

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Faculdade de Letras – UFJF

Sávio Damato Mendes

Variações do Fora

Juiz de Fora

2014

Sávio Damato Mendes

Variações do Fora

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. Área de concentração: literatura e crítica literária.

Professor Orientador: Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires

Juiz de Fora

2014

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Mendes, Sávio Damato.

Variações do Fora / Sávio Damato Mendes. -- 2014.

92 p.

Orientador: André Monteiro Guimarães Dias Pires

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2014.

1. Fora; Literatura; Deleuze. 2. Texto rizomático; Texto Escrivível. 3. Campo de Imanência; Virtual; Atual; Diferenciação. 4. ?A Terceira Margem do Rio?; ?Meu Tio Iauaretê?; Mar Paraguayo; Bodenlos: uma autobiografia filosófica; Bartleby, o escrivão.. 5. Guimarães Rosa; Wilson Bueno; Vilém Flusser; Herman Melville.. I. Guimarães Dias Pires, André Monteiro , orient. II. Título.

Sávio Damato Mendes

Título: Variações do Fora

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de Concentração em literatura e crítica literária., da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em / / .

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires (Orientador)

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dra. Silvina Liliana Carrizo

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dra. Marília Rothier Cardoso

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC - Rio

Prof. Dra. Maria Luiza Scher Pereira

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Luiz Fernando Medeiros de Carvalho

Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora – CES - JF

Dedicatória

Para Helena Célia Damato Mendes &
Flávia de Paiva Paula Damato.

Agradecimentos

Agradeço à minha mãe, Helena Célia Damato Mendes, que sempre me apoiou; à minha esposa, Flávia de Paiva Paula Damato por sua paciência, carinho e apoio e a meu orientador e amigo André Monteiro Guimarães Dias Pires.

“O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber.

Quod erat demonstrandum” (ROSA, 1967, p.12).

"Tu saberás que a verdade não é o que parece e essa verdade te libertará." (Stanley Fish).

RESUMO

O que se propõe neste estudo é investigar os procedimentos que em uma obra literária levam ao efeito de “Fora na linguagem”. O que é esse Fora? Que gama de efeitos produz? Quais os procedimentos para fazê-lo existir em uma obra de arte, na literatura em particular? Eis algumas das questões que nos interessam.

Para desenvolver tal procura em busca do Fora, utilizaremos como suporte e corpus teórico autores que seguiram a trilha do Fora na linguagem, tais como Roland Barthes, Maurice Blanchot, Gilles Deleuze, Pierre-Félix Guattari, Tatiana Salem Levy, dentre outros. Será a partir de cinco obras previamente selecionadas que exploraremos alguns dos procedimentos que levam ao Fora, assim como seu conceito aplicado à literatura: “A Terceira Margem do Rio” e “Meu Tio Iauaretê”, de Guimarães Rosa; *Mar Paraguayo*, de Wilson Bueno; *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*, de Vilém Flusser e *Bartleby, o escrivão*, Herman Melville. Nosso objetivo não será analisar tais obras, mas, a partir delas, observar alguns dos procedimentos que levam ao Fora. Portanto, tomaremos delas apenas os recortes necessários.

Falaremos do que força o pensamento a pensar, do que antecede o pensar. Falaremos do Fora e do plano de imanência; dos corpos sem órgãos; dos devires moleculares e molares. Falaremos de linhas; pontos, encontros, fugas; máquinas; superfície de registro; produção, processo; fluxos e rupturas. Falaremos de limiares; entremeios; gradientes; fragmentações; linhas e margens que se desmancham, desdobram, invaginam, explodem; intensidades e potências; territorialização e desterritorialização.

PALAVRAS-CHAVE: FORA; LITERATURA; TEXTO ESCRIVÍVEL; DELEUZE; ROLAND BARTHES.

ABSTRACT

What is proposed in this study is to investigate the procedures in a literary work lead to the effect of "Out in the language." What is this out? Range of effects that produce? What procedures exist to make it into a work of art, literature in particular? Here are some of the issues that concern us.

To develop such a search to search out , we use as support and theoretical corpus authors who followed the trail out of the language , such as Roland Barthes , Maurice Blanchot , Gilles Deleuze , Félix Guattari Pierre - Tatiana Salem Levy , among others . Will be from five previously selected works will explore some of the procedures that lead to out , as well as its concept applied to literature : " The Third Bank of the River " and " My Uncle Iauaretê " , Guimarães Rosa , Mar Paraguayo , Wilson Bueno , Bodenlos : a philosophical autobiography, Flusser and Bartleby , the scribe Herman Melville . Our goal is not to analyze such works , but from them , watching some of the procedures that lead to out . Therefore , we will take them only the necessary cutouts .

Talk about what force thought to think , from the foregoing thinking . We will speak out and the plane of immanence ; bodies without organs , the molecular and molar becomings . We will talk about lines , points , meetings , trails , machinery, surface registration , production , process, flows and ruptures . Speak of thresholds ; inset ; gradients ; fragmentation ; lines and edges that crumble , unfold, invaginate , explode , intensities and powers ; territorialization and deterritorialization.

KEYWORDS: OUT; LITERATURE; TEXT WRITABLE; DELEUZE; ROLAND BARTHES.

Sumário

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 - O FORA ABSOLUTO	14
CAPÍTULO 2 – A LINGUAGEM E O FORA	21
2.1 – O problema das linhas de fuga	25
2.2 - Desterritorialização e Linguagem	40
2.3- A Fórmula: um caso particular de desterritorialização	61
CONCLUSÃO	71
A essência do caos	71
Dezesseis diferentes estratégias para expansão rizomática em direção ao Fora	74
Referências	86
ANEXO 1	91

INTRODUÇÃO

“Existe uma casa na borda árida de um precipício”¹

O que se propõe neste estudo é investigar os procedimentos que em uma obra literária levam ao efeito de “Fora na linguagem”. O que é esse Fora? Que gama de efeitos produz? Quais os procedimentos para fazê-lo existir em uma obra de arte, na literatura em particular? Eis algumas das questões que nos interessam.

A citação que abre esta introdução, retirada do conto “Do Tapete”², do escritor cubano Eliseo Diego, serve-nos de analogia e alerta aos perigos do trabalho que iniciamos. A casa está em local desolado, afastado de tudo e às margens de um precipício, como a indicar o perigo vertiginoso sempre a espreitar, mesmo nos ambientes mais seguros. Lá dentro, indica a continuação, existe um antigo tapete: “Há dias que o velho trabalha apenas num só tapete. Trata-se de um tapete enorme, cujas tintas são extratos espessos; desde tempos imemoriais, ele cobre uma grande porção da parede da sala”³.

Certo dia de inverno, quando não se podia sair para o bosque e na ausência do velho tapeceiro, os quatro netos que ali viviam lançaram-se em uma brincadeira inusitada. Puseram-se a desmanchar as fibras do tapete a fim de verificar se havia algo, como uma porta, escondida por trás. No entanto, encontraram o indizível:

Havia o Indizível, e para que se veja como era sua pele, a compararemos a um vapor negro, não com o sombrio das noites, com o negro de um oco qualquer.

Ao regressar, o velho viu horrorizado o que tinham feito. Com seus instrumentos de trabalho, precipitou-se para o tapete e começou a cobrir o rasgão com uma nova figura. Os meninos acreditaram que era um jogo e, gritando, lançaram-se também para o tapete a fim de destruí-lo. Mas, agora, o que existe atrás os suga de um modo tal que já não podem se desprender da tela. A agitação de seu terror despedaça as fibras e a sucção d’aquilo aumenta como um delírio.

O velho não pode auxiliá-los porque todos se perderiam. A sua única esperança é cobrir todos os buracos de figuras. As suas mãos voam, inventando-as, mas ele já se cansa, as figuras são apenas suas sombras.

Se não puder mais, aquele rasgão se estenderá por toda a terra (DIEGO, 1993, p. 46).^{4,5}

¹ Original em espanhol: “Existe una casa al borde desollado de un precipicio”.

²No original em espanhol: “Del Tapiz”.

³ “Hace ya días que el viejo no trabaja sino en un tapiz sólo” (DIEGO, 1993, p. 46).

⁴ Trad. Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado

⁵Texto original: “Había lo Indecible, y por que se vea cómo era su piel, la compararemos a un vaho negro, no con lo sombrío de las noches, con lo negro de una oquedad cualquiera (DIEGO, 1993, p. 46).

A su regreso el viejo vio horrorizado lo que habían hecho. Con sus instrumentos de trabajo se precipitó al tapiz y comenzó a cubrir el rasgón de una nueva figura. Los niños creyeron que era un juego y, gritando, se

O que os meninos encontraram ao rasgar as fibras do tapete foi o indizível, figurado em um denso vácuo negro que tudo suga e aumenta indefinidamente. Se o tapeceiro (trapaceiro, para Roland Barthes, 2013, p.17) não conseguir recompor com novos desenhos as velhas fibras, os buracos, o rasgão, o indizível se estenderá por toda a terra. O que acontecerá então? O que há por trás do tapete, afinal? É a pergunta que impulsiona as crianças e a nós em nossa busca. Haveria uma porta?

De certa forma, há uma porta. Se o Fora, como veremos, é a saída, a fuga do sistema, esse vazio por trás do tapete leva o leitor, inevitavelmente, ao encontro do ponto de interrogação. É aí onde tudo verdadeiramente começa. É o ponto de ignição da máquina: o incognoscível. O que virá agora? E agora? E agora? O leitor é lançado para o inevitável mar de possibilidades que se adensa no interior desse oco.

O tapete (a escrita), com suas fibras espessas e desenhos, não apenas cobre o buraco como também o alimenta. Esconde e revela o que sem o tapete, talvez, não existiria. Só resta, como dizia Roland Barthes, trapacear com as fibras do tapete tecendo novos desenhos “por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua” (BARTHES, 2013, p.17).

A ruptura no tecido revela a quebra na máquina binária linear. É no mistério lançado que reside a chave do procedimento: deixar o final em aberto para ser preenchido pelo leitor. Embora não seja estratégia rara, o uso dessa “trapaça” também está sujeita a uma diversidade de combinações e circunstâncias que a podem tornar paradoxalmente inesperada, até mesmo para o autor, como veremos.

Olhar para o centro vazio da linguagem, para o que ela esconde, para o seu avesso é como olhar nos olhos da medusa ou abrir os ouvidos ao canto das sereias. Na busca desse nada (tudo) essencial, de algo que o justifique que o represente, ainda que não de forma semiótica, muitos enlouqueceram ou simplesmente abandonaram para sempre a escrita, deixaram de escrever, abdicaram como que em protesto mudo contra a própria linguagem, atingidos pela chamada “Síndrome de Bartleby”, como observa Vila-Matas, em *Bartleby e Companhia*:

precipitaron también al tapiz, a destruirlo. Pero ahora lo que hay detrás los chupa de tal modo que no pueden desprender-se de la tela. La agitación de su terror despedaza las fibras y la succión de Aquello aumenta como un delirio (DIEGO, 1993, p. 46).

El viejo no puede auxiliar-los porque se perderían todos. Su única esperanza es cubrir todos los huecos de figuras. Sus manos vuelan inventándolas, pero ya se cansa, las figuras apenas son sus sombras. Si llega a no poder más, aquel rasgón se extenderá por toda la tierra.” (DIEGO, 1993, p. 46-47.)

Já faz tempo que venho rastreando o amplo espectro da síndrome de Bartleby na literatura, já faz tempo que estudo a doença, o mal endêmico das letras contemporâneas, a pulsão negativa ou a atração pelo nada que faz com que certos criadores, mesmo tendo consciência literária muito exigente (ou talvez precisamente por isso), nunca cheguem a escrever; ou então escrevem um ou dois livros e depois renunciem à escrita; ou, ainda, após retomarem sem problemas uma obra em andamento, ficam, um dia, literalmente paralisados para sempre (VILA-MATAS, 2004, p.10).

Talvez a grande semelhança que tanto nos atrai e faz pensar sobre a linguagem a incidir sobre si mesma seja o próprio paradoxo da existência que todos carregamos. A linguagem, assim como nós, está cercada pelo Fora, que insiste em infiltrar-se em suas mínimas estruturas. A ilusão a que os mecanismos da língua nos levam é como o encantamento dos olhos da serpente. Busca-se seu centro, seus desenhos, seu núcleo nervoso, mas o que se encontra, para desespero de muitos, é o nada contemporâneo a todas as coisas. Em seu tecido, em sua pele, está não só a essência do caos, mas a origem de tudo, o campo de imanência, o Fora absoluto com seu pulsar sem fim produzindo novas variáveis na virtualidade.

Para desenvolver tal procura em busca do Fora, utilizaremos como suporte e corpus teórico autores que seguiram a trilha do Fora na linguagem, tais como Roland Barthes, Maurice Blanchot, Gilles Deleuze, Pierre-Félix Guattari, Tatiana Salem Levy, dentre outros. Será a partir de cinco obras previamente selecionadas que exploraremos alguns dos procedimentos que levam ao Fora, assim como seu conceito aplicado à literatura: “A Terceira Margem do Rio” e “Meu Tio Iauaretê”, de Guimarães Rosa; *Mar Paraguayo*, de Wilson Bueno; *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*, de Vilém Flusser e *Bartleby, o escrivão*, Herman Melville. Nosso objetivo não será analisar tais obras, mas, a partir delas, observar alguns dos procedimentos que levam ao Fora. Portanto, tomaremos delas apenas os recortes necessários.

Falaremos do que força o pensamento a pensar, do que antecede o pensar. Falaremos do Fora e do plano de imanência; dos corpos sem órgãos; dos devires moleculares e molares. Falaremos de linhas; pontos, encontros, fugas; máquinas; superfície de registro; produção, processo; fluxos e rupturas. Falaremos de limiares; entremeios; gradientes; fragmentações; linhas e margens que se desmancham, desdobram, invaginam, explodem; intensidades e potências; territorialização e desterritorialização.

CAPÍTULO 1 - O FORA ABSOLUTO

O conceito de “Fora”, aplicado à literatura, foi originalmente criado por Maurice Blanchot (1907-2003). Utilizava-o para referir-se à ideia de um espaço literário independente, onde não se busca representar o mundo, mas é, em si mesmo, um mundo singular. Esse primeiro sentido para o termo “Fora” (o de Blanchot), foi desdobrado, como observa Tatiana Levy, por Foucault e, posteriormente, por Deleuze, autor o qual seguiremos o rastro.

(...) um mesmo conceito – o Fora – é pensado por cada um desses autores. Em Blanchot, está relacionado a uma discussão em torno da realidade no espaço literário. Foucault dá continuidade a essa discussão no ensaio já citado “O pensamento do fora!”. Mas é claro que se este vai buscar na obra daquele a noção de fora, ao trazê-la para seu contexto, termina por fazer outro uso dela. Assim, o fora está ligado em Foucault sobretudo a despersonalização do sujeito. Deleuze, por sua vez, faz uma leitura extensa e bastante interessante do conceito em questão na obra de Foucault. No entanto, seu livro intitulado *Foucault* vai além de uma simples interpretação da obra do amigo. Deleuze mostra como o fora é o espaço do encontro das forças, apontando, assim, para aquilo que parece central em seu pensamento: o conceito de plano de imanência (LEVY, 2011, p.72).

Para compreendermos o que é o “Fora” para Gilles Deleuze, portanto, será necessário primeiro pensar sobre o plano de imanência, conceito fundamental em seu pensamento. No artigo intitulado “A Imanência: Uma Vida”, Gilles se dedica a esse problema, que será, em certa medida, a base sobre a qual construirá sua filosofia. Inicialmente o pensador propõe a distinção entre transcendental e transcendente. Enquanto este remete àquilo que transcende, que tem algo por transcender, ou seja, a ultrapassar; o transcendental se distingue por rejeitar qualquer ideia de sujeito, consciência ou tempo. Trata-se de um não espaço, impessoal, imaterial, mas real, não fictício. Nesse sentido é que podemos entender o plano de imanência como transcendental. Deleuze esclarece:

O transcendente não é o transcendental. Na ausência de consciência, o campo transcendental se definiria como um puro plano de imanência, já que ele escapa a toda transcendência, tanto do sujeito quanto do objeto. A imanência absoluta existe em si mesma: ela não existe em algo, ela não é imanência a algo, ela não depende de um objeto e não pertence a um sujeito. Em Spinoza, a imanência não é imanência à substância, mas a substância e os modos existem na imanência. Quando o sujeito e o objeto, que caem fora do campo de imanência, são tomados como sujeito universal ou objeto qualquer aos quais a imanência é também atribuída, trata-se de toda uma desnaturação do transcendental que não faz mais do que reduplicar o empírico (como em Kant), e de uma deformação da imanência que se encontra, então, contida no transcendente. A imanência não se reporta a um algo como unidade superior a todas as coisas, nem a um sujeito como ato que opera a síntese das coisas: é quando a imanência não é mais imanência a nenhuma outra coisa que não seja ela mesma que se pode falar de um plano de imanência (DELEUZE, 1995, p.3).

Portanto, o plano de imanência, para Deleuze, não está ligado a nenhum sujeito ou coisa, é imaterial, inconsciente e impessoal. O transcendental que ele é não pode ser confundido com conceitos da filosofia clássica, relacionando-o a um mundo ideal, um fora do mundo. O plano, ou campo, de imanência está no mundo, está no real, ou antes, toda realidade, toda diversidade de acontecimentos de toda ordem preservam nele uma parte de si.

Mas, afinal, do que é formado o campo de imanência? De virtualidades. É, ele mesmo, virtual na medida em que os acontecimentos que o povoam são virtualidades. O que são virtualidades? Seriam possibilidades? Certamente que não. Este é um ponto importante a ser frisado. O virtual não é uma mera possibilidade por acontecer. Não é sinônimo de possível. Enquanto o possível se opõe ao real como algo que pode, que está por acontecer, só lhe faltando a oportunidade para existir, o virtual é real em si mesmo. Não depende de uma oportunidade, de um processo para existir. Seu processo é a atualização pela diferenciação. Virtual é “o conceito puro da diferença”⁶:

O virtual não se opõe ao real, mas somente ao atual. O virtual possui uma plena realidade enquanto virtual. Do virtual, é preciso dizer exatamente o que Proust dizia dos estados de ressonância: "reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos", e simbólicos sem serem fictícios. O virtual deve ser mesmo definido como uma estrita parte do objeto real - como se o objeto tivesse uma de suas partes no virtual (DELEUZE, 1988, p. 196).

O campo de imanência, também chamado de plano de consistência ou de composição, portanto, é formado por essas virtualidades em constante atualizar-se. O atual é a diferenciação de algo desse campo virtual, transcendental, para o plano dos eventos, também chamado plano de organização:

O plano de consistência ou de composição (planômeno) se opõe ao plano de organização e de desenvolvimento. A organização e o desenvolvimento dizem respeito à forma e substância: ao mesmo tempo desenvolvimento da forma, e formação de substância ou de sujeito. Mas o plano de consistência ignora a substância e a forma: as hecceidades, que se inscrevem nesse plano, são precisamente modos de individuação que não procedem pela forma nem pelo sujeito. O plano consiste, abstratamente, mas de modo real, nas relações de velocidade e de lentidão entre elementos não formados, e nas de composições de afectos intensivos correspondentes ("longitude" e "latitude" do plano). Num segundo sentido, a consistência reúne concretamente os heterogêneos, os disparates enquanto tais: garante a consolidação dos conjuntos vagos, isto é, das multiplicidades do tipo rizoma. Com efeito, procedendo por consolidação, a consistência necessariamente age no meio, pelo meio, e se opõe a todo plano de princípio ou de finalidade. (DELEUZE, 1997, vol. 5 p.196)

⁶ LEVY, 2011, p.113.

Para que essa passagem do virtual ao atual ocorra é preciso que algo se diferencie. A esse processo de passagem do virtual ao atual, Tatiana Salem Levy observa que Deleuze reserva quatro sinônimos: atualizar, diferenciar, integrar e resolver. Em síntese, podemos dizer com ela que “a diferenciação das coisas é, em outras palavras, sua individuação real” (LEVY, 2011, p.111).

É relevante ressaltar a importância que o conceito de diferenciação assume nesse conjunto. É a partir do processo de diferenciação que a atualização se manifesta. A vida, para Deleuze, em sentido amplo, é uma questão de diferenciação, de atualização de virtualidades. O plano de imanência, formado por essas virtualidades, nas palavras do próprio filósofo, é uma vida: “O campo transcendental se define por um plano de imanência e o plano de imanência, por uma vida” (DELEUZE, 1995, p.3).

No campo de imanência está a vida em sua potência de devires. É um plano transcendental no qual o tempo só existe como singularidade, como acontecimento, decalque dessa combinação de eventos que não é um simples desencadear, mas um constante de combinar e recombinar e descombinar. Um plano impessoal, sem qualquer ideia de sujeito ou consciência.⁷ Permanente processo de devir⁸ transformando virtual em atual:

A diferença de natureza entre atual e virtual corresponde à diferença de natureza entre exterioridade e fora. A exterioridade é sempre uma atualização, algo que se aloja no domínio das formas, ao passo que o fora é o campo da multiplicidade virtual, do acontecimento, das singularidades, em que tudo está ainda por vir, e, no entanto, tudo já aconteceu (LEVY, 2011, p.113).

O conceito de campo de imanência está, portanto, intimamente ligado ao conceito de Fora. Exterioridade é entendida como todo o conjunto das atualizações dadas ou por se dar, ao passo que o Fora está nessa multiplicidade virtual que forma o plano de imanência. O Fora, em certa medida, é o próprio campo de imanência. Para Deleuze, buscar o Fora é promover linhas de fuga, desterritorialização; é escapar do que foi atualizado, organizado, em busca de uma forma outra, ou não forma, em busca da potência da multiplicidade, da diferenciação:

⁷ Sujeito e consciência são também atualizações, diferenciações.

⁸ A significação do termo “devir” não é unívoca. É usado às vezes como sinônimo de ‘tornar-se’; às vezes é considerado o equivalente de ‘vir a ser’; às vezes é empregado para designar de um modo geral o mudar ou o mover-se (que, além disso, costumam ser expressos por meio do uso dos substantivos correspondentes: ‘mudança’ e ‘movimento’). Nessa multiplicidade de significações parece haver, contudo, um núcleo significativo invariável no vocábulo ‘devir’: é o que destaca o processo do ser, ou, se se quiser, o ser como processo. (MORA, J. Ferrater. *Dicionário de filosofia*. 6 ed. São Paulo: Loyola, 2000. p. 707; In LEAL, Bernardina. *Uma aprendizagem da infância: primeiras instâncias*. Bahia, Universidade Estadual da Bahia, 2008.

“Experimentar o Fora é experimentar a realidade múltipla de um virtual. Criar é justamente experimentar o virtual e sua atualização” (LEVY, 2011, p.115).

O campo de imanência não é interior ao eu, mas também não vem de um eu exterior ou de um não-eu. Ele é antes como o Fora absoluto que não conhece mais o Eu, porque o interior e o exterior fazem igualmente parte da imanência na qual eles se fundiram (DELEUZE, 1995, p.21).

Enquanto o Fora está relacionado ao plano de imanência, a essa multiplicidade em potência, ao processo; no atualizado, no plano de organização, está outra face da máquina em processo constante de produção: “Há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas” (Deleuze, 2010, p. 11).

Para Deleuze, homem e natureza integram um conjunto, um está inserido no outro em uma relação de permanente produção: produção de produção de produção. “O produzir está inserido no produto, razão pela qual a produção desejante é produção de produção, assim como toda máquina é máquina de máquina” (DELEUZE, 2010, p. 17). Não há uma relação de causa-efeito ou sujeito-objeto, tudo começa pelo meio, são máquinas produzindo máquinas, se acoplando e desacoplando em um processo de fluxo e corte de fluxo, fazendo-se, por vezes, sistema e organismo – para a biologia um organismo é formado por um conjunto de sistemas organizados e estes por conjuntos de tecidos, que são formados por agrupamentos de células especializadas e assim por diante rumo ao infinitesimal. Mesmo o campo de imanência, formado por suas virtualidades e potências de devires, também é máquina.

O que Deleuze chama de *Máquinas Desejantes* são todas essas máquinas em constante busca por uma forma de maquinar, de se acoplar a outro conjunto ampliando ou rompendo o sistema. A produção está inserida no produto. Tudo é produção de produção e o desejo está associado a isso: é vontade de poder, vontade de produção, de conexão.

Essas máquinas são identificadas como Máquinas Desejantes. Sua primeira síntese produtiva é chamada de síntese conectiva ou produção de produção. São tidas como máquinas binárias por sempre estarem acopladas umas às outras. Seu funcionamento tem como forma simbólica os conectivos de adição “e”, “e depois”, “e depois”, “e depois”... indicando um contínuo incessante, sem começo nem fim.

É pelo meio que tudo transborda. É sempre uma máquina produtora de fluxo ligada a outra de corte de fluxo, buscando novos engates e conexões. Acontece como na máquina boca, acoplada à máquina peito para sugar, promovendo um corte no fluxo de leite; ou a máquina pulmonar a efetuar o corte por meio da troca de gases nos alvéolos. As

máquinas desejanter com seu funcionamento maquínico, suas engrenagens, sua produção de produção de máquinas, são os órgãos da vida, afirma Deleuze (2010, p.20).

No entanto, esse mecanismo possui também outras regras de engendramento que não apenas a síntese conectiva do fluxo e corte de fluxo. De repente a máquina para, engasga, estanca de súbito, desarranjando o sistema. É o terceiro tempo que invade a série binária linear. Desse contratempo dissonante, dessa linha de fuga do sistema organizado é que surge o chamado *corpo sem órgãos*. Ele é o produto da segunda síntese, a *síntese disjuntiva* ou *produção de registro*, marcada simbolicamente pelo conectivo “Ou... ou”... (e... e depois), tendo esse “ou” valor de inclusão ou exclusão. Indica fuga, disfunção produzida no seio da relação binária. É no ponto de escape em direção ao múltiplo que se origina o corpo se órgãos. Somam-se outros “e... e... e depois... e...” indicando que novas conexões se estabeleceram e continuam a se conectar e desconectar (fluxo e corte de fluxo), rompendo-se e conectando-se tantas vezes quanto forem as diferenciações e atualizações possibilitadas no seio dessa teia rizomática:

Um produzir, um produto, uma identidade produzir-produto... É essa identidade que forma um terceiro termo na série linear: enorme objeto não diferenciado. Tudo para um momento, tudo se coagula (depois, tudo recomeçará) (DELEUZE, 2010, p.18).

O corpo sem órgãos é a fuga da matéria organizada, a invasão da diferenciação, do virtual que anseia por se diferenciar. O CSO⁹ é antiprodução, estéril, opõe seu fluxo amorfo às formas organizadas. Ele repele as máquinas organizadas, as “despreza” por sua organização, enfatiza Deleuze. Esse terceiro tempo na série linear é o resultado da busca pelo virtual que povoa o plano de imanência, a busca da matéria organizada por seu Fora funciona como poderosa força de imanência: “O CSO é um ovo: é atravessado por eixos e limiães, por latitudes, longitudes e geodésicas, é atravessado por gradientes que marcam os devires e as passagens, as destinações daquele que aí se desenvolve” (DELEUZE, 2010, p. 34).

