamos refletir a respeito de outras formas de figuração da diferença no texto literário. O que nos interessa analisar aqui é como a literatura pode encenar a diferença operando em seu nível imanente: a linguagem, a escrita que se instaura, ela mesma, como a própria diferença.

Se, como aponta Foucault, o fascismo está incrustado em nosso comportamento, tal fato se deve à reafirmação constante do pensamento único, que recusa a diferença. Esta, para nós, é o valor que necessita ser inventado, a chave para poder viver a vida que permita o fluxo do pensamento da resistência como espaço de liberdade. A fim de refletir como essa diferença opera no texto literário, vamos desdobrá-la em vários níveis neste trabalho para poder demonstrar o que significa essa percepção da linguagem como instância fundadora da diferença.

Não deveria ser tão comum o avesso às diferenças como é observado na sociedade contemporânea, pois, se considerarmos que a cultura² é um fenômeno em mutação perpétua, em constante movimento, é possível vislumbrar saídas para o atual estado em que sobrevivemos justamente ao se apostar na profusão das diferenças, das multiplicidades. As mutações na configuração cultural sempre ocorreram por meio dos

² Cultura tomada sobretudo no sentido de funcionar como o código base que rege a vida e que orienta o *socius* em seu comportamento cotidiano.

contatos, das trocas, dos intercâmbios e fricções que são a própria dinâmica de uma cultura viva. Por isso é tão importante dar voz às diferenças, porque elas proporcionam novas conexões capazes de reinventar a cultura. Reafirmar esse poder de criar novas possibilidades através de conexões é o que desejamos fazer ao propor o encontro da literatura de Guimarães Rosa com a filosofia de Gilles Deleuze.

É com o olhar de quem carece de cultivar esse lugar da diferença para desincrustar o fascismo até em suas formas miúdas que se fazem presentes nossas vidas cotidianas, que propomos uma leitura do texto de João Rosa enquanto literatura capaz de proporcionar um campo de resistência à ordem dominante que opera em distintas intensidades. Sabendo que tanto a linguagem literária citada quanto o sistema da referida ordem ocupam lugares extremamente complexos, o trajeto a ser proposto neste trabalho visa ao exame de alguns pontos que configuram essas duas redes de opressão e de resistência. Por isso é de nosso interesse o estudo dos mecanismos dessa instância de poder, destacando, sobretudo, os sistemas de linguagem que atuam como importantes dispositivos na fabricação das subjetividades contemporâneas. Ao lado dessa análise procuraremos mostrar como a linguagem literária pode operar como lugar que se apresenta como instauradora da diferença no pensamento.

Mas, afinal, de que tipo de literatura falamos aqui? Sabemos que falar de literatura em um mundo dominado pela linguagem imagética e do audiovisual já é um ato de resistência, e é claro que a simples ruptura com o sistema semiótico dominante não é o bastante para provocar a fratura que resiste. De certa forma, já indicamos também que o simples fato de manejar a escrita para compor um texto de ficção não é o suficiente para o surgimento desse lugar de resistência que desejamos explorar.

Também não é nosso objetivo se ocupar da eminente questão teórica acerca do que seria a literatura. O que sabemos diante do percurso realizado pelos Estudos Literários até aqui é que essa conceituação varia de acordo com inúmeros fatores que se relacionam ao tempo, à cultura, ao trabalho com a linguagem, à recepção dos leitores, aos valores vigentes em uma sociedade, enfim, a vários fatores que interferem diretamente no entendimento do que é o fazer literário. Em termos deleuzianos, a pergunta seria formulada para saber, em uma dada arte, como funcionam as forças territoriais nela envolvidas, ou seja, saber não o que se diz, mas de onde se diz.

Tomemos o experimento com a linguagem como a nossa toca – aqui entendida como uma das muitas aberturas existentes em um rizoma – de entrada para iniciar nossa exposição a respeito do tipo de literatura que é de nosso interesse. Experimentar as

possibilidades da linguagem é uma questão que está nos primórdios dos estudos teóricos do campo literário. Veja-se, por exemplo, que a utilização da linguagem de uma forma peculiar, extra cotidiana, é o mote principal dos formalistas russos na conceituação do texto literário. O professor e pesquisador britânico Terry Eagleton nos lembra que, para Roman Jakobson, “A literatura transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala cotidiana” (EAGLETON, 1998, p. 12). Esse uso incomum já surge como um outro indício da literatura que opera enquanto um lugar de resistência, no caso, resistente à tirania da linguagem em sua vontade de clareza. Ao recusar em se servir dos signos da linguagem padronizada, organizada, que funciona a partir da repetição, a literatura se habilita a poder dizer além das limitações impostas pelos signos e seus usos habituais.

Nessa mesma direção, temos a famosa fórmula proustiana que evoca o trabalho de inventar uma língua dentro da própria língua como premissa para o fazer literário. Proust afirma que “Os belos livros estão escritos numa espécie de língua estrangeira” (PROUST, 1954 p. 297). Associamos esse movimento de escavar a própria língua à violência que suscita a possibilidade para o pensar, que Foucault enxerga no *Anti-Édipo*. Escavar a língua e violentar o pensamento são os movimentos necessários para fazer surgir uma palavra inaudita, um pensamento que ainda não havia sido pensado.

Serão raros, portanto, os textos capazes de produzir uma escrita que atinja tais domínios de ultrapassamento do padrão. No ensaio “A literatura e a vida”, Gilles Deleuze afirma que “escrever é um caso de devir” (DELEUZE, 2001, p. 11). A escrita é concebida como um processo sempre inacabado que, entre outros atributos, é capaz de fornecer uma rede de infundáveis conexões que operam em movimentos de corte e fluxo. Tais relações se efetivariam em leituras que permitem que o texto perpetue seu movimento. Para se atingir tal potência rizomática de devires, um trabalho com a linguagem é exigido do escritor. Deleuze conclui no mesmo ensaio que, “entre todos os que fazem livros com intenções literárias, mesmo entre os loucos, são muito poucos os que podem dizer-se escritores” (DELEUZE, 2001, p. 11). Concordamos, são poucos a serem bem-sucedidos nesse trabalho capaz de criar essa escrita singular, disforme, capaz de abrir espaço para que a literatura se afirme como lugar privilegiado para a manifestação do impensado, da diferença.

Afinal, captar o devir por meio de uma linguagem do ser – que, como vimos, é a linguagem da identidade e dos contornos definidos – é tarefa das mais difíceis. É preciso fazer a língua tropeçar, gaguejar. Nas palavras de Deleuze ao analisar a obra de Kafka, é

preciso “Opor um uso puramente intensivo da língua a todo uso simbólico, ou mesmo significativo, ou simplesmente significante” (DELEUZE, 2014, p. 40). Ele alude a um exercício que faz com que a escrita saia dos caminhos esperados e crie linhas de fuga que, absolutamente, forjam uma fuga da vida. Ao contrário, são levadas pelo desejo de criar um novo real.

“Ser em sua própria língua como um estrangeiro” (DELEUZE, 2014, p. 52) seria, portanto, a melhor forma de resistir à máquina de fabricação de subjetividades. Criar uma linha de fuga da geleia massificada da língua única que opera por meio da repetição e da lógica da identidade e da semelhança que autoriza e desautoriza o que pode ou não ser proferido.

Mesmo única, uma língua permanece uma papa, uma mistura esquizofrênica, uma roupa de Arlequim através da qual se exercem funções de linguagem muito diferentes e centros de poder distintos, ventilando o que pode ser dito e o que não pode sê-lo. (...) Mesmo maior, uma língua é suscetível de um uso intensivo que a faz escoar seguindo linhas de fuga criadoras, e que, ainda lento, cauteloso, forma uma desterritorialização absoluta. (DELEUZE, 2014, p. 52).

O texto de João Guimarães Rosa nos parece ilustrar muito bem a referida condição. Isso já é perceptível nos mais primários debates acerca de sua linguagem. Veja-se, por exemplo, um debate que ocorre em nível do senso comum, que se refere à ambiguidade do caráter popular e erudito que está presente em seus textos. Ao mesmo tempo em que a fala popular, presente na sua literatura, aproxima e é familiar ao leitor, a sua sintaxe dessemelhante afasta a escritura ao acesso “imediato” ao texto. Este é um tipo de acesso que se efetiva graças ao clichê, o signo massificado, simplificado, o ícone do puro ato recognitivo. De forma mais ampla, essa ambivalência da obra do autor de Cordisburgo se reporta ao antigo embate entre a crítica e o gosto popular, ou ainda, à inacessibilidade de certos produtos artísticos. Ora, todos esses produtos só se tornam “inacessíveis” porque inauguram caminhos diferentes. A linguagem nômade recusa o ponto de referência e propõe novos valores. O encontro com a diferença leva à dificuldade de compreensão e termina na rejeição pura. O resultado do encontro com o pensamento, proporcionado por uma literatura que recusa o ponto de referência e propõe novos valores. Todo preconceito tem raiz em uma leitura que não se realiza, incapaz de dar continuidade aos devires possíveis em um texto. Uma leitura que recusa a esse turbilhão só pode ser uma leitura orientada por preceitos e valores dominantes que impedem o fluxo de devires de significação.

Essa “dificuldade” apontada pelo senso comum não se restringe apenas ao texto de Rosa, ela também está presente em outros textos e, como dissemos, é justamente esse tipo de linguagem – minuciosamente trabalhada, incomum, que recusa os clichês da língua corrente – é que aponta para nós o tipo de linguagem portadora dos atributos necessários para poder receber a denominação de “literatura”. Afinal, não se pode fazer literatura a partir da língua corrente, é preciso escavar a língua dentro da própria língua. De acordo com Barthes: “Censura-se frequentemente o escritor, o intelectual, por não escrever a língua de ‘toda a gente’. Mas é bom que os homens, no interior de um mesmo idioma – para nós o francês – tenham várias línguas” (BARTHES, 2001, p. 24). O estranhamento surge, assim, como um efeito quase que natural provocado por essa deformação de linguagem efetuada por quem faz literatura. Ao não reconhecer as categorias da representação clássica, costumeira, o desconforto faz com que o sujeito rejeite a entrega e o abandono que o texto literário exige. Entrega às oportunidades que são verdadeiros devires de leitura e abandono das tradicionais formas simbólicas da representação.

Por meio de seu trabalho com a linguagem, o texto de Guimarães Rosa obriga a reformulação das categorias que fundam as subjetividades: a ideia de representação, a noção de sujeito, de cultura e todos os códigos e valores sociais. Em palestra proferida na jornada “Benedito Nunes: o diálogo entre literatura e filosofia”, João Adolfo Hansen confirma esse jogo de linguagem rosiano que nos obriga ao abandono de um tipo comum de leitura que privilegia as noções e os conceitos tidos como sensatos pela ordem vigente. Segundo Hansen,

(...) a enunciação dos narradores de Rosa é um jogo de linguagem em que o dizer propõe que a sua determinação é uma visão interior sem conceito definido que se presentifica de modo indeterminado na forma que, por isso mesmo, tem de ser e é sempre reclassificada e recategorizada gramaticalmente para fazer ouvir um fundo anterior e superior às nossas categorizações culturais de sujeito, às nossas normas sociais que regulam ações, aos nossos esquemas verbais de comunicação, etc. (HANSEN IN: NUNES, 2013, p. 28-29).

São múltiplas as forças que perfazem o movimento nômade no texto rosiano. Nesse abraço da linguagem do “vir-a-ser”, abandonam-se as questões edipianas, pois não se trata de textos escritos a partir da neurose do autor. Cada elemento em Rosa traz em si a sua própria desterritorialização e assim cada um deles provoca seu ato de ruptura, no devir outro que pode ser o devir-mulher, o devir-animal ou vegetal. Sempre um devir-menor que arrasta a língua como uma nômade ao deserto.

1.8 Os planos da lógica do sentido

Quando digo “Alice cresce”, quero dizer que ela se torna maior do que era. Mas por isso mesmo ela também se torna menor do que é agora.

Gilles Deleuze

No famoso primeiro prefácio do livro *Tutaméia*, de Guimarães Rosa, “Aletria e Hermenêutica”, várias reflexões a respeito da questão da linguagem e da produção do sentido são enunciadas. Seu texto parece propor uma análise despretenhosa, já que a questão que nos interessa aparece em meio a uma proposição do autor que se coloca a discutir sobre as propriedades do gênero “anedota”. Subjacente à questão do humor presente em tal tema, Rosa coloca o problema de saber como o sentido advém para a linguagem e para as coisas das quais ela fala. Instaura-se logo, um paradoxo que é convocado pela ausência da letra que a primeira palavra desse título evoca, *aletria*, que é associada ao ato de interpretação, o exercício hermenêutico. Tal imagem paradoxal é a primeira provocação na instância da significação que será criticada durante o texto.

Em *Tutaméia*, a figura do escritor transita por territórios distintos. Ora a escrita transita e ocupa o território da letra que flerta com a arte da literatura, ora ocupa o lugar do intelectual que reflete sobre a sua própria letra, sua linguagem. É como se, após uma extensa, intensa e consagrada travessia, que tem nos contos, novelas e no único romance *Grande Sertão: Veredas*, uma coleção preciosa de experiências de linguagens, Rosa erguesse com *Tutaméia*, a experimentação última dessa escrita que teima em fugir aos ditames da letra.

Toda sua literatura pode ser assim visitada, como um exercício de linguagem³ que se perfaz em uma força que, para nós sempre carrega o imperativo de pensar de outro modo. No prefácio que carrega o título paradoxal e, portanto, convoca a essa estranha prática que é o pensamento, encontramos interessantes formulações sobre a linguagem, a representação, a literatura e a produção de sentido. “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História” (ROSA, 1969, p. 03). As duas primeiras frases do famoso prefácio ensejam o tom labiríntico que percebemos em toda sua linguagem que obriga sempre o leitor a percorrer diferentes caminhos e se perder para poder, mais adiante, encontrar saídas.

³ Os próximos capítulos são dedicados à análise de textos do autor

Por que a estória recusa ser história? Primeiramente, a frase evoca a fragilidade do discurso histórico quando colocado diante das lacunas e limites da linguagem para representar os fatos. A linguagem sempre falha em sua tentativa de representar o mundo. Assim explica muito claramente a professora Leyla Perrone-Moisés:

Os signos verbais são substitutos das coisas, seu uso repousa numa mera convenção de correspondência. A linguagem tem uma função referencial e uma pretensão representativa. Entretanto, o mundo criado pela linguagem nunca está totalmente adequado ao real. Narrar uma história, mesmo que ela tenha realmente ocorrido, é reinventá-la (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 45).

Nesses termos, narrar uma história é aceitar perdê-la. Ao contrário da história, que, apesar de ser representação, reivindica a verdade, a estória assume o seu estatuto ficcional, o seu caráter imaginativo e fabulista. Inegável é também, nesse jogo de palavras estória/história, que a letra “h” nomeia e autoriza uma versão como sendo a história oficial. Às iminentes falhas do sistema linguístico é acrescido o fato da narrativa oficial ser fruto do ponto de vista do vencedor. É sempre a estória de quem venceu que se torna a história. Mas, para que seja reconhecida como a história oficial, a narrativa precisa ser fruto da construção de um sentido “puro” e “lógico”, quase “orgânico”, e deve oferecer uma “verdade” linear e progressiva. Para a construção de um sentido satisfatório, o plano de significação da história corre em paralelo à consolidação da linguagem e seu regime simbólico cultural.

A história se configura a partir de narrativas eleitas que se inscreveram no imaginário social por intermédio da língua. A linguagem e todo sistema sótico são estabelecidos pelos mesmos critérios da eleição da história: a justeza dos nomes só encontra respaldo na língua utilizada pelos vencedores. Linguagem que incorpora nas subjetividades os esquemas de pensamento e representação vigentes. Essa perspectiva da imposição exercida pelo signo linguístico é um recorrente objeto de estudo. É famosa, por exemplo, a passagem em que Roland Barthes chama a língua de fascista em sua aula inaugural no Colégio de França. “Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem – ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua” (BARTHES, 2001, p. 26). Em sua conclusão, Barthes afirma que a língua não permite dizer, mas obriga a dizer. Podemos dizer que a tradição que funda a linguagem e a História exige um esforço coercitivo. Sua imposição demanda a organização de símbolos que fazem a representação convergir para uma lógica esperada, para uma continuidade que permite a atribuição de sentido.

A necessidade de ruptura com a lógica dominante é formulada por Guimarães Rosa no prefácio “Aletria e hermenêutica”. Se a língua, assim como a história, obedece a sistemas pré-determinados para a produção de sentido, é preciso fugir às regras de formulação do sentido. No prefácio, ao se referir à anedota como afim à estória, Rosa destaca que essa “escanha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento” (ROSA, 1969, p. 03). A expressão “mágicos novos sistemas de pensamento” se aplica à linguagem literária pois, quando a escritura é capaz de provocar essa revolução na representação, ela obriga o leitor a superar os limites do pensamento como puro ato cognitivo. Mais adiante, o texto de Rosa reforça a necessidade de lutar contra a produção de sentido estabilizada socialmente, afirmando que aquilo que costumeiramente é acusado de “sem sentido” pode se afigurar como uma chave de leitura para a compreensão do mundo. Assim, para ele, o não-senso “reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso” (ROSA, 1969, p. 04).

A compreensão do real passa pela produção do sentido dada por meio da linguagem. Esse é o principal instrumento interpretativo de que dispomos para compreender o mundo. Não podemos imaginar a nossa existência, o funcionamento dinâmico de nossas relações sem o intermédio da interpretação, esta que é a principal força presente nos processos comunicativos.

A economia que funda a tradição da representação se refere a procedimentos repetidos à exaustão para que o sujeito reconheça certas categorias capazes de configurar a construção de uma interpretação. Trata-se da representação que se efetiva pelo puro ato cognitivo, em que o sujeito é convocado apenas a reconhecer as categorias simbólicas da representação e lhe é negado o direito de criar. Um dos principais pressupostos para essa economia representativa está baseado na busca de uma verdade absoluta, como se em cada texto sobrevivesse uma verdade inata, pronta a ser despertada por algum leitor capaz de atingir esse ideal. Impossível não perceber aqui a filiação platônica desse atributo da representação clássica.

Viver sob a égide da representação clássica é, em boa medida, estar sempre à procura pela voz confortadora que oferece respostas que angustiam o ser em seu estar no mundo. Essa voz “tranquilizadora” tem suas origens nas narrativas cosmogônicas, as primeiras a tentar organizar um *sentido* para a vida. Elas respondem à tormentosa pergunta pelo por que da existência humana. Nas cosmogonias, a configuração de um sentido recebe o seu outro nome: uma *verdade*. Verdade apaziguadora que convinha

muito bem à necessidade de segurança dos indivíduos das sociedades primitivas, pois nela estava incutida a ideia de um deus-pai, criador, juiz e protetor, que fornecia explicações aos fatos do mundo. As narrativas míticas uniram as comunidades primevas porque faziam da história primordial, da causa primeira, uma pretensa verdade que configura o necessário sentimento de pertencimento para poder gerar os laços que conformaram as comunidades.

Encontramos uma possível raiz para as narrativas míticas na formação das hordas primitivas. É o que Freud demonstra, especialmente em *Totem e tabu: a voz de autoridade do pai* que instaura a lei e os valores das primeiras comunidades (FREUD, 2016). Ele mostra como a fundação dessas sociedades comporta duas figuras paternas: o pai tirano que interdita o desejo e o gozo dos filhos, pois se reserva ao direito de possuir todas as mulheres, e o pai morto pelos filhos, que, transformado em totem, ocupa a função de pai simbólico que perpetua a lei, em especial a lei do incesto. Esse símbolo de controle ainda ressoa na voz de autoridade da narrativa mítica que, em muitos casos, se personifica na figura de um deus que incorpora a visão de mundo dos dominantes. Nesses termos, o sentido nasce, pois, da sujeição do outro. Dar sentido é um ato de submeter a vontade do dominado ao vencedor. As narrativas hegemônicas, as narrativas que “fazem sentido” para o senso comum, são aquelas que obedecem a essa regra de sujeição.

Narrativas que, por sua vez, se inscreveram no imaginário social por intermédio da língua. A sujeição só se realiza por intermédio da linguagem, ela própria estabelecida pelos mesmos critérios, pois a justeza dos nomes só encontra respaldo na linguagem que perdura porque utilizada pelos vencedores. Linguagem que incorpora nas subjetividades os esquemas de pensamento e representação.

As línguas humanas e as narrativas primordiais têm, portanto, em seu princípio básico, a exigência do funcionamento de uma convenção arbitrária da qual se extraem todos os atributos de significação de uma linguagem. “Os signos só existem na medida em que são reconhecidos, isto é, na medida em que se repetem; o signo é um seguidor, gregário; em cada signo dorme esse monstro: um estereótipo” (BARTHES, 2001, p. 23). Nessa atitude recognitiva, reside a relação de alienação imposta pela linguagem. Além disso, outras premissas da representação clássica também exigem um esforço de contextualização, organização, unificação e continuidade para a atribuição de sentido. Entre outras coisas, a interpretação é uma atividade em que se espera o reconhecimento de um contínuo. O fio da meada que tranquiliza o leitor ao oferecer uma “unidade de

sentido”. Mais uma vez se reafirma a necessidade de que, para haver sentido, é exigido um todo autoritário e articulador, uma voz que se sobressai.

Ao considerarmos ainda a heterogeneidade de vozes componentes de uma sociedade, essa necessidade fica ainda mais evidente. Se todos os textos têm raízes polifônicas, várias vozes emaranhadas, entrecruzadas conjurando o tecido das histórias, torna-se necessária, para a construção de um sentido reconfortador, a voz de comando que elege a verdade única, negando, assim, todas as outras narrativas. Através da linguagem, é criado um sistema de valores que passa a reprimir as singularidades e as vozes dissonantes.

Percebemos nesse breve percurso: o pai da horda primitiva, o totem, o mito e a linguagem, que as subjetividades foram moldadas a partir de pressões coercitivas enredadas pelo intermédio do signo linguístico. Foi forjada uma estrutura de valores que inibe o pensamento de exercer a atividade para a qual ele deveria existir: a da criação. As narrativas dominantes se inscreveram em um lugar de exclusão do desejo do outro. Leia-se em desejo: potência criadora, pois, como afirmam Deleuze e Guattari, “desejo é produção” e é, sobretudo, revolucionário em si mesmo.

Se entendemos a força da criação como principal característica do pensamento, é porque uma vigorosa resposta foi dada por Nietzsche à desesperada procura de sentido à vida: reconhecer a força criadora como a potência motriz do mundo e da vida. É o que na filosofia nietzschiana se nomeia como a resposta afirmadora do amor *fati*. Neste, o sujeito não se reconhece como submisso às imposições de sentidos e valores, mas responde afirmativamente à angústia do sem sentido no mundo. Uma resposta em que o indivíduo se afirma como o criador do mundo. Trata-se da desconstrução do sentido imposto pela voz mítica do Deus-pai, que promete uma vida além do mundo que conhecemos. É, portanto, uma operação que valoriza a terra e o corpo, duas instâncias desprezadas pelas narrativas metafísicas impositivas de sentido. “Eu vos imploro, irmãos, permaneço fiéis à terra e não acrediteis nos que vos falam de esperanças supraterras!” (NIETZSCHE, 1990, p. 14). Zaratustra convida o homem a assumir o papel de protagonista, de sujeito da ação, ao invés da resignação e do assujeitamento. “Amar a condição de criador é a esperança que resta aos homens para que possam suportar a existência” (BILATE, 2018, p. 46). Nietzsche realizou uma minuciosa crítica à moral cristã, porém, aqui nos interessa constatar como os encarceramentos morais inibiram e continuam cerceando a força criadora do ser. O pensamento assim moldado se reduz a um puro ato cognitivo que apenas reconhece os valores vigentes. Com a construção de um sentido limitado, a

diferença é reconhecida como erro, algo a ser eliminado, afinal, “Como poderia o pensamento (como reconhecimento) ‘reconhecer’ a diferença, se é da natureza desta furtar-se a todo tipo de modelo?” (SCHOPKE, 2012, p. 16).

Um dos traços que caracteriza a escritura de Guimarães Rosa é justamente a operação de subversão da representação. A experiência que ele propõe é virar o sentido de cabeça para baixo, revolucionando a sintaxe, criando neologismos que ferem o sentido comum. Esse é o seu modo de denunciar a “goma arábica da língua quotidiana” e ferir a linguagem que só expressa clichês. É, portanto, da necessidade de afirmação contra o domínio dessa ordem representativa comum, que surge a necessidade de abrir a linguagem para zonas periféricas, que não encontram correspondência na economia simbólica vigente. Trata-se de operar sempre em uma zona em que a linguagem tende a abandonar a sua vocação representativa. Fazer com que a língua tropece para dela poder extrair contrarritmos, sons gaguejantes e visões perturbadoras. Cria-se assim uma linguagem que foge à leitura orientada pela reconhecimento do mesmo, daquilo que somente é semelhante, apenas repetição. O que chamamos aqui de “periferia da linguagem”, de certa forma, ressoa no conceito de *escritura* cunhado por Roland Barthes. Outra percepção afim à noção que propomos é aquela que Deleuze e Guattari pensam em termos de uma literatura menor, que ocuparia esse mesmo lugar periférico. Língua que desmonta a lógica da representação a fim de alcançar novas possibilidades e novos fluxos de expressividade.

Como arrancar de sua própria língua uma literatura menor, capaz de escavar a linguagem e de fazê-la seguir por uma linha revolucionária sóbria? Como tornar-se o nômade e o imigrado e o cigano de sua própria língua? (...) A linguagem deixa de ser representativa para tender para seus extremos ou seus limites. (DELEUZE, GUATTARI, 2017a, p. 34).

A poesia se configura como um lugar que abre novas possibilidades. Amplia o campo de expressividade da língua e também abre uma ferida ao romper com a lógica da produção de sentido dominante. Giorgio Agamben se refere à poesia como “a arte de fraturar a linguagem, de quebrar as aparências, de desunir a unidade do tempo.” (AGAMBEN, 2009, p. 17).

O programa da representação clássica propõe uma hierarquia programática para a significação, a literatura de Rosa recusa e subverte as hierarquias. Esse é o tipo de escuta proposto por Guimarães Rosa em seu prefácio. Veja-se, por exemplo, a curiosa narrativa em que Rosa cita Manuel Bandeira a respeito de um visitante que vai ao Hospício de Alienados e que, ao atravessar uma sala, viu um louquinho de ouvido colado à parede,

muito atento. Ao perguntar sobre o que ele estava ouvindo, o visitante foi convidado pelo interno a encostar a cabeça na parede para poder ouvir também, mas não ouviu nada. Então o louco explicou: “Está assim há cinco horas.”. Em sua análise, Rosa considera tal comportamento:

O maluquinho podia tanto ser um cientista amador quanto um profeta aguardando se completasse séria revelação. Apenas, nós é que estamos acostumados com que as paredes é que tenham ouvidos, e não os maluquinhos. (ROSA, 1969, p. 11).

Nada mais periférico e profano às lógicas do sentido do que a fala do louco. Ao inverter a lógica do senso comum, “as paredes têm ouvidos”, Rosa valoriza o discurso do indivíduo marginalizado, fazendo aparecer nele um sobrevivente da opressão, um portador da estória pois, esta, como dissemos, não está fechada, não é fixa, está em movimento e, como toda arte, tem seu caráter profético. Nas palavras de Walter Benjamin:

A história da arte é uma história de profecias. Ela pode ser descrita apenas do pondo de vista do presente imediato, atual; pois cada época possui uma possibilidade nova, mas não transmissível por herança, que lhe é própria, de interpretar as profecias guardadas pela arte das épocas anteriores. Não há tarefa mais importante para a história da arte do que decifrar as profecias. (BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 108).

Guimarães Rosa, em seu prefácio “Aletria e hermenêutica”, traz como premissa a ruptura com a representação para que se possa chegar aos domínios da estória, lugar em que sobrevive um saber inconsciente, um tipo de conhecimento que só vem à tona ao passar pelo processo de ficcionalização. Contudo, trata-se ainda de uma estória que não se fecha e nem se autoriza em ser portadora definitiva da verdade, afinal, “o livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber.” (ROSA, 1969, p. 12).

CAPÍTULO II:
Escrever a linguagem nômade

2.1 Sem nome no meio do caminho

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo.

Gilles Deleuze e Félix Guattari

Vários estudos a respeito da obra rosiana se ocupam em tentar encontrar uma chave de leitura, espécie de cifra que o erudito autor teria deixado escondida em seus textos. São trabalhos que buscam por vestígios, pegadas e tentam decifrar símbolos, como “um triângulo inscrito numa circunferência” (ROSA, 1971, p. 335) que, quando devidamente relacionados, seriam capazes de ofertar uma espécie de correspondência clarificadora capaz de banhar de sentido toda a sua obra. São análises que partem do princípio de que tais traços foram colocados no texto intencionalmente, como uma charada ou até mesmo como uma verdadeira competição que o autor desejasse promover entre um grupo de leitores especiais, os críticos.

Paulo Ronái, crítico literário e amigo de Guimarães Rosa, comenta, por exemplo, a respeito de *Tutaméia* (ROSA, 1971), como o livro se apresentava como verdadeira “corrida de obstáculos” de enigmas para os seus exegetas. Segundo Ronái, foi tamanha a sanha do autor em provocar seus leitores mais qualificados nesse título, que ele viu necessária a insistência na releitura do livro, enfatizando essa necessidade em epígrafes e no índice de releitura que, por si só, já constitui um enigma.

Destacamos aqui duas abordagens clássicas da obra rosiana que, de certa forma, estão à procura de uma “chave de leitura” capaz de desvendar os mistérios ocultos no texto do famigerado autor. São elas a análise dos nomes das personagens rosianas e a crítica a respeito da importância da forma do meio, aqui entendido como metade exata na estrutura narrativa de Guimarães Rosa. Vários estudos vultuosos foram produzidos com ênfase nessas temáticas, como, por exemplo, a tese de doutorado de Ana Maria Machado, *O recado do nome* (MACHADO, 1976), orientada por Roland Barthes, que examina a relação do nome próprio das personagens rosianas com a estrutura narrativa dos textos criados pelo autor de Cordisburgo.

Interpretar a literatura rosiana a partir da cifra velada que há no significado dos nomes das personagens é, sem dúvidas, uma abordagem de leitura muito sedutora. Veja-se, por exemplo, o caso do famoso conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, publicado em *Sagarana* (ROSA, 1971), que tem no personagem Nhô Augusto, uma espécie de epítome do pater família da sociedade patriarcal brasileira que, ao longo da narrativa, irá

passar por um intenso processo de metamorfose. Uma transformação que é desencadeada por Ovídio Moura, personagem que rouba Dionóra, a esposa do senhor dono das terras. Orientado pela abordagem acima descrita, o crítico já pode realizar as primeiras ligações entre o poeta Públio Ovídio Nasão e o seu contemporâneo, o imperador romano Augusto César. Afinal, Ovídio foi exilado pela figura máxima do poder patriarcal, o imperador Augusto. No exílio, o poeta escreveu uma de suas obras mais importantes, *As metamorfoses*, que narra a transição do homem que passa da Idade do Ouro à Idade do Ferro. Na saga sertaneja, os papéis se invertem, e é Ovídio quem exila o chefe patriarcal, Nhô Augusto. Este é levado por um ato desencadeado por Ovídio – a fuga com Dionóra – a viver a sua própria metamorfose, a sua transformação de dono absoluto do poder para ocupante da mais rasa classe social, povoada por descendentes dos negros escravizados e camponeses.

A outra corrente da crítica rosiana que mencionamos procura a chave de leitura se dedicando a perscrutar o fetiche que ele teria pelos acontecimentos localizados no meio de suas histórias. Essa premissa de leitura levaria os críticos a procurarem um tesouro doador de sentido escondido no ponto equidistante de suas narrativas.

Talvez a maior evidência de tal ênfase à metade esteja no livro *Primeiras estórias* (ROSA, 2001) que é composto por 21 contos. No meio da coletânea, o conto “O Espelho” separa dez contos de um lado e dez de outro. O conto espelha a narrativa inicial “As margens da alegria” e a última, “Os cimos”. Ao se olharem no espelho, o primeiro e o último conto se identificam em suas temáticas próximas que referenciam a nova capital do Brasil e guardam os segredos de um espelhamento que revela semelhanças e diferenças entre as duas narrativas.

Outra passagem também bastante explorada com essa temática é o episódio “A Guararavacã do Guaicuí”, inserido na metade do romance *Grande Sertão: veredas* (ROSA, 1988), que marca a travessia de Riobaldo. “Mas foi nesse lugar, no tempo dito, que meus destinos foram fechados. (...) Travessia de minha vida” (ROSA, 1988, p. 252). No romance, tal travessia pode ser evidenciada pelo fato de ser este lugar, a Guararavacã do Guaicuí, palco de importantes acontecimentos, como a anunciação do amor por Diadorim. “Primeiro, fiquei sabendo que gostava de Diadorim – de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade” (ROSA, 1988, p. 252) e o conhecimento do assassinato de Joca Ramiro. “Ai, chefe, ai chefe: que mataram Joca Ramiro...” (ROSA, 1988, p. 252).

