



Annita Costa Malufe [org.]

POÉTICAS LITERÁRIAS
E O PENSAMENTO DE GILLES DELEUZE

POÉTICAS LITERÁRIAS E O PENSAMENTO DE GILLES DELEUZE

ANNITA COSTA MALUFE [ORG.]

Cultura e Barbárie
Florianópolis
2024

Poéticas literárias e o pensamento de Gilles Deleuze. 2024.

Organizadora

Annita Costa Malufe

©Autoras e autores, 2024

©Esta edição: Cultura e Barbárie, 2024

IMAGEM DA CAPA Silvio Ferraz

REVISÃO TÉCNICA Annita Costa Malufe e Isabela Bosi

Cultura e Barbárie Editora

Caixa postal 5069 | Florianópolis, SC

www.culturaebarbarie.com.br | contato@culturaebarbarie.com.br

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Poéticas literárias e o pensamento de Gilles
Deleuze [livro eletrônico] / Annita Costa
Malufe (org.). -- 1. ed. -- Florianópolis, SC :
Cultura e Barbárie, 2024.
PDF

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-87529-43-1

1. Crítica literária 2. Literatura brasileira -
Crítica e interpretação 3. Poesia brasileira -
História e crítica I. Malufe, Annita Costa.

24-194527

CDD-B869.109

Índices para catálogo sistemático:

1. Poesia : Literatura brasileira : História e
crítica B869.109

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Auxílio: 2628/2023, Processo: 88881.909958/2023-01.



SUMÁRIO

04 • APRESENTAÇÃO

05 • O RIZOMA: A LEITURA-ESCRITA COMO ATO

ANNITA COSTA MALUFE

17 • A EXPERIMENTAÇÃO DO CORPO SEM ÓRGÃOS NA ESCRITA DE MAURA LOPES CANÇADO

DEBORAH ANTUNES BRUM

29 • CONSTELAÇÕES E TERRITÓRIOS FLORBELIANOS

IRACEMA GOOR

44 • CONTAR TUDO AO MESMO TEMPO: MULTIPLICIDADES RIZOMÁTICAS EM *AURÉLIA*

STEINER, DE MARGUERITE DURAS

ISABELA BOSI

55 • SENSACIONISMO E MULTIPLICIDADE EM FERNANDO PESSOA

KAREN CRISTINA TEIXEIRA PELLEGRINI

66 • VAZIO POR ESPELHAMENTO: O FLUXO RÍTMICO EM "COM MEUS OLHOS DE CÃO", DE

HILDA HILST

MARIA ANDRADE VIEIRA

73 • A PARANOIA BARROCA DE ROBERTO PIVA E WESLEY DUKE LEE

MATEUS SOARES RODRIGUES DA SILVA

83 • LUZ EM RITORNELO: REFRAÇÕES POÉTICAS DE ORIDES FONTELA

NATHALY FELIPE FERREIRA ALVES

94 • AUTORIA

APRESENTAÇÃO

Este livro é o resultado mais direto do grupo de pesquisa “Deleuze & Poéticas Literárias” que surgiu em 2021, de um desejo coletivo de se colocar em diálogo as investigações acadêmicas que então se realizavam no contexto do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo sob minha orientação. Eram pesquisas de mestrado, doutorado e pós-doutorado que, de diferentes modos, tomavam por ponto de partida o pensamento de Gilles Deleuze, incluindo suas obras com Félix Guattari, e se ocupavam de autores da literatura do século XX a partir de uma preocupação voltada aos pensamentos poéticos implicados nas obras. Ao longo de dez anos atuando no programa da PUC-SP como orientadora, foi a primeira vez que se formou ao meu redor um grupo de pesquisadores voltados diretamente ao pensamento da diferença, ao qual me dedico desde minhas primeiras pesquisas acadêmicas, mas que, no entanto, nunca impus como prerrogativa a meus orientados. Foi, portanto, a primeira vez que pude reunir um grupo de orientandos, por um lado, interessados por esse pensamento e, por outro, tendo em comum uma motivação estritamente criativa, voltada para a experimentação da escrita – experimentação esta que, tal como vemos em Deleuze, não pode ser concebida separadamente àquela do próprio pensamento. Daí a ideia de “poéticas” que traz o título, no intuito de marcar a atenção aos pensamentos que participam das propostas literárias, artísticas, e que com elas constituem um todo móvel, em constante autopoiesis.¹

Annita Costa Malufe

Janeiro de 2024.

¹ Tomo o termo de Humberto Maturana e Francisco Varela, que por sua vez também inspiraram Deleuze e Guattari.

