

PAULO TARSO CABRAL DE MEDEIROS

TRAVESSURAS DO DESEJO:
SIGNO, RIZOMA E DEVIR EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

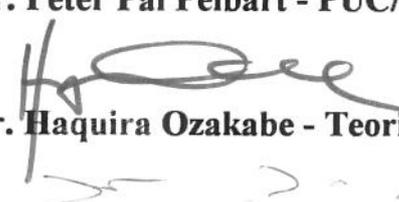
**Tese de Doutorado apresentada
ao Departamento de Filosofia do
Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade
Estadual de Campinas, sob a
orientação do Prof. Dr. Luiz
Benedicto Lacerda Orlandi**

**Este exemplar corresponde à
redação final da tese defendida
e aprovada pela Comissão
Julgadora em 28/10/97.**

Banca:


Prof. Dr. Luiz Benedicto Lacerda Orlandi - Orientador - Filosofia/UNICAMP

Prof. Dr. Peter Pál Pelbart - PUC/SP


Prof. Dr. Haqira Ozakabe - Teoria Literária/UNICAMP


Prof. Dr. João Adolfo Hansen - Letras Clássicas e Vernáculas/USP

Prof. Dr. Hélio Rebello Cardoso Júnior - UEL/PR



Outubro/97

M467t

32604/BC

PAULO TARSO CABRAL DE MEDEIROS

TRAVESSURAS DO DESEJO:
SIGNO, RIZOMA E DEVIR EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Tese de Doutorado apresentada
Ao Departamento de Filosofia do
Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade
Estadual de Campinas, sob a
orientação do Prof. Dr. LUIZ B.L.
ORLANDI.

Este exemplar corresponde à
redação final da dissertação ou
tese defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em 28/10/97.

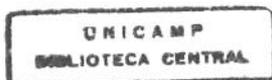
Banca:

Prof. Dr. Luiz B. L. Orlandi (Orientador) Filosofia – Unicamp
Prof. Dr. Peter Pel Bart – Filosofia – Puc/SP
Prof. Dr. Haqira Osakabe – Teoria Literária – Unicamp
Prof. Dr. Hélio Rebelo Cardoso Júnior – Filosofia – Uel/PR
Prof. Dr. João Adolfo Hansen – Letras Clássicas e Vernáculas/ Usp

Suplentes:

Profª. Drª. Suely Rolnik – Psicologia – Puc/SP
Prof. Dr. José Miguel Wisnik – Literatura Brasileira - Usp

Outubro/97



09101460

Este estudo não teria sido possível sem os indispensáveis apoios do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal da Paraíba (Campus João Pessoa) e da CAPES (PICD).

E não existiria sem o estímulo, a sensibilidade e a generosidade intelectual do Orientador Prof. Dr. Luiz B. L. Orlandi.

E, claro, sem a força dos amigos e interlocutores todos: eles sabem.

PRIMEIRA PARTE

1. Em busca de encontros felizes
 - a. a propósito de palhoças: a impossível metáfora
 - b. “se creio? acho proseável”
2. Em torno da herança crítica de Grande Sertão: Veredas
3. Um Deleuze pensador da arte?
 - a. Um intercessor-Deleuze
 - b. Nas cavernas da diferença: um riobaldo-deleuziano?
4. Linguagem revolucionária e Literatura menor
 - a. uma estranha língua portuguesa
5. Riobaldo e os signos

SEGUNDA PARTE

1. Narração rizomática
2. Sertão virtual e atualizações
3. Demo e potência de metamorfose
4. O elo-Diadorim
5. Devir, territorializações, desterritorializações
 - a. problema da individuação
 - b. de chefia e poderes
6. Prudência e a luta do corpo sem órgãos

APÊNDICE

- . Um breve díspar: relações vida e obra

BIBLIOGRAFIA

Se um criador não é agarrado pela garganta por um conjunto de impossibilidades, não é um criador. Um criador é alguém que cria suas próprias impossibilidades, e ao mesmo tempo cria um possível.

Gilles Deleuze

PRIMEIRA PARTE

1. EM BUSCA DE ENCONTROS FELIZES

**“Viajar! - mas de outras maneiras:
transportar o sim desses horizontes!...” (G.S:V)**

Conectar literatura e filosofia não constitui certamente um campo novo, mas permanece como um árduo desafio em que, às dificuldades táticas e premências teóricas, alia-se o enorme peso que implica fazer cruzar duas altas potências, duas grandes presenças, duas poderosas incidências no campo da cultura: a obra-prima de João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*¹ pensada com a ajuda de alguns conceitos e planos de pensamentos extraídos da obra de Gilles Deleuze - da qual participam indispensáveis parcerias com Félix Guattari.

O hibridismo de uma tal proposta solicita de imediato o enfrentamento de dois campos de problemas. De um lado, implica percorrer uma gama de estudos críticos dedicados a pensar a obra de Guimarães Rosa, assimilando este universo no qual tal recepção crítica possa, mais que meramente reiterada ou, no outro extremo, recusada, ser absorvida, utilizada, confrontada; ou por vezes simplesmente esquecida, mormente quando detectadas algumas de suas recorrências interpretativas: a absorção assumindo ora o combate a algumas petrificações que se vêem repetidas, ora capturando o que pode ser recolhido nas resultantes destes vários instrumentais analíticos,

¹ Todas as indicações de páginas seguidas da menção G.S.V. remetem a *Grande Sertão: Veredas*, 13a. edição, Rio de Janeiro, José Olympio, 1979.

que, principalmente, abram frestas, cavem brechas em direção àquilo que pode (e exige) ser pensado em novos termos.

De outro lado, e sempre levando em conta as possibilidades e limitações pessoais, o problema se duplica (o estágio-camelo de Nietzsche aprontando das suas...) quando se trata de operar com parte da complexa bateria conceitual operada pelo martelo de Gilles Deleuze, de estilo clássico mas imantado de uma terminologia nova que, por sua vez, intersecciona com a história da filosofia (por ex., sua reversão do platonismo e as conseqüentes guerrilhas contra o privilégio da representação sempre subsumida à identidade), e incide com raios-de-cintilância em multidomínios do conhecimento (da química à pintura, da geologia à lingüística, da biologia à literatura, do carbono em devir-silício à psicanálise, da revolução foucaultiana ao cinema, etc.).

Tanto melhor se esta aliança híbrida entre campos afetados reciprocamente (a filosofia como criação de conceitos e a literatura como adensamento e experimentação de blocos de perceptos e afectos) pudesse como que dissolver-se numa escrita que fluísse, como um “rumor de folhas líquidas”, despida de adiposidades e sem ruídos exteriores aos próprios ecos que ela faz propagar.

Sonho da pura imanência, desprendidas das intromissões da autoria e das inevitáveis insuficiências conceituais; texto sem autor, além de Rosa deixando-se visitar pelo planômeno da Filosofia da Diferença. Desejo de sair de si, conduzindo a pesquisa até aquele estado de criação do novo, que

constitui a própria definição de arte e de filosofia para Deleuze, Guattari e Foucault, e experienciado da primeira à última página do *Grande Sertão*.

Não se podendo senão enunciar, baste o desejo - o abismo entre a intenção e o gesto formando mais modestamente o campo problemático que anela esta intercessão.

De modo que, situando parte das tendências e tentações interpretativas que compõem a herança crítica em torno do *Grande Sertão*, o que se lerá aqui é uma tentativa de oferecer outra possibilidade de leitura, de procurar compor alguns encontros felizes entre literatura e filosofia - possibilidade de cavar aberturas que, equívocos à parte, está sem dúvida inscrita na pletora de matérias vertentes que compõem o romance de Rosa.

Os vários discursos produzidos à respeito do romance provam o quanto ele é passível de várias leituras. Mas, atenção: não se trata de mero relativismo. O problema consiste em ver em quê a obra é multiplicadora de pontos de vista; em quê ela é tão proliferante na multiplicação interna das leituras.

Como somos todos amigos de G.S:V podemos dispensar a idéia dos rivais em Platão e não procurar disputar quem diria melhor seus enigmas, mas exercitar certa liberdade articulatória para poder admirar a belíssima maquinaria que vai nos ultrapassando, nos surpreendendo, nos assustando, nos transformando à cada instante, assim como Riobaldo titubeando em suas efêmeras e provisórias identidades.

Recuperemos nela o renovado espanto, e todos os sustos, dores e prazeres que nos acometem à cada leitura. Justamente porque internamente aberta e fraturada (portanto, moderna) G.S:V é um texto que nos ultrapassa, tanto é que continuamos indagando sobre o que lá acontece: devolvamos, então, o caráter de estranheza a este incomparável texto-mundo.

Não sabemos (ao menos, eu não sei) o que é aquilo! Assim, podemos experimentar outras leituras, liberando e deixando falar ao menos alguns dos fluxos pungentes e líricos do romance de Rosa.

Experimentemos em companhia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, para quem a literatura é criação de universo e invenção de mundo, uma leitura que quer manter-se no nível da constituição da produtividade do G.S:V, valorizando seus blocos de emoções-e-sensações, deslocando-se em perenes devires e transmutações.

Lançando mão de uma leitura que se apropria de alguns de seus conceitos ², operando uma torção, pois, abstraídos dos contextos em que foram gerados, o uso destes mesmos conceitos, todavia, é autorizado por estes pensadores, para quem, "...as boas maneiras de se ler hoje, é chegar a tratar um livro como se escuta um disco, como se olha um filme ou um programa de

² Sobre o problema da parceria de Deleuze com Guattari, desde logo faço minha as palavras de Philippe Mengue: "certains des ouvrages, qui appartiennent incontestablement à l'oeuvre de Gilles Deleuze, sont signés d'un double nom d'auteur: Gilles Deleuze et Félix Guattari. Nous n'avons pas tenté d'établir ce que revient en propre à Félix Guattari. Il serait injuste de considérer Guattari comme un collaborateur subalterne. Même si l'on devait juger souhaitable une étude qui tiendrait le compte de la part accomplie par chacun - ce qui n'est pas sûr, ce serait essayer 'de démêler l'indiscernable' dit Gilles Deleuze (*Pourparlers*, p.16) - de toutes façons, une telle entreprise sort du cadre que nous nous sommes fixé." In: *Gilles Deleuze ou le système du multiple*. A referência completa desta e de todas as outras obras citadas em nota encontra-se na Bibliografia.

televisão, como se é tocado por uma canção: todo tratamento do livro que exigisse um respeito especial, uma atenção de outra espécie, vem de uma outra era e condena definitivamente o livro. Não há nenhuma questão de dificuldade nem de compreensão: os conceitos são exatamente como sons, cores ou imagens, são intensidades que convêm a você ou não, que passam ou não passam. 'Pop' filosofia. Não há nada a compreender, nada a interpretar.”³

Assim, nossa leitura se detém em pensar a obra de G. Rosa, não se tratando de ler contra esta ou aquela leitura já consagrada mas de operar pelo menos uma leve desobstrução da carga interpretativa sobre ela já depositada, tentando reencontrá-la como fluxo no qual se enreda o narrador-protagonista Riobaldo.

Chamamos sobrecarga interpretativa aquelas recepções críticas que se apoiam essencialmente sobre o conceito de mímese, no sentido que lhe dá Auerbach, de “interpretação da realidade através da representação literária ou ‘imitação’”; e o que ele distingue como “realismo sério”, no qual, seja “realismo medieval seja moderno, coincidem nesta modalidade de concepção”, cuja definição é completada como aquela literatura na qual tenha “sido possível representar os acontecimentos mais corriqueiros da realidade num contexto sério e significativo, tanto na poesia como nas artes plásticas”. De inspiração assumidamente platônica, ele parte “originalmente da interrogação platônica no

³ Deleuze, Gilles. *Dialogues*, pg. 10.

livro X da *República*, que coloca a Mimesis em terceiro lugar após a verdade(...)"⁴

Este critério de estudo da evolução dos modos de representação da realidade por meio da literatura parece ter-se fixado como uma forte referência para uma considerável quantidade de estudos com pressupostos afins, particularmente no Brasil.

Ressalvada a grandeza deste empreendimento e da fecundidade que, nele inspirado, resultou em obras de valor, ao invés de concentrar-nos num exaustivo debate contra o que quer que seja, tomaremos aqui um outro caminho para pensar não uma outra "teoria geral da Literatura" mas, em tom molecular, nômade (e sem ânsias de generalizar) o romance de Guimarães Rosa.

Evidentemente percorreremos as contribuições da teoria literária (ao menos em parte, e sem esgotá-la), como quem dela se serve, outra caixa de ferramentas à disposição; resistindo sempre que solicitados à tendência hegemônica da crítica em demarcar esta ou aquela centralidade na obra, seja à procura de identidade por parte do narrador-protagonista; apontando aqui e ali equívocos, como o privilégio que muitos (e bons) estudos conferem ao "pacto

⁴ Apenas para situar o empreendimento de Auerbach, ilustra-o o seguinte trecho: "Quando Stendhal e Balzac tomaram personagens quaisquer da vida quotidiana no seu condicionamento às circunstâncias históricas e as transformaram em objetos de representação séria, problemática e até trágica, quebraram a regra clássica da diferenciação dos níveis, segundo a qual a realidade quotidiana e prática só poderia ter seu lugar na literatura no campo de uma espécie estilística baixa ou média, isto é, só de forma grotescamente cômica ou como entretenimento agradável, leve, colorido e elegante. Completaram, assim, uma evolução que vinha se preparando fazia tempo (desde o romance de costumes e a *comédie larmoyante* do século XVIII e, mais nitidamente, desde o *Sturn und Drung* e o pré-romantismo) - e abriram caminho para o realismo moderno, que se desenvolveu desde então em formas cada vez mais ricas, correspondendo à realidade em constante mutação e ampliação da nossa vida". Auerbach, Erich. *Mimesis - a representação da realidade na literatura ocidental*, pg. 499-500 - também as citações do texto encontram-se nestas páginas.

com o demo”, ou quando um certo Riobaldo-infeliz, cultuador das paixões tristes, é psicanalisado por sobrevôo em sua relação com Diadorim (no “pequeno segredo sujo” de seus fantasmas com mamãe e papai); seja sociologizando pesadamente o texto de Rosa como retrato do país miserável, seja ressaltando a insuficiência da noção de “ambigüidade” como a grande *matéria vertente* (G.Rosa) do romance; seja apenas aproveitando algumas fecundas análises formais que, entretanto, aderem excessivamente ao império do significante - como exageros forçosamente impingidos à ocorrência de anagramas como câmara de ecos cujas camadas sonoras estariam se “comunicando”.

Por outro lado, faremos a experiência de estabelecer contatos com certos conceitos da Filosofia da Diferença que serão explicitados ao longo do estudo. No campo de pensamento em que nos instalamos, ao invés de mimesis (esta obsessiva, e em tantos estudos recorrente, busca da semelhança que renova o triunfo do primado da identidade sobre a diferença substantivada) experimentaremos, entre outras, a noção de **agenciamento**.

Seguimos em companhia de Deleuze e Guattari, para quem “um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações. Fabrica-se um bom Deus para movimentos geológicos. Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização

e desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e de ruptura. Tudo isto, as linhas e as velocidades mensuráveis, constitui um *agenciamento*.⁵

Tentaremos situar no campo chamado “deleuziano”, o conceito de **multiplicidade**, e sua nova **imagem do pensamento** no qual se debate a questão essencial: o que é pensar?, interrogação que, por sua vez, convergirá na matéria vertente: o que é pensar para Riobaldo? O que o coage a pensar?

Como parte da inspiração desta aventura advém da reviravolta provocada por Deleuze nos estudos proustianos, estudaremos a pertinência da aproximação da noção de **aprendizado** - de Deleuze lendo Proust para a caminhada de Riobaldo.

Assim, emerge a interrogação restituidora do problemático, postulada como questão: o que move Riobaldo a narrar o vivido e a viver o narrado? Nossa ferramenta teórica aqui, tirada daquela caixa elucidada em conversa de Foucault com Deleuze⁶, será a noção de **signo: o que coage Riobaldo a pensar é a emergência, a violência do involuntário, a pululação infinda de signos-a-decifrar.**

⁵ *Mi l platôs - capitalismo e esquiofrenia*, vol. 1, pgs. 11-12.

⁶ Diz Deleuze: “(...) uma teoria é como uma caixa de ferramentas. Nada tem a ver com o significante...É preciso que sirva, é preciso que funcione. E não para si mesma. Se não há pessoas para utilizá-la, a começar pelo próprio teórico que deixa então de ser teórico, é que ela não vale nada ou que o momento ainda não chegou. Não se refaz uma teoria, fazem-se outras; há outras a serem feitas. É curioso que seja um autor que é considerado um puro intelectual, Proust, que o tenha dito tão claramente: tratem meus livros como óculos dirigidos para fora e se eles não lhes servem, consigam outros, encontrem vocês mesmos seu instrumento, que é forçosamente um instrumento de combate. A teoria não totaliza; a teoria se multiplica e

De modo que a travessia em companhia de Deleuze pelo *Grande Sertão* inicia-se pelo envolvimento do conceito de signo, sua pertinência e eficácia em conectar-se ao fluxo-Riobaldo. A opção por ver em sua caminhada sobretudo um percurso interrogativo que vai se dobrando, e dobrando-o de modo que por ele vão passando diferentes **processos de individuação** é oportuna também para nos distanciarmos da tentação interpretativa ou explicativa de um suposto rosto-Brasil - estratégia através da qual tanto o debate sobre o dualismo local-universal como a eventual inserção do romance em certa árvore "regionalista" deixam, deste ponto de vista, de fazer sentido.

No que concerne à tentação de interpretar G.S.V. procurando sentidos com intenções totalizantes e convergentes a um centro irradiador e como que dotado, ainda que visto retrospectivamente, de uma coerência teleológica, optamos por outra trilha: iremos em busca de fluxos-percorrendo-múltiplas-linhas.

Ao invés de uma "identidade-riobaldo", procuraremos, inversamente, justamente a problemática da **ausência de sujeito**, desligando-nos de focar o pensamento num "eu" (Riobaldo narrador-e-protagonista) de intenções narrativas supostamente conscientes, para espaiá-la num campo **rizomático** por onde se dão as lutas entre um riobaldo-corpo-sem-órgãos e os poderosos agenciamentos de estratificações que o espremem, e o compelem a desdobrar-se, a des-enrolar-se em sua singular travessia.

multiplica. É o poder que por natureza opera totalizações (...)." In: Foucault, Michel. *Microfísica do poder*, pg. 71.

Pensar a multiplicidade-Riobaldo implica inscrevê-lo numa relação entre multiplicidade, máquina literária e esquizofrenia assim formulada por Deleuze e Guattari: “somente a categoria de **multiplicidade**, empregada como substantivo e superando tanto o múltiplo quanto o Um, superando a relação predicativa do Um e do múltiplo, é capaz de dar conta da produção desejante: a produção desejante é multiplicidade pura, isto é, afirmação irreduzível à unidade.”⁷

Travessia sendo pensada aqui em termos de **processo de individuação** ou de **subjetivação** que atravessa Riobaldo, suas redobras e desdobramentos (um velho fazendeiro, um jagunço, um chefe-jagunço, um homem-desejante...e outros que acompanharemos), e o estranhamento atravessando-lhe o corpo, sempre um pé dentro e um pé fora dos códigos estratificantes.

Este movimento exige, por sua vez, que se pense a narração como **rizomática**, descentrada, sem eixo nem raiz principal. Esta forma torna possível capturar o enlace Riobaldo-Diadorim-Reinaldo como luta do **corpo sem órgãos**.⁸ Tomaremos a tensão entre as forças do desejo (positivas, energéticas)

⁷ Deleuze, G. e Guattari, F. *O Anti-Édipo - capitalismo e esquizofrenia*, pg. 61.

⁸ “Um livro é um tal agenciamento e, como tal, inatribuível. É uma multiplicidade(...) Um agenciamento maquínico é direcionado para os estratos que fazem dele, sem dúvida, uma espécie de organismo, ou bem uma totalidade significativa, ou bem uma determinação atribuível a um sujeito, mas ele não é menos direcionado para *um corpo sem órgãos*, que não pára de desfazer o organismo, de fazer passar e circular partículas a-significantes, intensidades puras, e não pára de atribuir-se os sujeitos aos quais não deixa senão um nome como rastro de uma

em sua batalha pela manutenção de sua impermeabilidade e fluidez, contra a assimilação delas pelos códigos estratificados e pelas múltiplas inserções e derrocadas em corpos-riobaldos enredados em dispositivos de poder-e-de-saber.

Extraída da Biologia, a imagem do Rizoma é, antes de mais nada, uma daquelas poucas concessões metafóricas que Deleuze faz - já que seu sonho e projeto contém o esforço por um pensamento sem imagem para escapar justamente ao plano da representação.

O rizoma é um vegetal cuja peculiaridade consiste em ser um tubérculo sem raiz principal. Em termos filosóficos, o rizoma é o imediato agenciamento de heterogêneos. Ele liga os exteriores. A gramínea pode constituir-se numa imagem para o *Grande Sertão*: aqueles feixes que proliferam por baixo e contaminam todo o quintal sem raiz principal.

E incorporando certo uso pós-estruturalista presente em textos deleuzianos, queremos enfrentar a questão-Diadorim através do conceito de **objeto=x**, sobretudo como aquele elemento ligante, que faz circular a narração, presente em toda a parte como elo que faz circular as séries.

A singularidade do escritor Guimarães Rosa será pensada examinando-se o problema da linguagem como **literatura menor** e a invenção

intensidade. Qual é o corpo sem órgãos de um livro? Há vários, segundo a natureza das linhas consideradas, segundo seu teor ou sua densidade própria, segundo sua possibilidade de convergência sobre 'um plano de consistência' que lhe assegura a seleção". In: *Mil platôs*, vol. 1, pg. 12)

desta **estranha língua portuguesa** encravada como enigma no interior da Língua Portuguesa (que se deixa ler então simultaneamente estranha e familiar), este verdadeiro milagre estético, de criação do novo, flagrado em algumas de suas incidências, acompanhando também as várias contribuições dos estudiosos da língua em nosso país.

Não faltarão algumas notações sobre o problema das **relações vida e obra**. Este tópico será breve, pois parece-nos que aí não há propriamente uma inovação em Deleuze - embora, certamente, exista uma nova inflexão no debate. Não mais, diríamos, o “esta obra a fazer exigia esta vida” (do Merleau-Ponty estudando Cézanne) mas um entrefluxo de linhas da vida e da obra que ora convergem, incidindo-se reciprocamente, ora distanciam-se. A relação sendo de reciprocidade, mas feita de conjunções e disjunções, e de movimentos díspares - uma vez que tanto a vida como a obra, sendo substantivamente múltiplas, bastaria anotar aqui e ali algumas linhas de aproximação e outras de afastamento que, disparando, instituem precisamente o estranhamento, justamente o sair de si capaz de criação seja em arte seja em filosofia.

O **sair de si** consiste em entrar ou adentrar num processo de singularização, de tal modo que a subjetividade começa invariavelmente com um processo de auto-estranhamento. Este caráter estranho do mundo (que em certo sentido nos reata com Merleau-Ponty) é vital no *Grande Sertão: Veredas*,

já que, para Riobaldo, desde o início da narrativa, tudo pode e deve ser lido como mundos perturbadores repletos da premência de signos-a-desvendar.

a) a propósito de palhoças: a impossível metáfora

No sertão raramente venta, mas pretendemos arejar a leitura de *Grande Sertão: Veredas*: caminharemos por palhoças cuja feitura em palha expõe sua fragilidade, sujeita à brisas, ventanias e tempestades; assim talvez elas possam ilustrar as estruturas em que adentraremos neste texto, a linguagem instalando-se provisoriamente nestas palhoças-estruturas que, dado o risco-e-promessa de se desmancharem nos impelirá a sempre renovar andanças e pousos, procurando outros e novos abrigos temáticos e teóricos.

Travessia conforme os movimentos da lua - para não falar em marés e abusar da eventual poeticidade que ela possa acolher como estados de andança em campos (Guimarães Rosa e Gilles Deleuze) dos quais, e do interior dos quais, se quer falar.

Termo lúdico, palavra-valise, **palhoça** evoca o riso anagramático sugerido em sua transmutação ecoando palhaço, brincadeira - como Rosa e Deleuze certamente gostariam de ser lidos; e evoca ainda algo da rusticidade do sertão. E mais brincando dir-se-ia que se porventura ela ecoa também certa “palha oca”, que a palavra contém, por que, ao menos, não aventurar?

Haveria mais a extrair desta sonoridade que quer ser apenas uma parceira poética numa aventura cuja exigência de rigor e densidade fariam tremê-la ao primeiro suspiro de um-riobaldo entoando **diadorim! diadorim! diadorim!**.

Mirada de baixo, a palhoça tem algo de gramínea, filetes múltiplos despontando aqui e ali, soltos, sem ordenação - a não ser aquela provinda da arquitetura de bambu que a sustém, mas que é já um cruzamento de palhas desregradamente dispersas com a disposição que triangularmente a ronda, e o estrato fincado por algum anônimo artesão, pequeno demiurgo deste templo precário - no entanto suporte de pequenas moradas, rústicas e ávidas por nutrirem-se em ares com movimentos de aspirações e respirações.

De qualquer modo, por poético que intente (e viesse a resultar) o exercício de fraseados cavando frestas imagéticas que pudessem tornar o estudo atraente ou encantador, trata-se de uma inútil metáfora: estamos num campo onde, exceto uma ou outra metáfora biológica, o esforço concentra-se em experimentar justamente um pensamento sem imagem; assim, abandona-se aqui, no nascedouro, a tentativa de permutar “estruturas” e “séries” por palhoças.

b) “Se creio? Acho proseável.” (G.S:V)

Como se poderia deglutir a estranha prosa do *Grande Sertão: Veredas*? Sabe-se que ela simultaneamente suscita estranheza e no entanto já teria sido de algum modo acrescida, incorporada, sendo louvada como obra à altura de qualquer clássico da cultura ocidental, e ainda por cima exemplar como vigoroso triunfo que celebra o esplendor da língua portuguesa. Entretanto, sabe-se igualmente que ela cavou desde sempre uma diferença radical, como um corpo estranho encravado em currículos e bibliotecas, constituindo-se em sua singularidade como um procedimento único, irredutível e original no conjunto das narrativas da literatura brasileira.

Eterno **signo** a desafiar estudiosos e a resistir a eles, o texto de Rosa é inesgotável e não se deixa capturar como totalidade organicamente inteligível - considerando, de resto, absolutamente insuficiente, e principalmente, imobilizante, a assertiva de que toda grande obra de arte é, por definição, infinita e fecunda nas significações que desencadeia e faz proliferar.

Antonio Cândido anotou esta perturbação que Guimarães Rosa (ao lado de Clarice Lispector), introduziu, desde o surgimento de suas primeiras obras, na crítica literária, e seu impacto nas reflexões sobre estética e cultura brasileira contemporânea.

Diz Antonio Cândido: “o grande impacto renovador de Clarice Lispector nos anos 40, e o de Guimarães Rosa nos anos 50, parece ter desnorteado um pouco a ficção brasileira. Imitá-los seria difícil, porque apresentam fórmulas demasiado pessoais, sem a racionalização teórica que permite transmiti-las, como as que serviam de base à difusão das inovações

poéticas. Além disso, tanto um quanto outro se caracterizam por desromancizar o romance, puxando-o da prosa para a poesia, do enredo para a sugestão, da coerência temporal para a confusão do tempo. E isto tudo era mais ou menos difícil de incorporar a um gênero que, ao contrário da poesia, é objeto da demanda relativamente grande por parte do público, o que obriga manter certa comunicabilidade.”

“Por outro lado”, prossegue, “era igualmente difícil continuar escrevendo como se aqueles dois grandes escritores não tivessem existido, porque eles abalaram padrões anteriores: os do romance de análise, que Clarice Lispector dissolveu no caleidoscópio das impressões; ou os do romance regional, que Guimarães Rosa despojou das suas cômodas muletas, o pitoresco e o realismo. Sem contar que ambos abalaram e questionaram a linguagem da ficção.”⁹

Mas parece-me que a perturbação é muito mais intensa. É radical mesmo. Ela não só convida mas coage, exige novas leituras, com novos instrumentos de análise: tramar alianças e intercessões entre crítica literária e filosofia, enleando, quem sabe, alguns felizes encontros, é o desafio que nos move.

Em 1959 Augusto de Campos diz com toda ênfase que tudo o que se escreveu, depois de 1956, na literatura brasileira, deve ser medido pela qualidade do *Grande Sertão*. E, se acaso legítima essa posição de vanguarda,

⁹ Cândido, Antonio. “O homem dos avessos”. In: *Tese e Antítese*.

emenda certo Willi Bolle, “esse critério se aplicaria também ao próprio Guimarães Rosa.”¹⁰

Enigma: é como Paulo Rónai, entre tantos, crê que se deva abordar Guimarães Rosa. E relata a interessante conversa que teve com o autor a propósito dos vários prefácios intercalados de *Tutaméia - terceiras estórias*:

“ - Por que *Terceiras estórias* - perguntei-lhe - se não houve as segundas?

- Uns dizem: porque escritas depois de um grupo de outras não incluídas em *Primeiras estórias*. Outros dizem: porque o autor, supersticioso, quis criar para si a obrigação e a possibilidade de publicar mais um volume de contos, que seriam então as *Segundas estórias*.

- E que diz o autor?

- O autor não diz nada - respondeu Guimarães Rosa com uma risada de menino grande, feliz por ter atraído o colega a uma cilada.”¹¹

Irônico e gozador, Guimarães Rosa criou um verdadeiro clássico que, todavia, contém potencialidades críticas que pedem outros olhares e novas perguntas dirigidas ao texto, pensando problemas de várias ordens e níveis. Por sua vez, estas questões exigem uma nova terminologia que as capture, na tentativa de proliferar questões que sua multiplicidade interna convida.

Este intuito é necessariamente modesto, dada a grandiosidade desta máquina literária multiplicadora e infinita. Basta lembrar as duas últimas

¹⁰ Campos, Augusto de. “Um lance de ‘dês’ do *Grande Sertão*”, pg. 27. Citado em Bolle, Willi. *Fórmula e Fábula*, pg. 94.

incidências problematizantes do texto. A penúltima, a palavra-valise, a palavra proliferante, reabertura-de-mundo e de signos: *travessia*. E por último, mas não fechando, o modo como Guimarães Rosa grafa o fim da narrativa, que subverte a expectativa de um “final” para o livro - justamente o ícone do infinito da matemática.¹²

Felicidade do encontro: para Gilles, diz Alain Badiou, “‘pensamento’ quer dizer: fazer um corte no caos. Estar o mais perto possível do caos, mas ao mesmo tempo se abrigar contra ele. A potência de um pensamento é a capacidade de se manter o mais perto possível do infinito, com o mínimo de espessura do abrigo. Um pensamento é tanto mais criativo quanto menor for seu abrigo. Um pensamento poderoso encontra-se, quase nu, no fogo do virtual.”¹³

Tal não é a travessura de Riobaldo?

.....

¹¹ Rónai, Paulo. “Os prefácios de Tutaméia”. In: Rosa, Guimarães. *Tutaméia - terceiras estórias*, pg. 216.

¹² Não faremos aqui paráfrase, resumo ou síntese da trama do *Grande Sertão*. Além de obra célebre, seria desgastar-se enfrentando uma inútil dificuldade. Dificuldade admitida, por exemplo, por Willi Bolle estudando os livros de contos, que anotou: “seria um procedimento metodologicamente duvidoso querer resumir ou parafrasear em palavras claras - falsamente claras, porque reles e simplórias - o que Guimarães Rosa codificou intencionalmente como discurso obscuro.” In: *Fórmula e fábula*, pg. 102.

¹³ Badiou, Alain. “Deleuze em quatro tópicos”. In: *Cadernos de subjetividade - Gilles Deleuze*, pg. 69.

Para anelar com Rosa temos a imensa e instigante criação de conceitos de Gilles Deleuze, cuja obra já vem sendo decifrada e incorporada há algum tempo - e da qual certamente muito se dirá ainda.

Sabemos o imenso transtorno que seu pensamento tem provocado. Sua força, sua grandeza, sua originalidade: adjetivos plenamente pertinentes aplicáveis a esta filosofia nova.¹⁴

Nosso propósito não é o de comentar ou colocar problemas “tecnicamente” filosóficos dirigidos à imensa bateria conceitual produzida por Deleuze e, em obras de vital importância, junto com Félix Guattari. Tarefa que, além de exceder os limites de nossa competência nos desviaria de nosso objetivo que é aqui operar com alguns de seus conceitos e, digamos, assistir sua confrontação com aquilo que, de modo imanente, pode emergir das páginas maiores de João Guimarães Rosa e seu *Grande Sertão: Veredas*.

Propomos, então, usar alguns conceitos - assim como o próprio Deleuze por vezes sugere, definindo justamente o conceito como anéis partidos que se pode conectar ou não ao fluxo de tal ou qual interesse e estratégia, rebelando-se contra as tiranias, como a repressiva história da filosofia, e, deste modo, estimulando a liberdade articulatória.

Impulsionado pelo surpreendente¹⁵ empreendimento de Deleuze em *Proust e os signos* poderíamos pensar, por contiguidade, que camadas,

¹⁴ É com estes adjetivos, entre outros, que Philippe Mengue se refere à “filosofia deleuziana”. In: Mengue, Philippe. *Gilles Deleuze ou le système du multiple*, pg. 7. Cf. também Michel Foucault, “Theatrum philosophicum”, *Critique*, pg. 85.

¹⁵ Segundo Luiz Orlandi, “a utilidade dos estudos deleuzianos para críticos literários interessados em Proust já foi salientada de modo competente justamente por pessoas também sensíveis a essa imbricação entre certa literatura e certa filosofia. Ferraris e De Agostini, por

blocos de sentidos podem se agrupar em conceitos (e quais?) no *Grande Sertão: Veredas*?

Sabe-se, de qualquer modo, que em Filosofia o próprio interrogar, interrogando a obra, já é caminhar; tal movimento significa, senão propriamente filosofar, no sentido rigoroso de criação de conceitos, pelo menos entrar em estado de filosofia, no qual a possibilidade de emergência de conceitos paira, flutua, ameaça erigir-se, emerge; ou então sucumbe, e fracassa como mera fraseologia discursiva e reiterativa de algum já visto, já dito, já pensado.

A respeito de Deleuze, Luiz Orlandi observa que “o discurso de um filósofo a respeito de outro pensamento parece marcado por uma complexa necessidade, a de recapturar - dobrando, desdobrando e redobrando em seu próprio dentro - aquilo que, de fora, o faz sair de si. Seja um pensamento-outro ou mesmo um susto, o de-fora é capaz de suscitar essa transtopia justamente porque alguma coisa nele, algo lido/entrelido ou visto/entrevisto, emite vibrações ainda potentes para desconstrair o campo problemático apegado ao pensamento cuidadoso de seus devires. Com Deleuze, a filosofia vive reiterando seu necessário sair de si, porque o co-funcionamento é próprio do seu estilo, é próprio dos processos de sua maquinação conceitual, processos explicitamente articulados ao de-fora, o de-fora emissor de signos instigantes, o

exemplo, dizem o seguinte: 'os estudos de Deleuze contribuíram para suprimir o primeiro e fundamental equívoco que desconcertou gerações de exegetas: a *Recherche* concebida como 'um livro de memórias' e não como uma obra projetada para o futuro' ". In: Ferraris, Maurizio e De Agostini, Daniela. "Proust, Deleuze et la Répétition - notes sur les niveaux narratifs d'*A la recherche du temps perdu*", In: *Littérature*, n.32, décembre, 1978, pg. 68; citado em "Signos proustianos numa filosofia da diferença", pg. 14.

plurimovente lugar das multiplicidades, de onde lhe chegam justamente os hieróglifos capazes de reativar o campo problemático do qual ela sobrevive.”¹⁶

Imanência da filosofia e composição da arte pulsam, diz Orlandi, “numa dupla série de ‘problemas’: aqueles emergentes na ativação própria de cada plano e aqueles capazes de provocar ‘interferência entre planos’”.¹⁷ Tentar criar o conceito de uma sensação, trabalhando domínios da arte (a literatura, o cinema, a pintura) é o propósito de Deleuze.

É importante notar que neste conjunto bibliográfico que ativaremos o conceito é um movimento de articulação de seus componentes internos; abertos sobretudo, anéis partidos, não sendo dados, nem visando a generalidade de qualquer universal, mas antes o movimento mesmo entre seus componentes.

Será igualmente importante manter presente e à disposição a noção de **devir** como pluralismo de processos, processualidade que articula reciprocamente o signo e o sentido em permanente estado de mobilidade e de reversibilidades.

Retiremos, para nosso uso, o plano em que tanto o problema da narração rizomática como o do processo de subjetivação serão trabalhados por uma idéia de relações complexas entre os termos, procurando traçar séries,

¹⁶ Orlandi, Luiz. “Fio da Metamorfose”, pg. 2.

¹⁷ idem, pg. 4.

temas, aproximar conceitos, mas sempre autorizados pela obra.¹⁸ O critério sendo: o signo *Grande Sertão: Veredas* autoriza isto?

Os signos ativados no romance são muitos. Sem imposição exterior à obra de arte, que perguntas poderíamos extrair do romance de Rosa, de modo a relativizar a invasão da filosofia sobre o texto do Autor?

Cautela necessária, atada a perguntas que querem encaminhar a desconfiança filosófica em relação a uma hipotética propensão natural à verdade do texto de Rosa. Ou a qualquer espécie de pretensão de uma hipotética essência humana.

No *Grande Sertão*: como se dá, por exemplo, este movimento da materialidade lingüística rumo a conceitos, e blocos de afectos e perceptos? Em outras palavras: como capturar a incidências de signos se tramando numa travessia que dispõe o narrador-personagem para encontros que não o sufoquem, a reiteração ou a reterritorialização estando sempre à espreita, ora vencendo ora sucumbindo a linhas de resistência que não reiteram Riobaldo, mas que o multiplicam?

Por isto será vital pensar a multiplicidade-Riobaldo na forma de uma **narração rizomática** que se impregna de metaformoseantes **processos de subjetivação**.

¹⁸ A propósito, João Adolfo Hansen recusa (acertadamente, penso) a idéia de obra em Guimarães Rosa para tratá-la justamente como dispositivo. Para ele, "a noção de 'obra' implica também um saber pré-constituído no texto (e do texto), preconceito clássico, reduzindo as operações do texto (e no texto) às operações da razão de um sujeito que nele se espelha e se (re)conhece - e que, assim, reproduz o que já foi reproduzido (pois 'obra' implica que ler é ler o legível, escrever é escrever o escriptível, como reiteração de identidade). G.S:V é um dispositivo. In: *O O - A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*, pg. 11.

No mais, como diz Merleau-Ponty, "exigir que um filósofo vá de chofre às conclusões de seu trabalho (...) seria sacrificar o sério pelo espetacular."¹⁹

Corre junto a interrogação que instala o co-funcionamento: Deleuze: o que o diferencia? Que tipo de problemas coloca para a filosofia em sua intercessão com outros campos de saberes? Pode-se dizer que há algo de novo neste campo de pensamentos que, para nosso problema, está sempre apto a captar, a produzir relações entre a arte e a extração de conceitos, a inventá-los a partir da leitura singular de obras de arte (literatura, cinema, pintura)?

Numa carta-prefácio ao livro de Jean-Clet Martin, "Variations - la philosophie de Gilles Deleuze", depois de reafirmar sua definição de filosofia como invenção ou criação de conceitos, não sendo ela nem contemplativa nem reflexiva, nem comunicativa, mais propriamente uma atividade criadora, Deleuze se permite sugerir para o filósofo uma "sugestão de trabalho". Diz: "É sempre interessante, nas análises de conceito, partir de situações muito concretas, muito simples, e não de antecedentes filosóficos *nem mesmo dos problemas* como tais (o uno e o múltiplo, etc.); por exemplo, para as multiplicidades, o que é preciso é: o que é uma *matilha*? (diferente de um só animal), que é um *ossário*? Ou, como você o fez tão bem, que é uma *reliquia*? Para os acontecimentos: que é cinco horas da tarde? A crítica possível da mímese está por exemplo na relação concreta do homem e do animal que é necessário

¹⁹ Merleau-Ponty, Maurice. "Marxismo e Filosofia", pg. 81.

saber. Não tenho senão a dizer-lhe: não perca o concreto, retorne a ele constantemente. Multiplicidade, ritornelo, sensação, etc., se desenvolvem em puros conceitos, mas são estritamente inseparáveis da passagem de um concreto ao outro. É porque é preciso evitar dar à uma noção qualquer um primado sobre as outras: é cada noção que deve ser levada às outras, à cada vez e no momento em que irromper [...] Creio que quanto mais um filósofo é munido, mais ele tende, *desde o início*, a se descolar do concreto. Ele deve abster-se, mas somente de tempos em tempos, o tempo de retornar às percepções, aos afetos, que devem redobrar os conceitos.”²⁰

Por outro lado, incitado a escrever sobre a questão do comentário sobre a filosofia de Deleuze que, segundo Martin, (...) “não se prestam voluntariosamente ao exercício do comentário”, já que, “com efeito, as multiplicidades que ela desfolha de livro em livro não se deixam interpretar senão de forma genealógica ou estrutural”, anotou Luiz Orlandi: “todavia, isso não desautoriza a execução dos trabalhos que antecedem todo comentário: o estudo sério dos conceitos, o levantamento das questões, as comparações, etc., mesmo que, depois, se venha a escrever como co-participante do mesmo plano de imanência. E aqui aparece um problema: entre o comentário tradicional (que tem a vantagem de clarificar articulações conceituais) e o mimetismo, por adesão imediata ao planômeno do autor estudado (o que deixa na indistinção a diferença das iniciativas textuais), talvez haja lugar para representações tangenciais ao planômeno dos conceitos rearticulados.”

²⁰ Deleuze, Gilles. Lettre-préface. In: *Variations - La philosophie de Gilles Deleuze*. A carta é de 1990.

2. POR ENTRE A HERANÇA CRÍTICA DO *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

“eu nunca tinha certeza de coisa nenhuma”. (G.S:V)

A propósito da recepção crítica em torno de Guimarães Rosa, Willi Bolle menciona a observação do crítico Gunter Lorenz, para quem a literatura brasileira, seria “literatura de uma personalidade única”, havendo, portanto, “falta de termos de comparação” para pensar Rosa.¹

Em fino contato com esta prosa que “soma dificuldades todo o tempo e não conhece frouxidão” encontramos a recente e justa perplexidade de Davi Arrigucci: “que narrativa é essa que afinal estamos lendo? Que herói é este, cuja interioridade o segrega da ação e o lança na aventura do conhecimento de si mesmo, enredando-o num labirinto demoníaco? como é possível que isto se dê em pleno sertão brasileiro, fazendo-nos lembrar de coisas distintas e distantes, mas aí aproximadas: a velha teologia barroca do Mal, a imagem fáustica de Goethe ou de Thomas Mann, o herói problemático do romance?”²

Percebendo o problemático no *Grande Sertão*, Davi Arrigucci notou a “inversão de posições, misturas e reversibilidades em vários planos”, “com as complicações decorrentes” e “expondo o desconcerto na conduta dos seres”. De tal modo que ali, diz, “tudo vira problema”.³

No entanto, para evidenciar a recorrência da crítica em forçar ver em G. Rosa uma representação da realidade transformada literariamente

¹ Lorenz, Gunter. *Dialog mit Lateinamerika. Panorama einer Literatur der Zukunft*. Tubingen e Basileia, 1970, pg. 484; citado por Bolle, Willi. *Fórmula e Fábula*, pg. 15. Na seqüência Willi Bolle alerta para a tendência de “recaída no culto do gênio”, pg. 15.