Interessamo-nos também pelos signos dos nomes, pelos caminhos do meio. Mas não procuramos uma cifra ou chave de leitura doadora de sentido. O meio nos interessa

por ser o único caminho possível que, como um platô e um rizoma, tem essa porta plural de entradas em vez de um início fechado, único e claramente demarcado. Se a recorrência do ponto que marca o meio do caminho é uma das marcas a serem exploradas na literatura de Rosa, para nós, é mais uma manifestação da sua linguagem nômade, linguagem do vir a ser, sempre em trânsito. Força de uma literatura que deixa em aberto as possibilidades do dinamismo da linguagem. “Será que tem um ponto certo, dele a gente não podendo mais voltar para trás?” (ROSA, 1988, p. 252).

Do mesmo modo, o nosso interesse pelo nome não reside no estudo de seus significados, mas pelo exercício de recusa ao nome e às significações que nele se imprimem. Especialmente o nome tratado como lugar que assegura a fixação da ideia de um Eu totalizador, organizador, um Eu que é submisso a uma moral e aos efeitos de uma plasticidade subjetiva. Nossa pesquisa se ocupará com percepções dos movimentos de linguagem que permitem esse Eu ser desorganizado, desarrazoado enfim para que sua pulsão de vida nômade apareça.

Acreditamos que tal abordagem seja condizente com o risco aqui assumido de perfazer um caminho incerto e experimental, que objetiva demonstrar como a literatura de Guimarães Rosa é capaz de atingir os domínios que identificamos como a radicalidade de um pensar que não se conforma. Um pensar que abraça tragicamente a vastidão aterradora a que nossa existência é submetida. O experimento que aqui se desenvolve não pretende ser mais um estudo sobre Guimarães Rosa, mas, antes, uma escrita que acontece a partir da sua literatura. Uma escrita que irá perseguir os fluxos, privilegiar os movimentos da escritura. Por isso esta tese não apresenta um *corpus* bem definido e delimitado a ser analisado, pois a nossa proposta de leitura deseja se abrir para os transbordamentos e não se fechar em limitações.

No conto “Meu tio o Iauaretê”, temos a expressão dessa potência nômade capaz de expulsar os desígnios da ideia do Eu totalizador identitário. Propomos uma leitura deste conto que, paradoxalmente às temáticas caras a alguns críticos de Guimarães Rosa anteriormente expostas (o nome e o meio), irá sugerir uma espécie de subversão da primazia do nome sobre o significado além de propor uma visada plural sobre a forma do meio como recurso narrativo.

2.2 Um começo no meio

Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso.

Guimarães Rosa

Começemos pelo meio. Afinal, só é possível começar pelo meio. Assim como um platô, o conto “Meu tio o Iauaretê” se inicia pelo meio por intermédio do sinal do travessão que indica o diálogo corrente. Tal expediente é conhecido da obra do autor, em que se destaca a frase inicial de seu romance, o *Grande Sertão: Veredas*. “– Nonada! Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja” (ROSA, 1988, p. 01). Em “Meu tio o Iauaretê”, temos: “– Hum? EH-EH... É. NHOR SIM, ã-hã, quer entrar, pode entrar...” (ROSA, 2015, p. 155). Interessante notar que enquanto Riobaldo fecha a sentença com uma negativa e instaura a presença divina como sinal de proteção e valor, o narrador onceiro afirmativamente convida seu interlocutor a entrar. Como um convite à aventura, é um gesto de abertura e assim ele abre a primeira fresta, uma ferida em seu processo de transformação pela linguagem.

O travessão nesses exemplos insere uma marca que instaura a tensão do diálogo oculto em que a voz do outro encontra-se suprimida. Esse início paradoxal nos textos rosianos, que recusa um princípio, também foi analisado por Clara Rowland:

Os textos de Rosa que mais marcadamente recorrem a uma representação do diálogo parecem assim ser textos que enunciam abertamente o começo como gesto ao mesmo tempo fundador e impossível (ROWLAND, 2011, p. 88).

Encaramos essa impossibilidade do começo como gesto fundador, essa recusa de um ponto inicial – que é um dos marcos característicos da linguagem do ser ou linguagem metafísica – como um movimento inaugural e também paradoxal, de uma literatura que recusa a fixação do significado e a representação dogmática.

A problematização da ideia de um começo também é objeto de estudo da filosofia. Em *Diferença e Repetição* (DELEUZE, 2018a), Gilles Deleuze também irá questionar o começo em relação à filosofia. No capítulo “A imagem do pensamento”, ele trata sobre o problema dos pressupostos em filosofia e aponta que a existência de um começo é uma ideia que está inserida em uma imagem do pensamento. Para ele, “O problema do começo em filosofia sempre foi considerado, com razão, como muito delicado, pois começar significa eliminar todos os pressupostos” (DELEUZE, 2018a, p. 179). Mais exatamente,

para Deleuze o problema reside no fato de tais pressupostos estarem implícitos a postulados que deveriam ser universalmente reconhecidos. Segundo o autor:

Procuremos melhor o que é um pressuposto subjetivo ou implícito: ele tem a forma de um “todo mundo sabe...”. Todo mundo sabe, antes do conceito e de um modo pré-filosófico... todo mundo sabe o que significa pensar e ser... de modo que, quando o filósofo diz “Penso, logo sou”, ele pode supor que esteja implicitamente compreendido o universal de suas premissas, o que ser e pensar querem dizer... e ninguém pode negar que duvidar seja pensar, e pensar, ser... *Todo mundo sabe, ninguém pode negar* é a forma da representação e o discurso do representante. (DELEUZE, 2018a, p. 179).

A ideia de um começo é, portanto, filiada aos postulados de uma representação clássica. Como já tratamos aqui, a imagem do pensamento impõe uma lógica arborescente, que necessita de uma raiz, e o que Deleuze propõe é o conceito de pensamento sem imagem, logo, sem começo.

Em nossa proposta experimental nômade de análise, o paradoxal início sem começo é um movimento importante para a narrativa de “Meu tio o Iauaretê”, pois ele marca não mais a origem, mas a intensa mobilidade de uma linguagem que escapa às instâncias de significação que se faz presente na voz de um narrador que se enuncia em sua pluralidade, em seu dinamismo, em sua impossibilidade de apreensão em um ponto fixo. “Eu – toda a parte” (ROSA, 2015, p. 155). Um narrador que enfatiza a sua condição errante, sem posses. “Eh, também sou morador não” (ROSA, 2015, p. 155). Como um nômade, sem marcos iniciais, ele se incorpora aos espaços, à terra e está sempre à espreita desse mundo muito grande, “aqui é muito lugaroso” (ROSA, 2015, p. 155). Temos, portanto, um personagem tomado pela força do território que se espalha e está sempre no meio e não se ocupa com os contornos dos começos e fins. É, afinal, um “Mundo muito grande: isso por aí é gerais, tudo sertão bruto, tapuitama...” (ROSA, 2015, p. 156).

O sertão se abre como uma espécie de campo de imanência para o narrador. Nesse território ele pode atuar de forma muito diferente da média do sujeito civilizado ocidental. Enquanto este se orienta a partir de subjetividades moldadas de acordo com a moral metafísica, que se guia por modelos e identidades para além dos seus espaços, o narrador se movimenta porque vive a intensidade da imanência que ele experimenta numa intensa ligação com o lugar, com a natureza, com a terra. Todo o seu cotidiano é marcado pela relação com a natureza, em especial com seus parentes, os felinos. Sua alimentação, por exemplo, ocorre no tempo da caça das onças, e não tem um ponto fixo.

Manhã cedo ela volta lá, come mais um pouco. Aí, vai beber água. Chego lá, junto com os urubus... Porqueira desses, uns urubus, eles moram na Lapa do Baú... Chego lá, corto pedaço de carne pra mim. Agora, eu já sei: onça é que caça pra mim, quando ela pode. Onça é meu parente. (ROSA, 2015, p. 157).

Tal experimento é vivenciado por ele por meio de uma palavra povoada pelos afetos da natureza, em especial aqueles ligados à ancestralidade indígena. É um exercício que o escritor deixou claro em sua entrevista ao seu tradutor alemão, Günter Lorenz. “Primeiro, há meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original” (ROSA, 1965, p. 81). É o trabalho de escavar uma outra língua dentro da língua dominante, o trabalho que produz sua literatura nômade.

2.3 Escrever Jaguanheném

São grandes à força de minorar: eles fazem a língua fugir, fazem-na deslizar numa linha de feitiçaria e não param de desequilibrá-la, de fazê-la bifurcar e variar em cada um dos seus termos, segundo uma incessante modulação.

(DELEUZE, 2011, p. 141)

Guimarães Rosa já é muito conhecido por tornar a linguagem personagem de suas histórias e, quando efetuada a leitura da narrativa em questão, é impossível não se impressionar pelo extremo protagonismo que ela ocupa no texto. Ao analisá-la no artigo “A linguagem do Iauaretê” (CAMPOS, 1992), Haroldo de Campos classifica o texto como o estágio mais avançado do experimento de Guimarães Rosa com a prosa. Para ele, em “Meu tio o Iauaretê” “(...) não é a história que cede o primeiro plano à palavra, mas a palavra que, ao irromper em primeiro plano, configura a personagem e a ação, devolvendo a história” (CAMPOS, 1992, p 59).

Para nós, a fascinação exercida pela linguagem nesta narrativa, enunciada por Campos, é fruto de um trabalho de invenção que se dá à maneira nômade. Ou seja, explora devires e movimentos, como o devir-animal, o devir-índio e o apagamento de zonas caras à cultura sedentária, como noção de uma identidade fixa e sua significação em um nome que materializa a ideia de um eu. Se o experimento linguístico em “Meu tio o Iauaretê” fascina tanto, é porque trata-se de um movimento duplo de transformação, tanto da língua como do narrador-personagem. Uma metamorfose necessária para atingir essa zona selvagem do dizer.

Tal operação foi analisada por Deleuze e Guattari no livro *Kafka: por uma literatura menor* (DELEUZE; GUATTARI, 2017a).

Gregor torna-se barata, não apenas para fugir a seu pai, mas, antes, para encontrar uma saída lá onde seu pai não soube encontrá-la, para fugir ao gerente, ao comércio e aos burocratas, para atingir esta região onde a voz apenas zumba. (DELEUZE; GUATTARI, 2017a, p. 28)

A força dessa língua selvagem visível no conto é fruto do trabalho do escritor que deseja fazer com que sua linguagem escape às lógicas dominantes e possa chegar até zonas inauditas, indizíveis. “(...) espero uma literatura tão ilógica como a minha, que transforme o cosmo num sertão no qual a única realidade seja o inacreditável” (ROSA IN: LORENZ, 1991, p. 93).

Um traço evidente em tal trabalho é a mescla que o narrador, onceiro e filho de mãe indígena, opera entre o português e o tupi, sobretudo na forma do *nheengatu*. É a recuperação de uma língua mais próxima à terra, à natureza e aos desígnios de uma vida selvagem. Dessa operação que violenta as duas línguas, surgem neologismos como *munhanmunhando*, formado pela forma do gerúndio em português com o tema verbal *munhamunhã* que, em língua tupi significa *zombar, escarnecer* (NAVARRO, 2013). O mesmo processo é utilizado no termo *mucunando*, derivado do tupi *mucuna* (engolir) (NAVARRO, 2013) e em vários outros neologismos.

Essa é uma operação que remete à busca pelas entranhas da língua que está presente na literatura de Rosa. No exemplo dado acima, relacionamos este trabalho com o movimento de imprimir à linguagem um devir-selvagem, que reuniria ao mesmo tempo o devir-índio e o devir-animal. É um movimento que participa da invenção que sempre caracterizou a literatura de Guimarães Rosa. Pare ele, inventar sua língua é a busca por uma linguagem visceral, neste caso mais próxima à imanência da terra e, no conto, ele cria uma linguagem que funciona como uma linha de fuga para o devir-selvagem do narrador: o jaguanhenhém, a língua dos felinos. “Eh, ela rosneou e gostou, tornou a se esfregar em mim, mão-miã. Eh, ela falava comigo, jaguanhenhém, jaguanhém...” (ROSA, 2015, p. 168). Trata-se de um processo que se relaciona com uma das características da literatura menor, conceito deleuziano que explora os devires nômades na literatura, a desterritorialização da língua.

Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. Mas a primeira característica, de toda maneira, é que, nela, a língua é afetada de um forte coeficiente de desterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 2017a, p. 35).

Escrever a língua dos felinos é encenar a impossibilidade de escrever na língua portuguesa o grito selvagem que se deseja revelar na narrativa e que só é possível se dar a ver em uma língua desterritorializada, própria a uma minoria indígena e animal oprimida. Há, portanto, em tal movimento, a dupla presença de um devir-índio e um devir-animal em tal linguagem. Ambos funcionariam como a linha de fuga do narrador que deseja se livrar dos traços de sua antiga humanidade a partir de movimentos que expressam os seus fluxos desterritorializados e sua linguagem de signos assignificantes. De acordo com Guattari e Deleuze,

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, 2017a, p. 27).

Tais movimentos se desenvolvem na voz de um protagonista que ocupa um tenso lugar paradoxal de opressor e de oprimido. Ao longo de seu depoimento, ele mostra o seu profundo arrependimento do tempo em que era algoz dos felinos e fora contratado para executar a matança das onças. “Hui! Atiê! Atimbora! Mecê não pode falar que eu matei onça, pode não. Eu, posso. Não fala, não. Eu não mato mais onça, mato não. É feio – que eu matei. Onça meu parente” (ROSA, 2015, p. 158). Em sua narrativa, ele irá se descobrir em outras potências territoriais a serem exploradas, como sua misantropia e seu amor pelos animais. “Antes, de primeiro, eu gostava de gente. Agora eu gosto é só de onça” (ROSA, 2015, p. 163). Em especial, fala com ternura por seu amor pela onça Maria-Maria: “A-hã. Maria-Maria é bonita, mecê devia de ver! Bonita mais do que alguma mulher. Ela cheira à flor de pau-d’alho na chuva.” (ROSA, 2015, p. 169).

Se admitirmos que os nômades não têm uma história, só tem uma geografia, a narrativa de “Meu tio o Iauaretê” encenaria também essa impossibilidade de se dizer a história, entendida como entidade portadora de sentido. Daí a valorização da criação de novos signos e do presente, do “instante já” que caracteriza o saber animal, um saber sem história, que é um tipo de conhecimento que valoriza a contemplação e aquilo que na cultura dita civilizada é conhecido e condenado como tédio.

Poder de onça é que não tem pressa: aquilo deita no chão, aproveita o fundo bom de qualquer buraco, aproveita o capim, percura o escondido detrás de toda árvore, escorrega no chão, mundéu-mundéu, vai entrando e saindo, maciinho, pô-pu, pô-pu, até pertinho da caça que quer pegar. Chega, olha, olha, não tem licença de cansar de olhar, eh, tá medindo o pulo. (ROSA, 2015, p. 163).

O narrador deseja viver a apreensão desse tempo. Precisa existir no tempo dos animais para poder falar a sua língua e com eles poder se relacionar. “Eu não mexi de como era que tava, deitado de costas, fui falando com ela, e encarando, sempre, dei só bons conselhos. Quando eu parava de falar, ela miava piando – jaguahenhém...” (ROSA, 2015, p. 168).

O processo de desterritorialização encenado na linguagem e nas ações do protagonista se avizinha à maneira de como Deleuze empregava a palavra “território”. Ele empregava-a para se referir à potência específica de cada indivíduo que se expressa na capacidade de exercer seus afetos nos territórios. Estes não estão fixos, mas em movimentos correspondentes aos afetos que cada um é capaz de exercer.

Uma potência capaz de se erguer contra o julgamento moral, contra um juízo da transcendência, metafísico, que insiste em julgar a vida a partir de um plano pretensamente superior. O mundo do juízo de Deus funciona a partir da linguagem do ser que persegue a essência identitária das coisas. Nessa linguagem, todos devem corresponder ao que é esperado de cada identidade, ou seja, à essência predeterminada e, por essa baliza, serão todos julgados. No conto, o narrador está sempre escapando às tentativas de fixação dessa identidade, por exemplo, por meio do nome.

Ah, eu tenho todo nome. Nome meu minha mãe pôs: Bacuriquipera. Breó, Beró, também. Pai meu me levou pra o missionário. Batizou, batizou. Nome de Tônico; bonito, será? Antonho de Eiesús... Depois me chamavam de Macuncôzo, (...) Agora, tenho nome nenhum, não careço. (ROSA, 2015, p. 174).

Sua recusa aos muitos nomes equivale à recusa do julgamento moral metafísico. Ao afirmar não necessitar deles, o narrador abraça os valores da imanência, isto é, se coloca diante de um juízo imanente da vida em que o julgamento é realizado do interior da própria vida. Inserido nesse julgamento terreno, ele pode ver o mundo sem essências, mundo em que os indivíduos não são mais julgados pelo que deveriam ser, mas percebidos por aquilo que eles verdadeiramente realizam no mundo, de acordo com sua potência específica.

No conto, o narrador se movimenta em direção a essa potência animal que é revelada e liberada por intermédio de sua linguagem. Língua Jaguahenhém que recusa as significações que imprimem a opressão platônica da representação clássica. É uma língua em que “A linguagem deixa de ser representativa para tender para seus extremos ou os seus limites” (DELEUZE; GUATTARI, 2017a, p. 47). Língua que só é possível em um devir-animal, pois

O animal não fala “como” um homem, mas extrai da linguagem tonalidades sem significação; as palavras mesmas não são “como” animais, mas trepam por sua conta, latem e pululam, sendo cães propriamente linguísticos, insetos e camundongos. Fazer vibrar sequências, abrir a palavra sobre intensidades interiores inauditas, em suma, um uso intensivo assignificante da língua (DELEUZE; GUATTARI, 2017a, p. 45).

A extração de tal uso intensivo da língua no experimento realizado em “Meu tio o Iauaretê” se faz presente na voz do protagonista por intermédio da relação que ele estabelece com seu interlocutor. Uma relação em que a tensão inicial – marca do diálogo entrecortado a que aludimos – irá aumentar gradativamente durante a narrativa. Gestos contínuos de aproximação e desconfiança irão marcar essa relação que torna possível a narração em que o narrador inventa uma outra língua e também se inventa um outro ser.

2.4 A invenção de um iauaretê: um gesto trágico

Que retornemos o mínimo às origens respiratórias, plásticas, ativas da linguagem; que colemos as palavras nos movimentos físicos que delas nasceram, e que o aspecto lógico discursivo da palavra desapareça de seu lado físico e afetivo.

Antonin Artaud

Um “cipriuara”, palavra tupi que significa “o homem que veio a mim”, é assim que é apresentado aquele que veio vivenciar com o narrador uma experiência transformadora. Ele vai até o narrador fazer a visita àquele que ainda guarda os traços de uma conexão com a terra há muito perdida. Trata-se, portanto, de um representante do mundo civilizado à procura da natureza selvagem que se materializa nas histórias do narrador-onceiro, o caçador dos grandes felinos. Esse cipriuara se porta como um excelente entrevistador e, como um privilegiado leitor, se revela um exímio ouvinte. Para estabelecer um laço de confiança e cumplicidade com o narrador, o visitante leva um dos símbolos da hospitalidade mineira: uma garrafa de cachaça.

A ingestão de álcool do narrador é, de fato, muito marcante ao longo da história. São muitas as menções feitas à cachaça no texto. Nossa leitura concebe tal característica como mais um dos vários traços que indicam os movimentos nômades que a narrativa irá tomar. Isso é possível porque, de saída, a presença do álcool nos sugere uma aproximação com o conceito nietzschiano de embriaguez dionisíaca que, por seu turno, também se relaciona profundamente com a nossa proposta da linguagem nômade presente na literatura rosiana.

É possível afirmar que, nessa narrativa, o álcool ocupa um lugar já característico na obra de Guimarães Rosa, farta em menções étlicas, propondo-nos pensar a respeito das possibilidades estéticas da bebida no texto de Guimarães Rosa. Referimo-nos, mais especificamente, à “embriaguez como força plástica” (SANTIAGO SOBRINHO, 2011), nos termos estudados pelo professor João Santiago. No livro *Mundanos fabulistas: Guimarães Rosa e Nietzsche* (SANTIAGO SOBRINHO, 2011), ele propõe uma análise de tal força plástica, que é desencadeada pela leitura de um dos prefácios do livro Tutaméia: “Nós, os temulentos”, isto é, nós, os bêbados. Santiago aproxima o conceito de embriaguez dionisíaca, de Nietzsche, à temulência rosiana e propõe o estudo comparado da filosofia artista de Nietzsche com a potência fabulista do texto de Guimarães Rosa.

A *temulência* rosiana propõe um outro estar-no-mundo, por outra mirada, dessa vida “aquém tumulto”, e conforta-nos ao perfazer o desvio extraindo da linguagem o suprimento, a margem de alegria, afastando-nos, ao menos por um momento, da absurdidade do mundo por intermédio de seu inebriante e inebriado estilo. (SANTIAGO SOBRINHO, 2011, p. 76).

Em “Meu tio o Iauaretê”, essa força plástica se dá a ver na conjunta narração das histórias do onceiro com sua frequente ingestão de álcool. Será, portanto, por intermédio deste, que a narração se torna possível: “(...) eu bebo até suar, até dar cinza na língua...Cãuinhuara! Careço de beber, pra ficar alegre. Careço, pra poder prorear. Se eu não beber muito, então não falo, não sei, tou só cansado.” (ROSA, 2015, p. 160). O narrador comporta-se como o artista que necessita do estado de embriaguez, como descrito por Nietzsche: “A fim de haver arte, para que exista um fazer e um olhar estético, é indispensável uma condição fisiológica: a embriaguez. Primeiro, a embriaguez deve intensificar a excitabilidade de toda a máquina: antes, a nenhuma arte se chega” (NIETZSCHE, 1988, p. 74).

O filósofo não se refere somente à embriaguez dos entorpecentes, como o álcool, mas a tudo que tem o poder de nos tirar do estado consciente do mundo da reconhecimento, o estado em que nos é pedido o exercício cotidiano do reconhecimento dos modelos e das identidades. Entre essas possibilidades, Nietzsche recorda, por exemplo, da forma mais antiga de embriaguez, o enebriamento da excitação sexual, e cita também outras possibilidades.

De igual modo, a embriaguez que se segue a todos os grandes desejos, a todas as emoções fortes; o enebriamento da festa, da luta, do feito temerário, da vitória, de todo o movimento extremo; a embriaguez da crueldade; a embriaguez da destruição, a embriaguez sob ação de certas influências

metereológicas, por exemplo, a embriaguez primaveril; ou as influências dos narcóticos (NIETZSCHE, 1988, p. 74).

A embriaguez que toma o corpo desse narrador que se transforma é, sobretudo, uma embriaguez da vontade de potência, conforme o conceito nietzscheano. Pois trata-se de uma Vontade que guia todo seu corpo à anulação e à transformação.

(...) a embriaguez da vontade, a embriaguez de uma vontade acumulada e tumefata – o essencial da embriaguez é o sentimento de intensificação da força e da plenitude. Em virtude de tal sentimento o homem se entrega às coisas, força-as a apossarem-se de nós, violenta-as. (NIETZSCHE, 1988, p. 74).

Quando Nietzsche lança esse conceito em *Assim falou Zaratustra* (NIETZSCHE, 1990), ele se refere a uma vontade que se exerce de forma orgânica, em células, tecidos e órgãos e em todo ser vivo. A vontade de potência, para se exercer, precisa de um obstáculo, porque todo obstáculo é um estímulo. A vontade de potência atuando em uma célula que esbarra em outras que a impedem, e assim criam um obstáculo que motiva a célula a se expandir. Daí resulta uma luta que é inevitável, entre as células, os tecidos e os órgãos. A luta que é o caráter geral da própria vida. Luta que encontra na embriaguez uma força plástica para poder se manifestar.

O narrador oniceiro em devir-animal precisa da cachaça para dar voz ao seu relato. E assim a narrativa se desenvolve em um processo de animalização no escorregar de um movimento de tornar-se outro. Sua jornada é marcada por cenas que tematizam a sua vontade de tornar-se em outro na luta contra os traços de sua humanidade. Temos, por exemplo, a recusa em aprender o saber dos humanos, a subjetividade humana em choque com o conhecimento selvagem, o saber dos animais. “Gosto de saber muita coisa não, cabeça minha pega a doer. Sei só o que onça sabe. Mas isso, eu sei, tudo. Aprendi” (ROSA, 2015, p. 162).

Essas tensões vividas pelo narrador em seu devir-jaguetê também se relacionam com o conceito nietzschiano de embriaguez dionisíaca. Neste, Apolo e Dioniso convivem em perpétua tensão. Apolo é o deus da aparência, da imagem plástica. “Apolo diviniza o princípio de individuação, constrói a aparência da aparência, a bela aparência, o sonho ou a imagem plástica, e, assim, se liberta do sofrimento” (DELEUZE, 2018b, p. 21). O próprio Rosa dirá no último prefácio de Tutaméia, “Sobre a escova e a dúvida”: “Mas é Apolo quem guia as musas” (ROSA, 1969, p. 155). Do outro lado dessa tensa convivência, o deus que nasce depois de destruído, igualmente destrói o indivíduo para

absorvê-lo no ser selvagem. “Dioniso, ao contrário, retorna à unidade primitiva, destrói o indivíduo, o arrasta no grande naufrágio e o absorve no ser original” (DELEUZE, 2018b, p. 22).

Para Nietzsche, o efeito da tragédia dionisíaca é tonificante e tem o poder de dissolver as arbitrariedades e as convenções da cultura dita civilizada. Em seu lugar, a embriaguez do deus grego ofereceria “(...) um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza” (NIETZSCHE, 1995, p. 123). Para o filósofo, a criação artística é fruto da força transfiguradora da embriaguez. Força que se faz presente na própria condição humana que estaria em perpétuo processo de criação de si. Essa característica será levada ao limite em “Meu tio o Iauaretê” pois, a experiência que o conto anuncia é o retorno ao coração selvagem da natureza na transformação do narrador em onça.

Se a invenção narrativa, a força plástica do drama encontra eco nos interlúdios etílicos do narrador, a força trágica de sua transformação tem outra fórmula. A embriaguez vem com a ingestão do sangue. “Hum, hum, fico bêbado não. Fico bêbado só quando eu bebo muito, muito sangue...” (ROSA, 2015, p. 170). Na tensão apolínea-dionisíaca que transportamos para o texto, há o desenlace do trágico em Nietzsche.

A tragédia é a reconciliação, a aliança admirável e precária dominada por Dioniso. Pois, na tragédia, Dioniso é o fundo do trágico. (...) Mas, por outro lado, a contribuição apolínea consiste em que, na tragédia, é Apolo que desdobra o trágico em drama, que expressa o trágico num drama. (DELEUZE, 2018b, p. 22).

Temos então uma dupla menção a forças com poderes inebriantes, o álcool e o sangue, este, que dispara o frenesi da alimentação dos felinos. Forças que nos sugerem a tensão entre o desdobrar do drama apolíneo e a dor da individuação dionisíaca. O trágico que se dá nesse embate de forças, na luta que caracteriza a vida, nas tensões apolíneo-dionisíacas. Será somente em tais condições que a invenção do Iauaretê se tornará possível.

2.5 Onde está o meu rosto?

A significância não existe sem um muro branco sobre o qual inscreve seus signos e suas redundâncias. A subjetivação não existe sem um buraco negro onde aloja sua consciência, sua paixão, suas redundâncias.

Gilles Deleuze

Como vimos no capítulo anterior, a história da metafísica está atrelada à história da produção e cristalização da noção de identidade. Trata-se de uma necessidade de unidade pela crença em “coisas idênticas”, portadoras de uma essência imutável que, como já examinamos, termina por recusar o caráter múltiplo e dinâmico da vida. Será, portanto, por meio de uma perspectiva nômade e mutável que teremos os vislumbres experimentais dos movimentos nômades que se portam de maneira afirmativa diante da vida. Por isso aludimos anteriormente ao conceito de vontade de potência, de Nietzsche, como uma força que impele ao nomadismo, à errância como movimento de expansão da própria vida. Quando se escolhe viver a vida de modo afirmativo, os riscos se intensificam: “viver é muito perigoso” (ROSA, 1988, p. 09).

A linguagem nômade de Rosa é também plural e dinâmica, perfazendo vários caminhos errantes, como observamos no exame do conceito de rizoma. Interessa-nos neste momento, a análise do movimento que leva seus personagens a um ponto de indiscernibilidade que é o da impossibilidade de se dizer “eu”. Como dissemos, o Eu como espécie de reflexo da identidade primária. O Eu pretense organizador das forças constitutivas da subjetividade, fruto da linguagem do ser, a linguagem dos contornos bem definidos, que é a doadora da ideia de essência imutável. Trata-se de um Eu que se equivale à *persona* moldada para a existência em um mundo onde os valores já foram dados – em nosso caso, o pensamento platônico, a moral cristã, ou seja, os valores da civilização ocidental.

René Schérer, ao comentar as possibilidades do pensamento na filosofia de Deleuze, destaca a necessidade de se livrar da fixação do eu, que ele chama de “(...) vírus moderno e contemporâneo de onde saiu toda imagem do pensamento, de onde emana todo dogmatismo” (SCHÉRER, 1985, p. 1186). Schérer defende que, para escapar dessa fixação primeira sobre o eu, “(...) dessa tentação de uma subjetividade partilhada de maneira demasiadamente universal (...)” (SCHÉRER, 2005, p. 1186), é preciso aprender

a se deslocar “(...) do ser do eu e da consciência para os devires” (SCHÉRER, 2005, p. 1186).

No conto “Meu tio o Iauaretê”, temos um personagem que se desloca do ser do Eu da consciência para os devires. Chamamos a princípio o duplo devir do narrador – Devir-índio presente na sua linguagem e herança do sangue materno e o Devir-onça também na linguagem e na sua corporeidade – de devir-selvagem. Como uma força, uma potência que busca expandir seu território, à medida em que a narrativa se desenvolve, avança também o devir-onça do narrador. Fato que se torna perceptível a seu interlocutor, “Mecê acha que eu pareço onça?” (ROSA, 2015, p. 165) e é confessado várias vezes pelo narrador: “Eu viro onça. Então eu viro onça mesmo, hã. Eu mio...” (ROSA, 2015, p. 177).

Viver nesse trânsito é experienciar uma espécie de movimento nômade em que o vir a ser é uma operação complexa pois se realiza em uma rede com muitas entradas como a que buscamos cartografar até aqui. Os nós dessa rede são os agenciamentos, os movimentos de desterritorialização, os devires que destacamos até aqui e a força trágica. Todos fluindo pelo inevitável intermédio da linguagem.

Como tratamos de examinar a literatura em sua potência de instaurar regimes de signos que teimam em escapar de toda instância superior de significância, relembramos ter a ciência de nossa paradoxal condição em que “Não existe significância independente das significações dominantes nem subjetivação independente de uma ordem estabelecida de sujeição” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 17). Ainda de acordo com Deleuze e Guattari, “Estamos na situação descrita por Lévi-Strauss: o mundo começou por significar antes que se soubesse o que ele significava, o significado é dado sem ser por isso conhecido” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 17).

Assumindo a condição de não poder significar antes de conhecer as onças e experimentar a vastidão do seu saber, o narrador sabe seus nomes, mas não as significa, não as nomeia. “Eu conheço, sei delas todas. (...) agora elas todas têm nome. Que eu botei? Axi! Que eu botei, só não, eu sei que era mesmo o nome delas. Aité...” (ROSA, 2015, p. 170). Trata-se de uma condição paradoxal que se repete continuamente neste personagem que não é homem nem onça, não tem identidade fixa, mas está sempre na condição de vir a ser. Só é possível viver nesse trânsito contínuo subtraindo-se às ordens de significância de linguagem e de subjetivação.

Esse processo de apagamento das instâncias dominantes, como a consciência de um Eu e da significância da língua que tomam conta do narrador, associa-se com o desfazimento de uma expressão que acompanha desde sempre a linguagem: a *rostidade*,

assim conceituada por Guattari e Deleuze. Segundo eles, o rosto “É, em si mesmo, todo um corpo: é como o corpo do centro de significância no qual se prendem todos os signos desterritorializados” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 65). Tal centro é assim justificado por ser o rosto a porta de saída da voz, o que faz com que todo significante seja sempre rostificado. “O significante se reterritorializa no rosto. É o rosto que dá a substância do significante, é ele que faz interpretar, e que muda, que muda de traços, quando a interpretação fornece novamente significante à sua substância” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 66). Os pensadores chamam a atenção para a força desse conjunto de significâncias e de interpretações acerca do rosto ao observar a análise de diferentes áreas do saber sobre o assunto. A psicologia, por exemplo, que explora as relações do bebê com o rosto da mãe, a sociologia e a publicidade que estudam o papel do rosto nas mídias de massas, além do estudo a respeito das figurações do rosto em regimes autoritários e absolutistas, afinal “Tudo é público no rosto do déspota, e tudo o que é público o é pelo rosto” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 66). Para esses pensadores, o rosto é uma organização forte. “Pode-se dizer que o rosto assume em seu retângulo ou em seu círculo todo um conjunto de traços, *traços de rostidade*, que ele irá subsumir e colocar a serviço da significância e da subjetivação” (DELEUZE; GUATTARI, 1999, p. 58).