Mas o próprio corpo sem órgãos, essa fuga rebelde do sistema, dura pouco. O sistema se reorganiza sob novas regras, “sob o corpo sem órgãos as máquinas se engancham como outros tantos pontos de disjunção entre os quais se tece toda uma rede de sínteses novas que quadriculam a superfície” (DELEUZE, 2010, p. 25). As virtualidades em suspensão, a potência do múltiplo, o Fora, arrasta a matéria organizada, força o caos para, em algum momento, ressurgir sob outra forma, mas ainda assim e sempre, conectada à máquina.

⁹ Abreviação que usaremos para *corpo sem órgãos*.

Onde a linguagem se encaixa em tudo isso? Fora e linguagem estão intimamente ligados. É através da linguagem que podemos melhor exemplificar o mecanismo de devires a se construir em constante interação com o Fora.

Deleuze e Guattari iniciam o tratamento dessa questão no volume um do livro *Mil Platôs*. Iniciam-no propondo uma reflexão sobre a importância do rizoma, imagem que se torna recorrente a partir desse momento em seus escritos. Ao empregarem a palavra rizoma, os filósofos propõem uma oposição ao tipo de pensamento chamado “arborescente”, ou seja, com estrutura de árvore – raiz fixa, tronco e galhos. O que se propõe é que o pensamento e toda diversidade da vida não se estrutura e distribui com base em um eixo fixo, mas, ao contrário, transborda, esparrama-se como na pluralidade típica do rizoma. O exemplo clássico para ilustrar esse tipo de estrutura é o da grama, que cresce por todos os lados, sem eixo fixo. Em um jardim, onde há grama, não há um centro, mas sim um transbordar por todas as direções. O mesmo se dá com as formigas, com seus caminhos construídos sob e sobre quase tudo, ou com os neurônios em suas conexões:

Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não signos. (...) Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades lineares a n dimensões, sem sujeito nem objeto, exibíveis num plano de consistência e do qual o Uno é sempre subtraído. (...) o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, com dimensões, mas também linhas de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza (Deleuze, 2007. vol. 1, p. 43).

Como se pode perceber, o conceito de rizoma está intensamente relacionado a toda estrutura que relatamos anteriormente, desde o campo de imanência e consistência, passando pelas relações do virtual e atual até o Fora absoluto. Tudo acontece como uma máquina que se retorce em busca de mais e mais possibilidades de devires, explorando os limites insaturáveis do múltiplo. O rizoma é a manifestação dessa busca conectiva em crescente somatório.

O texto nada mais é que uma máquina pronta a entrar em funcionamento, uma vez acionada pelo leitor: “num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga”¹⁰ (DELEUZE, 2011, p.18). Há corpos sem órgãos. A máquina livro, posta em funcionamento, agencia-se e

¹⁰ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. Trad. Suelly Rolnik *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* v. 1. 6ª edição São Paulo: editora 34, 2011.

relaciona-se e interage com todo o sistema ao seu redor. Na verdade, mesmo antes de ser acionada pelo leitor, ou mesmo se jamais o for, suas linhas, seus estratos e potências já foram lançados, ainda que não encontrem novas sínteses conectivas no leitor, as encontrará – ao menos – na boca da traça, no esquecimento do que foi perdido. Segundo Deleuze, o melhor seria não se perguntar o que um livro quer dizer, mas sim como ele funciona. É seu mecanismo que importa, é o arranjo de seu sistema e a forma encontrada para fazer suas linhas escaparem em busca do novo, do múltiplo: “Um livro existe apenas pelo fora e no fora” (DELEUZE, 2011, p.18).

A grande pergunta a ser respondida é: como atingir o Fora por meio da literatura? O rizoma parece ser um caminho. A segmentarização, a busca por estabelecer pontos e linhas de ruptura e fuga que ameaçam desestruturar o sistema organizado se conectando a um novo pensamento, imagem, sons, sensação... “Criar um texto que seja como uma casa com infinitas portas e janelas para observar, entrar, sair ou ficar”¹¹. Como construir um texto assim, rizomático? O que é preciso? Quais os procedimentos? Como reconhecê-lo? É o que nos propomos a investigar a partir deste momento.

¹¹ Citação de trecho da fala do prof. Dr. Andre Monteiro Guimarães Dias Pires em aula ministrada na pós-graduação da UFJF, outono de 2012.

CAPÍTULO 2 – A LINGUAGEM E O FORA

A primeira questão a ser considerada, ao pensar o Fora produzido na linguagem, é detectar quando considerar a existência de tal força. Quais obras são capazes de produzir o Fora? Quais não são? Como reconhecê-las? O que as diferencia? Quando uma obra atinge o Fora? São questões a serem apreciadas.

Talvez os limites não sejam assim tão estáveis e apreciáveis como se gostaria. A questão parece transcender verdadeiramente sobre como a máquina literária é posta em funcionamento. Seria a obra em questão capaz de gerar em seu interior potências de força em agitação, linhas de força e de fuga, tempos e contratempos que interrompam e permeiem a máquina primária? Será tal obra capaz de gerar corpos sem órgãos? De lançar o leitor à experiência do múltiplo?

Seria ingênuo acreditar na possibilidade de um mapeamento completo das estratégias para atingir o Fora. Os caminhos parecem ilimitados e criados a partir do próprio caminhar. São trilhas rizomáticas em constante multiplicar-se. Caminhar em busca do Fora produz a própria experiência do Fora.

Assim, o que se pretende neste estudo, e neste capítulo, é produzir, tão somente, um breve decalque do ilimitado número de possibilidades já experimentadas na literatura para atingir o Fora. A partir da leitura (não análise) de alguns textos literários previamente selecionados e da reflexão proporcionada por conceitos colhidos em fontes diversas, buscaremos evidenciar estratégias e caminhos encontrados para proporcionar o encontro com o Fora.

Respondendo à questão, como reconhecer um texto capaz de atingir o Fora, podemos afirmar que esses textos pertencem, por assim dizer, a uma categoria singular. Roland Barthes, em seu livro *S/Z*, referiu-se a eles como textos *escrevíveis*, em oposição aos *legíveis*:

O texto *escrevível* não é uma coisa, dificilmente será encontrado em livraria. Além disso, sendo seu modelo produtivo (e não representativo), ele suprime toda crítica, que, produzida, confundir-se-ia com ele: o re-escrever só poderia consistir em disseminar o texto, dispersá-lo no campo da diferença infinita. O texto *escrevível* é um presente perpétuo, no qual não se vem inscrever nenhuma palavra consequente (que, fatalmente o transformaria em passado); o texto *escrevível* é a *mão escrevendo*, antes que o jogo infinito do mundo (o mundo como jogo) seja cruzado, cortado, interrompido, plastificado por algum sistema singular (Ideologia, Gênero, Crítica) que venha impedir, na pluralidade dos acessos, a abertura das redes, o infinito das linguagens. O texto *escrevível* é o romanescos sem o romance, a poesia

sem o poema, o ensaio sem a dissertação, a escritura sem o estilo, a produção sem o produto, a estruturação sem a estrutura. E os textos legíveis? São produtos (e não produções) que constituem a enorme massa de nossa literatura. Como diferenciar ainda esta massa? É necessária uma operação segunda [...] Esta nova operação é a interpretação (no sentido que Nietzsche dava à palavra). Interpretar um texto não é dar-lhe um sentido (mais ou menos embasado, mais ou menos livre), é, ao contrário, estimar de que plural é feito. Tomemos, inicialmente, a imagem de um plural triunfante, não limitado por nenhuma coerção de representação (de imitação). Nesse texto ideal, as redes são múltiplas e se entrelaçam, sem que nenhuma possa dominar as outras; este texto é uma galáxia de significantes, não uma estrutura de significados; não tem início; é reversível; nele penetramos por diversas entradas, sem que nenhuma possa ser considerada principal; os códigos que mobiliza perfilam-se a perder de vista, eles não são dedutíveis (o sentido, nesse texto, nunca é submetido a um princípio de decisão, e sim por lance de dados); os sistemas de sentido podem apoderar-se desse texto absolutamente plural, mas seu número nunca é limitado, sua medida é o infinito da linguagem (BARTLHES, 1992, p.38-40 – Grifo nosso).

O texto escrevível é um rizoma. Essa é a principal pista para reconhecê-lo. Quando Barthes propõe que encontremos “de que plural é feito” o texto, ao apontar a necessidade da “abertura das redes” ou afirmar que “o texto escrevível é um presente perpétuo”, descreve, em outras palavras, o mesmo objeto que buscamos: um texto rizomático capaz de abrir-se para o Fora. Textos capazes de efetuar conexões com o múltiplo, de encontrar o caminho em direção ao plano de imanência potencializando a atualização de novos devires. Para falar de um texto assim, para assumir sua crítica, será preciso mergulhar em suas entranhas, em suas artimanhas, para no seio das relações de força, fazendo-se força, encontrar sua reescrita. Pois não se atravessa um texto escrevível impunemente. É uma reescrita conectar-se a esse texto. Ele está sempre pronto a se expandir, a gerar novas conexões em contato com a invasão do fluxo-leitor.

Como construir um texto assim, escrevível? É preciso produzir rizoma! Como fazê-lo por meio da língua? Os textos produzidos no que Deleuze chama de língua menor, parecem apontar o caminho:

As línguas menores não existem em si: existindo apenas em relação a uma língua maior, são igualmente investimentos dessa língua para que ela devesse, ela mesma, menor. Cada um deve encontrar a língua menor, dialeto, ou antes idioleto, a partir da qual tornará menor sua própria língua maior. Essa é a força dos autores que chamamos “menores”, e que são os maiores, os únicos grandes: ter que conquistar sua própria língua, isto é, chegar a essa sobriedade no uso da língua maior, para colocá-la em estado de variação contínua (o contrário de um regionalismo). É em sua própria língua que se é bilíngue ou multilíngue. Conquistar a língua maior para nela traçar línguas menores ainda desconhecidas. Servir-se da língua menor para por *em fuga* a língua maior. O autor menor é o estrangeiro em sua própria língua (DELEUZE, 1995, v. 2, p. 55).

É na língua menor que as linhas de fuga têm maior chance de atingir o Fora, de estabelecer rizoma, e escapar do padrão dominante ao desafiar a língua lhe infringido novas estruturas, formas e conteúdos. O mecanismo binário precisa ser atingido, precisa encontrar o terceiro termo da série, o corpo sem órgão, a “pedra no meio do caminho”, o súbito que lançará o pensamento a dimensões impensadas.

Poderíamos, especulativamente, observar a questão por dois diferentes pontos de vista. Primeiro, observando a construção da máquina literária pela perspectiva de seu articulador, o autor, para, em seguida, observar o funcionamento dessa máquina, seus efeitos, pela perspectiva do leitor. No entanto, existe ainda outra, uma terceira perspectiva possível, a que nos interessa neste estudo (e conecta as duas anteriores), a da própria linguagem. A língua vista em seus próprios domínios, com suas forças em ebulição e interação no interior de sua estrutura, existindo em independência, vibrante e dinâmica, mesmo se suas linhas e potências não forem encontradas pelo fluxo-leitor. Leitor, autor e linguagem, neste conjunto contextual, nada mais são que formas de atualizações de um virtual, peças maquinicas a maquinar suas conexões. Desejo de produção esperando oportunidade para se expandir. Rizomas em constante busca conectiva.

O texto escrevível, portanto, é aquele que busca conectar-se ao Fora por meio de expansão e ruptura rizomática. É máquina desejante ansiando por oportunidade para atualizar uma faceta inusitada de virtual, de Fora, instaurando novas formas e variações de fluxo e corte de fluxo, atualizando virtualidades, devires em potência. O leitor, para a linguagem, é conexão, expansão do fluxo represado, processo de ebulição conectiva. Cada palavra, engendrada no texto, constitui potência vibrante pronta a se conectar, pronta a abrir novas portas a partir do leitor. Falamos, certamente, de um tipo particular de expressão linguística. Não se trata da linguagem cotidiana como busca representativa, ou dos textos chamados por Barthes de legíveis, mas, antes, da língua como produção (seja do que for). A língua como porta para novas sínteses conectivas e, principalmente, de ruptura, gagueira, formação de corpos sem órgãos. A língua como passagem e manifestação da diversidade do Fora.

Assim como no dito de Heráclito a um homem não é dado banhar-se duas vezes no mesmo rio, aqui, no escrevível, também não é possível banhar-se pela segunda vez. Será sempre novo o fluxo que atravessa língua e leitor. Sempre são novas as síntese conectivas a se espalharem por rizoma, conectando a trama dos signos linguísticos à trama semântica, cronológica, social, geográfica, psicológica, epistemológica (para citar apenas algumas) do cotidiano do leitor.

Os conceitos que se desdobrarão adiante seguirão mesclados às reflexões proporcionadas pelas obras observadas, como dissemos, de forma que novos conceitos e pensamentos somar-se-ão ao curso deste estudo, não apenas para encontrar as estratégias, mas, principalmente, para ajudar a compreender o próprio Fora, sua aplicação e relação com a literatura, ou antes, com a vida.

2.1 – O problema das linhas de fuga

Como primeira abordagem, consideraremos o problema da construção do sistema linear e a função de suas linhas e rupturas. Para tanto, da diversidade do universo roseano, destacamos dois pequenos contos. O primeiro, “A Terceira Margem do Rio”, conto de seis páginas¹² inserido no livro *Primeiras Estórias*, publicado originalmente em 1962.

Guimarães Rosa conseguiu atingir a diversidade do múltiplo, do Fora (para utilizar o termo de Deleuze), por várias veredas. Poderíamos dizer com ele, sobre o Fora em sua literatura, que “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”¹³. É no processo. No meio de onde não há meio. Há rizoma. Linhas de fuga que escapam por todos os lados.

Antes de adentrar e tentar compreender onde e como se estabelecem as linhas de fuga, é preciso primeiro compreender as forças que compõem a engrenagem do sistema linear. O narrador-personagem conta a história de seu pai, do momento que se tornou o divisor de águas na história de sua família. A narrativa inicia-se com as palavras “NOSSO PAI”, grafadas em caixa alta, passando por uma série de adjetivações que traçam as qualidades do pai: homem cumpridor, ordeiro, positivo, nem mais estúrdio, mais alegre ou mais triste que os outros, mas quieto. Em seguida, a breve apresentação da mãe e dos irmãos: “Nossa mãe era quem regia, e que ralhava no diário com a gente – minha irmã, meu irmão e eu” (ROSA, 1988, p.32). A casa onde moravam, naquele tempo (tempo da narrativa), ficava a cerca de um quarto de légua (Cada légua equivale a 6.600 metros, portanto, um quarto de légua são 1.650 metros de distância) do caudaloso, fundo e calado rio.

A enunciação da mudança se dá de forma sutil, mas já ao final do primeiro parágrafo, o filho revela que o pai mandou fazer uma canoa, de madeira especial, própria para durar vinte ou trinta anos na água. No terceiro parágrafo a canoa fica pronta e já é colocada a caminho de seu destino. Nada havia sido dito ou explicado. Quando fica pronta, chega a hora de partir.

Esse procedimento de apresentação do epicentro da narrativa logo nas primeiras linhas ou parágrafos é próprio dos contos de grandes escritores, onde cada palavra é significativa e propositalmente escolhida, como aponta Cortázar em seu ensaio “Alguns

¹² ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 32-37.

¹³ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 64.

Aspectos do Conto” (1974, p.157)¹⁴. Guimarães mostra-se a cada linha mestre nessa arte, dizendo o indizível, sem o dizer. Uma vez estabelecido o espaço narrativo, apresentado o cenário e os personagens, o clímax se apresenta. Embora ainda estejamos longe de compreender o destino dos personagens, o autor já de início lança-nos no centro complexo da trama: “Mas se deu que, certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa” (ROSA, 1988, p.32, 1º §).

E esquecer não posso, do dia em que a canoa ficou pronta.
Sem alegria nem cuidado, nosso pai encaçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente. Nem falou outras palavras, não pegou matula e trouxa, não fez a alguma recomendação (ROSA, 1988, p.32).

A primeira reação vem da mulher prestes a ser abandonada: “Cê vai, ocê fique, você nunca volte!” (ROSA, 1988, p.32, 3º §). Em seguida, é a vez do filho (narrador), que se dirá mais tarde o mais próximo do pai e será o único a permanecer ao seu lado: “Pai, o senhor me leva junto, nessa sua canoa?” (ROSA, 1988, p.32) Mas, ele apenas lhe dá a benção e com um gesto o manda voltar. O grande momento chegara.

As imagens lançadas até aqui já possibilitam alcançar as linhas iniciais do sistema: a existência de um espaço familiar. Um casal ribeirinho e seus três filhos. Basta essa apresentação para que o leitor coloque em jogo todo um conjunto de relações simbólicas e paradigmas (o que é a família? Como deveria ser? Ribeirinho? Dentre outras) que traz inerente de seu conhecimento de mundo e experiência. Todo um universo de signos é invocado e colocado em ação.

Em seguida, já nos depararmos com o fato que ameaça romper o sistema aparentemente harmônico. O pai, ao entrar no rio para não mais voltar, estabelece o primeiro corte. O rompimento de fluxo, a parada inesperada que provoca o caos gestante de corpos sem órgãos (DELEUZE, 2010, p.18). O organismo familiar encontra-se a beira da mudança. A decisão imprevisível e inexplicável do pai faz com que encontre a linha de escape que se desdobrará em outras e mais outras linhas, formando uma verdadeira teia rizomática:

Nosso pai entrou na canoa e desamarrou, pelo remar. E a canoa saiu se indo – a sombra dela por igual, feito um jacaré, comprida longa.
Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naquele espaço do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia (ROSA 1988, p. 33).

¹⁴ In: Valise de Cronópio. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Em “A Terceira Margem do Rio” todo enredo se constrói em conexão a esse acontecimento singular, impensado naquela sociedade ribeirinha: “Aquilo que não havia, acontecia”. A decisão do pai gera uma série de questionamentos sem respostas: Qual seu motivo? O que pretende? Por quê? Falta a explicação! Não é possível compreender o que se passa no espírito do pai que se converte em canoeiro solitário.

As palavras tornam-se limitadas diante da extensão do silêncio do pai. Dele, só conhecemos o que o filho disse e viu. Enquanto o filho fala, escreve suas memórias, o pai faz sua marca pela trilha do silêncio. É através do silêncio que a potência de sua linguagem se manifesta: “E nunca falou mais palavra, com pessoa alguma” (ROSA, 1988, p.35).

A resolução de partir, permanecendo sempre perto e longe, como em uma dimensão paralela, se não fosse de um pai de família, parte desse sistema, se de um andarilho, talvez, não causasse tamanho estranhamento. A primeira ruptura proposta pelo texto é exatamente a ruptura com a estrutura familiar e social vigente, como dissemos. O pai, sustento da família, a abandona à própria sorte. Isolado no meio do rio, não pode mais que um fantasma na lembrança. Seu percurso não deixa rastro. Seu comportamento comum, sem sobressaltos, dá lugar à atitude incognoscível: “Todos pensaram de nosso pai a razão em que não queriam falar: doidera” (ROSA, 1988, p.33). Outros pensaram ainda em pagamento de promessa ou que teria alguma doença contagiosa e por escrúpulo preferira se afastar. De um lado especulações, de outro o silêncio.

Outras instituições, máquinas lineares, são chamadas pela família para ajudar a recuperar o que fugia do sistema. O padre vem chamado para tentar dissuadir o canoeiro: “; em seguida dois soldados e, por fim, a imprensa tenta sem sucesso fotografar o canoeiro que se embrenha em regiões desconhecidas do largo rio. Todos falham em suas tentativas:

Mandou vir o tio nosso, irmão dela, para auxiliar na fazenda e nos negócios. Mandou vir o mestre, para nós, os meninos. Incumbiu ao padre que um dia se revestisse, em praia de margem, para esconjurar e clamar a nosso pai o dever de desistir da tristonha teima. De outra, por arranjo dela, para medo, vieram os dois soldados. Tudo o que não valeu de nada. Nosso pai passava ao largo, avistado ou diluso, cruzando na canoa, sem deixar ninguém se chegar à pega ou à fala. Mesmo quando foi, não faz muito, dois homens do jornal, que trouxeram a lancha e tencionavam tirar retrato dele, não venceram: nosso pai se desaparecia para a outra banda, aproava a canoa no brejão, de léguas, que há, por entre juncos e mato, e só ele conhecesse, os palmos, a escuridão, daquele (ROSA, 1988,p.34).

Aos poucos, a família acostuma-se ao inusitado: “às penas, que, com aquilo, a gente mesmo nunca se acostumou” (ROSA, 1988, p.34). A narrativa segue agora dois fluxos (que ainda irão se subdividir), o primeiro é o da família fraturada que, às margens do rio, sofre

com a decisão do pai, mas não fala mais nele: “E nunca mais falou palavra, com pessoa alguma. Nós, também, não falávamos mais nele. Só se pensava. Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento” (ROSA, 1988, p.35). A lembrança, a saudade, a ausência do que permanece próximo, mas inacessível, o silêncio, o inexplicável, são alguns dos elementos que atormentam e rompem o tecido linear (familiar).

O pai, no entanto, não se separa por completo do conjunto. A insistência do narrador, seu filho, em continuar às margens do rio, assim como sua insistência em relatar suas lembranças é a prova definitiva desse vínculo originário, dessa conexão. O canoieiro permanece como uma imagem, quase uma miragem – “avistado ou diluso, cruzando na canoa, sem deixar ninguém se chegar à pega ou à fala” (ROSA, 1988, p. 34) – , que permanece ligada ao sistema por toda uma teia de engrenagens e conexões, conceituais e simbólicas, que a figura paterna pode representar. Sua figura não é apagada do sistema familiar, suas marcas permanecem ainda que sob novas formas engendradas pela fuga imposta ao sistema linear.

O canoieiro retira-se para o lugar do entre. O leitor, assim como o narrador, observa o fluir das águas do rio e do tempo a partir da margem. Não nos é concedido navegar no rio ou acompanhar o canoieiro em sua aventura. Propositamente somos postos à margem, junto ao narrador. Será preciso que cada um se aventure sozinho nesse permanecer em uma canoa onde só há lugar para um. Trata-se de um permanecer dinâmico, uma vez que o estar no entre do rio exige esforço colossal. Não é gratuita essa estadia. Embora possa se ter a ilusão de um estar sempre no mesmo espaço, o esforço, vale lembrar, é para permanecer em um rio que sempre é outro, já alertava Heráclito:

“Para os que entram nos mesmos rios, outras e outras são as águas que correm por eles... Dispersam-se e... reúnem-se... vêm junto e junto fluem ... aproximam-se e afastam-se” (Frag. 12; K-R. p.198)

“Não se pode entrar duas vezes no mesmo rio. Dispersa-se e reúne-se; avança e se retira” (Frag. 12; G.B. p.41)

“Descemos e não descemos nos mesmos rios; somos e não somos” (Frag. 49 a; G.B. p.39). (SANTOS, 2001,p.86).

A imagem do rio, tomada como metáfora, abre campo para um infinito de possibilidades semânticas. Agora que colocamos a canoa em suas águas, uma pergunta insiste por resposta: onde a terceira margem? O que representa? Sobre essa questão é esclarecedor ouvir as palavras de Rosa ao contar, em entrevista concedida a Günter Lorenz, como percebe o simbolismo do rio:

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 vivi antes. E para estas duas vidas um léxico apenas 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 do homem. Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e obscuros como os sofrimentos do homem. Amo ainda mais uma coisa de nossos grandes rios: sua eternidade. Sim, rio é uma palavra mágica para conjugar eternidade (LORENZ, 1983, p 297).

Eterno. Esta parece ser a palavra certa para designar alguém que vive no infinito. O fragmento acima nos traz uma gama de conexões. A metáfora da terceira margem abre-se como um leque sobre o eixo. O rio tem para Rosa um simbolismo maior, não se trata simplesmente de um rio: é uma dimensão do saber.

“A terceira margem” é uma máquina em produção. Produz interrogações. Gesta pensamentos a partir da especulação de sua intenção primeira. A aventura do pensamento especulativo é forçada ao limite em busca de uma nova margem. Este é o principal procedimento de produção rizomática nesse conto.

A proposta de permanecer em uma terceira margem gera o desdobramento de várias questões a depender da chave de leitura adotada pelo leitor. Poder-se-ia considerar a posição geográfica do canoeiro no rio, ao meio, seu permanecer entre as margens paralelas, como a terceira margem; ou considerar a superfície de contato entre a lâmina d’água e a canoa para estabelecer conexões metafísicas, como faz a pesquisadora Elide V. Oliver, da Universidade de Minnesota: “É, portanto, na superfície que se dá o encontro entre rio e homem. É este o ponto no espaço onde a mortalidade do individual encontra a imortalidade e eternidade do rio” (OLIVER, 2001, p. 125). Essas alternativas, entretanto, apenas arranham a superfície. Não esgotam as possibilidades.

Teses defendidas em um departamento de psicanálise poderiam tender a uma edipianização¹⁵ do depoimento do filho, focando-se nas questões familiares, na culpa, na ausência paterna como trauma, transformando a narrativa em uma sessão psicanalítica. Outro pesquisador encontrará na canoa o simbolismo para um caixão conduzindo a um mundo além, permitindo pensamentos de caráter metafísico, transcendental clássico (platônico), ou

¹⁵ Termo utilizado por Deleuze e Guattari no livro *Anti-Edipo*, obra na qual se dedicam a combater a tendência freudiana e de seus discípulos em buscar uma associação em tudo e para tudo da vida individual em suas relações familiares, em especial no tocante à sexualidade, relacionando ao chamado complexo de Édipo, criado por Freud.

versando sobre o enfoque da loucura. A própria questão da desterritorialização, tanto social quanto geográfica, encontra também lugar nessas margens.

O que nos interessa, porém, não é limitar o espaço semântico do rio buscando uma explicação final para o simbolismo da margem. A terceira margem está e não está no rio. Está, antes, nos olhos de cada leitor-ouvinte. Cada nova experiência especulativa sobre as fronteiras das margens traz mais conexões a esse rizoma insaturável.

O problema da busca pela terceira margem é como o exemplo de Voltaire, lembrado por Guimarães Rosa no primeiro prefácio de *Tutaméia* (1967, p.7). Assemelha-se a entrar vendado (ou cego) em um quarto escuro e procurar por um gato preto que não está lá. Só se compreenderá que o gato não existe (ou existe) ao final da procura. É a experiência de busca do gato inexistente que permitirá compreender e entrar em contato com o nada (tudo) que ali está (até mesmo tocar sua pele, encontrar o gato inexistente). Da mesma forma, é somente na experiência de busca pela terceira margem que esta se mostrará. Cada leitor verá a margem que melhor lhe fere os sentidos. É como o *Godot*, do clássico teatral “Esperando Godot”, escrito pelo dramaturgo irlandês Samuel Beckett em 1952. A peça conta a história de dois personagens, Vladimir (Didi) e Estragon (Gogo), que permanecem por um longo tempo a espera da chegada de Godot, personagem indeterminado que não chegará, mesmo ao final da peça. A espera constante e a indefinição sobre quem seria Godot, e se ele virá (ou existe), leva muitos teóricos e críticos a crerem que Godot representa a angústia da espera humana. Podendo ser: Deus, um cachorro de estimação, uma cura, um emprego, ou qualquer outra “coisa” que interesse fundamentalmente ao leitor (espectador). Em outras palavras, a chave de leitura adotada determinará o resultado.