² Arrigucci, Davi. “O mundo misturado - romance e experiência em Guimarães Rosa”, pg. 9.

com tons de crítica social, e as abstrações que, a partir deste pressuposto, foram elaboradas, registre-se o rumo da pesquisa de Bolle, que, acertando na procura sobre o como se dá, nos contos, o movimento de “renovação perceptiva”, recai em categorias como “imaginário coletivo” e “representação literária do mundo sertanejo”.

Diz ele: “acompanhamos a tentativa de Guimarães Rosa de desenvolver - em termos de fábula - seu programa de renovação perceptiva. Inicialmente, a realização coincidiu com enredos imaginados por crianças, grupos de adolescentes e adultos, o povo simples do sertão. Destarte a criação narrativa do Autor desenvolve fabulações do imaginário coletivo com que ele próprio tanto conviveu. Em seguida, essa renovação perceptiva tende a transformar-se em modelo da sociedade sertaneja, em termos de representação do imaginário coletivo. Este deixa de ser simples idéia, para tornar-se ato(...): nascem as ações dos anormais, dos inadaptados. Elas não são desprovidas de sentido, mas podem ter a função de crítica social - o que seria uma segunda possibilidade de leitura referencial das *Primeiras estórias*. Essa crítica reveste-se de uma forma bem particular: o comportamento estranho dos protagonistas, ligado à *mímese* de um linguajar inarticulado, analfabeto.”⁴

Willi Bolle, como outros, insiste numa certa constância presente nos vários livros de contos de Rosa onde, “o autor continua a *mímese* do processo mental do sertanejo simultaneamente nos planos do estilo e da fábula”⁵

³ idem, pg. 8.

⁴ Bolle, Willi. *Fórmula e fábula*, pgs. 108-109.

⁵ idem, pg. 120.

A tendência a sociologizar os textos de Guimarães Rosa é grande. Assim como, no outro pólo, a tendência a hiper-formalizar a leitura.

Espantosa, por exemplo, é a certeza sociológica que permeia análises, por outros meios, valiosas. Willi Bolle decreta que “Tutaméia expressa o comportamento de sertanejo diante de seus problemas reais (não-metafísicos, mas, afinal de contas, de ordem econômica e social) em termos de sua linguagem, isto é, de sua mitologia e fabulação.”⁶

Procedo a este sintético levantamento e contextualização da recepção crítica em torno do *Grande Sertão* e, inevitavelmente, de outras obras do autor, não apenas para situar o estudo que propomos realizar quanto para evidenciar as dificuldades em partir de um outro plano conceitual, que assumida e criticamente, não opera com estes conceitos banhados de pressupostos do pensamento clássico e, por que não, moderno, a maioria deles subsumidos, de um modo ou de outro, a modelos transcendentais aplicáveis, e marcadamente herdeiros do plano conceitual mais geral da literatura como representação.

Aqui não reiteraremos procuras das relações “da sociedade brasileira como fenômeno mediatizado pela literatura”, nem tentaremos ler a obra romanceada de G. Rosa como meio de “compreendê-la como modelo da realidade brasileira” de modo que “assim a literatura” possa “ser descoberta e utilizada como forma específica de comunicação e conhecimento”.⁷

⁶ idem, pgs. 143-144.

⁷ Estas definições apriorísticas e/ou conclusivas pertencem ao estudo de Bolle, Willi, *Fórmula e fábula*, pg. 148-149; tal estudo é tomado aqui como exemplar das riquezas e das limitações de boa parte dos estudos dedicados a Guimarães Rosa que oscilam entre procuras “metafísicas” e “modelo da realidade brasileira”.

Além da interpretação que quer ver uma certa “mímese erudita” e um eventual Guimarães Rosa “ideológico”⁸, outra constante na recepção crítica é o tema do regionalismo, entendido como certa obsessão pela “procura da identidade nacional, através da representação do homem que vive no meio rural: regiões do Nordeste, da Bahia, Amazônia, São Paulo, Rio Grande do Sul, Goiás, Minas Gerais” e já incorporado como “ponto de referência concreto em história literária”.

O regionalismo já foi definido como o “contato de uma cultura citadina e letrada com a matéria bruta do Brasil rural, provinciano e arcaico”⁹, num contexto que expressaria “o subdesenvolvimento na consciência literária do país”¹⁰

São debates movidos entre a dualidade da “universalidade de expressão” opondo-se à representação da “temática nacional”, carentes propriamente tanto de atenção à imanência dos textos quanto tributária dos debates local x universal, de qualquer modo sempre subsumindo a singularidade de Rosa ou como caso de gênio ou como uma das mais brilhantes expressões de “regionalismo” na literatura brasileira.”¹¹

Regionalismo. Originalidade e universalidade da expressão. Temática metafísica. Definições constantes da crítica que, por exemplo, Willi Bolle procura depurar, para se ater exatamente à questão: “(...) por que ocorrem essa ‘des-realização’, essa deformação ou - como diria Chklóvski - esses processos de estranhamento?” O problema está em que também para

⁸ Para um exame da polêmica do “político” na herança crítica em torno de G. Rosa ver J.A. Hansen, *op.cit.*

⁹ Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, pg. 155.

¹⁰ Formulação extraída de uma conferência proferida por Antonio Cândido, citado em Bolle, Willi. *Fórmula e fábula*, pg. 148.

¹¹ Para um recenseamento da recepção crítica de Guimarães Rosa, cf. Bolle, Willi, *Fórmula e Fábula*.

Bolle esta resposta vincula-se diretamente à chamada “realidade sertaneja”, pois é na exata seqüência que ele dirá: “A decifração deste código estético em vista de um conhecimento da realidade sertaneja está por se fazer.”¹²

Nossa opção é atentar precisamente para o que “a literatura produz na língua”, isto é, 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, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante.”¹³

De todo modo é necessário registrar a herança dominante, até porque tal insistência no pressuposto realista e na conseqüente tendência a buscar a representação da realidade na forma literária, vem por vezes calcada em recorrentes celebrações em torno do isomorfismo forma-conteúdo - como se eles não atuassem, para usar uma terminologia deleuziana a propósito de conceitos de Foucault, em estados de pressuposição recíproca, cada uma destas séries (“forma” e “conteúdo”) seguindo por linhas díspares que proliferam sentidos, o que não significa transposição, nem reflexo, nem movimento dialético.

Enfim, vê-se bem tanto o propósito central quanto o campo epistemológico do qual dependem boa parte dos estudos pesquisados: procurar a eficácia de um suposto “projeto” de Rosa em “expressar, simultaneamente no plano estilístico e no plano da fabulação, o universo mental do sertanejo”.¹⁴

¹² Bolle, Willi. *Fórmula e fábula*, pg. 21.

¹³ Deleuze, G. *Crítica e clínica*, pg. 11.

¹⁴ Bolle, Willi. *Fórmula e fábula*, pg. 141. Mais recentemente, ainda na linha da literatura como representação a obra de Rosa como um “retrato do Brasil”, Bolle propondo-se a ler o G.S:V como um “romance urbano”, transpõe e anexa os mapas elaborados por Alan Viggiano, e lança uma interessante pergunta: “qual é o mapa geográfico capaz de

Felizmente, esquivo aos esforços totalizantes, “o sertão furta-se, negaceia, e volta, resistente, em pedaços.”¹⁵

Caminhamos em companhia de Deleuze e Guattari, para quem, “nenhuma arte é imitativa, não pode ser imitativa ou figurativa: suponhamos que um pintor ‘represente’ um pássaro; de fato, é um devir-pássaro que só pode acontecer à medida que o próprio pássaro esteja em vias de devir outra coisa, pura linha e pura cor. De modo que a imitação destrói a si própria, à medida que aquele que imita entra sem saber num devir, que se conjuga com o devir daquilo que ele imita, sem que ele o saiba. Só se imita, portanto, caso se fracasse, quando se fracassa.”¹⁶

Pensamos tratá-lo como produtividade imanente, criadora, onde o social, o político, tudo o mais, entrarão por dentro dos processos nos quais a linguagem vai se instalando e pelas múltiplas séries arrastando, sendo levada. Não há representação nem reflexo para nós mas, essencialmente, **invenção de mundo**.

Sobre as relações entre literatura e campo social nossa convicção converge com aquela formulada por Deleuze e Guattari. Lê-se n’O *Anti-Édipo*: “como o problema da literatura está mal colocado a partir da ideologia que ela carrega ou da recuperação que nela opera uma ordem social. Recuperam-se as pessoas, não as obras, que virão sempre acordar

representar não as orientações mas o ‘perder-se’ no sertão? “. In: “Grande Sertão: Cidades”, pg., 80-93.

¹⁵ Hansen, J. A. *op.cit.*, pg. 202. O autor faz ainda um balanço saudavelmente paródico das tendências críticas dominantes sobre Guimarães Rosa no Brasil.

¹⁶ “Vimos que a imitação podia ser concebida como uma semelhança de termos culminando num arquétipo (série), ou como uma correspondência de relações constituindo uma ordem simbólica (estrutura); mas o devir não se deixa reduzir nem a uma nem à outra. O conceito de *mimesis* é não só insuficiente insuficiente, mas radicalmente falso.” E mais: “(...) que o devir funcione sempre a dois, que aquilo em que nos tomamos entra num devir tanto quanto aquele que se torna, é isso que faz um bloco, essencialmente móvel, jamais em equilíbrio. (...) Devir nunca é imitar. (...) Não se imita; constitui-se um bloco de devir.” In: *Mil platôs*, vol. 4, pgs.106-107.

um rapaz adormecido, e que não cessam de levar seu fogo adiante. Quanto à ideologia, trata-se de noção mais confusa, porque nos impede de captar a relação da máquina literária com um campo de produção, e o momento em que o signo emitido atravessa essa 'forma do conteúdo' que tentava mantê-la na ordem de significante. Já faz muito tempo, no entanto, que Engels mostrou, a propósito de Balzac, como um autor é grande porque não pode impedir-se de traçar e de fazer escorrer fluxos que quebram o significante católico e despótico de sua obra, e que alimentam necessariamente uma máquina revolucionária no horizonte. É isso o estilo, ou melhor, a ausência de estilo, a assintaxe, a agramaticalidade: momento em que a linguagem não se define mais pelo que diz, ainda menos pelo que a torna significante, mas por aquilo que a faz escorrer, fluir e explodir - o desejo. **Porque a literatura é exatamente como a esquizofrenia: um processo e não uma meta, uma produção e não uma expressão**".¹⁷

Em suma, trata-se da imperiosa necessidade de colocar os movimentos da ordem do desejo no campo de clausuras da infra-estrutura, já que, "na verdade, **a produção social é unicamente a própria produção desejante em condições determinadas**".¹⁸

A respeito de Guimarães Rosa, Franklin de Oliveira diz que, na sua escritura, "(...) a palavra perdeu a sua característica de termo, entidade de contorno unívoco, para converter-se em plurissigno, realidade multissignificativa. De objeto de uma só camada semântica, transformou-se em núcleo irradiador de policonotações. A língua rosiana (...) converteu-se

¹⁷ Deleuze, G. e Guattari, F. *O Anti-Édipo*, pg. 172, grifo meu.

¹⁸ idem, pg. 46; os grifos são dos autores.

em idioma na qual os objetos flutuam numa atmosfera em que o significado de cada coisa está em contínua mutação”.¹⁹

Tem razão Kathrin Rosenfield em minimizar a suposta dualidade tradição-invenção. Diz: “o aspecto desconcertante e insólito da obra-prima de João Guimarães Rosa não é o resultado de invenções totalmente desconectadas da tradição literária. Ou, melhor dito, invenção e inovação aparecem, na obra rosiana, como os movimentos sub-reptícios da ‘matéria vertente’: recombinações inesperadas de elementos conhecidos em novos conjuntos que adquirem, assim, um impacto e uma significação ultrapassando as expectativas e a compreensão imediata do leitor.”²⁰

João Adolfo Hansen notou o tanto de ironia, humor e jogo nesta prosa infernal, sombreados do virtual. Diz: “Rosa ama, e tanto, jogar nessa frágil linha incorporal inscrita nos corpos e signos e que separa, pois determina, a nitidez das formas sensatas recortadas de um fundo. Desfigurando a forma mimética - até quando a simula mimeticamente - o trabalho de Rosa rompe essa linha, reclassificando-a sempre aquém ou além da semelhança adequada: ao fazê-lo, produz indeterminação, que faz falar. Quando lança o efeito para o alto, ele finge prender-se na unidade de uma Idéia: Deus, além-língua; quando o move livre das grades, efetua o fundo, mistura aquém-língua. Quando fala, o fundo o faz sem fala, farfal das folhas no vento ou Diabo na rua no meio do redemoinho ou devir-lobisomem ou devir-pedra-e-flor-e-cavalo-e-piranha ou voz torta entortada do Hermógenes ou maldade de Maria Mutema mudíssima, monstruosidade do sempre rosnar das misturas infernais dos corpos despedaçados em que colidem pedaços

¹⁹ Oliveira, Franklin de. *Guimarães Rosa*, (col. Fortuna Crítica), pg. 180.

²⁰ Rosenfield, Kathrin. *Grande Sertão: Veredas - roteiro de leitura*, pg. 7.

de sentidos simultâneos e tautológicos, cruzados e recruzados, dos elementos nômades que neles se justapõem. Bró de cavalo e de jibóia, a efetuação confina com uma não-linguagem radical em que fala aquilo que não fala: 'Sertão' ".²¹

Kathrin Rosenfield formula de modo estimulante a questão das reciprocidades entre a travessia geográfica e a travessia literária: "qual é o discurso que dá conta da realidade? O do homem simples e 'ignorante', o do poeta, o do teólogo, o do filósofo, o do cientista, o do político ou o do homem erudito, 'instruído' e lido? Na fala do narrador Riobaldo afloram permanentemente elementos 'emprestados' destes outros sistemas discursivos, criando assim ecos e relações com os modos de pensar, de falar e de escrever de outros domínios do saber e de outras épocas. Esta coexistência, em um mesmo romance, de modos heterogêneos de expressão e de escritura, cria a necessidade de um trabalho ativo de reconciliação e de recomposição de fragmentos muitas vezes contraditórios: o que diz a teologia é freqüentemente contestado e negado pela filosofia, o cientista considera inaceitáveis as formulações do poeta e assim por diante."²²

Como ela própria diz mais adiante, "a compreensão do sentido secreto destes achados (que os trovadores medievais chamavam de 'trovar') vem depois do lance inventor. É assim que se compreendem as permanentes exortações do narrador convidando o 'Senhor' (e o leitor) a 'remexer vivo' no que foi dito a fim de captar as vertentes secretas de um sentido-por-vir. Ele,

²¹ Hansen, J. A. *op.cit.*, pg. 198.

²² Rosenfield, Kathrin, *op.cit.*, pgs. 6-7.

o narrador-poeta, não sabe se sabe o que está contando, ele fala aquém da sua compreensão.”²³

A matéria vertente é rizoma. Como observou J.A. Hansen, “todo o G.S:V é máquina heteróclita de produção de efeitos de essências e reminiscências: como máquina, suas partes diferentes - encaixes, polias, engrenagens, motor - são artificiosíssimas em seu maneirismo, i.é., funcionam bem, e isso significa: não funcionam, fazem que outros funcionem, transmitem, engatam outras experimentações imaginárias: platonismo da mímese, livro de sociologia, exemplificação psicanalítica, estudo gramatical e lingüístico, análise estrutural e análise estruturalista, ilustração semiótica, ajustes de contas com a Verdade do realismo socialista, cantigas de comover de amigos, declaração de amor e de ódio, filme, romance fluvial sem fim joyceano, partilhas acadêmicas, assunção vanguardista - proliferação dos objetos que, em torno e a partir dele, sobredeterminam a recepção de sua sobredeterminação de máquina singular, remetendo o leitor incerto a um e outro significado o que nele se joga como humor do homônimo, tema deslizante na hipérbole, que é.”²⁴

Por esta trilha, é a noção de **narração rizomática** desencadeando múltiplos **processos de subjetivação** que nos interessa capturar neste estudo. Assim, nem narrador onisciente nem personagem memorialista à procura de, mas as travessuras do desejo em torno deste “eu”, que “é somente o sujeito residual que percorre o círculo e se conclui de suas oscilações.”²⁵

²³ idem, pgs. 7-8; grifo da autora.

²⁴ Hansen, J. A. *op.cit.*, pg. 8.

²⁵ O *Anti-Édipo*, pg. 118.

Procedimento rizomático que cavará uma brecha infinitamente rica para o leitor. Como não controla sua linguagem, nem seu fluxo, a linguagem tornando-se signo também para o narrador assim se expõe como signo a decifrar para o leitor, inclusive porque, na figura do “Senhor”, diz Kathrin Rosenfield, “o leitor/ouvinte está literalmente presente dentro do romance.”²⁶

O eventual parentesco com algumas obras ditas de vanguarda literária, penso propriamente em Joyce, citado por vários estudiosos pode soar, dependendo do ponto de aplicação dos conceitos de vanguarda literária e revolução estética, por vezes abusivo, senão inócuo já que desconsidera as peculiares potencialidades inscritas no texto de G. Rosa, um texto que, ao contrário de outras experiências-limite em literatura contém, paradoxalmente, elementos bastante comuns e constantes nas literaturas ditas de entretenimento; por exemplo, temos ali vários ingredientes de suspense, mistério e tensões que seguram, prendem a atenção, fascinam e maravilham o leitor.²⁷

O mais importante: escapar à representação. João Adolfo Hansen, a propósito de Rosa, observa que “seu trabalho consiste em produzir *no* texto o movimento capaz de conduzir o leitor ou aquém ou além da representação; sua contínua recategorização e reclassificação linguísticas não se esgotam num mero formalismo ou num mero expressivismo que, ambos, reintroduziriam a representação.”²⁸

Ocorre, claro, uma **perturbação** essencial nesta prosa carregada de estranhezas, prosa que solicita de pronto um excedente de

²⁶ Rosenfield, Kathrin. *op.cit.*, pg. 7.

²⁷ A propósito, ver “Três novelas ou ‘O que se passou?’ “.In: *Mil platôs*, vol. 3, pgs. 63-81.

máxima atenção do leitor até que ele, de repente se instale neste mundo-outro, mundo-novo chamado *Grande Sertão: Veredas*, mundo no qual, sem a leitura jamais teríamos podido nos instalar, e depois da qual o leitor, quando retorna, já não é o mesmo que supostamente era quando abriu as primeiras páginas. Nós e o narrador-protagonista: como se Riobaldo escapasse a ele mesmo, e fosse justamente sendo levado pelos mundos que ele exprime.

O prazer da leitura provém da contemplação dos signos que se vão armando ao longo da narrativa, aberta a surpresas, espantos, encantamentos, na exata medida da apreensão de camadas obscuras do ser-se-narrando, se constituindo e configurando-se por perpétuas e constantes interrogações.

Grande Sertão: Veredas é um campo aberto de problemas e questões a pulsar. “É preciso lembrar”, diz Deleuze, “quanto o complexo questão-problema é uma aquisição do pensamento moderno, encontrando-se na base do renascimento da Ontologia: é que este complexo deixou de ser considerado como algo que exprime um estado provisório e subjetivo na representação do saber, para tornar-se a intencionalidade do Ser por excelência ou a única instância a que o Ser, propriamente falando, responde, sem que por isso a questão seja suprimida ou ultrapassada, pois só ela tem uma abertura co-extensiva àquilo que deve responder-lhe e que só pode responder-lhe mantendo-a, repassando-a, repetindo-a”. Para ele, “esta concepção da questão como algo de alcance ontológico anima tanto a obra de arte quanto o pensamento filosófico.”²⁹

²⁸ Hansen, J.A. *op.cit.*, pg. 25.

²⁹ “A obra desenvolve-se a partir, em torno de uma rachadura que ela nunca vem preencher. Que o romance, notadamente depois de Joyce, tenha encontrado toda uma nova linguagem que se faz ao modo do ‘Questionário’ ou do ‘Inquisitório’, que ele tenha apresentado

Alguns problemas serão extraídos do horizonte multifacetário do texto, recolhidos e chamados a explicitarem suas regras, como pulsam, reverberam, incidem aqui, ali, alhures, conduzidos pelo Riobaldo narrador que se deixa arrastar pela força de uma linguagem criadora e de alta densidade poética.

Sem dúvida será preciso renovar a interrogação? Que escrita é esta? Nossa idéia é pensar esta torção na língua portuguesa aproximando-nos do conceito de **literatura menor**, a partir do modo como Deleuze e Guattari conceituam o fazer lingüístico desviante de Kafka.

acontecimentos e personagens essencialmente problemáticos não significa, evidentemente, que não se esteja seguro de nada, não é evidentemente, a aplicação de um método de dúvida generalizada, não é o signo de um ceticismo moderno, mas, ao contrário, a descoberta do problemático e da questão como horizonte transcendental, como foco transcendental que pertence de maneira 'essencial' aos seres, às coisas, aos acontecimentos. É a descoberta romanesca da Idéia, sua descoberta teatral, sua descoberta musical, sua descoberta filosófica...; é, ao mesmo tempo, a descoberta de um exercício transcendente da sensibilidade, da memória imaginante, da linguagem, do pensamento, descoberta pela qual cada uma destas faculdades se comunica com as outras em plena discordância e se abre à diferença do Ser, tomando como objeto, isto é, como questão, sua própria diferença: tem-se, assim, esta escrita que nada mais é que a questão Que é escrever? ou esta sensibilidade que é apenas Que é Sentir? e este pensamento Que significa pensar? (...)" Deleuze, G. *Diferença e Repetição*, pg. 315.

3. UM DELEUZE PENSADOR DA ARTE?

Poder-se-ia falar de um Deleuze pensador da arte? Há uma lição de método contida em suas obras referentes seja à Estética tal como um tradicional "ramo" de que se ocupa a Filosofia, seja nas obras diretamente elaboradoras de conceitos extraídos das leituras de Proust, Kafka, Bacon ou Michel Tournier, para ficar nestes?

Dizendo de outro modo: o que é a arte para Deleuze? É "o devir sensível da arte que compõe seres de sensação excedendo todo vivido, ricos de todos os campos de possível" na definição de Eric Alliez.³⁰ Ou, acompanhando Luiz Orlandi, um modo de disciplinar o caos por blocos de emoções.

Um Deleuze pensador da arte do qual se pudesse retirar algo como uma lição de método? Sim e não. Porque para ele é ver a cada caso tipos/variedades de transformações de afectos e perceptos em blocos de sensações. Aqui a chave: um método que varie com cada autor e que seja imanente à obra: "O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a outro.

³⁰ Alliez, Eric. *A assinatura do mundo - o que é a filosofia de Deleuze e Guattari?*, pg. 65.

Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações. Para isso, é preciso um método que varie com cada autor e que faça parte da obra(...)" ³¹

Assim, "os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido." Claro: o homem "é ele próprio um composto de perceptos e afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si." ³²

No caso dos escritores, eles manuseiam as palavras numa sintaxe criadora que se instala e se irradia numa atmosfera inédita, compondo um "bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra." ³³

Tal é o caso do Sertão na obra de Guimarães Rosa: "Só se atinge o percepto ou o afecto como seres autônomos e suficientes que não devem mais nada àqueles que os experimentam ou os experimentaram: Combray, como jamais foi vivido, como não é nem será vivido, Combray como catedral ou monumento." ³⁴

Especificamente sobre o romancista, dizem Deleuze e Guattari: "O romancista, excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. (...) Ele viu na vida algo muito grande, demasiado intolerável também, e a luta da vida com o que a ameaça, de modo que o pedaço de natureza que ele percebe, ou os bairros da cidade, e seus personagens, acedem a

³¹ Deleuze, G. e Guattari, F. *O que é a filosofia?*, pg. 217. Pois, "se a única coisa que se conserva" é a arte, "o que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos.", pg. 213, grifo dos autores.

³² idem, pg. 213, grifo dos autores.

uma visão que compõe, através deles, perceptos desta vida, deste momento, fazendo estourar as percepções vividas numa espécie de cubismo, de simultaneísmo, de luz crua ou de crepúsculo, de púrpura ou de azul, que não têm mais outro objeto nem sujeito senão eles mesmos.”³⁵

Ora, em certos crepúsculos não foi isso o que atravessou Riobaldo/Guimarães Rosa, acossado pelo grande Limite do devir? “Desse ponto de vista, os artistas são como os filósofos, têm freqüentemente uma saudezinha frágil, mas não por causa de suas doenças nem de suas neuroses, é porque eles viram na vida algo de grande demais para qualquer um, de grande demais para eles, e que põs neles a marca discreta da morte.”³⁶

Vê-se como estamos longe da mimese, da representação. Tem-se contiguidade, uma semelhança produzida, cujos seres de sensação contêm afectos e perceptos agora independentes daqueles que os experimentam, erguendo-se por uma “zona de indeterminação, de indiscernibilidade.” Assim, “um grande romancista é, antes de tudo, um artista que inventa afectos não conhecidos ou desconhecidos, e os faz vir à luz do dia, como o devir de seus personagens”.³⁷

Universo possível, eis o que é a arte. “O monumento não atualiza o acontecimento virtual, mas o incorpora ou o encarna: dá-lhe um corpo, uma vida, um universo.” “Estes universos não são nem virtuais, nem atuais, são possíveis, o possível como categoria estética (‘possível, por favor, senão eu sufoco’).”³⁸

³³ *idem*, pg. 218.

³⁴ *idem*, pg. 218.

³⁵ *idem*, pg. 222.

³⁶ *idem*, pg. 224.

³⁷ *idem*, pgs. 225-226.

³⁸ *idem*, pg. 230.

Não é o que nos dá Guimarães Rosa? “Não é esta a definição do percepto em pessoa: tornar sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo, e que nos afetam, nos fazem devir?”³⁹

a. um intercessor-Deleuze

Cabe colocar, neste campo de questões, a figura do *intercessor* em Deleuze, do pensamento como criação de conceitos e do uso que se faz deste ou daquele autor dependendo da questão/problema em pauta, ativado pela liberdade articulatória - noções que também constituem sua originalidade como pensador da literatura.

Vale reter uma espécie de resumo de um dos significados do campo da estética, e da arte moderna para Deleuze. Diz ele: “A estética sofre de uma dualidade dilacerante. Designa de um lado a teoria da sensibilidade como forma da experiência possível; de outro, a teoria da arte como reflexão da experiência real. Para que os dois sentidos se juntem é preciso que as próprias condições da experiência em geral se tornem condições da experiência real; a obra de arte, de seu lado aparece então realmente como experimentação. Sabe-se, por exemplo que certos procedimentos literários (as outras artes têm equivalentes) permitem contar várias histórias ao mesmo tempo. Não há dúvida de que é este o caráter essencial da obra de arte moderna.”

Como para nós no *Grande Sertão*, “não se trata de forma nenhuma de pontos de vista diferentes sobre uma história que se supõe ser a mesma; pois os pontos de vista permanecem submetidos a uma regra de

³⁹ idem, pg. 235.

convergência. Trata-se ao contrario, de histórias diferentes e divergentes, como se uma paisagem absolutamente distinta correspondesse a cada ponto de vista. Há realmente uma unidade das séries divergentes enquanto divergentes, mas é um caos sempre excentrado que se confunde ele próprio com a Grande Obra.(...) Reúnem-se assim as condições da experiência real e as estruturas da obra de arte: divergência das séries, descentramento dos círculos, constituição do caos que os compreende, ressonância interna e movimento de amplitude, agressão dos simulacros.”⁴⁰

O livro de Deleuze e Guattari sobre Kafka⁴¹ constitui um locus privilegiado para que se examine o problema da dimensão estética e da literatura como máquina literária.

Escrito em 1975, trata-se de procurar pelo modo como conduzem suas perguntas, já que procuramos não exatamente um Kafka-lido-por Deleuze mas um Deleuze leitor, criador de conceitos extraídos da própria matéria que examina e investindo nestas perguntas algumas questões que lhes interessam. Espécie de liberdade articulatória mas imanente às leis que descobrem na obra de Kafka, lá em Kafka pulsando e sendo por Deleuze/Guattari transmudadas, recriadas, refundidas e reelaboradas a partir de seus próprios desejos, interesses e estratégias.

Como notou Roberto Machado, a relação entre saberes [filosofia, ciência, arte e literatura], “sempre foi muito intensa na *démarche* de Deleuze e não é, de modo algum, lateral ou circunstancial, visto que “o objetivo principal de sua filosofia é tematizar o que seja pensar, e o pensamento não é exclusividade da filosofia e sim uma propriedade de

⁴⁰ Deleuze, G. “Platão e o Simulacro”. In: *Lógica do Sentido*, pg. 265-266.

⁴¹ Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Kafka - Por uma literatura menor*.

qualquer tipo de saber. Só que, vendo na filosofia o domínio do conceito, Deleuze irá elaborar sua filosofia levando em consideração ou incorporando conceitos provenientes de outras filosofias que ele situa no espaço da diferença, mas também criando conceitos a partir do que foi pensado, com seus próprios elementos, em outros domínios.”

Deste modo, prossegue Roberto Machado, “ao tematizar as ciências, a literatura e as artes, Deleuze está sempre realizando seu projeto filosófico de constituição de uma filosofia da diferença, sem que haja uma diferença essencial entre esses estudos e os estudos dos textos tecnicamente filosóficos.”⁴²

Assumidamente uma das hipóteses de seu livro, Roberto Machado enfatizará que será necessário “mostrar como, efetivamente, a ressonância produzida por Deleuze entre a filosofia e o não filosófico consiste em transformar em conceitos o exercício não conceitual de pensamento existente nesses outros domínios.”

E centrado-se em Proust procurará “indicar que a interpretação deleuziana da *Recherche* de Proust, como uma busca inconsciente e involuntária da verdade, é eminentemente filosófica não só porque a considera um sistema de pensamento como também porque a opõe à filosofia da identidade e da representação, tornando-a um instrumento da formulação de sua própria filosofia da diferença.”⁴³

Pois bem, seguindo esta trilha, as perguntas que constituirão o roteiro de estudo sobre Kafka ilustram, a bem dizer, o próprio modo de

⁴² Machado, Roberto. *Deleuze e a filosofia*, pg. 165-166.

⁴³ Machado, Roberto. *Deleuze e a filosofia*, pg. 166

funcionamento, de operação conceitual que deixa ver o modo como este olhar deleuziano penetra e se deixa penetrar pela obra que lê.

Pois, tratando-se de um rizoma, qual seria o mapa do rizoma? Sendo rizomática o procedimento de leitura, a opção se dá pelo princípio das entradas múltiplas que, entre outras funções, tem a de impedir o imperialismo, o despotismo do Significante.

Opõem então à interpretação a **experimentação**. Se a obra de Kafka não se curva à interpretação, a leitura criadora tampouco deve nela premer-se, o exercício do pensamento sendo também o da experimentação.

O que importa em *Kafka - por uma literatura menor* como sugestão de método de leitura, é que ali não se trata de procurar arquétipos, nem de procurar associações ditas livres, não procurar interpretar e nem tampouco procurar uma estrutura. Assim, todas essas procuras são recusadas "(...) na medida em que não se vê por onde e em direção a que escapa o sistema, como ele se torna, e qual o elemento que vai desempenhar o papel de heterogeneidade, corpo saturador que faz o conjunto fugir, e que quebra a estrutura simbólica, não menos que a interpretação hermenêutica, não menos que a associação de idéias leiga, não menos que o arquétipo imaginário." ⁴⁴

É possível pensar *Grande Sertão* como fazem Deleuze e Guattari com Kafka: "(...)Acreditamos apenas em uma **política** de Kafka, que não é nem imaginária, nem simbólica. Acreditamos apenas em uma ou mais **máquinas** de Kafka, que não são nem estrutura nem fantasia. Acreditamos

⁴⁴ *Kafka - por uma literatura menor*, pg. 13.

apenas em uma **experimentação** de Kafka, sem interpretação nem significância, mas somente protocolos de experiência.”⁴⁵

Fala-se em máquina de Kafka no sentido de conteúdos e expressões formalizados em graus diversos, e de matérias não formadas que aí entram, daí saem e passam por todos os estados, e no sentido de uma unidade aparente, homens que são peças de máquina e que ocupam uma posição do desejo em relação a ela.

Isto é, “são os estados do desejo, independentemente de qualquer interpretação”, desejo que “passa evidentemente por todas essas posições e esses estados”, ou antes, “segue todas essas linhas: o desejo não é forma, mas processus, processo.”⁴⁶

Deleuze e Guattari partem então para elencar constantes (a cabeça inclinada, os dentes, o jejuar, o devir-animal) mas não à procura de regularidades ou de funções. Interroga-se tais constantes para arrancar delas, nelas e por elas sua irreduzibilidade kafkiana (um planômeno kafkiano?), sua diferença, a diferença que o torna Kafka - amparado no conceito de **literatura menor** que não visa à inclusão neste ou naquele sistema literário, mas inversamente, sua disjunção, este “escavar a linguagem e de fazê-la seguir por uma linha revolucionária sóbria.”⁴⁷

É ao mesmo tempo a diferença kafkiana e uma tal amplitude crítica, como um ponto de sobrevôo, que interessa fazer uso aqui, já que, para além do problema-Kafka (judeu, checo, e a dupla impossibilidade de escrever em alemão), o conceito de “literatura menor” expande as questões, pois sendo “problema das minorias”, dos imigrados e sobretudo de seus

⁴⁵ idem, pg. 13, grifos dos autores.

⁴⁶ idem, pg. 14, grifo dos autores.

filhos”, constituintes dos “problemas de uma literatura menor” são, entretanto, problema “também para todos nós”, pois se trata afinal de se perguntar: “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?”⁴⁸

Evidentemente tal procedimento crítico compõe coordenadas conceituais com a Filosofia da Diferença, exercitando-a. Trata-se de fazer filosofia da diferença. De praticar o pensamento nômade. De fazer política de combate, contra desde o platonismo até a antropologia - não se tratando de nenhum tipo de estética da recepção. Combate contra vertentes tradicionais da crítica literária, ou da sociologia da cultura, contra a psicanálise oficial “que se quer amante do significante, da metáfora e do jogo de palavras” até a lingüística “apolítica” e de “puros eruditos”; trata-se enfim, de ir até onde “a linguagem deixa de ser representativa para tender para seus extremos ou seus limites.”⁴⁹

Pois bem, que “filosofia da literatura” é esta então? Se Deleuze não interpreta uma obra (como ele mesmo diz) que faz então? Cria conceitos extraídos do âmago do texto visado, o que ainda é dizer pouco.

É delicado falar em “projeto” de Deleuze. Há, claro, pontos de vista teóricos, sedimentações, sedentariedade, pensamento de sobrevôo, conceitos e planos de imanência. Mas sendo **rizomático**, sem eixo nem raiz, constitui mais uma prática (diferenciando-se conforme coloca seus próprios

⁴⁷ idem, pg. 30.

⁴⁸ idem, pg. 30.

⁴⁹ idem, pg. 36.

problemas) do que um ponto de vista ou um plano original, embora ele exista. Esta a ambivalência. Nomadismo e sedentariedade.

Nesta multiplicidade de interesses teóricos, de agenciamentos intercessores de saberes, quando pensa a literatura e a vida Deleuze afirma: “escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em vias de fazer-se e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida.” Sempre em passagem, escrever é habitar no entremeio, posto que “devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, mímese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula.”⁵⁰

O combate (mas não direto - pois seria perder tempo) a vertentes tradicionais da crítica literária, embora delas se utilize em proveito de seu próprio construtivismo: este um dos procedimentos típicos de Deleuze, aliás bem realçados por Roberto Machado: “Não se pode desprezar a quantidade e a qualidade dos textos de Deleuze sobre arte e literatura. Não se pode esquecer a utilização que alguns de seus escritos fazem de teorias científicas. Seu pensamento, portanto, não se restringe à consideração do texto filosófico: fazer filosofia é muito mais do que repetir ou repensar os filósofos. Quando porém ele tematiza o discurso científico ou as expressões artísticas ou literárias, jamais tem por objetivo fazer filosofia das ciências, das artes ou da literatura. É que a filosofia não é uma reflexão sobre a exterioridade da filosofia, uma reflexão sobre domínios ou áreas extrínsecas ao discurso filosófico.”⁵¹

⁵⁰ Deleuze, G. *Crítica e clínica*, pg. 5.

⁵¹ Machado, Roberto. *Deleuze e a filosofia*, pg. 1-2.

E lembra trechos de entrevistas de Deleuze: “ `não creio que a filosofia seja uma reflexão sobre outra coisa, como a pintura ou o cinema... Não se trata de refletir sobre o cinema... o cinema não é para mim um pretexto ou um domínio de aplicação. A filosofia não está em estado de reflexão externa sobre os outros domínios...’, afirma Deleuze no momento da publicação de *L’image-mouvement*. E voltava a insistir na mesma idéia quando da saída de *L’image-temps*: ‘Quando se está vivendo em uma época pobre, a filosofia se refugia em uma reflexão `sobre’ ... Se ela nada cria, que mais pode fazer senão refletir sobre? ... De fato, o que interessa é retirar do filósofo o direito à reflexão sobre. O filósofo é criador e não reflexivo.’”⁵²

A filosofia sendo criadora, o que ele pretende, diz Roberto Machado, é “reivindicar para ela a produção de conhecimento ou, mais propriamente, a criação de pensamento, como as outras formas de saber, sejam elas científicas ou não.” Daí por que, acrescenta, “ele denuncia a epistemologia como um agente de poder na filosofia que desempenha, como a história da filosofia, um papel de repressor do pensamento ou se constitui como um aparelho de poder no próprio pensamento”⁵³

E Roberto Machado vai chegando parágrafos depois ao cerne de sua questão: “O que estou sobretudo querendo dizer é que, quando sua filosofia se coloca em relação intrínseca com saberes de outros domínios, o objetivo não é fundá-los, justificá-los ou legitimá-los, mas encontrar ou estabelecer conexões ou ressonâncias de um domínio a outro a partir da

⁵² idem, pg. 2.

⁵³ idem, pg. 2.

questão central que orienta suas investigações, que é a caracterização do que seja pensar.”⁵⁴

Sua questão central: o que é pensar? - eis o destaque profícuo conferido por Roberto Machado a esta miríade de produções que compõem o conjunto das obras de Gilles Deleuze.

Para o que se propõe aqui, cabe-nos perguntar: se este algo de comum que atravessa toda a produção deleuziana é a interrogação sobre o pensar, como pensa ele o pensamento sobre a literatura? Como ele encontra nos textos literários estratégias e modos de pensamento? E o que encontra, em Kafka, Proust, Céline, Lenz, Henry Miller, Michel Tournier, Kerouac, Sade, Masoch?

Para Roberto Machado “o objeto principal da filosofia de Deleuze é o exercício do pensamento”. Mas, atento, alerta: “o que não é para ele inclusive um privilégio da filosofia, na medida em que definia a *Recherche* de Proust como uma crítica da filosofia eminentemente filosófica, como uma busca da verdade que se opõe à dos filósofos racionalistas, e afirmava recentemente que o cinema tem por objetivo o pensamento e seu funcionamento”. Quer dizer: “Filósofos, cientistas, artistas são antes de tudo pensadores. É a questão do pensamento que se encontra no âmago da consideração por Deleuze de qualquer domínio exterior à filosofia e explica por que, em última análise, sua filosofia não é uma filosofia de outra coisa que não a filosofia.”⁵⁵

No entanto, a propósito do *Kafka - por uma literatura menor*, trata-se também de um estudo que percorre múltiplas séries, visitando a

⁵⁴ idem, pg. 3.

⁵⁵ idem, pg. 3.

maioria destes saberes, usando-os. Encontramos ali desde a articulação entre vida-e-obra, com informações e convergências entre a vida de Kafka e o que ele escrevia no momento, incluindo-se cartas e novelas. Temos uma reflexão sobre as línguas e os falantes; a estrutura léxico-sintática de algumas línguas; a incorporação da situação política dominante no império dos Habsburgo; o exercício da esquizoanálise mas sem deixar de dialogar, quando oportuno, com a psicanálise “oficial” - ainda que seja para combatê-la.

O essencial é que tal filosofia atravessa por entre os saberes; usa, apropria-se, joga fora - não sendo diletantismo nem relativismo fútil mas construção, construtivismo.

Mas construindo exatamente o quê? Veja-se o exemplo do devir- animal em Kafka. Não se quer ver aí nenhum nível metafórico, nenhum simbolismo, nenhuma alegoria, tampouco resultado de algum erro, maldição ou efeitos de estados de culpa. Não se trata de interpretar, dizem: “(...) não procuramos interpretar, e dizer que isto quer dizer aquilo”.⁵⁶

Devir-animal implica, antes, “um mapa de intensidades. Trata-se de um conjunto de estados, distintos uns dos outros, enxertados no homem na medida em que ele busca uma saída. Trata-se de uma linha de fuga criadora, que nada quer dizer além dela mesma.”⁵⁷

Seja lendo Kafka, Proust ou Tournier parece haver em Deleuze um pressuposto: o do ponto de vista do processo. Para Deleuze, o critério para estudar os “elementos da máquina de escritura ou de expressão”, os agenciamentos complexos de blocos temáticos, “se definem por critérios

⁵⁶ *Kafka - por uma literatura menor*, pg. 13.

⁵⁷ *idem*, pg. 54.

interiores". Por exemplo em Kafka, as cartas e o pacto diabólico; as novelas e o devir-animal, e nos romances os agenciamentos maquínicos e suas comunicações transversais.⁵⁸ O que se encontra então é uma espécie de "esquema" parecido com as séries proustianas do tempo e os signos correspondentes. Aqui o construtivismo.

Esmiucemos um pouco mais este procedimento de leitura. Quando se opõe às interpretações correntes de Kafka faz operar aí toda sua bateria conceitual, digamos, depurada e sedimentada ao longo do tempo. Para ele, as leituras que encontram seja a transcendência (da lei), a interioridade (da culpa) e a subjetividade (da enunciação), não só, "estão ligadas a todas as estupidezes que se escreveram sobre a alegoria, a metáfora, o simbolismo de Kafka como também o tributo à idéia do trágico, do drama interior, do tribunal íntimo".