Há, portanto, a necessidade de desfazer-se do rosto para que um outro regime de significações se instaure. “Desfazer o rosto é o mesmo que atravessar o muro do significante, sair do buraco negro da subjetividade” (DELEUZE; GUATTARI, 1999, p. 58). Em seu devir, o narrador vive tal desfazimento e experimenta o distanciamento de seu rosto na falta de ver o próprio reflexo. “Mecê tem aquilo – espelho, será? Eu queria ver minha cara... *Tiss, n’t, n’t...* (ROSA, 2015, p. 165). Fazer o seu rosto desaparecer é mais uma operação que o aproxima de seu devir-animal.

(...) quando o rosto desaparece, quando os traços de rostidade somem, podemos ter certeza de que entramos em um outro regime, em outras zonas infinitamente mais mudas e imperceptíveis onde se operam os devires-animais, devires-moleculares subterrâneos, desterritorializações noturnas que transpõem os limites do sistema significante. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 66).

Viver sem seu reflexo é ser como o avesso de Narciso que, no lugar de cultuar o ego, violenta-o incessantemente para suportar a própria existência. Abalar o centro de significância do rosto é desfiliar-se do Eu da consciência e vivenciar sua experiência em zonas “mais mudas e imperceptíveis”. Dessa forma, o narrador se distancia da referência

do *logos* racional e desenvolve seu saber sensível “(...) eu sei entender no escuro. Enxergo dentro dos matos” (ROSA, 2015, p. 157).

A experiência de viver sem o reflexo do rosto e o papel da instância da rostidade nos processos de subjetivação também foram tematizadas por Rosa no conto “O espelho”. Neste, o narrador analisa as propriedades reflexivas do espelho e as possibilidades dessas na aceção do que concebemos como *rosto*. “O espelho, são muitos, captando-lhe as feições; todos refletem-lhe o rosto, e o senhor crê-se com o aspecto próprio e praticamente imudado, do qual lhe dão imagem fiel” (ROSA, 2001, p. 119). Fidelidade que será questionada pelo narrador. “Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível?” (ROSA, 2001, p. 120). Ele propõe um experimento que considere a plasticidade subjetiva que molda o nosso olhar e, portanto, a maneira de perceber as coisas e o próprio rosto-eu. “E os próprios olhos, de cada um de nós, padecem viciação de origem, (...). Os olhos, por enquanto, são a porta do engano” (ROSA, 2001, p. 120). Seus experimentos com o espelho terão sempre o imperativo da suspensão de significância a que estamos submissos e que Guattari e Deleuze examinaram. Para isso, o narrador exercita a capacidade de “olhar não-vendo” (ROSA, 2001, p. 124), ou seja, praticar um olhar destituído das ordens de significância instituídas.

Em seu périplo pelas questões do rosto, o narrador vive para desfazer-se da significação onipresente que o seu rosto representava. “Sendo assim, necessitava eu de transveberar o embuço, a travisagem daquela máscara, a fito de devassar o núcleo dessa nebulosa – a minha vera forma” (ROSA, 2001, p. 123). Surgem então para ele outros possíveis, “Sabia eu que perseguia uma realidade experimental” (ROSA, 2001, p. 125). Realidades que também se expressam na forma de um devir-animal. Um devir que curiosamente o leva também às onças. “Meu sócia inferior na escala era, porém – a onça” (ROSA, 2001, p. 124). Passar por esse devir-animal é parte da sua experiência que a uma espécie de condição inumana. Como o narrador onceiro de “Meu tio o Iauaretê”, ele se afasta do próprio reflexo para desfazer-se de seu rosto, “Deixei, mesmo, por meses, de me olhar em qualquer espelho” (ROSA, 2001, p. 125), até chegar à total desfiguração.

Tanto dito que, partindo para uma figura gradualmente simplificada, despojara-me, ao termo, até à total desfigura. E a terrível conclusão: não haveria em mim uma existência central, pessoal autônoma? (...) Então, o que se me fingia de um suposto *eu*, não era mais que, sobre a persistência do animal, um pouco de herança, de soltos instintos, energia passional estranha, um entrecruzar-se de influências, e tudo o mais que na impermanência se define? (ROSA, 2001, p. 126).

Em ambas as narrativas, Rosa questiona a crença em uma natureza humana. Crença em que a tradição filosófica se utiliza do conceito de razão para fazer a distinção entre o humano e o animal. Tais narradores trazem em seus discursos a recusa dessa tentativa da metafísica do sujeito de enclausurar o ser humano em uma forma ou lógica identitária. Percebemos nesses textos a experiência de personagens que inventam os próprios possíveis. Estes se desnudam na forma de devires que deságuam em labirintos.

Se temos, na narrativa de “Meu tio o Iauaretê”, o processo de desfazimento da linguagem por parte do narrador que se utiliza da cultura oralista indígena, temos, em “O espelho”, um narrador erudito que faz da prudência seu artifício para chegar às zonas de indiscernibilidade do próprio rosto. “Sim, os antigos; acudiu-me que representavam justamente com um espelho, rodeado de uma serpente, a Prudência” (ROSA, 2001, p. 125). Conforme lembram Deleuze e Guattari, a prudência é que permitirá esse “cuidado de si” no processo de se desfazer o rosto. “Desfazer o rosto não é uma coisa à toa. Corre-se aí o risco da loucura. (...) É por isso que devemos, mais uma vez, multiplicar as prudências práticas” (DELEUZE; GUATTARI 1999, p. 57-58).

Munido de tais práticas, o narrador chega finalmente ao questionamento da existência: “*Você chegou a existir?*” (ROSA, 2001, p. 128). Trata-se de um problema que só pode ser enunciado pela constatação do inevitável destino do ser humano que é desfazer o próprio rosto. Assim, ele faz de seu conjunto de práticas um experimento que o leva a novas possibilidades, porque não completas e absolutas, de subjetivações que passam necessariamente pela rostidade. “E... Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto” (ROSA, 2001, p. 127).

Já o narrador de “Meu tio o Iauaretê” faz despertar o não humano em uma experiência de absoluto abandono às ordens de significância. Seu rosto, sua linguagem e sua subjetividade fogem incessantemente às medidas de submissões e sujeições em sua vivência de seu devir-animal. Ao viver nesse espaço, o narrador será sempre impelido a fazer uso de um saber sensível, saber que ele aprende no vir a ser onça que, inevitavelmente, o levará à morte.

2.6 Narrar para morrer

*De por diante, Nhinhinha
passou a chamar o sabiá
de “Senhora Vizinha...”*

Guimarães Rosa

É famosa a metáfora presente na coleção de contos que Foucault considera como portadora do título mais belo de toda a literatura: *O livro das mil e uma noites*. O conjunto de histórias contadas para o rei despótico, assassino cruel de suas esposas, é o esforço da narradora Shehrazade em afastar seu eminente assassinato.

Eu penso em *As mil e uma noites* (...) falava-se, narrava-se até o amanhecer para afastar a morte, para adiar o prazo deste desenlace que deveria fechar a boca do narrador. A narrativa de Shehrazade é o avesso encarnado do assassinio, é o esforço de todas as noites para conseguir manter a morte fora do ciclo da existência (FOUCAULT, 2009, p. 268).

As narrativas surgem, conforme analisamos na tradição cosmogônica, como portadoras do sentido que permite aos indivíduos suportar o estar no mundo. Sua função de narrar para dar sentido à existência está ligada ao objetivo de narrar para lidar com o destino da morte. No conto “Meu tio o Iauaretê”, observamos uma inversão desse valor do ato de narrar. Neste, o ato de narrar não afasta a morte, mas a torna cada vez mais próxima conforme a narrativa avança. Essa aproximação é sentida pelo interlocutor que escuta o trigueiro, reluta em dormir e se arma diante do horror das informações que recolhe.

O narrador vive seu devir-onça em meio a assassinatos que, no texto, encenam pequenas histórias que são contadas a seu interlocutor. Primeiramente, surgem os relatos do tempo em que ele exercia o extermínio dos felinos:

Num dia só, eu cacei três. Eh, essa era uma suaçurana, onça vermelho raposa, gatão de uma cor só, toda. Tava dormindo de dia, escondida no capim alto. Eh, suaçurana é custoso a gente caçar: trepa em árvore. (ROSA, 2015, p. 160)

Nessas caçadas, de certa forma, ele procura se apoderar do poder das onças por meio de pequenos rituais que remetem à antropofagia indígena. “Carne dela eu comi. (...) Da pinima eu comia só o coração delas (...) E esfregava meu corpo todo com a banha. Pra eu nunca ter medo!” (ROSA, 2015, p. 160).

São inúmeras, também, as histórias que detalham a violência dos animais em sua matança por alimento e em defesa dos ataques dos homens. A narração desses ataques precede a violência das onças que ele viria a se apropriar.

Ela vira e pula de lado, mecê não vê de donde ela vem... Zuzune. (...) É cada urro, cada rosnado. Arranca a cabeça do cachorro. (...) Ei, quando tá em riba do pobre do veado, no tanto de matar, cada bola que estremece no corpo dela a fora, (...) Apê! Vai matando, vai comendo, vai... Carne de veado estrala. Onça urra alto, de tarará, o rabo ruim em pé, aí ela unha forte, ôi, unhas de fora, urra outra vez, chega. Festa de comer e beber. (ROSA, 2015, p. 161-163).

E, finalmente, como se fosse mais um limiar em seu devir que se dá na vivência narrada e na transformação do corpo e da linguagem, o narrador faz a confissão dos próprios assassinatos.

De repente, eh, eu oncei... Iá. Eu aguentei não. Arrumei cipó, arranjei embira, boa, forte. Amarrei aquele Gugué na rede. (...) Carreguei aquele Gugué, com rede enrolada. Pesadão, pesado, eh. Levei pra o Papa-Gente, Papa-Gente, onça chefe, onço, comeu jabora Gugué. (ROSA, 2015, p. 186).

Para exercer tal grau de violência, o narrador necessita experimentar outros estados de consciência, de subjetivação. Ao mesmo tempo em que ele se desfaz do humano, dos índices de sua *rostitude* e da linguagem, ele busca na embriaguez do sangue o esgarçamento dos valores sedentários da dita civilização ocidental. O frio que ele sente marca a transformação aterradora.

Uma hora, deu aquele frio (...) Eh, depois, não sei não: eu tava na casa do veredeiro, era de manhã cedinho (...) Eu tava em barro de sangue, unhas todas vermelhas de sangue. Veredeiro tava mordido morto, mulher do veredeiro, as filhas, o menino pequeno... (ROSA, 2015, p. 188).

Nesse instante, seu devir-onça atravessa um ponto do qual não pode mais voltar para sua subjetividade e, se tal retorno se configura como um gesto impossível, também a narração de sua experiência de devir, que inclui os seus assassinatos, é marcada por tal impossibilidade. No jogo de narrar o não vivido pelo que resta de sua subjetividade, ele se questiona sobre o teor do próprio discurso. É assim quando se refere ao antigo companheiro, preto Tiodoro, também morto por ele “A-hã, preto vem mais não. Preto morreu. Eu cá sei?” (ROSA, 2015, p. 156). Aqui, Rosa joga com a ambiguidade do “Eu cá sei?” que também pode ser ouvido como “Eu cacei?”, marcando assim a impossibilidade do discurso.

Recorremos novamente a uma narrativa do livro *Primeiras Estórias* para analisar a impossibilidade do narrar em Guimarães Rosa. No conto “A terceira margem do rio”, o personagem do pai se recolhe em uma canoa, abandona a família e passa a viver um outro possível, na terceira margem. “Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio,

sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais” (ROSA, 2001, p. 80). Esse gesto de optar pela vida em errância é um gesto que confirma a atitude de um pai que se eximiu da função de exercer o seu poder pátrio. Afinal, como afirma o narrador, “Nossa mãe era quem regia, e que ralhava no diário com a gente” (ROSA, 2001, p. 79). O pai escolhe o silêncio, do seu rosto não sairá mais a voz portadora da função simbólica da ordem dominante.

Se há uma lição a ser ensinada por esse pai ao filho, é a da impossibilidade de se narrar a experiência. A vivência nesse *intermezzo* é sua forma de dizer silenciosamente sobre o caráter intransferível da experiência.

Localizada em uma zona de impossibilidade, também está o discurso do narrador oniceiro. No texto, esses impossíveis se encenam ora no desfazimento da linguagem e do rosto, ora pelo frio que o acomete a mudar radicalmente a consciência, ora pela embriaguez dionisíaca que toma conta de seu ser. Há também, é claro, a impossibilidade da narração da própria morte em primeira pessoa, como se afigura em tal narrativa. Contudo, o fim do conto coincide com o assassinato daquele que fala.

Narrar o inenarrável passa, como vimos, pela invenção de uma linguagem nômade, aberta aos devires de um personagem sempre em trânsito. Essa condição foi analisada por Giorgio Agamben em *O que resta de Auschwitz*. Nesse texto, ele investiga o relato do escritor Primo Levi em um espaço sem referências, o campo de concentração nazista, onde a morte é sempre eminente. Da mesma forma, o narrador de “Meu tio o Iauaretê” pode ser compreendido como “alguém que se coloca no limite insituável entre a vontade de dizer e a sua impossibilidade” (AGAMBEN, 2008, p. 32).

Diante da imensidão de tal impossibilidade, o texto de Guimarães Rosa resiste, insiste por caminhos múltiplos como os que procuramos demonstrar até aqui. Traçar novos possíveis, realidades capazes de questionar a razão, é a tônica buscada por uma literatura que se recusa às fixações de linguagem e subjetivação. Sempre em trânsito, povoada de devires minoritários que deságuam em labirintos por onde o discurso flui. Em “Meu tio o Iauaretê” o texto rosiano apresenta uma tentativa de levar a linguagem a seus limites. Em tal experimento, “A linguagem deixa de ser representativa para tender para seus extremos ou seus limites” (DELEUZE; GUATTARI, 2017a, p. 47). São como linhas de fuga da linguagem que produzem silêncios, indeterminações e impossibilidades, sempre em fluxos⁴.

⁴ Todo fluxo implica sempre um movimento de corte e fluxo. Esse conceito desenvolvido por Guattari e Deleuze será devidamente explorado nas próximas análises

Nossa estratégia é entrar nesse fluxo procurando sempre livrar-se das armadilhas do pensamento metafísico, da lógica da representação. Só assim, o encontro arrebatador com narrativas como a de “Meu tio o Iauaretê” poderá nos colocar como que diante de um abismo de onde podemos apenas transitar em um mapa de intensidades.

CAPÍTULO III:
Uma literatura em movimento

3.1 A fluidez do sertão

O ato de escrever é sempre um ato de violência corporal, uma revolução que estupra a epiderme e busca desesperadamente construir outra anatomia, um outro país onde a filosofia, a arte e a poesia poderão, finalmente, eclodir longe das amarras de um corpo estrangulado pelo organismo.

Daniel Lins

Vimos até aqui que, para Deleuze e Guattari, o ser humano está preso à cultura da reconhecimento por meio de algumas instâncias. Há, entre essas, uma dimensão que preconiza a organização ideal de um corpo articulado, um corpo adequado aos modelos normatizados. Em uma outra instância da significação, o ser humano deve sempre buscar pelo sentido totalizador, e assumir sempre a posição de agir ora como intérprete, ora como interpretado, sob a pena de ser desviante, caso não cumpra o programa. Por fim, a instância da subjetivação, que opera na fabricação de sujeitos fixados às representações transcendentais.

Verificamos também, que a literatura de Guimarães Rosa procura sempre ultrapassar essas convenções por meio de movimentos que propõem escapar à razão dominante. Uma fuga que se torna possível quando encaramos a escritura rosiana como uma espécie de figuração do que Deleuze e Guattari chamaram de espaço liso, um espaço nômade, que é fluido e, portanto, propício a representar a linguagem do vir a ser.

O espaço sedentário é estriado, por muros, cercados, enquanto o espaço nômade é liso, marcado apenas por traços que se apagam e se deslocam com o trajeto” (DELEUZE; GUATTARI, 2017b, p. 55).

A linguagem nômade se ergue em Rosa em movimentos como o analisado na linguagem de “Meu tio o Iauaretê”, que apresenta uma literatura à procura do selvagem, em busca daquilo que possa ferir e até mesmo ser cruel na sua própria escrita. Se o cotidiano é assolado pela prevalência do sedentarismo de uma língua que veicula opiniões, sentidos e adequadas razões, a linguagem nômade rosiana propõe uma língua que desliza sobre si mesma.

A fluidez de um espaço liso em que seja possível fugir à opressão restritiva da cultura da reconhecimento é o movimento que a literatura de Rosa persegue. A criação de sua linguagem é a sua travessia que se dá à maneira do deambular em um labirinto sem fechos. Como um bêbado que vaga sempre prestes a cair, mas nunca tomba, sua escrita promove um atravessamento da *ordo* linguística. Seu texto fala por uma linguagem que atravessa os limites do signo e assim se ergue como uma incrível potência criadora do pensamento

que, para criar, não pode se prender aos esquemas da representação clássica, da reconhecimento. Para tanto, essa linguagem necessita ultrapassar as convenções, principalmente as convenções centralizadoras, aquelas que querem passar a impressão de que *tudo sempre foi assim* e que *todo mundo sabe isso*. Convenções como a da língua, da produção do sentido e da instituição do Estado.

O sertão surge nas narrativas rosianas como uma espécie de expressão do espaço liso que experimenta a existência e os outros possíveis, de um fluir sem a interferência do Estado-Lei. Afinal, o sertão é lugar “(...) onde o criminoso vive seu cristo-jesus arredado do arrocho de autoridade” (ROSA, 1988, p.01). É o espaço que tem a primazia de desafiar o ser supremo, o fundamento da metafísica: “Deus mesmo, quando vier, que venha armado” (ROSA, 1988, p. 11). O sertão age por meio de sua intrincada geografia, é um espaço capaz de abalar instâncias como o tempo e o Estado e de dar um fim ao juízo de Deus.

Para nós, o sertão é como um plano de imanência, um território sem marcas de começo e fim, mas um espaço em que os acontecimentos, as existências e os movimentos se dão a ver pelo meio. O sertão rosiano vai além da própria experiência do ermo, do que é mais distante, das imensidões despovoadas e desérticas. Ele forma, por meio de um intenso trabalho com a linguagem, um rizoma de caminhos não traçados, de intensidades que deslizam em percursos nômades que não cessam de revelar diferenças e promover conexões inéditas.

O sertão rosiano encena a lógica da multiplicidade, lógica insólita que conecta tempos geograficamente, como é o caso da narrativa do conto “O recado do morro”. Neste, testemunhamos a gênese de uma canção que percorre caminhos traçados por lógicas inapreensíveis à razão dominante. O recado do Morro da Garça para Pedro Orósio se põe em movimento e passa por sete intermediários, personagens marginais, destituídos dos signos da cultura dominante e caracterizados por se distanciarem da razão. São os portadores do recado migratório que se encontra cifrado na natureza do sertão e nas vozes desarrazoadas que tem, na figura do Guégue, uma personagem que personifica a imagem do “marginal da razão”⁵. “O Guégue era um homem sério, racional” (ROSA, 2016, p. 52). Homem de razão desfigurada, assim é descrito no conto:

Esse um – o Guégue – que outro nome não tinha; e nem precisava. O Guégue era o bobo da fazenda. Retaco, grosso, mais para idoso, e papudo – um papo em três bolas meando emendas, um tanto de lado. Não tirava de cabeça um velho chapéu-de-couro de vaqueiro, preso pro barboqueixo. Babava sempre

⁵ Expressão utilizada por Guimarães Rosa em carta a Edoardo Bizzari. (ROSA, 2003, p. 92).

um pouco, nos cantos da enorme boca com um ou dois tocos amarelos de dentes. Uma faquinha, ele não estando trabalhando, figurava com a dita na mão. E tinha intensas maneiras diversas de resmungar. Mas falava. (ROSA, 2016, p. 51-52).

A razão do Guégué dá a tônica da transmissão do recado, que se efetiva em seus próprios ruídos e dissonâncias. Mensagem que se constrói em uma língua que parece se desfazer, “(...) naquela língua sem as possibilidades” (ROSA, 2016, p. 42). Situação paradoxal sempre presente nos movimentos de um personagem que “Errava o caminho sem erro, e se desnor-teava devagar” (ROSA, 2016, p. 52).

Temos no conto a presença de “duas viagens entrelaçadas” (WISNIK, 1998, p. 160): a viagem do enigmático recado e a efetivada pela comitiva guiada por Pedro Orósio. A presença dessa expedição científica ao lado dos fenômenos que não podem ser observados pelo conhecimento objetivo da ciência instaura o questionamento da lógica racional e cartesiana. O texto assim reclama a necessidade de convocar um saber sensível para outras escutas. É preciso se entregar ao movimento e “(...) afundar naquele bafo sem tempo, sussurro sem som, onde a gente se lembra do que nunca soube, e acorda de novo num sonho, sem perigo sem mal; se sente” (ROSA, 2016, p. 86).

Esse recado que se conecta por personagens errantes e por meio de elementos da natureza novamente traz, para o sertão rosiano, a imagem de uma linguagem que se move através de um rizoma. “Num rizoma entra-se por qualquer lado, cada ponto se conecta com qualquer outro; ele é feito de direções móveis, sem início ou fim, mas apenas um meio, por onde ele cresce e transborda;” (PELBART, 2015, p. 20).

É por meio dessa rede com inusitados caminhos que a criação da linguagem nômade flui. É no cenário de um sertão sempre em movimento que se torna possível violentar o sedentarismo da língua corrente e dar ao sujeito a possibilidade de erigir um pensamento. “Sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar” (ROSA, 1988, p. 17). Como na memória, em que é preciso o esquecimento para a lembrança, também o sertão é espaço para que se possa se perder e assim proporcionar novos encontros. “O sertão é bom. Tudo aqui é perdido, tudo aqui é achado” (ROSA, 1988, p. 400). Espaço que se move, mesmo se estando parado. “Sertão, – se diz –, o senhor querendo procurar, nunca não encontra. De repente, por si, quando a gente não espera, o sertão vem” (ROSA, 1988, p. 335). Lugar que acolhe a multiplicidade e a confusão de múltiplas vozes que habitam o pensamento. “O sertão é confusão em grande demasiado sossego” (ROSA, 1988, p. 400).

Em nossa travessia experimental que, como já dissemos, se exorta a partir da literatura de Guimarães Rosa e não sobre a sua produção, procuramos explorar a narrativa desse autor em uma dinâmica que a aproxima a um tipo de movimento nômade. Movimento que foge às convenções sedentárias que caracterizam o modo de vida consagrado pelo pensamento ordenado em bases metafísicas e pela cultura que celebra os valores do capitalismo financeiro e do Estado.

Assim, nossa leitura almeja entrar no fluxo de sua linguagem e, com ela, experimentar novos passos, como em uma dança em que os corpos não cessam de criar novos movimentos. Se o ato de narrar pode ser associado ao caminhar, ao trilhar um caminho orientado pela voz ou vozes que narram, aproximamos as narrativas rosianas, que se embriagam na linguagem poética, a uma dança vertiginosa. Nessa perspectiva, contar uma história é fazer um convite ao leitor para se deixar levar pelos passos do parceiro-narrador que conduz os movimentos sempre de uma forma experimental e inusitada.

Contra um movimento corpóreo entorpecedor e mecânico, previsível, característico do organismo pretensamente organizado, que marca e controla os passos, surge um movimento livre, nômade, libertador, que arrasta a linguagem, o corpo e a vida para fora dos sulcos costumeiros. O texto de João Rosa é como uma dança em que os corpos não param de inventar novos passos e estão sempre à procura de novos movimentos.

O movimento da linguagem em Rosa se abre em sinuoso S que serpenteia no neologismo do título *Sagarana*, seu primeiro livro publicado. A letra S que evoca o movimento, em sua literatura, também metaforiza a vontade de se mover de forma estética, livre e orgânica. O caso da letra S, como em outras grafadas em seus textos, é que elas funcionam como vetores para acontecimentos de sentido. São letras que se abrem como pequenos acontecimentos, tutaméias que condensam o signo⁶ em significações novas e múltiplas. Para o que nos interessa neste momento, aludimos à letra S pelo fato de ela sugestionar também o movimento de uma viagem que se dá em passos deambulantes, como ocorre no conto “O recado do morro”.

Desde ali, o ocre da estrada, como de costume, é um S, que começa grande frase. E iam, serra acima, cinco homens, pelo espigão divisor. Dia a muito menos de meio, solene sol, as sobras deles davam para o lado esquerdo. (ROSA, 2016, p. 25).

⁶ Essa explosão de significado condensado em uma letra, que verificamos especialmente nos contos de Tutaméia, será analisada no próximo capítulo.

Trata-se de uma narrativa que se abre em S para uma viagem que irá revelar potências inauditas, esquecidas. Potências reveladas por uma linguagem nômade que perfaz um movimento que foge à lógica de um movimento normal, que é caracterizado por marcar no tempo um ponto de partida e outro ponto de chegada. No sertão rosiano, tudo se abre como possibilidade para movimentos transformadores. Segundo Benedito Nunes, o sertão

É o espaço que se abre em viagem, e que a viagem converte em mundo. Sem limites fixos, lugar que abrange todos os lugares, o sertão congrega o perto e o longe, o que a vista alcança e o que só a imaginação pode ver. (NUNES, 2013, p. 79).

O sertão rosiano é, pois, um espaço de fluidez. Ele é formado por um conjunto de fluxos que se desdobram nos tantos caminhos, travessias e possibilidades que a linguagem que dá corpo a esse espaço configura. Linguagem que instaura um movimento nômade, aberrante, sem pontos de início e fim definidos, um movimento que não se subordina à centralização ordenadora de um movimento normal, em que a noção de tempo obedece às lógicas dos pontos de partida e chegada. A travessia rosiana também propõe uma outra experimentação da duração do tempo, que é vivenciada de forma anômala, aberrante “Aquela travessia durou só um instantezinho enorme” (ROSA, 1988, p. 345).

O questionamento das noções totalizadoras revela a vocação do sertão rosiano para se afigurar como um espaço em que se travam lutas contra o poder. É como se ele metaforizasse o embate que se dá pelo domínio de um território que, em última análise, se refere à luta por todo o ecúmeno. É neste espaço que se encenam as constantes lutas que se travam entre as forças e poderes que obrigam a linguagem rosiana a promover uma fuga para que sua palavra possa escoar e fluir de um lugar sem interdições e arbítrios, um espaço de fora do poder.

3.2 Nomadismo e o poder do Estado

Mas eu sempre fui um fugidor. Ao que fugi até da precisão de fuga.

Guimarães Rosa

Em *Mil Platôs-capitalismo e esquizofrenia* (2017b), Deleuze e Guattari avançam na explicitação da imagem dogmática do pensamento ao associá-la diretamente à forma do Estado. No texto, os autores discutem sobre os vários caminhos que levaram ao triunfo do Estado, essa instância que realizou a separação entre as formas de vida ditas selvagens e as formas ditas civilizadas e, assim, promoveu o indelével corte para além do qual tudo mudou.

Interessa-nos, nessa análise a respeito do poder que o Estado exerce de maneira a assegurar o aprisionamento social na cultura estabelecida, recuperar alguns pontos dessa discussão. Nesse caso, a leitura comparatista proposta pelos autores de uma nomadologia existente ao lado das formas de organização do Estado. Nessa análise, os parceiros procuram explorar a geografia da existência nômade e a configuração de sua fascinante máquina de guerra.

Sabemos que os conceitos filosóficos criados por Deleuze e Guattari têm uma ampla articulação que permite a sua conexão com diferentes áreas do saber e variadas instâncias. Eles estão conectados entre si e a todo instante se referenciam mutuamente. É nesse sentido, também, que buscamos nesta breve exploração da crítica feita a respeito do Estado, considerar alguns desses pontos que devem ser esclarecidos para uma melhor compreensão da relação de tais conceitos com a nossa proposta de leitura do texto rosiano.

Sendo assim, se defendemos que há em Rosa uma busca por uma literatura nômade que recusa o sedentarismo das formas estabilizadas, dos modelos, é pertinente associarmos tal criação linguageira a um pensamento que ultrapasse e critique a noção de Estado. Isso é possível, inicialmente, já que é notório o papel de fomentador da sedentarização que o Estado promove junto às sociedades.

Fixar, sedentarizar a força de trabalho, regrar o movimento do fluxo de trabalho, determinar-lhe canais e condutos, criar corporações no sentido de organismos, e, para o restante, recorrer a uma mão de obra forçada, recrutada nos próprios lugares (corveia) ou entre os indigentes (ateliês de caridade), - essa foi sempre uma das principais funções do Estado, que se propunha ao mesmo tempo vencer uma *vagabundagem de bando*, e um *nomadismo de corpo*. (DELEUZE; GUATTARI, 2017b, p. 36).

Ao Estado nunca interessou a existência de corpos e pensamentos livres, de um corpo que vaga e se movimenta de acordo com o seu desejo. Mas, para que esse corpo

pudesse ser contido, o Estado necessitou subtrair o pensamento ao seu modelo próprio. De acordo com os autores, “O pensamento já seria por si mesmo conforme a um modelo emprestado do aparelho de Estado” (DELEUZE; GUATTARI, 2017b, p. 45). A imagem de pensamento, colocada nesses termos, faz com que seja natural ao pensamento servir aos objetivos e caminhos do Estado. Segundo Deleuze e Guattari, a cooptação do pensamento que se coloca voluntariamente à serviço do Estado estabelece uma imagem com duas cabeças que remetem precisamente aos dois polos da soberania: um *imperium* do pensar-verdadeiro e uma república dos espíritos livres.

(...) um *imperium* do pensar-verdadeiro, operando por captura mágica (...); uma república dos espíritos livres, precedendo por pacto ou contrato, constituindo uma organização legislativa e jurídica, trazendo a sanção de um fundamento (*logos*). Na imagem clássica do pensamento, essas duas cabeças interferem constantemente: uma “república dos espíritos cujo príncipe seria a ideia de um Ser supremo. (DELEUZE; GUATTARI, 2017b, p. 45-46).

Essa articulação demonstra como a imagem do pensamento se apresenta como um princípio da verdade e o próprio fundamento das coisas e, claro, fundamento do Estado. É configurada a convenção presente no senso comum de que *tudo sempre foi assim* e que *todo mundo sabe isso*, como, por exemplo, “sempre houve um Estado”, todo mundo sabe disso, não há outra possibilidade de organização social. Assim, o pensamento ganha

uma gravidade que ele jamais teria por si só, um centro que faz que com todas as coisas, inclusive o Estado, pareçam existir graças à sua eficácia ou sanção própria (DELEUZE; GUATTARI, 2017b, p. 46).

O Estado é ungido ao receber a sanção do pensamento. “Só o pensamento pode inventar a ficção de um Estado universal por direito, de elevar o Estado ao universal de direito” (DELEUZE; GUATTARI, 2017b, p. 46). Situação similar, em que a faculdade de questionar é eclipsada por uma verdade cristalizada no processo coletivo de subjetivação, é proposta por Rosa no último prefácio de Tutaméia “Sobre a Escova e a Dúvida”, em que ele considera: “Se todos tivéssemos nascido já com uma permanente dor – como poder saber que continuamente a temos?” (ROSA, 1969, p. 151). Da mesma forma, a forma-Estado, ao lado do pensamento, quer parecer sempre natural e inevitável, dada a sua ascendência fundamental, essencial e inequívoca.

Tal enlace metafísico que se dá nessa configuração de um Estado que é “natural” ao estar no mundo, se aprofunda ainda mais quando se efetivam as núpcias entre este e a Igreja. Tratado nesses termos, o sentido do *religere* – ligar o ser físico à entidade metafísica – ganha uma conotação mais imanente: ligar o Estado à Igreja. Um ponto

crucial para que as subjetividades possam ser preparadas para o sedentarismo e a cultura da reconhecimento.

O cenário que se apresenta então é o do exercício do poder plural que o Estado exerce sobre o pensamento. Desse modo, a sentença parece irreversível, pois “Tudo está acertado a partir do momento em que a forma-Estado inspira uma imagem do pensamento. E vice-versa” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 48). Seria possível criar uma linha de fuga por onde escapar desse terrível fatalismo?

3.3 Poderes e linguagem nômade

*A vida da gente faz sete
voltas – se diz. A vida nem
é dá gente...
Guimarães Rosa*

Sempre que um estudo propõe tratar o tema do poder, tal análise tem, diante de si, uma tarefa em que a apreensão que é proposta ao termo, inevitavelmente, termina por escorrer por entre as limitações e critérios estabelecidos. Isso ocorre devido à enorme fluidez semântica presente nesse conceito. O poder é um complexo fenômeno que é capaz de assumir uma intensa multiplicidade de significados. Sobre esse aspecto múltiplo do termo, o filósofo Byung-Chul Han aponta para a dificuldade conceitual que há nas teorias que tentam dar corpo e responder à questão: *o que é o poder?* Ele aponta para o inevitável fato de que, em relação ao poder, “Opõe-se à evidência do seu fenômeno uma obscuridade completa de seu conceito” (HAN, 2019, p. 07). De fato, a vastidão semântica do termo permite que ele seja associado tanto à liberdade como à coerção. “Ele ora é associado com o direito, ora com o arbítrio” (HAN, 2019, p. 07).