O núcleo de forças mantém-se guardado junto ao que está vivo e em pulsante dinâmica. O texto se conecta à experiência, ao vivido do leitor, sendo este o combustível da engrenagem. A máquina roseana é formada por um sistema em constante fuga. Novos devires formam-se espontaneamente com o fluxo do rio. É através da linguagem que chegamos ao que está do outro lado do silêncio, no Fora que se instala na terceira margem (do rio).

O tratamento dado à linguagem por Rosa possibilita ao leitor conectar-se ao tema por múltiplos caminhos, estabelecendo conexões diversas e únicas, característica própria do texto escrevível, na definição de Barthes. Não há entrada privilegiada nesse rizoma. Mas a escolha por onde entrar também determina mudanças no mapa do rizoma.

Sobre as rupturas impostas ao sistema linear pelo próprio texto somam-se outras, provocadas no leitor pelo processo de conexão que inicia ao estabelecer o fluxo de leitura. Trata-se, antes, de fluxo-produção.

Alguns procedimentos (tratamentos dados à língua), como inversões e uso de expressões com influência da oralidade e de regionalismos, pontuados em nossa conclusão, contribuem também para que a linguagem seja forçada a abrir-se sobre novas conexões. Tais construções valem não apenas pelo dito, mas pelo muito que não dizem, mas fazem cada leitor perceber.

A esse “tratamento” dado por Guimarães à língua, Deleuze chama estilo. Roberto Machado esclarece que o estilo é “– para Deleuze, uma variação de variáveis, uma variação contínua que diz respeito principalmente à sintaxe – é o que permite que o escritor crie uma língua estrangeira em sua própria língua” (MACHADO, 2009, p. 207).

Em outro conto de Rosa, “Meu tio Iauaretê”, publicado um ano antes, 1961, encontraremos o trabalho com a linguagem desdobrando-se ainda mais sobre si mesmo. A desterritorialização eclode do interior da própria língua. As fusões com o Tupi atingem o nível metalinguístico, projetando, como em um espelho, a língua sobre si mesma. Haroldo de Campos analisa os procedimentos roseanos ali empregados em seu célebre ensaio “A linguagem do Iauaretê”, publicado em seu livro *Metalinguagem & Outras Metas*:

Sua fala (do onheiro-narrador) é tematizada por um “Nhejm?” intercorrente, quase sublinhar, que envolve um expletivo-indagativo “Hein?”, mas que, como se vai verificando, é antes um “Nhennhem” (do tupi Nhehê ou nheeng, como registra Couto de Magalhães em seu Curso de Língua Tupi Viva ou Nheengatu), significando simplesmente “falar”. Rosa cunha mesmo, em abono dessa linha de interpretação, o verbo “nheengar” (“... em noite de lua incerta ele gritava bobagem, gritava, nheengava...”), como se fora uma desinência verbal, forma palavras-montagem (“jaguanhenhém”, “jaguanhém”) para exprimir o linguajar das onças (“Eh, ela rosneou e gostou, tornou a se esfregar em mim, mião-miã. Eh, ela falava comigo, jaguanhenhém, jaguanhém...”), comportando porém uma nuance: miado de filhote de onça, de “jaguaraim”. Então já se percebe que, neste texto de Rosa, além de suas costumeiras práticas de defomação oral e renovação do acervo da língua (frequentemente à base de matrizes arcaicas ou clássicas injetadas na surpreendente vitalidade), um procedimento 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 enunciam o momento da metamorfose, que dará à própria fábula a sua fabulação, à história o seu ser mesmo. Para ver como funciona o processo, basta atentar para o fato de que o tigreiro, em seu rancho encravado em plena “jaguetama” (terra de onças), enquanto conta, para seu hóspede desconfiado e que reluta em dormir, histórias de onça, está também falando uma linguagem de onça. Interjeições e expletivos, resmungos onomatopaicos, interpolam-se desde o começo de sua fala (“Hum? Eh-ch” ... “Ã-hã”... “Hã-hã”...) e se confundem com (ou se resolvem em) monossílabos tupis incorporados ao discurso, portando significado dentro dele se interpretados lexicograficamente (“Sei acompanhar rastro. Ti ... agora posso mais não, adianta não, aqui é muito lugaroso”). Esse “Ti” (como talvez o “NT”, “NT” que aparece em outros pontos) será provavelmente o advérbio tupi de negação, que Couto de Magalhães dá como *Inti* ou *ti* (CAMPOS, 1970, p.60 - 61).

Além dos aspectos linguísticos brilhantemente evidenciados por Haroldo de Campos, outra característica torna “Meu tio Iauaretê” especialmente interessante para nossa busca pelos procedimentos que levam ao Fora. Percebemos nele a expressão do que Deleuze chama “devir”, particularmente, do devir-animal.

O conto “Meu tio Iauaretê” inicia-se com um viajante pedindo pouso em uma casa, cujo dono, descobrirá, é também matador de onças. Segue-se um diálogo no qual só a voz do caçador é ouvida. A fala do visitante é intuída pelo leitor entre as falas do onceiro. Sua presença, entretanto, é ativa, conduzindo a narrativa com perguntas e cachaça ofertada ao anfitrião: “Cê pode sentar, pode deitar no jirau. Jirau é meu não. Eu – rede. Durmo em rede. Jirau é do preto. Agora eu vou ficar agachado. Também é bom. Assopro o fogo. Nhem? Se essa é minha, nhem? Minha é a rede. Hum. Hum-hum. É. Nhor não” (ROSA, 2001, p.192).

Aqui podemos observar um potente procedimento produtor de rizoma. O interlocutor é intuído a partir da fala do onceiro. Sua fala é ouvida pelo leitor, embora não possa ser lida diretamente. Que palavras utiliza esse interlocutor para dizer o que diz? Do onceiro ouvimos uma espécie de tradução do que o outro diz, como no trecho: “Se essa é minha, nhem” (ROSA, 2001, p.192). Ao forçar o leitor a tecer esse desenho no tapete textual, ao forçar o leitor a dar forma(s) às possíveis falas ocultas do visitante, Rosa transforma o leitor em autor e obra, uma vez que, por vezes, o leitor será forçado a se colocar na posição do visitante indagador.

Ao fluir da narrativa, à medida que bebe, o onceiro revela sua história. Diz que foi para ali pago para caçar onças. Em tom de confiança e arrependimento, pede: “Mercê não pode falar que matei onça, pode não. Eu, posso. Eu não mato mais onça, mato não. É feio – que eu matei. Onça é parente” (ROSA, 2011, p. 195).

“Onça é parente”, este é o fio que começa devir. Antes de segui-lo, porém, convém ouvirmos as palavras de Deleuze sobre o significado do termo “devir”:

Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tampouco dois termos que se trocam. A questão “o que você está se tornando?” é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se torna, o que se torna muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos (DELEUZE, 2009, p.213).

Os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Pois se o devir animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna "realmente" animal, como tampouco o animal se torna "realmente" outra coisa. 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. O devir pode e deve ser qualificado como devir-animal sem ter um termo que seria o animal que se tornou. O devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele se torna; e, simultaneamente, o devir-outro do animal é real sem que esse outro seja real (DELEUZE, 2011, v. 4, p. 14).

Esse processo de dupla captura, de assimilação, núpcias entre dois reinos, revela-se no universo de “Iauaretê” por meio de um devir-onça. O matador relembra as caçadas, as particularidades de suas presas onças. Por vezes comia a carne, o coração: “carne dela eu comi. Da Pimina (onça pintada) eu comi só o coração dela, mixiri, comi sapecado, maqueado, de todo jeito. E esfregava meu corpo todo com a banha. Ora eu nunca ter medo!” (ROSA, 2011, p.198). Mais a frente essa identificação se aprofunda, chegando a um nível molecular, metamórfico:

Vontade doida de virar onça, eu, eu, onça grande (...) quando melhorei, tava de pé e não no chão, danada pra querer caminhar. (...) Deu em mim uma raiva grande, vontade de matar tudo, cortar na unha, no dente. Urrei. Eh, eu – esturrei! No outro dia, cavalo branco meu, que trouxera, me deram, tava estraçalhado meio comido, morto, eu manheci todo breado de sangue seco... (ROSA, 2011, p.223-224).

O narrador-caçador chega às culminâncias de sua identificação, de seu fluxo conectivo em devir. Acredita-se parente de onça, capaz de transformar-se em onça, mas se vê preso entre dois reinos, homem-onça, homem em um crescente devir-onça, sem jamais chegar a sê-la: “Pois, à medida que alguém se torna, aquilo que ele se torna muda tanto quanto ele” (DELEUZE, 2009, p.214). O onceiro termina por confessar ter se tornado também um matador de homens, levando suas vítimas para serem comidas, devoradas:

Amarrei aquele Gugué na rede. (...) Quando ele queria gritar, hem, xô! Axi, ai deixei não: atochei folha, folha lá nele, boca a dentro. (...) Levei para o Papa-gente. Papa-gente, onça chefe, onço, comeu Jababora Gugué... (ROSA, 2011, p.231).

Por fim, o visitante (a quem “vemos” por meio da fala do onceiro), que permaneceu durante toda narrativa com a arma engatilhada, mata o onceiro:

Desvira esse revolver (...) Ei, por causa do preto? Matei preto não, tava contando bobagem (...) Faz isso não, Nhenhenhém... Heeé!... Hé... Aor-rrã... Aaãh... Cê me arrhóu... Remiaci... Rêiicdãnocê... Araaã... Uhm... hi... Ui... Uh... Hh... êe... êê... ê... ê... (ROSA, 2011, p.235).

Na sintaxe criadora da fala do personagem-narrador de “Meu Tio Iauaretê”, como também em “A Terceira Margem do Rio”, percebemos uma estratégia recorrente em Rosa, a busca por uma agramaticalidade que se faz como tal desviando, de forma criadora, das regras conectivas do idioma. Há preocupação com a caracterização linguística do personagem, com as marcas de oralidade, gerando esse chamado “desvio agramatical” que se enquadra perfeitamente ao que Deleuze considera indispensável para criar uma “língua menor”: levar a língua ao seu limite. A esse respeito, Roberto Machado esclarece:

Trata-se de um limite agramatical – intensivo – que devasta as designações e as significações, permitindo que a linguagem deixe de ser representativa e adquira a potência de dizer o que é indizível para a linguagem empírica ou habitual. Portanto, quando se cria uma “língua original”, desequilibrada, a linguagem habitual, cotidiana, sofre uma reviravolta, é levada a um limite assintótico, pela criação de novas possibilidades gramaticais, ou, mais propriamente, agramaticais que fazem parte da criação de novos possíveis (MACHADO, 2009, p.211).

Os contos roseanos são formados por essa agramaticalidade que se multiplica em rizoma. Nada se faz sozinho nesse tipo de máquina. Suas engrenagens adquirem movimento no contínuo processo de se conectar a novas engrenagens e são essas conexões que formam a máquina e seu movimento. Cada novo ponto de conexão, junção e disjunção, traz nova variável ao sistema.

No caso de “A Terceira Margem do Rio”, temos, como vimos, um intrincando processo de disjunção que produz a fuga de todo sistema para uma linha indeterminada, ainda por ser gestada: a terceira margem. O estranhamento, as novas “visões” e “audições” são proporcionadas não apenas pelas sonoridades produzidas no seio das relações sintáticas. Estas formam a fôrma, mas não são tudo. Falta a peça crucial nesse conjunto, aquela que responderá à série de questionamentos rizomáticos produzidos pela máquina. Cada interrogação forma uma nova disjunção que se abre em uma série de outras possibilidades conectivas. O fio a que cada engrenagem solta se juntará depende das conexões que o leitor lhe trará. Não se trata de um circuito fechado, mas um mapa em constante devir, processo de expansão por territorialização e desterritorialização. Novos espaços vêm de encontro à narrativa produzindo um texto em contínuo crescimento, em constante processo de reescritura, escrevível por natureza e, por isso, com fortuna crítica inesgotável, vivo e pulsante como cabe a um organismo em mutação.

Acontece como na reflexão de Roland Barthes sobre os textos escrevíveis, mais especificamente sobre o problema da análise de um texto único, em suas “reescritura” da novela “Sarrasine”, de Balzac:

(...) o texto único não é acesso (indutivo) a um modelo, mas entrada de uma rede de mil entradas; penetrar por esta entrada é visar, ao longe, não uma estrutura legal de normas e desvios, uma lei narrativa ou poética, mas uma perspectiva (de fragmentos, de vozes vindas de outros textos, de outros códigos), cujo ponto de fuga é sempre transladado, misteriosamente aberto: cada texto (único) é a própria teoria (e não o simples exemplo) dessa fuga, dessa diferença que, sem se conformar, volta indefinidamente (BARTHES, 1992, p. 46).

O texto escrevível possui a propriedade da multiplicação rizomática. Nos textos em tela o rizoma se ramifica por meio da multiplicação de questionamentos que servirão a duas funções: 1)fraturar a estrutura (textual e/ou social) impondo-lhe uma nova possibilidade conectiva; 2)ampliar a rede de conexões, expandido o texto, atualizando virtualidades a cada novo devir do leitor. Se a esses devieres, a essas conexões ocasionar a atualização em forma de um novo texto, eis que tudo se amplia, é reescrito (se a crítica for “colorida”, é claro – referência ao ensaio “Pelo colorido, para além do cinzento (quase um manifesto)”, de Alberto Pucheu. Nesse texto, propõe-se que o crítico literário não produza seu texto à sombra da obra analisada (crítica cinzenta), mas crie seu texto de forma que possa também ser escrevível, emocionar, gerar novos pensamentos, em outras palavra, que possa produzir rizoma, tornando-se também obra artística, e não uma simples e estéril análise).

Em “Meu Tio Iauaretê” o processo se dá de modo diferente ao que ocorre em “A Terceira Margem”. O rizoma se espalha para o nível molecular, buscando dimensões imperceptíveis, fusões, combinações sintático-semânticas, aproximações em forma de devir animal. Embora a aproximação entre o onceiro e a onça se dê de forma intensa, metamórfica (até mesmo em sua fala de onça: “jaguanhenhém, jaguanhém...”), ele jamais chegará a ser o objeto de seu desejo. E é exatamente disso que se trata aqui, ou melhor, em ambos os contos: desejo.

Portanto, aproximamo-nos agora do elemento que dá vida à máquina: o desejo. “Não que o desejo seja desejo da máquina, mas porque o desejo não deixa de formar máquina na máquina, e de constituir uma nova engrenagem ao lado da engrenagem precedente, indefinidamente” (DELEUZE, 2011, p.119).

O desejo é o elemento motor nessa engrenagem. É ele que faz o sistema funcionar, forçando caminhos rumo ao Fora; faz correr, fluir e cortar o fluxo. O desejo não age sozinho. Existe no conjunto, em agenciamento com toda produção desejante. É desejo de produção e produção de desejo. Deleuze enfatiza não haver desejo que não corra para um agenciamento. Desejar é construir agenciamentos (rizoma), colocar forças em interação.

Em um texto, qualquer que seja, existe ao menos dois momentos distintos (identificáveis) de manifestação do desejo, gestante das linhas da máquina que serão colocadas em interação com o restante do sistema. O primeiro ocorre no momento da produção criativa do texto. O desejo está presente nesse momento (como em todos) forçando conexões que passam desde a escolha do tema, conteúdo, até sua adequação à forma sintática. Um enunciado não é formado meramente por um amontoado de palavras, é uma linha do sistema. Cada palavra escolhida, ao ser colocada na frase, se conecta com outras para desenhar-se de acordo com as regras de engendramento própria de cada idioma. Portanto, um enunciado traz regras sociais dominantes ou não, opções por um padrão. Infringir as regras será uma opção de estilo: “O agenciamento maquínico de desejo é também agenciamento coletivo de enunciação” (DELEUZE, 1977, p.119). O enunciado que forma e descreve a máquina é também parte dela.

Portanto, no processo de produção, independente da intenção do autor ao produzir o texto, é colocada em jogo uma série de novos fluxos, que são cortes no sistema precedente, originando as linhas de força que formarão e se manterão no interior da máquina literária, ou social. Um texto, portanto, é também produto único de seu tempo e meio, sendo resultado direto das combinações de força de um momento específico no tempo e espaço.

Uma vez inserido no sistema, o texto escrevível passa a produzir rizoma, o novo texto torna-se peça na engrenagem e não pode mais deixá-la: “Todo ‘objeto’ pressupõe a continuidade de um fluxo, e todo fluxo supõe a fragmentação do objeto” (DELEUZE, 2010, p.16).

Eis que surge o segundo momento, em que a obra não pertence mais a seu criador (se é que já pertenceu). Mas, como parte do sistema, é trazida ao teatro das forças sempre que o leitor, de qualquer época ou espaço, se dispõe a ler. O simples ato da leitura lançará o universo de forças ali represado de encontro direto aos novos campos de força (de desejo - do leitor) que se manifestam.

Signos são forças que uma vez colocadas em ação não podem mais ser detidas. Seu fluxo, ao adentrar no sistema, passa a seguir regras de engendramento que não dependem mais da relação espaço-tempo (ou linguística). As forças represadas na máquina texto poderão desencadear potências ocultas, desconhecidas no leitor, o que pode resultar em atitudes diferenciadas, incognoscíveis, impensadas no campo social em que atua, como afirma Barthes na introdução de “Sade, Fourier, Loiola”:

O prazer do texto realiza-se, por vezes, de uma forma mais profunda (e é então que se pode justamente dizer que há Texto): quando o texto "literário" (o Livro) transmigra para a nossa vida, quando uma outra escrita (a escrita do Outro) consegue escrever fragmentos da nossa própria quotidianidade, em resumo, quando se produz uma coexistência. [...] Trata-se de fazer passar para nossa quotidianidade fragmentos do inteligível forjados no texto que se admira (e que se admira precisamente porque sabe emigrar); trata-se de falar esse texto e não de praticar, deixando-lhe a distancia de uma citação, a força de uma interrupção de uma palavra martelada, de uma verdade na linguagem; então, a nossa própria vida cotidiana torna-se um teatro que tem como décor o nosso habitat social (BARTHES, 1971, p. 13-14, in: VOLPE, 2005, p.9) ¹⁶.

A máquina literária gesta seu próprio tempo e transborda, conectando-se ao longo da história a fluxos diversos. Aí está a potência das obras escritáveis. Elas produzem rizoma. É a linguagem que fala, conecta-se, e não o autor ou leitor. No leitor o fluxo encontra sua expansão, mas este não lhe pertence. É o que vemos acontecer no conto de Rosa. O leitor não atravessa impunemente suas linhas. Uma vez acionado o sistema, ele continuará a produzir suas rupturas em busca do Fora, a gerar interrogações (rizoma) geração após geração, conectando-se aos pensamentos do leitor. Neste ponto, é relevante lembrarmos as reflexões de Roland Barthes sobre a independência própria da linguagem:

Em França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de colocar a própria língua no lugar daquele que dela era até então considerado proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia — que não se deve em momento algum confundir com a objetividade castradora do romancista realista —, atingir esse ponto onde só a linguagem age, "performa", e não "eu": toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura (o que vem a ser, como se verá, devolver ao leitor o seu lugar).

(...)

Voltemos à frase de Balzac¹⁷. Ninguém (isto é, nenhuma "pessoa") a diz: sua fonte, sua voz não é o verdadeiro lugar da escritura; é a leitura. Outro exemplo bem preciso pode fazer-nos entender isso: pesquisas recentes (J.-P. Vernant) tornaram patente a natureza constitutivamente ambígua da tragédia grega; o texto é tecido de palavras de duplo sentido que cada personagem compreende unilateralmente (esse perpétuo mal-entendido é precisamente o "trágico"); há, entretanto, alguém que ouve cada palavra na sua duplicidade, e ouve mais, pode-se dizer, a própria surdez das personagens que falam diante dele: esse alguém é precisamente o leitor (ou, no caso, o ouvinte). Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e

¹⁶ In: VOLPE, Muriam L. *Geografia de exílio*. Editora UFJF: Juiz de Fora, 2005, p. 9.

¹⁷ "Era a mulher, com seus medos repentinos, seus caprichos sem razão, suas perturbações instintivas, suas audácias sem causa, suas bravatas e sua deliciosa finura de sentimentos". Quem fala assim? É o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? É o indivíduo Balzac, dotado, por sua experiência pessoal, de uma filosofia da mulher? É o autor Balzac, professando ideias "literárias" sobre a mulher? É a sabedoria universal? A psicologia romântica? Jamais será possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve (BARTHES, 2007, p.49).

esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor (BARTHES, 2007, p.50).

A ideia de que a linguagem possui independência em relação ao seu tempo e autor vem sendo construída já por um longo tempo na história da crítica e análise literária. Foucault trabalha essa tese em seu livro *As Palavras e as Coisas*, e em seu ensaio “O pensamento exterior”, denominando tal independência de “o ser da linguagem”. Nesses textos a questão do Fora é apresentada, em relação a linguagem e a literatura, focando-se no apagamento do sujeito exterior ao texto, de forma que é o texto quem fala e não o autor.

Dando prosseguimento à construção desse pensamento, o que Deleuze faz é ampliar a percepção do que é o Fora ao descrever aspectos do mecanismo de interação que torna a linguagem literária independente, mutante e em constante processo de conexão com a vida em sua pluralidade.

Se for mesmo verdade, como preconizavam Barthes, Blanchot, Foucault e Deleuze que exista um “ser da linguagem”, independente, também é verdade que para ele existir será necessário a primeira chama, o estopim que rompa o grande fluxo, o “Big Bang” que dará origem a todo universos linguístico que seguirá, que formará seu ecossistema. Mais uma vez, vale lembrar as palavras de Barthes:

O escritor se encontra sempre sobre a mancha cega dos sistemas, à deriva; é um joker, um mana, um grau zero, o morto do bridge: necessário ao sentido (ao embate), mas ele mesmo privado de sentido fixo; seu lugar, seu *valor* (de troca) varia segundo os movimentos da história, os golpes táticos da luta: podem-lhe tudo e/ou nada. Ele próprio está fora da troca, mergulhado no não-lucro, o *mushotoku* zem, sem desejo de ganhar nada, exceto a fruição perversa das palavras (mas a fruição não é nunca um ganho: nada a separa do *satori*, da perda) (BARTLHES, 1996, p.48).

É justo e desejável que se fale da máquina texto independente de seu criador. É para isso que ela foi gerada: para responder, para gerar dúvidas, para se mover ao contato com o leitor. A máquina texto está viva e em funcionamento, é organismo que deve ser percebido de forma independente. Questões sobre a biografia de seu criador ou contexto de produção pertencem a outro universo.

No entanto, ao falarmos desse ponto de erupção, trazemos à tona outra questão igualmente instigante: existiriam temas mais propícios a esse agenciamento de forças? Qual seria o tema ideal para promover não apenas linhas de um sistema linear, mas um conjunto em constante fuga, em rota de colisão com outros fluxos, talvez, ainda, inexistentes? Como escolher o tema que falará fundo ao povo que ainda inexistente?

Cortázar, ao refletir sobre esse problema, parece ter percebido uma importante nuance nas leis que geram o processo de engendramento entre tema, autor e leitor. Observa que o valor não recai sobre o tema em si, mas sobre a intensidade da carga conectiva com que ele é recebido e grafado pelo autor:

– Como distinguir um tema insignificante – por mais divertido ou emocionante que possa ser – e outro significativo? Respondo que o escritor é o primeiro a sofrer esse efeito indefinível, mas avassalador de certos temas, e que precisamente por isso é um escritor. Assim como para Marcel Proust o sabor de uma *Madeleine* molhada no chá abria subitamente um imenso leque de recordações aparentemente esquecidas, de modo análogo o escritor reage diante de certos temas, da mesma forma que seu conto, mais tarde, fará reagir o leitor. Todo conto é assim predeterminado pela aura, pela fascinação irresistível que o tema cria no seu criador (CORTÁZAR, 1974, p. 156).

Guimarães Rosa dá depoimento desse arrebatamento irresistível imposto pelo tema ao relatar, no quarto prefácios de *Tutaméia*, “Sobre a escova e a dúvida”, como lhe surgiu o conto “A Terceira Margem do Rio”: “veio-me, na rua, em inspiração pronta e brusca, tão ‘de fora’, que instintivamente levantei as mãos para ‘pegá-la’ como se fosse uma bola vindo ao gol e eu o goleiro” (ROSA, 1967, p157).

Toda força é desejo que se diferencia em outras forças adequando-se às relações de produção, de corte e fluxo. Em “A Terceira Margem do Rio” vemos o processo de dispersão e ebulição rizomática ser alcançado por meio do aprofundamento especulativo gerado, em primeiro lugar, pela atitude do pai e, em seguida, pelo próprio conceito que envolve a ideia de terceira margem. Mais adiante, na conclusão, retomaremos com mais considerações sobre outros procedimentos empregados por Rosa nos dois contos observados.

2.2 - Desterritorialização e Linguagem

Consideraremos agora a questão da busca pelo Fora, da dispersão rizomática, sob a perspectiva do território e da desterritorialização. O que nos permite também um sem número de diferentes entradas e desdobramentos desde questões geopolíticas, demarcações em conceitos de territórios, fluxos migratórios, passando por problemas de ajustamento social, linguístico e cultural. Falar de território é falar de diversidade, identidade e memória. O ato de dar um limite à área de atuação, de gestar ou demarcar território, a ocupação e a desterritorialização são também, talvez antes, atitudes políticas.

Pretendemos adentrar nas questões de deslocamento, territorialização e desterritorialização pelo viés multifacetado da linguagem. Vista não como fator de adaptação, mas como elemento de transformação, criação.

A língua cria laços simbólicos que identificam espaços a territórios. No entanto, não se prende a demarcações, derrama, transborda para além de suas margens fronteiras. A língua é organismo em constante mutação, permanente fuga das fronteiras. Isso se torna evidente ao observarmos, por exemplo, as combinações entre português e espanhol, formando o chamado portunhol (*portuñol*), uma “língua” entre línguas, sem gramática fixa, sem território, migrante, evidenciando o aspecto errático e transnacional que a língua pode assumir.

A partir da leitura de alguns aspectos do livro *Mar Paraguayo*, de Wilson Bueno, buscaremos refletir sobre os procedimentos adotados para, no plano literário, tentar materializar esse panorama do entre lugar, do não lugar (do Fora) assumido por estruturas linguísticas mistas, como é o caso do portunhol quando manipulado e posto a serviço do trabalho literário. Na obra em questão, como veremos, mescla-se ainda uma terceira língua, o Tupi-guarani.