É claro que toda uma tradição se forja por que "Kafka dá a mão", isto é, induz a tais e tais interpretações. Mas é aí que pensamos detectar a diferença do Deleuze-leitor: "É absolutamente vão recensear um tema, em um escritor, se não se pergunta qual é sua importância exata na obra, isto é, exatamente **como ele funciona** (e não seu 'sentido')." ⁵⁹

A pergunta pelo funcionamento parece ser, pois, o campo privilegiado para interrogar-se qualquer obra de arte que se diferencie. Simultaneamente delinea-se o modo de funcionamento da figura do intercessor.

Traço da maior importância neste combate deleuziano é a opção radical por não fazer da crítica uma dimensão da representação.

⁵⁸ idem, pg. 60.

⁵⁹ idem, pg. 68, grifo dos autores.

Valendo-nos ainda de seu estudo sobre Kafka veja-se o argumento que ele astuciosamente constrói para expor o quanto é grotesco tanto o critério do autor como “crítico do seu tempo” ou a interpretação de “tribunal íntimo”.

Pois se o Kafka-crítico não é externo (e há uma série de exemplos para concluir que, “não há jamais ‘crítica’ em Kafka”) então “a crítica só pode ser interna”, diz Deleuze. Pois no mesmo parágrafo se lê: “Trata-se no entanto de outra coisa: Kafka se propõe a extrair das representações sociais, os agenciamentos de enunciação, e os agenciamentos maquínicos, e a desmontar esses agenciamentos.(...) E sobretudo, nos romances, a desmontagem dos agenciamentos faz fugir a representação social, de maneira muito mais eficaz que uma ‘crítica’, e opera uma desterritorialização do mundo que é política, e nada tem a ver com uma operação intimista.”⁶⁰

Es uma das chaves para pensar a literatura em Deleuze, aquele justamente para quem em se tratando de literatura só vale aquilo que se diferencia. “Kafka diz: roubar a criança do berço, dançar na corda bamba.”⁶¹

Em *Grande Sertão Diadorim* e o Demo são os grandes temas. É sempre em torno, ao redor deles, por eles forçado, “coagido”, que se promove a um só tempo uma agitação molecular onde se desenvolvem uma série de outros combates, como em Kafka, “para além do exterior e do interior, uma agitação, uma dança molecular, toda uma relação-limite com o Fora(...)”.⁶²

⁶⁰ idem, pg. 70, grifo dos autores.

⁶¹ idem, pg. 30.

⁶² idem, pg. 18.

.....

“Somos todos bricoleurs”, frase do primeiro parágrafo d'O *Anti-Édipo* resume tanto a leitura maquínica do inconsciente quanto o próprio método de exercitar o pensamento, de fazer o múltiplo, no dizer de Roberto Machado, que prefere a palavra *colagem*.

E como para Deleuze/Guattari sempre "alguma coisa se produz: efeitos de máquina, e não metáforas" dirão então que "o passeio do esquizofrênico é um modelo melhor do que o neurótico deitado no divã. Um pouco de ar livre, uma relação com o exterior."⁶³

O texto de Lenz. Vale como narrativa, escancaramento: passeio do esquizofrênico. Aquém dos códigos do bom pastor (a religião, a família, o sentimento de honra-dever para com o pai) Lenz não consegue, no seu descentramento, na sua soltura, assumir como culpa o estar ausente de "casa". A casa do pastor o acolhia, mas nem tanto. Preferia os passeios, as montanhas, o irmanar-se com as plantas, os ventos, em meio a pânicos, calafrios. Mas não a perda de sentido da realidade, como querem alguns. Não a vertigem em razão de uma suposta busca de sentido. O não-sentido ele próprio: adensado, banhado, irrigando alegrias e dores, desmaios alternando-se com celebrações no aquém dos códigos. Bobagem tentar freá-lo, trazê-lo ao reino onde os códigos vigem, mas pelos quais Lenz não se interessa. Deleuze e Guattari tem razão. Eles são esquizos. Partem. Para que, então, querer trazê-los ao teatro papai-mamãe, à religião, a um senso para eles desprovido de intensidade? Não de perda de sentido, se trata. Mas de desejar a intensidade. Quantidades intensivas. Séries percorrendo-se, o

sujeito adivinhando-se este e aquele e aquele outro. Isto sou eu. E mais isto, e outro isto, e outro e outro.⁶⁴

Vale também como ilustração de como Deleuze se apropria de um texto literário e o faz falar: neste caso, o passeio do esquizo aquém dos códigos. Este processo onde máquinas se acoplam, onde não há (como nunca há) a dualidade homem-natureza, o esquizo já inscrito ali num socius que ele produz e no qual é produzido, mas um pouco a seu modo, desinteressado dos códigos alheios ou alhures.

Desta perspectiva pode-se ler o modo da arte ser política, porque “ler um texto não é nunca um exercício erudito em busca dos significados, menos ainda um exercício altamente textual em busca de um significante, mas um uso produtivo da máquina literária, uma montagem de máquinas desejanças, exercício esquizóide que retira do texto sua potência revolucionária.”⁶⁵

Veremos como são potentes as travessuras do desejo: “ *A vida da gente faz sete voltas - se diz. A vida nem é da gente...*”, diz Diadorim ao revelar chamar-se Reinaldo.⁶⁶

Pois bem: tratando-se do *Grande Sertão*: qual é o grau de presença de linhas de estratificação que podemos entrever no texto? E qual é o grau de insinuação de linhas de fuga? Queremos estudar um certo confronto entre forças de atualização e forças de integração; uma pragmática do múltiplo: como o múltiplo se agita e que virtual está se atualizando aqui e ali? Nossa proposta é capturar algumas das virtualidades se atualizando no

⁶³ *O Anti-Édipo*, pg. 16.

⁶⁴ *idem*, pg. 16. E em nota, cf. o texto de Buchner, *Lenz*.

⁶⁵ *O Anti-Édipo*, pg. 138-139.

⁶⁶ *G.S.V.*, pg. 120.

agora e aqui do texto e se integrando ou escapando, como linhas esquizas que saem de si, tudo numa forma rizomática, que nos parece ser a que melhor capta a forma descentrada e múltipla da narrativa de Guimarães Rosa.

Enfim: mais proveitoso do que uma introdução completa que buscase, ilusória e retrospectivamente, dar conta dos conceitos e do plano de imanência utilizados no estudo proposto, será adentrar na prosa do *Grande Sertão*, pois, como o próprio Deleuze alerta, é bom lembrar que os conceitos são cada vez mais poderosos à medida em que eles vão chegando mais perto daquilo que eles procuram.

Além disso, os conceitos deleuzianos são sempre como casas vazias, não tendo uma definição fixa e acabada, mas como no seu próprio fazer filosófico, constituem-se enquanto posições: é numa topologia conceitual, pois, que nos inserimos como intercessor.

A tendência à multiplicação dos verbetes deve ser contida. A listagem da multiplicidade-Riobaldo é extensa e teremos oportunidade de focar algumas delas. De resto, vale lembrar que esta pluralidade indica já a permutação, o jogo das reversibilidades e transversalidades entre as séries; os capítulos como que experimentando acolher, captar por momentos provisórios que sejam, tanto as irradiações, digamos concentradas, quanto as irrigações entre as várias camadas conceituais que disseminam.

b. nas cavernas da diferença: um riobaldo--deleuziano ?

“Cavernas da diferença” é uma das poucas imagens utilizadas por Deleuze para explicitar sua proposta de reversão do platonismo.

A noção de verdade aqui sendo inversa à do mito da caverna. Neste o simulacro é sombra, situado num plano inferior à cópia e ao modelo, que são as essências, a verdade. Aqui o caminho é inverso: a verdade é um sistema complexo cujo simulacro é o ponto de chegada. A Idéia, para Deleuze é o simulacro, isto é, uma diferença auto-constitutiva. Sendo constitutiva, a diferença é sempre um processo de diferenciação, e não um ponto a chegar.

A diferença é hóspede do simulacro que, para o pensador francês, foi uma espécie de tentativa radical de Platão (que os criou!) triunfar sobre eles: ocorre que os simulacros sempre se rebelam, embaralhando a solidez do fundamento - eis a perturbação que o próprio Platão teria percebido.

Reanimando o problema, Deleuze quer encarar esta dificuldade: dada a rebeldia dos simulacros até então empurrados por Platão à falsidade das profundezas, e como se trata, para uma Filosofia da Diferença, de destroçar o privilégio da Idéia e o plano da Representação, uma vez “rebelando-se contra a dominação representativa, que fisionomia conceitual conquistarão os simulacros? ”, pergunta Luiz Orlandi acompanhando o percurso deleuziano.⁶⁷

⁶⁷ Orlandi, Luiz. “Simulacro na filosofia de Deleuze”, pg. 7.

Na cena da reversão dos mundos reconstruída por Deleuze temos, diz Orlandi, a “fórmula do mundo dos simulacros, segundo a qual só as diferenças se parecem” e que “resumem uma leitura de mundo que aponta a própria identidade como produto de uma disparidade de fundo. Assim, os simulacros estariam lá no fundo cavernoso.”

Em síntese, a estratégia da reversão do platonismo é, para Luiz Orlandi, esse fundo movente, anárquico: “rigorosamente falando, esse fundo é uma multiplicidade-fundo correspondendo a um conceito especial, o de ‘**a-fundamento**’ (éfondement), conceito de uma ‘relação do sem-fundo com o não-fundado’, conceito ligado ao barroquismo dos desdobramentos, à descoberta de um fundo atrás de qualquer outro fundo”.

Quer dizer: “ao serem lançados para as profundezas, os simulacros corroeram o fundamento: ‘o mundo do fundamento é minado por aquilo que ele tenta excluir, pelo simulacro que o aspira e o esmigalha”⁶⁸

Minar o fundamento implica a difícil tarefa de pensar no interior de outros planos que não estejam subsumidos nem às Idéias nem ao plano da Representação, constituintes da imagem dogmática do pensamento.

E é já em Nietzsche que habita a perene instabilidade: “atrás de toda caverna, há uma outra mais profunda, deve haver uma outra mais profunda, um mundo mais vasto, mais estranho, mais rico sob a superfície, um abismo abaixo de todo fundo, além de toda fundação”.⁶⁹

A vertigem com a qual se defronta o leitor de *Grande Sertão* acompanhando a travessia-Riobaldo talvez corresponda à descrição das curvaturas e da divisão infinita da matéria, tal como vista por Deleuze lendo

⁶⁸ idem: as citações e o grifo são extraídos de *Différence et répétition*, respectivamente pg. 92 e 352 do original e 122 e 432 da tradução brasileira.

Leibniz. “Dividindo-se incessantemente, as partes da matéria formam pequenos turbilhões em um turbilhão e, neles, outros turbilhões ainda menores, e mais outros ainda nos intervalos côncavos dos turbilhões que se tocam. A matéria apresenta, pois, uma textura infinitamente porosa, esponjosa ou cavernosa, sem vazios; sempre uma caverna na caverna: cada corpo, por menor que seja, contém um mundo, visto que está esburacado de passagens irregulares, rodeado e penetrado por um fluido cada vez mais sutil (...)”⁷⁰

Em suma: “sempre uma dobra na dobra, como uma caverna na caverna. A unidade da matéria, o menor elemento do labirinto é a dobra, não o ponto.” Lembrando que a desdobra “não é o contrário da dobra, mas segue a dobra até outra dobra”⁷¹

Se somos mais platônicos do que imaginamos, devemos mais a ele do que provavelmente nos damos conta. E por isto, temos enormes dificuldades em pensar com uma linguagem que, rasgando este tecido inconsútil, nos faça ver, compreender e insistir (aqui o intempestivo de Nietzsche) nas moléculas saltitantes entremeadas de **diferenças**, e só assim escapar à mesmice, para tentar inventar novos devires.

Sobre tal pluralismo diz Deleuze: “Parece-nos que o pluralismo é um pensamento mais perigoso e mais arrebatador: não se esmigalha sem se reverter. A descoberta de uma pluralidade de oposições coexistentes, em qualquer domínio, é inseparável de uma descoberta mais profunda, a da diferença, que denuncia o negativo e a própria oposição como aparências em relação ao campo problemático de uma multiplicidade positiva. Não se

⁶⁹ Deleuze, G. *Lógica do sentido*, pg. 132.

⁷⁰ Deleuze, G. *A dobra - Leibniz e o barroco*, pg. 16.

pluraliza a oposição sem abandonar seu domínio e entrar nas cavernas da diferença, que ressoe sua positividade pura e que rejeitem a oposição como buraco de sombra visto apenas de fora.”⁷²

Para os nossos propósitos talvez seja suficiente explicitar a articulação que o conceito de **signo** mantém no âmago do pensamento deleuziano. Diremos, pois, que o acontecimento-signo detém uma potência interrogativa porque implica uma diferença indomável, rebelde e, como na reversão da imagem clássica do pensamento, independe de qualquer boa vontade do pensador em direção a uma verdade suposta alhures.

Proust e os signos é exemplar como exercício desta outra imagem do pensamento procurada. De fato, quando procuramos a verdade? Somente quando somos obrigados, determinados a fazê-lo em função de uma situação concreta, dissolvendo a idéia teleológica que liga uma boa natureza humana ao destino da verdade.

O próprio Proust, desconfiando da filosofia especulativa, apoia-se em potências e forças exteriores ao conceito. Pressupor em nós uma boa vontade de pensar, um desejo e um amor natural à verdade (desmitificar o que foi mitificado por Sócrates) redundando em verdades abstratas que não perturbam o ser, não afetam, significando apenas uma forma de reconhecimento: inércia.

Do interior do movimento da *Recherche* Deleuze extrai a reversão da imagem clássica do pensamento. Ali, só o encontro ou a violência autentica a verdade. Verdade que se opõe à inteligência, verdade entendida como resultado de uma violência do pensamento, esta forma de

⁷¹ idem, pgs. 17e 18.

⁷² Deleuze, G. *Diferença e Repetição*, pgs. 328-329.

empirismo radical pela qual são as lutas do real que chicoteiam aquele que se vê compelido a pensar.

Proust rejeita o trabalho do pensamento que age nas regiões claras através do qual só se descobrem verdades abstratas. Para ele, a inteligência age por coação da sensibilidade afetada pelo próprio signo - que tremula insistentemente nas regiões obscuras. *Recherche* e *Grande Sertão: Veredas* demonstram radicalmente que se vive muito mais tempo nestas hieroglíficas zonas obscuras.

O signo então faz o percurso (que o caráter assertivo da frase pode enganosamente induzir a um caminho linear) que vai da sensibilidade, suscita a inteligência e chega ao sentido.

É o pensar involuntário que arrasta Riobaldo, que de início não sabe exatamente em que regiões suas estórias penetrarão, e que se desdobrarão, alargando o campo dos problemas e ampliando o questionário do vivido. O que ele tinha voluntariamente se proposto no início concernia a uma estória que, por ele supostamente guiada e controlada, se passava em zonas aparentemente claras. E é no processo de narrar que as séries, os temas, os personagens, as forças vão se complicando, renovando a inicial perplexidade do narrador em multiplicação das perguntas, acompanhando os sustos, os assombros e as violências dos signos com os quais ele vai se atritando enquanto vive o narrado e narra o vivido.

E o signo não é a palavra elaborada intelectualmente. Neste plano as significações explícitas e convencionais não bastam. A verdade será o sentido do signo que atravessou o primeiro círculo do signo, o reino das significações explícitas (como o sorriso social da Sra. de Guermantes ou

os hábitos rotineiros dos jagunços) até a revelação das porções que o envolviam. É a camada profunda envolta que interessa, redobrando-se lá dentro, implicado num signo exterior que ataca seus sentidos e pede, exige interpretação.

Sempre algo vaza, pelas dobras, recôncavos sob recôncavos. Imanência pura, o ser sendo a pura diferença diferenciando-se, definimo-nos como conglomerados de diferenças. E o sentido estando implicado no signo, “acenando” com o poder de explicar este mesmo signo.

Esta nova imagem do pensamento (ponto de vista e estratégia a partir do qual nascem os conceitos) implica a noção de um **fora** que é violentador (um fora-de-dentro e um fora-fora), violência que é uma espécie de junção de coerções, coações, e acaso - no caso de encontros (da dor, da mentira, ou do signo sensível) que, embora casuais, são coercitivos.

Riobaldo: não uma idéia de método, mas a de caminho, a travessia; e no embalo das pulsações do desejo o sonho de caminhar por acasos felizes - como quando do encontro do jovem-Riobaldo com o Menino: acaso feliz, inesquecível, mas que já prefigurava-se enquanto signo, que retornariam violentamente quando do reencontro, o ex-Menino agora Reinaldo, já no mundo da jagunçagem.

Assim, a coação advinda do acaso se opõe à idéia de método nas buscas que o assolam; o acaso dos encontros e a pressão das coerções são duas revelações para o Proust-narrador.⁷³

⁷³ É interessante notar como freqüentemente Deleuze rearranja e reformula temas tradicionais da filosofia. Em sua leitura de Proust, diante do debate que opõe acaso x necessidade, Deleuze não abre mão de muitas palavras da tradição, mas muda-lhes a inserção, promovendo uma inflexão outra na relação entre elas: aqui, o acaso de um encontro garante a necessidade do que é pensado.

Pois então: o que Riobaldo encontra nos encontros senão o **signo**?

Há sempre a violência de um signo que, roubando-nos a paz, força-nos a buscas. Quando o sujeito é chicoteado pelos signos, desta violência emergem verdades, que aparecem não por boa vontade do sujeito que as procura, nem pelo objeto que, mostrando-se, revelaria algo, mas no enrolamento pelo qual ela se trai.

Assim, a complexidade de estranhamentos em Riobaldo vai impedindo a idéia de uma bela alma à procura de “verdades”: este é o caminho pelo qual vai se constituindo uma nova imagem do pensamento.

Podemos lembrar que em *Nietzsche e a filosofia* o mesmo tema da imagem do pensamento é tratado a partir da noção de que têm-se forças externas ao pensar, que forcem o pensamento a sair de si e entrar na enésima potência.

Mas o que significa pensar ?

Veja-se Riobaldo, coagido a pensar: *“Mas o pior era o que eu mesmo mais sentia: feito se do meu íntimo meu tivessem tirado o esteio-mor, pé-de-casa. E, conforme sempre se dá, segundo se está assim em calibre de cão, e malquerente, repuxei idéias.”*⁷⁴

Ele reencontra algumas linhas de força que subjugando, convocando, incitando o narrador, levam-no a pensar: *“Ah, mas aquilo, por terrível que fosse, eu tinha de levantar, mas tinha ! Em tal já sabia do modo completo, o que eu tinha de proceder, sistema que tinha aprendido, as astúcias muito sérias. Como é? Aos poucos, pouquinhos, perguntando em conversa a uns, escutando de outros, me lembrando de estórias antigo*

contadas. A maneira que quase sem saber o que eu estava fazendo e querendo. De em desde muito tempo. Custoso pior não sendo, no arreverso. Só o que demandava era uma fúria de quente frieza, dura nos dentes, um rompante de grande coragem. Ao que era por tanto negrume e carregume, a mais medonha responsabilidade possível - ato que só raro mas raro um homem acha o querer para executar, nestes sertões todos."⁷⁵

Perplexidade, espanto, pânico, são forças de constituição da obra, da gênese de um pensamento. Assim acontece também com Zé Bebelo, coagido a pensar: *"E Zé Bebelo mesmo aproveitou para mudar o aspecto - para uma certa circunspecção. Se via que ele pensava a curto ganho no estreito, por detrás daquele sonsar. Trabalho de idéia em aperto, pelo pão de salvar sua vida da estroscá."*⁷⁶

Quando um próprio afeto advém por pura coação: *"O Senhor sabe? Já tenteou sofrido o ar que é saudade? Diz-se que tem saudade de idéia e saudade de coração..."*⁷⁷

E em momentos em que o próprio corpo se pega pensante, simultâneo ao gesto (embora descompassado sempre na linguagem): *"Assim, por exemplo, no circundar da confusão, o senhor sabe: quando bala raciocina."*⁷⁸

Tal modo de pensar faz anelos com a natureza. Natureza que é em geral extremamente lírica, mas também inóspita, sangrenta, cruel, hostil: também ela é uma multiplicidade substantiva. Mas importa realçar o modo como este procedimento é capaz de apreender, de relacionar-se - numa

⁷⁴ G.S.V., pg. 176.

⁷⁵ G.S.V., pg. 305.

⁷⁶ G.S.V., pg. 202.

⁷⁷ G.S.V., pg. 24.

espécie de promiscuidade entre sujeito e objeto, que ilumina um olhar, um gesto, uma epifania cuja correspondência pode ser encontrada nesta mesma imagem do pensamento como coação e violência. Assim, *“como clareia: é aos golpes, no céu, a escuridão puxada aos movimentos.”*⁷⁹

Não se trata de interpretação para Riobaldo. Contar, narrar, é presentificar uma espécie de enrolamento, de dobra entre as séries-se-compondo, por entre as camadas de dizibilidade e de visibilidade, do corpo enrolando-se já pensante e agente: *“Ações? O que eu vi, sempre, é que toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo.”*⁸⁰

E em Riobaldo a presença da alegria é vital: *“Somente com a alegria é que a gente realiza bem - mesmo até as tristes ações.”*⁸¹ A lembrança é posse, aderência, aquisição inédita sedimentando, amoldando-se, conformando extratos diagramáticos do lado do corpo sem órgãos. Alegria trabalhando contra as paixões tristes (Espinosa) e em busca da (ansiada) justa medida entre o caos e o mínimo de prudência que vai evitando o desregramento absoluto. *“O que lembro, tenho. Venho vindo, de velhas alegrias.”*⁸²

A apreensão de signos é espanto para Riobaldo: *“Como foi que peguei o vivo de tal idéia, em gesto, como se deu de que me alembrei daquilo? Homem, não sei.”*⁸³ Mais que surpresa, “puro susto e terror”⁸⁴. Como

⁷⁸ G.S:V., pg. 125.

⁷⁹ G.S:V., pg. 160.

⁸⁰ G.S:V., pg. 137.

⁸¹ G.S:V., pg. 316.

⁸² G.S:V., pg. 145.

⁸³ G.S:V., pg. 374.

⁸⁴ Como no poema de Adélia Prado que parece perseguir as camadas obscuras de “Antes Do Nome” persistindo no rastro de uma mesma força de interrogação: “Não me importa a palavra, esta corriqueira. / Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe, / os sítios

a mostrar que as coisas que realmente importam se passam, não no nível imediato da comunicação, pela qual somos arrastados pelo senso comum e pelos códigos estratificados e diagramas prévios de formatação, mas nas zonas obscuras, cujo esforço (impelido por uma violência que nos força a pensar) de escavação nos desvãos da linguagem recria as linhas de fuga, de resistência, e de renovação, de gênese e criação do novo, de revelação e invenção de mundos, enfim.

O espanto, a perplexidade, a violência dos signos se desdobrarão nas perguntas que perpassam a narrativa: para Riobaldo, o que vai ocupá-lo, o que o faz sofrer, vibrar, adoecer, fortalecer-se, estará sempre no âmago dos movimentos de interrogação que a experimentação, relatando-se, suscita a cada problema em pauta. Assim os problemas que serão fonte de questões: o que é crime? o que é ser jagunço? o que é um inimigo? o que é guerra? o que é isto que me perturba em Diadorim? O que é Diadorim? O que é ser chefe dos jagunços? O que é a forma-família? O que me toca neste outro-catrumano? O que é que me ata a este-hermógenes? O que há em Zé Bebelo que me comove-e-me afasta? O que é este modo de poder? Quantos sertões há por aqui?

E para todas estas questões, o problema: como isto funciona? Estamos diante de uma potência, do poder de enunciação. Como viu J.A., Hansen, “a produção de linguagem do narrador marca-se assim, desde o início da leitura pelo seu *lugar* específico de enunciação, lugar basicamente social que retoma outras falas, outras enunciações, outras representações,

escuros onde nasce o 'de', o 'aliás', / o 'o', o 'porém' e o 'que', esta incompreensível / muleta que me apoia. / Quem entender a linguagem entende Deus / cujo Filho é Verbo. Morre quem entender. / A palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda / foi inventada para

outros imaginários fazendo-os convergir em sua estruturação. Com o que se avança: a enunciação do narrador é discurso, não só comunicação de conteúdos, também produção de efeitos de sentido entre interlocutores.”⁸⁵

Articula-se aí o problema do **estranhamento** em que vive permanentemente Riobaldo, **às voltas com os seus processos múltiplos de individuação em co-funcionamento e ressonância com os signos que o forçam a pensar**, “ *De que bando eu sou? - comigo pensei. Vi que de nenhum.*”⁸⁶

À comunicação resta seu traço de signo vazio, de troca cúmplice e consensual entre amigos.⁸⁷ Contra o muito de logro que habita a comunicação, rebela-se o aprendiz de signos, os enigmas sendo o modo de apreensão problematizante dos signos envolvidos, e que a cada momento nos arrastam ao exercício de pensamento. “*Urucuiano conversa com o peixe para vir no anzol - o povo diz. As lérias. Como contam também que nos Gerais goianos se salga o-de-comer com suor de cavalo...Sei lá. sei? Um*

ser calada. / Em momentos de graça, infrequentíssimos, / se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão./Puro susto e terror.” In: *Bagagem*.

⁸⁵ Hansen, J. A. *op.cit.*, pg. 33.

⁸⁶ G.S.V., pg. 205.

⁸⁷ O mesmo problema de circular entre os signos da comunicação, da contemplação e da descoberta do aprendizado de um homem de letras em torno de signos encontra-se em Proust: “Assim, o que acabava de deleitar o ser três ou quatro vezes suscitado em mim talvez fossem mesmo fragmentos de existência subtraídos ao tempo, mas essa contemplação, embora de eternidade, era fugidia. E não obstante eu sentia *como o único fecundo e verdadeiro* o prazer que ela me concedera em raros intervalos de minha vida. O sinal da irrealidade dos outros revela-se de sobejo, quer em sua impossibilidade de nos satisfazer, como, por exemplo, no caso dos prazeres mundanos, geradores quando muito do mal-estar comparável ao produzido pela ingestão de alimentos abjetos, ou no dos da amizade, simples simulação, já que, ainda quando o faz por motivos éticos, o artista que renuncia a uma hora de trabalho para conversar com um amigo sabe ter sacrificado uma realidade a algo inexistente (os amigos só o sendo graças à doce loucura que nos acompanha ao longo de toda a vida, à qual nos prestamos, mas que no fundo de nossa inteligência sabemos ser o desvario de um demente imaginando vivos os móveis e com eles conversando), quer pela tristeza que se lhes segue à satisfação, (...) Por isso, essa contemplação da essência das coisas, estava agora bem resolvido a retê-la, a fixá-la mas como? Por que meios?” In: *O Tempo redescoberto*, pg. 155-156, grifos do autor. Cf. também Deleuze, G. *Proust e os signos, e, Diferença e Repetição*, Cap.III “Imagem do pensamento”.

*lugar conhece outro é por calúnias e falsos levantados; as pessoas também, nesta vida.*⁸⁸

E a crueldade é uma das forças que movem o pensamento que já não procede aristotélicamente por uma índole natural em direção à verdade: é uma força que, constituída por uma “faculdade ativa de esquecimento, por um recalçamento da memória biológica”, organiza-se como “terrível alfabeto” que crava diretamente uma memória das palavras e dos signos nos corpos.⁸⁹

⁸⁸ G.S:V., pg. 375.

⁸⁹ Como lembram Deleuze e Guattari, “Nietzsche diz: trata-se de fazer para o homem uma memória; e o homem que se constituiu por uma faculdade ativa de esquecimento, por um recalçamento da memória biológica, deve fazer-se uma **outra** memória que seja coletiva, uma memória das palavras e não mais das coisas, uma memória dos signos e não mais dos efeitos. Sistema da crueldade, terrível alfabeto, essa organização que traça signos diretamente no corpo (...) A crueldade não tem nada a ver com uma violência qualquer ou natural, encarregada por nós de explicar a história do homem; ela é o movimento da cultura que se opera nos corpos e se inscreve neles, arando-os. É isso que significa crueldade. Essa cultura não é o movimento da ideologia: ao contrário, ela põe, à força, a produção no desejo, e, inversamente, ele insere, à força, o desejo na produção e na reprodução sociais. Porque até mesmo a morte, o castigo e os suplícios são desejados e são produções (cf. a história do fatalismo). Dos homens ou de seus órgãos, ela faz as peças e as engrenagens da máquina social. O signo é posição de desejo; mas os primeiros signos são os signos territoriais que ficam suas bandeiras nos corpos. E se queremos chamar de ‘escrita’ a essa inscrição em plena carne, então é preciso dizer, com efeito, que a fala supõe a escrita, e que é esse sistema cruel de signos inscritos que toma o homem capaz de linguagem e dá a ele uma memória de palavras.” In: *O Anti-Édipo*, pgs., 183-184, grifo dos autores.

4. LINGUAGEM REVOLUCIONÁRIA E LITERATURA MENOR

“a gente só sabe bem aquilo que não entende.” (G.S:V)

O problema da língua portuguesa, de sua torção estética, do ato criador da linguagem operante, e da idéia mesma de arte como **invenção de mundos** (Merleau-Ponty, Deleuze) solicita especial atenção ao modo como Guimarães Rosa escreve.

Neste sentido, uma aproximação entre a operação criadora interferindo nos cânones tradicionais da língua portuguesa, prática permanente de Rosa, e a operação transversal pela qual Kafka instalou-se na escrita, pode ser retida pelo conceito criado por Deleuze e Guattari de **literatura menor**.

Em Kafka como em Guimarães Rosa percebe-se o experimento da pura matéria sonora como estado à beira de desterritorialização, escapando à significação e ativando rupturas para desprender-se de uma cadeia ainda muito significante.¹

Para nossos autores, literatura menor envolve o campo de qualquer língua **desterritorializada**, onde nela tudo pode ser político, e o caso individual se amplificar, pois outras histórias nele se agitam. Foi pensado a partir do caso de Kafka - como escrever alemão em Praga?, valendo também para Joyce - irlandês envolto no uso do inglês e

¹ *Kafka - por uma literatura menor*, pgs. 10-11.

amplificado como questão: “como tornar-se o nômade, o imigrado e o cigano de sua própria língua?”²

Conceitualmente, trata-se de opor ao uso simbólico, significativo e significante, o uso intensivo da língua, de tal modo que se possa “chegar a uma expressão perfeita e não formada, uma expressão material intensa.”³

Em *Mil Platôs* Deleuze e Guattari lembram este caráter **estrangeiro** que a literatura em grandes momentos assume: “Proust dizia: ‘as obras-primas são escritas em um tipo de língua estrangeira’. É a mesma coisa que gaguejar, mas estando gago da linguagem e não simplesmente da fala. Ser um estrangeiro, mas em sua própria língua, e não simplesmente como alguém que fala uma outra língua, diferente da sua. Ser bilíngüe, multilíngüe, mas em uma só e mesma língua, sem nem mesmo dialeto ou patuá. (...) É aí que o estilo cria língua. É aí que a linguagem se torna intensiva, puro contínuo de valores e de intensidades. É aí que toda língua se torna secreta, e entretanto não tem nada a esconder, ao invés de talhar um subsistema secreto na língua”. Assim, para eles, “só se alcança esse resultado através de sobriedade, subtração criadora” onde “a variação contínua tem apenas linhas ascéticas, um pouco de erva e água pura.”⁴

Distinta da língua maior (que tem nas constantes seu traço hegemônico) a língua menor é definida como **potência de variação**. “Não existem então dois tipos de língua mais dois tratamentos possíveis de uma mesma língua. Ora tratam-se as variáveis de maneira a extrair delas

² idem, pg. 30.

³ idem, pg. 30.

constantes e relações constantes; ora, de maneira a colocá-las em estado de variação contínua”. De modo que, **constante não se opõe a variável**, é um tratamento da variável que se opõe a outro tratamento, o da variação contínua.” Assim “ ‘maior’ e ‘menor’ não qualificam duas línguas , mas dois usos ou funções da língua.”⁵

A língua menor não está em simples oposição à língua maior. Ela é dobramento, desenrolando-se em conjuntos de dobramentos inferiores que, de algum modo, exploram os limites que a língua maior pode suportar. Experiência de remodelar, rearranjar, implicando esforço na tentativa de **desestratificação** e de **criação de linhas de resistência**.

Importa para esta definição de “literatura menor” a idéia de que “a multiplicidade dos sistemas de intensidades se conjuga, se rizomatiza, em todo o agenciamento, desde o momento em que este é conduzido por esses vetores ou tensões de fuga.”. Assim, “quaisquer que sejam os cortes ou as rupturas, somente a variação contínua destacará essa linha virtual, esse **continuum** virtual da vida, ‘o elemento essencial ou o real por trás do cotidiano’.”⁶

Assim, dizem Deleuze e Guattari, “a arte é a linguagem das sensações, que faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras. A arte não tem opinião. A arte desfaz a tríplice organização das percepções, afecções, e opiniões, que substitui por um monumento composto de perceptos, de afectos e de blocos de sensações que fazem as vezes de linguagem.”

⁴ *Mil Platôs*, Vol. 2, pg. 42-43.

⁵ *idem*, pgs. 47,49 e 50, grifo dos autores.

E isto porque, prosseguem, “o escritor se serve de palavras, mas criando uma sintaxe que as introduz na sensação, e que faz guaguejar a língua corrente, ou tremer, ou gritar, ou mesmo cantar: é o estilo, o ‘tom’, a linguagem das sensações ou a língua estrangeira na língua (...)”⁷

Tomada em estado de “delírio, que a faz precisamente sair de seus próprios sulcos” ocorre que “uma língua estrangeira não é cavada na própria língua sem que toda a linguagem por seu turno sofra uma reviravolta, seja levada a um limite, a um fora ou um avesso que consiste em Visões e Audições que já não pertencem a língua alguma.”⁸

Ser “gago da língua”, fazer “gaguejar a língua enquanto tal. Uma linguagem afetiva, intensiva”, pois “a guagueira criadora é o que faz a língua crescer pelo meio, como a grama, o que faz da língua um rizoma em vez de uma árvore, o que coloca a língua em perpétuo desequilíbrio”.⁹

Literatura como um monumento-em devir: “um monumento não comemora, não celebra algo que se passou, mas transmite para o futuro as sensações persistentes que encarnam o acontecimento: o sofrimento sempre renovado dos homens, seu protesto recriado, sua luta sempre retomada. Tudo seria vão porque o sofrimento é eterno, e as revoluções não sobrevivem à sua vitória? Mas o sucesso de uma revolução só reside nela mesma, precisamente nas vibrações, nos enlaces, nas aberturas que deu aos homens no momento em que se fazia, e que compõem em si um monumento sempre em devir(...) A vitória de uma revolução é iminente, e consiste nos novos liames que instaura entre os homens, mesmo se estes

⁶ idem, pg. 58, grifo dos autores.

⁷ *O que é a filosofia?*, pg. 228.

não duram mais que sua matéria em fusão e dão lugar rapidamente à divisão, à traição.”¹⁰

a. uma estranha língua portuguesa

“Gago, não: gagoz” (G.S:V)

A respeito da matéria propriamente lingüística de Rosa, Willi Bolle notou que “também a crítica estrangeira (conhecendo às vezes os textos de Guimarães Rosa apenas em tradução) se mostrou sensível às suas inovações estilísticas”.¹¹

Pois bem. Esta língua estranha não necessita da pergunta **como isto funciona?** - uma vez que sua sintaxe e os meneios, os abalos, enfim, nas camadas sonoras, sintáticas, lexicais já foram de vários modos abundantemente detectadas?

⁸ *Crítica e clínica*, pg. 11.

⁹ *idem*, pgs. 167 e 173.

¹⁰ *O que é a filosofia?*, pg. 229.

¹¹ Willi Bole cita, por exemplo, Walter Haubrich, para quem “em toda a literatura latino-americana, ninguém o ultrapassa quanto às peculiaridades da sua criação lingüística”, e Gunter W. Lorenz para quem “existe uma espécie de idioma Guimarães Rosa, uma língua *sui generis*, com gramática particular, vocabulário particular e uma escritura mais do que particular.” As referências estão em *Fórmula e Fábula*, pg. 18.

Para uma breve resenha deste feixe de estudos é indispensável mencionar o estudo de Haroldo de Campos que chama a atenção para a inovação estrutural de Guimarães Rosa, a partir de *Primeiras estórias*, onde o estilo muitas vezes é o enredo. Em “A linguagem do Iauaretê” ele observa que “aqui(...) a palavra, ao irromper em primeiro plano, configura a personagem e a ação”¹²

O crítico detecta então, além das várias explosões languageiras, um interessante processo de **tupinização**. Então, diz Campos, “já se percebe que, neste texto de Rosa, além de suas costumeiras práticas de deformação oral e renovação do acervo da língua(...) **um procedimento estilístico prevalece, com função não apenas estilística mas fabulativa**: a tupinização, a intervalos, da linguagem. O texto fica, por assim dizer, mosqueado de nheengatu, e esses rastros que nele aparecem, preparam e anunciam o momento da metamorfose...”¹³

O efeito prosódico desta tupinização é descrito por Cavalcanti Proença como contendo algumas estruturas próprias à língua tupi, “principalmente a suavidade prosódica, como vogais descansadas e lentas, alheias aos empurrões das consoantes”.¹⁴

Sobre o “estilo” do *Grande Sertão*, alguns lingüistas descrevem o estranhamento provocado traduzindo-o nos termos de uma “desordem sintática”, isto é, “esta falta de conexão entre o verbo e um termo que o modifique, quando a presença do nexos omitido é fundamental, provoca

¹² Campos, Haroldo de “A linguagem do Iauaretê” ; citado por Bolle, Willi, *Fórmula e fábula*, pg. 50.

¹³ Campos, Haroldo de. *op.cit.*, pg. 49; grifos do autor.

¹⁴ Proença, Moacir Cavalcanti. “Trilhas do Grande Sertão”. ; citado por Campos, Vera Mascarenhas de. In: *Borges & Guimarães*, pg. 111.

ambigüidade e surpresa, que induzem o leitor para o exame e a reflexão, aumentando o nível informativo da mensagem.”¹⁵

Grande Sertão é prosa de puras misturas, lembra Davi Arrigucci: “uma língua em estado de percepção nascente, feita de palavras e limpas das impurezas do uso cotidiano e corriqueiro, reinvestidas da força de criar um mundo. Em síntese, trata-se de uma linguagem de puras misturas, para dizer com as palavras contraditórias, mas exatas do próprio Autor.”¹⁶

Este inédito rearranjo sintático torna-se evidentemente poesia. Vera Mascarenhas de Campos fez a experiência de dividir trechos da prosa do *Grande Sertão* (e paralelamente trechos de contos gauchescos de Borges) em segmentos sonoros para obter uma melhor visualização do aspecto musical do(s) texto(s). Resulta a incidência de sons nasais, fricativos e vibrantes que se apoiam em sons vocálicos que se alternam. E nos dois casos verifica-se então “que o ritmo da linguagem tende a semelhar-se ao ruído a que o narrador se refere”, bem como uma variada gama de procedimentos estilísticos que potencializam sua função poética.¹⁷

Para Beth Brait, o abalo na linguagem de ficção provocado por Guimarães Rosa “se deve ao fato de o autor só ter começado a **inventar**

¹⁵ Campos, Vera Mascarenhas de. *Borges & Guimarães*, pg. 112.

¹⁶ Arrigucci, Davi, *op.cit.*, pg.12, grifos do autor.

¹⁷ A autora faz um estudo comparativo entre os contos gauchescos de Jorge Luis Borges e o *Grande Sertão*, encontrando uma “recorrência entre som e sentido” como traço dos autores. Segundo ela, “neles, a prosa oferece, em faixas amplas, uma seleção combinatória de signos, cujo impulso extrapola a simples intenção de relatar um fato. Já não é a descrição de um cenário, nem o desenvolver-se da ação o que importa transmitir, mas a tentativa de apreender e remeter o próprio referente materializado que deverá atingir antes as camadas sensíveis que as intelectivas.” In: Campos, Vera M.de. *op.cit.*,pg. 124 e segs. O próprio Deleuze refere-se a Borges, aproximando-o de um neo-barroco moderno, assim: “um discípulo de Leibniz, Borges, invocava um filósofo-arquiteto-chinês, Ts’ui Pen, inventor do ‘jardim das veredas que se bifurcam’: labirinto barroco cujas séries infinitas convergem ou divergem e que forma uma trama de tempo abarcando todas as possibilidades.” In: *A Dobra*, pg. 97.

depois de ter feito um inventário da língua portuguesa. São famosos os surrados caderninhos que sempre o acompanhavam nas andanças pelo sertão e que iam colecionando a maneira de falar do povo brasileiro.”

E transcreve um depoimento de Rosa: “Eu trazia sempre os ouvidos atentos, escutava tudo o que podia e comecei a transformar em lenda o ambiente que me rodeava, porque este, em sua essência, era e continua sendo uma lenda. Instintivamente, fiz então o que era justo, o mesmo que mais tarde eu faria deliberada e conscientemente: disse a mim mesmo que sobre o sertão não se podia fazer **literatura** do tipo corrente, mas apenas escrever lendas, contos, confissões. Não é necessário se aproximar da literatura incondicionalmente pelo lado intelectual. Isto vem por si só, com o tempo, quando o homem chega à sua maturidade, quando tudo nele se amalgama em uma personalidade própria.”¹⁸

Na mesma direção Alfredo Bosi observa, na obra de Rosa, que sua “aguda modernidade se nutre de tradições, as mesmas que davam à gesta dos cavaleiros medievais a aura do convívio com o sagrado e o demoníaco.”¹⁹

Há certo consenso crítico quanto à descrição do fenômeno lingüístico *Grande Sertão*: obra estruturada “por meio da oralidade e da fala do narrador-personagem”, ela “recria as características básicas presentes na emissão dos atos de fala, no que diz respeito aos aspectos sonoro (ritmo das seqüências verbais) e sintático (frases exclamativas e interrogativas, interjeições, partículas expletivas, frases truncadas e entrecortadas,

¹⁸ Brait, Beth. *Guimarães Rosa*, pg. 139-140; grifos dos autores.