Um outro aspecto importante a se considerar é o uso do termo potência, que, em nosso trabalho, ocupa um lugar distinto do conceito de poder. Nosso estudo observa a derivação desses termos a partir de Espinosa, Nietzsche e Deleuze. Em nosso primeiro capítulo, nós também já aludimos à vontade de potência nietzschiana, que liga o poder a uma relação de forças, o poder da força de afetar e ser afetado.

Por um lado, o poder a que nos referimos neste trabalho é justamente o poder que impede o indivíduo de se realizar pela manifestação de sua potência. Para tanto, o poder precisa exercer suas faculdades de arbítrio e coerção. A inibição das potências também é resultado do poder exercido pela linguagem e seu par imediato, o poder da subjetivação operado pela representação clássica do pensamento. É o poder que atua fazendo circular códigos e representações. São manifestações de poderes que não são debatidos pelo senso

comum. Ele é inapreensível pela *doxa*, pois é muito difícil questionar o que esteve sempre lá, o que só reforça a sua condição de poder. “Quanto mais poderoso for o poder, mais silenciosamente ele atuará. Onde ele precise dar mostras de si, é porque já está enfraquecido” (HAN, 2019, p. 10).

Byung-Chul Han aponta para a necessidade de “(...) encontrar um conceito móvel” (HAN, 2019, p. 07). Novamente, concordamos com o filósofo. O poder, sempre em movimento, nunca homogêneo, cria uma rede por meio da qual se torna possível que ele se espalhe nos processos de dominação. É uma percepção já anteriormente notada por Foucault, que afirma que o poder atua

como uma coisa que só funciona em cadeia. Jamais ele está localizado aqui ou ali, jamais está entre as mãos de alguns, jamais é apossado como uma riqueza ou bem, o poder funciona, o poder se exerce em rede (FOUCAULT, 1999, p. 35).

Um poder assim, movente, só poderia ser subtraído por uma outra força que igualmente se coloca em movimento. No caso desta análise, a força de uma linguagem nômade, uma linguagem que se configura como uma voz de fora do poder. Nessa rede pela qual o poder se exerce, a primeira instância do poder que tal linguagem ousa subtrair é a arbitrariedade do signo. Esse poder da língua que organiza o campo de significação dos signos e toda economia de representação. Uma instância de dominação que já aponta para outro combate. A força de um texto que imprime uma lógica imanente em relação à linguagem. Lógica que rompe com os valores metafísicos que operam o assujeitamento das subjetividades⁷. A voz literária que insiste em resistir se faz presente nessa experiência de dizer, criar sua linguagem a partir de um lugar *fora* do poder. Como afirma Deleuze, “um campo social mais resiste do que cria estratégias, e o pensamento do lado de fora é um pensamento de resistência” (DELEUZE, 1991, p. 96). Uma voz de resistência na mobilidade dessa linguagem sempre em movimento, que violenta o signo e obriga o pensamento a pensar.

Fazer do pensamento e da arte uma experiência do fora pressupõe o contato com uma violência que nos tira do campo da reconhecimento e nos lança diante do acaso, onde nada é previsível, onde nossas relações com o senso comum são rompidas, abalando certezas e verdades. (LEVY, 2016, p. 100)

⁷ É claro que, em se tratando de Guimarães Rosa, tudo isso se dá de maneira paradoxal. Deus, o diabo e outras referências metafísicas são constantes em seu texto. Para além do fato de o humano também ser concebido metafisicamente no texto, a nossa percepção é que o gozo da linguagem se dá na contraposição de tal concepção. Contrapor-se à linguagem é contrapor-se à ordem universal. Daí a imanência das singularidades corporais que aparecem na linguagem e em suas personagens.

Em vez de utilizar-se de uma linguagem já determinada, pronta, fixa, modulada por regras e, portanto, limitada, o seu texto procura inaugurar outros sentidos. A linguagem nômade, então, é aquela que se vale de uma dinâmica sempre movente, sempre em devir, sempre em fuga das significações ordinárias que aprisionam os signos e seus significados na linguagem cotidiana.

Não é nosso interesse delimitar exatamente o que seja o *fora*, pois entendemos que se trata de uma categoria não pertencente aos limites do conhecimento, que se situa para além do saber. O próprio Deleuze, em *Conversações*, admite essa dificuldade na definição do termo e aponta para as relações que se estabelecem entre as forças (da arte, da literatura) e o poder. A realidade se faz presente, mas não sob o domínio das formas delimitadas, mas de acordo com o indeterminado, o imprevisível, daquilo que Deleuze compreende como *devir*.

– É difícil falar disso. Não é uma linha abstrata, embora ela não forme nenhum contorno. Não está no pensamento mais do que nas coisas, mas está em toda parte onde o pensamento enfrenta algo como a loucura e a vida, algo como a morte. Miller dizia que ela se encontra em qualquer molécula, nas fibras nervosas, nos fios da teia de aranha. Pode ser a terrível linha baleeira da qual nos fala Melville em *Moby Dick*, que é capaz de nos levar ou nos estrangular quando ela se desenrola. Pode ser a linha de um pintor, como as de Kandinsky, ou aquela que mata Van Gogh. Creio que cavalgamos tais linhas cada vez que pensamos com suficiente vertigem ou que vivemos com bastante força. Essas são as linhas que estão para além do saber (como elas seriam “conhecidas?”), e são nossas relações com essas linhas que estão para além das relações de poder (como diz Nietzsche, quem gostaria de chamar isso de “querer dominar?”). Você diz que elas já aparecem em toda a obra de Foucault? É verdade, é a linha do Fora. (DELEUZE, 1998, p. 136-137).

Tais relações de força, de resistências, de devires, de singularidades e potências, são propriedades que se avizinham à ideia de *fora* e que fazem deste uma potente força afirmativa da vida. “A força vinda do lado de fora – não é uma certa ideia da Vida, um certo vitalismo, em que culmina o pensamento de Foucault? A vida não seria essa capacidade da força de resistir?” (DELEUZE, 1991, p. 99).

A linguagem e o pensamento configuram assim os campos onde se travam as batalhas com os poderes que a literatura de Rosa e a filosofia de Deleuze combatem. Do mesmo modo que Rosa recusa a criação de uma literatura a partir da linguagem ordinária, cotidiana, “Para Deleuze, não há, não pode haver filosofia do ordinário, do regular ou do legal. A filosofia do ordinário é a morte da filosofia” (LAPOUJADE, 2015, p. 14). Podemos dizer que há, tanto na literatura de Guimarães Rosa como na filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, respectivamente, uma contundente recusa em fazer uso de uma

linguagem e conceber o pensamento, quando ambos se encontram marcados por uma regularidade de associações, pela regulação das paixões, pela cristalização de hábitos e normas. Se tal recusa é expressa inequivocamente por meio do discurso filosófico, a literatura rosiana, por meio de constantes operações com a sua linguagem, encarna a fuga de uma imagem dogmática do pensamento que, em sua ortodoxia, é eminentemente moral.

Quando Rosa afirma querer se livrar da goma diária da língua (ROSA, 1965, p. 23) ele expressa o seu desejo de se livrar da razão disseminada pelo senso comum. Chamada de bom senso, a *doxa* vigente no cotidiano ordinário é suportada pela reconhecimento que incide sobre os valores estabelecidos. Assim, através da reconhecimento, o sujeito reconhece sempre o mesmo: Deus, o Estado, o Eu, o Mundo, a Igreja, Édipo etc.

A linguagem nômade reivindica um lugar, um espaço em que seja possível fugir desses valores e poderes estabelecidos. A filosofia de Deleuze e Guattari aponta para os estratos que aprisionam as pessoas de forma mais evidente à cultura dominante, como a instância da significância, que funciona a partir da representação que procura sempre a semelhança e recusa à diferença, e a instância da subjetivação, sempre refém das representações transcendentais. A linguagem nômade surge como aquela que pode encarnar uma experiência possível que faça abalar e subverter tais estratos.

3.4 Poder, direito e imanência

O tema do poder nos lança ao tema do direito, presente na filosofia de Deleuze e Guattari por meio da questão *Quid juris?*. Questão que nos leva a indagar com que direito o poder se estabelece? Quando, por exemplo, os pensadores criticam a primazia do Édipo, o primeiro questionamento se dá em nome da questão *quid juris?*.

Com que direito Édipo pode ser afirmado como universal? De onde essa suposta universalidade tira sua legitimidade? Com que direito se pode conceber um inconsciente estruturado pelo triângulo edípiano?" (LAPOUJADE, 2015, p. 25).

Ela marca profundamente toda a filosofia deleuziana, já que é a partir desse questionamento que se torna possível colocar em xeque o direito de definir o pensamento segundo esta ou aquela imagem.

A imagem do pensamento implica uma severa repartição do fato e do direito: o que concerne ao pensamento, como tal, deve ser separado dos acidentes que

remetem ao cérebro, ou às opiniões históricas. “*Quid juris?*” (DELEUZE; GUATTARI, 2016, p. 47).

Para Deleuze e Guattari, só é possível pensar quando o pensamento está relacionado com uma vivência experienciada em algum lugar que esteja *fora* do poder. Trata-se de um *fora* relacionado, sobretudo, de uma zona em que o pensamento esteja em contato com o nosso próprio mundo, com a imanência, e não com a representação metafísica. Para tanto, será preciso criar um plano a fim de que o pensamento possa pensar, onde os conceitos possam ser criados.

O plano envolve movimentos infinitos que percorrem e retornam, mas os conceitos são velocidades infinitas de movimentos finitos, que percorrem cada vez somente seus próprios componentes. De Epicuro a Espinosa, de Espinosa a Michaux, o problema do pensamento é a velocidade infinita, mas esta precisa de um meio que se mova em si mesmo infinitamente, o plano, o vazio, o horizonte. É necessário a elasticidade do conceito, mas também a fluidez do meio (DELEUZE; GUATTARI, 2016, p. 45-46).

Um plano de imanência assim se torna necessário à filosofia “(...) porque se trata de constituir uma nova terra para o pensamento e para a vida” (LAPOUJADE, 2015, p. 39). Além disso, conceber o plano de imanência significa afirmar a univocidade, ou seja, “(...) significa afirmar que todos os planos, que todas as multiplicidades encontram-se num único e mesmo plano. Não há mais separação entre o mundo e um além, pois todos os mundos se englobam no plano de imanência” (LEVY, 2011, p. 102).

Se é imperativo a criação de um plano por onde o pensamento possa fluir, quando se elabora a questão “como construir um plano de imanência?” é preciso ter em mente que “O plano de imanência não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento” (DELEUZE; GUATTARI, 2016, p. 47).

É importante esclarecer aqui que há momentos em que Deleuze procura conceituar um “pensamento sem imagem”, ou seja, um pensamento que não seja mais presidido pela representação. Entretanto, Deleuze também fala a respeito da necessidade de uma “nova imagem do pensamento”. O que parece ser uma contradição deve ser analisado levando em conta que, para Deleuze, a imagem funciona como efeito ou produção direta do real e não mais como substituição simbólica de algo ausente. É por essa razão que Zourabichvili afirma que há em Deleuze o exercício de uma “imagem do pensamento sem imagem (...) um pensamento imanente que não sabe de antemão o que significa pensar” (ZOURABICHVILI, 2016, p. 64).

O pensamento se produz na captação do devir das coisas que, nas condições cotidianas, sempre escapa à nossa percepção. Para pensar, é preciso então compor-se como partícipe desse devir. A criação de um plano de imanência favorece um pensamento intrínseco à diferença e à fluidez, isto é, às transformações e variações dos seres, e não mais à estaticidade e identidade de imagens representadas. Por isso traçar tal plano é ousar a pensar o que não pode ser pensado, porém deve ser pensado.

O plano de imanência é ao mesmo tempo o que deve ser pensado e o que não pode ser pensado. Ele seria o não-pensado no pensamento. É a base de todos os planos, imanente a cada plano pensável que não chega a pensá-lo. É o mais íntimo no pensamento, e, todavia, o fora absoluto. Um fora mais longínquo que todo mundo exterior: é a imanência. (DELEUZE; GUATTARI, 2016, p. 73).

O exercício de uma linguagem nômade também aponta para a zona do pensamento que entra em um devir, é uma linguagem que fala de um lugar fora do poder e também enuncia a questão *quid juris?* na medida em que reivindica novos direitos ao dar voz para aqueles que não falam e que povoam o mundo e toda sua diferença. “(...) como conseguir fazer falar aqueles que não têm esse direito, e devolver aos sons seu valor de luta contra o poder?” (DELEUZE, 2011, p. 61). Linguagem que atende à proposição deleuziana de que “Escreve-se em função de um povo por vir e que ainda não tem linguagem” (DELEUZE, 2011, p. 179). São espaços e personagens que falam por meio da linguagem que quer ser como o vento, imprevisível e indeterminado como o devir.

É, portanto, uma linguagem que confere ao texto uma enorme pulsão da diferença fazendo surgir as vozes marginalizadas. Voz à natureza, à terra, ao vento, à onça, ao indígena, ao bêbado, ao louco, aos catrumanos. Estes, um povo de “estranhoso aspecto (...) só molambos de miséria, quase que não possuíam o respeito de roupas de vestir” (ROSA, 1988, p. 336). Os catrumanos estão fora de qualquer Direito, banidos e abandonados pelo Poder. Uma gente inesperada que, vinda não se sabe de que lugar e que tempo, se coloca diante do bando de jagunços chefiados por Zé Bebelo. Riobaldo é o mais atormentado pela revelação do horror do igual que a diferença da visão daquele punhado de miseráveis revela.

Só o mau fato de se topar com eles, dava soloturno sombrio. (...) De homem que não possui nenhum poder nenhum, dinheiro nenhum, o senhor tenha todo medo! O que mais digo: convém nunca a gente entrar no meio de pessoas muito diferentes da gente (ROSA, 1988, p. 341).

Habitantes de um mundo que não está sujeito às lógicas que dominam a cultura estabelecida. “(...) os catrumanos estão fora de qualquer consciência de si e do mundo, estão fora de qualquer linguagem, estão fora de toda consideração ética ou política” (FINAZZI-AGRÓ, 2004, p. 152).

A linguagem nômade se movimenta em direção à experimentação de uma situação limite, como é a condição vivida pelos catrumanos. Uma situação capaz de diluir as mais cristalizadas certezas e se pôr diante do fora absoluto. Acontecimento que se aproxima do caos, o toca e dele faz um recorte. Se a metafísica se caracteriza pelo desejo da ordem, a imanência explicita o caos que configura o real do mundo e das subjetividades. “Note-se e medite-se. Para mim mesmo, sou anônimo; o mais fundo de meus pensamentos não entende minhas palavras; só sabemos de nós mesmos com muita confusão” (ROSA, 1969, p. 138).

O plano de imanência é como um corte do caos (...) O caos não é um estado inerte ou estacionário, não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza, e desfaz no infinito toda consistência. O problema da filosofia é de adquirir uma consistência, sem perder o infinito no qual o pensamento mergulha” (DELEUZE; GUATTARI, 2016, p. 53).

Vejam como essa linguagem flui por um espaço liso que, por meio da metáfora literária, cria uma espécie de plano de imanência, o sertão. Esse espaço que conjuga o que é o criado e descriado em um mesmo lugar.

3.5 Linguagem em movimento aberrante

Constatamos, até aqui, a presença de inúmeros poderes que aprisionam as potencialidades da existência. Para poder pensar e criar a partir da linguagem literária, são necessárias diferentes estratégias para poder afirmar a vida no mundo em que vivemos e assim fazer vir à tona as vozes fora do poder. Isso significa que é preciso forçar o pensamento a pensar o impensável e fazer a linguagem dizer o indizível da palavra. É dessa forma que a linguagem pode instaurar um lugar de resistência.

Para que o texto possa falar desse lugar que resiste, ele precisa se mover de acordo com uma outra lógica, que não está sujeita às demandas totalizadoras e centralizadoras. Desse modo, o movimento deve prescindir dos marcadores temporais que determinam o intervalo da transformação entre um ponto e outro para não obrigar o tempo a se subordinar a ele. Trata-se de um movimento que se ausenta de manter os marcadores temporais fixos. Assim como o nômade privilegia a geografia em relação à história, esse tipo de movimento, em vez de buscar a ordem caracterizada por limites territoriais e marcadores temporais, também coloca em evidência a errância e a incerteza que se desdobram nos espaços percorridos.

Em seus livros sobre o cinema, *Cinema: imagem-movimento* e *Cinema: imagem-tempo*, Gilles Deleuze procura revelar a sintaxe que instaura uma espécie de anomalia no regime narrativo da imagem-movimento criando assim um movimento aberrante. O filósofo se debruça sobre os signos do cinema, especialmente aqueles que ultrapassam a demanda significativa do campo sensorio motor em que a expectativa sequencial do espectador é atendida porque está de acordo com um centro organizador da narrativa.

Para Deleuze, a criação de narrativas fragmentadas, que fogem à lógica sequencial e ao centro organizador, inauguram uma construção de significância que rompe radicalmente com as lógicas dominantes de significação. São narrativas que se desdobram a partir dos falsos *raccords*, dos planos-sequência, da montagem irracional, da profundidade de campo, enfim, de um conjunto de operações que provocam as anomalias no regime narrativo das imagens e assim criam a aberrância do movimento.

A anomalia do movimento ocorre em função da fuga ao tipo de movimento que obedece a uma força centralizadora, uma razão que o organiza. Um movimento que se coloca em um regime que atende às demandas de significação do espectador, chamadas de normais. Assim Deleuze define o chamado movimento normal:

(...) o movimento só pode subordinar o tempo e fazer dele um número que indiretamente o meça, se preencher condições de normalidade. O que chamamos de normalidade é a existência de centros: centros de revolução do próprio movimento, de equilíbrio das forças, de gravidade dos móveis, e de observação para um espectador capaz de conhecer ou perceber o móvel, e de determinar o movimento (DELEUZE, 2005a, p. 50).

Em outra direção – descentrada, desarrazoada, que não permite ao espectador a percepção de um móvel preso a uma força gravitacional – segue o movimento aberrante. Ainda segundo Deleuze, “Um movimento que se furta à centragem, de uma maneira ou de outra, é como tal anormal, aberrante” (DELEUZE, 2005a, p. 50). Para ele, a aberração de movimento que caracteriza a imagem cinematográfica “(...) liberta o tempo de qualquer encadeamento, opera uma apresentação direta do tempo, revertendo a relação de subordinação que ele mantém com o movimento normal” (DELEUZE, 2005a, p. 51).

Esse tempo livre dos encadeamentos, insubordinado à gravidade do movimento normal, também está presente no texto de Guimarães Rosa. Veja-se, por exemplo, o discurso de Riobaldo que, em sua exposição fragmentada, recortada pelos arroubos da memória, subverte as categorias de acontecimento e lembrança na linha do tempo. “Eu me lembro das coisas, antes delas acontecerem...” (ROSA, 1988, p. 22). Subversão que o leva a questionar a respeito de sua condição de narrador em que ele instaura uma lógica

que não admite a verdade definida e já instaurada, que recusa o centro organizador, racional, e se aproxima de um movimento errante, caótico.

Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que já se passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado. (ROSA, 1988, p. 159).

Seu discurso aponta para uma forma descentrada e múltipla das narrativas rosianas. A proximidade com o caos que se faz presente na narrativa inaugura uma lógica que recusa o centro que tudo organiza. Essa lógica que opera a tessitura da linguagem, o processo imaginativo do texto, é a mesma que faz com que a existência e o movimento dos personagens rosianos, como é o caso de Riobaldo, estejam sempre imbricados.

A existência de Riobaldo totaliza-se como viagem finda, que precisa ser relatada para que se perceba o seu sentido. (...) Vivendo de momento a momento, de lugar a lugar, sem a compreensão da linha temporal e sinuosa que liga todos os momentos e todos os lugares da existência, só percebemos saídas e entradas, idas e vindas. (NUNES, 2013, p. 80).

Podemos inferir aí, mais uma vez, uma imagem rizomática, caracterizada pelas entradas e saídas descentradas, que se avizinham a uma disposição caótica. Nesse sentido, a errância nômade que se encena na literatura rosiana segue a lógica dos movimentos aberrantes. E, recordemos, lógico não significa racional. Afinal, “(...) um movimento é tanto mais lógico quanto mais escapa a toda racionalidade. Quanto mais irracional, mais aberrante” (LAPOUJADE, 2015, p. 13). Irracionalidade expressa pelos marginais da razão e pela inventiva linguagem que põe em cena inúmeros agenciamentos, forças que vem à tona em virtude da multiplicidade de vozes presentes nessa literatura.

Nessa lógica rizomática, a linguagem ganha corpo no próprio movimento de *vir a ser* que se encena nos múltiplos caminhos percorridos nas narrativas experienciadas nessa zona geográfica de intensidades que é o sertão. Para nós, a travessia também é o lugar em que se desdobram os outros possíveis estados que se fazem presentes nos devires de linguagem criados nessa literatura. A prática desse exercício de linguagem rosiano conjura uma rede de devires: o devir-animal, o devir-índio, o devir-mulher e tantos outros agenciamentos. Uma rede para que a linguagem possa existir em contínuo fluxo, em fuga das forças que pretendem conservá-la, assim como o próprio pensamento, em uma forma estriada.

Entendida nesses termos, a travessia em Rosa funcionaria como uma provocação que faz o pensamento pensar. O pensamento levado a seus limites não acontece a toda

hora e, tampouco, pode ser garantido pela inteligência do pensador, ainda que este seja muito erudito. “O homem sabe pensar na medida em que tem a possibilidade de pensar, mas esse possível ainda não garante que sejamos capazes de pensar” (HEIDEGGER apud DELEUZE, 2005, p. 190). Se admitirmos que o pensar não é uma atividade que se dá de forma natural como a tradição dogmática preconiza, admitimos também que para pensar é necessário um acontecimento, uma força, um movimento capaz de romper com o programa metafísico. A esse respeito, Deleuze afirma:

Que pensar seja o exercício natural de uma faculdade, que esta faculdade tenha uma boa natureza e uma boa vontade, isto não se pode entender *de fato*. “Todo mundo” sabe que, de fato, os homens pensam raramente e o fazem mais sob um choque do que no elã de um gosto. E a célebre frase de Descartes, segundo a qual o bom senso (a potência de pensar) é a coisa do mundo melhor repartida, é apenas um velho gracejo, pois consiste em lembrar que os homens lamentam, a rigor, a falta de memória, de imaginação ou mesmo de ouvido, mas se sentem sempre muito bem-dotados do ponto de vista da inteligência e do pensamento (DELEUZE, 2018a p. 173).

Encontramos tal força na ruptura com os esquemas esperados, fuga que se materializa no movimento aberrante, uma força que obriga o pensamento a pensar. Força que se afigura de diferentes maneiras na literatura rosiana.

Em meio a tantas possibilidades discursivas que o texto de Guimarães Rosa apresenta para dar corpo à fluidez de sua linguagem nômade, visitaremos agora uma narrativa que dialoga com as possibilidades visuais da letra. Ela propõe um jogo de criação de imagens que insere o olhar na teia rizomática dos múltiplos caminhos oferecidos pela literatura rosiana.

3.6 Um quadrinho sem contornos

*E como é que às criaturas confere-se
possibilidade de existirem soltas,
assim, separadas umas das outras,
como bolas ou caixas, cada qual
um mistério particular, por aí?*

Guimarães Rosa

A produção das imagens nos textos de Guimarães Rosa e o tratamento dispensado pelo autor ao tema configuram também um dos múltiplos movimentos de linguagem que são capazes de instigar e provocar o pensamento. Configuram, assim, mais uma força que violenta as lógicas estabelecidas. Falar a respeito do olhar e da imagem em Rosa nos remete a inúmeros textos e personagens, como o famoso Miguilim, personagem que incorpora uma espécie de transformação pelo olhar a que todos os indivíduos estão

submetidos. Ele mostra de forma poética uma percepção diferenciada do mundo, evidenciando que cada forma de ver gera também sentidos outros.

Mas, há um conto publicado em *Tutaméia* que produz e pensa a imagem em sua fluidez. O conto “Quadrinho de estória” traz em seu título uma inversão sintática dos termos que, em sua posição usual, indicariam uma história em quadrinhos. É uma inversão que se afigura muito além do que a mera alusão a essa referência da cultura *pop*. O enquadramento evocado no título convoca à exploração das possibilidades visuais que podem ser despertadas a partir do estímulo verbal.

Da mesma forma que a configuração do sentido em Rosa obriga o leitor a criar novos caminhos para possíveis interpretações, também suas imagens se abrem a novos possíveis. Em “Quadrinho de estória”, as imagens não são construídas da forma habitualmente encontrada na maioria das ficções, que se valem das técnicas descritivas textuais na tentativa de retratar uma imagem verbal.

No referido conto, as imagens são configuradas a partir do olhar de um prisioneiro que tem a visão delimitada pelos contornos de sua cela. “Ele espia, moço que se notando bem, muito prisioneiro, convidado ao desengano. Espreita as fora imagens criaturas” (ROSA, 1969, p. 122). Porém, esse enquadramento que surge como aparente obstáculo não constitui um empecilho para a configuração das imagens, ao contrário, funciona como um processo motivador para sua criação. Esse é apenas um dos indícios que nos permite dizer que o processo descritivo em Guimarães Rosa não se prende ao exercício mimético característico das descrições que pretendem representar com fidelidade uma determinada cena. Prática que visa a simples substituição de algo que está em falta, ausente. Rosa ultrapassa o exercício de descrever como o ato de tornar presente mais uma vez o que se dá a ver aos olhos em uma imagem física.

O que entendemos por uma descrição em seu texto não tem relação com a configuração de um sentido esperado nas descrições corriqueiras deste tipo textual, tantas vezes comparado à pintura ou fotografia. Mas a criação de uma linguagem capaz de ultrapassar a lógica da semelhança presente na maioria das descrições. Trata-se de uma concepção próxima à de Deleuze que, como já salientamos aqui, percebe a imagem como efeito ou produção direta do real e não mais como substituição simbólica de algo ausente.

É importante ressaltar que tal *lógica da semelhança* se filia à tradição da representação clássica, que é o tipo de representação que está associada à imagem dogmática do pensamento, ou seja, de toda representação que se filia à herança platônica.

3.7 Imagem e literatura

Ao pensar nas possibilidades de criação de imagens a partir do discurso literário, pode-se definir, inicialmente, uma imagem em literatura como um “(...) enunciado ou conjunto de enunciados no qual os signos linguísticos estão dispostos de modo a ressaltar os traços sensíveis daquilo que constitui o objeto do discurso” (GUIMARÃES, 1997, p. 60). Destacamos de início essa definição porque ela expressa o esforço de adequação entre o visível e o verbal em uma tentativa de ressaltar os traços sensíveis por meio de recursos sígnicos. Um esforço que pode ser observado em vários textos literários.

Se nos atermos à definição saussuriana de signo, teremos, para a criação de imagens em literatura, uma repetição dos signos referentes a uma desejada descrição de caráter mimético. Trata-se de uma aproximação que se dá pelo exercício programático da repetição, a mesma a que nos referimos anteriormente quando tratamos dos processos cognitivos no pensamento.

Tornada como uma presa do domínio da referência, a imagem literária é tomada como segundo elemento em relação a um primeiro objeto, e, portanto, condenada a ser percebida como menos exprimível em sua linguagem. (GUIMARÃES, 1997, p. 65).

É comum, nessa abordagem tradicional que amplia o papel do referente, tratar o tipo textual descritivo como aquele que traz à tona os elementos sensíveis de uma imagem. No ensaio “O efeito de real”, Roland Barthes, ao refletir sobre a descrição na literatura, diferencia dois tipos de verossimilhança em Flaubert: o primeiro, de apelo “estético”, presente na descrição da cidade de Rouen, que se vale das “regras culturais de representação” (BARTHES, 2004, p. 186) e não simplesmente pela obediência ao modelo. Já o segundo tipo de verossimilhança se curva à exatidão do referente, com a intenção de somente denotá-lo. Superar essa exatidão do referente parece, portanto, ser um primeiro passo em direção a uma ordem sensível.

O que encontramos em muitos textos da literatura de Guimarães Rosa é justamente o apagamento dos sinais referenciadores. Temos a primazia de uma linguagem dominada por signos que teimam em fugir à lógica da representação. É uma maneira de erguer imagens por meio de uma imprecisão sígnica. Cria-se um campo de referência por meio de um léxico que recorta a realidade em porções anônimas, sempre em movimento, nômades, que produzem imagens que tendem a abandonar o referente e criar uma nova rede de percepções e sensações. Conforme o modo como essas referências são recortadas pela percepção, obtém-se tipos diferentes de imagens: táteis, acústicas, visuais etc. É

dessa forma que seu texto atinge domínios que podemos chamar de zonas sensíveis, em vez das zonas perceptíveis pela repetição mimética dos esquemas de representação. Assim é a maneira como a personagem do prisioneiro do conto se afigura em suas páginas: “Ele é réu, as mãos, o hálito, os olhos, seus humanos limites; só a prisão o salva do demasiado. Sempre outra vez tem de apoiar, nas tão vivas, que passam, a vontade de lembrança dela, e contemplo: o mundo visto em ação” (ROSA, 1969, p. 123).

O ser encarcerado, livre do demasiado humano, da inflação de estímulos visuais e comandos cognitivos, é a personagem que celebra a liberdade de poder privilegiar o ser do sensível e com isso indica a necessidade de estar um passo além da referência. O que importa na imagem literária, nessa sua representação dos traços sensíveis que ela compartilha com o objeto representado não é a sua semelhança com ele, mas os meios, os materiais de sua produção:

Pintamos, esculpimos, escrevemos com sensações. Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos sensações. As sensações, como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto (referência): se se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios, e o sorriso sobre a tela é somente feito de cores, de traços, de sombra e luz (DELEUZE; GUATTARI, 2016, p. 196).

Segundo Deleuze e Guattari, a arte é capaz de criar pensamentos por meio de sensações que os autores nomeiam de *perceptos* e *affectos*. A arte dá consistência às percepções passageiras que nós temos quando, por exemplo, visualizamos uma paisagem. A literatura seria a arte de transformar as percepções em *perceptos* e as sensações em *affectos*.

Nesse sentido explorado por Deleuze e Guattari, o conjunto de enunciados que formam uma imagem é, sobretudo, uma espécie de bloco de sensações, perceptos e affectos, paisagens, visões e devires. De acordo com esses autores, no trabalho da arte ou da literatura, o que se conserva não é o material – seja este o signo linguístico, o mármore ou a cor – o que se conserva é o *percepto* ou o *affecto*.

3.8 Um movimento em falsificado alcance

A travessia que a literatura rosiana promove só se realiza porque destorce a linguagem obrigando-a a dizer a língua do *fora*, ou seja, a língua que em seu desdobramento possa dizer algo para além dos referentes que aprisionam os signos em sua cadeia recognitiva. É somente por meio de uma operação dessa ordem que sua linguagem será capaz de se conservar por meio de *perceptos* e *afectos*.

Em “Quadrinho de estória” (ROSA, 1969), temos uma das facetas de tal esforço da linguagem rosiana, que é a fuga do referente verbal da imagem que ocorre em função de um arranjo que busca romper com as lógicas da representação. Ao tecer a narrativa deste conto a partir da premissa do olhar de um prisioneiro, portanto, de um indivíduo que tem a visão limitada, Rosa cria um paralelo com a própria impossibilidade do discurso. Porém, apesar de ter o olhar limitado pela condição de encarcerado, a visão da personagem do conto é capaz de ultrapassar o que estaria esquadrihado pelo vão de sua cela. Tal possibilidade é materializada pela memória, essa inesgotável fonte de criação. “O que recorda não se sabe quando onde” (ROSA, 1969, p. 122).

A mulher, a do vestido azul, que ocupa o olhar do prisioneiro e que é vista em tantas mulheres que passam pelo vão do cárcere, encarna a necessidade de ver pelo processo de recriação da memória/imaginação. “A do vestido azul, esta, objeto no perímetro de sua visão, no tempo, no espaço. (ROSA, 1969, p. 123).

O prisioneiro é aquele que, no conto, recorda e está condenado à distância do que foi recordado. Simultaneamente, o que está distante parece mais próximo quando se torna lembrança materializada em uma imagem. Esse é um dos grandes conflitos vividos pelo preso, que sofre tanto pela intransparência das pessoas como pelo excesso de transparência de sua lembrança. “Assusta, a intransparência equívoca das pessoas, enviadas. Elas não são” (ROSA, 1969, p. 123). Tal conflito se revela na tentativa do prisioneiro de investir de ação a sua memória, ao contaminá-la da visão, da imagem que tenta contornar as suas recordações transbordantes.

Se nos atentarmos para a natureza reflexiva do livro em que o referido conto se encontra, *Tutaméia*, devemos considerar que se trata de uma obra que discute, por meio de seus quatro prefácios, questões de linguagem e representação. Tendo em conta tal visão, é possível inferir que a temática explorada nessa narrativa se avizinha aos reflexivos textos que perscrutam as possibilidades da linguagem, no caso, as evocadas pelas relações entre imagem e palavra.