Publicado, no Brasil, em 1992 pela editora Iluminuras; e pela Tsé-tsé, em 2005, na Argentina, *Mar Paraguayo*, do escritor paranaense Wilson Bueno, continua a desafiar a crítica. Já no título o leitor se depara com o inesperado. Onde um mar no Paraguai? Não há. Ao menos não um comum, em seu aspecto geográfico. Existe sim uma confluência de línguas fronteira que parecem inundar o texto como os rios ao mar. É na linguagem, em sua engrenagem e arquitetura que se dá esse novo espaço navegável.

A protagonista, Marafona – Sf. ‘meretriz’ XVII. De origem incerta; talvez do árabe mara haina ‘mulher enganadora’ (CUNHA, 1997, p.500). Tem relação com a palavra

mãe, do Latim *matre* ou Celtibero *matrubos* e com *fona* (faúlha) do Gótico *fon*, fogo ou com o Gaélico *foun*, *fon*, terra, região. Supõe-se que possa ter origem árabe com o significado de mulher enganadora, mas a origem pode ser muito mais antiga. Outros significados para a palavra são boneca de trapos; prostituta ou mulher desleixada¹⁸ –, nascida no que chama de Fazenda Guarani, no interior do Paraguai, vive agora no Balneário de Guaratuba, no estado do Paraná, Brasil. A migração entre regiões fronteiras e a origem da personagem justificam a mescla idiomática em que o texto é construído. A trama se inicia com Marafona apresentando-se. Suas primeiras palavras são: “Yo soy la Marafona del balneário” (BUENO, 2005, p.12). No momento seguinte o leitor se depara com a apresentação de uma morte e a defesa: “No, no lo maté (...) No, fue la suerte, já lo disse” (BUENO, 2005,p.12).

A sorte a que a personagem se refere está na situação da morte do velho. Marafona era sua prostituta. Aceitara viver com o velho, de oitenta e cinco anos, de forma a não lhe faltar nada. Mas tinha um amante, um *niño* de dezessete anos. Um dia, ela empurra o velho no sofá, como que em uma brincadeira libidínica, e ele, ao cair, fica inconsciente. Tivera um enfarto fulminante. Estava morto. Para Marafona foi o destino. Eis aí a tal sorte. Mas essa convicção precisa ser reafirmada ao longo de todo texto, como a construir uma defesa para a consciência culpada:

Lós confidencio, a vos, lectores inventivos, más inventivos que la invención de mi alma cautiva de estos derrames, de estos exageros de tangos y garânicas harpejadas dolientes in perfecta soledad a la margen de lós lagos ô de lãs profundas montañas, a vos, que me decifrarón em outra dimensión, a vos confidencio: hay una duda, una gran duda, marangú, que me persegue por la casa e toda vez me pone, como já explique, me pone al rastro del infierno, estos momentos que existen, añaretã, añaretãmeguá, la duda por demás de íntima de que alguien o tenga matado, al viejo, no, no um accidente vascular ... (BUENO, 2005, p. 19).

Solo fiz, já ló dice em segredo, y de público también, solo fiz com alguna ira, el silêncio, repito y acrecento – com mucho amor represado, solo fiz com alguna ira, solo fiz atirarlo al sofá (BUENO, 2005, p. 22).

(...) no fue yo que ló mate, a El viejo (BUENO, 2005, p. 31).

A narrativa segue ao estilo confessional, com a personagem a narrar o drama de sua vida Marafa : “Ahora es el drama. Anaretã¹⁹. Añaretãmeguá²⁰” (BUENO, 2005, p. 14). O enredo se desenrola de forma não linear, entre recordações de cabaré, reflexões pessimistas sobre a vida e a morte, descrições de seu romance com o *niño*, relatos de sua relação com o *Viejo*, em especial sobre sua morte, a dúvida que tem sobre a influência do empurrão nessa morte, e o afeto pelo cachorro, *Brinks*:

¹⁸. (fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Marafona>)

¹⁹ Infierno.

²⁰ Infernal, coisa infernal.

: hoy El niño me pôs a ouvir los rumores de La tempestade lunar: em el mormaço de La siesta, pessiñti nítido y casi arfante que El chegaria: sobra y dibujo: ávida nádega: mamilos: duros muslos a cavallo: su contorno preciso: La paina castanha Del pelo: muerdo: remuerdo-me: ñandu: ñanduti: La linha: La araña: ñandu: todo El niño se acuerda em mi: y já me estremece um eriçar de piel y pelo: soy yo El enigma y ló alforje esfinge: hay que devorarlo a El siempre imprevisto: dibujado em La tanga su sexo ostensivo: mas sobretudo los ojos verdes contra La cara de risa y sol: ló tórax em los embates Del viento e Del lamieno: a bailar em La siesta: sueño: soy su araña: álgebra: pronta jiboia: toda me enlambe su línqua destra: todo ló unto de cuspo y baba: humores: suores: los miasmas: espasmos: La siesta me pone abrasado El útero profundo: El niño: súbita ñandu: puede que ponga su línqua a lenta y me percorra: de los pies AL cielo em luto donde vislumbro los rumores de La tempestade lunar (...)(BUENO, 2005, p. 39).

Brinks: solo por ti mi pecho arfante se pone estremece, só por ti y su cola móbile y titiquitita, coma argolada y casi sempre feliz. Brinks'i. Em neste momento que lãs copas urden El invierno Del balneário de Guaratuba, e todo se pone de rio detrás de lãs cubiertas, sobretudo El viejo que em júnio se va a morir e por esto se pone a entornar a ló vino y a temblar, atemblar, como se entornara La muerte de uno solo golpe y gole – mortal. Em esto momentos, ES que me aperta açã em El lado esquerdo uma lúgubre canción hecha de remorso, ló podrido veneno de La saudade y me pega, por todo El cuerpo, unas ganas de matar ô de morir. Quiçás, quicas, quicas. Chororó, guarará, chororó.

Brinks'imi: si, si, ES contigo que hablo, juguete-de-hubiera nascido exclusivamente para Esso, su linguita destra, que tan marafas a veces, hein, Brinks, que dices, que dices tu? Paraguayta cumple, como em lãs correspondências que, ahora, há mucho tiempo, no ló sê que ES recibir. La marafono no tiene quien La escriba. Brinks'i. Brinks'imi. (BUENO, 2005, p. 48).

Sob o título de “Añaretã” (inferno – em guarani), Marafona inicia a última página de sua narrativa, declara que jamais faria mal algum ao velho e vê sua morte como uma fatalidade própria da idade avançada. É o momento, na penúltima linha, em que um possível interlocutor é indicado (embora a protagonista dialogue diretamente com o leitor em diversos momentos do texto), assim como uma imagem para o mar que se desdobra desde o título: “Vos entiende, solo vos me comprende, doctor Paiva. Mi mar? Mi mar soy yo. Íyá²¹” (BUENO, 2005, p.60). Em suas últimas palavras, Marafa se vê como seu próprio mar, formado desses amores, angústias, dúvidas e palavras.

Não por acaso, a última palavra do texto é “Íyá”. Refere-se a uma divindade guarani das águas, completando o ciclo originado pela primeira palavra empregada “yo” (eu). Tais opções linguísticas marcam a passagem do plano pessoal para o transcendental, para amplidão do mar adquirida por meio do deslocamento para fora de seu próprio território, fora de si, no caso, catarse alcançada pela personagem por meio da escrita confessional.

²¹ Íyá = Divindade aquática dos guaranis;

Estruturado em uma mescla idiomática entre espanhol, português e guarani, o livro de Wilson Bueno leva-nos ao inesperado de um mar formado, sobretudo, de possibilidades de pensamentos libertos pela pluralidade linguística (texto escrevível, portanto). Para auxiliar o leitor na travessia, em especial no que tange às palavras em guarani, as edições argentina e brasileira trazem, respectivamente, entre as páginas 61 a 65 e 75 a 79 um espaço denominado “Elucidário”, onde esclarece o significado dos termos em Tupi-guarani.

Néstor Perlongher, pensador e crítico argentino que viveu no Brasil de 1982 até sua morte em São Paulo em 1992, prefacia o livro. Dando moldes de ensaio, intitula de “Sopa Paraguai” o que seria a primeira crítica da obra e sua última em vida. Para ele, “Mar Paraguay” é um acontecimento e “neste caso o acontecimento passa pela invenção de uma língua”²² (BUENO, 2005, p. 7).

Já de início o leitor é avisado, em nota introdutória, sobre a importância do hibridismo que compõe a narrativa:

Um aviso: El guarani es tan esencial em nesto relato quanto el vuelo del párraro, ló cisco em la ventana, lós arrulhos del português ô lós derramados nerudas em cascata num solo só suicídio de palabras anchas. Uma el erro dela outra. Queriendo-me talvez acabe aspirando, em neste zoo de signos, a la urdidura esencial del afecto que se vá em la cola del escorpión. Isto: vo desearia alcançar todo que vibre e tine abaixo, mucho abaixo de la línea del silencio. No hay idiomas aí. Solo la vertigen de la linguagem (2005, p. 11).²³

É nessa vertigem da linguagem, nessa estrutura mosaica que a singularidade da narrativa de Bueno se manifesta. As construções fráscas e as estrutura morfossintáticas não seguem a priori os padrões conectivos da gramática normativa de nenhuma das três²⁴ línguas ou toma qualquer uma como eixo central. Praticamente em todos os parágrafos encontramos os três idiomas interagindo de forma a criar uma “terceira margem”, que não é fronteira entre as três línguas, mas linha de fuga, rota de colisão: enfatiza Perlongher: “uma é o ‘erro’ da outra, seu devir possível, incerto e improvável. [...] Não há lei: há uma gramática, mas é uma

²² “em este caso el acontecimiento pasa por la invención de una lengua” (BUENO, 2005, p. 7).

²³ Optamos por não traduzir este trecho, uma vez que sua publicação, tanto na edição brasileira como na argentina, mantém esse estrutura com o deliberado objetivo de combinar, tratar, as línguas de forma híbrida. Dessa maneira, traduzir significaria desfiguraria o tratamento dado à língua pelo autor.

²⁴ A primeira gramática de Tupi-guarani de que se tem notícia foi obra do padre jesuíta José de Anchieta (1534 – 1597).

gramática sem lei; há uma certa ortografia, mas é uma ortografia errática”²⁵ (PERLONGHER in: BUENO, 2005, p.8).

Português, espanhol e guarani mesclam-se, morfemas são modificados em suas estruturas mínimas significativas. Não se trata do simples registro de oralidade de uma dada forma de portunhol, embora registro semelhante se dê nas zonas de fronteira. Essa mescla errática trabalhada no interior da obra cumpre uma série de objetivos e efeitos de sentido, podendo atingir diferentes graus a depender não apenas de suas combinações estruturais, mas, em grande parte, do conhecimento lexical do leitor, que alcançará, quando suficiente, um variado número de combinações semânticas (conexões), evidenciando seu caráter rizomático. É essa comunhão de línguas manipuladas e postas a serviço do trabalho literário somado ao material poético narrativo que torna coeso todo o espaço linguístico gestado:

A poesia nos espia, pula sobre nosso colo como um cachorrinho — o microscópico Brinks — ora brincalhão, ora feroz. Poesia do acaso: ela sai, criticariam astutos escribas, como que casualmente, não há determinação na indeterminação. Cabe lembrar, por exemplo, que em espanhol *sin*, ao invés de “sim”, quer dizer “sem”, com o qual se retira da afirmação a sua existência. Algo infinitamente cômico esprieta do mesmo modo, na substituição de *son* (são) por *san* (santo) (BUENO, 2005, p. 2).

A variação rizomática fica evidente também, por exemplo, quando ocorrem acréscimos de diferentes sufixos tupi-guarani à palavra *Brink* (que designa o cachorro da personagem) com o objetivo de demonstrar afetividade em constante de crescimento, um aprofundar-se em delirante queda ao microscópico em busca da evanescência pela linguagem: “*Brink, Brinks’i, Brinks’imi, Brinksmichê* tigrinho, *mi fera assassina, mi diminuto foxito-terriê* com lãs patitas, oh *Brinksmichêmi*, lãs patitas tan mínimas, *michêteveva* casi invisible, *Brinksmichêmirá’yimi (...)*” (BUENO, 2005, p.52). Segundo Perlongher, “O mérito de Mar Paraguayo reside exatamente nesse trabalho microscópico, molecular, nesse entre-línguas (ou entre-ríos) a cavalo, nessa indeterminação que passa a funcionar como uma espécie de língua menor (diriam Deleuze e Guattari)”²⁶ (In: BUENO, 2005, p. 10). Adrián Cangi vai mais longe na análise dessa estrutura:

No se trata em Wilson Bueno solo de la fluida combinación de três lenguas explícitamente – portugués, español y guaraní – o de su fusión velada, sino del descubrimiento de um inframundo o raíz molecular dentro de la propia lengua, de um translinguismo em la propia lengua, com um mínimo de constantes y de

²⁵ (...) “No hay ley: hay una gramática, pero es una gramática sin ley; hay una cierta ortografía, pero es una ortografía errática” (...) (BUENO, 2005, p.8).

²⁶ “El mérito de “Mar Paraguayo” reside precisamente em esse trabalho microscópico, molecular”

homogeneidad estructural. La variación continua se aplica tanto a los componentes sonoros como lingüísticos buscando um cromatismo generalizado (2005, p.84).

Para Deleuze, como vimos, esse tipo de procedimento de ataque às línguas dominantes, no caso o português e o espanhol, por atingi-las em suas estruturas significativas mais elementares infringindo sua gramática, criando agramaticalidades (linhas de fuga inesperadas) é próprio do que chama de literatura menor. Menor por ser uma relação lingüística não aceita e não estabelecida como padrão (dominante). É desvio, errância da língua maior em busca do infinito, fazendo-nos “estimar de que plural é feito”²⁷, como diria Barthes. A potência da literatura consiste exatamente em conseguir escapar da forma dominante, seja ela qual for, criando uma língua estrangeira dentro da própria língua.

Como resultado, esse procedimento de combinação leva o leitor a experimentar pensamentos e sensações que escapam aos comumente proporcionados pela linguagem. O leitor busca o “Fora na linguagem”, aquele elemento inesperado, uma possibilidade de travessia por uma inédita diversidade de pensamentos e sentimentos, e o faz fraturando a língua já fraturada com suas especulações de entendimento, fazendo com que toda estrutura vibre e oscile:

Uma língua estrangeira não é cavada na própria língua sem que toda a linguagem oscile, seja levada a um limite, a um de-fora ou um avesso consistindo em Visões e Audições que não são mais de nenhuma língua. (...) O limite da linguagem, que põe a linguagem em contato com elementos não lingüísticos, é o de-fora feito de visões e audições possibilitadas, inventadas pelas palavras, que são não lingüísticas, mas não são independentes da linguagem (DELEUZE, 2009, p.212).

É comum referências ao Portunhol como uma espécie de não língua ou entre línguas, sem regras fixas, sujeita à pluralidade de combinações que as circunstâncias vividas pelo falante exigem. Fenômeno lingüístico comumente observado entre viajantes, migrantes que transitam entre os territórios da América Latina, em especial os que margeiam as fronteiras brasileiras ou moradores de fronteira. No entanto, a potência desse tipo de procedimento aplicado à literatura ainda é empreendimento relativamente raro, pois exige um trabalho minucioso de desterritorialização, desconstrução, desdobramento e reconstrução da(s) língua(s). Procedimento intensificado em “Mar Paraguayo” pela inserção de palavras Tupis-guaranis, como *Añaretã*²⁸, *Añaretãmeguá*²⁹, *Tupaitá*³⁰, *cuñá*³¹, *cuñambatará*³², *iguasu*³³, *michî*³⁴, *michîetevevá*³⁵, *mongetá ou Tupã*³⁶.

²⁷ (BARTLHES, 1992.p.38-40)

²⁸ Inferno.

²⁹ Infernal; pertencente ou referente a inferno.

O pensamento é forçado sobre novas fronteiras, velhos símbolos linguísticos, estigmatizados em seu próprio idioma, adquirem outras formas expressivas.

Sobre seu livro, em entrevista concedida a Marcelo Pen na Revista Trópico, Wilson Bueno declara:

“Mar paraguay” é um autêntico divisor de águas em minha trajetória literária. Além da necessidade íntima de dar uma resposta estética, digamos, ao histórico isolamento em que vivem as línguas da América Latina, eu ansiava pela criação de uma personagem que fosse um pouco de nossa alma Marafa, bandolera, brega e kitsch. Além de seu proposital mergulho no portunhol, no brasiguayo, um “idioma” que faz parte da realidade de nossa fronteira, da fronteira do Paraná com o Paraguai e Argentina, o “Mar paraguay” apresenta uma “realidade”, que mais não seja, geograficamente importante para as minhas raízes e origens... Sendo fiel a isso, penso que com o livro também fui fiel a suas suspeitosas aduanas e ao desatado contrabando que ali se verifica, não só de produtos, mas de línguas, culturas, modas e “moods”...³⁷.

A mescla idiomática entre espanhol, português e guarani é a pedra sobre a qual se constrói esse edifício. O estranhamento, a gagueira, é produzida em todos os níveis (morfológico, sintático e semântico) por meio de combinações idiomáticas. Esta é a base estrutural do procedimento utilizado. A grande questão que permeia o *Mar Paraguai* está muito além do enredo, do drama particular de Marafa. A verdadeira questão prende-se à liberdade; ao pensamento errante, navegante em todas as direções; ao devir de novas combinações (ao Fora), sentimentos e linguagens, que a iteração idiomática sugere e propicia.

Dentre as múltiplas reflexões que o texto proporciona, salta aos olhos a questão da língua sem fronteiras, línguas como o portunhol que não estão associadas a uma gramática ou um território específico. Essa mescla idiomática que atravessa fronteiras e entranha por todos os territórios é fenômeno de desterritorialização que atravessa o idioma com outros devires. A multiplicidade encontra sempre novas formas de se materializar e sinalizar que o oceano da linguagem não tem fim.

Como dissemos anteriormente, esse trabalho de combinação entre idiomas é apenas uma maneira, um procedimento encontrado para gerar a desterritorialização necessária

³⁰ Pedra de Deus.

³¹ Mulher.

³² Prostituta; mujer de vida desordenada.

³³ Mar.

³⁴ Pequeno, minúsculo; menor; sufixo que indica diminutivo.

³⁵ Ínfimo; superínfimo; cosa (casi) invisible.

³⁶ Ser supremo.

³⁷ FONTE: PEN, M. *Entrevista de Marcelo Pen com Wilson Bueno*. Disponível em: < <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2484,1.shl> >. Acesso em: 2013.

para mover a máquina em direção ao Fora. Ainda é cedo para julgar se é o melhor procedimento, mas é um caso que merece ser catalogado.

Na sequência, veremos a questão do deslocamento, da desterritorialização, desdobrado-se sobre outro ângulo, “o sem fundamento”. Um caso particularmente curioso de desterritorialização, encontrado em *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*, de Vilém Flusser.

A questão do não lugar, do deslocamento, do “sem fundamento” tem em Flusser um encontro singular. Atravessado por fluxos de pensamentos e vivências, *Bodenlos* repercute no espaço literário as rupturas, fluxos e cortes estabelecidos na vida do pensador, tomada como ponto de partida para a exploração de pensamentos filosóficos, conexões e combinações inusitadas.

O problema do fluxo e corte de fluxo atinge em Flusser o nível existencial, molecular. Toda sua singularidade é afetada por uma série de eventos históricos (Nazismo, Guerra, perseguição aos judeus em Praga) que o lançaram em direção a fluxos desterritorializantes, a outras conexões inimagináveis, fora de qualquer realidade tangível até então. É quando a própria realidade se vê esfacelada, desterritorializada, sem fundamento, que se inicia o livro *Bodenlos*. As linhas as quais atravessamos ao percorrer essa autobiografia filosófica nos levam a encontrar esse fluxo que um dia se fez Flusser, para se conectar, desconectar, rizomando o pensamento, atingindo o que chama de “bodenlos” (Palavra em alemão para a expressão “sem fundamento”). O deslocamento experimenta diversos graus de intensidade, passando pelo expatriamento à liberdade, pelo engajamento, ruptura e conexões afetivas.

Para o autor o “sem fundamento” está ligado, principalmente, a dois fatores: primeiro ao “morar”: “Morar é modo como eu me encontro, em primeiro lugar, no mundo, e isso é elementar” (FLUSSER, 2007, p. 233). Em segundo, aos tipos de conexões que estabelece com os que se relaciona, como veremos adiante.

O livro é dividido em quatro momentos, ou capítulos (Monólogo, Diálogo, Discurso e Reflexões), que se subdividirão em subcapítulos numerados de um a vinte e sete. No primeiro capítulo, entramos em contato com a autobiografia “histórica” do autor. No entanto, dados biográficos mais precisos, tal como seu nascimento em Praga, antiga Tchecoslováquia, em 1920, na verdade, são trazidos ao leitor no prefácio, de Gustavo Bernardo, e não no corpo do texto.

Isso ocorre por não se tratar de uma autobiografia típica, mas uma autobiografia filosófica, cujo principal ênfase reside na gênese dos pensamentos do autor, focando-se em questões de cunho filosófico, como filosofia da ciência ou teoria do conhecimento; reflexões

sobre questões religiosas, políticas, linguísticas, comparativas e especulativas também ocupam boa parte da obra.

Também não são de lembranças da infância, o que se poderia esperar em uma autobiografia, que se constroem os primeiros capítulos. O texto inicia-se já em 1939, quando Flusser, então com dezenove anos, é forçado a fugir para não ser morto no cerco nazista. O objetivo do autor não é simplesmente relatar suas experiências pessoais, mas utiliza-las como material para reflexão de forma a sintetizar filosoficamente sua situação, considerada por ele próprio como sem fundamento:

A experiência da falta de fundamento não pode ser precipitada em literatura, filosofia e arte sem ser falsificada. Pode ser apenas circunscrita em tais formas, para ser parcialmente captada. Mas é possível atestá-la de maneira direta, autobiograficamente: na esperança de que tal atestado sirva de espelho para outros. A própria vida pode tornar-se laboratório para outros. É este (e não, assim espero, vaidade ou vontade de auto-afirmação) o motivo do presente livro.

Todos conhecemos o clima da falta de fundamento de experiênciaprópria e, se o negamos, é que conseguimos reprimi-lo (vitória duvidosa). Mas há os que se encontram na falta de fundamento, por assim dizer,, objetivamente, seja porque foram arrancados da realidade por forças externas, seja porque abandonaram espontaneamente uma situação aparentemente real, mas por eles diagnosticada como fantasmagoria. Os que caíram, portanto, na falta de fundamento ou a escolheram. São os tais que podem servir de laboratório para os outros. Existem mais intensamente, se “existir” for interpretado como “viver por fora”. O presente livro será atestado de uma tal existência intensa. (FLUSSER, 2007, p.20 - 21).

Flusser foge primeiro para a Inglaterra, para só um ano após seu exílio chegar ao Brasil (1940), pelo Rio de Janeiro, rumando em seguida para São Paulo, onde permanece até 1973, quando se muda para a França. Somente em 1991 volta para Praga, desde sua fuga. Ironicamente, no dia seguinte à sua chegada e à realização da conferência proferida no Instituto Goethe, morre em um trágico acidente de carro enquanto passeia com a mulher Edith, que sobrevive. *Bodenlos* termina suas últimas frases com palavras que soam como uma autoprofecia: “A viagem será um vaivém, e este pendular entre assumir-se e superar-se será a dinâmica deste ensaio. Isto é: se for permitido a quem escreve terminar sua tarefa” (FLUSSER, 2007, p.241). O acidente acontece na sequência, pouco depois de ter escrito. Esse elemento inesperado insere ainda uma variante no sistema: a incompletude. Eis outro exemplo de procedimento de dispersão rizomática capaz de gerar expansão em direção ao Fora. Pode correr de forma intencional, deixando-se o final em aberto, ou, o mais curioso dos casos, ser interrompido pela morte, por um esquecimento ou interrupção.

Segundo nos informa Gustavo Bernardo, (FLUSSER, 2007, p.10) a autobiografia filosófica de Flusser foi publicada originalmente em alemão, em 1992, *post mortem*, por

Bollmann Verlag: “A publicação desse livro na Alemanha logo após a sua morte sugere que ele o vinha escrevendo e teria sido surpreendido pelo acidente, ou o teria terminado pouco antes” (FLUSSER, 2007, p.10). Estaria o livro inacabado? O que faltaria? A máquina estava completa? Agora está! A morte do autor insere a ruptura inesperada ao sistema, bloqueia o fluxo/Flusser que anteriormente se dispersava. Lançado no espaço literário, publicado, esses elementos passam também a produzir rizoma.

Outro caso semelhante vem à lembrança como complemento. É a história biográfica de Arquimedes, matemático, engenheiro, brilhante inventor grego (Siracusa, Sicília - 287 a.C. a 212 a.C), foi quem primeiro observou a mecânica dos fluidos, valendo-se de suas observações para criar uma série de inventos como relógios de água, bombas de irrigação, além de ter criado diversas máquinas de guerra. Segundo conta sua história, teria sido morto em um cerco romano, quando, compenetrado em seus estudos, ignorou a ordem do soldado para se por de pé e continuou com seus cálculos matemáticos. O soldado, em resposta, talvez irritado, matou o mais brilhante e primeiro cientista da história. Estava assim findado um notável e inigualável período de prosperidade, singularidade histórica, de golpe. O inacabamento, a angústia especulativa que faz o pensador se debruçar sobre os trabalhos de Arquimedes e pensar que maravilha estariam ali, em devir, prestes a encontrar a atualização perfeita pelos cálculos matemáticas. Porém, eis que desaparece, para sempre.

Retornando desse breve parênteses, vale observar, que, embora publicado primeiramente em alemão, ao que indica uma cópia datilografada da década de 70, grande parte do livro fora escrito em português. As variações de estilo, como aponta Bernardo, parecem indicar a escrita feita ao longo de momentos (anos) diversos. Apenas do último e penúltimo capítulo não se encontrou versão em português, apenas em alemão.

No primeiro subcapítulo, dos oito que compõem o capítulo do livro, o pensador busca traçar um conceito preliminar do “sem fundamento” que abarque o pensamento a se desenvolver:

O termo “absurdo” significa originalmente “sem fundamento”, no sentido de “sem raízes”. Como é sem fundamento uma planta posta em vaso. Flores na mesa do jantar são exemplos de vida absurda. Se quisermos intuir tais flores, podemos sentir a sua tendência de brotar raízes e fazê-las penetrar não importa que solo. A tendência das flores sem raiz é o clima da falta de fundamento. O presente livro atestara tal clima (FLUSSER, 2007, p.19).