¹⁹ Bosi, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*.

repetições de palavras). Além disso, as técnicas de construção, pela palavra escrita, dos modelos orais sertanejos, indicam a complexidade e dualidade do universo lingüístico de Guimarães Rosa. Ao parentesco com o falar sertanejo, subjacente ao discurso de Riobaldo, associa-se a pesquisa lingüística de cunho erudito, que foge aos limites do falar sertanejo, incorporando ao discurso de Riobaldo regionalismos de diferentes fontes, arcaísmos, estrangeirismos e neologismos formados por elementos de diferentes idiomas.”²⁰

Tais procedimentos, lembra João Adolfo Hansen, entendidos como “dispositivo de inscrições não só nacional ou regional, mas como língua e escrita nômades” fazem do texto de Rosa “um agenciador de várias temporalidades misturadas” produzindo “o grande e estranho feito” de “reescrever a própria língua, redistribuindo-lhe as classes e as categorias e, por extensão, as categorias de pensamento”.²¹

Sobre a tessitura lingüística de *Grande Sertão* observa Vera Mascarenhas: “Há dois pontos a destacar: as elipses e as pausas. O autor segue, na escritura, a mesma linha melódica da fala; a pontuação não separa segmentos sintáticos independentes; logo, deve ser estudada de acordo com a prosódia.” Assim, prossegue, “os sinais gráficos indicam pausas numa série fônica, cuja extensão, conforme o discurso, pode variar.” Essas “interrupções fonatórias” imprimem um certo “ritmo próprio da língua”. De modo que, “não há correspondência entre os vocábulos gráficos e os fonológicos, logo, as pausas, na fonação, não coincidem com as da

²⁰ Brait, Beth. *Guimarães Rosa*, pg. 72.

escritura, a não ser quando esta é lida. Portanto, ao se reproduzir a fala, os sinais gráficos, representativos de pausas, seguirão parâmetros a-sintáticos.”

22

Destaque-se a prosódia melódica do texto de Rosa, um certo “cantar contando”, como nota Vera Campos: “A escritura de Guimarães Rosa radicaliza, elevando a tensão a grau elevado de experimentalismo. Recolhe, nas expressões informais da comunicação oral, a pujança viva e as estratégias que ela emprega para burlar a sua irmã, sisuda e circunspecta, que a gramática protege. Escava, em pequenas comunidades lingüísticas, o léxico arcaico, a ordenação sintática de quem vai planejando à medida que fala. Isso cria um artesanato verbal, voltado para o cantar contando (e não para o aspecto conservador, industrializado, que norteia, em geral, as construções chamadas ‘cultas’). Daquela pauta, retira as dissonâncias, os arabescos desconhecidos, às vezes, para os ouvidos cultos, mas afinados para a audição dos falantes que os utilizam.”²³

Música do texto. Um som, diz Deleuze, “tem como caracteres internos uma intensidade propriamente dita, uma altura, uma duração, um timbre; uma cor tem um matiz, uma saturação, um valor(...)”.²⁴ Musicalidade da prosa de G.S:V: corpo sem órgãos, deslizando, engendrando, conectando devires imperceptíveis.

Detectou-se ressonâncias do galego e do português arcaico que, reiterados, misturam-se, formando esta **estranha língua portuguesa**

²¹ Hansen, J.A. *op.cit.*, pgs. 3-5. A propósito, Hansen menciona uma frase de aluno que, “após ter lido *Primeiras Estórias* e começando a ler *G.S:V* disse: ‘Grande Sertão me parece um texto escrito em húngaro.’”, pg. 118.

²² Campos, Vera Mascarenhas de. *op.cit.*, pg. 110.

²³ *idem*, pg. 53.

cuja matéria prima combina vocábulos e prosódias que um sertanejo ainda hoje é capaz de detectar.²⁵

Também Bento Prado Jr. refere-se a esta familiaridade maior com o vocabulário que um leitor sertanejo teria. Mais importante que uma nítida familiaridade de base, parece-nos, é a intermitente interrogação que percorre a narrativa, e como em outras obras de Rosa, a **tensão** entre oralidade e escrita, cujo esforço de escavação, perturbando a fronteira destas dimensões, resultará numa estrutura problemática da linguagem, que o crítico chamará de perplexidade, no sentido de “**enigma**, como um texto obscuro e hermético a ser decifrado.”

Aliando a torção na linguagem à permanente interrogação que ela desencadeia, dirá Bento que é “apenas na aparência que a longa interrogação que atravessa os textos de Guimarães Rosa visa um interlocutor letrado: essa linguagem é a supressão de todo interlocutor, momento em que a linguagem, solitária, se volta interrogativamente sobre si mesma.”²⁶ É assim que, como perpétua interrogação, a linguagem se constitui como **campo de problemas e fonte de questões**.

O médico Guimarães Rosa auscultando dizeres, musicalidade, ritmos e seus andamentos, no ouvir os seus pacientes e outros passantes em suas travessias pelo interior de Minas Gerais, Goiás e Bahia, além das várias línguas que dominava e exercitou como embaixador, proveu-se de

²⁴ Deleuze, G. *A dobra* pg. 75.

²⁵ Agradeço esta observação ao amigo e escritor Geraldo Maciel, sertanejo e sensível observador da pleora linguageira destas regiões.

²⁶ Assim conclui Bento: “Talvez pudéssemos definir essa *literatura*, que é a obra de Guimarães Rosa, como a tentativa de recapturar, no interior da *escrita*, a Escritura que a precede, devolvendo à linguagem sua condição de *sujeito*. Tal parece ser o esquema que

materiais lingüísticos que explodem na criação de um fazer literário que, com Deleuze e Guattari, chamamos aqui de literatura menor.

E coloca, ele próprio, em situação de estranheza uma eventual representação literária do mundo lingüístico sertanejo: “Não”, diz Rosa, “não sou romancista; sou um contista de contos críticos. Meus romances e ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade. Sei que daí pode facilmente nascer um filho ilegítimo, mas justamente o autor deve ter um aparelho de controle: sua cabeça. Escrevo, e creio que este é o meu aparelho de controle: o idioma português, tal como usamos no Brasil; entretanto, no fundo, enquanto vou escrevendo, extraio de muitos outros idiomas. Disso resultam meus livros, escritos em um idioma próprio, meu, e pode-se deduzir daí que não me submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros. A gramática e a chamada filologia, ciência lingüística, foram inventadas pelos inimigos da poesia.”²⁷

Absolutamente notável é a presença do grupo dos catrumanos expressando-se numa língua estranha no interior do Sertão. Diferenças saltando do âmago desta estranha língua portuguesa, carregadas de signos-a-decifrar, como nos momentos em que são os jagunços que se tornam signos para os catrumanos. Estimulantes estranhezas que, aliás, sempre apaixonaram o narrador: “*Toda vida gostei demais de estrangeiro*”, diz Riobaldo.²⁸

comanda a estrutura de *Grande Sertão: Veredas*. In: *Alguns ensaios*, pg. 200; grifos do autor.

²⁷ Citado em Brait, Beth, *Guimarães Rosa*, pg. 139.

²⁸ G.S.V., pg. 90.

5. RIOBALDO E OS SIGNOS

“as coisas que eu tinha de ensinar à minha inteligência” (G.S:V)

Creio que o conceito de signo pode melhor capturar a complexidade narrativa do *Grande Sertão*, insistindo no seu caráter rizomático, sem centro, ou elemento que a totalize.

Para o Deleuze-leitor de Proust, a obra é signo, mistério a ser desvendado, estranheza que pede deslindamento.

No estudo da *Recherche*, promove-se uma inversão radical: ao invés de privilegiar a memória como busca do passado e do tempo perdido (visão até então hegemônica nas leituras sobre Proust), a obra remete, essencialmente, ao futuro enquanto processo de aprendizado de um homem

de letras. Quer dizer, aprendido em relação a **signos** que precisam ser decifrados.

Entre a informação (mera reconhecimento) e o aprendido reside a distância; do lado da informação, um saber abstrato; do lado do aprendido, um signo que pede, precisa, urge ser decifrado.

Por querer compor uma teoria dos signos e dos acontecimentos, na leitura de Deleuze não há lugar para uma interpretação exterior, nem para sobreposições deste ou daquele modelo, e menos ainda algo como uma identificação auto-safistatória.

Ele procura estudar as condições de constituição da coisa viva a estudar, o texto mesmo da *Recherche*, de modo a não produzir mitos substitutivos dos velhos mitos.

É do texto de Proust que ele vai extraindo, de um lado, a maquinaria que produz a emissão e a interpretação dos signos; e, de outra parte, a que ativa a produção e a multiplicação dos signos.

Será possível demonstrar que, como na *Recherche*, também no *Grande Sertão: Veredas* não se trata apenas de esforço da memória mas de uma outra aventura de *recherche* no sentido forte de busca da verdade? Creio que sim pois, pelo menos no caso deste nosso estudo, entendemos também que o que move Riobaldo é justamente a estranheza e a perplexidade diante de signos que o forçam todo o tempo, comprimindo-o, constringido a decifrá-los. Mundos incognoscíveis, como aqueles dos quais

participa o Quipes: *“amigo meu - e meu estranho. Até me lembro, pensei assim.”*²⁹

Como o narrador proustiano, a presença da memória em Riobaldo não restringe-se a uma mera recordação, alegre ou melancólica do vivido; ele não visa mimar suas sensações passadas; procura, antes, compreendê-las, decifrando os acontecimentos, os comportamentos, as ações e sentimentos que o farão, retrospectivamente, mas também por astúcia narrativa, empreender **uma outra vez**, começando de novo enquanto narra o vivido e vive o narrado.

*“E então eu decifrei meu arranque de ter querido vir com o Sesfredo (...) Era como se eu tivesse de caçar emprestada uma sombra de um amor.”*³⁰

Estamos aqui no terreno predileto de Merleau-Ponty, que procurava captar as coisas, o vivido, no entremeio, nos intervalos, nos quiasmas. Aqui, entre a mera subjetividade da memória e a objetividade do tempo, o entremeio aqui é ocupado pelo conceito de **signo**.

Pois o signo está justamente no **meio**: as polaridades sujeito e objeto, dentro e fora (dicotomias clássicas tão agudamente decompostas e desmembradas por Merleau-Ponty) são por Deleuze reelaboradas, havendo nos **entremeios** uma circulação e trocas de sinais em reciprocidade ou em desvios permanentes. *“Por que era que eu estava procedendo à-toa assim? Senhor, sei? O senhor vá pondo seu perceber. A gente vive repetido, o repetido, e, escorregável, num mim minuto, já está empurrado noutra galho.*

²⁹ G.S:V, pg. 433.

³⁰ G.S:V, pg. 52.

*Acertasse eu com o que depois sabendo fiquei, para de lá de tantos assombros... Um está sempre no escuro, só no último derradeiro é que clareiam a sala. Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.*³¹

Porém é preciso alerta para não cair no risco de subsumir, ainda que seja em alguns níveis de leitura, o *Grande Sertão à Recherche*, nem a leitura que dela faz Deleuze, para meramente tentar uma (impossível) aplicação desta ao romance de Rosa. É bom não esquecer, por exemplo, que o que existe é um amor-em-Proust ou um amor proustiano e não reflexões de Proust sobre o Amor.

Em *Grande Sertão: Veredas* não se trata de ilusões que o traçado do aprendizado vai desfazendo ao ritmo de revelações e decepções que movem o ritmo daquele aprendizado do homem de letras na *Recherche*.

Importa adensar via leitura de Deleuze o conceito de **imagem de pensamento** que ele propõe ao longo de sua obra e do qual muito depende seu estudo em *Proust e os signos*.

Pois, como nota Deleuze a respeito de Proust, não se poderia igualmente evocar um certo platonismo em Guimarães Rosa? Veja-se o que diz Deleuze: "Pode-se evocar o platonismo de Proust - aprender é ainda relembrar; mas, por mais importante que seja o seu papel, a memória só intervém como o meio de um aprendizado que a ultrapassa tanto por seus objetivos quanto por seus princípios. A *Recherche* é voltada para o futuro e não para o passado."³²

³¹ G.S:V, pg. 51-52.

³² *Proust e os signos*, pg. 4.

J.A.Hansen, embora não se detenha no tema percebeu que “também se dá em Rosa o que Deleuze observa sobre Proust: um platonismo também invertido, em que não se trata, apenas, de buscar um signo exterior, ícone ou simulacro, que represente um saber que se ausentou, através de uma operação reminiscente; antes, de uma imaginação pura dos signos que pesquisa, pelo processo que Rosa chamou de ‘álgebra mágica’, um saber da duração e do inexpresso do sentidos, efeitos produzidos pela reclassificação/recategorização.”³³

Eis como Deleuze define o conceito de signo: “Aprender diz respeito essencialmente aos **signos**. Os signos são objeto de um aprendizado temporal, não de um saber abstrato. Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados. Não existe aprendiz que não seja ‘egiptólogo’ de alguma coisa. Alguém só se torna marceneiro tornando-se sensível aos signos da madeira, e médico tornando-se sensível aos signos da doença. A vocação é sempre uma predestinação com relação a signos. Tudo que nos ensina alguma coisa emite signos, todo ato de aprender é uma interpretação de signos ou de hieróglifos.”³⁴

E do *Grande Sertão* não se poderia dizer o mesmo que se segue sobre Proust por Deleuze? : “A *Recherche* se apresenta como a exploração dos diferentes mundos de signos, que se organizam em círculos

³³ Hansen, J.A. *op.cit.*, pgs. 27-28. Ao mesmo tempo ele encontra um “anti-platonismo paradoxal dos efeitos platonizantes, pesquisa da predicação pura, sem sujeito próprio, diferença sem primeiro. Pois o que em Rosa mais se evidencia é sua paixão do paradoxo, ora como efetuação de *nonsense*, ora como relativização do humor - evidenciando, sempre, no artifício, que qualquer fala opera não com adequações: com decisões”. *Idem*, pg. 199.

³⁴ *Proust e os signos*, pg. 4.

e se cruzam em certos pontos. Os signos são específicos e constituem a matéria desse ou daquele mundo.”³⁵

Não está Riobaldo enredado numa pluralidade de mundos revolvendo-se em jagunço, professor, desejos amorosos, jogos de poder, relações de força, de valores, procurando desvendar não só seu signo por excelência que é Diadorim, mas também os signos da jagunçagem, da política, das mulheres-damas, da crueldade, da violência, da amizade e da lealdade, e das leis que regem mundos que ele, por estranhar, encara igualmente como signo a ser desvendado?

Riobaldo parece saber: “a unidade de todos os mundos está em que eles formam sistemas de signos emitidos por pessoas, objetos, matérias; não se descobre nenhuma verdade, não se aprende nada, se não por decifração e interpretação. Mas a pluralidade dos mundos consiste no fato de que estes signos não são do mesmo tipo, não aparecem da mesma maneira, não podem ser decifrados do mesmo modo, não mantêm com o seu sentido uma relação idêntica.”³⁶

Da nossa parte, iremos considerar alguns destes mundos de que o narrador-personagem Riobaldo participa diretamente, e como se efetuam ali alguns de seus vários processos de individuação.

E se as tarefas de Riobaldo são de qualquer modo a de todo aprendiz em torno de signos, será sua tarefa “compreender porque alguém é ‘recebido’ em determinado mundo e porque alguém deixa de sê-lo”, assim

³⁵ idem, pg. 5.

³⁶ idem, pg. 5.

como “a que signos obedecem esses mundos e quem são seus legisladores e papas.”³⁷ “Porque aprender-a-viver é que é o viver, mesmo”

Homologamente, ficará para sempre Diadorim o “mais prodigioso emissor de signos”, assim como Charlus para a obra de Proust - este pelo seu “poder mundano, seu orgulho, seu senso teatral, seu rosto e sua voz.”³⁸

No plano das primeiras aproximações encontramos a multiplicidade-Riobaldo se agitando por entre o mundo dos jagunços, rico em signos mas cuja força de repetição culmina por permitir que um jagunço-Riobaldo nele adentre, amoldando-se assim numa **linha de estratificação** que ele simultaneamente estranha e aceita, rejeita e deseja - ainda que seja capaz de ver o que há de vacuidade e de signos vazios quando um certo tempo de aprendizado já se processou. Vacuidade entendida como mundo em que os sentidos são vazios, prenes de um formalismo que substitui signos mais densos. Vazios, porém socialmente necessários - como o silêncio de um jagunço parando nele mesmo.

Há vários personagens secundários em *Grande Sertão: Veredas* que se assemelham à descrição do vazio social em que estão imersos. Como a Sra. de Guermantes, não agem, nem pensam, emitem signos mundanos. Isto é, signos que não remetem a algo, sendo mera auto-referência que, anulando ação e pensamento, se declaram suficientes e se estereotipam.

³⁷ idem, pg. 6.

³⁸ idem, pg. 6.

Porém, também neste caso, vale o que diz Deleuze dos signos mundanos na *Recherche*: "O aprendizado seria imperfeito e até mesmo impossível se não passasse por eles. Eles são vazios, mas essa vacuidade lhes confere uma perfeição ritual, como que um formalismo que não se encontrará em outro lugar. Somente os signos mundanos são capazes de provocar uma espécie de exaltação nervosa, exprimindo sobre nós o efeito das pessoas que sabem produzi-los."³⁹

Aproximação talvez forçada, poderíamos dizer que no *Grande Sertão* são signos mundanos aqueles que se referem ao mundo da jagunçagem, mas somente depois que o aprendizado se completou, nas observações sobre as leis que regem a vida de um jagunço, seus códigos, regras, valores, rituais - de onde só não sobrevivem e triunfa o fastio pela presença multiplicadora de signos que permanentemente envolvem a figura e os gestos de Diadorim para com Riobaldo.

Quer dizer, ainda que vazios, os signos mundanos, justamente porque emissores, proporcionam descobertas importantes a que não se chegaria sem a frequência destes círculos sociais - salões parisienses do séc. XIX ou acampamento de jagunços. O tempo-que-se-perde na mundanidade retornando também como fonte de aprendizagem, desdobrando-se de inicialmente vazio para reabrir-se em mundo rico de significações ali envoltas.

Assim, o tempo que se redescobre ressurgente na experimentação e observação no seio do que antes era pressentido apenas como tempo perdido ou, literalmente, perda de tempo. Retorção e cruzamento dos signos

³⁹ idem, pg. 7.

uns nos outros. Ocorre que este signo mundano da jagunçagem jamais queda em vacuidade. A estranheza do narrador-personagem retorna junto com a caminhada que seu desejo percorre desdobrando-se em processos de identificações que se alternam e nos quais se descansa provisoriamente na forma de **linhas de estratificação**.

Pois é igualmente certo que os signos se cruzam constantemente. O Riobaldo-professor transforma-se em professor de um chefe-jagunço: nova estranheza, outra renovação de signos a decifrar. O Riobaldo-chefe, por sua vez, por momentos bem assentado neste papel que lhe dá prazer, fornece-lhe também um imenso desconforto quando a crueldade assentida é chamada a exercer-se na forma de torturas e matanças gratuitas - que arreadamente escapam e contaminam o senso de orgulho e prestígio que acomete o chefe-Riobaldo. Reaparece aqui a sensação proustiana dos signos mundanos como um tempo perdido, no sentido mesmo de um tempo que se perde. Neste movimento advém novas estranhezas, novos desejos de espriar-se por outras **linhas de fuga**, de resistência, de mudança, e de recusa da inevitabilidade de sua sina.

Sua situação diante de Diadorim é fonte perpétua de **estranhamentos** e, portanto, de agitação do **corpo sem órgãos**. É o signo mais complexo de toda a narrativa, raramente podendo instalar-se nalguma linha de estratificação já estabelecida - a não ser no seu modo mais simples mas nem por isso menos enigmático: o jagunço Reinaldo disposto a vingar a morte de seu pai. Este traço, que dá coesão não só à narrativa mas que segura o narrador desassossegado em seu corpo sem órgãos é, todavia,

justamente o emissor, produtor, proliferador e multiplicador de signos que cabe a Riobaldo desvendar.

Os sinais de Diadorim são, de algum modo, assemelhados aos signos amorosos encontrados por Deleuze em Proust. Sobre o círculo do amor diz: “Apaixonar-se é individualizar alguém pelos signos que traz consigo ou emite. É tornar-se sensível a esses signos, aprendê-los (como a lenta individualização de Albertina no grupo das jovens).”⁴⁰

Alegria e drama de Riobaldo, o signo-Diadorim revolve-se de tal modo que o próprio narrador, na sua vertigem de corpo sem órgãos, mal consegue delimitar papéis e espaços de afetividade possíveis. “É possível”, diz Deleuze, “que a amizade se nutra de observação e de conversa, mas o amor nasce e se alimenta de interpretação silenciosa.”

E isto porque “o ser amado aparece como um signo, uma ‘alma’: exprime um mundo possível, desconhecido de nós. O amado implica, envolve, aprisiona um mundo, que é preciso decifrar, isto é, interpretar. Trata-se mesmo de uma pluralidade de mundos; o pluralismo do amor não diz respeito apenas à multiplicidade das almas ou dos mundos contidos em cada um deles. Amar é procurar **explicar, desenvolver** esses mundos desconhecidos que permanecem envolvidos no amado.” É assim que reaparece aqui a célebre interrogação proustiana: “do seio de que universo me distinguia ela?”⁴¹

Diadorim é o prazer e o tormento de Riobaldo. Seu fascínio e perplexidade não encontram repouso, pois é de amor que estremece o corpo

⁴⁰ idem, *pg. 7.*

⁴¹ idem, *pg. 8.* E em Proust, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*, *pg. 294.*

sem órgãos à cata de uma forma, que é na verdade um **não-lugar**. Acontece que, diz Deleuze, “não podemos interpretar os signos de um ser amado sem desembocar em mundos que se formaram sem nós, que se formaram com outras pessoas, onde não somos, de início, senão um objeto como os outros. O amante deseja que o amado lhe dedique todas as suas preferências, seus gestos e suas carícias. Mas, os gestos do amado, no mesmo instante em que se dirigem a nós e nos são dedicados, exprimem ainda o mundo desconhecido, que nos exclui. O amado nos emite signos de preferência; mas, como esses signos são os mesmos que aqueles que exprimem mundos de que não fazemos parte, cada preferência que nós usufruímos delinea a imagem do *mundo possível* onde outros seriam ou são preferidos.”⁴²

Quando os signos tornados hieróglifos sobrepujam os conteúdos explícitos? O aprendizado de signos só é possível de exercer-se quando nos tornamos sensíveis a eles. Para o amante, o amado é um mundo a interpretar. É signo porque exprime um mundo possível, porém desconhecido por aquele que ama.

Vê-se que o problema essencial de Riobaldo é o de decifração, e não de comunicação. Signo: decifração, aprendizado. O signo se impõe para ser decifrado porque todo signo implica em si a heterogeneidade, uma gênese múltipla como relação. Daí o fundamento do signo: explosão, galáxia, heterogênese.

Para Deleuze, objetivismo e subjetivismo, além de se constituírem nas vias mais comuns de se perder uma obra de arte, são os empecilhos para se encontrar a cada vez o signo. De um lado, quer-se

⁴² Proust e os signos, pg. 8.

atribuir ao objeto o que é do signo, sendo o objeto apenas um signo do qual é portador: objetivismo. E de outro, imaginar que a riqueza do signo esteja no campo de associações de idéias do sujeito: subjetivismo. O que há na verdade é enrolamento, entrecruzamento de multiplicidades de um no outro; a impressão sendo a um só tempo envolta pelo objeto e prolongada no sujeito. Contra a facilidade das recognições, a imersão nas profundezas (dobras) e nos encontros com os signos.

E como em Proust, para Riobaldo a inteligência só interferirá **depois** dos acontecimentos, as impressões, sensações, os blocos de afectos e perceptos agindo antes. Para pensá-los, pois, será necessário sentir o efeito violento do signo. O pensamento sendo então forçado a buscar os sentidos do signo. Por isto a inteligência extrai as ordens de verdades na sequência do impacto impressionante do signo que, por sua vez, ataca porque advém de múltiplos pontos, de multirrelações atuando em diferentes estratos e campos perceptivos.

As espécies se desmancham tornando-se pluralidade. O amor é pluralidade de mundos, e amar é desdobrar mundos. Daí a necessidade de grafar dois termos que diferenciem a diferença. Na Diferenciação expõe-se a multiplicidade: o amante ama vários amados. E a Diferença reabre-se em novas dobras: em cada um há multiplicidade de mundos.

De modo que o mais profundo ainda conterà séries heterogêneas, porque o signo já é multireferente, é potência digressiva, potência dispersiva, é multiexpressividade. *“Mas isso, tão-em-pé, tão perto, ainda nuveava, nos ocultos do futuro. Quem sabe o que essas pedras em*

*redor estão aquecendo, e que em uma hora vão transformar, de dentro da dureza delas, como pássaro nascido? Só vejo segredos.*⁴³

Explicar o signo é ir ao sentido que está nele implicado. Explicar é desenvolver, desdobrar: não havendo essência última, a diferença é dobrante, de modo que importa capturar a diferença diferenciando-se interminavelmente, pois cada ponto é uma multiplicidade e cada dobra já é outra diferença diferenciando-se.

E aqui se apanha o universo do ciumento. É freqüente no texto a sensação em Riobaldo de que a cada sinal amoroso emitido por Diadorim (ou que ele interpreta como tal) vem embutido uma mentira. E o ciúme será a revelação desta força perturbadora. *“Amontoado no instante, mas eu mesmo assim tive prazo para me envergonhar de mim, e para sentir que Diadorim não era mortal. E que a presença dele não me obedecia. Eu sei: quem ama é sempre muito escravo, mas não obedece nunca de verdade...”*⁴⁴

Em seu livro sobre o Barroco Deleuze refere-se à parte de “inquietante sombreado do acontecimento.”, precisamente esta “parte muda” que a filosofia de Leibniz “exige”: “encontramo-nos diante de acontecimentos (...) minha alma experimenta uma dor atual, meu corpo recebe um golpe real. Mas o que é essa parte secreta do acontecimento, parte que se distingue ao mesmo tempo da sua própria realização e da sua própria atualização, muito embora ela não exista fora disso?” Será, pois, “a pura inflexão como idealidade, singularidade neutra, um incorpóreo tanto quanto um impassível,

⁴³ G.S:V, pg. 425.

⁴⁴ G.S:V, pg. 418.

esta “virtualidade e possibilidades puras, o mundo à maneira de um incorpóreo estóico, o puro predicado.”⁴⁵

Experimentemos o par de noções que Deleuze invariavelmente utiliza em sua leitura de trabalhos artísticos: o signo e o acontecimento. Em nosso caso, temos vários signos; e o acontecimento, esta espécie de relação com a existência e com o tempo, “o único capaz de destituir o verbo ser e o atributo”⁴⁶ repleta de virtualidades, que percorre nosso narrador-personagem em sua travessia.

Pois bem. Diadorim sendo um signo em direção ao qual, por violência, coação, Riobaldo se vê forçado a pensar, como pensa ele e em quê? O que faz de Diadorim signo envolvendo problemas e questões que não só acenam mas coagem a multiplicidade-Riobaldo a pensar?

⁴⁵ *A dobra*, pg. 159.

⁴⁶ Deleuze, G. *Conversações (1972-1990)*, pg. 177.

SEGUNDA PARTE

1. NARRAÇÃO RIZOMÁTICA

“o senhor me organiza?” (G.S:V)

Rizomático em seu plano de composição, proliferam gramíneas trágicas e líricas, coexistindo, alternando-se. *Grande Sertão* mantém-se numa instabilidade regida por Aion, o tempo estando fora dos eixos. É trágico pois mantém a tensão de um futuro por vir como aquilo que está em pauta. E tem inúmeras passagens líricas, onde o presente eterno subiste numa indeterminada situação e exaltação de forças, móveis de celebrações aqui e ali.¹

“Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessorsegos, estou de range rede. E me inventei neste gosto, de especular idéia.”, diz o Riobaldo-narrador.²

Convém observar e explicitar a tensão encarnada em Riobaldo, entre a “arte da prudência” e o intempestivo, o que escorre, deixa-se escorrer, pelo meio, por dentro, nos intervalos e interstícios da matéria narrada, aquém da consciência³ - o que nos levará a tematizar a idéia de sujeito, ou mais precisamente de **assujeitamento ou individuação**.

¹ Utilizo-me aqui, de modo extremamente sumário (portanto redutor) das formulações de Emil Staiger em *Conceitos Fundamentais da Poética*.

² G.S:V., pg. 11.

³ Vale lembrar, com Merleau-Ponty, que toda linguagem criadora é necessariamente indireta, o pensamento se deixando arrastar através da linguagem, pois, “como o corpo que só nos leva por entre as coisas se cessarmos de o analisar para usá-lo, a linguagem só se torna literária, quer dizer, produtiva, se deixarmos de perguntar a todo o momento por suas justificações para segui-la em suas sendas, se permitirmos às palavras e a todos os recursos de expressão do livro que se envolvam nesta auréola de significação que lhes vem de seu

De vez que somos “lugares de batalhas a serem travadas com muito cuidado e arte” quando se pergunta, como Luiz Orlandi, “pela melhor estratégia a ser adotada nestas lutas”, estratégia “que possa salvaguardar uma difícil e dinâmica pressuposição recíproca entre a criação de articulações intensivas dos corpos sem órgãos e a condução do organismo no melhor dos seus estados de funcionamento”, a resposta de Deleuze e Guattari, diz ele, “aciona um velho nome, **defletindo-o**: ‘prudência’.”⁴

Cruzamos aí os planos, ou melhor, as gramíneas no interior das quais o corpo sem órgãos se agita: o narrador simultaneamente jagunço e estranho àquele mundo, divisível, provisório, vivendo permanentemente esarteado pela estrutura objetiva do acontecimento que despedaça por todos os lados. “Ah, eu estou vivido, repassado. Eu me lembro das coisas, antes delas acontecerem...”⁵

Narrativa lúdica, permeada de humor e ironia e no entanto dotada exatamente desta **prudência** que tangencia os limites, irradia-se dos planos temáticos e dos ritmos ondulantes de um tipo muito particular de memorialista que arreventa a oralidade perturbando-a, e produzindo pela escrita uma estranha dizibilidade, transtornando o dizer e o dito.

Em *Grande Sertão* a prudência assume também a forma cautelosa da **astúcia**. Willi Bole, detectou “um comportamento

arranjo singular, e ao escrito inteiro volver-se a este estado ulterior em que assume, quase, a irradiação muda da pintura.” In: “A Linguagem indireta e as vozes do silêncio”, pg. 171.

⁴ “ ‘Prudência’ como difícil ‘arte’ dos encontros intensivos e saudáveis; a arte de fazer de cada corpo sem órgãos o ‘lugar de uma variação intensiva’, como diz Jean-Clet Martin, aquém do aniquilamento’ (Martin, Jean-Clet. *Variations - La philosophie de Gilles Deleuze*, pg. 50.). “Prudência”, prossegue Orlandi, “como arte das ‘linhas de experimentações’, a serem feitas com ‘precaução’, a serem construídas ‘fluxo por fluxo segmento por segmento’, dosando-se pressas e esperas, alianças e desenlaces”. Orlandi, Luiz. “Pulsão e Campo Problemático”, pg. 194.

⁵ G.S.V., pg. 27.

particularmente caro ao Autor, na criação dos seus protagonistas: o ato astuto. (E não por coincidência, pode-se evocar, a esse respeito, a famosa frase de Riobaldo: 'Sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias')."⁶

Por isto a prudência, nota Luiz Orlandi, "pede que seja ela própria ritmada e redesenhada a cada problema vindo à pauta, a cada problema que se imponha tanto às fluências do corpo sem órgãos quanto ao funcionamento dos órgãos". Experimentações no campo do problemático, eis do que se trata, para dizer com Orlandi: "entrevê-se, neste ponto, o quanto a arte das experimentações prudentes implica uma complexa apreensão do problemático, pois é este que já atua na trama que tece a comunicação entre os próprios corpo sem órgãos", pois, "esses corpos são extremamente vulneráveis ao nomadismo dos problemas, nomadismo já tão conhecido pelos corpos com órgãos. É possível que as trocas intensivas que vazam entre elas sejam marcadas por sintonias e disparidades entre problemas por eles veiculados."⁷ *"Ser dono definitivo de mim, era o que eu queria, queria. Mas Diadorim sabia disso, parece que não deixava(...)"*⁸

Recorde-se o anseio de estabilidade que, apesar de sabê-lo vão, enuncia Riobaldo: *"Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança*

⁶ Bolle, Willi. *Fórmula e fábula*, pg. 40.

⁷ Orlandi, Luiz, "Pulsão e Campo Problemático", pgs. 194-195.

⁸ G.S.V., pg. 32.

*mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado...”*⁹

Convoca-nos também a pensar a relação entre o narrador-Riobaldo e o seu interlocutor. De um lado o ex-jagunço, em estado de recordação, mas **recordação que é aprendizagem em torno de signos**: o que ele conta vai sendo lembrado já **em estado de arte**, embora, diferentemente do procedimento proustiano, o fazer artístico e sua dimensão de essência não seja diretamente tematizado no *Grande Sertão*.

A interlocução aqui é indispensável: *“Há-de que eu certo não regulasse, ôxe? Não sei, não sei. Não devia de estar relembando isto, contando assim o sombrio das coisas. Lenga-lenga! Não devia de. O senhor é de fora, meu amigo mas meu estranho. Mas, talvez por isto mesmo. Falar com o estranho assim, que bem ouve e logo longe se vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo. Mire veja: o que é ruim, dentro da gente, a gente perverte sempre por arredar mais de si. Para isso é que o muito se fala?”*¹⁰

A narrativa é ela mesma o campo do **problemático**. O problemático situando-se no virtual e a resolução agitando-se no atual. A este respeito, o conto “Cara-de-Bronze” de *No Urubuquaquá, no Pinhém* é exemplar: *“(…) Não. Há aqui uma pausa. Eu sei que esta narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa; difícil: como burro no arenoso. Alguns dela vão não gostar, quereriam chegar depressa a um final. Mas - também a gente vive sempre somente é espreitando e querendo que*

⁹ G.S.V., pg. 169.

¹⁰ G.S.V., pg. 33.

chegue o termo da morte? Os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento. Eles, não animo ninguém nesse engano; esses podem, e é melhor, dar volta para trás. Esta estória se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto. Quem já esteve um dia no Urubuquaquá? A Casa - (uma casa envelhece tão depressa) - que cheirava a escuro, num relento de recantos, de velhos couros. As grades ou paliçadas dos currais. Os arredores, chovidos. O tempo do mundo. Quem lá já esteve? Estória custosa, que não tem nome; dessarte, destarte. Será que nem o bicho larvim, que já está comendo da fruta, e perfura a fruta indo para seu centro. Mas, como na adivinha - só se pode entrar no mato é até ao meio dele. Assim, esta estória. Aquele era o dia de uma vida inteira.”¹¹

Há no *Grande Sertão* também uma espécie de elogio da superfície. *“Mas, para que contar ao senhor, no tinte, o mais que se mereceu? Basta o vulto ligeiro de tudo.”*¹². Superfície e não profundidade, assim como acaso, mais do que sentido, pois, dirá Riobaldo *“Viver é um descuido prosseguido.”*¹³

Acaso que será tematizado no quando do espanto de Riobaldo com seus desejos em torno de Diadorim. Necessidade? Destino? Linhas de série-signo com linhas de série-narração cruzar-se-ão aqui.

“Agora, que o senhor ouviu, perguntas faço. Por que foi que eu precisei de encontrar aquele Menino? Toleima, eu sei, Dou, de. O senhor não

¹¹ Rosa, Guimarães. “Cara-de-Bronze”. In: *Corpo de Baile* (ciclo novelesco). Rio de Janeiro, José Olympio, 1956. No ensaio “A viagem do grivo” Benedito Nunes percorre o motivo da viagem e a estrutura “quase de poema desse difícil conto”, visando “desvendar o aspecto mítico-lendário e outros elementos”. A seu ver, ele constitui-se numa verdadeira “síntese da concepção-do-mundo de Guimarães Rosa”. In: *O dorso do tigre*, pgs. 181-195. Cf. também Brait, Beth. *Guimarães Rosa*, pg. 59.

¹² G.S.V., pg. 44. Para o tema do elogio à superfície ver, Deleuze, G. *Michel Tournier e o mundo sem outrem*.

*me responda. Mais, que coragem inteirada em peça era aquela, a dele?*¹⁴

Estamos aqui diante do **signo-Diadorim** envolto na narração, sustentado pela pergunta que, no entanto, não pede, não quer resposta do interlocutor.

Neste movimento, nas oscilações do corpo sem órgãos, a narrativa está para Diadorim assim como estamos para Riobaldo: nós leitores vamos nos desterritorializando acompanhantes-perplexos-e-encantados dos múltiplos signos-Riobaldo.

Signo, narração e pergunta pelo acaso: *“Mas, onde é bobice a qualquer resposta, é aí que a pergunta se pergunta.”* Isto é: a persistência do problemático é um estado de mundo, é a Questão que não se esgota nas respostas.¹⁵

E segue-se: *“Por que foi que eu conheci aquele Menino? O senhor não conheceu, compadre meu Quelemém não conheceu, milhões de milhares de pessoas não conheceram. O senhor pense outra vez, repense o bem pensado: para que foi que eu tive de atravessar o rio, defronte com o Menino? O São Francisco cabe sempre aí, capaz, passa. O Chapadão é em sobre longe, beira até Goiás, extrema. Os gerais desentendem de tempo. Sonhação - acho que eu tinha de aprender a estar alegre e triste juntamente, depois, nas vezes em que no Menino pensava, eu acho que. Mas, para que? por que? (...)”*¹⁶

Nos ecos e rastros das vozes de Riobaldo circulamos pela **casa vazia**. Assim talvez se possa experimentar a idéia de que é justamente Diadorim quem “movimenta” as dimensões, ativando o trânsito dos pontos de

¹³ G.S:V., pg. 56.

¹⁴ G.S:V., pg. 86.

vista. É por entre os temas da narração, do signo, da memória, e dos demais campos que o narrador em seu **processo de individuação** percorre, a cada intervalo, como anéis de passa-passa, círculo partido a anelar-se ora no poder, ora no amor, ora no próprio tema da narração, ora nos motivos da infância, ora na jagunçagem, enfim, é como se o dedo por onde se anelasse este imenso brinquedo fosse sempre o desta casa vazia que, no entanto, não é exatamente vazia no sentido real: é Diadorim, que por sua vez, é um signo sempre chamado ao desvendamento por Riobaldo. Signo, complexsigno, casa vazia: Diadorim: o que faz circular.

Mas atenção: sem totalizar, não sendo um centro, pois “(...) *me fugi, e mais não pensei exato. Só isso. O senhor sabe, se desprocede: a ação escorregada e aflita, mas sem sustância narrável.*”¹⁷ O recado valendo para o interlocutor, vez por outra alertado “*o senhor tece? Entenda meu figurado.*”¹⁸

Matérias-força, a drapeadura se trama, dobrando-se, desdobrando-se, dobra sobre dobra, mas o fio da narrativa esticando, segurando o suspense, não o suspense artificial das médias ficções detetivescas, mas o suspense através do qual se vai configurando todo o mapa rizomático. Arenoso e leve, denso e fluido, obscuras densidades e celebradas epifanias, os ritmos se alteiam, devires que advém e passam: **narração-metamorfose**. “*O senhor espere o meu contado. Não convém a*

¹⁵ Ver Cap. IV, “Síntese ideal da diferença” In: *Diferença e repetição*, pgs. 275-354.

¹⁶ G.S.V., pg. 86.

¹⁷ G.S.V., pg. 106.

¹⁸ G.S.V., pg. 142.

gente levantar escândalo de começo, só aos poucos é que o escuro é claro.”

19

Importa lembrar que, na estratégia da interlocução, vige um princípio pelo qual muito zela o narrador: o do prazer de narrar interessado também na oferta de que o interlocutor também frua, e desfrute de uma mineira prosa prazerosa. *“De que serve eu lhe contar minuciado - o senhor não padeceu feliz comigo -?”*²⁰

Grato ao interlocutor, a quem preza sua devoção no ouvir, Riobaldo por vezes pontua sua narração, e localiza espacial e temporalmente a distância entre o acontecido e o narrado, não necessariamente apenas para “explicar” seu processo narrativo, mas insinuando, demarcando astutamente o desnível entre o sertanejo e o homem letrado da cidade grande, irônica modéstia de quem, ainda que carecendo deste outro-ouvinte que estrutura certo campo de percepção narrativo, sabe que de fato as coisas se passam é nas camadas **obscuras** da linguagem, aquém e além da comunicabilidade. *“Essas coisas todas se passaram tempos depois. Talhei de avanço, em minha história, O senhor tolere minhas más devassas no contar. É ignorância. Eu não converso com ninguém de fora, quase. Não sei contar direito. Aprendi um pouco foi com o compadre meu Quelemém; mas ele quer saber tudo diverso: quer não é o caso inteirado em si, mas a sobre-coisa, a outra-coisa. Agora, neste dia nosso, com o senhor mesmo - me escutando com devoção assim - é que aos poucos vou indo aprendendo a contar corrigido.”*²¹ Riobaldo parece saber

¹⁹ G.S.V., pg. 147.

²⁰ G.S.V., pg. 281.

²¹ G.S.V., pg. 152.

que, se perder tempo é necessário ao aprendizado, todavia é preciso tempo para interpretar um signo.

Esta relação artificialmente dialógica contém o problema do processo de individuação de Riobaldo. Pois na multiplicidade-Riobaldo, o Riobaldo-narrador é um, entre tantos riobaldos. Tem razão Hansen em vê-lo “como narrador, uma função geral do texto, ponto móvel de articulação e convergência de uma multiplicidade de falas; Riobaldo é um hiper-narrador inclusivo, cuja fala articula uma memória coletiva ou um discurso indireto dos usos múltiplos da língua.”²²

Por mais que ele busque âncoras para seu corpo estratificado, com seus agenciamentos pré-formados e já socialmente codificados, a esquizofrenia de Riobaldo, as séries que ele vive percorrendo, e as pressente ao contar, permanecem se agitando, se **rebelando**, querendo insinuar-se e perturbando a pacificação deste mundo com outrem.²³

Daí a sensação de que há sempre um tremor nesta maneira de narrar, tremor constitutivo da luta entre a estabilidade dos códigos e a

²² Hansen, J.A. *op.cit.*, pg. 39.

²³ No ensaio “Michel Tournier e o mundo sem outrem” dedicado ao belíssimo *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, de Michel Tournier (Gallimard, 1967), Deleuze, partindo da definição ‘outrem-expressão de um mundo possível’, diz algo que se aproxima do que tentamos reter aqui. Diz ele: “O efeito fundamental é a distinção de minha consciência e de seu objeto. Esta distinção decorre com efeito da estrutura Outrem. Povoando o mundo de possibilidades, de fundos, de franjas, de transições - inscrevendo a possibilidade de um mundo espantoso quando ainda não estou espantado ou então, ao contrário, a possibilidade de um mundo tranquilizante quando, eu, me encontro realmente assustado com o mundo, - envolvendo sob outros aspectos o mesmo mundo que se mantém diferentemente desenvolvido diante de mim, - constituindo no mundo um conjunto de bolhas que contém mundos possíveis: eis o que é outrem. A partir daí, outrem faz com que minha consciência caia necessariamente em um ‘eu era’, em um passado que não coincide mais com o objeto.” De tal modo que “outrem assegura, por conseguinte, a distinção da consciência e de seu objeto, como distinção temporal. O primeiro efeito de sua presença concernia ao espaço e à distribuição das categorias da percepção; mas o segundo efeito, talvez mais profundo, concerne ao tempo e à distribuição de suas dimensões, do precedente e do seguinte no tempo.” In: *Lógica do Sentido*, pg. 319-320.

instabilidade: **o caos é constitutivo tanto do narrador quanto da matéria narrada. Narrativa: caosmo.**

De modo que basta lembrar o quanto o Riobaldo-narrador se metamorfoseará ora em rejeição ao modo de vida jagunço, ora se regozijará, e muitas vezes estranhará, se estranhando, pendendo para o delicado, e ávido pela não-rigidez do **corpo sem órgãos**.