Por essa perspectiva, serão muitos traços no texto que nos permitem a aproximação com esse jogo entre os limites da linguagem verbal e a imagem. Como este que encontramos em: “Só em falsificado alcance a apreende, demarcada por imaginário compartimento, como o existir da gente, pessoa sozinha numa página” (ROSA, 1969, p. 122). A mesma falta de apreensão do sentido observada na linguagem verbal se repete no enquadramento que falseia a aproximação, como um movimento de *close* de uma câmera. O inapreensível sentido que ganha corpo com a demarcação dada pelo imaginário compartimento, a memória. Incompreensível sentido de existência que pode ganhar outros tantos significados quando uma voz se imprime em uma página. Trata-se de mais um movimento rosiano capaz de promover paradoxos e a profusão de sentidos.

Parece interessar sobremaneira a Guimarães Rosa esse trabalho de linguagem que engendra novos sentidos. Se o ver é sempre apreender em falsificado alcance, o texto é onde a linguagem, ainda que aprisionada em sua “moldura”, o código linguístico oficial, pode se soltar. No “Quadrinho de estória”, esse jogo ambíguo está encenado: estar aprisionado em uma página é, ao mesmo tempo, revelar-se (MACHADO, 2009, p. 328).

O prisioneiro, como o escritor e o poeta, consegue enxergar para além do que se dá a ver, porém o alcance de tal olhar é circunscrito pela imaginação em perpétuo jogo com a memória. Jogo que propicia a criação de quadros, fotografias que revelam instantâneos lampejos lembrados. Por isso o texto nos remete ao universo das histórias em quadrinhos. Porém, trata-se de uma H.Q. sem desenhos com palavras inscritas, mas com sentenças que evocam imagens e compõem uma cena, um quadro, uma imagem.

Nesse sentido, as imagens do texto são como instantâneos fotográficos: “Aqui insere o sujeito em retângulo cabeça humana com olhos com pupilas com algo; por necessitar, não por curiosidade” (ROSA, 1969, p. 122). O ver como necessário para alimentar aquilo que o faz criar, a sua memória: “Mas ele não pode querer; e só memória” (ROSA, 1969, p. 124). Lembranças ativadas em um contínuo processo, em um jogo com quadros momentâneos, com destaque para a imagem da mulher do vestido azul que, nesse processo, “Desfaz o vazio, conforma o momentâneo, ocupa o arbitrário segmento, possível (ROSA, 1969, p. 125).

Aquilo que não se faz presente pode ser transvisto no que de fato está. Um jogo que põe em cena a ausência e a lembrança que se corporifica no acontecimento que o preso necessita ver. “A qualquer mulher que agora vem e está passando é uma do vestido azul, por exemplo, nova, no meio do meio-dia, no foco da praça” (ROSA, 1969, p. 122). A visagem dessa mulher produz uma espécie de efeito de memória. Ao observar a qualquer mulher no foco da praça, sempre outra será transvista.

Tal atitude do preso nos ajuda a entender a instigante afirmação que lemos mais adiante no conto: “Viver seja talvez somente guardar o lugar de outrem, ainda diferente, ausente” (ROSA, 1969, p. 124). Podemos compreender o “guardar o lugar de outrem” como o eterno jogo de lembranças e esquecimentos que trabalha na configuração da nossa subjetividade. “As lembranças nos constituem de uma maneira dinâmica; e por isso nunca se é, mas sempre se parece ser – este o absurdo maior da condição humana” (MACHADO, 2009, p. 329).

No jogo de parecer ser, a narrativa se desenvolve em um arranjo que falseia o direcionamento a um sentido pronto e definido. Rosa, por meio de sua linguagem e suas imagens aponta para a necessidade de fuga à égide da representação clássica que impõe a busca pelo sentido único, verdadeiro e apaziguador. O narrador desse conto sabe que buscar um único sentido totalizador é inútil. Em sua busca pela liberdade de sua linguagem, ele recorre à visão do prisioneiro, aquele que tem a ciência de que “A liberdade só pode ser um estado diferente, e acima” (ROSA, 1969, p. 125). Estado que exige uma experimentação da diferença. Esta, que se encena de forma instigante na linguagem rosiana capaz de provocar uma dessubjetivação pelo discurso e pelo olhar.

3.9 Uma razão aberrante

Escreve-se para os bezerros que morrem, dizia Moritz. A língua tem de alcançar desvios femininos, animais, moleculares, e todo desvio é um devir mortal. Não há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem. A sintaxe é o conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas.

Gilles Deleuze

Se a empresa do olhar em Rosa nos indica uma configuração outra do real, podemos falar também sobre uma outra possível violência em relação à imagem dogmática do pensamento que ocorre quando o seu texto opera uma busca pela desrazão. Busca que se efetiva por diferentes caminhos, seja dando voz ao louco, seja experimentando narrativas aberrantes, que ferem às lógicas do sentido ou seja perscrutando a loucura que há nas pessoas “normais”.

Veja-se, por exemplo, um entre os tantos anúncios de narrativas que Riobaldo faz. Aqui, há a evocação da desrazão, de maneira que se instaure permanentemente a dúvida em relação ao dito, o questionamento ao saber instituído: “Ao doído, doideiras digo” “Lhe

falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe.” (ROSA, 1988, p. 84).

Essa fala antecede a muito famosa e comentada passagem do romance *Grande sertão: veredas*, que narra o primeiro encontro entre Riobaldo e Diadorim, ainda adolescentes. Riobaldo, que fora enviado pela mãe ao porto de um afluente do rio São Francisco, o de-Janeiro, com a missão de tirar esmola em pagamento de uma promessa, tem ali a primeira visão de um menino muito diferente.

Tal cena representa no romance um acontecimento, uma força, a potência de um encontro que obriga Riobaldo a instaurar novas formas de concepção do real e de sua existência, fato que o impele a pensar, propriamente. Travessias que irão se repetir em sua diferença ao longo de toda a narrativa, como afirma o próprio Riobaldo: “Ah, tem uma repetição, que sempre outras vezes em minha vida acontece. Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo!” (ROSA, 1988, p. 26). Resultado de um saber sensível, afeito a outras lógicas fora dos domínios da pretensa razão, a sua repetição que não se dá a ver ao personagem rosiano confirma a sua impossibilidade de compreender racionalmente a transformação que se dá de fato. Afinal, “O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 1988, p. 52). É, portanto, nesse trânsito, ao decorrer do movimento que o real irá ser corporificar para Riobaldo.

Quando é chegado o dia de atravessar o grande rio em uma canoinha, é como se uma parte de seu eu deixasse de existir. É o “Dia da gente desexistir” (ROSA, 1988, p. 41). Temos aí mais uma recorrente operação da literatura rosiana que configura o que nomeamos de linguagem nômade, o desfazimento do eu, a negação de uma identidade estabilizada e a afirmação da diferença substantivada em uma rizomática rede de devires. Riobaldo, marcado pelo fluxo do próprio discurso e por tantos outros fluxos que configuram suas travessias no romance, embarca na canoa, no fluxo do rio, como aquele que se entrega ao abandono. Ele percebe que agora ocupa o lugar de não mais poder se reconhecer e, assim, afeito ao nomadismo, se deixa levar completamente pelo movimento. Entregue ao fluxo do movimento do rio, ele sentencia: “Eu estava indo ao meu esmo” (ROSA, 1988, p. 87). Ir ao seu esmo é deixar se guiar pela errância, abraçar o caos, é experimentar a fluidez de um espaço liso. É também a renúncia absoluta da vontade do eu que, dessa forma, cria uma imagem que sugere uma força que nos arranca de nós mesmos.

Os movimentos aberrantes nos arrancam de nós mesmos, segundo um termo que retorna com frequência em Deleuze. Há algo “forte demais” na vida, intenso demais, que só podemos viver no limite de nós mesmos. É como um risco que faz com que já não atenhamos mais à nossa vida no que ela tem de pessoal, mas ao impessoal que ela permite atingir, ver, criar, sentir através dela. A vida só passa a valer na ponta dela própria. *Quid vitae?* (LAPUJADE, 2015, p. 23)

Colocar-se em uma situação de movimento aberrante é entrar em um movimento que sempre força a chegada ao limite. Porém, tais experiências-limite têm uma existência verificável? Se não se pode chegar nunca em tal ponto, se jamais atingiremos o limite, então como é possível postular a existência de tais experiências?

Na literatura rosiana, acreditamos que tal experiência se desdobra em múltiplas instâncias. Talvez, a mais evidente delas seja a que se efetiva por meio das incursões pela linguagem sempre em vir-a-ser, que revelam a sua condição movente e não estática, linguagem repleta de neologismos, signos sempre prontos a produzir novos significados. No caso da narrativa do de-Janeiro, acreditamos que ela encena a busca pelas experiências limites que são capazes de provocar a vida e o pensamento e, como tais, apresentam riscos à vida, ao mesmo tempo em que a afirmam. “Os movimentos aberrantes ameaçam a vida tanto quanto liberam suas potências” (LAPUJADE, 2015, p. 22).

Por um lado, é justo dizer que os movimentos aberrantes ameaçam a vida, pois a busca pelos limites poderia levar o indivíduo à ruína, na medida em que ele poderia excedê-lo. Uma situação ameaçadora é a que se apresenta diante de Diadorim e Riobaldo que seguem o curso do rio em direção ao São Francisco.

Mas, com pouco, chegávamos no do-Chico. O senhor surja: é de repente, aquela terrível água de largura: imensidade. Medo maior que se tem, é de vir num ribeirãozinho, e dar, sem espera, no corpo dum rio grande. Até pelo mudar. A feiúra com que o São Francisco puxa, se moendo todo barrento vermelho, recebe para si o de-Janeiro, quase só um rego verde só (ROSA, 1988, p. 87-88).

O afluente que se conecta ao grande rio é a imagem do movimento aberrante que, em meio à fluidez selvagem das águas, busca por meio de novas experimentações, outros caminhos e assim ampliar as conexões. A vida em direção ao outro, em direção ao diferente. “Ele, o menino, era dessemelhante” (ROSA, 1988, p. 87). O menino em sua diferença convida Riobaldo a se movimentar como um nômade, sentado, e assim lhe proporcionar novos encontros capazes de despertar os impulsos vitais. Uma experimentação vital, conforme Deleuze:

A experimentação vital é quando uma tentativa qualquer lhe pega, se apodera de você, instaurando cada vez mais conexões, abrindo-lhe a conexões: tal experimentação pode comportar um tipo de autodestruição, ela pode passar por produtos de acompanhamento ou de arrebatamento, tabaco, álcool, drogas. Ela

não é suicida, porquanto o fluxo destruidor não se assenta sobre si mesmo, mas serve à conjugação de outros fluxos, sejam quais forem os riscos. Porém, a empreitada suicida, pelo contrário, é quando tudo está assentado sobre este único fluxo: “meu” tiro, “minha” sessão, “meu” copo. (DELEUZE, 2016, p. 160).

Sabemos agora, que o perigo a que nos referimos anteriormente em relação aos movimentos aberrantes ocorre quando o fluxo destruidor se assenta sobre si mesmo em uma postura de recusa ao outro. Essa não é a situação que encontramos na narrativa do de-Janeiro. Nela, elementos de um saber sensível, que foge às lógicas dominantes, surgem a todo momento.

Assim, por exemplo, Riobaldo descreve como percebe os imperceptíveis sinais de Diadorim. “Comparável um suave de ser (...) um cheiro bom sem cheiro nenhum sensível” (ROSA, 1988, p. 87). E continua sua descrição que teima em perseguir os limites do descritível e assim esbarra nas raias da indefinição. “Se via que estava apreciando o ar do tempo” (ROSA, 1988, p. 87). Diadorim se coloca diante do mundo e o aprecia em toda sua lentidão. Contra o imperativo da velocidade dos modelos dominantes da cultura do Estado e do mercado, ele se movimenta como um nômade, parado. Se move sentado na canoa que atravessa o rio São Francisco.

Atravessa! Sentencia Diadorim. “Carece de ter coragem...” (ROSA, 1988, p. 89). Coragem para deixar-se ir ao próprio esmo e se desfazer dos apegos do eu. Mas, qual é o lugar a que se vai indo ao seu próprio esmo? Lugares fluidos, deslizantes, lugares indiscerníveis, é o lugar do bêbado, do encontro selvagem, do Iauaretê que se liberta dionisicamente, lugar a que se chega se permitindo entrar em uma espécie de movimento aberrante.

3.10 O medo sojigado

Para Riobaldo, a entrada em tal tipo de movimento é marcada pela presença do medo. Por isso a fórmula “carece de ter coragem” surge como um ritornelo na breve narrativa inserida no romance, coragem para superar a ignorância do medo. Só assim será possível enxergar a vida com outros olhos e deixar o programa que somente enfatiza o reconhecimento daquilo que é semelhante.

A coragem é o momento de lucidez que supera a ignorância, esta que caracteriza o sentimento de medo. “O medo é a extrema ignorância em momento muito agudo. O medo O. O medo me miava” (ROSA, 2001, p. 57). Mas, o que significa estar lúcido nesses termos? A que lógica essa lucidez obedece? A que razão se reporta? Lucidez que dá voz

à lógica dos desejos, dos agenciamentos. Carece ter coragem para assumir o risco de desejar. Desejar outra vida, fora do Estado, da dominância financeira, carece coragem para abraçá-la na intensidade que tal gesto representa. Coragem para desejar viver a plenitude de sua potência.

Trata-se, enfim, de um gesto grandioso. Afinal, existiria um medo maior do que o medo de ser livre? O medo de se realizar pela afirmação de sua potência? A famosa reflexão de Etiéne de La Boétie acerca de seu conceito de “servidão voluntária” nos oferece algumas pistas para esta pergunta. Guattari e Deleuze comentam a respeito de tal impulso que faz com que o ser humano prefira viver em um estado de servidão. “como foi que pessoas quiseram ou desejaram uma servidão, que certamente não lhes vinha de um desfecho de guerra involuntário e infeliz?” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 23). Os autores concordam com a prevalência de tal comportamento. Mesmo que seja para servir um déspota e dar direitos e razão para ser subjogado socialmente. O homem prefere a servidão voluntária, a sujeição subjetiva, entregar o seu corpo à couraça moral, em vez de ser livre para criar os seus próprios valores. É como se ele se entregasse à coação do outro, confortando-se com o poder do opressor e com a sua própria impotência.

A conexão narcisista⁸, marcada pela busca do reconhecimento do igual, nega a diversidade e a intensa pluralidade da vida. A cultura da forma Estado-Igreja-Mercado-Recognição fomenta a busca por recompensas e punições. A diversidade surge quando se dá voz ao que é intrínseco ao ser e não à camada superficial do eu, que não passa de uma convenção identitária. O que é intrínseco ao ser só pode surgir quando abolimos o peso de viver sob o juízo de Deus. Pois quando se vive sob a égide de tal juízo social, inevitavelmente nos tornamos condenados pelo medo de não sermos aceitos. Trata-se de um sujeito que vive com a constante ameaça do abandono, nada mais humano.

Daí deriva também o medo de nunca ser suficiente, de não pertencer a nenhum grupo. Carece ter coragem para criar o nosso próprio valor intrínseco, íntimo, sem se importar com o julgamento do mundo e se mover livremente. Abandonar a condição de viver sempre em culpa, sempre em dívida. Nietzsche destaca que a condição do juízo é “a consciência de ter uma dívida para com a divindade” (NIETZSCHE, 2001, p. 104). É preciso coragem para abandonar a servidão, a recognição, e assumir o risco de ser tomado por um movimento aberrante que se dirige em direção à liberdade.

⁸ Tal procura é evidente se analisamos o comportamento das pessoas em redes sociais, por exemplo, em que se busca incessantemente a correspondência com modelos, a premiação e a punição em forma de likes e dislikes.

Se a divindade se instaura em um duplo movimento de dar esperanças de um além vida, por exemplo, e, ao mesmo tempo, se impõe pelo medo do pecado e da punição, ser livre também é livrar-se dessa tensão de viver entre a esperança e o medo. Só assim é possível abandonar a vulnerabilidade de quem vive prisioneiro das aflições inerentes ao julgamento social. Por se ocuparem sempre de si mesmas, sempre preocupadas em atender aos modelos e às expectativas, as pessoas se tornam vulneráveis, por isso têm medo.

Quando o ser se liberta, abandona as preocupações da subjetivação da cultura instituída. Assim, ele se permite abrir às diferenças, ao outro, porque não se sente constantemente ameaçado. Trata-se de uma condição bem diversa da descrita por Byung-Chul Han que analisa as condições vividas pelo sujeito da sociedade do cansaço (HAN, 2017). Um sujeito reprimido pelo princípio do desempenho que vive cercado pelo medo de falhar.

Diadorim rompe com o medo, é um ser livre. Não é, portanto, um prisioneiro da cultura do modelo e da semelhança e não perde a pura vida se preocupando em atender às expectativas, em vez de olhar para si e criar. A liberdade é experimentada por ele enquanto intensidade de ser. Não à toa sua imagem será associada ao mar no romance, a partir de imagens configuradas pela cor de seus olhos verdes, além da denominação explícita quando de sua morte: “Morreu o mar que foi” (ROSA, 1988, p. 532). Se a terra firme é o local da segurança, o mar se afigura como passagem para o risco, para o desconhecido, para a vida enfim.

Ele encarna assim a própria diferença em relação ao modelo imposto pelo mundo dito civilizado, que não suporta a diversidade e reprime a criação de tantos desejos que nascem quando o medo é subjogado. Se tal empresa de superação é negada ao humano civilizado, o mesmo não se aplica ao povo porvir que Diadorim representa. Ele não é ignorante pelo domínio do medo. O que ele ignora é a sua própria existência. “Que é que a gente sente, quando se tem medo?” (ROSA, 1988, p. 89). A sua pergunta perturbadora revela sua vocação para uma condição pós-humana, de um povo ainda por vir. Ele assim ultrapassa a condição daquele em que o desejo deve ser sempre reprimido, ainda que isso se efetive de forma paradoxal em sua jornada no romance.

Sua sabedoria, isto é, a sua coragem que o livra da vida servil, o livra dos juízos e preconceitos. Sem a programação da subjetivação que só reconhece o mesmo, ele pode se virar para a vida, para a fluidez de sua própria potência e dar atenção à sua conexão com a natureza, com o acaso. Fato que é marcado no encontro do de-Janeiro: “Sentamos,

por fim, num lugar mais salientado, com pedras, rodeado por áspero bamburral. Sendo de permanecer assim, sem prazo, isto é, o quase calados, somente” (ROSA, 1988, p. 90). O silêncio de ambos marca a profunda conexão com o instante, com o acontecimento, com a capacidade de experienciá-lo. “Diadorim também disso não disse; ele gostava de silêncios” (ROSA, 1988, p. 25). Afinal, o silêncio torna possível a emersão das singularidades sufocadas pela imposição das identidades fixas. “O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais” (ROSA, 1988, p. 371).

O episódio do rio de Janeiro não marca apenas o encontro de Riobaldo e Diadorim, mas traduz uma profunda demonstração de conexão como o acontecimento, com o corpo, com o pensamento, com as potências da vida se aproxima da busca por um outro estado do pensamento, mais próximo a um estado meditativo. Livre dos julgamentos das instâncias de poder, o pensamento pode se concentrar no instante já. Nesses estados de mudança da consciência, são comuns os relatos de aumento da percepção dos sentidos. Há uma espécie de intensificação do sensível que altera a percepção dos sons, cheiros, visões e movimentos. Mas tal amplificação dos sentidos não se associa a uma postura de vigília, pelo contrário. Em toda a sua calma, Diadorim se vale da sua conexão com o momento para exercer a máxima violência.

Assim, quando surge o mulato na cena que “Anduzido fungou, e, mão no fechado da outra, bateu um figurado indecente” (ROSA, 1988, p. 91) ameaçando, portanto, um possível estupro, Diadorim se mostra impassível. “Olhei para o menino. Esse não parecia ter tomado nenhum espanto, surdo sentado ficou, social com seu prático sorriso” (ROSA, 1988, p. 91). Sua total integração com seu entorno se revela na absoluta habilidade e agilidade para se livrar do eminente perigo.

Ah, tem lances, esses – se riscam tão depressa, olhar da gente não acompanha. Urutu dá e já deu o bote? Só foi assim. Mulato pulou para trás, ô de um grito, gemido urro. Varou o mato, em fuga, se ouvia aquela correria. O menino abanava a faquinha nua na mão, e nem se ria (ROSA, 1988, p. 91).

De maneira imperceptível – “Mas o menino não se aluía do lugar” (ROSA, 1988, p. 91) – Diadorim embebe o ferro na coxa do mulato. Em nenhum momento se mostra abalado, reticente, mas entregue ao tempo presente, sem medo, sem preocupações: “Mas veio demorão, vagorosinho até aonde a canoa. E não olhava para trás. Não, medo do mulato, nem de ninguém, ele não conhecia” (ROSA, 1988, p. 91).

A potência desse primeiro encontro causa uma transformação inominável em Riobaldo. O encontro com a diferença que Diadorim representa. “Sou diferente de todo o mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente...” (ROSA, 1988,

p.92). Encontro que muda a relação do narrador com o medo e abre para ele possibilidades impensadas.

E eu não tinha medo mais. Eu? O sério pontual é isto, o senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo; e escute desarmado. O sério é isto, da estória toda – por isto foi que a estória eu lhe contei –: eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome. (ROSA, 1988, p. 92).

Trata-se de um encontro transformador, que mexe com as várias facetas de Riobaldo, seus vários devires, “Por que foi que eu precisei de encontrar aquele Menino?” (ROSA, 1988, p. 92). Foi preciso porque somente o encontro é capaz de liberar as potências adormecidas. Encontros marcados pelos paradoxos, contradições, liberam o que Deleuze considera como a grande centelha provocadora do pensamento: o signo.

CAPÍTULO IV
Entre o inefável e o infando

4.1 A caminhada nômade se faz por paradoxos

*Tudo é incauto e pseudo,
as flores sou eu não
meditando, mesmo o de
hoje é um dia que comprei
fiado.*

Guimarães Rosa

O que faz com que uma espécie de linguagem nômade esteja traçada sob as linhas que compõem a literatura rosiana? Não há uma resposta única e objetiva para essa questão, mas uma multiplicidade de acontecimentos, devires, agenciamentos e linhas de fuga que desenham uma perspectiva rizomática sobre o papel. O desfazimento da ideia de “eu”, o abandono do juízo de Deus, a ruptura com os modelos de significação e representação consagrados pela cultura da reconhecimento, a proximidade com o caos, a fuga de toda forma de enclausuramento e opressão, a busca por um movimento aberrante que não se submeta à organização temporal. Todas essas estratégias são operações que inferimos nos textos de João Rosa e que nos ajudaram a figurar o que entendemos por esse nomadismo de linguagem.

Podemos concluir, até aqui, que essas operações rosianas são como pequenas violências que compõem uma espécie de vitalismo que se faz presente na linguagem nômade. Um vitalismo que tem em seu horizonte a proposição de uma literatura que é capaz de forçar o pensamento a pensar. E, para isso, é necessário que tal texto coloque em jogo a lógica do sentido, que subverta o bom senso e o senso comum, a *doxa*, enfim, que afirma que pensar é um gesto simples, corriqueiro.

Seria preciso ser muito “simples” para acreditar que o pensamento é um ato simples, claro para si mesmo, que não põe em jogo todas as potências do inconsciente e do não-senso no inconsciente (DELEUZE, 2000, p. 77).

Em Rosa, a busca pela violência do não-senso, pelas potências inauditas que só podem ser expressas por uma linguagem em estado de vir a ser, se afigura de diversas formas. E, em todas as operações presentes em seus textos, a linguagem trabalha como um dispositivo que pretende levar o pensamento a seus limites, em busca do inefável e do infando, do impensável, enfim. Para tanto, o texto rosiano se vale de invenções linguísticas, torções conceituais, aporias, dificuldades e muitos paradoxos.

Já aludimos, no início deste trabalho, ao fato de que o paradoxo é mais um recurso utilizado por Guimarães Rosa para que sua literatura possa escapar à cultura da reconhecimento. Enquanto esta opera com base na fixidez de sentido, o texto rosiano busca sempre a fluidez de uma linguagem em estado de vir a ser. Por isso é possível aproximar

a linguagem de João Rosa ao conceito de paradoxo como Deleuze o entende, como concepção de um puro devir. Trata-se de um olhar sobre o termo que surge quando o filósofo analisa os paradoxos criados por Lewis Carroll em *Alice*.

Quando digo “Alice cresce”, quero dizer que ela se torna maior do que era. Mas por isso mesmo ela também se torna menor do que é agora. Sem dúvida, não é ao mesmo tempo que ela é maior e menor. Mas é ao mesmo tempo que ela *se torna* um e outro. Ela é maior agora e era menor antes. Mas é ao mesmo tempo, no mesmo lance, que nos tornamos maiores do que éramos e que nos fazemos menores do que nos tornamos. Tal é a simultaneidade de um devir cuja propriedade é furtar-se ao presente. (...) Pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo: Alice não cresce sem ficar menor e inversamente. O bom senso é a afirmação de que, em todas as coisas, há um sentido determinável; mas o paradoxo é a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo (DELEUZE, 1998, p. 01).

Da mesma forma, em Rosa o paradoxo apresenta a qualidade de um puro devir que assim assume a capacidade de tomar sempre os dois sentidos ao mesmo tempo, as duas direções simultaneamente. Tal proposição pode ser notada em suas narrativas, como também nos prefácios de *Tutaméia*. Veja-se, por exemplo, o prefácio “Aletria e hermenêutica”. Neste, como já tratamos inicialmente, a imagem paradoxal é estampada no próprio título, que evoca uma relação entre a hermenêutica, uma pretensa ciência de interpretação dos textos que tem a finalidade de “(...) restabelecer a significação primeira de uma obra” (COMPAGNON, 1999, p. 60) e o neologismo *aletria* que, em nossa leitura, tem no prefixo “a” a negação da primazia da palavra, da letra. Temos, nesse título, a recuperação do sentido pela palavra e a negação desta convivendo em um mesmo espaço, puxando a significação nas duas direções ao mesmo tempo, fato muito presente nas narrativas rosianas, especialmente em suas *Terceiras Estórias*.

Não será por acaso, portanto, que o livro assim prefaciado estará repleto de paradoxos. No artigo “A imaginação do paradoxo” (2006), João Adolpho Hansen reflete sobre as estratégias discursivas da literatura rosiana e enfatiza que o autor constitui seu discurso por meio de paradoxos, promovendo a convivência de argumentos contrastantes, simultaneamente válidos, processo que, em *Tutaméia*, é utilizado em larga escala, contrastando assim com o reduzido tamanho dos textos. De acordo com Hansen:

Falando por paradoxos – e insistindo no valor deles em oposição ao lógico em seus livros –, Rosa insiste em que seu discurso, como prática e efeito, visa a deslocar continuamente os limites explícitos das linguagens estabelecidas e, subordinando sempre o que diz à maneira como diz, mostra que opera com decisões e não com adequação do discurso a verdades já constituídas (HANSEN, 2006, p. 104).

Mostrar a sua inadequação às verdades constituídas é a tônica do prefácio “Aletria e hermenêutica”. Assim, o famoso preâmbulo, que também subverte as características

desse gênero introdutório em função da sua multiplicação no interior do livro, se constitui em uma entre as muitas operações que violentam a organização racional do pensamento preso à lógica cognitiva. Por isso, o texto e os quarenta contos do livro irão propor de maneira abundante, imagens que se encontram entre o inefável e o infando, imagens impensáveis, insolúveis e insólitas.

Assim atribui-se a Voltaire – que, outra hora, diz ser a mesma amiúde “o romance do espírito” – a estafalária seguinte definição de “metafísica”: “É um cego, com olhos vendados, num quarto escuro, procurando um gato preto... que não está lá.” *Seja quem seja, apenas o autor da blague não imaginou é que um cego em tão pretas condições pode não achar o gato, que pensa que busca, mas topar resultado mais importante, para lá da tateada concentração. E vê-se que nessa risca é que devem adiantar os koan do Zen* (ROSA, 1969, p. 07, grifos do autor).

A referência aos koan nesse excerto não é um mero exemplo ilustrativo. Os koan são histórias de caráter paradoxal elaboradas pelo budismo como uma espécie de técnica de meditação, um caminho que, para esta doutrina, é capaz de orientar até mesmo para uma epifania. São imagens que não faltam nem nos prefácios, nem nas narrativas de *Tutaméia*, como em outros contos do autor. A respeito dos koan, Deleuze ressalta a capacidade dessas construções para desafiar a lógica dos sentidos, das significações:

[...] célebres problemas-provas, as perguntas-respostas, os koan, demonstram o absurdo das significações, mostram o não-senso das designações. (...) Através das significações abolidas e das designações perdidas, o vazio é o lugar do sentido ou do acontecimento que se compõem com o seu próprio não-senso, lá onde não há mais lugar a não ser o lugar. O vazio é ele o próprio o elemento paradoxal, o não-senso de superfície, o ponto aleatório sempre deslocado onde jorra o acontecimento como sentido (DELEUZE, 1998, p. 139).

Os koan do zen implicam no afastamento do bom senso e do senso comum, os aspectos que fundam a *doxa*. Ao analisar a potência dos paradoxos em *Alice*, Deleuze também destaca a propriedade que tais figuras têm de se furta à *doxa*, um aspecto determinante para que o paradoxo possa seguir o seu caminho em direção aos dois sentidos ao mesmo tempo, anulando assim a possibilidade de uma identificação. Para o filósofo:

É que o paradoxo se opõe à *doxa*, aos dois aspectos da *doxa*, do bom senso e senso comum. Ora, o bom senso se diz de uma direção: ele é senso único, exprime a existência de uma ordem de acordo com a qual é preciso escolher uma direção e se fixar a ela. (...) o paradoxo é a subversão simultânea do bom senso e do senso comum: ele aparece de um lado como os dois sentidos ao mesmo tempo do devir-louco, imprevisível; de outro lado, com o não-senso da identidade perdida, irreconhecível. (DELEUZE, 1998, p. 78-79).

Os paradoxos criados por Lewis Carroll fazem com que Alice sempre tome os dois sentidos ao mesmo tempo e “(...) põe em jogo todas as potências do inconsciente e

do não-senso no inconsciente” (DELEUZE, 1998, p. 77). Segundo Deleuze, o paradoxo “(...) é a coexistência dos contrários, a coexistência do mais e do menos num devir qualitativo ilimitado, que constitui o signo ou o ponto de partida daquilo que força a pensar” (DELEUZE, 2018a, p. 194).

4.2 O sensível intensivo: o signo e a potência dos encontros

Diz-se-nos também, é certo, que tudo não passa de um engano de arte, leigo e tredo: que quem inventa palavras é sempre um indivíduo, elas, como as criaturas, costumando ter um pai só; e que a comunidade contribui apenas dando-lhes ou fechando-lhes a circulação.

Guimarães Rosa

O signo constituído pela potência de um paradoxo é a categoria eleita por Deleuze como aquela que força o pensamento a pensar. Tratemos de deixar claro que não se trata do signo que funciona a partir de dualidades de base, significante-significado, que fazem desse signo somente a presença simbólica de um conteúdo ausente. Deleuze se refere a um signo capaz de representar a violência das forças imanentes que, no encontro com a nossa subjetividade, termina por obrigá-la a se desviar de seu pensamento recognitivo. “Há no mundo alguma coisa que força a pensar. Este algo é o objeto de um encontro fundamental e não de uma reconhecimento” (DELEUZE, 2018a, p. 182). Para Deleuze, o signo é uma potência capaz de provocar uma torção no pensamento, fazendo-o recusar a familiaridade dele consigo mesmo.

Deleuze afirma que o signo é aquilo que se passa na intensidade dos encontros, obrigando-nos a sentir e a pensar de outros modos. Não se trata aqui, na noção de signo deleuziana ou da nossa proposta de análise da linguagem nômade, de pressupor uma simples subordinação do inteligível ao sensível. Mas, sim, de um processo de intensificação dos estímulos do pensamento capaz de arrastar o inteligível e o sensível e assim conjurar uma força capaz de alterar os processos de percepção. Em tal processo, a criação de imagens paradoxais surge como um privilegiado recurso capaz de provocar a violência desses encontros, pois elas intensificam aquilo que antes era simplesmente ignorado pelo fato de jamais ter sido pensado.

Em seu uso intensivo, a sensibilidade se torna capaz de sentir o que é insensível, de uma perspectiva empírica, por exemplo. Nesse tipo de uso, a memória também entra

em contato com aquilo que só pode ser lembrado e ao mesmo tempo esquecido, ou com o que é o imemorável, como analisado na narrativa de “Quadrinho de estória”. Assim, a imaginação migra para regiões que ousam imaginar o que antes era impossível de se imaginar. A linguagem, em seu uso intensivo enfim, gagueja e alcança o fora de uma língua. Ela estabelece relações intrínsecas com o silêncio ou o indizível. Desse modo, quando a sensibilidade alcança o signo, ela já está em seu exercício transcendente e o pensamento já começou a pensar para além dos limites da *doxa*. Assim ele encontra as potências que estavam segregadas pelo poder da reconhecimento.