Os subcapítulos seguintes, “Praga entre guerras”; “A invasão nazista”; “A Inglaterra sitiada” e “A guerra em São Paulo”, dedicam-se a apresentar o sistema fraturado. Essa fratura começa em Praga, sistema linear aparentemente harmônico:

Praga impõe sobre seus cidadãos marca indelével. É possível se tentar recusá-la (como Rilke), aceitá-la como destino (como Kafka), ou transformá-la em tarefa (como Neruda), mas para aqueles que vivem fora dos seus muros todos os seus cidadãos continuam para sempre praguenses. O característico de Praga é que sua marca supera todas as diferenças nacionais, sociais e religiosas. Se tcheco, alemão ou judeu, católico, protestante ou marxista, burguês ou proletário: pouco importa. Antes de mais nada se é praguense. Praga é clima existencial, e todos os nivelamentos, com suas múltiplas tensões, ocorrem em tal clima (FLUSSER, 2007, p.23).

Ao contrário de um texto ficcional convencional, as raízes do fraturamento, da ruptura, do corte de fluxo estabelecem-se primeiro no horizonte histórico e social (em decorrência da Guerra e da perseguição aos judeus pelos nazistas), para só mais tarde encontrar e produzir os seguimentos de rizoma que darão origem à obra (seguimento de fluxo). A ruptura é drástica e impiedosa, lançando as bases do “sem fundamento”, gestando corpos sem órgãos, expandindo-se em direção ao Fora. Praga é o primeiro sistema a sofrer o golpe do corte do fluxo:

Pois tudo desapareceu. Não “de golpe” (como gostavam de dizer os nazistas), mas aos pedaços. Não com o aparecimento dos tanques nas ruas, e das inscrições góticas “em Praga se circula pela esquerda”. Mas a realidade caía aos pedaços e aos pedaços ficou engolida pelo abismo. (...) Pesadelos invadiam a realidade. Não se sabia distinguir entre sonho e dia desperto. A estrutura da realidade tremia. Pesadelos de noite eram menos terríveis que notícias de dia. A aceitação da realidade passava a ser o problema (FLUSSER, 2007, p.29).

Com a chegada dos soldados alemães a realidade fica ainda mais carregada. Para fugir do massacre, da morte certa nos fornos, Flusser decide fugir. Primeiro para a Inglaterra, depois para o Brasil, 1940. Para ele, este é o momento da gênese do “sem fundamento”:

Jamais perderia a convicção irracional, mas existencialmente válida, de que ‘de direito’ a gente deveria ter morrido nos fornos. Que doravante a vida passa a ser emprestada. Que a gente própria que se arrancou do seu fundamento (dos fornos) ao ter fugido, e que, “com razão” (?) o abismo sem fundo era o único futuro possível. Doravante a vida passou a ser diabolicamente sagrada (FLUSSER, 2007, p.32).

Progressivamente Flusser sente suas raízes arrancadas, tudo o que lhe fora valioso algum dia, as relações, conexões estabelecidas, são rompidas e ele lançado a um novo suporte da realidade. Não era apenas a fuga, mas, com a fuga, lançava-se em um mundo

completamente novo, e lançava-se sem pátria, expatriado, sem raízes, com todos os amigos, pais e irmãos mortos. Sentindo como se apenas a morte o pudesse devolver o “fundamento” à vida. Mas, em meio ao horror, ainda haveria, segundo sua descrição, espaço para a sensação de libertação: “E aí veio a sensação de todo inesperada. A sensação de libertação vertiginosa doravante não se pertencia mais a ninguém e lugar nenhum, era-se independente” (FLUSSER, 2007, p.33).

O livro inicia-se verdadeiramente com o rompimento dos sistemas lineares (a “morte” de Praga, família, amigos). Toda obra é busca por transformar o corpo sem órgãos (o sem fundamento), dando passagem a novas conexões. Mais tarde, Flusser ressaltará a importância de tais ligações estabelecidas de forma consciente:

Fui lançado em minha primeira pátria através do meu nascimento, sem ter sido perguntado se eu concordava com isso. As amarras que lá me atavam aos meus consócios (*Mitmenschen*) foram em grande parte adotadas. Agora, com essa liberdade que alcancei, sou mesmo que teço as ligações com os companheiros (*Mitmenschen*) e, na verdade, em trabalho conjunto com eles. A responsabilidade que carrego por meus companheiros não me foi imposta, eu próprio a assumi. Não sou como aqueles que ficaram em sua pátria, misteriosamente amarrados a seus consócios, mas me encontro livre para escolher minhas ligações. E essas ligações não são menos carregadas emocional e sentimentalmente do que aquele encadeamento, elas são tão fortes quanto ele; são mais livres. Creio que isso mostra o que significa ser livre. Não é cortar as ligações com os outros, mas sim tecer essas ligações em trabalho conjunto, em cooperação com eles. Não é negando a pátria perdida que o migrante se torna livre, mas sim quando ele a sustém (*aufhebt*). Sou praguense, paulistano, robionense e judeu, e pertenço ao círculo de cultura chamado alemão, e eu não nego isso, mas sim o acentuo para poder negá-lo (FLUSSER, 2007, p.226).

A partir do subcapítulo cinco, intitulado “A guerra em São Paulo”, e nos três seguintes, “O jogo do suicídio no oriente”; “A natureza brasileira” e “A língua brasileira”, passa a refletir sobre o novo ecossistema em que foi inserido. Comparações diversas entre características do pensamento local, da natureza e da linguagem relacionadas às estruturas encontradas na Europa.

Sua primeira análise da realidade local, embora se diga imerso no sem fundamento, tem por base suas próprias raízes histórico culturais. O choque do rompimento, da desterritorialização, parece ter anestesiado por algum tempo sua sensação de pertencimento a um sistema: “apenas os que estão inseridos em um dos dois tempos, podem vivenciar o choque. Quem flutua por cima dos tempos, quem não tem fundamento, pode conceber o choque aparente como percepção intercambiável” (FLUSSER, 2007, p. 39). Sente-se (descreve-se) como a flutuar entre tempos e espaço. Nunca, porém, se desconectara completamente do sistema original (Praga, que buscará mais tarde), sempre está ligada a seu

fluxo maquínico. O colapso da estrutura original força-o a estabelecer novas conexões, lança-o de encontro à pluralidade de possibilidades conectivas, à expectativa sobre como a nova realidade, virtualidade, tomará forma. O Fora invade o texto e a realidade por todos os lados, infiltra-se no sistema forçando suas engrenagens:

A relação entre espaço e tempo, entre geografia e história, é impenetravelmente complexa. Este livro, por exemplo, que é uma viagem em direção do passado, é busca do futuro. E verifica que tanto passado quanto futuro estão presentes, porque o ato de escrever este livro não é movimento dentro do espaço. O tempo corre (em direção indefinível) dentro de um espaço imóvel. E a viagem a partir da Inglaterra rumo ao Brasil em 1940, tal como agora está surgindo do fluxo da memória, passa pelo espaço inarticulado do Atlântico sobre o qual o tempo está parado. Quando se desembarca nas costas brasileiras, não é novo espaço que se encontra, mas tempo novo, ou pelo menos diferente. Pois a gente já tinha aprendido com Kant que tempo e espaço não passam de formas de percepção, não são “realidades”. Mas a experiência do desembarcar, de estar jogado pelas ondas do absurdo contra as praias do irreal, injeta dimensão existencial nas teorias kantianas (FLUSSER, 2007, p.39).

Em São Paulo, encontra um ambiente inverso ao de Praga: “a agonia de Praga coincide com a puberdade de São Paulo” (FLUSSER, 2007, p. 39). As atividades de Flusser nessa época dividiam-se entre fazer negócios de dia e filosofar durante a noite: “ambas as coisas com distância e ambas com nojo” (FLUSSER, 2007, p.40), pois não se via sentido no que fazia. Nos negócios não se visava lucro ou progresso social, mas apenas o jogo. Assim como com a filosofia, “porque não se filosofava como em Praga, visando absorver para mudar a vida, mas para brincar com o pensamento” (FLUSSER, 2007, p.40). A filosofia apresenta-se para o exilado como último refugio seguro, o único capaz de proporcionar alguma liberdade, ou antes, a ilusão de possuir algum controle sobre a realidade que, simplesmente, flui.

Segundo Flusser, brincava-se sempre com a ideia do suicídio, como a desafiar os fluxos: “brincar com o suicídio proporciona a liberdade diabólica do jogo entre os tempos e com os tempos” (FLUSSER, 2007, p.40). A princípio não havia identificação possível, nem com os imigrantes (que se viam em situação transitória) nem com a burguesia brasileira. Nessa corda bamba, com os fornos nazistas a espreitar do horizonte, é que se forma o clima existencial dos primeiros anos de Vilém Flusser em São Paulo.

A questão do desenvolvimento do pensamento filosófico encontra espaço em muitos momentos do livro. Esta parece ser mesmo a grande estratégia adotada para a produção de rizoma nesse texto. Os pensamentos filosóficos mesclam-se à análise da realidade circundante provocando especulações de natureza diversas, além das próprias particularidades linguísticas impostas pelo texto, como observaremos a seguir.

Para Flusser existem três diferentes formas de filosofar: “a primeira é ‘acadêmica’ e busca analisar disciplinadamente os textos filosóficos para lhes descobrir a mensagem” (FLUSSER, 2007, p.44). A segunda é a “de dentro”: “parte-se de um solo, no qual se esta enraizado, e o qual se habita” (FLUSSER, 2007, p.44) para questionar seu fundamento. E a última, a “de cima”, é a maneira como, segundo ele, filosofava em São Paulo: “Não se duvida de nada, mas as dúvidas dos outros são objeto do jogo. Os problemas filosóficos são como problemas enxadrísticos, apenas mais divertidos” (FLUSSER, 2007, p.46). Nesse jogo, o pensamento suicida encontra lugar como provocação, contraponto intelectual que permite suportar um dia após o outro. É flertar com a ideia da morte que, de certa maneira, poderia devolver o fundamento à vida, uma vez que, para o autor, a fuga dos fornos, da morte, representava também a fuga, o rompimento com a realidade:

O fato é que a gente nem se matou nem deixou de brincar constantemente com a possibilidade da nossa morte. A possibilidade de matar-se hoje, e de não ter que enfrentar o amanhã, tornou viável o amanhã, e o fazia diariamente. Em outros termos: a possibilidade do suicídio abriu campo para uma resposta ao desafio (FLUSSER, 2007, p. 48).

Como a deslizar por uma rede de conexões, Flusser percorre temas diversos ao longo de sua autobiografia filosófica. A análise da realidade brasileira encontrada em São Paulo e interior é coberta por reflexões de caráter filosófico existencial, tais como o suicídio, como vimos, ou questões de natureza política, como a alienação dos paulistanos quanto ao fim da guerra, da bomba nuclear ou da influência que os Estados Unidos exercia então sobre o Brasil. Descreve sua busca por maior contato com a natureza do interior e a frustração que disso acarretou: “a desilusão foi terrível” (FLUSSER, 2007, p.63), pois tomava como parâmetro a natureza europeia.

As raízes do “sem fundamento” encontram-se não apenas no exílio, na desterritorialização, manifesta-se também no nível cultural. No caso particular da cultura judaica, além da perseguição, o extermínio nazista tinha também a função de destruição cultural, de apagar pegadas. A sensação de ser arrancado de sua cultura convive com a sensação, com a certeza, de que ela lhe está sendo arrancada. Após um tempo, no entanto, sente a necessidade de engajar-se, ainda que em nova língua e cultura:

A “nova cultura” é vivenciada como paulatina penetração de uma realidade. A gente mesma nunca passou por tal vivência, e nisto se distinguia de todos os demais imigrantes com os quais tinha contato. Nos primeiros dez anos de vida brasileira, a cultura do país era para a gente uma entre muitas, que a gente observava a partir da

distância proporcionada pela falta de fundamento. E, subitamente, a gente tomou a decisão (*Entschluss*) de engajar-se nela (...)" (FLUSSER, 2007, p.70).

Flusser percebe que sua relação com a linguagem define também sua posição de engajamento, pois que o engajamento na cultura brasileira é também engajamento na língua: “o português brasileiro não era vivenciado como a língua falada no Brasil, mas como a matéria prima que a gente ia trabalhar para realizar a vida” (FLUSSER, 2007, p.71). Nesse movimento, Flusser busca penetrar a língua, encontrar suas entranhas, estâncias, errâncias, essências, para que, modificando a língua, possa influenciar em seu ecossistema e, principalmente, modificar a si mesmo:

O aspecto existencial de tal dialética é que a gente passa a viver em função da língua portuguesa, a qual passa a ser o campo do engajamento da gente, e simultaneamente a gente passa a utilizar tal língua como instrumento, isto é, como mediação de um engajamento em prol de uma realidade supralinguística (que era a sociedade brasileira). Resumindo tal dialética: a gente procurava ser dominada pelo português a fim de dominá-lo, e engajar-se nele a fim de utilizá-lo no engajamento em prol da sociedade brasileira. A síntese de tal dialética, a meta do engajamento, era tornar-se escritor brasileiro. (FLUSSER, 2007, p.71).

A ruptura imposta a Flusser, e a grande parte dos judeus, não se restringe apenas ao plano territorial, como vimos. Toda cultura, língua e memória foram dispersos pelo mundo. Na história do povo judeu essa fratura não é fenômeno novo. Já encontra precedentes, ao menos na literatura, em outras proporções e outros contextos históricos, já havia, o povo judeu, sido vitimados pela perseguição em massa, já experienciara a fratura geradora dos corpos sem órgãos. A ideia de um Deus único, a necessidade de um deslocamento em massa em busca da “terra prometida”, são fraturas históricas que repercutem na história e também nos antigos textos literários de tradição judaica.

Erich Auerbach, em seu ensaio “A Cicatriz de Ulisses”, contrapõe os textos homéricos aos de tradição judaica (Antigo Testamento), chamando atenção para a fratura histórica que repercutiu singularmente seus efeitos sobre as estruturas literárias, e, mais amplamente, sobre toda percepção da realidade: “a noção judaica de Deus não é somente causa, mas antes, sintoma do seu particular modo de ver e de representar” (AUERBACH, 2007, p.6). Auerbach apresenta um conjunto de diferenças entre esses textos de tradição judaica e os de origem grega. Observa que nos textos de Homero tudo é modelado com exatidão e detalhamento, de forma a não deixar espaços vazios ou imagens sem contornos. Por isso, nos momentos cruciais da crise, da tensão, é comum que o texto se alongue em versos explicativos adiando ao máximo a ação. Para Auerbach esse “retardamento” não tem

na manutenção do estado de tensão o seu principal objetivo. Pelo contrário, prende-se a outra causa, exatamente à “necessidade do estilo homérico de não deixar nada do que é necessário na penumbra ou inacabamento” (AUERBACH, 2007, p.3). Em contraposição ao texto homérico, indica o contraste apresentado nos textos da tradição judaica:

Não é fácil, portanto, imaginar contraste de estilo mais marcante do que estes, que pertencem a textos igualmente antigos e épicos. De um lado, fenômeno acabados, uniformemente iluminados, definidos temporal e espacialmente, ligados entre si, sem interstícios, num primeiro plano; pensamentos e sentimentos expressos; acontecimentos que se desenvolvem com muito vagar e pouco tensão. Do outro, só é acabado formalmente aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação; o restante fica na escuridão. Os pontos culminantes e decisivos para a ação são os únicos a serem salientados; o que há entre eles é inconsistente; tempo e espaço são indefinidos e precisam de interpretação; os pensamentos e os sentimentos permanecem inexpressos: só são sugeridos pelo silêncio e por discursos fragmentários. O todo, dirigido com máxima e ininterrupta tensão para um destino e, por isso mesmo, muito mais unitário, permanece enigmático e carregado de segundos planos (AUERBACH, 2007, p. 9).

O principal enfoque da crítica de Auerbach liga-se à questão da fragmentação, à ruptura, no caso de Homero à ausência dessa ruptura. Essa mesma fissura é retomada, sob outros matizes, no texto de Vilém Flusser. Sua fuga, a perseguição e extermínio de judeus pelos nazistas que invadiam Praga, obriga-o a viver, a falar, ver um mundo não linear, deslocado, absurdo, “sem fundamento”.

O “sem fundamento” de Flusser é reflexo não apenas de sua singular vivência histórica, mas de todo um acúmulo de estruturas e estratégias de fragmentação que vem sendo desenvolvidas desde os antigos textos de tradição judaica. Gustavo Bernardo também aponta nesse sentido ao observar as particularidades sintáticas do livro *Bodenlos*, em especialmente nas duas primeiras seções: “orgulhoso da sua condição de eterno imigrante, variante contemporâneo do ‘judeu errante’, Flusser escancara essa condição na sintaxe de sua escrita”. A característica a que Gustavo Bernardo se refere com mais ênfase, e a qual desejamos destacar, é a inclusão da expressão “a gente” em lugar dos pronomes retos de primeira e terceira pessoa, “eu” ou “nós”, como nos seguintes trechos:

Mas a gente mesma estava perdendo o chão debaixo dos pés, e preparava-se para ser assassinada. (FLUSSER, 2007, p.30. Grifo nosso).

Repentinamente a gente se via cercada de rostos sorradeira e perigosamente sorridentes. (FLUSSER, 2007, p.31. Grifo nosso).

(...) Que foi a gente própria que se arrancou de seu fundamento (dos fornos) ao ter fugido (...) (FLUSSER, 2007, p.32. Grifo nosso).

Não foram os nazistas, foi a decisão para a fuga que matou a família da gente (FLUSSER, 2007, p.33. Grifo nosso).

Nada mais era suficiente fantástico para perturbar a gente. É óbvio: a guerra era mais perigosa para a gente do que para os ingleses, porque no caso de ocupação da Inglaterra a gente seria assassinada (FLUSSER, 2007, p. 35. Grifo nosso).

A gente estava relegada a periferia do mundo, tanto geográfica quanto existencialmente (FLUSSER, 2007, p.43).

Segundo Bernardo “com ‘a gente’ no lugar do ‘eu’ ou do ‘nós’, o filósofo diz ‘eu’ e diz, ao mesmo tempo, ‘nós’, ou melhor, diz ‘toda a gente’. Assim ele questiona de dentro, na forma, o ‘eu solar’, isto é, o ‘eu’ centro do sistema e do universo” (BERNARDO, in: FLUSSER, 2007, p. 15).

Portanto, essa é uma estratégia de desterritorialização do idioma a partir de dentro, alterando as relações de referenciação coesiva, acrescentando conexões sintático e semânticas ao abarcar, com a expressão “a gente”, todo um conjunto social (judeus), mas também todo um conjunto de intrincadas relações de auto-referenciação, englobando, como observa Bernardo, o “eu” e o “nós”, o dito e o não dito.

Nos quatro capítulos seguintes, no entanto, Flusser abandona esse procedimento. Provavelmente devido ao fato, ou melhor, às evidências, segundo Bernardo, de que os textos que compõem o livro não foram escritos em um mesmo período, mas sim ao longo de diversos anos, o que se torna perceptível nessa brusca mudança estrutural.

O segundo capítulo (Diálogos) é formado por treze subcapítulos. É o momento em que o autor resgata sua relação dialógica e filosófica com outros autores, conexões estabelecidas. Inicia o capítulo propondo uma distinção pragmática entre discurso e diálogo:

O discurso é o processo pelo qual informações existentes são transmitidas por emissores, em posse de tais informações, para receptores que ‘devem ser’ informados. Portanto, trata-se, no discurso, de processo que visa a propagação das informações dentro do tempo e ao longo do tempo. (...)

O diálogo, pelo contrário, é processo pelo qual vários detentores de informações parciais e duvidosas (ou, em todo o caso, duvidadas) trocam tais informações entre si, a fim de alcançar síntese que possa ser considerada “informação nova”. Portanto, trata-se, no diálogo, de processo que visa a elaboração (a “criação”) de informação nova. Isto lhe confere caráter a um tempo revolucionário e circularmente não-progressista. Revolucionário, porque o diálogo visa salto a partir de um nível contraditório (o das informações duvidadas) para um novo nível tético (o da nova informação aceita pelos participantes do processo). E “circularmente não-progressista”, porque o diálogo é estruturalmente circuito fechado (embora o número dos seus participantes possa, em tese, aumentar dentro de limites relativamente estreitos), e porque a síntese informativa porventura alcançada não ultrapassa necessariamente o círculo dos participantes. Dado tal caráter do diálogo, há clima existencial específico para os que nele se engajam (por exemplo: políticos no exato significado do termo, filósofos, artistas, e ensaísta no significado do termo que a gente sempre esposava). São pessoas que estão de posse de informações

duvidosas e duvidadas, e que dedicam a sua atividade À submissão de suas informações à prova, a fim de alcançarem informação “válida”, isto é, “valores”. O problema que tal clima encerra será objeto das considerações e das lembranças seguintes (FLUSSER, 2007, p.89-90).

Cada autor comentado nesse capítulo representa, dentro da estrutura da obra, um novo ponto de disjunção, escape em direção ao múltiplo. Dependendo da afinidade do leitor com cada uma das posições filosóficas e pensamento ali expressos, forma-se uma nova conexão nesse rizoma. Pensamentos e proposições filosóficas surgem e permanecem inacabadas, aguardando a conexão que o fluxo leitor lhe trará.

Segue em seus diálogos separado-os em partes bem definidas, subcapítulos, organizadas sob os autoexplicativos títulos: “Alex Bloch”; “Milton Vargas”; “Vicente Ferreira da Silva”; “Samson Flexor”; “João Guimarães Rosa”; “Haroldo de Campos”; “Dora Ferreira da Silva”; “José Bueno”; “Romy Fink”; “Miguel Reale”; “Mira Schendel” e, por fim, o capítulo intitulado “O Terraço”.

Para este estudo, entretanto, uma vez que o objetivo é destacar as estratégias de ruptura, fragmentação e produção de rizoma, ou seja, estratégias capazes de tornar um texto escrevível, de proporcionar a abertura ao Fora por meio da literatura, destacaremos apenas o capítulo destinado a observar algumas das singularidades do trabalho de Guimarães Rosa. Não por ser esse capítulo particularmente melhor que os demais, mas porque em uma teia infinita é preciso fazer escolhas, mapear regiões, ainda seja mapeamento de dunas de areia a se moverem ao sabor do vento. Não há mapa único nesse rizoma. Pode-se entrar por múltiplas entradas. Escolhemos, pois, a nossa, “João Guimarães Rosa”, por sua relevância na trama de pensamentos que estamos a desenvolver.

Flusser, no tema-subcapítulo sobre Rosa, não se dispõe a reproduzir sequer uma linha de diálogo com o autor, como também acontece nos outros subcapítulos desse capítulo do livro. O que faz é uma análise conjugada da personalidade, do modo de ser e estar no mundo (sob a ótica de Flusser), mostrando a influência da situação histórica em que o autor está inserido e como essa percepção interfere na construção dos trabalhos literários.

Vilém destaca, esquadrinha, o que, em sua percepção, são as quatro dimensões de Rosa:

O grande tema “Rosa” tinha quatro dimensões, as quais, embora em constante interferência mútua, não obstante se destacavam uma das outras enquanto o diálogo progredia. As dimensões eram, na ordem de importância crescente: (a) a *brasileiridade*, tal como se manifesta no interior mineiro, (b) as tendências do romance mundial e o impacto de Rosa sobre elas, (c) a língua portuguesa e a língua *tout court*, e (d) a salvação da alma (FLUSSER, 2007, p.130).

Flusser busca desdobrar esses compartimentos (dimensões) em busca do mundo, do pensamento de Rosa (experiência especulativa a conectar-se por meio de rizoma à obra rosiana, rizoma insaturável, a gerar novos fluxos).

Vale destacar, como recorte final, um trecho em que empreende uma análise conjugada do ecossistema em que Rosa está inserido e as particularidades de sua produção textual:

A fundamental vivência humana é a de ter sido lançada por forças ignoradas para dentro do sertão ínvio do mundo, e de viajar nele sem rumo em busca da salvação que é a morte, viagem esta cercada de todos os lados pelas tentações e armadilhas (“urupucas infundadas”) e um diabo que não existe. Para falar com Rosa, a fundamental vivência é que “viver é muito perigoso”. Pois o terrível é que para nós, aparentemente abrigados pela história, tal vivência fundamental é encoberta por um sem-conta de ideologias e pelas cinzas do cotidiano. Apenas graças aos mitos, como o é a Odisséia, o Êxodo, ou a lenda do Graal, é que ainda vislumbramos a condição de viajante sem rumo que é a nossa. E que tal viagem sem rumo é busca de meta. Mas no interior brasileiro, tal como existiu na mocidade de Rosa, ainda havia gente que vivia concretamente a condição fundamental humana. De nosso ponto de vista, vivia “miticamente”. Pois estes vaqueiros e cangaceiros e suas “damas”, esses nômades pré-históricos (no sentido radical do termo “história” são seres “estóricos”, isto é: desenraizados do mundo e em busca do outro). O mistério é que, justamente por não terem raiz no mundo, com ele se confundem na sua viagem. Por não serem historizados, não se assumem historicamente, e confundem-se com o boi, o burro, a flor, o buriti, na sua busca inconsciente e mítica de um “recado”. Não são pessoas (“máscaras”), são existências, isto é, estão “nonada”. São ambivalentes (Diadorins), e correm debalde (Riobaldo), e habitam uma terceira margem do rio. São verdadeiros, porque vivem a fundamental condição humana. É isto o “sertão” roseano: o mundo do mito por ele concretamente vivenciado em menino. E são estas as “veredas” roseanas: viagens em busca de meta. E é este o interior brasileiro roseano: o território da salvação humana, “utopia”, portanto lugar não encontrável em mapa. Pois tal utopia vive na memória dos brasileiros como realidade concreta, e deve ser preservada. É método para “salvar sua alma”. Mas método periclitante. Porque o diabo que não existe, e que se manifesta poderosamente na realidade atual brasileira, está sempre à espreita (Niquites) para devorá-lo. Esta a mensagem “brasileirista” de Rosa. (FLUSSER, 2007, 132-133).

Flusser, em sua autobiografia filosófica, faz rizoma com Rosa, instala novos pontos de disjunção especulativa e, com isso, beneficia-se de toda ampla estrutura rizomática criada por Guimarães Rosa.

Nosso objetivo neste trabalho, como dissemos, não é analisar textos, mas sim mapear alguns pontos, procedimentos utilizados para atingir o Fora. Se, por vezes, adentramos a obra de um pensador de maneira mais extensa, como em Flusser ou em Rosa, não foi com o objetivo de aprofundar suas entranhas articulando as particularidades dos pensamentos desses autores. O que fazemos é, apenas, apontar alguns exemplos de procedimentos capazes de produzir rizoma, característica do texto escrevível e caminho para o

encontro com o Fora. Não temos a pretensão de esgotar possibilidades, mas, pelo contrário, multiplica-las.