É deste platô que parece sair, por exemplo, esta conversa com seu interlocutor: *“De tudo não falo. Não tenciono relatar ao senhor minha vida em dobrados passos; servia para que? Quero é armar o ponto dum fato, para depois lhe pedir um conselho. Por daí, então, careço de que o senhor escute bem essas passagens: da vida de Riobaldo, o jagunço. Narrei miúdo, desse dia, dessa noite, que dela nunca posso achar o esquecimento. O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. não fui! - porque não sou, não quero ser. Deus esteja!”*²⁴

Há muito uso do infinitivo por parte de Rosa. Aqui, o efeito é o da insuficiência do verbo ser e o encontro da diferença interna não identificável. E de modo geral, na narrativa, tal funcionamento está ligado à dimensão do tempo, ao “infinito-devir, Aion”, já que “o verbo no infinitivo não é absolutamente indeterminado quanto ao tempo, ele exprime o tempo não pulsado flutuante próprio ao Aion, isto é, o tempo do acontecimento puro ou do devir, enunciando velocidades e lentidões relativas, independentemente dos valores cronológicos ou cronométricos que o tempo toma nos outros modos.”²⁵

²⁴ G.S.V., pg. 166.

²⁵ *Mil platôs*, vol. 4, pg. 51.

E como na narrativa os rizomas ascendem, descem, expandem-se, recolhem-se, dependendo de cada série em que dali se fala, o que em cada série se entretém, invariavelmente os signos cruzam-se, isto é, o complexsigno-diadorim cruzando, interferindo, perturbando a narração descentrada, **dilacerando o corpo sem órgãos que se espraia também como narrativa.** *“Diadorim e eu, a gente parava em som de voz e alcance dos olhos, constante um não muito longe do outro.(...) Por que é, então, que eu salto isso, em resumo, como não devia de, nesta conversa minha abreviã? Veja o senhor, o que é muito e mil: estou errando. Estivesse contando ao senhor, por tudo, somente o que Diadorim viveu presente mim, o tempo - em repetido, igual, trivial - assim era que eu explicava ao senhor aquela verdadeira situação de minha vida. Por que é, então, que deixo de lado?”*²⁶

E diante de toda pergunta qualquer resposta será, tão logo afirmada, colocada em suspensão, dúvida, desregramento, tudo móvel do provisório, efêmero, incerto, mutante, maleável, duvidante. *“Por que é, então, que deixo de lado? Acho que o espírito da gente é cavalo que escolhe estrada: quando ruma para tristeza e morte, vai não vendo o que é bonito e bom. Seja?”*²⁷

Campo do problemático, narrar é revolver signos, a narrativa constituindo-se ela própria num visceamento de rizomas, o campo das segmentaridades flexíveis²⁸ferindo, clamando, forçando o narrador a adensamentos e a pausas entre os estados puros de matéria narrada. “O

²⁶ G.S:V., pg. 143.

²⁷ G.S:V., pg. 143.

²⁸ Cf. *Mil Platôs*, vol. 3, pg. 89.

*senhor sabe?: não acerto no contar, porque estou remexendo o vivido longe alto, com pouco caroço, querendo esquentar, demear, de feito, meu coração, naquelas lembranças. Ou quero enfiar a idéia, achar o rumozinho forte das coisas, caminho do que houve e do que não houve. As vezes não é fácil. Fé que não é.*²⁹

Na frase de Zé Bebelo apanhada por Riobaldo, “*ah, o que eu não entendo, isso é que é capaz de me matar...*”³⁰: para Riobaldo **a dúvida é constituinte do plano de composição**, não carece de ir respondendo, antes de ir indo perguntando às coisas, aos signos, à lembrança, à memória, atuando em estados de intensidades que, por sua vez, desconfiam todo o tempo do linguajar, põem prudência e ceticismo no narrar, não havendo, pois, verdades a contar: “*Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já 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 muito recruzado.*”³¹

Em muitos momentos Riobaldo pressente que é unicamente de **signos** e de **interpretações** de que seu farnel se nutre. Como diz Deleuze, “erramos quando acreditamos nos fatos: só há signos. Erramos quando acreditamos na verdade: só há interpretações. O signo tem um sentido sempre equívoco, implícito e implicado.”³²

²⁹ G.S.:V., pg. 135.

³⁰ G.S.:V., pg. 249.

³¹ G.S.:V., pg. 142.

³² Proust e os signos, pg. 90.

Há menos busca de verdades universais em Riobaldo do que uma enorme e indomável ânsia por renovar as perguntas, de modo que se pode definir a composição como uma fluente de questões em cascatas despejando problemas.

A Questão é sempre o mais profundo, o horizonte mais ontológico de onde se transforma em problemas. Os problemas, por sua vez, são sempre incompetentemente selecionados. *“Serras que se vão saindo, para destapar outras serras. Tem de todas as coisas. Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas.”*³³

Ao escrever sobre Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade percebeu seu modo interrogativo, que o poeta mimetizou num retrato em que se lê: “E propondo desenhos figurava menos a resposta que outra questão ao perguntante?”³⁴

Riobaldo sabe: nos movimentos, nos acontecimentos, nos signos vigora a opacidade, donde a redução da interlocução e do seu suposto saber a componente que sedimenta a narrativa. *“Vida, e guerra, é o que é: esses tontos movimentos, só o contrário do que assim não seja. Mas, para mim, o que vale é o que está por baixo ou por cima - o que parece longe e está perto, ou o que está perto e parece longe. Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba.”*³⁵

³³ G.S.:V., pg. 312.

³⁴ Andrade, Carlos Drummond. “Um chamado João”, pg. 9.

³⁵ G.S.:V., pg. 175.

Há sempre algo que escapa. Obra interiormente aberta, Riobaldo como que oferece ao ouvinte, e ao leitor,³⁶ a “deixa”, a senha: *“digo franco: feio o acontecido, feio o narrado. Sei. Por via disso mesmo resumo; não glosa. No fim, o senhor me completa.”*³⁷

Opacidade: *“a gente sabe mais, de um homem, é o que ele esconde.”*³⁸ E: *“ah, as coisas influentes da vida chegam assim sorrateiras, ladroalmente.”*³⁹

O tema da opacidade é de extrema relevância para o que estamos estudando. A opacidade da narrativa encontra correspondência na opacidade que envolve os signos. E Diadorim sendo o elemento de ligação dos acontecimentos, mentira e ciúme serão índices reveladores do amor de Riobaldo por Diadorim e de sua também opaca reciprocidade. Pois se Diadorim é a neblina de Riobaldo é, entre outras coisas, pelo par mentira-ciúme que esta neblina se esboça. *“Essas desordenadas da vida da gente: tudo o que estoura manso e guampa quieto, e que só tem a razoável explicação para quem está mesmo longe dos motivos. Ao meio do meio duma coisa eu tinha certeza: que Diadorim não ia me mentir. O amor só mente para dizer maior verdade.”*⁴⁰

O mundo à revelia, pois, um modo de aprender o enigma-Diadorim, colocando nas palavras imaginárias deste o mote de Zé Bebelo.

³⁶ Como notou Walnice Nogueira Galvão, tanto no conto “Meu Tio o lauaretê” do volume *Estas Estórias* quanto no *Grande Sertão: Veredas*, “evitando o contraste de discursos, o interlocutor nunca fala, mas é colocado na fala do outro “ de modo que a fala só indiretamente se dirige ao leitor, apesar de, em ambos os casos, ser um monólogo direto iniciado por um travessão: seu alvo é o interlocutor presente na situação criada, e só dali ela inflete na direção do leitor. Este, evidentemente, está colocado para cá do interlocutor, e recebe pela mediação deste o monólogo a ele destinado.” In: *Mitológica rosiana*, pg. 34.

³⁷ G.S.V., pg. 389.

³⁸ G.S.V., pg. 256.

³⁹ G.S.V., pg. 326.

*“Não me esqueci daquelas palavras dele: que agora era ‘o mundo à revelia...’ (...). Mas, mesmo enquanto que essas palavras, eu pensasse que Diadorim podia ter-me respondido, assim nestas fações: - ‘...Mundo à revelia? Mas, Riobaldo, desse jeito mesmo é que o mundo sempre esteve...’ Toleima, sei, bobéia disso, a basba do basbaque. Que eu dizia e pensava numa coisa, mas Diadorim recruzava com outras.”*⁴¹

Sempre deslizando, o território é produzido e levado pela narração que vira e mexe se assombra. *“Ao que não havia mais chão, nem razão, o mundo nas juntas se desgovernava.”*⁴² Desterritorialização e Aion.

Sobre o problema do tempo de narração diz Riobaldo, à certa altura, *“o senhor entenderá, agora ainda não me entende. E o mais, que eu estava criticando, era me a mim contando logro - jigajogas.”*⁴³ Vez por outra somos arrastados por recados deste tipo, de que algo além, mais adiante, nos espera. *“E o senhor no fim vai ver que a verdade referida serve para aumentar meu pejo de tribulação.”*⁴⁴

Um certo fim se anuncia, se antecipa por vezes. De certo modo alguns acontecimentos, na estrutura rizomática da narração, são tomados como prenúncios, augúrios, anúncios, porque é a pergunta profunda que a move: a pergunta e os ritornelos - como *viver é muito perigoso*; o retorno da *canção de Siruiz*, e o mote do *diabo no mundo no meio do redemunho*, a pergunta recorrente, irrespondível, a roda da fortuna girando por entre os aros do acaso e da necessidade

⁴⁰ G.S.V., pg. 368.

⁴¹ G.S.V., pg. 216.

⁴² G.S.V., pg. 225.

⁴³ G.S.V., pg. 116.

⁴⁴ G.S.V., pg. 116.

Mas se por vezes o narrador diz conhecer o fim da história, e incluindo-se o impacto que a revelação final provoque no interlocutor/leitor, importa mais é o andamento mesmo, a ampliação, pela reminiscência, do horizonte rizomático dos problemas e das questões. *“Agora não é que tudo está me subindo mais forte na lembrança?”*⁴⁵, pois, na maior parte do tempo da narração é a presentificação do vivido que se deixa, como o rio de *“A Terceira margem...”* ir indo, *“pondo perpétuo”* e nele o narrador à deriva, desconhecendo(-se), deixando-se levar, aberto aos **fluxos de intensidade**: *“eu podia? Como é que vou saber se é com alegria ou lágrimas que eu lá estou encaixado, morando, no futuro?”*⁴⁶

Tempo da narração, memória presentificada, *“D’ind’hoje, o amigo meu João Vaqueiro eu estou vendo”*⁴⁷, não Cronos mas Aion, o estado puro do tempo que atravessa Riobaldo. *“Tempo que me mediu. Tempo? Se as pessoas esbarrassem, para pensar - tem uma coisa! -: eu vejo é o puro tempo vindo de baixo, quieto mole, como a enchente numa água... Tempo é a vida da morte: imperfeição. Bobices minhas - o senhor em mim não medite.”*⁴⁸

Não creio que se deva pesar demais este tema da memória no problema da narrativa e dos modos de composição de *Grande Sertão*. Travessia do narrador, travessura do escritor: há humor, riso-rizomático por excelência, um quê de endemoniado neste narrador que faz rir, que ri de si e que não pende-em-desequilíbrio para o trágico (que evidentemente está todo

⁴⁵ G.S.V., pg. 122.

⁴⁶ G.S.V., pg. 422.

⁴⁷ G.S.V., pg. 446.

⁴⁸ G.S.V., pg. 445.

presente na obra), e na qual tampouco a comicidade se oculta, ela própria sendo parte das séries heterogêneas que se vão entrelaçando.

Veja-se este trecho: *“Tudo isto, para o senhor, meus senhor, não faz razão, nem adianta. Mas eu estou repetindo muito miudamente, vivendo o que me faltava. Tão mixas coisas, eu sei. Morreu a lua? Mas eu sou do sentido e reperdido. Sou do deslembado. Como vago vou. E muitos fatos miúdos aconteceram.”*⁴⁹

E se o que não foi ele inventa, se ele vive o que lhe faltou, a dobra revém logo a seguir: *“Conforme foi. Eu conto; o senhor me ponha ponto.”*⁵⁰

A aproximação com o procedimento de Proust, para não ser forçada pode reencontrar o mesmo espanto do narrador diante do quê e do como narra; espanto todavia nutrido numa forma radicalmente outra: Riobaldo arditamente enuncia como prosa oral dirigida a um interlocutor fixo e determinado a explosão revolucionária da linguagem escrita como sendo oralidade dispondo-se como questão.

Para mostrar brevemente o quão problemática seria ver pura similitude entre a *Recherche* e o *Grande Sertão* no que diz respeito à função da memória, podemos considerar porque nosso procedimento difere, pelo menos nos seus pressupostos teóricos, por exemplo, do brilhante ensaio de Walter Benjamin sobre a obra de Proust.

Para Benjamin, *“A la Recherche du temps perdu é a tentativa interminável de galvanizar toda uma vida humana com o máximo de*

⁴⁹ G.S.V., pg. 401.

⁵⁰ G.S.V., pg. 401.

consciência. O procedimento de Proust não é a reflexão, e sim a consciência.”⁵¹ Definindo Benjamin a consciência como uma forma de proteção contra os estímulos e contra os influxos destrutivos da energia demasiado grande que operam do exterior⁵², seus pressupostos escapam ao campo de pensamento no qual nos inserimos. Digamos que, do interior do campo da Filosofia da Diferença, a consciência não quer ser uma diferença hegemônica, mas um condutor como outro qualquer, coexistindo com outras forças que atuam descentradas em relação a um “sujeito” sempre se efetuando, se atualizando, posto em movimento, e variando enquanto multiplicidade substantiva.

Além disso Walter Benjamin procura uma interpretação ainda transcendente, e não imanente, extraída do movimento interno da obra de Proust.

Ainda assim, a multiplicidade dos processos de individuação que faz o sujeito ir-se assujeitando a cada dimensionalidade em que adentra, bem como o caráter rizomático da narrativa, não impede a pergunta pela unidade do *Grande Sertão: Veredas*. Diferentemente da unidade encontrada por Deleuze na obra de Proust (unidade consistindo no aprendizado de um homem de letras,⁵³) em Guimarães Rosa a “unidade” é a própria casa vazia, é Diadorim como elo circulante, é infinitude disposta em horizontes de imanência-signo, desprovida de centro organizador.

Alguns momentos acontece do narrador, recordando, perceber-se em estado de aprendizado, o tempo revivido, o acontecimento repostos em

⁵¹ Benjamin, Walter. “A Imagem de Proust”, pg. 46.

⁵² Benjamin, Walter. “Sobre Alguns Temas em Baudelaire”, pg. 29-56.

cintilância, instante de descoberta e revelação. “Sei que, naquela vez, não senti. Só senti e achei foi em recordação, que descobri, depois, muitos anos.”⁵⁴ Nestes estados pós-acontecimento, “graças à inteligência, descobrimos então o que não podíamos saber no início: que, quando pensávamos perder tempo, já fazíamos o aprendizado dos signos.”⁵⁵

O tema da memória é por vezes tematizado no *Grande Sertão*, mas, como tudo na narrativa, extraído das contingências, das premências que os acontecimentos imprimem ao pensamento. “Mas conto menos do que foi: a meio, por em dobro não contar. Assim seja que o senhor uma idéia se faça. Altas misérias nossas. Mesmo eu - que, o senhor já viu, reviro retentiva com espelho cem-dobro de lumes, e tudo, graúdo e miúdo, guardo.”⁵⁶

Porém, como tudo no *Grande Sertão* é (ou pode ser) reversível, dobrado, Riobaldo nos conta que há impedimentos (da ordem supomos do atrito entre o corpo sem órgãos e o corpo inserido nos estratos formalizados e pré-codificados), talvez aproximados aos limites da memória voluntária.⁵⁷ “O senhor veja: eu, de Diadorim, hoje em dia, eu queria recordar muito mais coisas, que valessem, do esquisito e do trivial. Coisas que se deitaram, esqueci fora do rendimento. O que renovar e ter eu não consigo, modo nenhum. Acho que é porque ele estava sempre tão perto demais de mim, e eu gostava demais dele.”⁵⁸

⁵³ Para o problema da unidade na obra de Proust, ver Deleuze, G. *Proust e os signos*, e o ensaio que a ele dedica Luiz Orlandi em “Signos proustianos numa filosofia da diferença”.

⁵⁴ G.S.V., pg. 144.

⁵⁵ Proust, Marcel. *O tempo redescoberto*, pg. 145; citado também *Proust e os signos*, pg. 24.

⁵⁶ G.S.V., pg. 260.

⁵⁷ Sobre a distinção entre memória voluntária e memória involuntária, cf. toda a *Recherche*, de Proust, e as análises a ela dedicadas por Walter Benjamin, em “A Imagem de Proust”, e “Sobre alguns temas em Baudelaire”.

⁵⁸ G.S.V., pg. 286.

Mas não é primordial para o narrador esta reflexão sobre a viagem pelo tempo. Interessa-o adentrar nas vivências, os sentimentos e as reações tentando flagrantemente, ao modo do ritmo das revelações e decepções proustianas, mas, sendo rizomática, entremeando aqui e ali certa melancolia e alguma pressa em voltar aos próprios acontecimentos, economizando-se as digressões em torno do tema da memória, pois, como já se viu, não interessa propriamente a Riobaldo pensar exaustivamente o tempo, mas readquiri-lo como **presença** em campos de tensões dispostos horizontalmente, a lembrança sendo apenas outra gramínea que por vezes, sem hierarquizar a trama, floresce. *“Agora, que mais idoso me vejo, e quanto mais remoto aquilo reside, a lembrança demuda de valor - se transforma, se compõe, em uma espécie de decorrido formoso.”*⁵⁹

Não falta sequer, a certa altura, uma clara e rara distinção entre o ontem e o hoje numa lírica lembrança: *“o João-Congo piava cânticos, triste lá e ali em mim. Isto é, minto: hoje é triste, naquele tempo eram as alegrias.”*

60

A lembrança sendo parte da série que fundamentalmente visa a apreensão dos signos, do involuntário pensar, de Diadorim, dos poderes, do ser-jagunço, da pergunta pelo sentido do que se vai narrando, enfim nenhuma tentativa de teoria da memória ou reflexão apurada sobre o tempo em estado puro, sem interpretação e sem aquela clássica tendência natural à encontrar a verdade, *“falo por palavras tortas. Conto minha vida, que não entendi.”*⁶¹

⁵⁹ G.S.V., pg. 260.

⁶⁰ G.S.V., pg. 401.

⁶¹ G.S.V., pg. 370.

E sim a extração, sofrida ou prazerosa, das vivências entremeadas a afetos e problemas que emergem violentamente a um narrador aberto aos espantos ansiando agarrar-se (ainda que sabendo inutilmente) a assertivas pacificadoras, mas com a terrível percepção do caráter efêmero, e reversível, de todo imperativo universalizante, cuja dobra reverte a assertiva ora em dúvida ora em novas interrogações. *“Consegui o pensar direito: penso como um rio tanto anda: que as árvores das beiradas mal nem vejo... Quem me entende? O que eu queira. Os fatos passados obedecem à gente; os em vir, também. Só o poder do presente é que é furiável? Não. Esse obedece igual - e é o que é. Isto, já aprendi. A bobéia? Pois, de mim, isto o que é, o senhor saiba - é lavar ouro. Então, onde é que está a verdadeira lâmpada de Deus, a lisa e real verdade?”*⁶²

Todos estes movimentos que acometem o narrador indicam a dúvida como presença constante na organização da narrativa. É sempre a interrogação que é privilegiada, não a de quem se inclina naturalmente em busca da verdade, mas as interrogações nascidas das próprias coações, das emergências involuntárias, das forças e das potências em incessante atrito e chamamento. *“Por que tudo refiro ao senhor, de tantas passagens? (...) Assim: eu sem segurança nenhuma, só as dúvidas, e nem soubesse o que tinha de fazer.”*⁶³

Como andante sem identidade, percorrendo as séries através dos quais se conforma topológica, relacional e existencialmente, o narrador apõe uma fixidez mínima: quem narra (multiplicidades à parte - mas só

⁶² G.S:V., pg. 260.

⁶³ G.S:V., pg. 431.

retóricamente, isto é, como recurso, foco narrativo e ponto de vista com um mínimo de sobrevôo) é, de fato, um ex-jagunço, em torno do qual as estórias se esparramarão e o jagunço ora deixando de sê-lo, ora reafirmando seu lugar (que ele sabe apenas um entre tantos e, em sabendo, dilacera-se), mas sempre de acordo com a série freqüentada.

É sempre uma multiplicidade quem fala e age. Assim, é a **multiplicidade** que problematiza a narração: *“Que de mim? Que diversas honras diferentes homem tem, umas às outras contrárias (...) A lá eu ia. Otacília não era minha noiva, que eu tinha de prezar como quase minha mulher? Meio do mundo.”*⁶⁴

Ritmo ponderado: assim leu Hansen: “Observa-se assim, na enunciação de G.S:V, um ritmo que se poderia chamar de ‘ponderoso’, ponderado: Riobaldo narra, por exemplo, uma seqüência *a* que suspende para expor certo aforisma ou provérbio moralizante; após, narra outra seqüência *b*, contemporânea de *a*, que também suspende, quando introduz outro ditado - esta espécie de suspense narrativo faz com que, durante *b*, o leitor espere *a* e que, com certa impaciência, também deseje *c* enquanto espera *d* que, por sua vez, reenvia-o a *a* - do que decorre a projeção de um princípio de alternância na fala, que simultaneamente satisfaz e decepciona, pois a seqüência daquilo sempre assombra isso.”⁶⁵

Em vez de impaciência, eu diria gôzo; para decepção, sugeriria surpresa. Por não radicalizar aquilo que entrevê, isto é, o **rizoma**, Hansen vê tal maneira de narrar como “uma exaltação da ficção, ‘nonada’: é que a

⁶⁴ G.S:V., pg. 428.

⁶⁵ Hansen, J.A. *op.cit.*, pg. 186.

disposição 'suspensiva' dos fragmentos narrativos correspondentes a acontecimentos contemporâneos tende a produzir uma metamorfose na fala, em que a simultaneidade explode em alternância que, aumentando artificialmente o interesse de cada fragmento, também faz com que se valorizem as 'anedotas' - do que decorre a possibilidade de ler o texto como composição justaposta de estórias particulares e independentes (como a de Maria Mutema, a da travessia do Liso do Sussuarão, a dos catrumanos, a do homem com a égua e a cachorrinha etc.)."⁶⁶

Todavia é necessário insistir na persistência da frase interrogativa que invade e contamina toda a prosa, perturbando-a, suspendendo afirmações ou negações categóricas, promovendo não só a dúvida como guerrilha mas, na vertigem do intensivo, o jogo infindo da reversibilidade, seja dos pontos de vista, de cujas inserções variadas decorrem as assertivas provisórias, seja almejando justamente o pouso, donde a prudência e o "ponderoso" que permeiam suas lutas.

Narrativa-metamorfose, quando o narrador adentra na série riobaldo-chefe dos jagunços, em meio aos prazeres, sustos, receios e inchação de sua (até então desconhecida ou recusada) vontade de poder, o próprio movimento do contar se desloca, ressurgindo ali, no seio do acontecimento, uma vontade de narrar só que, agora, do chefe dos jagunços a contar estórias a seus comandados - modo de reforçar e ampliar seu prestígio e poder. *"De mim, então, entendia? Desjuízo, que me veio. Eu ia formar, em roda, ali mesmo, com o Alaripes e o Quipes, relatar a eles dois todo tintim de minha vida, cada desarte de pensamento e sentimento meu,*

⁶⁶ idem, pg. 186.

*cada caso mais ignorável: ventos e tardes. Eu narrava tudo, eles tinham de prestar atenção em me ouvir. Daí, ah, de rifle na mão, eu mandava, eu impunha: eles tinham de baixar meu julgamento... Fosse bom, fosse ruim, meu julgamento era. Assim. Desde depois, eu me estava: rogava para a minha vida um remir - da outra banda de um outro sossego..."*⁶⁷

E sem deixando de incluir a dúvida ("o que digo e desdigo; o senhor escute."⁶⁸) e a vontade de metamorfosear-se, simultaneamente exercendo poder e sonhando em, mais tarde, recusá-lo, para abandoná-lo e trocar de papel, travessia por outros lugares, geográficos e topológicos da multiplicidade-Riobaldo.⁶⁹

Outro exemplo de deslocamento: quando sente medo, por exemplo, a série-jagunço expõe tanto o pânico quanto o modo de resistir a ele, deslocando-o ou organizando-o. Porque não é o medo como universalidade que importa.⁷⁰ É pura imanência. É o medo particular inserido nas andanças brutais e nas multirrelações entre os de mesma sina. Então: "o que o medo é: um produzido dentro da gente, um depositado; e que às horas se mexe, sacoleja, a gente pensa que é por causas: por isto ou por aquilo, coisas que só estão é fornecendo espelho. A vida é para esse sarro de medo se destruir; jagunço sabe. Outros contam de outra maneira."⁷¹

⁶⁷ G.S:V., pg. 432.

⁶⁸ G.S:V., pg. 440.

⁶⁹ Embora detecte a dúvida como estruturante, Walnice Nogueira Galvão aprisiona-a na idéia de ambigüidade para definir a composição do *Grande Sertão*. Deste modo, faz persistir uma identidade-Riobaldo que meramente oscila e hesita, sem fraturar-se espalhando-se enquanto múltiplo substantivado. Cf. *As formas do falso*.

⁷⁰ Poderíamos alçar vôo e pensar na angústia sem objeto de que fala Heidegger, estado nadificante que pode promover a autenticidade e o poder ser para a morte, Mas, além de não aderirmos à noção de autenticidade, teríamos de retornar rapidamente ao nosso concreto e adentrar tão somente na irreduzível angústia-Riobaldo, evitando assim o demasiado sobrevôo. Cf. "Que é metafísica?".

⁷¹ G.S:V., pgs. 277-278.

Mas não há tão somente este medo vivido numa intersubjetividade. Além deste, há o medo no estado de imanência de um afecto muito mais poderoso e que se insere nas andanças. Pense-se, por exemplo, nos dois grandes afectos que se atualizam: o medo e a coragem. Simultaneamente valores e virtualidades que organizam o campo da jagunçagem e compõem o horizonte dos anseios mais nobres de Riobaldo que oscila entre medo e coragem.

O próprio Riobaldo-narrador contará o medo de outra maneira. *“Zé Bebelo pegou a principiari medo! Por que? Chega um dia, se tem. Medo dele era da bexiga, do risco de doença e morte: achando que o povo do Sucruíú ainda demeava vizinho justo demais. (...) Mas o cabedal é um só, do misturado viver de todos, que mal varêia, e as coisas cumprem norma. Alguém estiver com medo, por exemplo, próximo, o medo dele quer logo passar para o senhor; mas, se o senhor firme agüentar de não temer, de jeito nenhum, a coragem sua redobra e tresdobra, que até espanta. Pois Zé Bebelo, que sempre se suprira certo de si, tendo tudo por seguro, agora bambeava. Eu comecei a tremeluzir em mim.”*⁷²

Há uma espécie de ponto de sobrevôo neste trecho. Algo como aquele ponto de vista clássico do pensamento segundo o qual ao iluminar o local se alça à luz clara e distinta do universal. Devemos no entanto, ao apontar este aparente desmentido da pura imanência no *Grande Sertão* ter cautela. Poder-se-ia argumentar que, sendo rizomático, o plano de composição comporta também, nalguns momentos, o ponto de vista que anseia o universal. Ou apenas ver aí um novo desdobramento do sentimento

do medo de Zé Bebelo como mote para o pensamento de Riobaldo, e coeso com a tensão armada desde o início entre um Sertão geográfica e temporalmente localizável (“(...) *E o caminho nosso era retornar por essas gerais de Goiás - como lá alguns falam. O retornar para estes gerais de Minas Gerais* ⁷³) e o Sertão-mundo - armadura de virtualidades disposta a acolher os múltiplos agenciamentos que o atualizem ou não.

Não podemos, então, nós próprios, conter a tentação inevitável rumo às abstrações cada vez mais distanciando-nos do concreto, como alertava Deleuze na carta-prefácio mencionada? Pois aqui, temos o campo perceptivo estruturado, de um lado pela terrível doença que estava matando os homens do Sucruíú, e de outro, os até então enigmáticos homens da banda dos catrumanos: é de enfraquecer adoentado que Zé Bebelo tem medo. E é Riobaldo descobrindo seu antigo chefe, que ele admirava, com sentimentos que ele julgara fora do campo de um chefe de jagunços. Ficaria assim retificada a possibilidade entrevista de *Grande Sertão* conter tentativas de abrangências universalizantes?

Nossa aposta persiste no campo da pura **imanência**. De resto, é o próprio Riobaldo quem alerta para os limites de seu próprio contar. Seja o limite efetuado pela própria memória, com seus cansaços e esquecimentos; seja a inata desconfiança em torno da ilusória possibilidade de uma linguagem transparente ⁷⁴; seja pela impossibilidade real de transferir

⁷² G.S:V., pgs. 302-303.

⁷³ G.S:V., pg. 401.

⁷⁴ Para Merleau-Ponty a opacidade da linguagem, “sua obstinada referência a si mesma, suas voltas e redobros sobre si são precisamente o que fazem dela um poder espiritual: com efeito, torna-se por sua vez algo como um universo, capaz de abrigar em si as próprias coisas, após tê-las mudado para seu sentido.” In: “A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio”, pg. 146-147.

as experiências, os movimentos do vivido escorregando por tantos lados. “Os ruins dias, o castigo do tempo todo ficado, em que falhamos na Coruja, conto malmente. A qualquer narração dessas depõe em falso, porque o extenso de todo sofrido se escapole da memória. E o senhor não esteve lá. O senhor não escutou, em cada anoitecer, a lugúgem do canto da mãe-da-lua. O senhor não pode estabelecer em sua idéia a minha tristeza quinhoã. Até os pássaros, consoante os lugares, vão sendo muito diferentes. Ou são os tempos, travessia da gente?”⁷⁵

De resto, o acontecimento também contém suas dobras e ritornelos; daí certa recorrência nos alertas de Riobaldo ao seu ouvinte. “O senhor entende, o que conto assim é resumo; pois, no estado do viver, as coisas vão enqueridas com muita astúcia: um dia é todo para a esperança, o seguinte para a desconsolação.”⁷⁶

A quantidade de espantos que acomete o narrador também é motivo para, no ir contando, acolher os intervalos onde pululam o tema da narração. “A vida inventa! A gente principia as coisas, no não saber por que, e desde aí perde o poder de continuação - porque a vida é mutirão de todos, por todos remexida e temperada.”⁷⁷

Assim também há **reversibilidade** em sentimentos incertos, declarados e imediatamente retificados como quando alguém surpreende-se ouvindo o que acabou de dizer e se espanta: “Alegria do jagunço é o movimento galopado. Alegria! Eu disse? Ah, não, eu não. O senhor de

⁷⁵ G.S.V., pg. 304.

⁷⁶ G.S.V., pg. 310. Deleuze e Guattari desenvolvem o conceito de ritornelo em *Mil Platôs*, vol. 4, pgs 115-170.

⁷⁷ G.S.V., pg. 348.

repente rebata essa palavra, devolvida, de volta para os portos da minha boca... Que foi, o dito? ⁷⁸

Riobaldo conhece o finito ilimitado do saber. Sabe dos riscos abstratizantes de qualquer tentativa rumo à transcendência, à totalizações e abstrações. *“Ah, nos curtos momentos, eu não ia explicar a eles coisas tão divagadas, e que podiam mesmo não vir a ter fundamento nenhum. Porque - eu digo ao senhor - eu mesmo duvidava.”* ⁷⁹

Irrompem então emoções, motes recorrentes, aprendizados, imantados de virtuais capazes de produzir um discurso do protagonista, sacudido pelas desgastantes andanças pelas séries que vão atualizando sua multiplicidade, donde o cansaço e a contínua perplexidade. *“O senhor escute meu coração, pegue no meu pulso. O senhor avista meus cabelos brancos... Viver - não é? - é muito perigoso. Porque ainda não se sabe. Porque aprender-a-viver é que é o viver, mesmo. O sertão me produz, depois me enguliu, depois me cuspiu do quente da boca...O senhor crê minha narração?”* ⁸⁰

Dúvida permanente porém assentada na percepção de que as coisas se passam no entremeio, nos desvãos das coisas, dos corpos e da linguagem. *“Mas, como vou contar ao senhor? Ao que narro, assim resfrio, e esvaziado, luiz-e-silva. O senhor não sabe, o senhor não vê. Conto o que fiz? O que adjaz.”* ⁸¹

Memória e percepção da multiplicidade movem Riobaldo-narrador a situar-se ao tempo em que situa também seu interlocutor. *“Mas a*

⁷⁸ G.S:V., pg. 426.

⁷⁹ G.S:V., pg. 278.

⁸⁰ G.S:V., pg. 443.

cena desses todos pensamentos em mim foi ligeira demais, conforme não tinham geração. A meio me lembro, e conto, é só para firmar minha capacidade. (...) Conto, para o senhor conhecer quanta espécie de causa, no mover da mente, no mero da tragagem da guerra.”⁸²

À forte emoção de reviver os puros estados intensivos, mescla-se a descrença no poder do memorialista, a quase-deseesperança de fazer passar o incomunicável, o anseio vão de reviver no interlocutor o estado puro do acontecimento: *“(...) o senhor é capaz que escute, como eu escutei? E que o furor da guerra, lá fora, lá em baixo, tomada certa conta (...) Como vou contar, e o senhor sentir em meu estado? O senhor sobrenasceu lá? O senhor mordeu aquilo? O senhor conheceu Diadorim, meu senhor?!... Ah, o senhor pensa que morte é choro e sofisma - terra funda e ossos quietos... O senhor havia de conceber alguém aurorear de todo amor e morrer como só para um. O senhor devia de ver homens à mão-tente se matando a crer, com babas raivas! Ou a arte de um: tá-tá, tiro - e o outro vir na fumaça, de à-faca, de repelo: quando o que já defunto era quem mais matava... O senhor... Me dê um silêncio. Eu vou contar.”⁸³*

Percepção da impotência da linguagem? Da inutilidade das estórias? Da imperceptível e impalpável virtualidade do Sertão, onde tudo se passa e nada se agarra? *“O senhor nonada conhece de mim; sabe o muito ou o pouco? O Urucúia é ázigo... Vida vencida de um, caminhos todos para trás, é história que instrui vida do senhor, algum? O senhor enche uma*

⁸¹ G.S:V., pg. 448.

⁸² G.S:V., pg. 444.

⁸³ G.S:V., pg. 448-449.

*caderneta... O senhor vê aonde é o sertão? Beira dele, meio dele?... Tudo sai é mesmo de escuros buracos, tirante o que vem do Céu. Eu sei.”*⁸⁴

E resvalando as zonas de vizinhança, a **morte** como o limite do corpo sem órgãos. No passado e no presente. *“Véspera. As horas é que formam o longe. Mas, agora, ali, em ocasiões de morte, eu repisei; e, mesmo, amontoado no momento, que era que eu ia dizer a Diadorim, se perto de mim ele parasse? Hoje, não sei. Não soubesse, naqueles adiantes. Ali, por onde eu estava, eu marcava muito suave a mão da morte; feito um boiadeiro, que, em janela ou porta, ou tábua de curral ou parede de casa, por todas as partes por onde anda, carimba remarcada a amostra do ferro dele de seu gado, para se conhecer. Assim. Como lembro, que eu tinha uma dor-de-cabeça; era uma dor-de-cabeça forte, fincada num aí só, furante de verrumas. Aguentei.(...)”*⁸⁵

O corpo sem órgãos tangendo os seus limites.

Assim como as estórias, *“o senhor não repare. Demore, que eu conto. A vida da gente nunca tem termo real.”*⁸⁶ E o aprendizado, se houve, sendo transferido para o interlocutor, um certo tom de desânimo insinuando que este possa devolver-lhe o eixo, a estabilidade do corpo orgânico. *“Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade.”*⁸⁷

Vê-se como a **narração rizomática organiza permanecendo aberta**. E por entre as temporalidades distintas, a composição entretém-se num tempo da narração que é justamente o tempo do segredo que, não

⁸⁴ G.S.V., pg. 451.

⁸⁵ G.S.V., pg. 446-447

sabido de antemão pelo interlocutor, vai sustentando as estórias.⁸⁶ Tempo de sustentar o segredo até a explosão desfalecente, entre o estarrecimento, a dor e a surpresa. *“E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor - e mercê peço: - mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube...(...) Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa. A côice d’arma, de coronha...”*⁸⁹

Nas últimas páginas a dor marcando a recusa de prosseguir, e a vontade de encerrar, como se apenas uma palavra, a mais poderosa de todo o texto, pudesse tudo abarcar, e nada e tudo dizer: *“não escrevo, não falo! - para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim...”*⁹⁰

Diadorim: a eterna presença e o que sempre falta a Riobaldo à sua própria identidade. Do Riobaldo-narrador inaugural e constituinte de suas andanças, passando pelo Riobaldo-menino e chegando até o Riobaldo ex-jagunço em estado de reminiscência, seus processos de individuação, de constituição como “sujeito” permanecendo sempre anelados à sua “neblina”.

Daí o travo, o embate terrível entre o corpo **sem** e o corpo **com** órgãos (ou corpo orgânico). Não se tratando nem de hesitação sexual, nem de homossexualismo enrustido - ou assumido à sua forma, que seja. E sim o corpo sem órgãos experimentando seus limites até o derradeiro **sair de si**. Até que, prudência (é nossa aposta) ou seja lá o que for, faça Riobaldo fixar-se numa identificação apaziguadora.

⁸⁶ G.S:V., pg. 454.

⁸⁷ G.S:V., pg. 454.

⁸⁸ Na nona edição (1974) Guimarães Rosa pede ao leitor que guarde o final da estória, e não partilhe o segredo com futuros leitores.

⁸⁹ G.S:V., pg. 453.

Manhas também inscritas nas potencialidades de um corporibaldo-sem-órgãos.

2. SERTÃO VIRTUAL E ATUALIZAÇÕES

“não se tem onde se acostumar os olhos, toda firmeza se dissolve.” (G.S:V)

Palavra de origem bergsoniana, o **virtual** é aquilo que em várias séries está sendo atualizado. É importante redizer que o virtual não é o comum entre os vários: dizê-lo assim seria universalizá-lo. O virtual é um imanente.

⁹⁰ G.S:V., pg. 453.

No campo da arte, a distinção entre afecto e afeto contempla esta relação: o afecto é uma virtualidade de sentimento. É o sentimento em sua virtualidade. E o afeto é o sentimento atualizado aqui agora. Os afetos atualizam este sentimento nas subjetividades distintas.

O virtual guarda unicamente um sentido de **posição**: “Não se trata de um local numa extensão real, nem de lugares em extensões imaginárias, mas de locais e de lugares num espaço propriamente estrutural, isto é, topológico.”⁹¹

Necessariamente **topológico** e **relacional**, deriva daí que “como diz Lévi-Strauss em sua discussão com Paul Ricoeur, o sentido é sempre um resultado, um efeito; não somente um efeito como produto, mas um efeito de óptica, um efeito de linguagem, um efeito de posição.”⁹²

Como na *Recherche* a experiência dos signos sensíveis atualiza uma espécie de gangorra, pêndulo entre a angústia e a alegria, entre a plenitude do ser e o nada, justamente porque **virtual**, isto é: um Sertão que é real sem ser atual, ideal sem ser abstrato.

Pensamos o Sertão como sendo o **virtual** que precede e de onde provém as irradiações díspares deste campo narrativo⁹³, e as Veredas

⁹¹ “Em suma, os locais num espaço puramente estrutural são primeiros relativamente às coisas e aos seres reais que vêm ocupá-los; primeiros também em relação aos papéis e aos acontecimentos sempre um pouco imaginários que aparecem necessariamente quando são ocupados.” Deleuze, G. “Em que se pode reconhecer o estruturalismo”, pg. 276.

⁹² idem, pgs. 277-278

⁹³ Para Deleuze, a importância do estruturalismo em filosofia, e para o pensamento, em geral, mede-se por isto: por ele deslocar as fronteiras. “Quando a noção de sentido tomou o lugar das Essências desfalecentes, a fronteira filosófica pareceu instalar-se entre aqueles que ligavam o sentido a uma nova transcendência, novo avatar de Deus, céu transformado e aqueles que encontravam o sentido no homem e seu abismo, profundidade novamente cavada, subterrânea.(...)É, pois, agradável que ressoe hoje a boa nova: o sentido não é nunca princípio ou origem, ele é produzido. Ele não é algo a ser descoberto, restaurado ou re-empregado, mas algo a produzir por meio de novas maquinações. Não pertence a nenhuma altura, não está em nenhuma profundidade, mas é efeito de superfície, inseparável da superfície como de sua dimensão própria.” In: *Lógica do Sentido*, pg. 74-75.

espraiando-se num campo rizomático de atualizações, visando apreender também, em toda a prosa do livro, certas camadas sonoras, campo de sonoridades, como se fosse a agitação do **corpo sem órgãos**, experienciado por um personagem nômade, sujeito descentrado numa narrativa articulada sobre a tensão entre um já vivido e um agora narrado; presente que passa se atualizando na narração que Riobaldo enceta à posteriori, diante de um interlocutor estranho à geografia e às especificidades do mundo descrito.

Assim o Sertão, que “*está em toda a parte*”, é “*do tamanho do mundo*”⁹⁴, lá “*onde os pastos carecem de fechos*”⁹⁵, virtualidade aberta a atualizações ou não-preenchimentos: “*(...) e digo ao senhor: - ‘Sertão não é malino nem caridoso, mano oh mano !: - ...ele tira ou dá, ou agrada ou amarga, ao senhor, conforme o senhor mesmo.’*”⁹⁶. Preexistente, “*o sertão não chama ninguém às claras; mais, porém, se esconde e acena. Mas o sertão de repente se estremece, debaixo da gente... E - mesmo - possível o que não foi. (...) Sobre os gerais planos de areia, cheios de nada.*”⁹⁷

É por este caminho que, com Deleuze, diremos do Sertão: real sem ser atual, ideal sem ser abstrato. Como perene linha de interrogação “a relação entre o atual e o virtual forma uma individuação em ato ou uma singularização por pontos relevantes a serem determinados em cada caso”⁹⁸

⁹⁴ G. S.:V, pg. 59.

⁹⁵ G. S.:V., pg. 9.