Com efeito, o intensivo, a diferença na intensidade, é ao mesmo tempo o objeto do encontro e o objeto a que o encontro eleva a sensibilidade. Não são os deuses que são encontrados; mesmo ocultos, os deuses não passam de formas para a reconhecimento. O que é encontrado são os demônios, potências do salto, do intervalo, do intensivo ou do instante, e que só preenchem a diferença com o diferente; eles são os porta-signos. E o mais importante: da sensibilidade à imaginação, da imaginação à memória, da memória ao pensamento (DELEUZE, 2018a, p. 198).

O signo é o resultado de um encontro intensivo no qual o pensamento é forçado a pensar a diferença e, além da força dos encontros paradoxais em Rosa e dos seus experimentos linguísticos e sintáticos, em sua literatura, os encontros funcionam como metáforas para a experimentação de intensidades.

Quando discutimos sobre o exercício do poder e a supressão das potências, verificamos que a cultura dominante trabalha contra as possibilidades que poderiam levar as pessoas a experimentar as suas próprias intensidades. Como elas não sabem fazê-lo, investem em prisões. A força do encontro de Riobaldo e Diadorim, encontro que celebra a potência, metaforizado no encontro dos rios São Francisco e de-Janeiro, é também uma forma intensiva da literatura rosiana caminhar em direção a um pensamento que se vê forçado a pensar a diferença.

Desse modo, teremos em tal literatura o encontro de personagens, o encontro com as outras línguas e com as outras possibilidades do vir-a-ser signo. Como é o caso do encontro com o selvagem que abala a relação entre o rosto e as primeiras instâncias de significação, que constituem o processo de rostificação, como analisado na narrativa de “Meu tio o Iauaretê”. O rosto, este que é um dos mais evidentes dispositivos na fixação das identidades em um lugar estanque, lugar que necessita da negação da diferença para que possa imprimir a sua lógica identitária. Foi necessária a assombrosa força de um encontro com as potências selvagens para desfigurar esse rosto a fim de que as potências

criadoras surgissem. É nesse sentido paradoxal da anulação dessa força simbólica que é o rosto, que surge, na literatura rosiana, o signo como Deleuze o concebe. O signo compreendido como um vitalismo que contém um paradoxo, portanto, o eterno devir, o vir a ser que nunca se encontra fechado por uma verdade.

Se a desfiguração do rosto surge como alternativa para poder atingir os domínios em que se intensifica a sensibilidade, fazendo desse desfazimento o porta-signo que comporta os contrários, que leva ao encontro da diferença, poderíamos inferir que desfigurar toda a narrativa torna-se o imperativo para alcançar o movimento aberrante de uma linguagem nômade, a força de uma intensa imagem paradoxal que se abre para a produção de sentidos diversos, intensidades múltiplas e devires.

Em *Tutaméia* há, notadamente, a proliferação de imagens paradoxais, como a que propõe o múltiplo no Uno e a intensidade na contenção. Imagens que se formam a partir de signos capazes de conter tais paradoxos e assim configurar o espaço para que seja possível narrar da forma mais sintética possível e, ao mesmo tempo, delongar. Esta última imagem, um paradoxo sempre presente no livro, que insidiosamente nos informa que é o mais rápido que demora mais.

Há, em *Tutaméia*, a presença de uma espécie de cifra rosiana relacionada a sua extrema habilidade de condensar. O contista que já havia anunciado tal empresa em *Sagarana*, o livro das pequenas sagas, das histórias que se assemelham às sagas (*rana* – palavra tupi que significa próximo, semelhante). Sagas que repetem e se diferenciam do modelo, seja por sua extensão reduzida ou pelas novas investidas de inusitados heróis em estranhas jornadas.

O conto que abre o livro *Tutaméia*, “Antiperipléia”, se investe dessas características. Cria-se, dessa forma, o antipériplo, o narrador que necessita construir uma narrativa em desfazimento precisa igualmente se colocar em vias de se desfazer de si mesmo, de sua subjetividade sedentária. E como guia do percurso a ser narrado, ele recusa os pontos de partida e chegada, antes, necessita de se investir de um devir-cego para poder enxergar além, e assim poder guiar o leitor por entre uma linguagem que não cessa nunca de oferecer seu jogo paradoxal de sentidos e não sentidos.

4.3 Narrar à contrapelo

A origem, ainda que seja uma categoria inteiramente histórica, não tem nada em comum com a gênese das coisas. A origem não designa o devir daquilo que nasceu, mas sim o que está nascendo no devir e no declínio. A origem é um turbilhão no rio do devir e ela arrasta em seu ritmo a matéria daquilo que está surgindo.

Walter Benjamin

O conto “Antiperipléia”, o primeiro dos quarenta contos de *Tutaméia*, se encontra inserido em uma complexa dimensão metatextual, e pode até ser percebido como uma espécie de quinto prefácio do livro em que se afigura a proposta de uma anti-narrativa. Enfatizamos, em nossa leitura do prefixo *anti*, a recusa à ortodoxia, ao ímpeto metafísico de colocar tudo em uma forma e buscar a conformidade junto ao modelo. É clara a proposta desse título em romper com a ideia de circum-navegação. Ruptura que pode se estender à rigidez dos modelos retilíneos, sequenciais e canonizados, como é o caso do modelo de narrativa em que a figura do narrador exemplar encontra correspondência nos arquétipos do ancião e do viajante.

Os temas canônicos estão presentes no referido conto: o crime e a viagem. Porém, neste, a épica narrativa heroica se faz ausente e dá lugar à fragmentada narrativa de Prudencinhano, um ex-guia de cego, anão e corcunda. O texto trata de uma aparentemente banal estória da relação extraconjugal de um homem cego com Sá Justa, uma mulher casada. O tema arquetípico do crime motivado por amor está presente, mas a narração e a figura do herói são propostas de formas marginais.

Em “Antiperipléia”, mais uma vez a estratégia do relato é utilizada para dar voz a uma experiência vivida no passado e, como acontece no *Grande sertão: veredas* e em “Meu tio o Iauaretê”, a narrativa se inicia com a marca do travessão, que indica a presença de um misterioso interlocutor, neste caso, o São Desconhecido. No conto, Prudencinhano, que é suspeito do assassinato de seu antigo chefe, o cego São Tomé, reconstrói em seu relato os acontecimentos por “detrás”, em uma referência à reconfiguração e criação inatas à memória. “Que as coisas começam deveras é por detrás, do que há, recurso; quando no remate acontecem, estão desaparecidas” (ROSA, 1969, p. 13). Nesse processo de reconstrução, o narrador desfaz, cria e arranja os acontecimentos de tal forma, que a elucidação sobre o crime recai em ambiguidades profundas.

Examinar as coisas por detrás, além de apelar à recriação da memória e da imaginação, também nos aponta para um procedimento anacrônico, já que o conto revela a impossibilidade de interpretar o passado sem referenciar o tempo presente. Desse modo, propomos aqui uma breve aproximação desse exame por detrás ao pensamento do filósofo francês Georges Didi-Huberman acerca da história da arte.

Ao pensar o tempo e sua relação com as imagens, Didi-Huberman não deixa de reconhecer as contribuições de Gilles Deleuze a seu trabalho, especialmente os conceitos deleuzianos de imagem-tempo e movimento aberrante. Assim como a imagem-tempo deleuziana, caracterizada por uma aberração de movimento que liberta o tempo de qualquer tipo de encadeamento ou ordem cronológica, a proposta de desmonte do tempo efetuada por Didi-Huberman também recusa a representação sequencial.

Como Deleuze, ele realiza uma pertinente crítica dos modelos de representação dominantes. Em sua análise que coloca a questão: “que relação da história com o tempo a imagem nos impõe?” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 30), Didi-Huberman nomeia o movimento aberrante, que se furta a todo tipo de centragem, como sintoma.

Em primeiro lugar, o anacronismo parece emergir na dobra exata da relação entre imagem e história: as imagens, certamente, têm uma história; mas o que elas são, o movimento que lhes é próprio, seu poder específico, tudo isso aparece somente como um sintoma (...) É o que Gilles Deleuze indicou de maneira intensa, quando introduziu, no plano filosófico, a noção de imagem-tempo através da dupla referência à montagem e ao “movimento aberrante” (que eu chamarei de sintoma). (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 31).

A interpretação da História é uma área em que se espera o reconhecimento de um progresso contínuo, a identificação de um fio temporal que trabalha em benefício de uma pretensa unidade de sentido. Tal périplo bem delimitado é questionado por Didi-Huberman, que não é o primeiro a criticar tal posicionamento do saber histórico. Suas reflexões dialogam intensamente com o pensamento do filósofo Walter Benjamin e do historiador da arte Aby Warburg.

Benjamin é responsável pela elaboração de uma concepção original e subversiva do conceito de história ao propor a sua leitura em contrapelo. Para ele, “O historiador deve escovar a história em sentido contrário ao do pelo reluzente da história” (BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 166).

Benjamin e Didi-Huberman não concebem a história como um fio liso, linear progressivo, mas como “(...) uma corda muito desfiada e solta em mil mechas, que pende como tranças desfeitas” (BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 130). Ao recusar a interpretação positivista da história, Benjamin, e depois Didi-Huberman,

conferem ao historiador a tarefa de interpretar a desrazão da história, o seu sem sentido, os seus fios soltos. Uma interpretação que significa, entre tantas práticas, dar atenção às narrativas desprezadas e marginalizadas.

Em seus estudos sobre a história da arte, Didi-Huberman mostra que muitas coisas acontecem nas periferias desta, à margem de uma tradição simbólica formada por preceitos rígidos. Rosa também sabe que, atuando na periferia da linguagem, poderá fazer seu texto expressar para além dos limites de uma economia simbólica tradicional. Ao criar neologismos e uma sintaxe própria, ele desmonta a língua oficial e faz surgir uma outra linguagem que não obedece mais aos princípios norteadores impostos.

Se, por um lado, Benjamin e Didi-Huberman trabalham pela desestabilização do fio contínuo do discurso histórico para que as outras histórias, suprimidas pela lógica da representação clássica possam emergir, no campo da linguagem, a necessidade de ruptura com a lógica dominante é formulada por Guimarães Rosa no prefácio “Aletria e hermenêutica”, que afirma seu posicionamento contra a história. Se a língua, assim como a história, obedece a sistemas pré-determinados para a produção de sentido, é preciso fugir às regras de formulação do sentido. Foge-se, assim, ao périplo da narrativa.

4.4 (Des)Montagens

A memória é uma ilha de edição.

Waly Salomão

A análise de Didi-Huberman que propõe o desmonte da História está alicerçada no estudo da imagem. “Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 15). Para ele, a imagem teria a propriedade de desmontar o tempo em um duplo sentido:

Poder-se-ia dizer que a imagem desmonta a história assim como o raio desmonta o cavaleiro, o faz cair de seu cavalo. Nesse sentido, o ato de desmontar supõe o desconcerto, a queda (...) Uma imagem que me desmonta é uma imagem que me interrompe, me interpela, uma imagem que me deixa confuso, privando-me momentaneamente de meus recursos, faz-me perder o chão. (...) Entretanto, a imagem desmonta a história em um outro sentido: ela a desmonta como se desmonta um relógio, ou seja, como se disjunta minuciosamente as peças de um mecanismo. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 131).

Por isso a história só poderá ser contada a partir de seu desmonte. É preciso desmontar a história e remontá-la sem a preocupação de se seguir uma lógica evolucionista e sem o pudor do historiador que recusa as investidas anacrônicas em suas análises: “O historiador remonta os ‘restos’, porque eles próprios apresentam a dupla

capacidade de desmontar a história e de montar junto os tempos heterogêneos, *Outrora com Agora*” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 126).

Em “Antiperipléia”, além das conhecidas operações linguísticas, observamos a proposição de uma espécie de desmonte do próprio ato de narrar. Tal proposta pode ser observada em diversos pontos da narrativa, como a própria postura de Prudenciniano, o guia de cego marginalizado que enfatiza o seu papel de também seguir em uma direção a contrapelo no exercício da profissão: “A gente na rua, puxando cego, concerne que nem se avançar navegando – ao contrário de todos” (ROSA, 1969, p. 13). Para o narrador e guia, somente seguindo ao contrário do que é esperado pelo bom senso e pelo senso comum, é possível avançar, contar a história.

No conto, a estratégia desse duplo desmonte – o que causa o desconcerto e estranheza e o que leva ao processo de remontagem dos restos – se dá por meio da fabricação das imagens da memória e das imagens fabricadas para o cego São Tomé. Veja-se, por exemplo, a imagem fictícia que é feita da personagem Sá Justa. Ela solicita a criação da estória para o guia, criando assim mais um fio para a já mencionada complexa dimensão metatextual dessa narrativa: “Ajoelhou para me pedir, para eu ao meu Seô Cego mentir” (ROSA, 1969, p. 14).

O guia fabrica a imagem de Sá Justa a partir do desmonte de sua figura. Uma imagem delirante para uma escrita que delira, um olhar que busca, na subjetividade da pessoa cega, a visão para poder enxergar diferente. “Delírios, de paixão, cobiçação, por querer, demais, avistar a mulher – os traços – aquela formosura que, nós três, no desafeio, a gente tinha tanto inventado” (ROSA, 1969, p. 15).

Um outro desmonte, aquele que almeja atingir o conhecimento sobre a morte de São Tomé, se dá pela montagem dos tempos heterogêneos e pela busca do guia por uma subjetividade cega, capaz de lhe mostrar a peça que ele ainda não encontrou para elucidar o caso. “Então, eu, para também não ver, hei-de recordar o alheio?” (ROSA, 1969, p. 14). Nessa mistura de tempos e memórias, se fazer de cego para poder enxergar equivale a recordar aquilo que lhe é alheio. Aí, mais uma vez a embriaguez pelo álcool surge como uma via possível para tal empreitada: “Bebo. Tomo, até me apagar, vejo outras coisas” (ROSA, 1969, p. 14). Embriaguez que não deixa de conotar uma queda turbilhonante que caracterizaria o primeiro tipo de desmonte enunciado por Didi-Huberman.

Ao mesmo tempo, o desmonte estrutural da narrativa segue e é sempre retomado na voz do narrador que afirma: “Tudo, para mim, é viagem de volta” (ROSA, 1969, p. 13). Essa busca que desmonta, que configura o sentido a partir daquilo que retorna, se dá

por meio de uma montagem que obedecerá aos ritmos da memória e que coloca o saber histórico em movimento. Nessa análise, as linhas soltas da história se perfazem na leitura do resto, do inaudito, do desprezado. Ocorre, portanto, na periferia, fora da zona em que a economia simbólica estabelecida faz reconhecer somente as narrativas modelares, como o grande épico do herói e sua jornada.

Propor uma anti-narrativa é buscar a diferença para se contar a história. Daí que as ações do estudo benjaminiano da história, de se privilegiar o que se dá na periferia, fora do campo de visão, dar sentido aos acontecimentos por meio de investidas anacrônicas que desmontem os tempos heterogêneos da história, são todas operações que ressoam na literatura rosiana. Quando o narrador afirma que as coisas começam deveras por detrás e se desaparecem no acontecimento, ele busca uma ressignificação do tempo presente. É como se diante do acontecimento do tempo presente houvesse uma impossibilidade de percepção do “instante já”, o agora, não sendo possível, de fato, enxergar, pensar e vivenciar o tempo presente. Tal impossibilidade também é questionada por Deleuze, como tão bem sintetiza Peter Pal Pelbart ao comentar o pensamento do filósofo a esse respeito: “Não existe presente, apenas o passado e o futuro subdividindo o instante ao infinito, ou melhor, o instante pervertendo o presente em futuro e passado insistentes” (PELBART, 2015, p. 71). De acordo com Deleuze:

Se o passado coexiste consigo como presente, se o presente é o grau mais contraído do passado coexistente, eis que esse mesmo presente, por ser o ponto preciso onde o passado se lança em direção ao futuro, se define como aquilo que muda de natureza, o sempre novo, a eternidade de vida (DELEUZE, 2018a, p. 32).

O narrador procura realizar uma espécie de montagem do tempo e, no presente como o “grau mais contraído do passado coexistente”, reorganiza os acontecimentos de forma a subverter a lógica da linha temporal retilínea. Como o trapeiro da memória benjaminiano que trabalha com os restos e rastros de uma narrativa guiada de forma a recusar a instauração de um sentido claro.

Os rastros são materiais: vestígios, restos da história, contrapontos e contrarritmos, quedas ou irrupções, sintomas ou mal-estares, síncope ou anacronismos na continuidade dos “fatos do passado” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 124).

Prudenciniano retorna ao local da morte do cego Tomé, o que poderia sugerir um apelo ao modelo circular da narrativa épica, tal como Édipo que retorna inconsciente à Tebas e se vê diante do seu destino. Mas, só é possível narrar o que se apreende de fecho

para princípio, como retornar de uma viagem que nunca partiu. O narrador assim realiza uma volta nômade, sem traçado, sem curso, sem pontes:

Mas ninguém espera a esperança. Vão ao estopim no fim, às tantas e loucas. Por mais, urjo; me entenda. Aqui, que ele se desastrou, os outros agravam de especular e me afrontar, que me deparo, de fecho para princípio, sem rio nem ponte. (ROSA, 1969, p. 15).

Acossado por toda a gente, acusado de cometer o crime passional, o narrador segue sem traçados bem definidos, somente deambulando por várias hipóteses que são feitas de vestígios, restos, quedas, anacronismos e nenhuma palavra que contenha a verdade. E, como um trapeiro de uma memória inventada, Prudenciniano remonta as imagens possíveis para poder chegar ao conhecimento a respeito do assassinato:

Dia que deu má noite. Ele se errou, beira o precipício, caindo e breu que falecendo (...) ou o marido, ardido por matar e roubar – empuxou o outro no buracão – seu propósito? Cego corre perigo maior é em noites de luas... (...) Ou, ela, visse que ele ia ver, havia de mais primeiro querer destruir o assombroso, empurrar o qual, de pirambeira – o visionável! (ROSA, 1969, p. 15).

Temos, mais uma vez, uma confissão da impossibilidade de narrar, situação que só pode ser levada a termo se encarada a necessidade de se contar a história por meio de signos que comportem o paradoxo. Daí a suspensão do sentido no relato, que joga com imagens para manter o seu tom ambíguo e paradoxal, sensação experimentada e sentida por Prudenciniano, que a todo momento recorda a ambiguidade de sua situação: “Tenho e não tenho cão, sabe? Me prendam, Me larguem!” (ROSA, 1969, p. 15). Assim ele configura o seu próprio movimento aberrante, a sua busca por uma subjetividade cega. O narrador está sempre a colocar em suspensão os sentidos, os sentimentos e seus pensamentos são alçados à qualidade de dúvida.

4.5 O invisível em devir ver

*Agora que o cego a guiara até
ele, estremecia nos primeiros
passos de um mundo
faiscante, sombrio, onde
vitórias-régias boiavam
monstruosas.*

Clarice Lispector

Colocar em dúvida o que vemos ou sentimos também é uma forma de afirmar a vida. No conto, a sensibilidade do narrador é intensificada pelo seu desejo de enxergar com os olhos do cego e tem, na força da embriaguez pelo álcool, uma estratégia possível

para o desmonte, a queda do seu próprio eu, suas visões e sentimentos. “Bebo, para impor em mim amores dos outros?” (ROSA, 1969, p. 13). Trata-se de um confessado gesto adotado pelo guia para poder investir-se de uma espécie de subjetividade cega para, assim, poder enxergar aquilo que ele não pode ver.

A antiperipléia ganha tons de uma anti-razão que subverte os princípios da narrativa e coloca em suspensão o que os olhos veem, o acontecido, o que foi experienciado e que pode, portanto, ser narrado e articulado. A lógica do “ver para crer” consagrada pelo homônimo de São Tomé, o santo da doutrina católica, é substituída pela lógica de não se deixar invadir por aquilo que ilude ao se travestir pelo manto da realidade: o que se dá a ver. É preciso transformar a sensibilidade do olhar para poder pensar. Afinal, “pensar é estar doente dos olhos” (PESSOA, 1976, p. 211) e “Os olhos, por enquanto, são a porta do engano” (ROSA, 2001, p. 120).

Prudenciniano compartilha dessa lógica em que o adoecido do olhar é capaz de enxergar mais e além. Adoecer o olhar é fugir às imposturas de toda forma de poder; o mesmo poder que inibe a fluidez das potências: “Puxar cego é feito tirar um condenado, o de nenhum poder, mas que adivinham mais do que a gente? (...) Cego esconde mais do que qualquer um, qualquer logro” (ROSA, 1969, p. 14). São Tomé experimenta a sua potência, ao mesmo tempo em que a esconde sob a cegueira, da visão do olhar viciado em poder, da subjetividade presa aos julgamentos da reconhecimento.

São Tomé, nestes termos, é um personagem em estado de vir a ser, livre, enquanto o narrador é um sujeito que vive a condição paradoxal de conviver com a interdição da potência pelo poder e a sua livre expressão, simultaneamente. Potência impedida pela cultura que se dá a ver, o mundo da reconhecimento, que recusa o diferente, o marginal.

Cego é aquele de “nenhum poder”, nômade do pensamento. O cego é aquele que esconde como o logro da literatura que, ao esconder por meio do trabalho com a linguagem, mostra mais sobre a realidade e a existência do que é possível dar a ver quando expresso de forma usual, próximo aos modelos canônicos da representação.

Se, diante da imagem, estamos diante do tempo, o texto de Rosa nos coloca diante de tempos diversos, imbricados, que formam um mosaico em que as imagens literárias são montadas a partir do grande logro do olhar que se desdobra a partir da imagem criada por uma subjetividade cega e das imagens da memória.

No conto, a busca por essa imagem se opera por meio de um movimento nômade, aberrante, seja em função de suas imagens sobrepostas que criam a narrativa ambígua, seja através da própria imprevisível movimentação de Prudenciniano e São Tomé:

“Deandávamos, lugar a lugar, sem prevenir que já se estava no vir para aqui” (ROSA, 1969, p. 13). Contra o encontro determinado pelo périplo, a fluidez de um encontro que se configura ao sabor do acaso, mas que não deixa de confessar a sua repetição.

O guia não faz do cego um sujeito que pode enxergar com sua orientação, mas sim por meio de imagens fabricadas, o que faz do narrador um sujeito em uma espécie de devir-cego, sempre a criar imagens. São Tomé despenha do barranco, mas é o narrador em vertigem que se lança ao abismo, região do vir a ser. Despenhado, desmontado, assim é o narrador que fabrica estórias que a todo instante puxam em mais de um sentido ao mesmo tempo.

O conto “Antiperipleia” apresenta uma narrativa cujo movimento aberrante também funciona como uma via para que se deixe o posicionamento sedentário e estanque do pensamento e seja possível entrar em uma subjetividade nômade, que não procura seguir os caminhos pré-estabelecidos. Quando tomada pelo movimento aberrante, a literatura não mais persegue a verdade ou o encadeamento temporal, mas o desfazimento dessas instâncias. Essa é a prática em que há a possibilidade de descoberta, como nos mostra Didi-Huberman ao comentar o texto de Baudelaire intitulado “Moral do brinquedo”:

No brinquedo, todo interesse está no intervalo entre o tempo da coisa *desmontada* e o tempo do conhecimento pela *montagem*. Inflexão turbilhonária: é o choque, a necessidade de colocar em prática ou de um olhar que passa pela abertura e, logo, pela destruição: (...) como não admitir que, para *saber* o que é o tempo, é preciso *ver* como funciona o relógio da mamãe? E que, para isso, é preciso arriscar-se – ou abandonar-se ao prazer – a desmontá-lo mais ou menos ansiosamente, sistemática ou violentamente, ou seja, *quebrá-lo?* (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.140-141).

Essa prática de desmonte da língua, da palavra, da letra, é recorrente na literatura rosiana. Em *Tutaméia*, esse exercício se acentua e cria uma espécie de “livro-tatarana”, com narrativas que exigem muitas releituras, desmontes e remontagens. Vejamos como, em outras narrativas, as estratégias do desmonte e da intensificação da sensibilidade funcionam e configuram a linguagem nômade em Rosa.

4.6 Vagabundos temulentos

O caminho que resta, então, é o das palavras, a areia de todos os livros. Eu sopro sobre o pavio que queima em cada palavra.

Edmond Jabès

Um dos fatores que atestam para uma profícua riqueza nos textos de Guimarães Rosa é o fato de que eles apresentam diversas camadas de uma incessante busca por conhecimentos. Em uma dessas camadas, verificamos o questionamento de valores estabelecidos e dos direitos que os instauram. São questionamentos que deságuam na crítica à fragilidade de categorias como a verdade e a configuração do sentido.

Não há uma verdade fixa que sirva a todos e todas. Para conhecer pela diferença, é preciso dar corpo às conexões e, para isso, faz-se necessário o movimento capaz de gerar as possibilidades para os encontros, o movimento nômade que privilegia o vagar. Vagar, do latim *vagare*, que, entre outros significados, carrega o de “que se move de um lugar a outro”, “incerto”, “leviano”, andar sem destino, ao léu. Vagar que, em Guimarães Rosa, é nomeado de andar ao seu próprio esmo, como se movimenta Riobaldo após o transformador primeiro encontro com Diadorim. Aqueles que são cheios dessa ação de se mover de um lugar ao outro são qualificados pelo prefixo latino *-bundo*, que carrega a ideia de “cheio ou rico de”, “propenso a”. Os vagabundos são seres cheios de uma movência incerta, leviana, imprecisa, e por isso são os marginalizados por excelência.

Os moralistas, os defensores da cultura da semelhança e da reconhecimento, são os primeiros a usar a alcunha de vagabundo para qualificar qualquer tipo de malfeitor. À palavra vagabundo atribui-se um significado socialmente terrível e estigmatizante. As pessoas que andam sem destino fixo são totalmente marginalizadas, tornam-se catrumanos excluídos de qualquer esfera da cultura dominante.

Fato é que tal cultura cultiva e celebra verdadeira fobia pela vagabundagem. Há, por detrás desse comportamento, o medo de conviver com a expressão da potência que é deixar os corpos e as subjetividades vagarem livremente se permitindo às experiências de encontros novos.

Veja-se, por exemplo, o que fizeram com as populações nômades e indígenas, dizimadas em todo o mundo pelos autoproclamados cristãos civilizados. Havia nessas populações uma incrível manifestação da potência que aquele modo de viver apresentava. Mas, como toda potência que se arvora em sua diferença e que ousa confrontar o poder estabelecido, foi silenciada em longos anos de extermínio.

Resumidamente, poderíamos dizer que a vagabundagem é potência, potência dos encontros, das conexões, das diferenças. Por outro lado, o assim conhecido “cidadão de bem”, cidadão que se enquadra perfeitamente nos ditames do Estado, da Moral e dos estratos de subjetivação, é fruto do poder, poder que o oprime e permite apenas a sobrevivência em um estado servil. Em oposição à potência do movimento que vaga, o poder se manifesta no sedentarismo.

O olhar que trata a vagabundagem como um defeito, como um mal a ser exterminado, se impõe em nome da razão. Desse modo, poderíamos opor a sensibilidade que é viver de encontros, sempre em trânsito, a essa pretensa organização que tudo paralisa. Por isso, para o pensamento nômade, é tão importante desfazer o organismo, desmontar as instâncias de significação e subjetivação. Da mesma forma, desfazer a organização da linguagem é uma operação que se dá em muitas vias no texto de Rosa.

Além dessa desorganização de linguagem que propicia novas narrativas, o vagar também interessa à literatura por outros motivos. Vejamos, por exemplo, como o *vagare* se aproxima do conceito de *flaneur*, do observador privilegiado que recolhe histórias nas ruas. Ambos se alimentam da errância, e fazem dela sua potência para poder narrar e contar histórias por meio de um olhar que não seja aquele estratificado pela subjetivação. O olhar sedentário que só faz reconhecer os signos autorizados pela cultura da reconhecimento.

Esse é mais um dos fatores que faz com que os textos de João Rosa estejam repletos de figuras marginais, verdadeiras vozes catrumanas, a voz da mulher negra, da criança, do miserável, do bêbado, da louca, da mulher amante, do indígena, daqueles que vivem em um trânsito contemplativo e vivenciam um outro tempo, regrado não por uma imposição cartesiana produtivista, mas por imperativos outros.

Tempo que se ergue na medida em que é preciso fazer o pensamento deslizar, vagar, em vez de se ocupar em fazê-lo chegar aos pontos estabelecidos pelo Juízo. Se, em “Antiperipléia”, o narrador perscruta o narrar por detrás, sabemos que não se trata de um retorno por uma reta unida por pontos de partida e chegada. É uma volta deambulante, trôpega, que vaga, como a volta encenada no prefácio “Nós, os temulentos”.

Nesse prefácio, Guimarães Rosa pensa a volta para casa do bêbado, uma volta que se dá em um movimento aberrante. Se o poder impõe o estado sedentário da sobrevivência, é preciso um estado movente, no caso, de temulência, para poder viver.

No prefácio, Chico, o herói temulento, é apresentado como um sujeito que nega a primazia do símbolo, da representação. “Deixava de interpretar as séries de símbolos que são esta nossa outra vida de aquém-túmulo, tão pouco pretendendo ele próprio representar

de símbolo” (ROSA, 1969, p. 101). Ao recusar o símbolo, entendido aqui como a correspondência daquilo que falta, a representação do elemento faltante, Chico acusa a opressão de tal estado cotidiano em que se destaca a obsessão pela completude simbólica sempre associada com o temor ao Juízo de Deus.

O desejo do bêbado errante é criar novas possibilidades de real, novos encontros, por isso ele deixa a potência fluir em seu movimento incerto e leviano para poder fugir à opressão massacrante do cotidiano: “De sobra afligia-o a corriqueira problemática cotidiana, a qual tentava, sempre que possível, converter em irrealidade” (ROSA, 1969, p. 101).

Como nos recorda Paulo Ronái “Nós os Temulentos” “(...) deve ser mais que simples anedota de bêbado” (RONÁI *apud* ROSA, 1969, p. 196). Ao tratar da embriaguez, o prefácio sugere a potência do vagar, da deambulação que é conquistada em um estado alcoólico.

A beberagem que libera a fala é análoga à embriaguez que liberta a escritura e contribui para encenar seu caráter intrínseco, movente e cambaleante. (...) Na escritura rosiana, há um cambalear, uma dança, sugestionando “soluções” diversas, as quais encenam em alta indecidibilidade o rompimento com a lógica clássica da não-contradição. (SANTIAGO SOBRINHO, 2011, p. 42).

Enquanto o olhar do cego aparece como convite à narração às avessas de “Antiperipléia”, no prefácio “Nós, os temulentos”, é o olhar transformado pelo álcool que oferece a possibilidade de narrar sem direções determinadas e vagar desmontando tempos e acontecimentos. “Bêbados fazem muitos desmanchos... – se consolou num tambaleio. Dera de rodear caminhos, semi-audaz em qualquer rumo” (ROSA, 1969, p. 103).

A temulência rosiana encarna assim a busca pelo movimento aberrante, avesso à retidão cobrada no plano da lógica cartesiana e surge, por exemplo, em resposta aos espaços controlados pelo Estado representado aqui pela força policial: “Então, ande reto nesta linha do chão” (ROSA, 1969, p. 104), ordena o guarda ao bêbado Chico. Rosa combate essa ortodoxia paralisante e estriada com o deambular da embriaguez que convoca à mudança. “E foi de ziguezague, veio de ziguezague” (ROSA, 1969, p. 104). Mudança em que seja possível abandonar essa posição sedentária para poder vagar livremente na fluidez dos encontros e devires.

A luta diuturna de Chico é para subverter o cotidiano e imprimir a inventividade e a imprevisibilidade da aventura nos instantâneos e plurais mapeamentos do devir (SANTIAGO SOBRINHO, 2011, p. 45).

Os temulentos são como embarcações à deriva, sempre em viagem de volta, eterno retorno que comporta a própria desmontagem de si. Um movimento que recusa a retidão, os limites pontuais e abraça o caos e a incerteza em vez de aceitar o périplo traçado. O temulento, como o autor temulento que se inclui no pronome “nós” do título de tal prefácio, caminha a seu esmo, se joga neste movimento aberrante em direção a anulação de uma subjetividade programada. “E, com isso, lançou; tumbou-se pronto na cama; e desapareceu de si mesmo” (ROSA, 1969, p. 104). Fim de uma jornada de retorno do herói Chico, que, como o pensamento, a linguagem e a narrativa, precisa se desfazer para poder chegar a um conhecimento.