Portanto, não nos alongaremos em considerações detalhadas sobre cada trecho da obra de Flusser. Esse seria um trabalho extenso que merece ser empreendido em espaço próprio, em outro momento. Por agora, o que nos cabe salientar, após termos esse ligeiro contato com o pensamento de Vilém Flusser, são suas estratégias produtoras de ruptura, da segmentação geradora de rizoma:

Primeiramente, destacamos a inserção de especulações e conceitos filosóficos. Tal procedimento permite ao leitor conectar-se a especulações de ordens existencial, política, religiosa, social, geográfica, filosófica, dentre outras diversas, a depender das possibilidades conectivas do leitor, questionando ou apoiando os posicionamentos do autor. Esse procedimento transpassa toda obra *Bodenlos*, podendo mesmo ser considerado como proposta estrutural central na obra, como já nos sinaliza desde o subtítulo: “autobiografia filosófica”.

Segundo, texto de caráter memorialístico, assumidamente lacônico (pela distância que o tempo impõe à memória): “Neste ponto do presente livro é preciso confessar o seguinte: a viagem rumo ao passado encontra sempre resistência da memória, que dificulta o progresso” (Flusser, 2007, p. 48). Os pontos em aberto são portas para possíveis conexões, questionamentos e digressões especulativas.

O relato de caráter confessional guarda inúmeras particularidades de gênero, estratégias próprias para produzir rizoma, assim como acontece a cada gênero textual, como o conto, a crônica, a dissertação, a tese, as charges, para citar apenas algumas. Em cada um desses sistemas lineares será possível encontrar uma forma de fraturá-lo. O estudo dos fenômenos de produção rizomática, suas diferenciações e manifestações em cada gênero textual merece, certamente, estudo próprio. Neste momento, entretanto, como dissemos, salientaremos apenas alguns dos infinitos pontos de disjunção e junção dessa engrenagem.

Terceiro, em relação ao trabalho com a linguagem, de estilo, temos a inclusão da expressão “a gente” em lugar dos pronomes retos de primeira e terceira pessoa, “eu” ou “nós”. Como resultado, paralelamente a sensação de deslocamento pela ausência de referencial direto para o termo, temos a construção de um campo referencial mais amplo, englobando não apenas aquele quem fala, mas toda uma comunidade, todo um povo que fala e emudece e permanece em permanente devir.

O quarto procedimento é a desterritorialização. O processo de desterritorialização ocorre por meio da combinação entre relato da desterritorialização geográfica (exílio); desterritorialização da linguagem, expresso não apenas na expressão “a gente”, mas na

necessidade de se apropriar de outro idioma como estratégia de sobrevivência. Por fim, o próprio testemunho do “sem fundamento” gera o movimento de busca pelo território perdido, reterritorialização e criação de novos territórios.

Por último, como quinto procedimento identificado, temos a incompletude, o inacabamento não intencional gerado pela morte do autor. Ocasionalmente possíveis indagações sobre o fim. É no mistério lançado que reside a chave deste procedimento (o inacabamento): deixar o final em aberto para ser preenchido pelo leitor. Embora não seja estratégia rara, o uso dessa “fórmula” também está sujeita a uma diversidade de combinações e circunstâncias que podem torná-la paradoxalmente inesperada, até mesmo para o autor, como vemos em “Bodenlos” com a morte inesperada de Flusser.

Outro exemplo, particularmente curioso, desse tipo de procedimento não intencional, ocorre no texto teatral, *Woyzek* (baseado em fatos reais), do autor alemão Georg Büchner (1813-1837). Deixada inacabada após sua morte, é considerada de valor inestimável pela crítica, considerada como sua obra prima, influenciando movimentos posteriores como a *Comedia dell' arte*, na França.

O inacabamento, ainda que essa interrupção originária se dê de maneira não intencional (talvez de maneira ainda mais intensa nesses casos), abre campo para a atualização de novas virtualidades, é a própria diferenciação que invade o sistema organizado instaurando o elemento inesperado que levará todo o sistema ao caos: “tudo para um momento, tudo se coagula (depois, tudo recomeçará)” (DELEUZE, 2010, p.18). Essa ruptura abre campo para a produção de outros rizomas inesperados, são linhas de desterritorialização inseridas de súbito no sistema linear, linhas de fuga. Como observa Deleuze é a partir dessas rupturas que a expansão rizomática ocorre:

Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter uma às outras. É por isso que não se pode contar com um dualismo ou uma dicotomia, nem mesmo sob a forma rudimentar do bom e do mau. Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante (...) (DELEUZE, 2011, p.25-26).

2.3- A Fórmula: um caso particular de desterritorialização

Seguiremos nossa investigação somando às estratégias precedentes a observação do conto *Bartleby: o escrivão*, escrito pelo autor norte-americano Herman Melville (1819-1891) em 1852. Obra hoje consagrada pela crítica mundial, obtivera lugar de pouco destaque entre os textos de sua época. É curioso notar que o lançamento desse conto de 37 páginas aconteceu logo depois de o escritor amargar o fracasso de crítica e público de sua obra “*Moby Dick*”, lançada dois anos antes, após ter experimentado relativo sucesso de público com “*Taypee*” e “*Omoo*”, suas duas obras anteriores, que narram aventuras no mar. *Bartleby* não mudaria a sorte do escritor, que passou seus anos seguintes no esquecimento para só na década de 1920 ressurgir no cenário literário como representante de um novo estilo de narrar.

O conto *Bartleby, o escrivão* é ambientado em um escritório no 2º andar da rua Wall Street, em Nova Iorque. Traz como subtítulo “uma história de Wall Street”. Fato que, por si, já é representativo, não só por se tratar do centro nervoso do capitalismo, onde se localiza a bolsa de valores de Nova Iorque, por exemplo, mas pelo duplo sentido que seu nome guarda. O outro nome pelo qual Wall Street é conhecida: Rua da parede. Em 1652, fora construído ali uma parede de madeira e lama para marcar os limites da Nova Amsterdam, assentamento holandês que daria origem à cidade de Nova Iorque. Portanto, esse “emparedamento” sempre se fez presente, sendo, posteriormente, as paredes de madeira e lama substituídas por paredões de cimento em corredores de prédios.

O escritório é administrado por um advogado, narrador da história, cujo nome não será revelado. Tem a seu serviço dois escrivães, mas, devido ao aumento de trabalho, viu-se obrigado a contratar um terceiro: Bartleby: “Abri mão das biografias de todos os outros escrivães para contar algumas passagens da vida de Bartleby, que foi o mais estranho de todos os escrivães que jamais encontrei ou ouvi falar”³⁸ (MELVILLE, 2005, p.1). Assim se expressa o narrador ao apresentar sua primeira referência a Bartleby: “o mais estranho”.

Na sequência, segue descrevendo seu ofício e ambiente de trabalho. É o momento em que surge outra informação que interessa ao nosso quebra-cabeça:

O meu escritório ficava no andar de cima da Wall Street, n°***. De um lado via-se a parede branca do interior de um enorme saguão, coberto por uma claraboia, estendendo-se de alto a baixo no prédio. Este cenário teria sido considerado insípido,

³⁸ But I waive the biographies of all other scriveners for a few passages in the life of Bartleby, who was a scrivener of the **strangest** I ever saw or heard of (MELVILLE, 2005, p.1).

pois lhe faltava o que os pintores chamam de “vida”. A vista do outro lado do meu escritório oferecia pelo menos um contraste, embora também fosse só isso. Naquela direção, minhas janelas comandavam uma visão desobstruída de uma parede alta de tijolos escurecida pelos anos e pela sombra permanente. A beleza oculta da parede não precisava de lentes de aumento para ser vista, pois, para o benefício das pessoas míopes, ficava a uns três metros da janela. Porque os prédios vizinhos eram tão altos, e o meu escritório ficava no segundo andar, o espaço entre esta parede e a minha lembrava uma enorme cisterna quadrada (MELVILLE, 2005, p.2).

Temos aqui uma série de imagens que formarão não só o espaço de trabalho, o escritório, mas, de certa forma, todo sistema linear que envolve o cenário e os personagens em interação em seu contexto. Como se ligados por fios invisíveis, a ecologia interferindo na constituição orgânica e psíquica dos que a habitam. Nesse cenário faltava “vida”, diz o advogado. Que tipo de seres se espera encontrar ali? Sem vida? Estranhos? Bartleby é o resultado, não só, mas também, desse meio. Das linhas desse sistema linear. A opção por apresentar o cenário em primeiro lugar parece também apontar esse caminho. Bartleby é instabilidade, é linha de fuga instalada no seio do sistema linear, invasão do fora, da diferenciação que anseia por atualizar-se.

Vale ressaltar que é Bartleby quem procura o escritório em resposta a um anúncio de vaga, inserindo-se nesse ecossistema formado também por dois outros copistas: Turkey e Nippers; e um mensageiro: Ginger Nut. Bartleby fora posicionado em uma mesa posta perto da janela com vista para o paredão e para o vazio. O advogado posicionou-o próximo à porta de sua sala, colocando um biombo verde para cobrir sua visão:

Em resposta ao meu anúncio, certa manhã, um jovem inerte apareceu à minha porta, que estava aberta, pois era verão. Ainda vejo a sua figura: levemente arrumado, lamentavelmente respeitável, extremamente desamparado! Era Bartleby.

Depois de conversar um pouco sobre suas qualificações, resolvi contratá-lo, contente por ter entre os meus copistas um homem com um aspecto tão sossegado que a meu ver poderia influenciar beneficentemente o temperamento desequilibrado de Turkey e o colérico de Nippers.

Deveria ter dito antes que portas de vidro esmerilhado dividiam o meu escritório em duas partes, uma das quais era ocupada pelos escrivães e a outra, por mim. Dependendo do meu humor, eu abria ou fechava essas portas. Decidi instalar Bartleby no canto perto das portas dobráveis, mas do meu lado, para ter fácil acesso a esse homem silencioso, caso fosse necessário fazer uma tarefa de menor importância. Coloquei a sua mesa perto de uma janela pequena nesta parte da sala, uma janela que originalmente tinha vista lateral para alguns quintais sóbrios e montes de tijolos, mas que, por causa das construções subsequentes, já não oferecia qualquer vista, embora filtrasse alguma luz. Havia uma parede a um metro da janela, e a luz vinha de cima passando por dois prédios altos, como se fosse uma pequena abertura numa cúpula. De modo que a arrumação ficasse ainda mais satisfatória, coloquei um biombo verde para separar-me de Bartleby, mas que não o deixava fora do alcance da minha voz. Assim, até certo ponto, a privacidade e o convívio se combinavam (MELVILLE, 2005, p.7-8).

Este é o habitat de Bartleby (o sistema linear): uma janela sem qualquer vista e um biombo verde. O advogado refere-se ao rapaz com olhar perdido no nada da parede vazia. O espaço entre a parede que é vista e a janela já foi comparada a uma cisterna, um buraco, vão entre duas extremidades; um entre limites. É nesse espaço do entre, do vazio preenchido, que se encontra Bartleby e sua linguagem. A simples presença de Bartleby é um elemento novo no sistema e precisa ser encaixado, sob o risco de que todo conjunto estremeça, rompa ao contato dessa nova força:

(...) o chamei, dizendo depressa o que eu queria que fizesse, isto é, conferir um pequeno documento. Imagine a minha surpresa, ou melhor, a minha consternação, quando, sem sair do seu retiro, Bartleby respondeu com uma voz singularmente amena e firme, “acho melhor não. [*I would prefer not to*]”. Fiquei sentado por algum tempo em silêncio, atônito, procurando me recompor. Então achei que os meus ouvidos tinham me enganado, ou que Bartleby não havia entendido as minhas palavras. Repeti o pedido com a maior clareza que consegui. Mas a resposta anterior veio ainda mais clara, “Acho melhor não”. “Melhor não”, repeti como um eco, levantando-me nervoso e atravessando a sala a grandes passos. “O que quer dizer? Ensandeceu? Quero que me ajude a conferir esta página aqui, pegue-a”, e atirei-lhe o documento. “Acho melhor não”, disse ele. (MELVILLE, 2005, p. 9).

Essa é a primeira aparição da fórmula que se tornará mola propulsora de toda a trama. A palavra “fórmula” será aqui empregada para referir-se à estrutura “*I would prefer not to*” – “acho melhor não” –, por ter sido assim celebrizada no artigo “Bartleby, ou a Fórmula”, inserido no livro *Clínica e crítica*, de Gilles Deleuze. Vale ressaltar a diferença presente nas diferentes traduções, em algumas edições brasileiras encontramos a seguinte variante: “Eu acho melhor não”. Em outras, “Eu preferiria não” ou “preferiria não”. Acreditamos ser esta última a mais significativa. No entanto, preservamos a tradução da edição mais atual, que estamos utilizando como fonte no presente. A variação quanto à tradução do verbo, preferir ou achar, além de indicar a diversidade no entendimento quanto à importância de um ou outro verbo chama atenção ainda para o elemento que permanece invariável, como a indicar concordância geral dos tradutores. Refiro-me à partícula **não**.

Aqui se iniciam os movimentos da máquina que nos propomos a observar, os movimentos do não: “Acho melhor não”, ou “Preferiria não”, a depender da tradução. A frase, dita pelo escrivão ao se recusar a cotejar documentos, para mais tarde recusar-se a fazer qualquer coisa, até mesmo comer. A recusa de Bartleby, ou antes, sua insistência em preferir não, ao contrário do que pode parecer, gera movimento e não estaticidade. Rompe com a linearidade do sistema, gera corpos sem órgãos, abre espaço para novos engates de possibilidades e devires em via de atualizar-se.

Após enunciar sua sentença pela primeira vez, Bartleby passa a repeti-la e aplicá-la a tudo. Recusa-se a fazer qualquer atividade. Por fim, torna-se um estorvo. O advogado tenta demiti-lo, mas Bartleby simplesmente prefere não deixar o escritório. Então, é o advogado quem se muda, deixando-o de herança para o próximo dono. O escrivão, entretanto, permanece no escritório. O advogado é obrigado a viajar para se ver livre do novo proprietário do imóvel, que insiste que tome alguma providência quanto ao escrivão. Bartleby termina preso. Já na cadeia, mantém seu movimento, força a engrenagem até o fim ao recusar-se até mesmo comer:

Encolhido de um modo estranho na base do muro, com os joelhos levantados e deitado de lado com a cabeça encostada nas pedras frias, estava Bartleby, abandonado. Mas não se mexia. Parei; aproximei-me; inclinei-me sobre ele e vi que seus olhos turvos estavam abertos; mas parecia dormir profundamente. Algo fez com que eu o tocasse. Peguei na sua mão, quando senti um tremor subindo pelos meus braços e me descendo pela espinha até o pés.

O rosto redondo do homem do rango me observou naquele instante.

“O almoço dele está pronto. Ele não vai almoçar de novo? Ou ele vive sem comer?”

“Vive sem comer”, disse eu, e fechei os olhos.

“Ei! Ele está dormindo, não é?”

“Com os reis e os conselheiros”, murmurei (MELVILLE, 2005, p.36).

“Acho melhor não”! Sobre tal estrutura muitos já se debruçaram. Já se observou a importância do verbo preferir nesse mecanismo. Jaworski ponderou que com tal frase o escrivão não firma ou nega uma preferência, “não aceita nem rejeita, avança e retira-se no seu próprio avançar” (AGAMBEN, 2007, p.27). Deleuze, em seu artigo “Bartleby, ou a fórmula”, inserido no livro *Clínica e Crítica*, analisa o efeito produzido pelo verbo nesse contexto e nos diz que “a fórmula é arrasadora porque elimina de forma igualmente impiedosa o preferível assim como qualquer não-preferido” (...) (DELEUZE, 2009, p.83). E continua: “Bartleby inventou uma nova lógica, uma lógica da preferência negativa” (DELEUZE, 2009, p.86). O que enlouquece o advogado é o fato de Bartleby não escolher, de sempre preferir não.

As análises feitas até agora em torno da “fórmula” criada por Melville focaram-se no verbo. Foi no verbo que se deu ênfase ao analisar essa estrutura. Enquanto, percebemos, ser o NÃO o verdadeiro motor de todo mecanismo. A esse respeito, encontramos indícios nas palavras do próprio Herman Melville que, ao falar sobre o significado poderoso do não em carta a seu amigo Hawthorne, dá seu depoimento:

É maravilhoso o *não* porque é um centro vazio, mas sempre frutífero. Para um espírito que diz *não* com trovões e relâmpagos, o próprio diabo não pode forçá-lo a dizer *sim*. Porque todos os homens que dizem *sim* mentem; quanto aos homens que dizem *não*, bem, encontram-se na feliz condição de ajuizados viajantes pela Europa.

Cruzam as fronteiras da eternidade sem nada além de uma mala, isto é, o Ego. Enquanto, em compensação, toda essa gentalha que diz *sim* viaja com pilhas de bagagem e, malditos sejam, nunca passarão pelas portas da alfândega (VILA-MATAS 2004, p.160).

O não, aqui, não é uma simples negação. É uma marca de possibilidades. É a ruptura com o sistema linear, tanto linguístico como social. Bartleby não nega nem afirma, cria, antes, uma terceira margem entre o sim e o não, cava um vazio, uma zona de desterritorialização (como diria Deleuze), entre o preferido e o não preferido, o ponto de ruptura em que os caminhos se abrem ao Fora.

A negativa de Bartleby é sua recusa em preferir, em escolher. Seu “não” coloca em evidência o sim que está no polo oposto. O sim é representado por expectativa. É no duplo movimento de ausência e presença que essas duas forças se confrontam (o que o faria preferir sim?). Um não e um sim podem coexistir? Um precisa se atirar à escuridão para que o outro venha à luz. Bartleby é o triunfo do não. O não rebelião que força o movimento sobre seu eixo aparentemente estático. O não permanece, todo o sistema gira e acontece ao seu redor impulsionado por sua simples presença. Eis o verdadeiro motor dessa máquina, o ponto de ruptura e fuga em direção ao Fora.

A fórmula contamina a todos, arrasta a linguagem. O advogado dá testemunho do momento em que começa a sentir o distorcer de sua própria fala e a dos outros escrivães:

“Sr. Nippers”, eu disse, “acho melhor o senhor sair agora”.

Não sei por que, eu também tinha adquirido o hábito de usar a expressão “acho melhor”, mesmo nas ocasiões menos adequadas. Tremia ao pensar que o contato com o escrivão tivesse afetado seriamente meu estado mental. Que outra aberração mais profunda inda poderia ocasionar? Essa preocupação foi importante para eu me decidir a tomar uma providência drástica.

(...)

– “Então você também adotou a expressão”, eu disse, inquieto.

(...)

– “Essa expressão, Turkey”, eu disse, “Essa!”

– “Ah! Acho melhor? Ah, sim! Esquisita. Nunca a uso. Mas como dizia, senhor, se ele achasse melhor” (MELVILLE, 2005, p. 20-21).

A fórmula contamina todos, entretanto, só Bartleby prefere **não**, acha melhor **não**. A questão não está em “achar melhor” ou “preferir”, está no **não**. Este é o eixo nervoso do incômodo.

Parece ser mesmo nessa pequena estrutura onde se esconde o segredo do procedimento capaz de forçar, nesse texto, a linguagem ao seu ponto limite, cavando essa zona de indeterminação, esse vazio que faz dela estrangeira em qualquer idioma, como nos

diz Proust: “os belos livros estão escritos em uma espécie de língua estrangeira” (DELEUZE, 1997, P.7).

Sobre a questão do procedimento utilizado por Melville para atingir esse resultado, Deleuze, em “Bartleby, ou a fórmula”, nos aponta três operações:

É como se três operações se encadeassem: um certo **tratamento** da língua; o **resultado** desse tratamento, que tende a constituir no interior da língua uma língua original; e o **efeito**, que consiste em arrastar toda a linguagem, em fazê-la fugir, em impeli-la para seu limite próprio a fim de lhe descobrir o Fora, silêncio ou música (DELEUZE, 1997, p. 84).

Para que esse tratamento da língua aconteça, no entanto, é preciso que antes seja criado o ambiente apropriado, o ecossistema adequado ao surgimento de vida. Assim, para que as três operações apontadas por Deleuze se desencadeiem será necessária a construção do contexto, do ambiente que permita interação das forças no sistema linear. Dessa interação na máquina binária surgirão as linhas de força que gestarão sua potência. O segredo não está apenas na fórmula ou no segredo que esta guarda, mas também no ecossistema que criou as condições para se manifestar. Essa é a primeira peça de nosso quebra-cabeça.

No texto de Melville, contudo, parece evidente que esse “tratamento da língua” é alcançado também por meio da construção e repetição dessa fórmula. Aqui, a repetição é um elemento importante para gerar a sensação de instabilidade. A repetição de uma fórmula, de uma sentença inteira, cria a expectativa de uma relação de semelhança entre os contextos de utilização. Quando essa relação inexistente ou se estabelece de maneira “falha” (rompendo a expectativa do leitor), eis que surge uma gagueira, um estranhamento, uma ruptura no sistema. Portanto, aqui, destacamos dois elementos importantes: a construção da fórmula e seu pontilhamento na malha textual.

É curioso notar que a partícula “não” está presente no texto, de apenas 38 páginas, num total de 233 ocorrências. A opção por preferir o não, mostra a função poderosa que essa partícula exerce na sentença.

A atitude de dizer “não” é criticamente mais complexa do que o movimento do “sim”. O Não é tensão, resistência, rebelião. Já dizia Albert Camus: “O que é um homem rebelde? Um homem que diz não” (VILA-MATAS 2004, p.61).

O NÃO é rebeldia, mudança, ruptura, linha de fuga criadora. Funciona, na estrutura, como uma espécie de buraco negro, um pequeno olho negro que exerce atração irresistível sobre outros corpos, atrai tudo e todos. Sua gravidade, suas linhas, em aparente rota de colisão, sua força e velocidade estonteantes fazem com que tenham sua aparente

escuridão, visto que até mesmo a luz – a razão – é arrastada por essa dimensão misteriosa. O poder do “não” exerce força semelhante, deformando e atraindo outros corpos, atraindo vida. Toda palavra que circunda um não está contaminada por sua influência, tocada por sua gravidade, sua potência.

O que é preferível para Bartleby, afinal? A negação? O “preferir não” é levado a seu limite quando Bartleby, já na prisão por preferir não deixar o escritório, prefere não comer e morre. Preferiria a morte? A negação final? O mistério permeia como um fio, tecendo um labirinto entre o preferido e o não preferido.

É no mistério posto no segredo que guarda o não que está mais uma das chaves do procedimento. É no mistério causado pelo injustificável, pelo incompreensível, como a dizer para a razão que ela não é bastante para compreender tudo. Deleuze chega a considerar o mistério gerado pelo “preferir não” como uma estratégia de sobrevivência:

Bartleby ganhou o direito de sobreviver, isto é, de permanecer imóvel e de pé diante de uma parede cega. Pura passividade paciente, como diria Blanchot. Ser enquanto ser, e nada mais. Pressionam-no a dizer sim ou não. Mas se ele dissesse não (cotejar, sair...), se ele dissesse sim (copiar), seria rapidamente vencido, considerado inútil, não sobreviveria. Só pode sobreviver volteando num suspense que mantém todo mundo à distância. Seu meio de sobrevivência consiste em preferir *não* cotejar, mas por isso mesmo *não* preferir copiar. (DELEUZE, 2009, p. 83).

A gagueira de Melville, em “Bartleby”, não está apenas em sua sintaxe, vai além, permeando o universo psicológico gerado pelo não, sua pausa forçada, sua contramão, sua pulsão, ou antes, pulsação, magnetismo gravitacional. Tudo isso faz do não uma passagem, uma travessia. É nele que se assenta a base de todo o procedimento utilizado por Melville para alcançar o Fora.

Outro argumento que vem a nosso encontro para sustentar a importância predominante do “não” é o das variações nas traduções. Ao analisarmos algumas traduções existentes, percebemos a pluralidade de variações verbais utilizadas para substituir o verbo da fórmula: “acho melhor não” (MELVILLE, 2005, p.9); “prefiro de não” (AGAMBEN, 2007, p.85); “Prefiro não fazer” (MELVILLE, 2009, p.17); “preferiria não”. Todas essas, e outras em outros idiomas, mostram a possibilidade de mudança do verbo para melhor adequação ao sentido de entremeios, de terceira margem suspensa. Entretanto, deixam também evidente a única partícula imutável, o não, como a demonstrar o pilar dessa construção. Não só na negação representada por essa partícula, mas no insólito a que nos lança. Aí está a verdadeira base do edifício.

Como indica Roland Barthes, “a língua não se esgota na mensagem que engendra; que ela pode sobreviver a essa mensagem e nela fazer ouvir, numa ressonância muitas vezes terrível, outra coisa além do que é dito” (BARTHES, 1980, p.14). Toda língua é formada por variáveis heterogêneas em constante mutação. O que os linguistas e gramáticos fazem ao construir o conjunto de regras gramaticais de uma língua é dar-lhe limites e contornos que a tornem homogênea, capaz de ser estudada como objeto científico. Essa opção pelo padrão é uma opção de poder, é a constituição da língua dominante, padronizada, centralizada. É contra essa língua dominante e suas engrenagens engessadas que Deleuze propõe, como vimos, os conceitos de literatura menor e maior; de língua maior e menor. É na fratura desse padrão previsível que surgem rupturas no tecido linear abrindo campo à formação de novos rizomas. Em *Bartleby*, a “fórmula” reiterada em diferentes momentos contextuais, rompendo com a expectativa do sistema, é uma das formas de empreender essa ruptura.

Uma crítica relevante que poderia se levantar contra o enquadramento de *Bartleby* no “rol dos textos escrevíveis” estaria na construção de sua arquitetura textual, seguindo traços estruturais próprios das chamadas convenções do romance clássico, como aponta Edward Said, em *Beginnings: Intention and Method*:

³⁹ (I) A primeira convenção é a suplementaridade, uma tática defensiva utilizada para separar o texto temporariamente e espacialmente dos eventos que está descrevendo. Assim, o texto vem depois do evento. (...)

⁴⁰ (II) A segunda convenção é a adoção de uma lógica de estrutura e argumento baseado no avanço temporal e espacial. Apesar digressões e regressões temporárias, o movimento diretor é sequencial, um movimento para a frente até que, como a expressão tem, a conclusão é atingida.

⁴¹ (III) A terceira é a convenção ou adequação, de acordo com o qual o texto é assumido como sendo totalmente igual para a tarefa de transmitir, encarnando, contendo, percebendo e cumprindo a sua intenção, o seu significado, ou os dois juntos.

⁴² (IV) finalidade, que significa que “cada porção do texto - cada unidade distinta, da menor até a própria totalidade do texto - está *em seu lugar*, mais ou menos em definitivo”.

⁴³ (V) unidade, que significa que a “unidade, ou integridade, do texto é mantida por uma série de conexões genealógicas: autor-texto, princípio-meio-fim, texto-significado, leitor-interpretação, e assim por diante” (SAID, 1975:162).

³⁹ The first of these conventions is supplementarity, a defensive tactic used to separate the text temporally and spatially from the events it is describing.

⁴⁰ A second convention is the adoption of a logic of structure and argument based on temporal and spatial forward movement. Despite digressions and temporary regressions, the principal motion is sequential, a movement forward until, as the expression has it, a conclusion is reached.