⁹⁶ G. S.:V., pg. 394.

⁹⁷ G. S.:V., pg. 395.

⁹⁸ Deleuze, G. “O atual e o virtual”. In: *Deleuze - filosofia virtual*, pg. 56.

Em termos propriamente filosóficos a virtualidade é própria da **dobra** - inflexão, potência atualizando-se em infinitas figuras; é própria do **acontecimento** - predicado incorpóreo, inesgotável; e é própria do **campo problemático** - questões atualizando respostas numa pluralidade de problemas.⁹⁹

Para Luiz Orlandi, “Deleuze persegue essa insistência do virtual e sua inexauribilidade nos casos de atualização, porque vê nesses processos de complexa diferenciação a possibilidade de se entender a emergência do novo.”¹⁰⁰

O Sertão é um virtual, a um só tempo imanente e transcendente, sempre aberto, esticado na horizontalidade, e imanente pois só se **encarna** em séries dispostas em cada campo, sejam os temas, os personagens, os elos ligantes da prosa de Rosa. Inacessível por ser ideal, é a cada momento atual, diferenciador, e desprovido de fixidez e de garantias que visassem seu apaziguamento neste ou naquele registro, social, político, histórico, cultural. E Riobaldo, dirigindo-se ao seu interlocutor, parece sabê-lo: *“E glose: manter firme uma opinião, na vontade do homem, em mundo transviável tão grande, é dificultoso. Vai viagens imensas. O senhor faça o que queira ou o que não queira - o senhor toda-a-vida não pode tirar os pés: que há-de estar sempre em cima do sertão. O senhor não creia na quietação do ar. Porque o sertão se sabe só por alto. Mas, ou ele ajuda, com enorme poder, ou é traiçoeiro muito desastroso. O senhor...”*¹⁰¹

⁹⁹ Ver Orlandi, Luiz. “Fio da metamorfose”, pg. 6.

¹⁰⁰ idem, ibidem.

¹⁰¹ G.S.V., pg. 402.

Sempre esticando-se e dobrando-se, prene de possíveis atualizações, local mas sempre estirando-se em infinitizações. Não se trata de particular em direção ao universal. Nem a travessia tem a ver com o movimento ascensional que supostamente iria do geográfico às formulações metafísicas, transcendentais, retornando àquelas terras e cenas sob algum foco poderoso de luz que iluminando-o reunisse os elementos todos da narrativa em processo unificador e totalizante.

O sertão é promiscuidade exposta, em sangue e prazeres, a cada singularização que possa encarnar o virtual desdobrando-se em reverberações e de acordo com as articulações entre as várias séries ou blocos formais e temáticos. Virtual imerso em violências, desvarios, intempestivos escapando à controles ou fixidez prévia e de comum e consensual assente. *“Pois: por isso mesmo, Zé Bebelo não era réu no real! Ah, mas no centro do sertão, o que é doideira às vezes pode ser a razão mais certa e de mais juízo!”*¹⁰²

Extenso, finito ilimitado, a virtualidade do sertão, sendo inesgotável, é imprevisível: *“e muitas idas marchas: sertão sempre. Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera; digo.”*¹⁰³

De qualquer modo, escapando, fugindo, estratificando dizeres e práticas, ora rasgando brechas, esgueirando-se em linhas de fugas, sempre mais longe, insinuando, relampejando acenos, nem todos alcançáveis ou apreensíveis. *“Sertão velho de idades. Porque - serra pede*

¹⁰² G.S:V., pg. 217.

¹⁰³ G.S:V., pg. 218.

serra - e dessas, altas, é que o senhor vê bem: como é que o sertão vem e volta. Não adianta se dar as costas. Ele beira aqui, e vai beirar outros lugares, tão distantes. Rumor dele se escuta. Sertão sendo do sol e os pássaros: urubú, gavião - que sempre voam, às imensidões, por sobre... Travessia perigosa, mas é a da vida. Sertão que se alteia e se abaixa. Mas que as curvas dos campos estendem sempre para mais longe. Ali envelhece vento. E os brabos bichos, do fundo dele..."¹⁰⁴

E não será por mero acaso que nas últimas páginas do romance o Demo vai justamente sendo apanhado pela linguagem de Riobaldo que tateando tateando nomeia-o **Sertão?**: "(...) e, então, eu ia denunciar nome, dar a cita: ...Satanão! Sujo!... e dele disse somentes - S... - Sertão... Sertão..." E diante do cego Borromeu, "sem nem saber por que, mal que perguntei: - 'Você é o Sertão?!'"¹⁰⁵

"O sertão me produz, depois me enguliu, depois me cuspiu do quente da boca...": há um considerável elenco de atualizações que efetuam este sertão-virtual abrindo-se às veredas.

Logo de início tem-se uma de suas mais decisivas incidências: o virtual se atualizando em linhas de violência e crueldade, neste espaço estriado ¹⁰⁶onde "manda quem é forte, com as astúcias" em cujas dobras, marcadas por guerras e desmandos, não se hesita em enunciar que "Deus mesmo, quando vier, que venha armado!" ¹⁰⁷Por isto ele é também "penal" e "criminal" ¹⁰⁸

¹⁰⁴ G.S:V., pg. 410.

¹⁰⁵ G.S:V., pg. 448.

¹⁰⁶ Ver "O liso e o estriado", In: *Mil platôs*, vol. 5, pgs 179-215.

¹⁰⁷ G.S:V, pg. 17-18.

¹⁰⁸ G.S:V, pg. 86.

Como correlato, uma extensa linha do medo a percorrer as andanças e acompanhar as metamorfoses de Riobaldo. Medo da ordem do geográfico, *“no mato, o medo da gente se sai ao inteiro, um medo propositado”*¹⁰⁹ se cruzando, dobrando e se desdobrando. Em linhas de afeto, o medo é percorrido encravado no turbilhão de sentimentos que o anelam a Diadorim. Enquanto afecto, ele comporá um bloco de sensações transpassando entre a coragem, a tristeza e a alegria, marcando uma linha que também avançará e se misturará às linhas da ética e da prudência. Em ambos, o medo gerará ânsia: *“de medo em ânsia, rompi por rasgar com meu corpo, aquele mato, fui, sei lá - e me despenquei mundo abaixo...”*¹¹⁰

A pobreza, as misérias e as enfermidades constituem outra linha sólida em que se atualiza (eterniza?) o sertão, todavia, nela vindo embutida (astúcias de Riobaldo?) a dobra entre o trágico e o alegre: *“sempre, no gerais, é à pobreza, à tristeza. Uma tristeza que até alegra”*¹¹¹; por isto, diz Riobaldo, *“O senhor tenha na ordem seu quinhão de boa alegria, que até o sertão ermo satisfaz”*¹¹²

Outra linha vigorosa é a do virtual que se atualiza num pensar: *“Aqui não se tem convívio que instruir. Sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar.”*¹¹³ Entrevê-se como o sertão é também móvel de coação, convoca, instiga a

¹⁰⁹ G.S:V, pg. 18.

¹¹⁰ G.S:V, pg. 19.

¹¹¹ G.S:V, pg. 23.

¹¹² G.S:V, pg. 396.

¹¹³ G.S:V, pg. 22.

pensar; sendo enigma, o sertão é virtual efetuando-se em devir-signo: “só que o sertão é grande ocultado demais”.¹¹⁴

Como o virtual “nunca é independente das singularidades que o recortam e dividem-no no plano de imanência”¹¹⁵ é por meio dos signos anelados que as atualizações procedem.

É o caso do aprendizado quando Riobaldo via Diadorim descobre que este sertão que o produz é dotado de uma “*beleza sem dono*”, no qual os elementos que compõem a paisagem, fauna e flora, alternam-se entre sensações de deslumbre e horror suscitando sustos, desencadeando pânticos e prazeres.

O Sertão é quente, dotado de luz claríssima e muitos sons: “*um punhado quente de vento, passante entre duas palmas de palmeira...*” e “*porque, nos gerais, a mesma raça de borboletas, que em outras partes é trivial regular - cá cresce, vira muito maior, e com mais brilho, se sabe; acho que é do seco do ar, do limpo, desta luz enorme.*”¹¹⁶, a luz que “*assassinava demais*”; deste sol, “*aquela grandidade*”.¹¹⁷ E uma quentura-sofreguidão: daí o ator de “Cinema Falado”, de Caetano Veloso admirado com o livro exultar e compará-lo (e a mini-série da Globo) a um filme de Kurosawa. Só que um Kurosawa “com muito muito mosquito”¹¹⁸

Sertão-virtual anelando-se a Diadorim-signo produzem, entreabrem o esplendor da natureza e o prazer da contemplação, brotando

¹¹⁴ G.S:V, pg. 382

¹¹⁵ Deleuze, G. “O atual e o virtual”, pg. 51.

¹¹⁶ G.S:V, pg. 24.

¹¹⁷ G.S:V, pg. 42.

¹¹⁸ Veloso, Caetano. *Cinema falado - um filme de ensaios*. 1986. Ver também o poético relato de Bruna Lombardi durante o período de filmagem da mini-série no sertão. In: *Diário do Grande Sertão*.

aquele *“bem-querer sem propósito”*: *“até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pouso. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: - ‘É formoso próprio...’ - ele me ensinou.”*¹¹⁹.

Ao mesmo tempo há algo de ôco e desértico, certa vacuidade: *“Sertão: estes seus vazios”*.¹²⁰ Entre terras macias e inóspitas, é sempre desdobrável: *“sertão é isto, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo”*¹²¹

Desdobrável e movente, o sertão é fluido, está em toda parte. É sempre surpresa: *“Sertão, - se diz -, o senhor querendo procurar, nunca não encontra. De repente, por si, quando a gente não espera, o sertão vem.”* Assim entre outras coisas, as atualizações se metamorfoseiam na variegada geografia abrigando o múltiplo nos nomes: *“O sertão aceita todos os nomes; aqui é o Gerais, lá é o Chapadão, lá acolá é a caatinga”*.¹²²

Sertão é inóspito, seco, agressivo: *“sertão bravo: as araras”*¹²³, como lá no Sucruiú, onde os catrumanos *“sofriam a esperança de não morrer”*.¹²⁴

O sertão impõe respeito e exige delicadeza: *“Rebulir com o sertão, como dono? Mas o sertão era para, aos poucos e poucos, se ir obedecendo a ele; não era para à força se compor. Todos que malmontam*

¹¹⁹ G.S:V, pg. 111.

¹²⁰ G.S:V, pg. 27.

¹²¹ G.S:V, pg. 121.

¹²² G.S:V, pg. 370.

¹²³ G.S:V, pg. 234.

¹²⁴ G.S:V, pg. 297.

no sertão só alcançam de reger em rédea por uns trechos; que sorrateiro o sertão vai virando tigre debaixo da sela. Eu sabia, eu via.”¹²⁵

Mas também o sertão é acolhedor, “ao quando um belo dia, a gente parava em macias terras, agradáveis. As muitas águas. Os verdes já estavam se gastando. Eu tornei a me lembrar daqueles pássaros. O marrequim, a garrixa-do-brejo, frangos-d’água, gaivotas. O manuelzinho-da-croa! Diadorim, comigo. As garças, elas em asas. O rio desmazelado, livre rolator.”¹²⁶ Na banda boa do sertão só faltando, nas ânsias, uma “mulher qualquer”: “como Céu há, com esplendor, e aqui beleza de mulher - que é sede”¹²⁷.

Por recortarem-se sempre no virtual, todas estas linhas de atualização insinuam tanto forças de estratificação quanto linhas de liberação: “e entendi que podia escolher de largar ido meu sentimento: no rumo da tristeza ou da alegria - longe, longe, até o fim, como o sertão é grande...”¹²⁸

Mas o sertão também é um lugar de horror, encarnado e efetuatedo na figura do Hermógenes. O Demo?¹²⁹

3. DEMO E POTÊNCIA DE METAFORMOSE

¹²⁵ G.S:V, pg. 284.

¹²⁶ G.S:V, pg. 218.

¹²⁷ G.S:V, pg. 400.

¹²⁸ G.S:V, pg. 424.

¹²⁹ Para J.A. Hansen, “do sertão, o Hermógenes é a figura exemplar. O Hermógenes é ser cavernoso bronco: nele, tudo é designação, fragmentação e pedaços caóticos num estado de mistura que não se deixa projetar para cima, para uma significação ideal que o capture numa forma determinada e da qual ele seja afigura derivada. Materialidade bruta, ele é nonsense monstruoso, ctônico, por passar por fora da possibilidade de uma predicação/qualificação modelar, que o unifique.”. *op.cit.*, pg. 151.

“Redemoinho: o senhor sabe - a briga de ventos. O quando um esbarra com outro, e se enrolam, o doido espetáculo.” (G.S:V)

Não são poucos os críticos que insistem em ver no problema da existência ou não do demo o fio condutor do romance. Nossa opção será outra: rizomática, exercitando-se em multiplicidades díspares, trafegando por séries divergentes, heterogêneas, recusamos a evidência de um centro, e até da existência mesma de um “pacto”.

Com a sutileza que lhe é peculiar, Antonio Cândido, expondo o mecanismo de funcionamento do jogo narrativo, mostra como se dá a sedução pelo leitor na crença da existência do pacto: “(...) O leitor aceita **normalmente** o seu pacto com o diabo, porque *Grande Sertão: Veredas* é um livro de realismo mágico, lançando antenas para um supermundo metafísico, de maneira a tornar possível o pacto, e verossímil a conduta do protagonista. Sobretudo graças à técnica do autor, que trabalha todo o enredo no sentido duma invasão iminente do insólito, - lentamente preparada, sugerida por alusões a princípio vagas, sem conexão direta com o fato, cuja presciência vai saturando a narrativa, até eclodir como requisito de veracidade. A isto se junta a escolha do foco narrativo, - o monólogo dum homem rústico, cuja consciência serve de palco para os fatos que relata, e que os tingem com a sua própria visão, sem afinal ter certeza se o pacto ocorreu ou não. Mas o importante é que, mesmo que não tenha ocorrido, o

material vai sendo organizado de modo ominoso, que torna naturais as coisas espantosas.”¹³⁰

Nosso planômeno encontra correspondências entre Borges e Guimarães Rosa, em torno do tema de um Deus (ou do demo?) trapaceiro. Diz Deleuze: “Vê-se por que Borges invoca mais o filósofo chinês e menos Leibniz. É que ele desejaria (...) que Deus trouxesse à existência todos os mundos impossíveis ao mesmo tempo, em vez de escolher um, o melhor. Sem dúvida, isso seria globalmente possível, pois a impossibilidade é uma correlação original distinta da impossibilidade ou da contradição. Haveria, porém, contradições locais, como entre Adão pecador e Adão não-pecador. Mas o que sobretudo impede que Deus traga à existência todos os possíveis, mesmo impossíveis, é que ele seria nesse caso um Deus mentiroso, um Deus trapaceiro (...). Leibniz, que muito desconfia do argumento cartesiano do Deus não-enganador, dá a ele um novo fundamento ao nível da impossibilidade: Deus joga mas dá regras ao jogo (contrariamente ao jogo sem regras de Borges (...))”¹³¹

Ouçamos Riobaldo: *“Ah, pacto não houve. Pacto?(...)Medo tenho é porém por todos. É preciso de Deus existir a gente, mais; e do diabo divertir a gente com sua dele nenhuma existência. O que há é uma certa coisa - uma só, diversa para cada um - que Deus está esperando que esse faça. Neste mundo tem maus e bons - todo grau de pessoa. Mas, então, todos são maus. Mas, mais então, todos não serão bons? Ah, para o prazer e para ser feliz, é que é preciso a gente saber tudo, formar alma, na*

¹³⁰ Cândido, Antonio. “A personagem do romance”. In: Cândido, A. Et alli. *A personagem de Ficção*, pg. 77.

¹³¹ *A dobra*, pg. 98.

*consciência; para penar, não se carece: bicho tem dor, e sofre sem saber mais porque. Digo ao senhor: tudo é pacto. Todo caminho da gente é resvaloso.(...) Que é que diz o farfal das folhas? Estes gerais enormes, em ventos, danando em raios, e fúria, o armar do trovão, as feias onças. O sertão tem medo de tudo.”*¹³²

É justamente em um jogo sem regras que se envolve Riobaldo, conectando um deus/demo cujo maior poder consiste em **brincar**, o desejo entretido na multiplicidade, na virtualidade e na reversibilidade dos acontecimentos; enredado tanto com a produção social do capitalismo que por si só **esquizofreniza**, (“o demo então era eu mesmo?”¹³³), quanto pelas renovadas interrogações que suas travessuras (com seus traços arredios, de perpétua incompletude) suscitam, esquartejando e vibrando por todos os lados.¹³⁴

Evidentemente há todo um poder de enunciação a envolver o demo. Como diz Hansen, “como o tema obsedante de Riobaldo é o Diabo, a negatividade equivale às operações de uma denegação: quanto mais Riobaldo o nega enquanto conteúdo, quanto mais afirma que ele não é, mais ele insiste em sua fala e o assombra.”¹³⁵

Assim, “a inocência daquela maldade” dá-se, para Hansen, como “afasia da loucura; e, na ferocíssima proliferação falante, seu corpo é a

¹³² G.S.V., pg. 237.

¹³³ G.S.V., pg. 356.

¹³⁴ Para J.A. Hansen, Riobaldo não consegue exorcizar a emergência do Outro, que representa como Diabo”, *op.cit.*, pg. 42.

¹³⁵ Hansen, J.A. *op.cit.*, pg. 52.

selvageria do ilimitado da mistura que nunca pára (...). É irrepresentável, irrepresentado, apontado: o Hermógenes.”¹³⁶

De qualquer modo, muitos estudiosos insistem no pacto como motivação e eixo da narrativa. Outros vêem-no como momento decisivo que a transforma, havendo um antes e um pós-pacto, depositando uma crença demasiada no poder e no papel do suposto acontecimento. A meu ver, o “pacto” é um dos móveis pelos quais novos devires se insinuam e atravessam o fluxo-Riobaldo. Não é o poder que advém do pacto, mas o pacto que faz cruzar outras linhas de poder, passando pelas metamorfoses que desencadeia, na verdade um deslocamento da esquiza se abrindo para outros devires. Enfim: **o pacto é enunciação de devir**: *“Só é possível o que em homem se vê, o que por homem passa.”*

Visto como insidiosa potência de desestratificação, assombrosa iminência de devires, tal acontecimento-signo articula-se com a função-diadorim no texto, e seu caráter de signo anelante, de objeto=x, que faz circular, rodar, girar, começar e terminar a narrativa - na qual o demo é outro enigma a pulsar; participa da presentificação literária do corpo sem órgãos, e encadeia-se entre os agenciamentos de heterogêneos armando os múltiplos jogos de subjetivação - tudo constituído e disposto por meio do procedimento rizomático de Guimarães Rosa.

É verdade que outros trechos poderiam indicar justamente o seu contrário, ou seja, uma eventual existência do suposto pacto. **Ora, não é isto um rizoma? Não são multívocos e reversíveis todos os pontos de**

¹³⁶ Hansen, J. A. *op.cit.*, pg. 160. Também Willi Bolle nomeia de afasia, este “perder o rumo” que norteia a errância de Riobaldo. In: *Grande Sertão: Cidades*, pg. 90.

vista na variegada extensão das gramíneas? De resto, se fosse para brincar de inútil apostar, eu com prazer ficaria com a sugestão deliciosamente aberta de Riobaldo a respeito do “pacto”: foi, não foi, é segredo meu.

Sobre o **segredo**: “(...) Aquilo não formava meu segredo? E, mesmo, na dita madrugada de noite, não tinha sucedido, tão pois. O pacto nenhum - negócio não feito. A prova minha, era que o Demônio mesmo sabe que ele não há, só por só, que carece de existência”¹³⁷

E mais: “E o demo existe? Só se existe o estilo dele, solto, sem um ente próprio - feito remanchas n’água. A saúde da gente entra no perigo daquilo, feito num calor, num frio. Eu, então? Ao que fui, na encruzilhada, à meia-noite, nas Veredas Mortas. Atravessei meus fantasmas? Assim mais eu pensei, esse sistema, assim eu menos penso. O que era para haver, se houvesse, mas que não houve: esse negócio. Se pois o Cujo nem não me apareceu, quando esperei, chamei por ele? Vendi minha alma algum? Vendi minha alma a quem não existe? Não será o pior?...Ah, não: não declaro.”¹³⁸

Então, “(...)Então, não sei se vendi? Digo ao senhor: o diabo não existe, não há, e a ele eu vendi a alma... Meu medo é este. A quem vendi? Medo meu é este, meu senhor: então, a alma, a gente vende, só, é sem nenhum comprador...”¹³⁹

Distanciando-nos da polêmica, reintroduzamos a imagem rizomática do inferno e do demônio adensando e espargindo toda a narrativa com uma violenta **potência de metamorfose**: assim, escapa-se da inócua

¹³⁷ G.S.V., pg. 354.

¹³⁸ G.S.V., pg. 365.

querela para realocar o tema, acreditando, com Luiz Orlandi a propósito do Deleuze-leitor-de-Foucault, que **o demônio é metamorfoseante**, é metamorfose permanente.

Pensando o “pacto” como a evidência do impossível tomar posse de si e, no avesso do susto (“*posso me esconder de mim?*”), como lufada de liberdade que repõe Riobaldo em estado de potência de metamorfose (“*desde por aí, tudo o que vinha a suceder era engraçado e novo, servia para maiores movimentos*”), ele pode funcionar como o enigma complementar à Diadorim (o “*diabrável*”) - a sustentar o plano de composição da narrativa. Ou não é o demo “*o que aceita as más palavras e pensamentos da gente, e que completa tudo em obra?*”¹⁴⁰

Porque metamorfoseante ? Porque tanto no “objeto do encontro” quanto no “objeto a que o encontro eleva a sensibilidade”, diz Deleuze, “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. (...) Tem-se, assim, a diferença na intensidade, a disparidade no fantasma, a dessemelhança na forma do tempo, o diferencial no pensamento.”¹⁴¹

Demo, como Diadorim, constitui um signo privilegiado a desafiar Riobaldo. Como potência de metamorfose é móvel que agita as frequências múltiplas em que se adensa. Demo é sondagens de signo-a-decifrar, é ensaio de explicação (mas só para complicá-la), é transcrição de uma

¹³⁹ G.S:V., pg. 366.

¹⁴⁰ G.S:V, pg. 188.

¹⁴¹ Deleuze, G. *Diferença e repetição*, pg. 239.

herança cultural que despista, que se põe no lugar da apreensão imediata desta ou daquela qualidade do signo.

Ocorre que há agenciamentos conectados em estratos e outras pulsações desejanter de acoplar-se mas que, no entanto, não encontram sua forma, seu território, uma codificação que os agarre, os segure. É que somos múltiplos e dispomos de muito poucas formas através das quais exercitar nossa multiplicidade. Daí a exigência tanto de enfrentamento dos signos, premência que, pelo vácuo gerado, pode abrir-se à criação do novo, a criação de novas passagens, outros diveres - que, constitui, basicamente o vetor desejanter do corpo sem órgãos.

Uma margem de mistério sempre permanecerá, nestas interseções entre herança cultural, metamorfose, enfrentamento, decifração inacabada, pois móvel de devir, devir por sua vez sustado somente pela prudência, como veremos à frente.

Como potência de metamorfose, recorde-se uma espécie de definição, no campo da pura imanência, deste demo-em-nós: "*nem pensei mais no redemoinho de vento, nem no dono dele - que se diz - morador dentro, que viaja, o Sujo: o que aceita as más palavras e pensamentos da gente, e que completa tudo em obra; o que a gente pode ver em folha dum espelho preto; o Ocultador.*"¹⁴²

O tema da potência de metamorfose nos levará então a examinar adiante o problema da multiplicidade-Riobaldo, e alguns de seus devires no campo da diferença substantivada.

¹⁴² G.S:V, pg. 188.

Demo: potência aberta no entremeio, força de desterritorialização, móvel de renovação de individuações.

4. O ELO-DIADORIM

“e a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente”(G.S:V)

Procuraremos como, deste lugar ocupado por Diadorim, tudo circula, o como se dão algumas destas ligas, alguns aros, alguns elos: *“Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido.”* Pois, *“só era bom por estar perto do menino. Nem em minha mãe eu não pensava. Eu estava indo a meu esmo.”*¹

Já vimos que Diadorim é justamente o **signo**, o que força Riobaldo a pensar. *“Mas o pior era o que eu mesmo mais sentia: feito se do íntimo meu tivessem tirado o esteio-mor, pé-de-casa. E, conforme sempre se dá, segundo se está assim em calibre de cão, e malquerente, repuxei idéias.”*²

Se Diadorim é o próprio signo ou, em outras palavras, é outrem como expressão de um mundo possível, não cabe, todavia, aplicar diretamente a casa vazia do conto de Poe, estudado por Lacan: já não estamos exatamente em Lacan, e nem no estruturalismo da época.³

Não se deve subsumir o objeto=x a uma tese estranha ao objeto. Trata-se de pensá-lo como uma máquina desejante num sistema em que os elementos estão juntos por ausência de ligação necessária. Em se tratando de máquina literária será necessário perguntar, então, pelo ligante

¹ G.S:V, pg. 81.

² G.S:V., pg. 176.

dos componentes, e levando-se em conta os blocos de sentimentos suscitados: mesclando as afeições, que são subjetivas, e os afectos, que pertencem ao campo do virtual.

Neste caminho, trata-se de apreender se a circulação de Diadorim na narrativa do *Grande Sertão* tem a ver com o ligante: talvez seja ele justamente o indefinido, o *x* da questão, o que falta à sua própria identidade. “*Para ele olhei, o tanto, o tanto, até ele anoitecer em meus olhos. Eu não era eu.*”⁴ E “*o Reinaldo - que era Diadorim: sabendo deste, o senhor sabe minha vida.*”⁵

Sobre a circulação do objeto=*x* diz Michel Foucault: “em cada momento, a estrutura própria da experiência individual encontra nos sistemas da sociedade certo número de escolhas possíveis (e de possibilidades excluídas); inversamente, as estruturas sociais encontram em cada um de seus pontos de escolha certo número de indivíduos possíveis (e de outros que não o são).”⁶

É Diadorim quem sustenta a linha de fuga. Ele é simultaneamente virtual e atual. Só uma certeza (ou melhor seria dizer: certeza-pântano?) anima Riobaldo: “*a verdade que com Diadorim eu ia, ambos e todos.*”⁷

Riobaldo na canoa com o menino Diadorim no São Francisco (“*o que até hoje, minha vida, avistei, de maior, foi aquele rio. Aquele, aquele*”

³ Para o problema do pós-estruturalismo na obra de Deleuze ver Hardt, Michel. *Gilles Deleuze - um aprendizado em filosofia*, em especial a Introdução.

⁴ G.S.V., pg. 246.

⁵ G.S.V., pg. 242.

⁶ Foucault, Michel. *Les Mots e les choses*, pg. 392, citado por Deleuze, G. em “Em que se pode reconhecer o estruturalismo”, pg. 298.

⁷ G.S.V., pg. 243.

dia.”): já ali medo e prudência coexistindo, a instaurar os sinais de um “estorvo que incomoda e não deixa quieto”,⁸e os elos do aprendizado recíproco, como o medo de Riobaldo estimulando a coragem em Diadorim: “*mesmo com a pouca idade que era a minha, percebi que, de me ver tremido todo assim, o menino tirava aumento para sua coragem.*”⁹ E: “*Você tem receio, Riobaldo?*” - *Diadorim me perguntou. Eu?! Com ele em qualquer parte eu embarcava, até na prancha de Pirapora! - ‘Vau do mundo é coragem...’ - eu disse*”.¹⁰

Diadorim é o elo, o porto ansiado do corpo sem órgãos-Riobaldo, batendo, todavia, com a esfinge, o enigma-Diadorim, o que o transtorna e o desterritorializa. Enigma que por vezes se deixa entrever, como nos momentos de ciúme que Riobaldo consegue ler num gesto, numa fala, num olhar, na secura dureza de um signo que o desconcerta e o dilacera.

Pelos desencontros, o ciúme: “*Diadorim quisesse me acompanhar, eu duvidava, de que motivos. Não me respondeu. Li nele a forma duma ira, como apertou os olhos em direitura do campo. (...) O ódio luzente, nele, era por conta de Otacília. (...) Mirou meio o chão; vergonha que envermelhou. Agora ele me servia dáv’diva d’amizade - e eu repelia, repelia.*”

11

Nos encontros, a pura presença: “*Diadorim estivesse ali, somentemente, espaço disso me alegrava, eu não havia de querer conversar*

⁸ Arrigucci, Davi. *op.cit.*, pg. .8.

⁹ G.S:V, pg. 84.

¹⁰ G.S:V, pg. 232.

¹¹ G.S:V, pg. 428.

repertório de tiros e combates, eu queria calado a consequência dele. Ao modo que eu nem conhecia bem o estorvo que eu sentia.”¹²

Ir seguindo Riobaldo, acompanhando seus passos, suas dobras, seus desvios. Riobaldo vai contando, e percebe-se logo que ‘ele’ não controla sua narrativa. Desvia. Tonteia. Diverge. Divulga. Digressões à propósito de: por ex., o demo: pretexto e imanência: emergência do problemático escorrendo por todas as páginas; mas ainda assim, pretexto no sentido de que fazendo girar os imaginários religiosos (de matrizes cristãs, kardecistas, orientais, de almanaque, etc...) o faz para desde o início travessurar-se enovelado que está na questão-diadorim.

Diadorim: alegria: *“Alegria minha era Diadorim. Soprávamos o fogo, juntos, ajoelhados um frente ante o ao outro. A fumaça vinha, engasgava e enlagrimava. A gente ria.”¹³*

Elo da dor que, vertiginosa, ecoa em todos os cantos e alinhava a única certeza da travessia: *“Aí, aí, oi, espécie de dor em meus cantos, o senhor sabe. Agora eu pateteava. Quê que era ser fiel; donde estava o amigo? Diadorim, na pior hora, tinha desertado de minha companhia. (...) Ah, ele que de tudo sabia em tudo, agora assim de tenção me largava lá sem uma palavra própria da boca, sem um abraço, sabendo que eu tinha vindo para jagunço só mesmo por conta da amizade!. Acho que me escabreei. De sorte que tantos pensamentos tive, duma viragem, que senti foi esfriar as pontas do corpo, e me vir o peso de um sono enorme, sono de doença, de malaventurança. Que dormi. Dormi tão morto, sem estatuto, que de manhã cedo, por me acordarem, tiveram de molhar com*

¹² G.S:V, pg. 166.

*água meus pés e minha cabeça, pensando que eu tinha pegado febre de estupor.”*¹⁴

Os episódios: logo se entra na caminhada de jagunços, os medeiros-vazes, os zé bebelos, os riobaldos à procura de vingança, poderes, ajustes de contas.

E vamos com o narrador, ele indo e não indo, pé dentro, pé fora - não fosse a insidiosa presença de Diadorim: um nome; ora **um nome é** pouco mais do que **a apreensão instantânea de uma multiplicidade sempre em movimento** (Deleuze).

Uma pessoa, um jagunço, um-a-mais enquanto estamos nos imantando da atmosfera de leitura virando as páginas, o encontro com o menino não articula racionalidade alguma, tampouco os fatos, os dados que não se conectam mas já constituem blocos de sensações - algo de um devir imperceptível já atravessa desde as primeiras páginas. Quem conecta, ou melhor, o quê conecta, o que faz funcionar tal esplendorosa máquina literária é o aro, o elo, encarnado mais que num nome, nesta gama sensível, este ser de sensação que ultrapassando Riobaldo ultrapassa-nos, leitores surpreendidos e assustados com a pletora de afectos e perceptos que a prosa recriada nos atira.

Um Diadorim determinado, crispado em sua obsessão incide em um Riobaldo tantas vezes fatigado, o peso desta esfinge, *“mais cansaço, mais tristeza”*, cada qual carregando, nas múltiplas dobras do acontecimento, seu segredo sagrado: *“Ao tanto com o esforço meu, em esquecer Diadorim,*

¹³ G.S:V, pg. 238.

¹⁴ G.S:V, pg. 174-175, grifos meus.

digo que me dava entrante uma tristeza no geral, um prazo de cansado. Mas eu não meditava para trás, não esbarrava. Aquilo era a tristonha travessia, pois então era preciso. Água de rio que arrasta. Dias que durasse, durasse; até meses. Agora, eu não me importava. Hoje, eu penso, o senhor sabe: acho que o sentir da gente volteia, mas em certos modos, rodando em si mas por regras. O prazer muito vira medo, o medo vai vira ódio, o ódio vira esses desesperos? - desespero é bom que vire a maior tristeza, constante então para o um amor - quanta saudade...-; aí, outra esperança já vem...”¹⁵

Riobaldo vai se instalando e se estranhando. Um fluxo se desterritorializa; percebemos a iminência de linhas de fuga, e os desvãos da narração rizomática em que se perde, se expande, se contrai, se metamorfoseia, enfim. De modo que a matéria vertente (“*conto é a matéria vertente*”) é o próprio multirrelacional. é a diferença estirando-se, diferenciando-se.¹⁶

Também em relação ao movimento da leitura embalado por um provável efeito potencializador do nome-Diadorim, série mutante e móvel, vale lembrar que seu poder de enigma reside nesta espécie de “(...) decifração e recriação constantes, feita de dedução e intuição, de sensibilidade e de exploração das diferentes possibilidades de atualização daquilo que é dito potencialmente pelo Nome.”¹⁷

¹⁵ G.S:V, pg. 177-178.

¹⁶ Para desenvolvimento/desdobramento destes conceitos ver Orlandi, Luiz. “Fio da metamorfose” e “Linhas de ação da diferença.”

¹⁷ Machado, Ana Maria. “Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens”, citado por Campos, Vera Mascarenhas de. *Borges e Guimarães...*, pg. 98. Especificamente no campo dos estudos literários, Willi Bolle lembra que “o *nome próprio*, que se opõe ao adjetivo e ao verbo, é para Todorov uma categoria essencialmente semântica. Como a sua pesquisa se quer principalmente sintática, ele conceitua a noção sintática correspondente: o *agente*, que seria na definição do lingüista russo, ‘uma pessoa, ao mesmo tempo, ninguém (...), uma forma vazia a ser preenchida pelos predicados’.

Para Geraldo Maciel, “Diadorim o perturba, inclusive e por excelência, pois o força a amá-lo como homem, ou apesar de. No mundo da jagunçagem isto (para Riobaldo é um desafio que ele enfrenta e não-enfrenta) abala a sua identidade e os valores masculinos (sem querer colocar problemática homossexual). O bruxo brinca com isto de uma forma inigualável em toda a literatura universal (pelo menos na que eu li). Homem x mulher: Diadorim é homem, Reinaldo mulher e vice versa. (Comentário escrito à margem na primeira versão deste estudo)

Pois: “*Diadorim também, que dos claros rumos me dividia. Vinha a boa vingança, alegrias dele, se calando. (...) Qual é o caminho certo da gente? Nem para a frente nem para trás: só para cima. Ou parar curto quieto. Feito os bichos fazem. Os bichos estão só é muito esperando? Mas, quem é que sabe como? Viver... O senhor já sabe: viver é etcétera... Diadorim alegre, e eu não. Transato no meio da lua. Eu peguei aquela escuridão. E, de manhã, os pássaros, que bem-me-viam todo tal tempo. Gostava de Diadorim, dum jeito condenado; nem pensava mais que gostava, mas aí sabia que já gostava em sempre. Oi, suindara! - linda cor...*”¹⁸

Quem sabe brincar de compor um aro um elo, cabendo aqui versos de uma canção de José Miguel Wisnik: *homem por fora/mulher por dentro/ por um momento/ por todo o tempo*”; e na segunda vez em que a canção retorna a proposição se inverte ficando assim: *mulher por fora / homem por dentro / por um momento / por todo o tempo* /”; o núcleo temático da canção sendo: “*se consumir / sem saber sabendo / se repetir /*

Apoiado em Bremmond, Bolle refuta, pois, nas suas palavras, “é injustificado o emprego do conceito de *agente*, quando ele pode significar exatamente o contrário: ‘paciente’.” Este debate e desdobramentos encontra-se em Bolle, Willi, *Fórmula e fábula*, pg. 33, 34 e segs.

*nunca mais podendo / sempre seguir / se lembrando e sempre se esquecendo / seja onde for / como fogo ardendo / dentro da dor / e ainda renascendo / seja onde for / sob a sombra e a luz o vôo do amor*¹⁹

Podemos igualmente brincar de dedicar a espantosa criação de Chico Buarque e Edu Lobo a este fascinante jogo armado por Rosa entre Riobaldo e Diadorim, como se aquele fosse o cantor-ponto de vista da canção:

***“vivia a te buscar
 porque pensando em ti
 corria contra o tempo
 eu descartava os dias
 em que não te vi
 como de um filme
 a ação que não valeu
 rodava as horas prá traz,
 roubava um pouquinho
 e ajeitava o meu caminho
 prá encostar no teu
 subia na montanha
 não como anda um corpo,
 mas um sentimento
 eu surpreendia o sol***

¹⁸ G.S:V, pg. 74, grifo meu.

¹⁹ Wisnik, J. M. “Vôo cego”. In: *José Miguel Wisnik*. CD Camerati, São Paulo, 1993.

antes do sol raiar
saltava as noites sem me refazer
e pela porta de traz
da casa vazia
eu ingressaria,
e te veria
confusa por me ver,
chegando assim
mil dias antes
de te conhecer”²⁰

.....

É importante lembrar que o disfarce é uma condição constitutiva do enigma Diadorim. “Basta notar” lembra Alcir Pécora, “que Deodorina era já Diadorim quando Joca Ramiro é assassinado. Aliás, recomposta a fábula, por ocasião do primeiro encontro entre Riobaldo e Diadorim, este já se apresentava nas vestes e modos de um menino.” De modo que “se é certo que a mentira não tem lugar na figura fortemente moral de Diadorim, não é menos certo que o disfarce, afinal, seja constitutivo dela.”²¹

Assim, a vingança, bem nota Alcir, é “só a ponta mais visível de uma forma que parece invadir por dentro todas as costuras do romance. Tão logo se é obrigado a encarar a mulher em Diadorim e tudo o mais a seu

²⁰ Lobo, Edu & Buarque, Chico. “Valsa brasileira”. In: Possi, Zizi. *Valsa brasileira*. Rio de Janeiro, Velas/Sony Music, 1993.

²¹ Pécora, Alcir. “Aspectos da revelação em *Grande Sertão: Veredas*”, pg. 69.

respeito cai irreparavelmente em suspeição”, de tal modo que “a característica desta revelação é também a de velar”²²

Também acerta Alcir ao dizer que a morte de Diadorim implica o imediato fim do jagunço Riobaldo. Diz ele “ao fim de Diadorim, da exposição nítida de seu sexo, está mais que a razão (o móvel de origem) do seu disfarce, finda aí, igualmente, a vida de Deodorina e a do próprio **jagunço** Riobaldo”. Morte que, por sua vez, recria, em Riobaldo, “as condições da existência ainda possível: o gosto da prosa que flui, da serenidade do amor de Otacília. (...) É como se a revelação enfim indicasse o assento da modesta razão.”²³

Contudo vale sublinhar que o **segredo** é constitutivo tanto da narrativa quanto justamente o que enlaça Riobaldo e Diadorim: *“o que brotava em mim e rebrotava: essas demasias do coração. Continuando, feito um bem, que sutil, e nem me perturbava, porque a gente guardasse cada um consigo sua tenção de bem-querer, com esquivança de qualquer pensar, do que a consciência escuta e se espanta; e também em razão de que a gente mesmo deixava de excogitar e conhecer o vulto verdadeiro daquele afeto, com seu poder e seus segredos; assim é que hoje eu penso.”*²⁴

Reciprocidade compartilhada, e ancorada em estratos de companheirismo, amizade e cumplicidade, sob o abrigo de um projeto bem-assente nos códigos jagunços: *“Diadorim não temia. O que ele não se vexou de me dizer: - ‘Menos vou, também, punindo por meu pai Joca Ramiro, que é*

²² idem, pgs. 70-71

²³ idem, pg. 73.

²⁴ G.S:V, pg. 282.

meu dever, do que por rumo de servir você, Riobaldo, no querer e cumprir...'

” 25

O problema, a meu ver, é que Guimarães Rosa parece estar mesmo é brincando com todos os seus leitores. Pois, à certa altura encontramos, nas próprias palavras do narrador, os elos, recorrências, a espécie de “unidade” procurada por alguns, como que dando ele próprio uma pista, astuta porém desconcertante - já que sutilmente retira Diadorim do foco da narração, para **rizomáticamente** estender outros tantos elos possíveis e existentes. Eis o trecho: *“Somente que me valessem, indas que só em breves e poucos, na idéia do sentir, uns lembrares e sustâncias. Os que, por exemplo, os seguintes eram: a cantiga de Siruiz, a Bigrí de minha mãe me ralhando; os buritís dos buritís - assim aos cachos; o existir de Diadorim, a bizarrice daquele pássaro galante: o manuelzinho-da-crôa; a imagem de minha Nossa Senhora da Abadia, muito salvadora; os meninos pequenos, nuzinhos como os anjos não são, atrás das mulheres mães deles, que iam apanhar água na praia do Rio de São Francisco, com bilhas na rodilha, na cabeça, sem tempo para grandes tristezas; e a minha Otacília.”*²⁶

Rizomático agenciamento de heterogêneos, súmula do *Grande Sertão: Veredas*. Ardilosa síntese-brinquedo do autor. De fato, à exceção de dois ritornelos, “o diabo na rua, no meio do redemoinho...” e o “viver é muito perigoso” estão aí os motes principais do romance e... outros tantos que podem ter ou não maior ou menor importância!, como a imagem de certa santa que pouco aparece no texto. Ironia de Rosa, que parecia gostar de

²⁵ G.S:V, pg. 404, grifos meus.

²⁶ G.S:V., pg. 391.

atentar os críticos, como vimos também a propósito dos inúmeros Prefácios de *Tutaméia*. Guimarães Rosa: o gozador, o rizomático por excelência da literatura brasileira.

5. DEVIR, TERRITORIALIZAÇÕES, DESTERRITORIALIZAÇÕES

“será: eu nunca esbarro pelo quieto, num feitio?” (G.S:V)

Examinemos de perto um destes fluxos-riobaldos, os lugares assentes e as passagens moventes de um devir a outro, “como se uma linha de fuga, mesmo que começando por um minúsculo riacho, sempre corresse entre os segmentos, escapando de sua centralização, furtando-se à sua totalização.”²⁷

De início vale anotar que “um fluxo mutante implica sempre algo que tende a escapar aos códigos não sendo, pois, capturado, e a evadir-se dos códigos, quando capturado”.²⁸

Veja-se o estrato-jagunço: *“Jagunço é isso. Jagunço não se escabrêia com perda nem derrota - quase que tudo para ele é o igual. Nunca vi. Pra ele a vida já está assentada: comer, beber, apreciar mulher, brigar, e o fim final. E todo o mundo não presume assim?”*²⁹

Reverso do liso (que faz medo), o estrato: *“Por durante um tempo, carecíamos de ter algum serviço reconhecido, no viver tudo cabe.”*³⁰

²⁷ *Mil platôs*, vol. 3, pg. 94.