4.7 Fluidez hídrica

*Entre o território e a Terra
um rio se dispersa
e diz uma língua inútil
que comunica fortemente
com o que se espera da chuva.
Um rio que de repente se forma
de modo estrangeiro ao rio
há de ser, por um momento, a chuva.*

João Santiago

Pensar a escrita em paralelo à metáfora de um fluxo é algo recorrente quando se debate a respeito da criação de um texto. Do mesmo modo que as escritas se multiplicam conforme os desejos e agenciamentos de quem escreve, também os fluxos podem se materializar de formas diferentes. Para Deleuze, com a escrita a linguagem é sempre fluxo:

Escrever não tem outra função: ser um fluxo que se conjuga a outros fluxos – todos os devires-minoritários do mundo. Um fluxo é algo intensivo, instantâneo e mutante, entre uma criação e uma destruição. (...) A escrita opera por conjugação, a transmutação dos fluxos, através do que a vida escapa ao ressentimento das pessoas, das sociedades e dos reinos (DELEUZE, 2017b, p. 63).

Já aludimos para o fato de considerarmos que a linguagem de João Rosa elabora um fluxo muito particular e original. Este, criado em um espaço que evoca forças diversas, o sertão, plano de imanência para inúmeras jornadas. Há também, em tal escritura, um outro tipo de fluidez que torna possível conhecer e sentir uma outra frequência de signos. Estes são criados por meio de encontros, provocações, aforismos, aporias, neologismos, sons e imagens ligados de tal forma que, mesmo se reportando à uma sintaxe própria, oferecem uma das mais profundas realizações que podemos chamar de um exercício de

liberdade da linguagem. Exercício de sua busca por uma língua em movimento, língua em “estado nascente”, como o autor afirma em entrevista a Günter Lorenz. O resultado é a criação de um fluxo produzido a partir de todas as operações que dão movimento à literatura rosiana, que assim se abre como o exercício pleno da potência por meio da escrita.

Ao discutir sobre a nomadologia e as oposições entre o espaço liso e o espaço estriado – o espaço nômade e o espaço sedentário, Deleuze e Guattari chamam a atenção para o modelo marítimo na conformação de tais espaços. Vimos, anteriormente, que o movimento aberrante prescinde dos pontos de partida e chegada. Nele, o movimento é soberano e não se subordina ao périplo determinado.

Ora, no espaço estriado, as linhas, os trajetos têm tendência a ficar subordinados aos pontos: vai-se de um ponto a outro. No liso, é o inverso: os pontos estão subordinados ao trajeto. (DELEUZE; GUATTARI, 2017b, p. 197).

O movimento das águas é uma potência que o Estado tem a necessidade de controlar. “(...) o Estado precisa subordinar a força hidráulica a condutos, canos, diques que impeçam a turbulência, que imponham ao movimento ir de um ponto ao outro” (DELEUZE; GUATTARI, 2017b, p. 29). Em contrapartida, o movimento nômade consiste “(...) em se expandir por turbulência num espaço liso, em produzir um movimento que tome o espaço e afecte simultaneamente todos os seus pontos” (DELEUZE; GUATTARI, 2017b, p. 29).

No conto “O recado do morro”, o narrador descreve o movimento hídrico que se espalha pelas montanhas calcáreas que absorvem a água das chuvas e a intensa transformação que ocorre em uma rede aquífera de caminhos por onde ela desliza livremente. A belíssima narração exalta a diversidade da natureza e a força de uma geografia que subordina o movimento, como o espaço liso que subordina os pontos do trajeto.

De feito, diversa é a região, com belezas, maravilhal. Terra longa e jugosa, de montes pós montes: morros e corovocas. Serras e serras, por prolongação. Sempre um apique bruto de pedreiras, enormes pedras violáceas, com matagal ou lavadas. Tudo calcáreo. E elas se roem, não raro, em formas – que nem pontes, torres, colunas, alpendres, chaminés, guaritas, grades, campanários, parados animais, destroços de estátuas ou vultos de criaturas. Por lá, qualquer voz volta em belo eco, e qualquer chuva suspende, no ar de cristal, todo tinto arco-íris, cor por cor, vivente longo ao solsim, feito um pavão. Um redondas chuvas ácidas, de grande diâmetro, chuvas cavadoras, recalcentes, que caem fumegando com vapor e empurram enxurradas mão de rios, se engolfam descendo por funis de furnas, antros e grotas, com tardo gorgôlo musical. (...) Pelas abas das serras, quantidades de cavernas – do teto de umas poreja, solta do tempo, a aguinha estilando salobra, minando sem-fim num gotêjo, que vira

pedra no ar, se endurece e dependura, por toda a vida, (...) Fim do campo, nas sarjetas entremontãs das bacias, um ribeirão de repente vem, desenrodilhado, ou o fiúme de um riachinho, e dá com o emparedamento, então cava um buraco e por ele se soverte, desaparecendo num emboque, que alguns ainda têm pelo nome gentio, de anhanhohacanhuva. (ROSA, 2015, p. 26-27).

O fluxo livre não é só das águas turbilhonantes, que engolfam e escoam em um gorgôlo musical. Também as palavras no texto de Rosa buscam esse movimento, que se espelha na forma como se move o recado do morro. Temos, em seus textos, palavras a procura de um estado de anhanhohacanhuva, a língua em “estado nascente”.

Tornar possível tal fluxo envolve, como já frisamos, inúmeras operações. Entre elas, o esforço em se criar, na narrativa, uma espécie de espaço liso em que as potências possam deslizar. Tal espaço ganha materialidade no texto de Rosa na fluidez do sertão, em suas veredas e campinas, além das alusões metafóricas a outros tipos de espaços lisos, como o mar.

As imagens que exploram as relações entre o sertão e o mar, essa aparentemente insólita comparação, têm significativa presença na literatura brasileira. Em *Os sertões*, Euclides da Cunha recupera, por meio de seu “olhar geológico”, a herança marítima do sertão brasileiro. “Vai-se de boa sombra com um naturalista algo romântico, imaginando-se que por ali turbilhonaram, largo tempo, na idade terciária, as vagas e as correntes” (CUNHA, 1983, p. 10). Graciliano Ramos também se vale das imagens náuticas em ambientes áridos, como constatamos nos nomes dos cães Baleia, em *Vidas Secas* e Tubarão, em *São Bernardo*.

O mar, quando relacionado ao sertão, geralmente fornece imagens paradoxais. Na filosofia de Deleuze e Guattari, há também um problema de ordem paradoxal quando essa pensa o espaço liso oceânico. O espaço liso do mar coloca para esses pensadores um problema da ordem de ser, o mar, o espaço liso privilegiado e, ao mesmo tempo, ser ele o princípio das estriagens do espaço liso.

É aqui que se colocaria o problema muito especial do mar, pois este é o espaço liso por excelência e, contudo, é o que mais cedo se viu confrontado às exigências de uma estriagem cada vez mais estrita. (...) O espaço marítimo foi estriado em função de duas conquistas, astronômica e geográfica: o *ponto*, que se obtém por um conjunto de cálculos a partir de uma observação exata dos astros e do sol; o *mapa*, que entrecruza meridianos e paralelos, longitudes e latitudes, esquadrinhando, assim, regiões conhecidas ou desconhecidas (DELEUZE; GUATTARI, 2017b, p. 198).

O mar que cria o paradoxo apontado pelos pensadores também é o mar que ajuda a alimentar a ambiguidade associada à personagem Diadorim, no *Grande sertão: veredas*.

Por meio de imagens configuradas a partir de seus olhos verdes, o mar é referenciado na força dessa personagem que vive intensamente em sua potência, vive livremente o fluxo da vida e seus devires, sabendo-se nunca acabado, terminado, sempre em estado de vir a ser. Imagem que retorna no momento de sua morte, em que mais uma vez, o espaço liso que o caracteriza é retomado: “Morreu o mar que foi” (ROSA, 1988, p. 532).

4.8 Navegar é preciso, narrar...

O homem é pago pra não conhecer sossego nenhum de ideia: pra estar sempre cantando modas novas, que carece de tirar de-juízo. É o que o Velho quer.

Guimarães Rosa

Vimos que o conto “Antiperipléia” se vale de uma metáfora náutica para efetuar sua crítica ao movimento pré-determinado de circum-navegação e assim promover uma desmontagem do tempo e da narrativa a partir de um movimento por detrás que recusa as lógicas retilíneas e sequenciais. Em *Tutaméia*, uma outra narrativa apresenta uma forte interlocução marinha. Trata-se do conto “Desenrêdo”, que também guarda no título a ideia do desmonte, da desconstrução do enredo e ruptura com os esquemas narrativos.

Ambos os textos fazem alusão à navegação para pôr em cena sua crítica a respeito do ato de narrar. São muitos os questionamentos dirigidos à narração na obra de Rosa. Eles podem aparecer de forma direta, como no discurso de Riobaldo, que a todo momento coloca em suspensão a trama narrada: “Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo” (ROSA, 1988, p. 82) “Contar é muito, muito dificultoso” (ROSA, 1988, p. 159) e surgem também sob diversas outras metáforas e imagens. Um outro conto que opera tal questionamento se valendo de imagens náuticas é o já mencionado “A terceira margem do rio”. Neste, a invenção navegante do pai indica a recusa em transmitir a experiência, ou seja, em narrar.

“Antiperipléia” e “Desenrêdo” são histórias que criam metanarrativas que, por sua vez, apontam para uma necessidade de retorno, de volta à navegação que se executa agora por detrás. São como relatos que confessam o que se quer esconder, o próprio narrar, a impossibilidade de se chegar ao conhecimento do crime, em “Antiperipléia” e da traição, em “Desenrêdo”. É como se a metáfora náutica pudesse oferecer a oportunidade para uma fuga em que seja possível o reencontro entre o acontecido e a narração, momento em que o texto surge.

À imagem do intenso recolhimento do pai que inventa seu périplo na canoa, acrescenta-se a imagem de um retorno capaz de dotar de conhecimento o viajante. É antiga tal evidência que indica tais espaços, como o mar, o deserto e o sertão, como lugares privilegiados para a reclusão e a descoberta. Deleuze também alude à propriedade de descoberta e invenção que a imagem do mar oferece aos pensadores:

Há em Leibniz uma declaração esplêndida: “Depois de ter estabelecido estas coisas, eu pensava entrar no porto, mas quando eu me pus a meditar sobre a união da alma e do corpo, fui como que lançado de volta ao alto mar.” É justamente o que dá aos pensadores uma coerência superior, essa faculdade de partir a linha, de mudar a orientação, de se reencontrar em alto mar, portanto, de descobrir, de inventar. (DELEUZE, 2017, p. 130).

Se reencontrar em alto mar, no meio, de volta ao lugar do silêncio. Assim é que o recurso às imagens náuticas surge como mais um elemento das travessias rosianas que se desenredam por meio de seus movimentos aberrantes. No conto “Desenrêdo”, Jó Joaquim é o criador de realidades outras. Na empresa de superar a realidade cotidiana que o sufoca, ele põe em prática e funda um novo real a partir da fábula inventada.

4.9 Desenredar o ressentimento

O pecado foi até agora o maior acontecimento na história da alma enferma: nele temos o mais perigoso e mais fatal artifício da interpretação religiosa.

F. Nietzsche

O conto “Desenrêdo” cria um espaço de intensidades em que cada frase se abre como uma sentença que convoca a uma releitura, uma leitura por detrás, a uma meditação, fazendo jus à epígrafe do autor sobre o índice de *Tutaméia*:

Daí, pois, como já disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra (SCHOPENHAUER *apud* ROSA, 1969).

Assim é que uma sentença como “Todo abismo é navegável a barquinhos de papel” (ROSA, 1969, p. 38), além de aludir ao enredo do conto, no caso, às precauções tomadas pelos amantes em vista do ciúme do marido e da vigilância da aldeia, também se abre para inúmeras significações em virtude da força poética que tal sentença carrega.

Paradoxos e triângulos amorosos povoam mais essa estória rosiana em que Jó Joaquim é o protagonista e também o amante, o marido, o duplamente traído e o fabulista.

No conto, o bom e respeitado Jó se apaixona por Livíria, uma mulher casada que, além de se relacionar com ele, mantém uma relação com um segundo amante. Quando o protagonista descobre que a mulher tinha o “pé em três estribos”, os três amantes, cai em profunda tristeza: “Jó Joaquim, derrubadamente surpreso, no absurdo desistia de crer, e foi para o decúbito dorsal, por dores, frios, calores, quiçá lágrimas, devolvido ao barro, entre o inefável e o infando” (ROSA, 1969, p. 38).

Devolvido ao barro, ele está em clara condição de vir a ser, a espera que o fluxo da vida mostre sua forma, seu caminho. “Esperar é reconhecer-se incompleto” (ROSA, 1969, p. 38) e, em sua espera, o paciente Jó Joaquim retorna a encontrar com a amada, agora viúva, e com ela se casa para, logo em seguida, ser a nova vítima de sua traição. “Os tempos se seguem e parafraseiam-se” (ROSA, 1969, p. 39). Nesse jogo da repetição que vem sempre diferente, Jó Joaquim expulsa a mulher, que viaja fugida.

Nova tristeza se abate sobre ele que se apostrofa “como inédito poeta e homem” (ROSA, 1969, p. 39). Como poeta, embarca em uma viagem em estado de inebriado engano e, apesar de condenar a mulher a sair em viagem, não é Livíria que se recolhe, é ele o exilado. Ele se recolhe na grande metáfora náutica encenada no conto, o mar, lugar de silêncio como é o sertão, o sertão que está dentro da gente. E uma nova alusão oceânica, “Mas, no frágio da barca, de novo respeitado, quieto” (ROSA, 1969, p. 39) nos indica o movimento que Jó Joaquim irá realizar para pôr em execução o seu desenredar da história. É Livíria, a mulher, que sai em viagem, mas a transformação do périplo é toda de Jó Joaquim.

Viagem cuja imagem é reforçada na citação a Ulisses, o arquétipo do narrador náutico. “Sábio sempre foi Ulisses, que começou por se fazer de louco” (ROSA, 1969, p. 39). A citação à loucura que, na verdade, revela a sabedoria de Ulisses ao tentar evitar a partida para a guerra, aponta também para a outra razão que o personagem rosiano está prestes a criar, que também pode se relacionar com esse duplo loucura e sabedoria.

Em sua análise a respeito das metáforas náuticas de “Desenrêdo”, Walnice Galvão (1996) nos lembra que a expressão náutica “frágio da barca” remeteria tanto à “naufrágio” como à “fragilidade” e “ruptura”. Entre se entregar ao pranto e ao ressentimento pela perda da mulher amada e romper com o esquema programado de reação à traição, Jó Joaquim escolhe a ruptura, e cria outras realidades em que sua esposa lhe é fiel. Em vez de resolver a traição conforme o esquema da cultura da reconhecimento, que identifica e elimina a diferença, nomeada de erro, defeito, Jó Joaquim cria outra realidade.

Entrementes, o pacífico Jó Joaquim, inversão do sertanejo que lava a honra em outro líquido, o sangue, frustrando a expectativa entranhada no estereótipo, queda-se em casa a elaborar o desenredo do enredo – maquinando o regresso da prófuga –, qual trama e urdidura da tarefa de tecelagem de Penélope às avessas. (GALVÃO, 1996, p. 126).

O *frágio* assim ocupa esse duplo espaço. De um lado, como um signo da fragilidade do ser em se deixar levar pelos estratos do poder, do fraco que se ressent e está sempre à procura da semelhança e da busca pelo ideal. Uma atitude que faz com que o sujeito da reconhecimento seja invadido pelo sentimento de tristeza e assaltado pelo niilismo. Do outro lado, o frágio nos remete ao desejo pela ruptura, a oportunidade de dar voz à potência de agir.

Ao lidar com a traição da esposa a partir da fabulação, ele supera o mecanismo do ressentimento, a repetição a que todos que vivem sob os esquemas que estratificam a vida estão sujeitos. Jó Joaquim apresenta, nesse comportamento, um traço de um indivíduo que se encontra para além do estrato da subjetivação, para além da escravização que representa o estado reativo do ressentido: “O ressentimento é o triunfo do fraco como fraco, a revolta dos escravos e sua vitória como escravos” (DELEUZE, 2018b, p. 152).

Em oposição ao homem do ressentimento que vê o amor como algo a conquistar, como se conquista um bem, Jó Joaquim se encontra na posição de doador de uma realidade transformadora e redentora, e não culpa a esposa por sua infelicidade, ao contrário, faz dela a razão para escoar a sua potência criativa. Trata-se de uma postura que subverte por completo o esquema reativo do homem do ressentimento, como analisa Deleuze:

Mas é preciso que o homem do ressentimento faça da sua própria infelicidade uma coisa medíocre, que recrimine e distribua as responsabilidades: sua tendência a depreciar as causas, a fazer da infelicidade “a culpa de alguém” (...) O homem do ressentimento não sabe e não quer amar, mas quer ser amado. O que ele quer: ser amado, alimentado, saciado, acariciado, embalado (DELEUZE, 2018b, p. 152-153).

Um outro conto de Guimarães Rosa vai na mesma direção contrária tomada pelo homem do ressentimento. “Nada e a nossa condição”, publicado em *Primeiras histórias*, narra a triste história de Tio Man’ Antônio que, ao ser questionado pela filha mais jovem, Felícia, a respeito do sofrimento inerente à condição humana, mostra que é adepto da mesma estratégia fabulista de Jó Joaquim:

– Pai, a vida é feita só de traiçoeiros altos-e-baixos? Não haverá, para a gente, algum tempo de felicidade, de verdadeira segurança? E ele, com muito caso, no devagar da resposta, suave a voz: - “Faz de conta, minha filha... Faz de conta...” (ROSA, 2001, p. 132)

Em “Nada e a nossa condição”, o “faz de conta” funciona como uma espécie de canto que sempre retorna na narrativa. Como em “Antiperipléia”, o conto também considera que só é possível um exame quando lemos por detrás, afinal, “O grande movimento é a volta” (ROSA, 2001, 137) e no instaurar novas realidades demonstram a recusa em adotar identidades fixas e a preferência por se reinventar. “Fazia de conta nada ter; fazia-se, a si mesmo, de conta” (ROSA, 2001, p. 138).

Os personagens Tio Man’Antônio e Jó Joaquim criam planos por onde a imaginação pode deslizar livremente, sem os estratos que estriam e aprisionam. Sobre a invenção fabulista dos protagonistas rosianos, João Batista Santiago resalta os traços daqueles que se ocupam de suas criações:

Ambos mantêm uma renúncia ao ressentimento, à culpa, à vontade de vingança, e afirmam a vida por intermédio do “desvio do olhar”, que, afinal, é a expressão predileta de Man’Antônio, o “faz de conta”. (SANTIAGO SOBRINHO, 2011, p. 152).

4.10 Fabulações do devir

A razão de Jó Joaquim recusa os esquemas reativos e se transveste de inversões lógicas que surgem para executar a antinavegação, o desenredo: “Demonstrando-o, amatemático, contrário ao público pensamento e à lógica desde que Aristóteles a fundou” (ROSA, 1969, p. 40). No desenredar do pensamento, o texto promove uma intensa crítica à cultura dominante que se faz presente na contradição dos saberes consagrados no senso comum, como “A bonança nada tem a ver com a tempestade” (ROSA, 1969, p. 39), contrariando o famoso provérbio “Depois da tempestade vem a bonança” ou “(...) o que fora tão claro como água suja” (ROSA, 1969, p. 40).

Do mesmo modo, o lugar que Jó Joaquim ocupa é também o das imagens paradoxais que provocam o pensamento. Por um lado, é exatamente pelo fato de não ser fiel que a mulher dá a ele a habilidade de operar o passado a partir do “plástico e contraditório rascunho” e em função dessa traição ele “Criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa?” (ROSA, 1969, p. 40). Realidade mais alta, porque criada na navegação, no *frágio* da barca, no alto mar, lugar do conhecimento, realidade que nega a baixeza do ressentimento. Mais certa? O narrador se pergunta. Porém, não se trata mais de uma questão binária de certo e errado. A nova realidade não pode se pautar por valores dicotômicos, a realidade fundada na fábula de Jó não se presta para servir de mais uma

ortodoxia, pois não é fruto de um poder articulado, mas de uma potência que flui livremente e não precisa prestar contas.

Tal fluidez que tem, como premissa, as paixões de Livíria, Rivília ou Irlívia, as variações da primeira mulher, Eva, citada no início do conto. “Foi Adão dormir, e Eva nascer” (ROSA, 1969, p. 38). Para nós, tal menção reforça nossa leitura que vê, no gesto de Jó Joaquim, uma espécie de entrada em um estado devir-mulher, o devir primordial do ser. Para Deleuze e Guattari, os devires se iniciam e sempre atravessam o devir-mulher.

Isso ocorre porque é da menina, primeiro, que se interdita o corpo com ordens e advertências: “não coloque a mão aí”, “menina não sinta assim”, “comporte-se como uma menina”. Se o padrão molar é o do homem branco, adulto, heterossexual, detentor de capital, os devires só poderão ser minoritários sendo, o devir-mulher, uma espécie de chave para todos os outros devires.

Ora, é à menina, primeiro, que se rouba esse corpo: pare de se comportar assim, você não é mais uma menininha, você não é um moleque, etc. É à menina, primeiro, que se rouba seu devir para impor-lhe uma história, ou uma pré-história. (...) é preciso dizer também que todos os devires começam e passam pelo devir-mulher. É a chave dos outros devires (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 69-70).

O devir-mulher, como todo devir, não é a imitação da mulher, nem transformar-se nela mas, antes, a busca para produzir em nós mesmos uma mulher molecular, imperceptível. De certo modo, a procura de Jó Joaquim por outras realidades passam por essa configuração, essa entrada em uma zona de vizinhança de uma micro-feminilidade. Somente abandonando os preceitos do padrão molar-majoritário masculino, seria possível uma ação não reativa, não ressentida, capaz de valorizar a mulher que tem múltiplos amantes, como seus muitos nomes. Fato que, para o “macho padrão molar”, é algo imperdoável.

A concepção de tal devir é possível porque é à mulher que, na sociedade falocêntrica, cabe o papel de aceitar e se resignar diante da traição conjugal. Jó Joaquim não se transveste como mulher para entrar nesse devir, mas sua subjetividade, ao torcer o programa vingativo do ressentido, inaugura uma via que vai em direção à mulher. É para ela que ele cria a história. É um devir em direção ao que a mulher deveria ter sido em razão de sua potência reprimida pelo poder masculino.

Para o narrador, Jó Joaquim procurava emprestar à mulher, a semelhança com a perfeição, em uma clara busca platônica pelo ideal para poder tornar a sua Eva perfeita: “Ele queria apenas os arquétipos, platonizava” (ROSA, 1969, p. 39). Fato é que sua Eva,

Livíria, é um ser livre, e sua liberdade não se ocupa em atender os valores da moral dominante.

Os contos “Antiperipleia” e “Desenrêdo” proporcionam uma verdadeira geografia das relações na medida em que reivindicam novos encontros, novas possibilidades, novas realidades em personagens que a todo tempo se transmutam e buscam, de forma temulenta, uma linha de fuga por onde escapar das armadilhas do cotidiano e da cultura estratificada.

Histórias que encerram travessias travestidas em devires minoritários. Daí a criação de uma linguagem nômade, sempre em movimento e à procura de devires que alcancem significações fora dos esquemas da reconhecimento. Devires que também revelam o contato com a diferença pura, pois o exercício de tal linguagem exige o abandono de todos os modelos.

Vejamos, a seguir, uma outra narrativa que também amplifica tal fluxo de devires, o conto publicado no livro *Primeiras Estórias*, “A partida do audaz navegante”, que também se vale das metáforas da navegação marítima para poder explorar muitas das categorias que visitamos até aqui em nossa caracterização da linguagem nômade em Guimarães Rosa.

4.11 Uma navegante audaz

Eu queria fazer parte das árvores como os pássaros fazem.

Eu queria fazer parte do orvalho como as pedras fazem.

Eu só não queria significar.

Porque significar limita a imaginação.

Manoel de Barros

Em um outro conto alusivo às viagens marinhas, temos novamente a literatura rosiana promovendo uma intensa rede de metatextos e devires. Um primeiro traço dessa rede metatextual que surge no conto é o diálogo estabelecido com a história da narrativa ocidental. O arquétipo da viagem, presente em “Desenrêdo” na citação à Odisseia homérica na figura de Ulisses, retorna aqui já no título “Partida do audaz navegante”. O título evoca a aventura marítima e os grandes épicos que narram sobre a audácia de navegar rumo ao desconhecido. A viagem, mais do que uma citação aos clássicos e à mitologia do narrar, constitui-se em um movimento privilegiado, pois transforma e intensifica a sensibilidade.

A nossa leitura do conto e da literatura rosiana nos leva em direção a olhar as narrativas de viagem não somente como histórias que se caracterizam pela transformação do herói e pela autoridade conferida a ele para poder transmitir as experiências, como enfatiza Walter Benjamin no famoso ensaio “O narrador” (BENJAMIN, 1986). Para nós, a viagem também é o movimento que confirma uma atitude afirmativa diante da vida. Para enfrentar o mar e os seus riscos, seus monstros, suas aberrações, carece de ter coragem, de ter audácia. Tal proximidade com o perigo proporciona o aumento da sensação em que se sente a vida pulsar em todos os poros do corpo. A viagem funcionaria portanto, como um processo de intensificação da sensibilidade, uma oportunidade em que é possível promover a recriação dos valores que regem a vida.

Tal percepção sensível que pode ser intensificada em um estado nômade, como a viagem, é explorada de forma lúdica e inusitada por Brejeirinha, a protagonista do referido conto, a narradora que cria a viagem do audaz navegante.

Ela é uma criança pequena que não deve ter mais do que quatro ou cinco anos, conforme a sua descrição: “A gente via Brejeirinha: primeiro, os cabelos, compridos, lisos, louro-cobre; e, do meio deles, coisicas diminutas: a carinha não-comprida, o perfilzinho agudo, um narizinho que-carícia” (ROSA, 2001, p. 167). Porém, apesar da pouca idade, apresenta uma inteligência e sensibilidade raras. A primeira menção a sua esperteza está grafada no nome.

O nome Brejeirinha sugere, à primeira vista, o habitante do brejo, um pária, marginal, uma pessoa vulgar, que não é nobre e não detém os signos do poder. Dizer coisas brejeiras significaria, então, coisas próprias de gente desclassificada, de vagabundos. Com o tempo, na língua espanhola, brejeiro passou a significar “inteligente” “esperto”. No português, o significado desliza para um tipo de esperteza marota, moleque. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis utiliza a palavra ao descrever um comportamento maroto do narrador que conta suas memórias:

Meu pai puxou-me as orelhas, disfarçadamente, irritado deveras com a indiscrição; mas, no dia seguinte, ao almoço, lembrando o caso, sacudiu-me o nariz, a rir: Ah! brejeiro! ah! brejeiro! (ASSIS, 1999, p. 20).

A personagem rosiana é brejeira porque, a todo instante, desafia as lógicas vigentes. Sua linguagem e sua narrativa exigem sempre uma percepção filosófica e artística e pedem uma intensificação da sensibilidade, um desmonte de nossa subjetividade para poder entrar em contato com o que a criança diz. Ela “formava muitas artes”, tudo criado de uma forma ao mesmo tempo delicada e desconcertante, em um

conto que, desde a sua primeira frase, busca romper com os esquemas clássicos de representação.

Tal ruptura se evidencia quando nos debruçamos, por exemplo, sobre as fórmulas que caracterizariam as narrativas classificadas no gênero “conto”. Ao analisar estruturas narrativas e os gêneros literários da novela e do conto, Guattari e Deleuze enunciam:

Não é muito difícil determinar a essência da novela como gênero literário: existe uma novela quando tudo está organizado em torno da questão “Que se passou? Que pode ter acontecido?”. O conto é o contrário da novela porque mantém o leitor ansioso quanto a uma outra questão: que acontecerá? Algo sempre irá se passar, irá acontecer (DELEUZE; GUATTARI, 1999, p. 63).

“A partida do audaz navegante” subverte tal característica enunciada por Guattari e Deleuze, pois é um conto sobre nenhum acontecimento, sobre coisa nenhuma, como anuncia o narrador já na primeira frase: “Na manhã de um dia que brumava e chuviscava, parecia não acontecer coisa nenhuma” (ROSA, 2001, p. 166). A névoa ajuda a compor esse espaço etéreo de narrar o nada que se apresenta.

Essa ausência nos leva, necessariamente, à primeira pergunta de caráter filosófico que o conto suscita: *alguma coisa acontece quando não acontece coisa nenhuma?* Tal questão surge de forma explícita no conto “O espelho”: “Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo” (ROSA, 2001, p. 119). Trata-se, pois, de uma questão rosiana que também está presente nas incursões filosóficas travestidas de anedotas analisadas no prefácio “Aletria e hermenêutica”, cujo sentido geral podemos resumir no citado argumento de Bergson neste texto contra a ideia do nada absoluto: “...porque a ideia do objeto ‘não existindo’ é necessariamente a ideia do objeto ‘existindo’” (ROSA, 1969, p. 05-06).

Não havendo um acontecimento a ser narrado, o texto rompe com a expectativa gerada pela lógica narrativa tradicional do gênero “conto”. Mas, se a sua ausência é, paradoxalmente, a ideia do acontecimento existindo, ele existe, no conto, devido a atenção que a história dispensa para a linguagem. A linguagem torna-se, assim, o acontecimento do conto. Breijerinha toma a linguagem como seu objeto, seu brinquedo, e a desmonta fazendo aparecer a língua em seu estado nascente, a sua poesia que, segundo Manoel de Barros, é justamente a arte de escrever sobre os não acontecimentos. “Escrever o que não acontece é tarefa da poesia” (BARROS, 2015, p. 04).

Em Guimarães Rosa, a brejeira é esperta porque percebe o arbitrário da linguagem, das coisas, da significação, ela demonstra conhecer o princípio da realidade virtual que a linguagem impõe a todos. “Eu sei por que é que o ovo se parece com um

espeto!” (ROSA, 2001, p. 167). A inusitada conexão revela o seu conhecimento de que não há sentido pronto para as coisas, para as palavras, que elas podem ser encaixadas e significadas conforme uma nova disposição. Daí novos questionamentos e relações podem surgir, sugerindo imagens aporéticas e que se aproximem, por exemplo, das construções dos koan do zen, como é a relação proposta entre o ovo e o espeto.

O narrador enfatiza que a menina tem esse saber a respeito da linguagem, ao dizer, por exemplo, que “ela vivia em álgebra” (ROSA, 2001, p. 168), ou seja, que ela é capaz de criar uma lógica própria, seus próprios valores para poder inventar as coisas e as palavras que ainda não foram ditas. “Breijerinha é assim, não de siso débil” (ROSA, 2001, p. 167). Ela pode criar porque não compartilha do mesmo siso débil das pessoas que vivem sob o juízo do Deus da cultura da reconhecimento. Contra a interpretação do senso comum que rejeitaria a relação do ovo com o espeto, a potência da criação de uma criança que põe tudo em estado nascente, estado de criação latente, que é também um estado frágil, de desmonte e desfazimento. E tudo é feito como em um transbordo de felicidade da personagem, uma imagem que é espelhada na felicíssima corrida de Nurka, “cachorra destapada ditosa” (ROSA, 2001, p. 170).

Pele, a irmã que sempre caçoava das fabulações de Breijerinha, é uma espécie de representante do senso comum. Ela a considerava uma “analfabetinha aldaz”, além de rejeitar as composições originais da irmã mais nova. De fato, para quem espera a obediência à ordem estabelecida, aos esquemas de representação, no caso representada pela observância à escrita alfabética, só pode identificar como erro a invenção do personagem “aldaz” criado por Brejeirinha, que não segue a ortografia “audaz”.

Brejeirinha responde às provocações da irmã: “*Antes falar bobagens, que calar besteiras*” (ROSA, 2001, p. 169). Suas bobagens revelam valores que afirmam a vida, como a potência estética da arte. “*Por que você inventa essa história de de tolice, boba, boba?*”, Pele pergunta. Ao que Brejeirinha responde: “*Porque depois pode ficar bonito, uê!*” (ROSA, 2001, p. 169). Em vez de reafirmar as besteiras da cultura dominante, burguesa e medíocre, ela valoriza a beleza da arte que pode surgir onde há um trabalho com a linguagem.

E será justamente em função da fragilidade da língua e seus esquemas arbitrários de significação que Breijerinha pode fazer suas brincadeiras entre a designação e a significação das palavras. É como uma nova citação ao duplo *frágio* da barca de Ulisses. A linguagem é o seu brinquedo que, frágil, ela desmonta e, assim, rompe com o que é esperado. Surge a sua prosa poética que fala sobre o nada.

Um texto que não fala de nada não tem um ponto central para onde dirigir a atenção do leitor, por isso precisa estar sempre em busca da intensificação da sensibilidade. Tal apreensão do que é tênue e fugaz só é possível porque Brejeirinha está sempre aberta, sempre em trânsito, ou seja, pronta para as novas conexões que procura vividamente. Além disso, ela valoriza o papel das emoções na compreensão, na experimentação do mundo pelo intermédio da linguagem, do pensamento. Brejeirinha pergunta: “*Sem saber o amor, a gente pode ler os romances grandes?*” (ROSA, 2001, p. 168). Sempre em direção a um sentir/pensar, temos, mais uma vez, uma personagem tensionada entre o inteligível e o sensível.

De um lado a sensibilidade é estimulada, de outro, sua faceta intelectual aparece quando verificamos que suas histórias são carregadas de referências. Conclui-se que ela tem um histórico de leitura e provavelmente ouviu histórias clássicas de viagem e naufrágio e é capaz de incorporá-las em suas invenções.