⁴¹ Third is the convention of adequacy, according to which the text is assumed to be fully equal to the task of conveying, incarnating, containing, realizing, Of Fulfilling its intention, its meaning, or both together.

⁴² Fourth is the convention of finality. Each portion of the text—each discrete unit, from the smallest to the whole of the text itself—is *in its place* more or less finally, by which I mean that neither what precedes each such unit nor what follows it is considered equal to it at that moment.

A questão, porém, não está em se adequar ou fugir a essa estrutura padrão. Mas, antes, em assumi-la, em infiltrar-se nela minando suas bases. É por esse motivo, em especial, que percebemos a importância de *Bartleby* neste conjunto, opinião compartilhada por Deleuze, que se dedica a analisar sua fórmula, no artigo, já citado, “Bartleby, ou a fórmula”. É exatamente esse o ponto nervoso: a fórmula ameaça o sistema que deveria seguir a estrutura tradicional, padrão, linear.

A grande inovação estética de Melville nessa obra é a experiência de demolição a toque de marteladas. Cada vez que Bartleby pronuncia sua sentença, as linhas lineares estremecem, abrem-se lacunas, dúvidas, buracos negros. A fórmula aplicada em repetição, como o faz, provoca a desterritorialização de todo conjunto. Portanto, sua estratégia de produção de rizoma passa pela criação do sistema linear uniforme, não apenas nos desenhos do escritório, mas também na estrutura textual. A cortina de fumaça, mais uma vez, encobre o verdadeiro truque. É o que faz a recusa de Bartleby: cria inesperadas linhas de fuga, traz devires de possibilidades em suspensão ao romper com o padrão de expectativas do texto. O advogado reconsidera seus movimentos, pensa o que fará a seguir e a seguir e a seguir. Como na síntese conjuntiva do e... e... e depois, e depois...e ..., presente nas máquinas desejanter primária, descrita por Deleuze.⁴⁴ Bartleby é a personificação do caos na máquina, seu “não” é a marca da disjunção que força o sistema.

O escrivão é quem provoca todos os movimentos que se darão, desde a motivação para que o advogado escreva sua narrativa, até o movimento de cada personagem para se adequar à sua presença. Ele é o ponto de fuga que se lança ao encontro do plano de imanência.

A imagem do escrivão que para, recusa-se a continuar escrevendo, já foi abordada, como inspiração, por outros autores. Vila-Dantas, em seu livro *Bartleby e companhia*, traz a questão sob a ótica dos escritores que deixaram de escrever. Faz um inventário dos autores contaminados pelo que chama “Síndrome de Bartleby”:

Na verdade, a doença, a síndrome de Bartleby, vem de longe. Hoje chega a ser um mal endêmico das literaturas contemporâneas essa pulsão negativa ou atração pelo nada que faz com que certos autores literários jamais chegam, aparentemente, a sê-lo (VILA-MATAS, 2004, p.23).

⁴³ The fifth and final convention is that the unity, or integrity, of the text is maintained by a series of genealogical connections: author-text, beginning-middle-end, text-meaning, reader-interpretation, and so on.

⁴⁴ Referência à explicação contida no capítulo um, página 10, deste estudo.

Outros teóricos, como Giorgio Agamben, em “Bartleby, ou da contingência”, comparam a figura do escrivão à do mensageiro. Agamben acredita ter identificado a origem dessa construção – “preferiria não” – no século XIX.

Até aqui, no entanto, retomando aos procedimentos, detectamos quatro: 1) a moldura de um contexto, sistema linear; 2) a gestação de um segredo, um “não dito” que, neste caso, se manifesta na fórmula, particularmente, na partícula não; 3) a criação, manifestação, da fórmula em uma estrutura sintática “assintática”; 4) o pontilhamento dessa estrutura ao longo da malha textual. Como é possível perceber, embora cada texto até aqui observado guarde suas peculiaridades de trabalho com linguagem, penetrando o Fora por diferentes caminhos, possuem também pontos em comum. Dois são os principais listados até aqui: primeiro, a construção das linhas iniciais (lineares) da máquina literária, traçando os campos de força que entrarão em interação com outras forças, em outras palavras, a criação de um ecossistema, do ambiente onde as forças serão colocadas. Em segundo, a construção de um segredo. Sempre há um por ser revelado ou descoberto pelo leitor. Mas não é tudo, a partir deste ponto cada autor encontrará sua própria maneira de romper o sistema binário abrindo a narrativa em direção ao múltiplo.

Nos cinco textos observados percebemos o predomínio de alterações morfossintáticas para atingir a fuga no sistema. Em cada um essa fuga se apresenta de forma distinta, mas ainda assim se dá por meio da linguagem, que representa não apenas o falado, o dito, mas o não dito, o silêncio, o incognoscível, e o permanente devir.

No capítulo seguinte, o conclusivo, sintetizaremos as estratégias adotadas por cada uma das obras trabalhadas de forma que se possa ter uma visão geral do conjunto, suas similitudes e diferenças.

CONCLUSÃO

A essência do caos

Chegou o momento de alinhar as estratégias observadas até aqui para abrir caminhos ao Fora, assim como sintetizar as conclusões sobre a função e importância de uma literatura comprometida com o escrevível, com o rizomático, capaz de entrar em contato com o Fora por meio da linguagem.

Os textos observados guardam grande número de particularidades, diferenças em múltiplos graus, no tocante à linguagem, às construções sintáticas e semânticas, ou a seu aspecto espacial e histórico. Entretanto, o que buscamos neles, como dissemos, é a estratégia que permite a abertura à essência do múltiplo, o Fora. Chegou o momento de nos voltarmos à questão: como as obras lidas provocam essa fuga descrita por Deleuze, essa abertura em direção ao múltiplo?

Dentre similitudes e diferenças, escolhemos tais textos por considerar-los pertencentes ao grupo dos que chamamos, com Roland Barthes, de escrevíveis. Um texto escrevível, para assim o ser, precisa produzir rizoma. Esta é uma característica que lhe é própria, o *modus operandi* do texto escrevível. É por meio da proliferação rizomática que a expansão em direção ao Fora acontece, abrindo campo para a atualização de virtualidades, como descreveu Deleuze. Portanto, para que um texto seja capaz de abrir-se ao Fora, deve ser escrevível, produzir rizoma. E “uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas” (DELEUZE, 2011, p.30). Essa produção acontece inicialmente por meio de fraturas, cortes no fluxo, que possibilitam novos engates à máquina textual, que darão continuidade ao rizoma. É pelo meio que o rizoma transborda:

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e...e...e...”. Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde você vai? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. Fazer tábula rasa, partir ou repartir de zero, buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem e do movimento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...) Kleist, Lenz ou Büchner têm outra maneira de viajar e também de se mover, partir do meio, pelo meio, entrar e sair, não começar nem terminar (DELEUZE, 2011, p. 48-49).

As estratégias identificadas, e sintetizadas a seguir, são como pequenas “fórmulas” (ou “formas”) encontradas para promover a ruptura, a abertura e conexão rizomática. Como dissemos no primeiro capítulo, o que faremos será apenas um breve decalque do ilimitado número de possibilidades já experimentadas na literatura para atingir o Fora. Não ansiamos por esgotar o inesgotável. Cada um dos autores aqui trabalhados possuem, em outras de suas obras, grande diversidade de estratégias, como é o caso de Rosa (para lembrar o mais lembrado).

Neste ponto, vale uma pequena digressão a fim de considerarmos a influência do ínfimo, do insignificante, que muitas vezes revela-se potência devastadora no mecanismo de diferenciação rizomática. Não raro, subestima-se o poder das pequenas partículas. Mas a ciência e o pensamento moderno já perceberam as nuances poderosas dessa escala reduzida.

Em 1961 o cientista americano Edward Norton Lorenz (1917-2008), fundador da chamada “teoria do caos”, observou esse efeito ao mandar um computador reprocessar alguns cálculos com pequenas variações, arredondando o número 0,506127 para 0,506. Tal mudança, aparentemente insignificante, resultou ao longo do tempo em imensa variação da curva do gráfico analisado. A partir dessas observações desenvolve a teoria do caos:

Formalmente, é definida como o estudo de complexos sistemas dinâmicos não lineares. A teoria do caos descreve o comportamento de certos sistemas dinâmicos – isto é, sistemas cujo estado evolui com o tempo – que podem apresentar dinâmicas que são altamente sensíveis às condições iniciais (popularmente referido como o efeito borboleta). Como resultado desta sensibilidade, que se manifesta como um crescimento exponencial das perturbações nas condições iniciais, o comportamento de sistemas caóticos parece ser aleatório. Isto acontece a pesar de estes sistemas serem deterministas, o que significa que seu futuro dinâmico está totalmente definido por suas condições iniciais. Este comportamento é conhecido como o caos determinista, ou simplesmente caos.

A teoria estabelece que uma pequena mudança ocorrida no início de um evento qualquer pode ter consequências desconhecidas no futuro. Isto é, se você realizar uma ação neste exato momento, essa terá um resultado amanhã, embora desconhecido. Lorenz descobriu que acontecimentos simples tinham um comportamento tão desordenado quanto à vida. Alguns cientistas concluíram também que a mesma imprevisibilidade aparecia em quase tudo, do número de vezes que o olho pica até a cotação da Bolsa de Valores. Para reforçar essa teoria, na década de 1970, o matemático polonês Benoit Mandelbrot notou que as equações de Lorenz coincidiram com as que ele próprio havia feito quando desenvolveu os fractais (figuras geradas a partir de fórmulas que retratam matematicamente a geometria da natureza, como o relevo do solo, etc). A junção do experimento de Lorenz com a matemática de Mandelbrot indica que a Teoria do Caos está na essência de tudo, dando forma ao universo.

Assim, a teoria do caos não é uma teoria da desordem, mas a busca no aparente acaso uma ordem intrínseca determinada por leis precisas. Além do clima, outros processos aparentemente casuais apresentam certa ordem, como por exemplo o quebrar das ondas do mar, crescimento populacional, arritmias cardíacas, flutuações do mercado financeiro, etc... (MARQUEZI, 2008, p.1).

Produzir um texto que seja um sistema rizomático em constante crescimento depende também da possibilidade de criar linhas de força ativas capazes de gerar um sistema dinâmico não linear, ou seja, capaz de evoluir ao longo do tempo a partir de variações, “perturbações” das condições iniciais (ainda que mínimas) inseridas em sua arquitetura inicial. É preciso, portanto, deixar espaço (conexões em aberto, potências de rupturas) para que essas perturbações ocorram. Pequenas variações, mesmo que ao nível molecular, ou nano, mesmo que um espaço em branco, uma vírgula, uma interrupção, um morfema e as conotações semânticas especuladas, influenciarão no somatório das forças para o macro resultado.

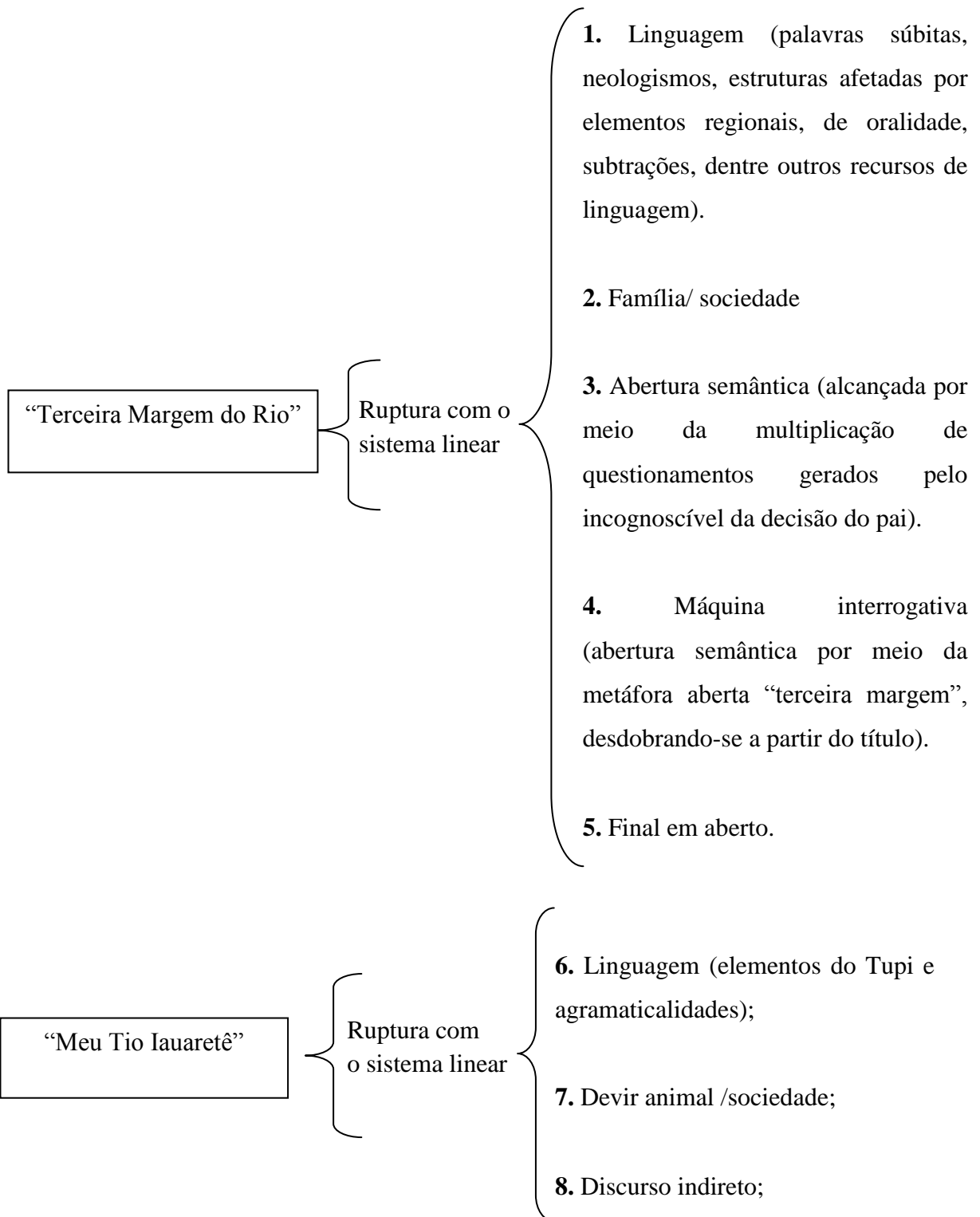
Quando se trabalha com mestres na arte de criar um universo literário, as mínimas estruturas devem ser observadas com artimanha, nenhum morfema está isento de influência, nenhum carácter é imparcial, nem mesmo o vazio ou a ausência. Esse inframundo repercute sua influência, vibra em todas as camadas do texto. Fusões entre termos aparentemente simples, já adaptados ao cotidiano linguístico, têm o poder de dispersão rizomática semelhante à grande explosão que antecede à criação de um universo.⁴⁵

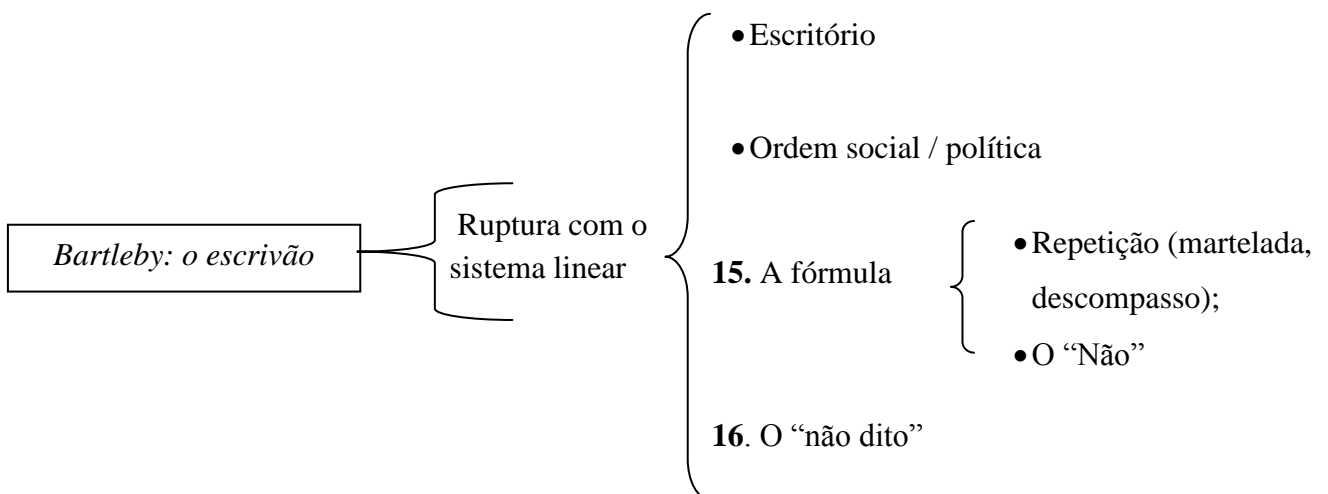
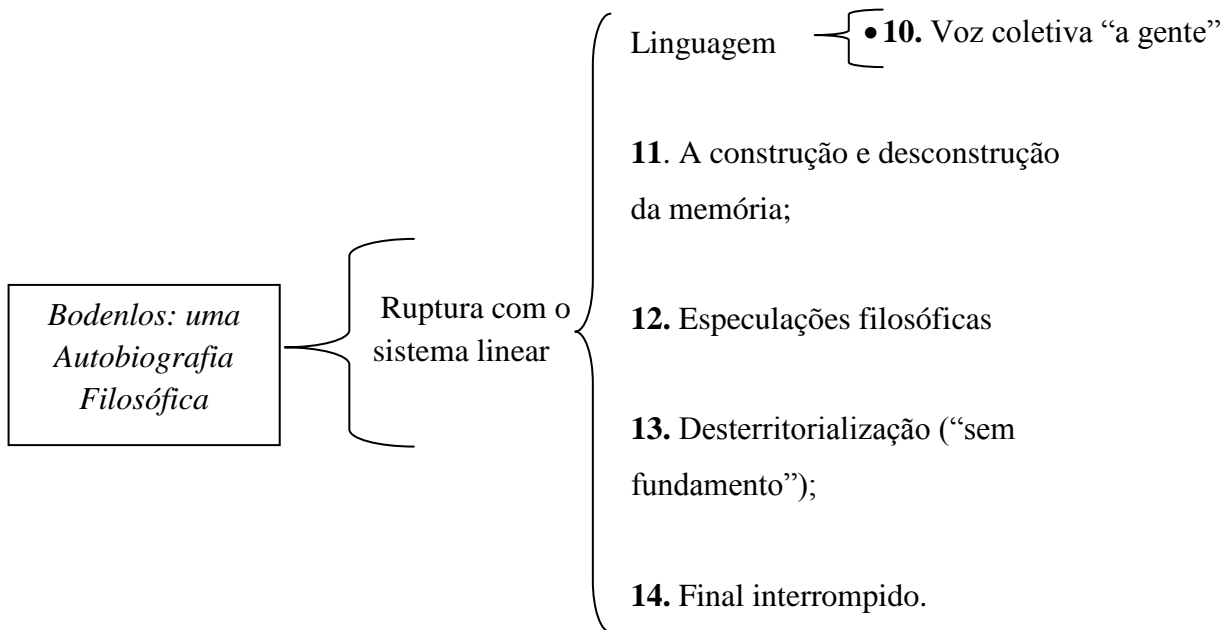
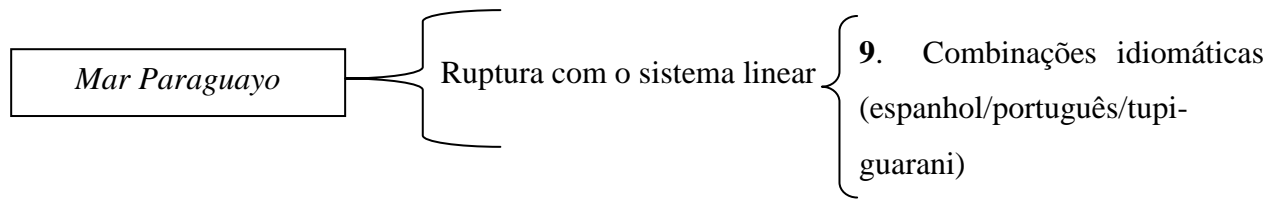
Construções fundadoras de rizoma são encontradas, por exemplo, ao longo de toda obra de Rosa, funcionando como pequenos campos de força, pequenas usinas a produzir rizoma, forçando o investigador a investir suas forças a fim de desvendar os segredos de engedramento dessas misteriosas ligações. Ao aproximar a lupa, o pesquisador encontrará raízes diversas, por vezes de origem estrangeira, e outros rizomas intraduzíveis, incognoscíveis.

Exemplos desse procedimento de “micro” dispersão rizomática pode ser observado no conto “Meu Tio Iauaretê”, em “A Terceira Margem do Rio” e em *Bodenlos*, como veremos a seguir. Para melhor visualização, construímos um quadro demonstrativo da distribuição das estratégias de produção de rizoma identificadas nas obras abordadas. Na sequência, abordaremos cada um dos pontos.

⁴⁵ Exemplo célebre desse procedimento está em “Grande Sertão: Veredas”, de Guimarães Rosa, onde encontramos a construção “Nonada” abrindo o vasto espaço que se desdobrará.

Dezesseis diferentes estratégias para expansão rizomática em direção ao Fora





Seguiremos nossa investigação pela ordem em que os textos foram apresentados. Iniciamos, pois, por “A Terceira Margem do Rio”. Nesse conto, como vimos, temos o processo de dispersão rizomática alcançado, em primeiro lugar, por meio da ruptura com o sistema linear. A ruptura é fundamental para que ocorra a diferenciação e atualização de novas virtualidades. É pelas frestas das rupturas que novos engates se estabelecem e expandem em rizoma as linhas do sistema até então linear. Portanto, para que um texto produza rizoma deve ser fraturado, rasgado, deve produzir corpos sem órgãos a partir de suas frestas.

É a partir da disfunção que novas funções são criadas. Para que isso ocorra, no entanto, em primeiro lugar, o texto deve fazer-se sistema. Mas isso não basta, deve também trazer o embrião da discórdia, a semente maldita que romperá a paz aparentemente instalada gerando corpos sem órgãos, lançando a chama que moverá toda engrenagem em direção à fuga do sistema, ao Fora. Isso é o que ocorre nos textos chamados escrevíveis.

No conto em questão a ruptura, procedimento identificado em comum a todas as obras observadas, embora manifesto com diferentes tons e nuances, mostrar-se de cinco diferentes formas:

Primeiro, por meio da linguagem, ainda que não de forma tão enfática como acontece, e veremos a seguir, no conto “Meu Tio Iauaretê”. Rosa utiliza-se de frases com estrutura morfossintática afetadas pela reprodução de expressões e formas da oralidade com traços regionais, somando-se à produção de neologismos, abreviações por subtração de morfemas (característica típica da oralidade – fenômeno de economia linguística) gradações, como apontamos no trecho: “Cê vai, ocê fique, você nunca volte!” onde percebemos, expresso no acréscimo de morfemas, o distanciamento progressivo imposto pela mulher. Além desse movimento de expansão e contração de sentenças bifurcativas (que produzem bifurcações, dois ou mais caminhos semânticos nitidamente estabelecidos), como no negrito do trecho "**perto e longe** de sua família dele" (ROSA, 1988, p.32). Com o grifo do pronome demonstrativo “dele” desejamos destacar a repetições, redundância explicativa, recurso comumente utilizado na oralidade para evitar ambiguidades. Tais construções valem não apenas pelo dito, mas pelo muito que não dizem, mas fazem cada leitor perceber e especular imaginativamente.

Outra forma recorrente nas construções de Rosa, embora pouco abundante no conto em tela, é a que chamaremos, aproveitando a definição de Nunes Ramos, de “palavras súbitas”:

Devem seu nome ao fato de aparecerem pouco, como pontilhões transparentes e de curtíssima duração até aquilo que nos rodeia. Vêm em geral cercadas de espanto por seu misto de precisão e harmonia, como uma enorme coincidência que logo some, carregando consigo a breve duração de sua promessa. De tão raras, parece sempre que estamos diante das palavras súbitas pela primeira vez (RAMOS, 2001, p.15).

Como exemplo desse tipo de procedimento em “A Terceira Margem do Rio” identificamos a palavra “diluso”, presente no trecho “Nosso pai passava ao largo, avistado ou diluso, cruzando na canoa” (ROSA, 1988, p.34).

O segundo procedimento (estratégia) é através da ruptura com o sistema familiar e social, como descrevemos amplamente na página 17 a 19 deste estudo.

A terceira estratégia ocorre por meio da multiplicação de questionamentos gerados pelo impensado, pelo incognoscível da decisão do pai. Tal procedimento – atitude inexplicável – induz ao questionamento especulativo [rizoma] infinito, uma vez que não existe resposta na obra, sempre se poderá acrescentar mais um ramo a esse rizoma especulativo insaturável.

Como quarto procedimento, o qual chamaremos de “Máquina interrogativa” (ou “abertura semântica”), observamos a criação do próprio lugar para onde vai o canoeiro, ligado ao título do conto: “A Terceira Margem do Rio”. O que seria a terceira margem? Esse procedimento está no título e desdobra sua conexão semântica (rizomática) por todo texto, especialmente a partir do momento em que o canoeiro põe sua canoa no rio para não mais voltar. O leitor sabe que ele, o canoeiro (e o próprio leitor) está na terceira margem e especula sobre o sentido que ela teria. Esse especular a que o texto força o leitor é alcançado exatamente por meio da indefinição. Esse vazio conceitual lançado no espaço gera no leitor a ânsia de preencher. Gera desejo produtor de engates maquínicos. Este procedimento, portanto, que tem início já no título, é o mais importante na estrutura dessa máquina textual. É uma armadilha (uma trapaça salutar com a linguagem) pronta a entrar em funcionamento, necessária para que a máquina se expanda. O leitor é forçado à indagação e a cada nova experiência especulativa sobre as fronteiras das margens traz mais conexões a esse rizoma insaturável. É, como dissemos anteriormente, a experiência de busca pelo gato inexistente que permitirá compreender e entrar em contato com o nada (tudo) que ali está (até mesmo tocar sua pele, encontrar o gato inexistente). É somente na experiência de busca pela terceira margem que esta se mostrará. Cada leitor verá a margem que melhor lhe fere os sentidos a depender da chave de leitura da qual se valerá. Está é o procedimento basilar na estrutura desse rizoma.

Soma-se ainda a quinta estratégia, que chamaremos “Final em aberto”. É o que o próprio nome diz, trata-se de uma forma encontrada para não terminar, para abrir a obra estendendo o seu fim. A maneira mais simples de alcançar esse efeito é pela omissão do futuro que se seguirá, não dando ao leitor o termo do destino dos personagens. É o que acontece em “A Terceira Margem do Rio”. Sem ter mais notícias do pai, motivo de sua escrita, “sei que ninguém soube mais dele” (ROSA, 1988, p.37), o narrador anuncia o que seria seu desejo para o futuro, como uma autoprofecia para após sua morte:

Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio” (ROSA, 1988, p.37).