²⁸ *Mil platôs*, vol. 3, pg. 99.

²⁹ G.S:V, pg. 45.

³⁰ G.S:V, pg. 56.

Estranheza e suas dobras, um mínimo de segurança se agarrando ao estrato: *“Por simples que a companheirada naqueles derradeiros tempos me caceteava com um enjôo, todos eu achava muito ignorantes, grosseiros cabras. Somente que na hora eu queria a frouxa presença deles - fulão e sicrão e beltrão e romão - pessoal ordinário.”*³¹

Seguro num estrato, graças também à virtude altamente prezada no fluxo-jagunço: Riobaldo o melhor “mor” atirador. Estratificado e desestratificando³² comum e singular, insuportavelmente aberto aos devires: *“No formato da forma, eu não era o valente nem mencionado medroso. Eu era um homem restante trivial. A verdade que diga, eu achava que não tinha nascido para aquilo, de ser sempre jagunço não gostava. Como é, então, que um se repinta e se sarrafa? Tudo sobrevém. Acho, acho, é do influimento comum, e do tempo de todos. Tanto um prazo de travessia marcada, sazão, como os meses de seca e os de chuva. Será?”*³³

Por vezes alegria e orgulho no cambaleante estrato-jagunço: *“Mas o mais garboso fiquei, prezei a minha profissão. Ah, o bom costume de jagunço. Assim que é vida assoprada, vivida por cima. Um jagunçando, nem vê, nem repara na pobreza de todos, cisco. O senhor sabe: tanta pobreza*

³¹ G.S:V, pg. 50.

³² Walnice Nogueira Galvão considera a perambulância hesitante e oscilante, marcada todo o tempo pela “ambigüidade” de Riobaldo como correspondendo ao dado histórico, econômico e sociológico do “trabalhador” rural em estado de permanente “disponibilidade”: nem camponês nem proprietário e sim, como os escravos libertos, livre mas dependente, desgarrado mas servil, sempre de algum modo agregado e subordinado a alguma esfera social dos dominantes - seja personificada num fazendeiro, num chefe político, ou num chefe jagunço - papéis que, em geral convergentes, marcam os limites da mobilidade, demarcando uma rigorosa (e algo sem saída) relação de mando e obediência. In: *As formas do falso - um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas*.

³³ G.S:V, pg. 53.

*geral, gente no duro ou no desânimo. Pobre tem de ter um triste amor à honestidade.”*³⁴

Precisamente, o território é “o produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos”. De modo que “dá na mesma perguntar quando é que os meios e os ritmos territorializam-se, ou qual é a diferença entre um animal sem território e um animal de território. (...) há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos. Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo.” Segundo um exemplo de K. Lorenz, “assim como as cores dos peixes de recifes de coral, o canto do rouxinol assinala de longe para todos os seus congêneres que um território encontrou um proprietário definitivo.”³⁵

Dimensional e rítmica, vemos a linguagem já com pé-dentro pé-fora de um território em que a multiplicidade tenta equilibrar-se: território insuficiente, lhe escapando: *“De certo nadas e novas - iam como o costume - sertanejos tão sofridos. Jagunço é homem já meio desistido por si... A calamidade de quente! E o esbraseado, o estufo, a dor do calor em todos os corpos que a gente tem.(...)Nem menos sinal de sombra. Água não havia. Capim não havia.”*³⁶

Desconforto, tudo advém das estranhezas: *“eu cumpria uma desinteria, garrava a ter nojo de mim no meio dos outros.”*³⁷

³⁴ G.S:V, pg. 57.

³⁵ *Mil platôs*, vol. 4, pgs. 120-121.

³⁶ G.S:V, pg. 42.

³⁷ G.S:V, pg. 45.

E a desterritorialização, que Riobaldo sempre pressentiu: “O melhor de tudo é a água. No escaldado... ‘Saio daqui com vida, deserteio de jaguncismo, vou e me caso com Otacília!’ - eu jurei, do proposto de meus todos sofrimentos.”³⁸

Deslizando por entre pontos de ancoragem, a compaixão será um dos móveis de desterritorialização. A violência sem propósito na terra de ninguém, não parecendo haver leis entre soldados, capiaus, coronéis: só os jagunços teriam regras e códigos de conduta próprios - a eles sendo permanentemente fiéis? “Eu não atirei. Não tive braçagem. Talvez tive pena.”

39

No movimento desejante de Riobaldo, suas vertigens se reerguerão paradoxalmente no território que é não-lugar, poder e devir-chefe submetidos, afinal, ao elo...desestratificador que é Diadorim: “Todos estavam lá, os brabos, me olhantes - (...) Aprovavam. Me queriam governando. Assim estremeci por inteiro, me gelei de não poder palavra. Eu não queria, não queria. Aquilo revii muito por cima de minhas capacidades.(...)”

- ‘Mano velho, Riobaldo: tu crê que não merece, mas nós sabemos a tua valia...’ - Diadorim retornou. Assim instava, mão erguida.(...) Temi. Terçava o grave. Assim, Diadorim dispunha do direito de fazer aquilo comigo?⁴⁰

Pode-se notar como Diadorim é, para Riobaldo, simultaneamente conexão e conjugação dos fluxos. Tais elos poderiam ainda ajudar-nos a verificar uma possível reterritorialização (ou reestratificação) via

³⁸ G.S:V, pg. 43.

³⁹ G.S:V, pg. 54.

⁴⁰ G.S:V, pg. 64.

sexualidade de Diadorim, meio através do qual certos leitores sentem uma queda da voltagem poética e da força narrativa do *Grande Sertão*. Tal elo se deixa ler assim por Deleuze e Guattari, quando introduzem no *Mil Platôs* a diferença entre as noções de conexão e conjugação dos fluxos, pois, dizem, “se a ‘conexão’ marca a maneira pela qual os fluxos descodificados e desterritorializados são lançados uns pelos outros, precipitam sua fuga comum e adicionam ou aquecem seus quanta, a ‘conjugação’ desses mesmos fluxos indica sobretudo sua parada relativa, como um ponto de acumulação que agora obstrui ou veda as linhas de fuga, opera uma reterritorialização geral, e faz passar os fluxos sob o domínio de um deles, capaz de sobrecodificá-los. Mas é sempre exatamente o fluxo mais desterritorializado, conforme o primeiro aspecto, que opera a acumulação ou a conjugação dos processos, determina a sobrecodificação e serve de base para a reterritorialização, conforme o segundo aspecto (encontramos um teorema segundo o qual é sempre *sobre* o mais desterritorializado que se faz a reterritorialização).”⁴¹

É bom lembrar que “jamais nos desterritorializamos sozinhos, mas no mínimo com dois termos: mão-objeto de uso, boca-seio, rosto-paisagem. E cada um dos dois termos se reterritorializa sobre o outro. De forma que não se deve confundir a reterritorialização com o retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perdeu a sua.”⁴²

⁴¹ *Mil platôs*, vol. 3, pg. 100.

⁴² *Mil platôs*, vol. 3, pgs. 40-41.

a. problema da individuação

“Diadorim, que era o Menino, que era o Reinaldo. E eu. Eu?”⁴³

Pode-se ler assim: um certo Riobaldo adentra, instala-se em territorialidades, no entanto, sempre deslizantes, aptas ou prestes a desterritorializarem-no, ele sendo fluxo, multiplicidade. Basta que o esqueçamos um pouco, já que o nome é apenas a “apreensão instantânea de uma multiplicidade em movimento”⁴⁴ e pensemos os territórios e as passagens - a luta, enfim, de seu corpo sem órgãos.

Deste modo, inútil perguntar quem é Riobaldo, mas em quais fluxos o narrador-protagonista se enreda; indagar pelo co-funcionamento que permite o agenciamento e os devires neste ou naquele código, território, bem como a ânsia de passagens, de deslizamentos que o (co)movem. *“(...) Disso eu fiz um pensamento: que eu era muito diverso deles todos, que sim. Então, eu não era jagunço completo, estava ali no meio executando em erro. Tudo*

⁴³ G.S.V., pg. 341.

⁴⁴ *Mil platôs*, vol. 1, pg. .51.

receei. Eles não pensavam. Zé Bebelo, esse raciocinava o tempo inteiro, mas na regra do prático. E eu?”⁴⁵

Sempre fluxos no entremeio das linhas de desterritorializações (Diadorim sendo a mais poderosa) e de territorializações (Otacília sendo a apaziguadora ancoragem): *“Eu tinha súbitas outras minhas vontades, de passar devagar a mão na pele branca do corpo de Diadorim, que era um escondido. E em Otacília, eu não pensava? No escasso, pensei. Nela, para ser minha mulher, aqueles usos-frutos. Um dia, eu voltasse para a Santa Catarina, com ela passeava, no laranjal de lá. Otacília, mel do alecrim. Se ela rezava por mim? Rezava. Hoje sei. E era nessas boas horas que eu virava para a banda da direita, por dormir meu sensato sono por cima de estados escuros.”*⁴⁶

Riobaldo nunca está “inteiramente” onde gostaria de estar, mesmo porque nenhum dos **lugares** oferecem aquela consistência acabada, como que fechada em si mesma, e que viria a estratificá-lo (pacificando-lhe o corpo sem órgãos?), aspirando ao gozo que uma plena codificação eventualmente prometa. *“(…) as palavras que eu falei ficaram sendo sem dono. - Otacília é minha noiva, Alaripe. Se lembra dela?”*⁴⁷

Há, é certo, provisórios e felizes adensamentos em certos estratos: nestes momentos, *“o sertão é bom”*.

Se dificilmente sabemos o lugar certo onde colocar o desejo (Caetano Veloso) Riobaldo sabe bem que não sabe.

⁴⁵ G.S:V, pg. 271.

⁴⁶ G.S:V, pg. 239.

⁴⁷ G.S:V, pg. 429, grifos do autor.

As transformações e metamorfoses variam de acordo com o ponto de vista. Isto porque “ora os diferentes segmentos remetem a diferentes indivíduos ou grupos, ora é o mesmo indivíduo ou o mesmo grupo que passa de um segmento a outro.”⁴⁸ *“Eu era assim. Sou? Não creia o senhor. Fui o chefe Urutu-Branco - depois de ser Tatarana e de ter sido o jagunço Riobaldo. Essas coisas larguei, largaram de mim, na remotidão.”*⁴⁹

Percorrer as séries pelas quais vai Riobaldo assujeitando-se ao ritmo da rizomática multiplicidade da narração. O narrador sendo múltiplo, dobrando-se a esta ou aquela estrutura: jagunço, chefe, homem, atirador, sertanejo, o Riobaldo-perturbado-por Diadorim, o desprezo e o gozo pelo poder, sua relação mais que ambígua com o deus e o demo.

Como assinala Deleuze n’*A Dobra*, “o múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras.”⁵⁰ *“Diadorim sacripante se riu, encolheu um ombro só. Para ele olhei, o tanto, o tanto, até ele anoitecer em meus olhos. Eu não era eu.”*⁵¹

E sobre ambivalência, para não ficar na ambigüidade como definição insuficiente do problema da relação de Riobaldo com Diadorim, vale lembrar a reflexão que Deleuze faz em torno dos paradoxos de Alice de Lewis Carrol, cujas inversões têm como consequência a “contestação da identidade pessoal de Alice” e a “perda do nome próprio”. Diz: “A perda do nome próprio é a aventura que se repete através de todas as aventuras de Alice. Pois o nome próprio ou singular é garantido pela permanência de um saber. Este saber é encarnado em nomes gerais que designam paradas e

⁴⁸ *Mil platôs*, vol. 3, pg. 84.

⁴⁹ G.S:V, pg. 412.

⁵⁰ *A dobra*, pgs. 13-14.

repousos, substantivos e adjetivos, com os quais o próprio conserva uma relação constante. Assim, o eu pessoal tem necessidade de Deus e do mundo em geral. Mas quando os substantivos e adjetivos começam a fundir, quando os nomes de parada e repouso são arrastados pelos verbos de puro devir e deslizam na linguagem dos acontecimentos, toda identidade se perde para o eu, o mundo e Deus.” De modo que “é a provação do saber e da declamação, em que as palavras vêm enviesadas, empurradas de viés pelos verbos, o que destitui Alice de sua identidade”.⁵²

E Riobaldo o sabe: “*era um nome, ver o que. Que é que é um nome? Nome não dá: nome recebe*”.⁵³

Penso oportuno reter a definição desta filosofia para o problema da ambigüidade, com o qual nos defrontaremos examinando as relações Riobaldo-Diadorim e que, necessariamente (e autorizado pelo próprio texto de Rosa) apontam para esta definição de paradoxo, pois, tanto em *Alice* como no *Grande Sertão*, tudo se passa “como se os acontecimentos desfrutassem de uma irrealidade que se comunica ao saber e às pessoas através da linguagem. **Pois a incerteza pessoal não é uma dúvida exterior ao que se passa, mas uma estrutura objetiva do próprio acontecimento, na medida em que sempre vai nos dois sentidos ao mesmo tempo e que esquarteja o sujeito segundo esta dupla direção.** O paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido

⁵¹ G.S:V, pg. 246.

⁵² *Lógica do Sentido*, pg. 3.

⁵³ G.S:V., pg. 121.

único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas.”⁵⁴

Interessa a Deleuze a diferença constitutiva. Isto é: ao invés do privilégio da identidade o privilégio da **diferença**, a identidade sendo uma diferença que persiste, uma diferença que se repete. Deste modo, diferença e repetição só se opõem em aparência porque a repetição é repetição da diferença. A diferença sendo, por sua vez, irreduzível àquela diferença específica aristotélica subsumida ainda ao privilégio do idêntico.

Neste sentido, é bom lembrar que para Deleuze “o estruturalismo não é absolutamente um pensamento que suprime o sujeito, mas um pensamento que o esmigalha e o distribui sistematicamente, que contesta a identidade do sujeito, que o dissipa e o faz passar de um lugar a outro, sujeito sempre nômade, fato de individuações, mas impessoais, ou de singularidades, mas pré-individuais.”⁵⁵

Riobaldo precisa de outrem, é outrem quem o circunscreve, o delimita, o define numa série mutante de atribuições, processos de individuações através de estratificações provisórias e topológicas, sem as quais seu corpo sem órgãos sucumbiria às vertigens, desterritorializações e consumações. *“Saiba o senhor - lá como se diz - no vertiginosamente: avistei meus perigos. Avistei, como os olhos fechei, desvislumbrado. Aí como as pernas queriam estremecer para amolecer. Aí eu não me formava pessoa para enfrentar a chefia de Zé Bebelo?”*⁵⁶

⁵⁴ *Lógica do Sentido*, pg. 3. O grifo é meu.

⁵⁵ Deleuze, G. “Em que se pode reconhecer o estruturalismo”, pg. 300.

⁵⁶ G.S:V, pg. 265.

Como para Robinson Crusóé outrem é vital. Seja a natureza ou Sexta-Feira, um campo estrutura o limite, da prudência, do delírio ou da lei, sem os quais ele se destruiria, perdendo-se em narcisismos absorventes e auto-demolidores. *“Conforme eu pensava: tanta coisa já passada; e, que é que eu era? Um raso jagunço atirador, cachorrando por este sertão. O que mais eu podia ter sido capaz de pelejar certo, de ser e de fazer; e no real eu não conseguia. Só a continuação de airagem, trastejo, trançar o vazio. Mas, por quê? - eu pensava. Ah, então, sempre achei: por causa de minha costumação, e por causa dos outros. Os outros, os companheiros, que viviam à-toa, desestribados; e viviam perto da gente demais, desgovernavam toda-a-hora a atenção, a certeza de se ser, a segurança destemida, e o alto destino possível da gente. De que é que adiantava, se não, estatuto de jagunço?”*⁵⁷

Mais: Diadorim é o outrem poderoso para Riobaldo. O problema é que ele é uma referência-signo, o **objeto=x** por excelência, isto é, antes perturbadora que apaziguadora.⁵⁸

Estes processos de individuação se concretizam em torno de personagens e blocos temáticos. Forçado a pensar, atraído pelo imã, complexsigno Diadorim - que parece tudo conectar, sendo e não sendo o “centro” (vazio) da narrativa, o que é então que se narra? Ou: *“o que era isso, que a desordem da vida podia sempre mais do que a gente?”*⁵⁹

Múltiplos temas intercalam-se, revezam-se, retornam, repetem-se. Não nos esqueçamos que, para Deleuze lendo Proust, os verdadeiros

⁵⁷ G.S:V, pgs. 305-306.

⁵⁸ Ver Deleuze, G. “Michel Tournier e o mundo sem outrem”.

⁵⁹ G.S:V, pg. 268.

temas de uma obra de arte são inconscientes, são os signos, involuntários, que envolvem, ocultam-se, e aparecem nas significações explícitas. Assim, Diadorim, o Sertão, mas também o mundo dos jagunços, das mulheres-damas, das chefias, dos costumes, dos poderes, não são somente o que deles se diz mas o que eles envolvem, o que indicam a Riobaldo pressionando-o, implicando Riobaldo em determinadas relações - cujo teor de verdade só depois dos acontecimentos, através da narração, ele visará decifrar.

Enfim, no trato ficcional desta pululação de mundos desconhecidos que se abriu, o tema por excelência talvez pudesse, arriscando dizer, se resumir a uma palavra: **metamorfose**.

Pode-se dizer que coexistem, de um lado, grandes blocos temáticos, como o problema do suposto pacto entre Riobaldo e o Demo, e a “ambigüidade” afetiva e sexual de Riobaldo em torno de Diadorim - que é o que boa parte da crítica literária dedicada ao romance privilegia.

E simultaneamente uma pululação de temas “menores”, como os complexos afectos-perceptos em torno da amizade, do amor, do mal e do bem, dos combates, do grupo dos jagunços e suas leis, e o problema do poder no âmago das relações entre jagunços e coronéis.

Aparecem também as inúmeras e preciosas reflexões que o narrador extrai aqui e ali dos personagens e acontecimentos, incidências punctualizadas, epifanias, celebrações, pânicos, êxtases de enleio com as forças da natureza ou com as ritmias das ascensões e quedas no imaginário de Riobaldo, seus temores e prazeres, suas surpresas, alegrias,

desencantos, decepções, revelações - conforme o desvendamento em torno dos signos.

O que importa é reter que é a **mutabilidade dos processos de subjetivação** que marca a travessia deste Riobaldo, narrador-protagonista, à deriva e na experimentação de seus processos.

Lembremos que para Deleuze e Guattari, no conjunto de um processo plural “surge um recolhimento no Singular desde que um repouso, uma parada determinem o fim de um movimento antes que um outro recomece. Segmentaridade fundamental: é preciso que um processo esteja terminado (e seu término, marcado) antes que um outro comece, e para que o outro possa começar.”⁶⁰

O que temos em Riobaldo são **pontos de subjetivação**. Encontrados, fixados, deslocados, convertidos em outro, e assim horizontalmente infinitos em sua finitude díspar e desviante. Para estes pensadores, tal ponto de subjetivação, “pode ser qualquer um. Basta que a partir desse ponto se possam encontrar os traços característicos da semiótica subjetiva: o duplo desvio, a traição, a existência em *sursis*. (...) Um vestido, uma lingerie, um calçado são pontos de subjetivação para um fetichista. Um traço de rostidade para um apaixonado, mas o rosto mudou de sentido, deixando de ser o corpo de um significante para se tornar o ponto de partida de uma desterritorialização que põe em fuga todo o resto. Uma coisa, um animal podem bastar. Existe cogito em todas as coisas.”⁶¹

⁶⁰ *Mil platôs*, vol. 2, pg. 83.

⁶¹ *Mil platôs*, vol. 2, pg. 83-84.

Temos então um “ponto de subjetivação na partida de uma linha passional. E mais: vários pontos coexistem para um determinado indivíduo ou grupo, sempre engajados em vários processos lineares distintos, nem sempre compatíveis. As diversas formas de educação ou de ‘normalização’ impostas a um indivíduo consistem em fazê-lo mudar de ponto de subjetivação, sempre mais alto, sempre mais nobre, sempre mais conforme a um suposto ideal. Depois, do ponto de subjetivação deriva o sujeito de enunciação, isto é, um sujeito preso nos enunciados conformes a uma realidade dominante (sendo a realidade mental de agora há pouco apenas uma parte desta realidade, mesmo quando parece a ela se opor)”⁶²

Vê-se as glórias e os percalços da travessia-Riobaldo. “Há sempre um apelo a uma realidade dominante que funciona de dentro”, de tal modo que “nem mesmo há mais necessidade de um centro transcendente de poder, mas, antes, de um poder imanente que se confunde com o ‘real’, e que procede por normalização”⁶³. Eis o mundo jagunço-sertanejo envolvendo, como estrutura prévia, os andares alternados do nosso narrador-personagem: “*mas fui me endurecendo às pressas, no fazer meu participio de jagunço, fiquei caminhadiço.*” Linhas de segmentaridade dura em rizoma com fluxo de segmentaridade maleável entre os todos perigos: “*Agora eu tinha Diadorim assim perto de afeto, o que ainda valia mais no meio desses perigos de fato.*”⁶⁴

Vale ressaltar que para este tipo de pensamento, nestes processos de individuação, “não se trata, entretanto, de uma operação

⁶² *Mil platôs*, vol. 2, pg. 84.

⁶³ *Mil platôs*, vol. 2, pg. 84-85.

⁶⁴ G.S:V, pg. 182. Cf. também “Micropolítica e segmentaridade” In: *Mil platôs*, vol. 3

lingüística, pois um sujeito nunca é condição de linguagem nem causa de enunciado: não existe sujeito, mas somente agenciamentos coletivos de enunciação, sendo a subjetivação apenas um dentre eles, e designando por isso uma formalização da expressão ou um regime de signos, não uma condição interior da linguagem”.⁶⁵

Indispensável para compor este campo conceitual em torno dos processos de individuação é anelar-se a outro plano coextensivo, produzido a partir dos estudos de Deleuze sobre Leibniz e o barroco. Trata-se da **dobra**, e de seus desdobramentos.

Dentre eles, a noção de perspectivismo nos parece especialmente feliz para configurarmos essa travessia na imanência, a fim de acompanhar as metamorfoses produtoras e constitutivas de nosso narrador-protagonista.

O perspectivismo é vital para um novo estatuto do sujeito, abarcando os conceitos de variação e de ponto de vista, nucleares para compormos elos conceituais para melhor ler *Grande Sertão*.

Não sendo um ponto, mas “um lugar, uma posição, um sítio, um ‘foco linear’, linha saída de linhas” este lugar é chamado “**ponto de vista**, na medida em que representa a variação ou inflexão”. É esse, diz, “o fundamento do perspectivismo”.⁶⁶

E para não parafrasear inutilmente, adentremos neste planômeno rigorosamente formulado assim por Deleuze: o perspectivismo “não significa uma dependência em face de um sujeito definido previamente:

⁶⁵ *Mil platôs*, vol.2, pg. 85.

⁶⁶ *A dobra*, pg. 36; grifo do autor.

ao contrário, **será sujeito aquele que vier ao ponto de vista, ou sobretudo aquele que se instalar no ponto de vista.** (...) Entre a variação e o ponto de vista há uma relação necessária: não simplesmente em razão da variedade dos pontos de vista (embora haja tal variação), mas em primeiro lugar porque todo ponto de vista é ponto de vista sobre uma variação.”⁶⁷

E o mais importante a capturar nesta intercessão: “Trata-se não de uma variação da verdade de acordo com um sujeito, mas da **condição sob a qual a verdade de uma variação aparece ao sujeito.** É a própria idéia da perspectiva barroca”⁶⁸

Assim, “o perspectivismo é sem dúvida um pluralismo”; além disso, “o ponto de vista sobre uma variação vem substituir o centro de uma figura ou de uma configuração”.⁶⁹ Quando um-Riobaldo instala-se no estrato de chefe-jagunço vê-se ampliando seus conhecimentos sobre os códigos e comportamentos dos jagunços; outro lugar, novas leituras do signo, só possíveis na dimensão-apreendendo a chefiar-decifrando os chefiados. *“Assim apreciei a gente- às mansas e às bravas - a minha jagunçada. Agora eles estavam arrumando o mundo de outra maneira. (...) A guerra era de todos. A juízo, eu não devia de mestrear demais, tudo prescrevendo: porque eles também tinham melindre para se desgostar ou ofender, como jagunço sabe honra de profissão. Dos modos deles, próprios, era que eu podia me saber, certificado, ver a preço se eu estava para ser e sendo exato chefe.”*⁷⁰

A importância? Substituir o centro enfraquecido pelo ponto de vista, isto é, “o novo modelo óptico da percepção e da geometria na

⁶⁷ idem, pgs. 36-37, o grifo é meu.

⁶⁸ idem, pgs. 36-37, o grifo é meu.

percepção, que repudia as noções táteis, contato e figura, em proveito de uma 'arquitetura da visão'; o estatuto do objeto, que só existe agora através das suas metamorfoses ou na declinação dos seus perfis; **o perspectivismo como verdade da relatividade (e não relatividade do verdadeiro).**"⁷¹

Servimo-nos dessas formulações de Deleuze e Guattari por acreditar que elas são extremamente fecundas, como que para compor um anel ou vários anéis partidos que vamos conectando a alguns temas, elementos e processos do *Grande Sertão*. Trata-se de, com a Filosofia da Diferença, caminhar em proveito de uma apreensão do movimento de Riobaldo, o narrador-protagonista de sua própria luta entre o sedentário e o nômade, a territorialização e a desterritorialização, a imersão em identificações-pouso e a reversão em desidentificações prestes à reversão, às dobras infinitas, a ampliação do campo de sua liberdade, à experimentação de processos de subjetivação conforme o ritmo e o fluxo das andanças e paradas em séries, estruturas de ordem, de poderes, de potências psíquicas, políticas, e sociais - o que significa dizer, sobretudo **da ordem do desejo**, máquina desejanse que conduz os riobaldos sertões afora e adentro.

Cole-se por exemplo este incisivo parágrafo de *Mil Platôs*: "Os principais estratos que aprisionam o homem são o organismo, mas também a significância e a interpretação, a subjetivação e a sujeição. São todos esses estratos em conjunto que nos separam do plano de consistência e da máquina abstrata, aí onde não existe mais regime de signos, mas onde a

⁶⁹ idem, pgs. 37-38.

⁷⁰ G.S.:V, pg. 434.

linha de fuga efetua sua própria positividade potencial, e a desterritorialização, sua potência absoluta. Ora, a esse respeito, o problema é o de fazer bascular o agenciamento mais favorável: fazê-lo passar, de sua face voltada para os estratos, à outra face voltada para o plano de consistência ou para o corpo sem órgãos. A subjetivação leva o desejo a um tal ponto de excesso e de escoamento que ele deve ou se abolir em um buraco negro ou mudar de plano. Desestratificar, se abrir para uma nova função, *diagramática*. Que a consciência deixe de ser seu próprio duplo e a paixão, o duplo de um para o outro. Fazer da consciência uma experimentação de vida, e da paixão um campo de intensidades contínuas, uma emissão de signo-partículas. Fazer o corpo sem órgãos da consciência e do amor. Servir-se do amor e da consciência para abolir a subjetivação(...). Servir-se do *Eu penso* para um devir-animal e do amor, para um devir-mulher do homem. Dessubjetivar a consciência e a paixão. Não existiriam redundâncias diagramáticas que não se confundem com os significantes nem com os subjetivos? Redundâncias que não seriam mais nós de arborescência, mas sim retomadas e precipitações em um rizoma? Ser gago de linguagem, estrangeiro em sua própria língua(...)"⁷²

É como se transpusessemos, em registro de uma aventura filosófica nova, as andanças, os prazeres, as travas, e as lutas de nosso múltiplo narrador. "É como se fosse necessário distinguir três tipos de desterritorialização: umas relativas, próprias aos estratos, e que culminam com a significância; outras absolutas, mas ainda negativas e referentes aos

⁷¹ Deleuze refere-se aqui a Michel Serres, que "destacou as conseqüências como também os pressupostos da nova teoria das cônicas". In: *A dobra*, pg. 39; o grifo é meu.

⁷² *Mil platôs*, vol. 2, pg. 90; grifo meu..

estratos, que surgem na subjetivação (*Ratio e Passio*); enfim a eventualidade de uma desterritorialização positiva absoluta no plano de consistência ou corpo sem órgãos.”⁷³

Todavia, será preciso muita cautela para não nos iludirmos com o fascínio de uma nova terminologia com a qual, equívoca ou desavisadamente, continuamos a dizer as mesmas coisas, a permanecer no mesmo plano de pensamento. “Não basta um falar tresloucado. Somos forçados a avaliar, para cada caso, se nos encontramos diante da adaptação de uma velha semiótica ou diante de uma nova variedade de determinada semiótica mista, ou, antes, diante do processo de criação de um regime ainda desconhecido.”⁷⁴

É preciso estar atento para o risco de meramente seduzir-se pelo canto de uma nova e bela sereia, e deixar-se levar por ele e por ela, e não se perceber acorrentado, qual um Ulisses diagramado e cego às astúcias do que pode transformar-se apenas em uso, proveito e gozo de uma nova retórica. “Por exemplo, é relativamente fácil não dizer mais ‘eu’, mas sem, com isso, ultrapassar o regime de subjetivação; e inversamente, podemos continuar a dizer Eu, para agradar, e já estar em um outro regime onde os pronomes pessoais só funcionam como ficções”.⁷⁵

Será sempre necessário interrogar os processos de individuação que incidem sobre Riobaldo e que ele faz efetuar sobre as diversas formas, tempos e agenciamentos. E sem recair novamente na tentação de interpretar. “A significância e a interpretação tem a pele tão dura,

⁷³ idem, pg. 91.

⁷⁴ idem, pg. 95.

⁷⁵ idem, ibidem.

formam com a subjetivação um misto tão aderente, que é fácil acreditar que se está fora delas enquanto ainda as secretamos. Ocorre que denunciemos a interpretação, mas apresentando-lhe um rosto de tal modo significante que a impomos ao mesmo tempo ao sujeito, que continua, para sobreviver, a se alimentar dela.”⁷⁶

Neste combate a Filosofia da Diferença propõe-se a “destruir uma semiótica dominante atmosférica”. Reconhecendo que não se trata de uma operação fácil (“dificilmente se acaba com uma semiótica fortemente estratificada”), Deleuze e Guattari capturam a ambiência nocional de um autor que fascinou a geração dos 60 no Brasil inclusive. É Carlos Castañeda quem é conectado ali na seqüência do debate, pois, dirão, “um dos interesses profundos dos livros de Castañeda, sob a influencia da droga ou de outras coisas, e da mudança atmosférica, é precisamente o de mostrar como o índio chega a combater os mecanismos de interpretação para instaurar em seu discípulo uma semiótica pré-significante ou mesmo um diagrama assignificante: Chega! Você me cansa! Experimente ao invés de significar e de interpretar! Encontre você mesmo seus lugares, suas territorialidades, seu regime, sua linha de fuga! Semiotize você mesmo, ao invés de procurar em sua infância acabada e em sua semiologia de ocidental.” Estranhezas cavando brechas entre-mundos, mundos-formatados, mundos-a-inventar: “Don Juan afirmava que para ver era preciso necessariamente deter o mundo. Deter o mundo exprime perfeitamente determinados estados de consciência durante os quais a realidade da vida cotidiana é modificada, isso porque o fluxo das

⁷⁶ idem, ibidem.

interpretações, normalmente contínuo, é interrompido por um conjunto de circunstâncias estranhas a esse fluxo.”⁷⁷

Ora, não é precisamente este movimento, entre séries de assentamentos perceptivos e de estranhamentos a cada signo ativado, que pressiona e obriga à narração e à experimentação-em-devires de Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*?

b. de chefia e poderes

"Deveras se vê que o viver da gente não é tão cerzidinho assim?" (G.S:V)

É importante observar que um devir não se fixa, não se apanha senão em seu momento de passagem, pois “o devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna”⁷⁸

⁷⁷ idem, pg. 96.

⁷⁸ *Mil platôs*, vol. 4, pg. 18.

É preciso cautela então, no exercício de um conceito que por definição é fluido, movente: “devir é um rizoma, não é uma árvore classificatória nem genealógica. Devir não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a ‘parecer’, nem ‘ser’, nem ‘equivaler’, nem ‘produzir’.”⁷⁹

Um devir-Riobaldo caminha em estado de recusa do poder: *“Querida eu lá viver perto de chefes? Careço é de pousar longe das pessoas de mando, mesmo de muita gente conhecida. Sou peixe de grotão. Quando gosto, é sem razão descoberta, quando desgosto, também. Ninguém, com dádivas e gabos, não me transforma. Aquele Hermógenes era matador - o de judiar de criaturas filhos-de-deus - felão de mau. Meus ouvidos expulsavam para fora a fala dele. Minha mão não tinha sido feita para encostar na dele.”*

80

Atravessado por lirismo e calmarias, *“depois de tantas guerras, eu achava um valor viável em tudo que era cordato e correntio (...); pelos entremeios, um porto seguro, “minha Otacília”, “toda moça é mansa, é branca e delicada. Otacília era a mais.”: “a firme presença.”*⁸¹, no julgamento de Zé Bebelo emergindo em Riobaldo um surpreendente gosto pelo poder.⁸²

Mas é notável a coexistência rizomática deste vetor desejante irrompendo em aliança com a emoção de estar junto à Diadorim: *“Que me*

⁷⁹ idem, pg. 19.

⁸⁰ G.S:V, pg. 144.

⁸¹ G.S:V, pgs. 145-146.

⁸² Para J. A. Hansen é no julgamento de Zé Bebelo que Riobaldo “descobre o gosto do poder”, *op.cit.*, pg. 173.

*deu, de repente?(...) Eu queria sobressalto de estar ali perto, catar tudo nos olhos, o que acontecia maior. (...) e se eu puxasse meu revólver, berrasse fogo nele? Se acabava um Hermógenes - estava ali, são no vão, e num átimo se via era papas de sangue - ele voltava para o inferno. (...) Medo não tive. Só que a idéia boa passou muito fraca por mim, entrada por saída. Fiquei foi querendo ouvir e ver, o que vinha mais. Demarcava que iam acontecendo grandes fatos. Desde Diadorim, conseguindo caminho por entre o povo, aí chegou, se encostou em mim; tão junto, mesmo sem conversar, mas respirava, como era com a boca tão cheirosa. Há-de haja! O Hermógenes tinha levantado, para falar (...)"*⁸³

Valores como coragem, honra, lealdade e justiça nos códigos sertanejos agora assentando bem em Riobaldo, *"ali naquel'horinha - meu senhor - foi que eu lambi idéia de como às vezes devia de ser bom ter grande poder de mandar em todos, fazer a massa do mundo rodar e cumprir os desejos bons da gente. De sim, sim, pingo."*⁸⁴

Lembremos que o poder é o "terceiro perigo" (o medo e a clareza sendo os outros dois), "porque encontra-se nas duas linhas" (linha de segmentaridade dura e linha de segmentaridade flexível). "Ao mesmo tempo, ele vai dos segmentos duros, de sua sobrecodificação e ressonância às segmentações finas, à sua difusão e interações e vice-versa"⁸⁵, eis um-outro-Riobaldo, correndo perigo mas exultante em seu devir-chefe: *"Ser chefe - por fora um pouquinho amarga; mas, por dentro, é rosinha flores."*⁸⁶

⁸³ G.S:V, pgs. 196 e 200.

⁸⁴ G.S:V, pg. 207.

⁸⁵ *Mil platôs*, vol. 3, pg. 111.

⁸⁶ G.S:V, pg. 66.

Um fluxo territorializante corta Riobaldo, o tanto de aversão se transmudando, sendo transpassado pelo orgulho, vaidade e tesão advindos do poder e do prestígio: *“Para que vou mentir ao senhor? Com ele me apartar assim, me conferindo valia, um certo aprazimento me deu. Natureza da gente bebe de águas pretas, agarra gosma. Quem sabe? Eu gostei. Mesmo com aversão, que digo, que foi, que forte era, como um escrúpulo. A gente - o que vida é -: é para se envergonhar... Mas, aí, eu fui ficando inteiriço. Com a dureza de querer, que espremi de minha sustância vexada, fui sendo outro - eu mesmo senti: eu Riobaldo, jagunço, homem de matar e morrer com a minha valentia. Riobaldo, homem, eu, sem pai, sem mãe, sem apego nenhum, sem pertencências. (...) Eu era feito um soldado, obedecia a uma regra alta (...)”*⁸⁷

Acontece, porém, da chefia fugir, (*“tirei fôlego de fôlego, latejei. Sei que me desconheci. Suspendi do que estava.”*⁸⁸), as referências embaralhando-se, enquanto o poder vai gerando tanto mais estranhezas quanto promessas de estabilidade num código: *“Eu não atinava com o que dizer, as confusões dessas horas me encostavam. O que era, na situação, que Medeiro Vaz havia de fazer? E Joca Ramiro? E Sô Candelário? Ao esmo, esses pensamentos em mim. Ai de, foi que reconheci como súcia de homens carece de uma completa cabeça. Comandante é preciso, para aliviar os aflitos, para salvar a idéia da gente de perturbações desconformes. Não sabia, hoje será que sei, a regra de nenhum meio-termo.”*⁸⁹

⁸⁷ G.S:V, pg. 155.

⁸⁸ G.S:V, pg. 209.

⁸⁹ G.S:V, pg. 68.

Não está, no entanto, sua travessia sempre no meio, nos intervalos? Entremeios que a figura-presença de Diadorim anela: felicidade, medo, risco, um aro, um elo?: *“Ele endireitou o corpo. Foi, falou: - ‘Sei o meu - Cá por mim, isso tudo pouco adianta. Quente quero poder chegar junto dum dos Judas, para terminar!’ Eu sabia que ele falava coisas de pelejar por cumprir. Eu tinha mais cansaço, mais tristeza - ‘Quem sabe, se...Para ter jeito de chegar perto deles, até se não era melhor...’ - assim ele dasabafou, em trago; e recolhido num estado de segredo. Por seus grandes olhos, onde aquilo redondeou, cri que armasse agarrar o comando, por meio de acender o bando todo em revolta. Qualquer loucura, semelhante, era a dele. Mas, não; mais disse: -‘Foi você, mesmo, Riobaldo, quem governou tudo, hoje. Você escolheu Marcelino Pampa, você decidiu e fez...’. Era. Gostei, em cheio, de escutar isso, soprante. Ah, porém, estaquei na ponta dum pensamento, e agudo temi, temi. Cada hora, de cada dia, a gente aprende uma qualidade nova de medo!”*⁹⁰

Mutante de discretas alegrias, por esquivo, habitante das passagens, do poder também só Riobaldo riria, quando Zé Bebelo, *“ringindo seriedade (...) nos chamou: ‘Ao redor de mim, meus filhos. Tomo posse!’ Podia-se rir. Ninguém ria.”*⁹¹

Do pertencimento a um grupo, “dizemos que todo animal é antes um bando, uma matilha.” (...) Não nos tornamos animal sem um fascínio pela matilha, pela multiplicidade. Fascínio do fora? Ou a

⁹⁰ G.S:V, pgs. 68-69.

⁹¹ G.S:V, pg. 71.

multiplicidade que nos fascina já está em relação com uma multiplicidade que habita dentro de nós?”⁹²

J.A.Hansen notou o humor e a hipérbole que cercam a aventura do Riobaldo investido de poderes. “Em sua ação como chefe de bando, Riobaldo também se evidencia o arrivista típico, preocupadíssimo com sua imagem e com os sinais exteriores do reconhecimento adequado, sendo seus atos uma hipérbole do poder, como arbitrário do arbítrio, excessivos no desejo de equivaler à imagem de grande senhor cavaleiro. Paródia da Lei, o efeito é de farsa, em cujo cômico se lê também o tema da cegueira do poder”.⁹³

Nesta direção converge a interessante alusão de Hansen sobre o menino Guirigó e o velho cego Borromeu que, passando a cavalgar ao lado de Riobaldo (logo após este haver destronado Zé Bebelo) “fazem o cortejo irônico do poder e do saber de Riobaldo como chefe.”⁹⁴

Na inocência de todo devir, reversibilidade e territorialização imprimem os efeitos da chefia: *“idéia nova que imaginei: que, mesmo pessoa amiga e cortês, virando patrão da gente, vira mais rude e reprovante.”*⁹⁵

Importa é que, “situando-se no extremo oposto ao Hermógenes”⁹⁶Zé Bebelo constitui um ponto de apoio para Riobaldo, “ocupando constantemente a imaginação de Riobaldo, que o livra da morte e sempre o tem na maior conta”⁹⁷

⁹² *Mil platôs*, vol. 4, pg. 20.

⁹³ Hansen, J.A, *op.cit.*, pg. 171.

⁹⁴ *idem*, pg. 94.

⁹⁵ G.S:V, pg. 98.

⁹⁶ Arrigucci, Davi, *op.cit.*, pgs. 14-15. Para o crítico, Zé Bebelo é “o herói civilizador que quer acabar com o sertão da jagunçagem, trazendo os valores da cidade.”

⁹⁷ *idem*, pg. 15.

Na perambulância destes devires encontramos agenciamentos coletivos de enunciação e talvez o que Deleuze/Guattari chamam de fantasma de grupo. Hansen o viu: “cada vida se compreende como grupo, esfera do poder que a põe na liça ou no ordálio do poder: a guerra entre bandos, o assassinio de Joca Ramiro, a traição do Hermógenes, o julgamento de Zé Bebelo, o pacto com o Diabo”⁹⁸

No entanto, por ambíguo, esquizo, a fidelidade aos códigos de honra e às regras é oscilante, contendo a dúvida e a iminência da precipitação de linhas, seja as de fuga (*De repente, eu vi que não podia mais, me governou um desgosto. Não sei se era porque eu reprovava aquilo: de se ir, com tanta maioria e largueza, matando e prendendo gente, na constante brutalidade (...)A bem: me fugi, e mais não pensei exato.*”), seja as da reterritorialização (*No entre o Condado e a Lontra, se foi a fogo. Aí, vi, aprendi.(...) Aqueles sabiam brigar, desde de nascença?*)⁹⁹ Pé dentro pé fora de qualquer estrato: *”Eu não tinha nada com aquilo, próprio, eu não estava só obedecendo? Pois, não era? (...) Eu ia matar gente humana. (...) Mandava matar. Meu querer não correspondia ali, por conta nenhuma.”*¹⁰⁰

E como em tudo as estranhezas: *”Sabe, uma vez: no Tamanduá-tão, no barulho da guerra, eu vencendo, aí estremeci num relance claro de medo - medo só de mim, que eu não mais me reconhecia.”*

¹⁰¹Pois, *”tudo, naquele tempo, e de cada banda que eu fosse, eram pessoas*

⁹⁸ Hansen, J.A. *op.cit.*, pg. 178.