Ao arrastar a língua para essas zonas de intensidade, Brejeirinha encarna a potência da literatura que escapa à imposição da busca pela semelhança, que recusa o caminho traçado e procura sempre fábula nova. Temos, neste conto, invencionices de criança, intensidades de sentir daquela que cresce livre das significações que obrigam a dizer e, assim, é capaz de encarnar uma encenação alegórica do princípio da arte e do arbitrário da invenção artística.

Ela é uma criança que, livre dos condicionamentos sociais, brinca com as palavras como uma criança que desmonta seu brinquedo: “*Zito, tubarão é desvairado, ou é explícito ou demagogo?*” (ROSA, 1969, p. 168). A pergunta feita ao seu primo, Zito, expressa a sua lógica. Nesta, as palavras se encaixam de acordo com o seu experimento de “poetista”, poeta e artista que ignora as relações vigentes para poder encadear as palavras. Mais adiante, ela transforma Zito no audacioso navegante, tudo expresso conforme o seu entendimento da linguagem, em que se encaixam vocábulos que parecem estar fora do lugar.

Zito, você podia ser o pirata inglório marujo, num navio muito intacto, para longe, lo-õ-ongé no mar, navegante que o nunca-mais, de todos? (...) O Aldaz Navegante, que foi descobrir os outros lugares valetundinário. Ele foi num navio, também, falcatruas (ROSA, 2001, p. 168).

O narrador, ao comentar os diferentes usos de linguagem que a menina emprega, analisa:

Porque gostava, poetista, de importar desses sérios nomes, que lampejam longo clarão no escuro de nossa ignorância. (...) Mas Brejeirinha tinha o dom de

apreender as tenuidades: delas apropriava-se e refletia-as em si – a coisa das coisas e a pessoa das pessoas.” (ROSA, 2001, p. 168).

Desse modo ele indica a sua filiação neoplatônica em que os seres viventes são os ignorantes que esperam pela verdade, pela luz que iluminaria nossa escuridão e, nesse sentido, Breijerinha seria a filósofa, amiga do saber que retira as almas ignotas da caverna. As tenuidades, para o narrador, seriam os valores platônicos, como a essência, alma, a coisa das coisas, o modelo idealizado.

O que escapa ao platonismo do narrador é a potência na voz de Breijerinha, na sua linguagem que é capaz de desconcertar justamente porque foge ao pressuposto da semelhança, chave para o mundo sedentário das identidades plenas, da representação clássica. Ela desarticula o estrato da linguagem e assim marca a sua diferença a partir de sua criação.

4.12 Artistas nômades

Ele que o abismo viu

Epopéia de Gilgámesh

Em nenhum momento, Gilles Deleuze defende a arte e a filosofia como produtos das forças nômades. Segundo ele, são poucos os pensadores nômades e os artistas comprometidos com a subversão em sua arte. Como tratamos no início deste trabalho, um pensamento que não faz mal a ninguém, que não perturba ou entristece, não pode ser pensamento em um sentido deleuziano. Desse modo, o pensador sedentário está para a reconhecimento assim como o pensador nômade está para a diferença. Para Deleuze, Nietzsche é o grande exemplo de pensador nômade e, sobre ele, diz o seguinte:

Eis talvez o mais profundo de Nietzsche, a medida de sua ruptura com a filosofia, tal como ela aparece no aforismo: ter feito do pensamento uma máquina de guerra, ter feito do pensamento uma potência nômade. (DELEUZE, 2005b, p. 321-322).

Se temos Nietzsche como exemplo de pensador nômade, concluímos que todo pensador e artista nômade são, necessariamente, criadores. Breijerinha se encontra neste lugar de artista e pensadora que cria ativamente e só se ocupa da própria potência. Vive seu devir intensamente. Por isso sempre precisa estar em movimento, como uma audaz navegante. “Aos tantos, não parava, andorinhava” (ROSA, 2001, p. 167) e, como uma andorinha, executa audaciosas acrobacias com a linguagem. Essa é a sua necessidade, operar a linguagem e, para Deleuze, “Um criador só faz aquilo de que ele tem

absolutamente necessidade” (DELEUZE, 2016, p. 333), o que confirma o lugar que a menina ocupa.

O livro *Primeiras estórias* traz outra narrativa em que outra menina ocupa um lugar muito próximo ao de Breijerinha, lugar de quem cria outra realidade a partir da linguagem, a partir da sua necessidade. Trata-se de Nhinhinha, a protagonista do conto “A menina de lá” que, como Breijerinha, mantém uma relação muito intensa com a linguagem. Por meio dela, a protagonista concretiza seus desejos, fato que o narrador chama de milagre.

Nhinhinha também é muito nova e de aparência frágil:

E ela, menininha, por nome Maria, Nhinhinha dita, nascera já muito para miúda, cabeçudota e com olhos enormes (...) em geral, porém, Nhinhinha, com seus nem quatro anos, não incomodava ninguém, e não se fazia notada, a não ser pela perfeita calma, imobilidade e silêncios (ROSA, 2001, p. 67).

Como Breijerinha, ela também faz um uso muito particular da linguagem e não se apropria dos signos do senso comum, o que torna o entendimento de seu discurso, um desafio. “Ninguém entende muita coisa que ela fala... – dizia o Pai, com certo espanto” (ROSA, 2001, p. 67). Ambas são brejeiras, Nhinhinha mora “(...) quase no meio de um brejo de água limpa” (ROSA, 2001, p. 67) e também tem a sua própria esperteza para elaborar sua linguagem. As duas demonstram extrema destreza para manipular a palavra, quebrá-la até chegar ao seu *frágio*, seu estado movente e assim inventam coisas não nomeadas pela língua corrente.

O discurso de Nhinhinha a todo instante afirma a vida. A personagem cria várias metáforas alusivas à morte para enfatizar a necessidade de trazer à tona a proximidade desta com a vida. Em uma cena junto ao narrador, ambos comentam sobre a morte de um sabiá:

Aí, observou: - “O passarinho desapareceu de cantar...” De fato, o passarinho tinha estado cantando, e, no escorregar do tempo, eu pensava que não estivesse ouvindo; agora, ele se interrompera. Eu disse: - “A avezinha.” De por diante, Nhinhinha passou a chamar o sabiá de “Senhora Vizinha...” (ROSA, 2001, p. 69).

Ao observar que “O passarinho desapareceu de cantar”, um eufemismo para a morte do sabiá, Nhinhinha passa a chamar a avezinha, em que se ouve também “a vizinha”, de “Senhora Vizinha”, em uma alusão à proximidade da morte como condição necessária para que se afirme a vida. Por isso as estórias criadas pela personagem estão repletas de imagens de morte e eternidade:

Ou referia estórias, absurdas, vagas, tudo muito curto: da abelha que se voou para uma nuvem; de uma porção de meninas e meninos sentados a uma mesa de doces, comprida, comprida, por tempo que nem se acabava; ou da precisão de se fazer lista das coisas todas que no dia por dia a gente vem perdendo. Só a pura vida (ROSA, 2001, p. 68).

Na lista de Nhinhinha cabe tudo aquilo que uma pessoa é levada a suprimir em favor de um poder que explora e reprime a sua vida. A pura vida que vale a pena ser vivida. Nesta lista deve caber tudo o que foi deixado de fora, adiado para depois já que, na cultura dominante, é preciso servir primeiramente ao poder e satisfazer os preceitos morais do juízo de Deus. Nhinhinha afirma a vida ao fazer da linguagem a companheira que a recorda sobre a tenuidade, sobre o inefável que é a vida. Por isso ela “(...)comia logo a carne ou o ovo, os torresmos, o do que fosse mais gostoso e atraente” (ROSA, 2001, p. 68). Comer primeiro o que é mais apetitoso é um gesto que indica que ela não podia fazer como o bom senso, a *doxa*, que cuida primeiro das obrigações, se permite ser explorado e deixa a vida para depois. Para ela, que afirma a vida, é preciso viver o hoje em vez de idealizar a conquista de uma felicidade que nunca se concretiza.

Em vez de procurar o ideal metafísico, Nhinhinha está sempre presente no acontecimento, vive em sua potência e não se preocupa com os julgamentos alheios que a cercam. Por isso os seus desejos, os seus milagres, sempre trazem experiências sensoriais, a valorização da relação com os outros e com a natureza: “Eu queria o sapo vir aqui. (...) Daí a duas manhãs quis: queria o arco-íris” (ROSA, 2001, p. 69-70).

Paulo Rónai analisa as duas personagens rosianas em comparação e diz que Breijerinha é a poeta que configura suas histórias a partir das referências aos clássicos, a poeta erudita, enquanto Nhinhinha seria a poeta popular, que inventa sua linguagem a partir da oralidade, sem ilustrações.

Nhinhinha, crescida no isolamento da roça, é, por isso, isenta da visão convencional dos fenômenos, (...). Breijerinha, seu oposto na vivacidade da inteligência, mas sua parenta no frescor da imaginação associativa, encontra tanto divertimento nas palavras como nos objetos, utilizando umas e outros como brinquedos. Poder-se-iam ver nas duas meninas as encarnações da poesia popular e erudita. (RÓNAI IN: ROSA, 2001, p. 23).

Rónai coloca as duas meninas em uma espécie de oposição entre o popular e o erudito, mas nós preferimos pensar na relação afectiva entre as duas. Duas personagens que, distintas, criam ininterruptamente, como em um fluxo da água da chuva absorvida por um morro calcáreo que é devolvida à nascente como sendo a própria terra. Para nós, ambas vivem em estado de nãnhancanhua, estado da língua nascente que só pode surgir em uma subjetividade livre dos preceitos da moral dominante. Subjetividades que

propõem um corte radical com o pensamento cognitivo. Personalidades que, em sua radicalidade com o pensamento, também propõem o seu koan: “Mamãe, agora eu sei, mais: que o ovo só se parece, mesmo, é com um espeto!” (ROSA, 2001, p. 175).

Essas duas meninas que rompem com a convenção e fundam realidades nos indicam também, algo muito presente na literatura de João Rosa, que é a ideia de que a criança, o louco, o analfabeto, aqueles que vivem à margem, enfim, são capazes de intuir coisas que a nossa civilização tecnológica não alcança mais.

Como artistas completamente absorvidas pelo seu ofício, que vivenciam cada pedaço de segundo do seu tempo, elas experimentam brincar com a linguagem sem se importar com a moral ou as idealizações dominantes, e assim vivem intensamente cada momento e fazem a vida valer a pena. Elas não são de siso débil como os seres que, em vez de vagar livremente, correm em direção à luz do reconhecimento, da semelhança. Para elas é mais importante embaralhar, propor um pensamento, uma aporia, um aforismo, em vez de oferecer mais um reconhecimento.

4.13 Se eu seria embarcação

A narrativa de “A menina de lá” inevitavelmente leva à leitura do nascimento de uma santa, como confirmam suas últimas frases: “(...) – pelo milagre, o de sua filhinha em glória, Santa Nhinhinha” (ROSA, 2001, p. 72). Símbolo de ascese, a santa católica puxa para a interpretação metafísica. Porém, assim como a potência nômade da linguagem de Brejeirinha escapa ao neoplatonismo do narrador, a força da presença de Nhinhinha, que faz a linguagem coincidir com os acontecimentos, também ultrapassa a moral cristã investida na leitura do nascimento da Santa.

A religiosidade aparece desde o início do conto, já na descrição de sua moradia: “Sua casa ficava para trás da Serra do Mim, quase no meio de um brejo de água limpa, lugar chamado o Temor-de-Deus” (ROSA, 2001, p. 67). A imagem do brejo de água limpa nos remete para o paradoxo invocado por Nhinhinha que vê, na proximidade da morte, a razão para viver uma vida que valha a pena ser vivida. Para além do juízo de Deus, ela não vive com o temor do seu julgamento. A Serra do Mim a contorna, o que nos sugere que, como se por detrás do seu “eu”, estivesse o seu “lá”, o seu fora. Desse lugar é que flui a sua linguagem livre, viva e provocadora.

Brejeirinha também cria esse lugar por onde faz escorrer a sua própria linguagem fora de todo poder. As duas personagens nos revelam a força de um devir-menina. Devir que reúne e põe em relação as forças do devir-mulher e do devir-criança.

É preciso um acontecimento para um devir começar a agir. Nesse sentido, o devir é como uma espécie de território a ser explorado. Ao fazer da linguagem esse acontecimento, Nhinhinha e Brejeirinha entram em contato com a potência que explora e cria novos caminhos. Como são crianças, elas nunca abandonam a capacidade de se espantar. Entrar em um devir-criança, além de provocar o gosto e o prazer de jogar, de desmontar o brinquedo, no caso, a linguagem, é também da ordem de poder entrar em uma zona em que é possível se espantar com cada descoberta que se faz sobre a vida. Espanto que afirma a vida.

A linguagem nômade que fala por meio de um devir-mulher na voz do homem que é desenredado, fala também de um devir-criança por meio de meninas que vivem como na vertigem de entrar em um barquinho de papel e se lançar ao abismo. Para um olhar que só sabe reconhecer o igual, a semelhança, a linguagem de Brejeirinha e Nhinhinha é vazia, caótica, sem função ou fundamento. Como meninas que subvertem a repressão a que são submetidas, elas flertam com o caos, prescindem dos fundamentos. Crianças em relação afirmativa com seus acontecimentos, suas criações, sempre prontas a fugir de qualquer limitação, são personagens que se dirigem rumo a um devir-imperceptível:

Se o devir-mulher é o primeiro *quantum*, ou segmento molecular, e depois os devires-animais que se encadeiam na sequência, em direção a que precipitam-se todos eles? Sem dúvida alguma, em direção a um devir-imperceptível. O imperceptível é o fim imanente do devir, sua fórmula cósmica. (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 72).

Deleuze e Guattari falam sobre um devir que se mistura com a paisagem, em que forças múltiplas se encadeiam. Ele cria uma zona onde encontramos o silêncio, o inaudível, o inefável. Ele escapa do poder por meio de sua sutileza, exige intensificação da sensibilidade para ser minimamente percebido. Surge, de forma imperceptível, nessas personagens que falam o máximo no mínimo, o grande no pequeno, o sublime no sujo, personagens que falam de um movimento que é imperceptível, por ser tão intenso.

O movimento está numa relação essencial com o imperceptível, ele é por natureza imperceptível. É que a percepção só pode captar o movimento como uma translação de um móvel ou o desenvolvimento de uma forma. Os movimentos e os devires, isto é, as puras relações de velocidade e lentidão, os puros afectos, estão abaixo ou acima do limiar de percepção. (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 74).

Os limiões de percepção de Brejeirinha e Nhinhinha são muitos extensos o que as torna capazes de captar o que escapa ao outro. Por isso Nhinhinha chama o pai de “menino pidão” e a mãe de “menina grande”. Ambos ocupam o lugar das subjetividades capitalísticas, estriadas e estratificadas. Já não conseguem alcançar a linguagem de Nhinhinha e ficam à mercê da cultura recognitiva.

Contra a moral do ressentimento, Nhinhinha e Brejeirinha vivem em verdadeiros campos de multiplicidades que celebram a diferença, se desdobram e caminham em direção a uma expressão que não se perde em uma moral. Elas tomam para si a imprevisibilidade da vida. Suas narrativas encenam a mais arquetípica das histórias: a grande aventura do barco que deixa o porto seguro e se lança ao mar sem saber o que irá encontrar. História que se repete sempre de forma singular, sempre se transforma.

Ambas enfatizam a diferença ao recusar os modelos. Elas sabem, como criadoras, que não há uma verdade, uma resposta única para viver a vida, há somente a criação. Elas inauguram linguagens que desafiam o impulso moral de coibir as criações. Contra o gozo interdito, a narrativa que desliza:

Mas Brejeirinha punha mão em rosto, agora ela mesma empolgada, não detendo em si o Jacto de contar: - *O Aldaz Navegante, que foi descobrir os outros lugares valetudinário. Ele foi num navio também, falcatruas* (ROSA, 2001, p. 168).

Elas fazem da linguagem um experimento de criação, em vez da interpretação da cultura recognitiva que é apresentada às crianças: “E fornece-se sintaxe às crianças assim como se dá ferramentas aos operários, a fim de que produzam enunciados conformes às significações dominantes” (DELEUZE, 2017, p. 57). Fora das significações dominantes, Nhinhinha e Brejeirinha oferecem uma experiência de radicalidade com a linguagem.

Irônica e paradoxalmente, uma das marcas das sociedades sedentárias, o estrume da vaca, dá corpo ao navio muito intacto de Brejeirinha, embarcação que se funde ao seu aldaz navegante: “Olhou-se. Era: aquele – a coisa vacuum, atamanhada, embatumada, semi-ressequida, obra pastoril no chão de limugem, e às pontas dos capins – chato, deixado” (ROSA, 2001, p. 173).

A viagem de Nhinhinha termina e inicia no caixãozinho de verdes “funebrilhos”, neologismo rosiano, verdadeiro signo que comporta o fúnebre que brilha, paradoxo do ciclo da vida, uma imagem imperceptível para sua viagem sem volta.

Suas histórias se metaforizam nessas embarcações tênues, inefáveis, inaudíveis. Embarcações sempre em vias de vir a ser, comportam a singularidade que vivem em sua multiplicidade. Partem, “(...) só se dançandoando, espumas e águas o levavam, o Aldaz

Navegante, pra sempre, viabundo” (ROSA, 2001, p. 175). Como um barco que dança, que vaga se doando às conexões, à diferença, persiste a travessia de linguagem dessas pequenas mulheres que falam a voz da linguagem nômade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A verdadeira incomensurabilidade é o nada, que não tem barreiras e é onde uma pessoa pode espriar seu pensar-sentir.

Clarice Lispector

Qual é o lugar da literatura em um mundo dominado pela ciência tecnológica e pelas virtualidades das telas e imagens fabricadas pelos dispositivos digitais? Qual é o impacto da potência do texto literário em uma sociedade orquestrada por estímulos consumistas de um capitalismo financeiro insaciável? São questões que, de certa forma, atravessam a crítica literária contemporânea. Certo é que, cada vez mais, nos parece que falar a respeito da relação da literatura com o pensamento, no que diz respeito à plasticidade subjetiva, tem, de certo modo, um tom nostálgico e até mesmo anacrônico.

Contudo, há muitas possíveis visadas que podem ser empregadas no estudo sobre as relações entre a literatura e o pensamento. Se ela não tem mais a presença cativa que ocupou em boa parte dos dois últimos séculos, a literatura ainda é capaz de oferecer um rico material para que seja possível efetuar tal análise. Em nosso caso, fomos em busca de um tipo de relação da literatura com o pensamento que fosse capaz de afirmar a vida. Nesse sentido, visitamos, nesta tese, lugares criados por uma linguagem capaz de provocar a centelha que nos obriga a pensar de outro modo.

Neste mundo que se ocupa em reafirmar o igual, o semelhante, seguimos assombrados por uma literatura que teima em nos tirar do lugar comum, da *doxa*, e que nos ensina a resistir às opressões, à ditadura do igual e ao juízo de Deus. Perseguimos uma literatura cuja potência é capaz de criar um espaço de resistência aos modelos da reconhecimento metafísica, um espaço de radicalidade da linguagem. Lugar que dá voz às diferenças, permitindo que elas se abram para as potencialidades do ser, este, sempre em construção.

Cientes da vastidão do universo múltiplo e inesgotável que é a literatura de João Guimarães Rosa, nosso estudo, propositalmente, se configurou como um recorte fluido, sem limitações claras, à maneira de uma disposição rizomática. Apresentamos aqui o percurso daquele que, inebriado pela linguagem, deambulou por entre narrativas cujas diferentes vozes, por diversas razões, nos chamaram a atenção para uma escuta mais atenta. Estas foram, em sua maioria, as vozes marginais e oprimidas, as vozes catrumanas que dizem uma linguagem que não se revela à primeira vista e não se permite ver por uma

visão limitada, estereotipada. Inspirados pela filosofia de Deleuze e Guattari, para ouvir tais vozes, adotamos a estratégia de buscar percebê-las sempre em seu movimento.

Entregues aos devires proporcionados por tantas diferentes vozes, traçamos um caminho que nos levou até o nosso próprio devir imperceptível. Se escrever é um caso de devir, como diz Deleuze, realizar a crítica literária a respeito do texto rosiano, hoje, para nós, significa também estar em busca de uma ética dos devires em um mundo dominado pelos ressentidos e pela lógica da reconhecimento. Ler a literatura rosiana e escrever a seu respeito também é criar uma espécie de linha de fuga desse mundo dominado pelo capitalismo financeiro e pelos valores morais que estratificam a vida.

É cada vez mais evidente que vivemos em um mundo doente sob muitos aspectos. Aliás, ao longo da história da humanidade, é fácil constatar que temos somente pequenos momentos, verdadeiros surtos de bem-estar, de saúde, em que é possível vislumbrar alguma valoração da vida. O comum e corriqueiro é se deparar cotidianamente com o mundo dos ressentidos, o mundo daqueles que vivem sob a égide do poder que nos leva às guerras, à fome, à miséria e às catástrofes ambientais.

É imperativo, para que ainda se possa falar em saídas possíveis para a vida, escutar vozes que manifestam as diferenças sempre sufocadas. É preciso deixar a menina gritar, deixá-la ser moleque, correr e subir na árvore, deixá-la ganhar corpo e se pronunciar. Caso contrário, será cada vez mais frequente assistir a ascensão dos micro fascismos na sociedade. O advento cada vez maior das vozes que se arrogam donas do direito e da moral e não admitem a presença de diferenças. *Quid juris?* É preciso sempre questionar.

Deixar que os devires fluam e se manifestem é uma das possibilidades de um mundo que valoriza a criação. Espécie de ética que, de forma muitas vezes paradoxal, encontramos no sertão rosiano, esse campo de imanência, um lugar em que se criam e se multiplicam as linhas de fuga que proporcionam novos espaços por onde a criação e a diferença possam existir e fluir em seu movimento contínuo e transformador.

Ao lado desse espaço que evoca a força sertaneja ancestral, coloca-se o espaço experimental que esta tese buscou criar. Um experimento que procurou os movimentos que tornam possíveis a radicalidade e a violência da linguagem em Rosa. Violência que nos faz pensar e encontrar uma língua em movimento aberrante capaz de quebrar a palavra e colocá-la em confronto com os modelos de representação.

A linguagem nômade apresenta uma jornada que propõe, sem cessar, o desmonte e a reinvenção da linguagem. Trata-se de uma proposição que irá desencadear, também, o desmonte da narrativa, o desmonte do rosto, o desmonte de um eu estruturado segundo

os modelos ocidentais. Somente nesse movimento de se desmontar, se recriar e fabular, é possível a existência de uma busca pela expressão de si que não esteja presa a uma moral nem perdida em uma cultura recognitiva, em uma subjetividade segmentada.

Cria-se assim uma linguagem que, sabemos, pode ser nomeada de diferentes maneiras, conforme a visada crítica. A língua criada por Rosa, para nós, é nômade porque opera suas significações em vários tipos de movimento. Vimos, por exemplo, que o nomadismo da literatura rosiana propõe o caminhar a seu esmo e ser o anônimo de si mesmo. Um caminhar sem pontos de partida ou chegada, sempre no meio, uma recusa a uma pretensa identidade fixa moldada à semelhança de outra imagem.

Mais do que romper com as lógicas estabelecidas, com os esquemas da representação clássica, tal literatura nos provoca a entrar em espaços lisos, de fluidez. Espaços em que é possível ser atingido pelos devires imperceptíveis e começar a migrar a subjetividade para outras zonas que celebram as possibilidades das potências do ser e desprezam o poder que sufoca e centraliza tudo.

A potência é celebrada no texto de Guimarães Rosa por meio de sua intensa multiplicidade, que ecoa em uma linguagem povoada de diferenças. Linguagem que, para nós, serviu como uma constante provocação para o abandono da subjetividade sedentária para assim poder criar em zonas de devires possíveis. Esse é o resultado do seu constante duvidar da “(...)realidade sensível aparente” (ROSA, 1969, p. 148). A expressão da força de um texto povoado de diferenças que oferece inúmeras possibilidades de significação.

Temos, portanto, o grande convite da literatura rosiana: “Imaginemo-nos”, exorta o narrador do conto “Se eu seria personagem”. Convite à fabulação, ao que pode vir a ser: “Vou ao que me há de vir, só, só, próprio” (ROSA, 1969, p. 139). A nossa existência não está determinada e enclausurada em uma identidade fixa, não há um só caminho entorpecedor e mecânico, a vida é muito mais sutil do que isso. No mesmo conto, o narrador afirma: “Viver é plural” (ROSA, 1969, p. 140). Seguimos em direção a essa pluralidade que povoou o nosso pensamento.

A pluralidade da literatura rosiana é como um convite à experimentação da diferença. E, como procuramos proceder em nossas análises, experimentar não significa fazer julgamentos a respeito do que existe, a respeito do outro. Mas, antes, sentir, deixar-se apanhar pelo movimento do outro. Essa é a operação que se busca em uma ética dos devires. Se as potências são reprimidas pelo juízo, elas podem crescer no encontro com o outro. Lembremos da já citada frase do narrador do conto “Se eu seria personagem”, em que ele afirma que só é possível saber de si mesmo com muita confusão. É possível aí

uma leitura que nos informa sobre a necessidade de estar em *fusão com* o outro para que a potência seja ampliada.

Contudo, sabemos que não há receitas nem um caminho simples e fácil para que os devires possam fluir. Tanto a literatura de João Rosa como a filosofia de Deleuze e Guattari apontam para essas incomensurabilidades e impossibilidades. Deleuze afirma que a nossa miséria, a nossa vergonha “(...) é não termos nenhum meio seguro para preservar, e principalmente para alçar os devires, inclusive em nós mesmos” (DELEUZE, 2017, p. 217). Cientes dessa vergonha, dessa imensa barreira para tornar eficaz a resistência dos oprimidos e tornar possível o banimento do intolerável, a literatura e a filosofia seguem ainda capazes de intensificar a nossa sensibilidade.

A literatura estudada nesta tese pela lente da filosofia deleuziana nos provocou também a necessidade de ir em direção a um sentir-pensar, a territórios do pensamento em que seja possível criar. Segundo Deleuze, “A única oportunidade dos homens está no devir revolucionário, o único que pode conjurar a vergonha ou responder ao intolerável” (DELEUZE, 2017, p. 215). Para nós, o devir revolucionário se materializou na linguagem nômade rosiana, linguagem que provoca pequenas revoluções no pensamento, como o convite ao abandono de si e a um paradoxal e incerto faz-de-conta.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- AGAMBEN, G. **O que resta de Auschwitz.** São Paulo: Boitempo, 2008.
- ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas.** São Paulo: Moderna, 1999.
- BARROS, M. **Menino do mato.** Rio de Janeiro: 2015
- BARTHES, R. **Aula.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2001.
- BARTHES, R. **O rumor da língua.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, W. O narrador. In: BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BILATE, D. **A tirania do sentido:** uma introdução a Nietzsche. Rio de Janeiro: Mauad, 2018.
- CAMPOS, Haroldo de. “A Linguagem do Iauaretê”. In: **Metalinguagem & outras metas.** São Paulo: Perspectiva, 1992, pp. 57-63.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria.** Trad. Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- DALCASTAGNÈ, R. **A cor de uma ausência:** representações do negro no romance brasileiro contemporâneo. *Afro-Hispanic Review*, v. 29, p. 97 – 108, 2010.
- DELEUZE; GUATTARI. **Kafka** – por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- _____ **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. v.I. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____ **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. v.II. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____ **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. v.III. São Paulo: Editora 34, 1999.
- _____ **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. v.IV. São Paulo: Editora 34, 2002.
- _____ **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. v.V. São Paulo: Editora 34, 1999.
- _____ **Anti-Oedipus:** Capitalism and Schizophrenia, New York, Viking Press, 1977, p. 21-24.
- _____ **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2016.
- DELEUZE, G. **Lógica do sentido.** Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____ **Foucault.** São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____ **Conversações.** Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2017.
- _____ **Diferença e repetição.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018a.
- _____ **Nietzsche e a filosofia.** São Paulo: n-1 edições, 2018b.

- _____. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.
- _____. **A imagem-tempo**. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005a.
- _____. **A ilha deserta e outros textos**. São Paulo: Iluminuras, 2005b.
- _____. **Dois regimes de loucos**. São Paulo: Editora 34, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015
- DOSSEE, F. **Gilles Deleuze e Félix Guattari**. Biografia cruzada. São Paulo, Artmed, 2010.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FINAZZI-AGRÒ, E. **O Brasil é longe daqui? Poder e exceção em Grande sertão: veredas**. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 8, n.15, p.149-157, 2004.
- FOUCAULT, M. **O pensamento do exterior**. São Paulo: Princípio, 1990.
- _____. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- _____. **Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. Uma introdução à vida não fascista, In: PELBART, P. P; ROLNIK, S. (org.). **Cadernos de subjetividade** (especial Deleuze), pp.197-200. Tr. Fernando José Fagundes Ribeiro. Núcleo de estudos e pesquisas da subjetividade do Programa de estudos pós-graduados em Psicologia clínica da PUC-SP, São Paulo, jun.1993.
- FREUD, S. **Totem e tabu**. São Paulo: Cia das Letras, 2016
- GALVÃO, Walnice Nogueira. **Metáforas náuticas**. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, v. 41, 1996, pp. 123-134. Disponível em: <https://www.revistas.usbr/rieb/article/view/73095/77143>. Acesso em: 23 nov. 2020.
- GUIMARÃES, C. **Imagens da memória: entre o legível e o visível**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- HAN, Byung-Chul. **O que é poder?** Petrópolis: Vozes, 2019.
- HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2017.
- HANSEN, João Adolfo. **A imaginação do paradoxo**. In: Floema, jan./jun., n.3, 2006. Disponível em: <<https://periodicos2.uesb.br/index.php/floema/article/view/1675>>. Acessado em 19 dez. 2020.
- LAPOUJADE, D. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: n-1 edições, 2015.

- LISPECTOR, C. **Laços de família**. São Paulo: Rocco, 2009.
- LISPECTOR, C. **Água viva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- LEVY, S. T. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. São Paulo: Civilização brasileira, 2016.
- LINS, D. **Antonin Arataud: o artesão do corpo sem órgãos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- _____. **O último copo – álcool, filosofia, literatura**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013.
- _____. (org). **Nietzsche e Deleuze – pensamento nômade**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- _____. (org). **Nietzsche e Deleuze – o que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- LORENZ, Günter W. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Guimarães Rosa**. 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97.
- MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- MACHADO, Ana Maria. **Recado do nome: Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens**. São Paulo, Martins fontes, 1976.
- MACHADO, Gláucia V. **Outro foco – a ironia no conto “Quadrinho de estória”** In: *Leitura: Estudos Linguísticos e Literários*. Maceió, N.43, p.323-332, 2009.
- NAVARRO, Eduardo de Almeida. **Dicionário de tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil**. São Paulo: Global, 2013.
- NIETZSCHE, F. **Genealogia da moral**. São Paulo: Companhia das letras, 2001.
- NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. São Paulo: Círculo do livro, 1990.
- NIETZSCHE, F. **Crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com o martelo**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- NIETZSCHE, F. **Genealogia da moral: uma polêmica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- NUNES, B. **A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2013.
- _____. **Guimarães Rosa. O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. “De Sagarana a Grande sertão: veredas”. In: **Crivo de papel**. São Paulo: Ática; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Mogi das Cruzes: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

- PELBART, Peter P. **A vertigem por um fio**. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- _____. **O avesso do nihilismo**. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- PERRONE-MOISÉS, L. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998
- PESSOA, F. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.
- PROUST, M. **Contre Sainte-Beuve**. Paris: Gallimard, 1954
- ROSA, J.G. **Tutaméia**. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1969.
- _____. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- _____. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1971.
- _____. **Estas estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- _____. **Noites do sertão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- ROSA, J.G.; BIZZARRI, E. **João Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- ROWLAND, C. **A forma do meio: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa**. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- SANTIAGO SOBRINHO, J.B. **Mundanos Fabulistas: Guimarães Rosa e Nietzsche**. Belo Horizonte: Crisálida, 2011.
- SANTIAGO SOBRINHO, J.B. **Dois rios**. Belo Horizonte: Crisálida, 2018.
- SCHÉRER, R. **Aprender com Deleuze**. In: Educ. Soc., Campinas, vol. 26, n. 93, p. 1183-1194, Set./Dez. 2005. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/es/a/GmQZtY6nDyzP9TZFxPZtb/tb/?lang=pt&format=pdf>>. Acessado em 23 maio 2019.
- SCHOPKE, R. **Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- VASCONCELOS, Sandra Gardini T. **Puras misturas: estórias em Guimarães Rosa**. São Paulo: FAPESP, HUCITEC, 1997.
- WISNIK, José Miguel. "O recado da viagem". In: **Scripta**. Belo Horizonte: PUC/Minas, v.2, n.3, 2º sem. de 1998. p. 160-170.
- ZOURABICHVILI, F. **Deleuze: uma filosofia do acontecimento**. São Paulo: Editora 34, 2016.