Com esse derradeiro recurso, Rosa alcança dois efeitos: primeiro, cria a dispersão rizomática por meio da abertura do final à pluralidade de possibilidades e combinações e surpresas da própria vida. Segundo, permite que o leitor satisfaça a ilusão de ciclo, ao esboçar o desejo do filho em seguir as “pegadas” do pai. As últimas palavras do conto “e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio” evidenciam essa abertura, pois, como já vimos, o rio tem para Rosa a dimensão de um espaço do saber, portanto, infinito.

Outra estratégia de produção rizomática semelhante ao “final em aberto” é a que chamaremos de “final interrompido”. Este procedimento está associado à chamada “Síndrome de Bartleby”, em seu aspecto mais amplo, no que diz respeito à antiprodução. Falamos aqui da produção do vazio, do produto em seu devir, antes que venha a ser, ou mesmo que nunca se atualize. São os textos chamados por Vila-Matas de “textos fantasma”:

Julio Ramón Ribeiro – escritor peruano, walsleriano em sua discrição, sempre escrevendo como que na ponta dos pés para não tropeçar em seu próprio pudor ou não tropeçar, porque nunca se sabe, em Vargas Llosa – sempre abrigou a suspeita, que se foi tornando convicção, de que há uma série de livros que fazem parte da história do Não, embora não existam. Esses livros fantasmas, textos invisíveis, seriam aqueles que um dia batem a nossa porta e, quando vamos recebê-los, por um motivo frequentemente fútil, esfumam-se; abrimos a porta e não estão mais ali, foram embora. Certamente um grande livro, o grande livro que estava dentro de nós, aquele que realmente estávamos destinados a escrever, nosso livro, o mesmo que nunca mais vamos poder escrever nem ler. Mas esse livro, que ninguém duvide disso, existem, está como que suspenso na história da arte do Não (VILA-MATAS, 2004, p.122).

O “final interrompido” (que também pode ser chamado “texto interrompido”) pode ser engendrado de duas diferentes formas: intencionalmente, quando o autor simplesmente deseja terminar a obra no inacabamento, ou quando a obra é abandonada inacabada; e por meio de uma intrusão, uma interrupção externa ou interna (como no exemplo acima dos “textos fantasma”) que fará o escrito ser bruscamente interrompido, como, em exemplo extremo, também ocorre com a morte inesperada do autor. (Este procedimento, que adiantamos, é nossa décima quarta estratégia identificada e esta relacionada ao livro *Bodenlos*, como veremos a frente).

Voltando à “Terceira Margem”, identificamos, portanto, cinco diferentes estratégias produtoras de rizoma, como demonstrado esquematicamente no quadro da página 73 deste estudo.

O segundo conto destacado, “Meu Tio Iauaretê”, compartilha com “A Terceira Margem do Rio” o procedimento da “Ruptura com o sistema linear” que, entretanto, se manifesta com diferentes nuances. A primeira e principal é a que ocorre através do tratamento dado à língua (em especial ao trabalho de mescla idiomática com o Tupi), por meio do qual também se manifesta o segundo procedimento, a fratura do sistema social, a identificação com a onça, o “devir animal” (fuga do sistema social dominante).

O idioma Tupi é utilizado para caracterizar a “linguagem da onça” e do onceiro, seu campo semântico, suas aproximações metamórficas com as onças. O Tupi infiltra-se nas mínimas estruturas da fala do narrador, como no caso da partícula expressiva “Nhem”, que aparece recorrentemente, o “Nhennhem” observado por Haroldo de Campos como provindos do Tupi, significando “falar”; ou o “Ti” que “(como talvez o “NT”, “NT” que aparece em outros pontos) será provavelmente o advérbio tupi de negação, que Couto de Magalhães dá como *Inti* ou *ti*” (CAMPOS, 1970, p.60 - 61). Exemplos desse tipo de tratamento dado à linguagem, dessa combinação com o Tupi que faz romper os padrões gramaticais de expressão do idioma português em seu padrão culto (normativo), podem ser percebidos já a partir do primeiro parágrafo do conto:

Hum? Eh-eh... É. Nhor sim. ã-hã, quer entrar, pode entrar... Hum, hum. Mecê sabia que eu moro aqui? Como é que sabia? Hum-hum... E1 'h. Nhor não, n't,n't... Cavalos seu é esse só? Ixe!Cavalos tá manco, aguado. Presta mais não. Axi...Pois sim. Hum,hum. Mecê enxergou este foguinho meu, de longe? É. A' pois. Mecê entra, CE pode ficar aqui.

Hã-hã. Isto não é casa... É. Haverá. Acho. Sou fazendeiro não, sou morador... Eh, também sou morador não. Eu – toda a parte. Tou aqui, quando eu quero eu mudo. É aqui eu durmo. Hum. Nhem? Mecê é que tá falando. Nhor não... Cê vai indo ou vem vindo? (ROSA, 2001, p.191).

Esse pequeno trecho inicial serve-nos para observar as rupturas oriundas do Tupi que permeiam a fala do onceiro (talvez como uma tentativa de Rosa por reconstruir uma linguagem ancestral mais próxima do que seria uma possível língua das onças – especulações somente).

A “ruptura com o sistema linear” que ocorre no conto “Meu tio Iauaretê” manifesta-se primeiramente, portanto, por meio da quebra com as expectativas do leitor frente ao padrão morfossintático do idioma. Essa fratura é recorrente nos textos de Rosa, como observamos em “A Terceira Margem do Rio” ao nos referirmos às influências da oralidade e do regional. A particularidade desse processo de ruptura em “Meu tio Iauaretê” está na perfusão do Tupi como elemento caracterizador do narrador-personagem, onceiro. De acordo com Haroldo de Campos, em apoio a nosso argumento, “o tigreiro, em seu rancho encravado em plena “jaguaretama” (terra de onças), enquanto conta, para seu hóspede desconfiado e que reluta em dormir, histórias de onça, está também falando uma linguagem de onça” (CAMPOS, 1970,p.61. Grifo nosso).

O segundo procedimento, o qual chamamos de “discurso indireto”, está disperso em toda arquitetura da estrutura narrativa. O narrador é o onceiro e recebe o hospede que o matará ao final de sua narrativa. Toda percepção do cenário (habitat – sistema linear) que o cerca é construído tendo seu discurso por base. As reações do visitante, suas falas, movimentos, seu físico, estão em suspensão. O leitor precisa intuir as palavras e os modos de dizer e ser do visitante, como no trecho:

Cê pode sentar, pode deitar no jirau. Jirau é meu não. Eu – rede. Durmo em rede. Jirau é do preto. Agora eu vou ficar agachado. Também é bom. Assopro o fogo. Nhem? Se essa é minha, nhem? Minha é a rede. Hum. Hum-hum. É. Nhor não. Hum, hum... Então, por que é que CE não quer abrir saco, mexer no que tá dentro dele? Atié! Mecê é lobo gordo...Atié⁴⁶... É meu, algum? Que é que eu tenho com isso? Eu tomo suas coisas não, furto não. Ahé, a-hé, nhor sim, eu quero. Eu gosto. Pode botar no coité. Eu gosto, demais...

Bom. Bonito. A-hã! Essa sua cachaça de mecê é muito boa (ROSA, 2001, p.192).

Essa estratégia de construção narrativa obriga o leitor a coparticipar da construção da trama, obriga-o a colocar-se no lugar do visitante, por vezes vê-se a responder mentalmente as questões replicadas pelo onceiro. É um recurso também comum em Rosa. Muitas de suas narrativas nos são dadas a partir do ângulo discursivo (e argumentativo) de um só personagem.

⁴⁶ Variante: Axi

Sintetizamos, dessa forma, no conto “Meu tio Iauaretê”, três novas formas identificadas para criação e multiplicação rizomática, possibilitando a abertura para atualização de novas virtualidades, portanto uma abertura ao Fora: Primeiro, a ruptura com o sistema linear ocorrido por meio da quebra com as expectativas normativas da língua e com a inserção do tupi com elemento metalinguístico e caracterizador do personagem. Segundo, a identificação metamórfica promovida pelo “devir onça”. E, por último, o procedimento que perpassa toda estrutura da obra, o qual chamamos de “discurso indireto”, conforme demonstramos esquematicamente no quadro da página 73 deste estudo.

Em *Mar Paraguayo* encontramos também o trabalho da linguagem feito a partir da combinação entre idiomas, neste caso o Espanhol, o Tupi e o Português destacam-se majoritariamente nessas combinações, mas estruturas do francês, do Árabe e outros idiomas também podem ser detectadas, como o parágrafo de abertura bem exemplifica:

Yo soy la marafona del **balneário**. A cá, **em Guaratuba**, *vivo de suerte*. Ah, mi felicidad es **um cristal** ante el sol, *advinadora esfera cargada por el futuro como **uma bomba que se va a explodir em** lós **urânios** del dia*. Mi mar. **La mer. Merde la vie que yo llevo em** lãs costas *como **uma** señora digna cerca de ser **executada em** la guillotina. Ô, há Dios... Sin, há Dios e mis **días**. Que hacer?* (BUENO, 2005, p.12. Grifo, negrito e itálico nosso).

Destacamos, na citação acima, com negrito as palavra em português; com negrito e itálico as palavras em francês; com itálico as que são comuns ao português e ao espanhol; com grifo a palavra de origem árabe; e, sem nenhuma marcação, as palavras em espanhol.

O primeiro período do primeiro parágrafo é formado majoritariamente por palavras em espanhol, com exceção das palavras “Balneário” e “marafona”. A primeira pertence ao léxico da língua portuguesa. A segunda, “marafona”, como já observamos em nota de rodapé na página 39 e 40 deste e estudo, é uma fusão com raízes detectadas no Árabe (*mara haina*, mulher enganadora); no Latim (*matre*); e *fona* (faúlha) provindo do Gótico *fon* (fogo) e do Gaélico *foun*, *fon* (terra, região).

No segundo período “A cá, **em Guaratuba**, *vivo de suerte*”. Encontramos a combinação entre espanhol, “A cá” e “suerte”; em português, “**em Guaratuba**” e os termos “vivo de” que são comuns tanto ao português quanto ao espanhol.

Embora não se possa falar em um padrão de combinações para os idiomas empregados em cada período de cada parágrafo de *Mar Paraguayo*, notamos uma constância nessas combinações: as palavras de cada idioma, majoritariamente, tem sua forma morfológica preservada, não são criadas novas palavras, como o faz Guimarães Rosa, não há

predominância de processos de aglutinação ou justaposição de palavras do mesmo ou de dois diferentes idiomas, mas seu escalonamento no fluxo frasal. Por vezes, a mudança do português para o espanhol se dá pela simples modificação de um acento, como no caso da citação destacada acima, na qual a palavra “dia” possui acento apenas no espanhol (*día*); da palavra “urânio” (português) e “uranio” (espanhol); ou dá sutil mudança entre o “m” e o “n” em “um” (português) e “un” (espanhol).

O exemplo mais próximo a produção de neologismo encontra-se na palavra *Brinks*, que designa o cachorro de estimação da protagonista, ao qual é empregado o acréscimo de sufixos de origem Tupi a fim de gerar a sensação de afetividade em constante de crescimento:

“Brink, Brinks’i, Brinks’imi, Brinksmichî tigrito, mi fera assassina, mi diminuto foxito-terriê com lãs patitas, oh Brinksmichîmi, lãs patitas tan mínimas, michîteveva casi invisible, Brinksmichî, Brinks’i, que yo ya no puedo más, Brinksmichîmira’ymi (...)” (BUENO, 2005, p.52).

Como resultado, esse procedimento de combinação leva o leitor a experimentar pensamentos e sensações que escapam aos comumente proporcionados pela linguagem. O leitor busca o “Fora na linguagem”, aquele elemento inesperado, possibilidade de travessia por inédita diversidade de pensamentos e sentimentos, e o faz fraturando a língua já fraturada com suas especulações de entendimento, fazendo com que toda estrutura vibre e oscile, rompa-se abrindo caminho à invasão da diferenciação.

Portanto, identificamos em *Mar Paraguayo* nossa nona estratégia produtora de rizoma, relacionada a essa mescla idiomática habilmente tecida no interior da obra, como demonstramos esquematicamente no quadro da página 74.

Em *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*, de Vilém Flusser, destacamos cinco diferentes procedimentos de criação e dispersão rizomática a partir do fraturamento e ruptura do sistema linear, como resumimos em quadro demonstrativo da página 74.

A primeira ruptura ocorre, como nos demais casos, por meio da linguagem, através de duas estratégias muito peculiares, a qual chamaremos de “voz coletiva” e “construção e desconstrução da memória”.

A primeira, “voz coletiva”, manifesta-se por meio do tratamento dado à linguagem, no qual temos a inclusão da expressão “a gente” em lugar dos pronomes retos de primeira e terceira pessoa, “eu” ou “nós”. Como resultado, paralelamente a sensação de deslocamento pela ausência de referencial direto para o termo, temos a construção de um

campo referencial mais amplo, englobando não apenas aquele quem fala, mas toda uma comunidade, todo um povo que fala e emudece e permanece em permanente devir.

A segunda estratégia é a construção narrativa nos moldes de um texto memorialístico, assumidamente lacônico pela distância que o tempo impõe à memória. Esta é também uma fórmula geradora de rizoma, ainda que advenha como consequência da estrutura própria do gênero autobiográfico. Esse movimento, próprio do texto de características confessionais, força a ruptura por especulação, implantando mais uma vez a dúvida especulativa, assim produz rizoma.

Em terceiro lugar, destacamos a inserção de pensamentos e conceitos filosóficos. Esse procedimento permite ao leitor conectar-se às especulações de ordens existencial, política, religiosa, social, geográfica, dentre outras (a depender das possibilidades conectivas do leitor), questionando ou apoiando os posicionamentos do autor. Esse procedimento, “especulações filosóficas”, transpassa toda obra *Bodenlos*, podendo mesmo ser considerado o pilar central em sua estrutura, presente desde o subtítulo: “autobiografia filosófica”.

O quarto procedimento é a desterritorialização. O processo de desterritorialização ocorre por meio da combinação entre relato da desterritorialização geográfica (exílio) e desterritorialização da linguagem, expressa não apenas pela expressão “a gente”, mas também na necessidade de se apropriar de outro idioma como estratégia de sobrevivência. O próprio testemunho do “sem fundamento” gera o movimento de busca pelo território perdido, reterritorialização e criação de novos territórios.

Por último, quinto procedimento identificado na obra e o décimo quarto em nossa contagem geral – o qual chamamos “final interrompido”, – temos a incompletude, o inacabamento não intencional gerado pela morte do autor ocasionando possíveis indagações sobre o fim. É no mistério lançado que reside a chave deste procedimento (o inacabamento): deixar o final em aberto para ser preenchido pelo leitor. O uso dessa “estratégia”, sujeita a uma diversidade de combinações e circunstâncias que a podem tornar paradoxalmente inesperada até mesmo para o autor, como vemos em “Bodenlos” com a morte inesperada de Flusser.

Outro exemplo, particularmente curioso, na história literária, desse tipo de procedimento não intencional, ocorre no texto teatral *Woyzek*, do autor alemão Georg Büchner (1813-1837). Deixada inacabada após sua morte, é considerado de valor inestimável pela crítica, tido como sua obra prima, influenciando movimentos posteriores como a *Comedia dell’ arte*, na França.

Em relação a *Bartleby: o escrivão*, de Herman Melville, nosso último texto observado, pontuamos quatro diferentes estratégias de dispersão rizomática: 1) a moldura de um contexto, um habitat (sistema linear); 2) a gestação de um segredo, um “não dito” que, neste caso, manifesta-se na fórmula, particularmente, na partícula não; 3) a criação, manifestação, dessa fórmula de modo a criar uma estrutura “assintática” (a relação assintática, neste caso, manifesta-se no campo semântico, uma vez que é gerada pela surpresa da repetição do “não” em contextos nos quais ele não seria adequado); 4) o pontilhamento dessa “fórmula” (o “não”) ao longo da malha textual.

A fórmula é a grande inovação, em termos de procedimento para a gestação de rizoma, encontrada nesse texto. Identificamos, em nosso quadro geral, como o décimo quinto procedimento. A moldura do sistema linear já havia sido numerada ao lermos “A terceira margem do rio”, por isso não foi numerado novamente no quadro geral.

“A gestação de um segredo, de um não dito”, em certa medida, está presente em todos os textos observados, assumindo diferentes formas. Em “A terceira Margem do Rio”, não se sabe o motivo da atitude do pai; em “Meu Tio Iauaretê”, os segredos guardados pelo onceiro e por seu visitante; em *Bodenlos* a própria imprecisão da memória e do tempo que separa a produção dos textos contribui para essa sensação; em *Mar Paraguayo* a imprecisão do relato confessional dá o tom de imprecisão e faz nascer esse “não dito”. Por fim, em *Bartleby*, esse movimento ganha maior destaque, estabelecendo-se como constante ponto de interrogação. Os motivos da atitude de Bartleby permanecem ocultos.

O que encontramos ao fim desta travessia? Como podemos, enfim, concluir o que foi feito para ser inacabado, aberto à pluralidade do Fora? Somamos dezesseis diferentes formas, chamadas por nós de estratégias, capazes de produzir rizoma, necessários à abertura, à manifestação do Fora por meio de suas diferenciações e atualizações de virtualidades.

No entanto, onde está o Fora? Essa pergunta, explicitamente retórica, serve-nos para lembrar que o Fora produz-se verdadeiramente na travessia. Os caminhos que possibilitam sua manifestação são ilimitados e criados a partir do próprio caminhar. São trilhas rizomáticas em constante multiplicar-se. Por isso afirmamos que caminhar em busca do Fora produz a própria experiência do Fora. Dessa forma, as estratégias (rizomas) que identificamos são tão somente aqueles que feriram nossas retinas. Outras, certamente, ainda encontram-se em outras obras desse e de outros autores.

O conhecimento desse mecanismo possibilita-nos explorar os limites da linguagem de forma a nos conectarmos a seus mecanismos descobrindo nela, e em nós, as

formas geradoras de rizoma. Uma vez que, nós, assim como a própria linguagem, somos máquinas desejantes em busca de novas conexões maquínicas, novas formas de conexão e expansão, fluxo e corte de fluxo estão constantemente sendo replicados ou criados.

Referências

AJENS, Andrés. “Paranalumen”. In: *Mar Paraguayo*. 1ª ed. Buenos Aires: Tsé-tsé, 2005, p. 74-78.

AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby Escrita da Potência: Bartleby, ou Da Contingência*. Veneza: Assírio & Alvim, 2007.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Perspectiva: São Paulo, 2007.

BARTHES, Roland. *A aula*. Tradução: Leyla Perrone-Moissés. São Pulo: Cultrix, 2013.

_____. *Crítica e Verdade*. Tradução Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. “A morte do autor”. In: *O Rumor da língua*. Lisboa: Éditions Du Seuil, 1984.

_____. *S/Z*. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BELON, Antonio Rodrigues. “As águas do mar paraguayo, de Wilson Bueno”. In: *I Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários*. 2010, Maringa. Anais, Maringa: Ed. UEM- Universidade Estadual de Maringá, 2010.

BÜCHNER, George. *Woyzeck*. São Paulo: Brasiliense, s.d. Texto proveniente de: A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>

BUENO, Wilson. *Mar Paraguayo*. 1ª ed. Buenos Aires: Tsé-tsé, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____, *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORDO, Adilson Aparecido; SILVA, Cleide Helena Prudêncio da; NUNES, Marcelo. “As diferentes abordagens do conceito de território”. São Paulo: FCT/UNESP, 2004. Disponível em:

><http://www.fesfsus.net.br/guiadotrabalhador/As%20Diferentes%20Abordagens%20do%20Conceito%20de%20Territ%C3%B3rio.PDF><Acesso em 20/05/2012. Acesso em abril, 2013.

CAMPOS, Haroldo. “A linguagem do Iauaretê”. In: *Metalinguagem e outras metas*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1970, p.57-63.

CANGI, Adrián. “Imprevistos de La vida, torsiones del lenguaje”. In: *Mar Paraguayo*. 1ª ed. Buenos Aires: Tsé-tsé, 2005, p. 79-97.

CITRA, Geraldo de Ulhoa; JÚNIOR, José Cretela. *Dicionário Latino-Português*. São Paulo: Anchieta limitada, 1944.

COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da Citação*. Tradução: Cleonice P. B. Mourão. UFMG: Belo Horizonte, 2007.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo*. Tradução. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: editora 34, 2010;

_____; _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução Suely Rolnik. 6ª ed. São Paulo: editora 34, 2011. v. 1.

_____; _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução Mille Plateaux. Rio de Janeiro: editora 34, 1995.v. 2.

_____; _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução Suely Rolnik. 6ª ed. São Paulo: editora 34, 2011. v. 3.

_____; _____. Tradução Suely Rolnik. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: editora 34, 2007. v. 4.

_____, _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997. v. 5.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Clinica e crítica*. Rio de Janeiro: editora 34, 1997;

_____. “Imanência: uma vida...”. In: *Educação e Realidade*. V.27, n.2. Trad. de Tomaz Tadeu. Porto Alegre: UFRGS, 2002, p.10-18. Publicado originalmente em *Philosophie*, n.º 47, Paris: ed. de Minuit, 1995, p. 3-7.

_____, *Kafka, por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. *O que é filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005; *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo. Ed. 34, 1992.

_____. *Conversações*. Tradução Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DIEGO, Eliseo. *Divertimentos*. Trad. Fernando Fábio Fiorese Furtado. Havana: Letras Cubanas, 1993, p. 46-47.

FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.

GIMÊNEZ, Reynaldo. “La subversión de las aduanas”. In: *Mar Paraguayo*. 1ª ed. Buenos Aires: Tsé-tsé, 2005, p. 69-73.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução: Ricardo Cmz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico*. Tradução: NORONHA, Jovita Maria Gerheim; GUEDES, Maria Inês Coimbra. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LORENZ, Günter. “Diálogos com Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 294-309. (Fortuna Crítica).

LEAL, Bernardina. *Uma aprendizagem da infância: primeiras instâncias*. Universidade Estadual da Bahia, 2008.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MELVILLE. *Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street* São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street*. Tradução de Cássia Zanon. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

_____. *Bartleby the Scrivener*. Disponível em: <http://collegebookshelf.net>. Acesso: março, 2013.

MARQUEZI, DAGOMIR. “O meteorologista que desvendou o poder das borboletas”. In: *Época*, 2008, EDIÇÃO Nº 519. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG83332-6014,00-O+METEOROLOGISTA+QUE+DESVENDOU+O+PODER+DAS+BORBOLETAS.html>. Acesso em agosto, 2013.

MOTTA, Manoel Barros da (Organização e seleção de textos). “O Pensamento do Exterior” In: *Ditos & Escritos III* .:. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p.219.

OLIVER, Elide V. A Terceira Margem do Rio: Fluxo do tempo e paternidade em Guimarães Rosa. *REVISTA USP*, São Paulo, n.49, p. 114-125, março/maio 2001.

PERLONGHER, Néstor. “Sopa Paraguaya”. In: *Mar Paraguayo*. 1ª ed. Buenos Aires: Tsé-tsé, 2005, p. 7-10.

PEN, M. “Entrevista de Marcelo Pen com Wilson Bueno”. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2484,1.shl> >. Acesso em: 2013.

PUCHEU, Alberto. *Pelo colorido, para além do cinzento*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

FISH, Stanley. "Critical Self-Consciousness or Can We Know What We Are Doing?" palestra, MacMaster University, Ontario. In: HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução: CMZ, Ricardo. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

SAID, Edward W. *Beginnings: intention and method*. Printed in the United States of America, New York: 1975.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VOLPE, Muriam L. *Geografia de exílio*. Editora UFJF: Juiz de Fora, 2005.

ANEXO 1

DO TAPETE/DEL TAPIZ

Eliseo Diego

Existe uma casa na borda árida de um precipício. Nela vivem um velho tapeceiro e seus quatro netos. Enormes nogueiras ensombram as janelas.

Existe una casa al borde desollado de un precipicio. En ella viven un viejo tapicero y sus cuatro nietos. Enormes nogales somborean las ventanas.

Há dias que o velho trabalha apenas num só tapete. Trata-se de um tapete enorme, cujas tintas são extratos espessos; desde tempos imemoriais, ele cobre uma grande porção da parede da sala. Uma manhã de inverno, na qual não puderam ir para o bosque, na ausência do avô, os quatro meninos rasgaram uma extremidade do tapete com infinito trabalho para ver o que havia atrás, suspeitando que haveria uma porta. Havia o Indizível, e para que se veja como era sua pele, a compararemos a um vapor negro, não com o sombrio das noites, com o negro de um oco qualquer.

Hace ya días que el viejo no trabaja sino en un tapiz sólo. Éste es un tapiz enorme cuyos tintes son zumos espesos; cubre desde tiempo inmemorial un gran lienzo de pared en la sala. Una mañana de invierno en que no pudieron salir al bosque, en ausencia del abuelo, los cuatro niños rasgaron con infinito trabajo un extremo del tapiz, por ver qué había detrás, sospechando que habría una puerta. Había lo Indecible, y por que se vea cómo era su piel, la compararemos a un vaho negro, no con lo sombrío de las noches, con lo negro de una oscuridad cualquiera.

Ao regressar, o velho viu horrorizado o que tinham feito. Com seus instrumentos de trabalho, precipitou-se para o tapete e começou a cobrir o rasgão com uma nova figura. Os meninos acreditaram que era um jogo e, gritando, lançaram-se também para o tapete a fim de destruí-lo. Mas, agora, o que existe atrás os suga de um modo tal que já não podem se desprender da tela. A agitação de seu terror despedaça as fibras e a sucção d'Aquilo aumenta como um delírio.

A su regreso el viejo vio horrorizado lo que habían hecho. Con sus instrumentos de trabajo se precipitó al tapiz y comenzó a cubrir el rasgón de una nueva figura. Los niños creyeron que era un juego y, gritando, se precipitaron también al tapiz, a destruirlo. **Pero ahora lo que hay detrás los chupa de tal modo que no pueden desprenderse de la tela. La agitación de su terror despedaza las fibras y la succión de Aquello aumenta como un delirio.**

O velho não pode auxiliá-los porque todos se perderiam. A sua única esperança é cobrir todos os buracos de figuras. As suas mãos voam, inventando-as, mas ele já se cansa, as

El viejo no puede auxiliarlos porque se perderían todos. Su única esperanza es cubrir todos los huecos de figuras. Sus manos vuelan inventándolas, pero ya se cansa, las figuras apenas son sus sombras.

figuras são apenas suas sombras.

Se não puder mais, aquele rasgão se estenderá
por toda a terra.

Si llega a no poder más, aquel rasgón se
extenderá por toda la tierra.

DIEGO, Eliseo. *Divertimentos*.

Trad. Fernando Fábio Fiorese Furtado

Havana : Letras Cubanas, 1993, p. 46-47.