⁹⁹ G.S:V, pgs. 105-106.

¹⁰⁰ G.S:V, pg. 159.

¹⁰¹ G.S:V, pg. 108.

matando e morrendo, vivendo numa fúria firme, numa certeza, e eu não pertencia a razão nenhuma, não guardava fé e nem fazia parte.”¹⁰²

Por entre elas a luta vital: como enlear a prudência no corpo sem órgãos?

6. PRUDÊNCIA E A LUTA DO CORPO SEM ÓRGÃOS

“com que entendimento eu entendia, com que olhos era que eu olhava? “ (G.S:V)

O debate sobre o corpo na filosofia contemporânea percorre alguns conceitos, de certa forma incorporados e deglutidos por Foucault e Deleuze/Guattari e que vão, por sua vez, passando por metamorfoses.

¹⁰² G.S:V, pg. 110.

Na Fenomenologia, tem-se, contra a tradição clássica e a psicologia mecanicista, o corpo fisiológico orgânico e o corpo próprio simbólico (Husserl e Merleau-Ponty)

Foucault empreenderá a descrição e conceituação destes mesmo corpo como sendo um **corpo disciplinado por redes de saberes e poderes**.

E Deleuze/Guattari introduzirão a noção de **corpo sem órgãos** como sendo justamente aquele que, estando enclausurado pelas determinações precedentes procura escapar às estratificações, liberando-se deles para lançar-se à vertigens e intensidades.

O corpo destinado ao manuseio do cirurgião e o corpo da bailarina adentrando numa série simbólica pela qual seu corpo sai de si e expande-se para além do orgânico estão, na Fenomenologia, ainda presos por demais à intencionalidade de uma consciência - embora a dimensão corpórea seja aí sensível ontologicamente.

Já o corpo sem órgãos, premido por todas as Forças no Homem e as Forças do Fora (Foucault) instala-se justamente numa região impalpável (sem órgãos) como instância das intensidades diferenciadas na forma de intempestivos absolutamente vibrantes. *“Um frio profundíssimo me tremeu. Sofri os pavores disso - da mão da gente ser capaz de ato sem o pensamento ter tempo.”*¹⁰³

O desejo definido como produtividade, sem referência à falta - que é o tema que atravessa todo *O Anti-Édipo* - atua também como potência de metamorfose. Como potência, promove o agenciamento de

heterogêneos e se metamorfoseia ora em processo, ora em acontecimento, ora em afecto. *“Daí, de repente, quem mandava em mim já eram os meus avessos”*

Máquinas desejanter cujas dobras constituem um campo de imanência, donde se agita o corpo sem órgãos como zonas de intensidades, de limiares, de gradientes e fluxos; imersos em dobras (do biológico, do coletivo e do político) e distinto do organismo e das organizações de poder - já prefigurando e conformando estratos de organização, mas também distintos do corpo próprio de Merleau-Ponty e suas potencialidades criativas, e diverso também do corpo investido por dispositivos de poderes e de saberes. **O corpo sem órgãos vive de abrir frestas de dentro das clausuras destes dispositivos.**

Não é a pergunta recorrente de Riobaldo, e já o exercício dela como potência interrogativa e multiplicadora, que se poderia dizer implicada todo o tempo no texto, qual seja: **como criar para si um corpo sem órgãos? Como mantê-lo?**¹⁰⁴

Riobaldo: *“ (...) tantos perigos ameaçando, e a vida tão séria em cima, e eu mexendo e virando por via de pequenos prazeres. Sempre fui assim, descabido, desamarrado.”*¹⁰⁵

O corpo-Riobaldo anelando-se, impalpável, sem órgãos, a Diadorim: *“A já, que ia m'embora, fugia. Onde é que estava Diadorim? Nem eu não imaginava que pudesse largar Diadorim ali. Ele era meu companheiro, comigo tinha de ir. Ah. naquela hora eu gostava dele na alma*

¹⁰³ G.S:V, pg. 388.

dos olhos, gostava - da banda fora de mim. Diadorim não me entendeu. Se engrotou.”¹⁰⁶

Que **forças** comandavam o corpo de Riobaldo naqueles momentos? Quem é que liderava seus gestos imiscuindo-se em apreensões de vibrações da pele do outro? Seria insuficiente dizer...seu imaginário desejante:

“Teve um instante, bambeei bem. Foi mesmo aquela vez? Foi outra? Alguma, foi; me alembro. Meu corpo gostava de Diadorim. Estendi a mão, para suas formas; mas, quando ia, bobamente, ele me olhou - os olhos deles não me deixaram. Diadorim, sério, testalto. Tive um gelo. Só os olhos negavam. Vi - ele mesmo não percebeu nada. Mas, nem eu; eu tinha percebido? Eu estava me sabendo? Meu corpo gostava do corpo dele, na sala do teatro. Maiormente. As tristezas ao redor de nós, como quando carrega para toda chuva. Eu podia pôr os braços na testa, ficar assim, lorpa, sem encaminhamento nenhum. Que é que queria?”¹⁰⁷

É o **desejo** em sua tensão máxima, intensa, dor, prazer, ânsia, loucura, lucidez, vertigem, convergindo em delirantes propósitos: *“Mas pude ter a língua sofreada. - ‘Vamos embora daqui, juntos, Diadorim? Vamos para longe, para o porto do de-Janeiro, para o sertão do baixio, para o Curalim, São-Gregório, ou para aquele lugar nos gerais, chamado Os-Porcos, onde seu tio morava...’ De arrancar, de meu falar, de uma sede. Aos tantos, fui abaixando os olhos - constando que Diadorim me agarrava com o olhar,*

¹⁰⁴ Cf., entre outras incidências deste conceito, Orlandi, Luiz. “Fio da Metamorfose”, pg. 8; e *Mil platôs*, vol. 3, platô 6, pgs. 9-29.

¹⁰⁵ G.S.:V., pg. 115.

¹⁰⁶ G.S.:V., pg. 140. Grifos meus.

¹⁰⁷ G.S.:V., pg. 140. Grifos meus.

corre que um silêncio de ferro. Assombrei de mim, de desprezo, desdenhado, de duvidar da minha razão. O que eu tinha falado era umas doideiras. Diadorim esperou. Ele era irrevogável. Então, eu saí dali, querendo esquecer ligeiro o atual. Minha cara estava pegando fogo.”¹⁰⁸

Na verdade, para Deleuze/Guattari o corpo sem órgãos é antes e acima de tudo um limite. “Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática. Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite.”¹⁰⁹ “Ah, ânsia: que eu não queria o que de certo queria, e que podia se surtir de repente...”

No *Mil Platôs* temos uma definição de corpo sem órgãos como sendo aquele que é “atravessado por matérias instáveis não-formadas, fluxos em todos os sentidos, intensidades livres ou singularidades nômades, partículas loucas ou transitórias.”¹¹⁰

O corpo sem órgãos constitui uma espécie de forma de **resistência** às estratificações. Estas consistem em “formar matérias, aprisionar intensidades ou fixar singularidades em sistemas de ressonância e redundância, constituir moléculas maiores ou menores (...) e incluir essas moléculas em conjuntos molares.”¹¹¹

Pois bem. O que guiava o corpo-Riobaldo por entre as premências do desejo agitando-se na direção de **linhas de fuga** enquanto vazado num **corpo atado às estratificações** ? “ Mas eu fui sempre um fugidor. Ao que fugi até da precisão de fuga.”¹¹²

¹⁰⁸ G.S.V., pg. 140-141.

¹⁰⁹ *Mil platôs*, vol. 3, pg. 9.

¹¹⁰ *Mil platôs*, vol. I, pg. 53.

¹¹¹ *idem*, pg. 54.

¹¹² G.S.V., pg. 142.

Quem sabe por que, como agitador em torno de linhas de fuga, o corpo sem órgãos corre riscos, perigos, inclina-se por demais não só a prazeres e alegrias mas a dores e horrores. Para que esta saída de si não se arrebente em dissoluções irreversíveis (“muitos são derrotados nesta batalha”) conviria clamar por aquela virtude aristotélica capaz, para ele, de tornar desejável a paixão medida. Não um suposto saber sobre, mas justamente, a prudência. “Não digo sabedoria, mas prudência como dose, como regra imanente à experimentação: injeções de prudência.”¹¹³

Riobaldo vive múltiplos **processos de experimentação**. “*Fui aprendendo a achar graça no desossesgo.*”¹¹⁴ E não há interpretação em sua prosa. É notável que seu relato seja justamente de experimentações de suas intensidades, desejos, lembranças, bem como de seus processos vários de individuação à cada série em que ele adentrando encarnava, atualizando-a.

O perigo é parte da estrutura objetiva do **acontecimento**, parece dizer Riobaldo: “*(...) Por que não gozar o geral, mas com educação, sem as desordens? Saber aquilo me entristecia. Tem coisas que não são de ruindade em si, mas danam, porque é o caso de virarem, feito o que não é feito. Feito a garapa que se azéda. Viver é muito perigoso, já disse ao senhor.*”¹¹⁵

Como diz Foucault: “acho que a escolha ético-política que temos a fazer a cada dia é determinar qual é o perigo principal.”¹¹⁶

¹¹³ *Mil platôs*, vol. 3, pg. 11.

¹¹⁴ *G.S.V.*, pg. 189.

¹¹⁵ *G.S.V.*, pg. 180.

¹¹⁶ Foucault, Michel. “Sobre a genealogia da Ética: uma visão do trabalho em andamento”, pg. 44.

É propriamente de **esquiza** que se trata aqui. "Quando se diz que a esquizofrenia é a nossa doença, a doença de nossa época, não se deve querer dizer somente que a vida moderna enlouquece. Não se trata de modo de vida, mas de processo de produção. Não se trata também de um simples paralelismo, embora o paralelismo já seja mais exato, do ponto de vista da falência dos códigos, por exemplo, entre os fenômenos de deslizamento de sentido nos esquizofrênicos e os mecanismos de discordância crescente em todos os níveis da sociedade industrial. De fato, queremos dizer que o capitalismo, em seu processo de produção, produz uma formidável carga esquizofrênica sobre a qual faz incidir todo o peso de sua repressão, mas que não cessa de repetir-se como limite do processo." ¹¹⁷

"Quanto ao esquizo", dizem mais à frente, "com seu passo vacilante que não cessa de migrar, de errar, de tropeçar, ele se aprofunda cada vez mais na desterritorialização, sobre seu próprio corpo sem órgãos no infinito da decomposição do **socius**, e talvez seja sua maneira de reencontrar a terra, o passeio do esquizo. O esquizofrênico se mantém no limite do capitalismo: deste ele é a tendência desenvolvida, o sobreproduto, o proletário, o anjo exterminador. Ele embaralha todos os códigos, e carrega os fluxos decodificados do desejo. O real flui. Os dois aspectos do **processo** se reúnem: o processo metafísico que nos põe em contato com o 'demoníaco' na natureza ou no coração da terra, o processo histórico da produção social que restitui às máquinas desejantes uma autonomia em relação à máquina social desterritorializada. A esquizofrenia é a produção desejante como limite da produção social. A produção desejante e a sua

¹¹⁷ O *Anti-Édipo*, pg. 52.

diferença de regime com a produção social, estão, portanto, no final, não no começo. De uma a outra só há um devir, que é o devir da realidade. E se a psiquiatria materialista se define pela introdução do conceito de produção no desejo, ela não pode evitar colocar em termos escatológicos o problema da relação final entre a máquina analítica, a máquina revolucionária e as máquinas desejanças." ¹¹⁸

Literatura e esquizofrenia. Um inédito enlace. Mas esse digamos pós-estruturalismo, pelo qual séries díspares, divergentes se encontram transversalmente, o narrador ocupando à cada vez uma cadeia repleta de **signos**, interessa como método - que também será, com suas diferenças, 'aplicado' a Kafka. Na verdade trata-se da idéia de um processo, mas sem meta e sem fim, pleno de territorialidades, fluxos, intensidades "para lá dos jardins de infância de Édipo", produção de cortes, extração de cortes, esta bateria terminológica que por vezes se 'apropria' de uma obra literária para marcar ali a brecha esquizofrênica, desterritorializante, deslizante por entre os códigos, abatendo-os, inventando talvez outros - como quando, a propósito de Foucault nunca se deixa de enfatizar que a resistência à este ou aquele micro-poder engendrará outros saberes e novos poderes.

Não poderiam ser menos incisivos: tal como a esquizofrenia, a literatura que realmente conta, ou que o que nela conta "é apenas o uso que se faz delas. Sem problema de sentido, mas somente de uso. Sem originário nem derivado, mas uma deriva generalizada. Poder-se-ia dizer que o esquizo libera uma matéria genealógica bruta, ilimitativa, onde pode colocar-

¹¹⁸ idem, pgs. 53-54; grifos dos autores.

se, inscrever-se e marcar-se em todas as ramificações ao mesmo tempo, de todos os lados. Ele faz explodir a genealogia edipiana. Sob as relações do próximo ao próximo, ele opera sobre vãos absolutos de distâncias indivisíveis." ¹¹⁹

De todo modo, resta que "o único sujeito é o próprio desejo sobre o corpo sem órgãos, enquanto ele maquina objetos parciais e fluxo, extraindo e cortando uns pelos outros, passando de um corpo a outro, segundo conexões e apropriações que destróem cada vez a unidade factícia de um ego possuidor ou proprietário (sexualidade anedipiana)". ¹²⁰

Nas vertiginosas experimentações de **riobaldo-múltiplo**, em incessante luta entre estratificação e resistência, diria, com Deleuze/Guattari: "trata-se de relações de intensidade através das quais o sujeito passa sobre o corpo sem órgãos, e opera devires, quedas e altas, migrações e deslocamentos. Laing tem toda razão ao definir o processo esquizo como uma viagem iniciatória, uma experiência transcendental da perda do Ego que faz um sujeito dizer: 'Eu tinha, de certa forma, chegado ao presente a partir da forma mais primitiva da vida' (o corpo sem órgãos), 'eu olhava, não, melhor dizendo, **sentia** diante de mim uma viagem apavorante.'" ¹²¹

A propósito da perturbação que acomete alguns leitores sobre um eventual "recuo" de Guimarães Rosa diante de potências desencadeadas na narrativa (que são as forças da Vida), de certa dissipação "artificial" da voltagem poética do texto (especialmente nas páginas pós-revelação do sexo-Diadorim) e uma provável reterritorialização por Riobaldo (assentada

¹¹⁹ idem, pg. 104.

¹²⁰ idem, pgs. 97-98.

na polaridade sexual) penso que se trata mesmo é de **prudência** aqui também e sempre: prudência que atravessou o pânico de uma perigosa (mortal?) desterritorialização total.¹²²

Mesmo antes da revelação de Diadorina, a tensão narrativa se sustém: desde a iminência do combate final e a interrogação: o que fazer-com-isto-que-me-perturba-em Diadorim?, até às últimas páginas, já que, no limite, Diadorim ou Diadorina tanto faz: não há consolo que apazigue o pulsar em Riobaldo.

Sobre o medo dizem Deleuze/Guattari: “O medo, podemos adivinhar o que é. Tememos, o tempo todo, perder. A segurança, a grande organização molar que nos sustenta, as arborescências onde nos agarramos, as máquinas binárias que nos dão um estatuto bem definido, as ressonâncias onde entramos, o sistema de sobrecodificação que nos domina - tudo isso nós desejamos.(...) Fugimos diante da fuga, endurecemos nossos segmentos, entregamo-nos à lógica binária, seremos tanto mais duros em tal segmento quanto terão sido duros conosco em tal outro segmento; reterritorializamo-nos em qualquer coisa, não conhecemos segmentaridade senão molar, tanto no nível dos grandes conjuntos aos quais pertencemos, quanto no nível dos pequenos grupos onde nos colocamos e daquilo que se passa conosco no mais íntimo e privado. Tudo é concernido: a maneira de perceber, o gênero de ação, a maneira de se mover, o modo de vida, o

¹²¹ idem, pg. 112; grifo dos autores. A citação no trecho remete a Laing, Ronald, *La politique de l'expérience*. (Tr.fr.) Stock, pg. 106.

¹²² Num sugestivo gráfico de Guimarães Rosa estende-se uma “linha geral da narração” que sofre uma abrupta queda depois do “final após o clímax” (as legendas são do próprio Rosa), enquanto a linha “amor de Diadorim” permanece em inalterável alta voltagem, ao lado da linha “amor de Riobaldo” (com os nomes de Otacília e Nhorinhá pelo caminho) que, pós-

regime semiótico. (...) Quanto mais a segmentaridade for dura, mais ela nos tranquiliza. Eis o que é o medo, e como ele nos impele para a primeira linha.”

123

Imolação ou prudência: “por que a linha de fuga é uma guerra na qual há tanto risco de se sair desfeito, destruído, depois de se ter destruído tudo o que se podia? Eis precisamente o quarto perigo: que a linha de fuga atravesse o muro, que ela saia dos buracos negros, mas que, ao invés de se conectar com outras linhas e aumentar suas valências a cada vez, ela se transforme em destruição, abolição pura e simples, paixão de abolição.”¹²⁴

Plano da prudência premido e erigido por uma (ilusória?) ânsia de estabilidade, movendo Riobaldo a novamente narrar o vivido e viver o narrado, “(...) *por dormir meu sensato sono por cima de estados escuros*”, uma inquieta urgência por um mínimo de lucidez: “*essas coisas que pensei assim; mas pensei abreviado. O que era como eu tivesse de furtar uma folga nos centros de minha confusão, por amor de ter algum claro juízo - espaço de três credos.*”¹²⁵

Risco e prenúncio de morte. Mas a **prudência** não seria justamente o modo de reterritorializar Riobaldo? A um passo do abismo (que têm frustrado a expectativa de vários leitores), da multiplicidade erige-se um outro-Riobaldo que, transmutando, faz devir com a constância: “*Andamos. Mas, agora, eu já demudado o meu sentir, que era por Diadorim uma*

revelação, também sobe vertiginosamente. In: Sperber, Suzi. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*, pg. 152.

¹²³ *Mil platôs*, vol. 3, pg. 109.

¹²⁴ *Mil platôs*, vol. 3, pg. 112, grifo dos autores.

¹²⁵ G.S:V, pg. 366.

amizade somente, rei-real, exata de forte, mesmo mais do que amizade. Essa simpatia que em mim, me aumentava. De tanto, que eu podia honestamente dizer a ele o meu bem-querer, constância da minha estimação. Não disse. Por quê que não disse, foi porque o perigo da ocasião me invocou: achei que podia ser agouro, em véspera de guerra, a conversa afeiçoada assim. Diadorim - em que era que ele devia de estar pensando?; é o que eu não soube, não sei, à minha morte esta pergunta faço...(...) O sertão ventou rouco. (...) Dormi mortalmente. Essa, foi noite que eu dormi: sendo o chefe Urutú-Branco, mesmo dizer - o jagunço Riobaldo... ”¹²⁶

Mas, a prudência não seria, afinal, antes que um recuo um lance afirmativo? Uma vitória contra as paixões tristes? Um anti-ressentimento vagabundando por um corpo, afinal, encantado? O tempo e o modo da **delicadeza**?

Deixemos que a canção (a incidência das cantigas, este modo lírico do lamento, do consolo, da celebração e do grito, que Riobaldo faz retornar durante toda a narrativa - e que mereceria um ensaio à parte) de Chico Buarque lance nova (comovida e grata) dedicatória a este todo sentimento:

preciso não dormir

até se consumir

o tempo

da gente

¹²⁶ G.S:V, pgs. 437-438.

preciso conduzir
um tempo de te amar
te amando devagar
e urgentemente
pretendo descobrir
no último momento
um tempo que refaz o que desfez
que recolhe todo o sentimento
e bota no corpo uma outra vez

prometo te querer
até o amor cair
doente
doente
prefiro então partir
a tempo de poder
a gente se desvencilhar da gente
depois de te perder
te encontro, com certeza
talvez num tempo da delicadeza
onde não diremos nada
nada aconteceu

apenas seguirei, como encantado

ao lado teu ¹²⁷

Esta a travessura do desejo rizomáticamente individuando-se,
e desde sempre em anelo com sua neblina-Diadorim.

¹²⁷ Bastos, Cristóvão e Buarque Chico. "Todo o sentimento" . In: *Chico Buarque*. Polygram.

APÊNDICE

1. UM BREVE DÍSPAR: RELAÇÕES VIDA E OBRA

Assim inicia seu artigo de 1968 sobre *Tutaméia - terceiras estórias* Paulo Rónai: "toda pessoa, sem dúvida, é um exemplar único, um acontecimento que não se repete. Mas poucas pessoas, talvez nenhuma,

lembravam essa verdade com tamanha força como João Guimarães Rosa.¹²⁸

De sua época de infância disse certa vez Guimarães Rosa: “não gosto de falar em infância. É um tempo de coisas boas, mas sempre com pessoas grandes incomodando a gente, intervindo, estragando os prazeres. Recordando o tempo de criança, vejo por lá um excesso de adultos, todos eles, mesmo os mais queridos, ao modo de soldados e policiais do invasor, pátria ocupada. Fui rancoroso e revolucionário permanente, então. Já era míope e, nem mesmo eu, ninguém sabia. Gostava de estudar sozinho e de brincar de geografia. Mas, tempo bom de verdade, só começou com a conquista de algum isolamento, com a segurança de poder fechar-me num quarto e trancar a porta. Deitar no chão e imaginar estórias, poemas, romances botando todo mundo conhecido como personagem, misturando as melhores coisas vistas e ouvidas”.¹²⁹

E sobre uma eventual biografia de si próprio, diz ele: “que nasci no ano de 1908, você já sabe. Você não deveria me pedir mais dados numéricos. Minha biografia, sobretudo minha biografia literária, não deveria ser crucificada em anos. As aventuras não têm tempo, não têm princípio nem fim. E meus livros são aventuras; para mim são minha maior aventura. Escrevendo descubro sempre um novo pedaço de infinito. Vivo no infinito; o momento não conta. Vou lhe revelar um segredo: creio já ter vivido uma vez. Nesta vida, também fui brasileiro e me chamava João Guimarães Rosa. Quando escrevo, repito o que já vivi antes. E para estas duas vidas, um

¹²⁸ Rónai, Paulo. “Os prefácios de Tutaméia”, pg. 215.

¹²⁹ Citado em Brait, Beth. *Guimarães Rosa*, pg. 15.

léxico só não é suficiente. Em outras palavras, gostaria de ser um crocodilo vivendo no rio São Francisco. O crocodilo vem ao mundo como um 'magister' da metafísica, pois para ele cada rio é um oceano, um mar de sabedoria, mesmo que chegue a ter cem anos de idade. Gostaria de ser um crocodilo porque amo os grandes rios, pois são profundos como a alma de um homem. Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e escuros como o sofrimento dos homens. Amo ainda uma coisa dos nossos grandes rios: sua eternidade. A estas alturas, você já deve estar me considerando um louco ou um charlatão.(...) Às vezes, quase acredito que eu mesmo, João, seja um conto contado por mim.”¹³⁰

Outro trecho importante de depoimento de Guimarães Rosa: “como escritor, não posso seguir a receita de Hollywood, segundo a qual é preciso sempre orientar-se pelo limite mais baixo do entendimento. Portanto, torno a repetir: não do ponto de vista filológico e sim do metafísico, no sertão fala-se a língua de Goethe, Dostoievski e Flaubert, porque o sertão é o terreno da eternidade, da solidão (...) No sertão, o homem é o *eu* que ainda não encontrou um *tu*; por ali os anjos e o diabo ainda manuseiam a língua”.¹³¹

Relevante é também a atitude de Guimarães Rosa perante a literatura. Ilustra-a o depoimento de Clarice Lispector:

“Um dos elogios mais bonitos que recebi na minha vida foi do Guimarães Rosa, que se pôs de repente a dizer de cor trechos de livros meus. Achei vagamente conhecido aquilo e disse:

- Que é isso?

¹³⁰ Citado em Brait, Beth. *Guimarães Rosa*, pg. 14.

¹³¹ Transcrito em Brait, Beth. *Guimarães Rosa*, pg. 142.

- É seu.
- Você sabe de cor?
- Clarice, eu leio você pra vida, não leio você pra literatura.

Foi compensador. " ¹³²

Não pretendemos amarrar num "sentido" estes depoimentos esparsos. Seu poderoso e revolucionário humor rizomático grafou-se.

O que se poderia talvez aduzir é a proximidade deste tipo de atitude com aquela visada por Deleuze quando pensa a imagem ascensional do filósofo, desde Platão. Diz: "Nietzsche duvidou desta orientação pelo alto e se perguntou se, longe de representar a realização da filosofia, ela não era, ao contrário, a degenerescência e o desvio começando com Sócrates. Por aí Nietzsche recoloca em questão todo o problema da orientação do pensamento: não é segundo outras dimensões que o ato de pensar se engendra no pensamento e que o pensador se engendra na vida ? Nietzsche dispõe de um método que ele inventa: não devemos nos contentar nem com biografia nem com bibliografia, é preciso atingir um ponto secreto em que a mesma coisa é anedota da vida e aforismo do pensamento. É como o sentido que, em uma de suas faces, se atribui a estados da vida e, na outra, insiste nas proposições do pensamento. Há aí dimensões, horas e lugares, zonas glaciais ou tórridas, nunca moderadas, toda a geografia exótica que caracteriza um modo de pensar, mas também um estilo de vida." ¹³³

Deste estimulante ponto de vista realça um dado biográfico: "sabe-se que Guimarães Rosa, médico durante anos no interior de Minas,

¹³² Citado em Gotlib, Nádia Battella. *Clarice - uma vida que se conta*, pg. 444.

¹³³ Deleuze, G. *Lógica do Sentido*, pg. 132.

andou tomando nota de tudo o que ouviu no sertão, pesquisando assim as matrizes narrativas ‘na boca do povo’ - pesquisas que se tornaram ponto de partida e substrato de uma estilização altamente elaborada.”¹³⁴

No mais, ele próprio Guimarães Rosa parece ter escrito em intensa e agitada vibração de corpo sem órgãos, tendo *Grande Sertão* sido “ditado, sustentado e protegido por forças ou correntes muito estranhas”

É ele quem relata que antes de entregá-lo ao editor, passou “três dias e duas noites trabalhando sem interrupção, sem dormir, sem tirar a roupa, sem ver cama; foi uma verdadeira experiência transpsíquica, estranha, sei lá, eu me sentia um espírito sem corpo, pairante, levitando, desencarnado - só lucidez e angústia”¹³⁵

É como diz Deleuze: “Acontece de felicitarem um escritor, mas ele bem sabe que está longe de ter atingido o limite a que se propõe e que não pára de furtar-se, longe de ter concluído seu dever. Escrever é também tornar-se outra coisa que não escritor. Aos que lhe perguntam em que consiste a escrita, Virginia Woolf responde: quem fala de escrever? O escritor não fala disso, está preocupado com outra coisa. Considerando-se esses critérios, vê-se que, entre todos aqueles que fazem livros com intenções literárias, mesmo entre os loucos, são muito pouco os que podem dizer-se escritores.”¹³⁶

Estancando por ora este esforço, ouçamos uma última afirmação de Rosa: “... nós, sertanejos, somos tipos especulativos (...) Cada dia que raia queremos esclarecer os mistérios fundamentais do mundo. (...) e

¹³⁴ Citado por Bolle, Willi. *Fórmula e fábula*, pg. 115.

¹³⁵ Rosa, Vilma G. *Relembrentos*, citado por Martins, José Maria. *Guimarães Rosa: o alquimista do coração*, pg. 32.

quando eu não entendo bem alguma coisa, então não vou conversar com nenhum professor erudito, mas procuro um vaqueiro velho de Minas, qualquer um deles, pois todos são sábios. Quando volto a estar com eles, sempre volto a ser vaqueiro de novo...”¹³⁷

Eis, nesta declaração, toda a súpula de um **pensar como involuntária decifração de signos**, e a possibilidade de entrever Guimarães Rosa em seus volteios **individuações**: o Guimarães-erudito-e-diplomata, de repente instalado na série-vaqueiro, de onde é coagido a decifrar novos signos. Talvez este movimento da **multiplicidade sensível** tenha participado da fecunda irrigação e rarefação deste solo literário arredio a classificações, e que se leva a ler como diferença radical e perturbadora. E ativado o processo de invenção e metamorfose que, sob as gramíneas de uma estranha língua portuguesa, germinou na criação deste verdadeiro milagre estético chamado *Grande Sertão: Veredas*, travessia e travessura do desejo que aqui tentamos percorrer.

BIBLIOGRAFIA

. Obras de João Guimarães Rosa

¹³⁶ Deleuze, G. “A literatura e a vida”. In: *Crítica e clínica*, pgs. 12-13.

¹³⁷ Citado por Bolle, Willi, *Fórmula e fábula*, pgs. 23-24.

_____, *Grande Sertão: Veredas*. 13. edição. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979.

_____, *Tutaméia - Terceiras estórias*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 6.ed., 1985.

_____, *Corpo de Baile* (ciclo novelesco). Rio de Janeiro, José Olympio, 1956, 2 v.

_____, *Estas estórias*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 3a. edição, 1985.

_____, *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1962.

. **Sobre Guimarães Rosa**

- ANDRADE, Carlos Drummond de. "Um chamado João". In: "Correio da Manhã", de 22-11-1967, citado por GROSSMANN, Judith. "João Guimarães Rosa: Tutaméia, fecha-te sésamo da obra". In: *Cadernos Brasileiros CB*. Rio de Janeiro, Instituto Latino-Americano de Relações Internacionais, n. 6, Ano XI, Número 56, Novembro-Dezembro de 1969.

- BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula* (teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa). São Paulo, Perspectiva, 1973.

_____, "Grande Sertão: cidades". In: *Revista USP*. São Paulo, 1994/95, n. 24.

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1970.

- BRAIT, Beth. *Guimarães Rosa / seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico*. São Paulo, Nova Cultural (Literatura comentada), 1988.
- CAMPOS, Augusto de. "Um lance de 'dês' do *Grande Sertão*:". In: *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; (Brasília): INL. 1983, (col. Fortuna Crítica).
- CAMPOS, Haroldo de. "A linguagem do Iauaretê". In: *Metalinguagem - Ensaio de Teoria e Crítica Literária*. Petrópolis, Vozes, 1970.
- CAMPOS, Vera Mascarenhas de. *Borges & Guimarães - na esquina rosada do Grande Sertão*. São Paulo, Perspectiva, 1988.
- CÂNDIDO, Antonio. "O Homem dos avessos". In: *Tese e Antítese*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1963, (vol. 1).
- _____. "Jagunços Mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa". In: *Vários Escritos*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mitológica rosiana*. São Paulo, Ática, 1978.
- _____. *As formas do falso - um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas*. São Paulo, Perspectiva, 1986.
- HANSEN, João Adolfo. *O Q* (*A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*). São Paulo, USP, Dissertação de Mestrado, 1983, inédito.
- LORENZ, Gunter. "Diálogos com Guimarães Rosa". In: *Guimarães Rosa*. (Col. Fortuna Crítica).
- MARTINS, José Maria. *Guimarães Rosa: o alquimista do coração*. Petrópolis/RJ, Vozes, 1994.
- NUNES, Benedito. *O Dorso do Tigre*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

- PÉCORA, Antonio Alcir Bernárdez. "Aspectos da Revelação em *Grande Sertão: Veredas*". In: *Remate de Males n. 7*. Campinas, IEL-UNICAMP, 1987, pg. 69-73.
- PRADO JR, Bento. "O Destino Decifrado - Linguagem e existência em Guimarães Rosa". In: *Alguns Ensaios - Filosofia, Literatura, Psicanálise*. São Paulo, Max Limonad, 1985.
- ROCHA, Luiz Otávio Savassi. "João Guimarães Rosa e os maçaricos: do maçarico-de-coleira (*Charadrius collaris*) ao maçarico-esquimó (*Numenius borealis*). In: *Guimarães Rosa - Cadernos da Pró-reitoria de Extensão da PUC-Minas*. Belo Horizonte, vol. 6, n.2, ago.1996.
- RÓNAI, Paulo. "Os prefácios de Tutaméia". In: ROSA, Guimarães. *Tutaméia - Terceiras estórias*. Rio, Nova Fronteira, 6.ed., 1985.
- ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Grande Sertão: Veredas - Roteiro de Leitura*. São Paulo, Ática, 1992.
- SCHWARZ, Roberto. "Grande Sertão: a fala" e "Grande Sertão e Dr. Faustus". In: *A Sereia e o Desconfiado*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.
- SPERBER, Suzi Frankl. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo, Ática, 1982.

. Obras de Gilles Deleuze

_____, *Proust e os signos*. (Tradução Antonio Piquet e Roberto Machado). Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1987.

_____, *Lógica do Sentido*. (Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes). São Paulo, Perspectiva / Edusp, 1974.

_____, *Conversações, 1972-1990*. (Tradução Peter Pál Pelbart). Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.

_____, *Para ler Kant*. (Tradução Sonia Dantas Pinto Guimarães). Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.

_____, *Nietzsche*. (Tradução Alberto Campos). Lisboa, Edições 70, 1985.

_____, *Nietzsche e a filosofia*. (Tradução Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias). Rio de Janeiro, Editora Rio, 1976.

_____, *Foucault*. (Tradução Cláudia Sant'anna Martins). São Paulo, Brasiliense, 1988.

_____, *Diferença e Repetição*. (Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado). Rio de Janeiro, Graal, 1988.

_____, Lettre-préface. In: *Variations - La philosophie de Gilles Deleuze*. Paris, Éditions Payot & Rivages, 1993. (A carta é de 1990).

_____, "Em que se pode reconhecer o estruturalismo". In: *História da Filosofia - Idéias Doutrinas - O Século XX*. Rio, Zahar, 1974.

_____, "Michel Tournier e o mundo sem outrem". In: *Lógica do Sentido*. Tradução Luiz Roberto Salinas Forte. São Paulo, Perspectiva, Edusp, 1974.

_____, "Instintos e instituições". (Tradução Fernando J. Ribeiro). In: ESCOBAR, Carlos Henrique de. (org.). *Dossier Deleuze*. Rio de Janeiro, Hólon Editorial, 1991.

_____, "O atual e o virtual" In: *Aliez, Eric Deleuze - filosofia virtual*. (Tradução Heloisa B.S. Rocha). Rio de Janeiro, Editora 34, 1996.

_____, *Crítica e Clínica*. (Tradução Peter Pál Pelbart), no prelo.

. De Gilles Deleuze e Félix Guattari

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka - Por uma literatura menor*. (Tradução Júlio Castañon Guimarães). Rio de Janeiro, Imago, 1977.

_____, *O Anti-Édipo - capitalismo e esquizofrenia*. (Tradução Georges Lamazière). Rio de Janeiro, Imago, 1976.

_____, *Mille Plateaux - capitalisme et schizophrénie*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

_____, *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. (Tradução Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa). Vol. 1. Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.

_____, *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. (Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão). Vol. 2. Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.

_____, *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. (Tradução Aurélio Guerra, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik). Vol. 3, Rio de Janeiro, Editora 34, 1996.

_____, *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. (Tradução Suely Rolnik). Vol. 4, São Paulo, Editora 34, 1997.

_____, *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. (Tradução Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa). Vol. 5, São Paulo, Editora 34, 1997.

_____, *O que é a filosofia?* (Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz). Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.

. Sobre Gilles Deleuze

- ALLIEZ, Eric. *A assinatura do mundo - o que é a filosofia de Deleuze e Guattari?*. (Tradução Maria Helena Rouanet e Bluma Villar). Rio de Janeiro, Editora 34, 1994.

_____, *Deleuze - filosofia virtual*. (Tradução Heloísa B.S. Rocha) Rio de Janeiro, Editora 34, 1996

- ESCOBAR, Carlos Henrique de. (org.). *Dossier Deleuze*. Rio de Janeiro, Hólon Editorial, 1991.

- HARDT, Michael. *Gilles Deleuze - um aprendizado em filosofia*. (Tradução Sueli Cavendish), Rio de Janeiro, Editora 34, 1996.

- MACHADO, Roberto. *Deleuze e a Filosofia*. Rio de Janeiro, Graal, 1990.

- MARTIN, Jean-Clet. *Variations - La philosophie de Gilles Deleuze*. Paris, Éditions Payot & Rivages, 1993.

- MENGUE, Philippe. *Gilles Deleuze ou le système du multiple*. Paris, Éditions Kimé, 1994.

- ORLANDI, Luiz B.L. "Do enunciado em Foucault à teoria da multiplicidade em Deleuze". In: Tronca, Ítalo. *Foucault vivo*. Campinas /SP, Pontes, 1987.

_____, "Como pensar 68?". In: *História e perspectivas*, vol. 1, n.1, jul-dez., Universidade Federal de Uberlândia, 1988.

_____, "Simulacro na filosofia de Deleuze". In: *34 Letras*. Rio de Janeiro, n.5/6, set. 1989.

_____, *Articulação por reciprocidade de aberturas*. Campinas, IFCH-UNICAMP, col. "Primeira versão", 1990.

_____, *Filosofia em tempo de cinema*. Campinas, IFCH-UNICAMP, col. "Primeira versão", 1990.

_____, "Nuvens". In: *Idéias* - Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, UNICAMP, Ano I, n.1, janeiro/junho de 1994,

_____, "Assinatura para uma onto-etologia". In: *Idéias*. Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Ano 2, n.2, julho/dezembro. Campinas/SP, IFCH-UNICAMP, 1995.

_____, "Pulsão e Campo Problemático". In: Moura, Arthur Hyppólito de. *As pulsões*. São Paulo, Editora Escuta/ Educ, 1995.

_____, "Signos proustianos numa filosofia da diferença". Campinas, IFCH- UNICAMP, 1995, inédito.

_____, "Fio da Metamorfose". Campinas, IFCH-UNICAMP, outubro de 1995, inédito.

_____, "Antes do indivíduo (individuação e empirismo transcendental)". Campinas, IFCH-UNICAMP, 1995, inédito.

PELBART, Peter Pál e ROLNIK, Suely (org.) *Cadernos de Subjetividade - Gilles Deleuze*. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade. Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP. São Paulo, num.esp., junho/1996.

. Obras Gerais

- ARTAUD, Antonin. *Os Escritos de Antonin Artaud*. (Tradução, seleção e notas Cláudio Willer). Porto Alegre, L&PM Editores, 1983.

- AUERBACH, Erich. *Mimesis - a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

- BENJAMIN, Walter. "Sobre Alguns Temas em Baudelaire". In: *Textos escolhidos - Benjamin / Adorno / Horkheimer / Habermas*. São Paulo, Abril Cultural (Os Pensadores), 1980.

_____, "A Imagem de Proust". In: *Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política (Vol. 1)*. (Tradução Sergio Paulo Rouanet). São Paulo, Brasiliense, 1985.

- BUCHNER, Georg. *Lenz*; precedido por SCHNEIDER, Peter. *Lenz - um relato*. (Tradução Irene Aron). São Paulo, Brasiliense, 1985.

- CÂNDIDO, Antonio. "A personagem do romance". In: Cândido, A. Et alli. *A personagem de Ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1968.

- CHAUI, Marilena. "Merleau-Ponty e a dignidade ontológica do sensível". In: *Polêmica*. Revista semestral de crítica e criação. São Paulo, Editora Moraes, n.3, 1981.

_____, "Apresentando o livro de Lefort". In: Lefort, Claude. *A invenção democrática - os limites do totalitarismo*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

- DESCAMPS, Christian. *As idéias filosóficas contemporâneas na França (1960-1985)*. (Tradução Arnaldo Marques). Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1991.

- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas - uma arqueologia das ciências humanas*. (Tradução António Ramos Rosa). São Paulo, Martins Fontes, s/d.

_____, *Nietzsche, Freud e Marx - Theatrum Philosophicum*. (Tradução Jorge Lima Barreto). Porto, Anagrama, 1980.

_____, *O pensamento do exterior*. (Tradução Nurimar Falci). São Paulo, Editora Princípio, 1990.

_____, *Microfísica do poder*. (Organização, e tradução de Roberto Machado). Rio de Janeiro, Graal, 1992.

_____, "Sobre a genealogia da Ética: uma visão do trabalho em andamento" (Entrevista concedida a Hubert Dreyfus e Paul Rabinow), In: Escobar, Carlos Henrique(org.) *Michel Foucault - O Dossier - últimas entrevistas*. Rio de Janeiro, Livraria Taurus Editora, 1984.

- GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. (Seleção, prefácio e tradução Suely Rolnik). São Paulo, Brasiliense, 1981.

- GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica - cartografias do desejo*. Rio de Janeiro, Vozes, 1986.

- GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice - uma vida que se conta*. São Paulo, Ática, 1995.

- HUISMAN, Denis. *A estética*. (Tradução Maria Luísa Mamede). Lisboa, Edições 70, 1984.

- KAFKA, Franz. *O processo*. (Tradução e posfácio Modesto Carone). São Paulo, Brasiliense, 1995.)

_____, *O veredicto & Na colônia penal*. (Tradução Modesto Carone). São Paulo, Brasiliense, 1986.

- LACOSTE, Jean. *A filosofia da arte*. (Tradução Álvaro Cabral). Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1986.

_____, *A filosofia no século XX*. (Tradução Marina Appenzeller). Campinas/SP, Papyrus, 1992.

- LOMBARDI, Bruna. *Diário do Grande sertão*. Rio de Janeiro, Rio Gráfica, 1986.

- MEDEIROS, Paulo Tarso Cabral de. "Uns, Outros, Nós". In: *Leia Livros*. São Paulo, Brasiliense, 1983, setembro/ 1983.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. "Marxismo e Filosofia". In: *Textos escolhidos* - São Paulo, Abril Cultural (Os Pensadores), 1980.

_____, "Fenomenologia da Linguagem" e "A Linguagem indireta e as vozes do silêncio". In: *Textos escolhidos* (Os Pensadores). São Paulo, Abril Cultural, 1980.

_____, "A dúvida de Cézanne" e "O olho e o espírito". In: *Textos escolhidos* (Os Pensadores). São Paulo, Abril Cultural, 1980.

_____, *O visível e o invisível*. (Tradução José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira). São Paulo, Perspectiva, 1971.

- ORLANDI, Luiz. *A voz do Intervalo (introdução ao estudo do problema da linguagem na obra de Merleau-Ponty)*. São Paulo, Ática, 1980.

- PRADO, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1976.

- PROUST, Marcel. *O Tempo Redescoberto*. (Tradução Lúcia Miguel Pereira). São Paulo, Globo, 1992.

_____, *À sombra das raparigas em flor*. (Tradução Mário Quintana). Porto Alegre/Rio de Janeiro, Globo, 1982.

_____, *No caminho de Swann*. (Tradução Mário Quintana). São Paulo, Abril Cultural, 1979.

- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental - transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo, Estação Liberdade, 1989.

- STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. (Tradução Celeste Aída Galeão). Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.