O RIZOMA: A LEITURA-ESCRITA COMO ATO

ANNITA COSTA MALUFE

Uma teoria-método de leitura

Talvez possamos dizer que Gilles Deleuze construiu em seu pensamento toda uma teoria da leitura. Teoria essa ligada, necessariamente, a uma teoria da linguagem que atravessa sua filosofia, constituindo mais do que mero pano de fundo. A concepção de um pensamento da imanência, como bem mostrou François Zourabichvili (em textos diversos), não se dá sem uma concepção de um pensamento-linguagem ou, em outras palavras, sem a interação íntima, intrincada, em pressuposição recíproca, das palavras e das ideias. O que implicará necessariamente, ainda, em um tratamento da própria linguagem: “Sei que eu não obteria o movimento dos conceitos que eu desejo sem passar pelo estilo”, diz Deleuze,¹ que em diferentes lugares de sua obra refere-se ao estilo, seja em arte, seja em filosofia:

Os grandes filósofos são também grandes estilistas. O estilo em filosofia é o movimento do conceito. Certamente, este não existe fora das frases, mas as frases não têm outro objeto que não o de dar-lhe uma vida, uma vida independente (DELEUZE, 1990, p. 192).²

Dentre os poucos que se dedicaram a analisar a prática de escrita de Deleuze, Zourabichvili insistia no fato de que “fazer a imanência em filosofia, nesta disciplina que é uma disciplina de linguagem [...] é praticar um certo uso da linguagem” – o que, para ele, se traduziria, sobretudo, no emprego de uma escrita *literal*, aquela que evitaria o uso de metáforas, buscando fugir à lógica da representação.³ Isso porque a imanência é, antes de tudo, uma certa prática do pensamento, ou, ainda, implica em se conceber o pensamento enquanto prática:⁴ ato, em que a separação entre as instâncias *teoria* e *prática* perde o sentido – do mesmo modo que a daquelas da *ideia* e da *linguagem* ou as de *mente/espírito* e *corpo*, na metafísica tradicional.

Assim: “A imanência não é algo que se possa *afirmar* sem se *fazer*” (ZOURABICHVILI, 2008, p. 247 – grifos meus). A própria afirmação da imanência seria, já, um ato, uma intervenção no real, implicando necessariamente um exercício de linguagem ou, ao menos, um questionamento do uso e da concepção tradicionais da linguagem enquanto mero duplo, enfraquecido, do real, conforme os parênteses de Zourabichvili que se seguem: “[...] (seria contraditório dar-lhe [*à imanência*]) simplesmente uma representação, a ela que subverte a ordem da representação para substituí-la à produção”.⁵

1 Frase presente em “S” de “Style” no depoimento em vídeo a Claire Parnet: *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, dirigido por Pierre-André Boutang, entre 1988 e 1989, e exibido em 1996. (DVD: Éditions Montparnasse, 2004).

2 “Les grandes philosophes sont aussi de grands stylistes. Le style en philosophie, c'est le mouvement du concept. Bien sûr, celui-ci n'existe pas hors des phrases, mais les phrases n'ont pas d'autre objet que de lui donner une vie, une vie indépendante.”

3 “Faire l'immanence en philosophie, dans cette discipline qui est une discipline de langage, c'est – Deleuze avec et sans Guattari n'a cessé de le répéter, sans jamais le thématiser – pratiquer un certain usage du langage, à savoir : parler, écrire littéralement” (ZOURABICHVILI, 2008, p. 247).

4 Lembremos que Deleuze define a filosofia de Espinosa justamente nestes termos: uma “filosofia prática”.

5 “[...] l'immanence n'est pas quelque chose qui puisse s'affirmer sans se faire (il serait contradictoire d'en donner simplement une représentation, elle qui subvertit l'ordre de la représentation pour lui substituer la production)” (ZOURABICHVILI, 2008, p. 247).

Digamos que seria contraditório, ainda, que tal filosofia não implicasse uma concepção igualmente imanente da leitura, bem como da análise crítica da literatura ou, até, da filosofia. Ou que ela mesma não se construísse em meio a leituras assim praticadas, enquanto ato imanente e interventivo; ou seja, que a própria prática dessa filosofia não se fizesse a partir de uma prática da leitura – de autores da filosofia, da psicanálise, da literatura, da etologia, das ciências políticas, etc. – que não fosse ela mesma ação, intervenção. Fazer um “filho” pelas costas dos filósofos, como diz Deleuze,⁶ acaba por ser um método filológico, procedimento obrigatório de uma filosofia concebida enquanto atividade criadora e não reflexiva.

Tal método de ler e de se apropriar do que é lido – e criar novas linhas de vida e de escrita a partir desse encontro – poderia também ser chamado de um método *cartográfico*, para nos lembrarmos do que dizem Deleuze e Félix Guattari no platô “Rizoma”, que abre sua terceira obra em coautoria, *Mil platôs* (1980). Muito da teoria da leitura que permeia a filosofia deleuzeana está concentrada nessa espécie de texto-manifesto a quatro mãos,⁷ escrito em 1976, na esteira de *Kafka por uma literatura menor* (1975). Interessante pensar como há uma tomada de posição frente à leitura, gestando-se já na sua primeira colaboração, *O anti-Édipo* (1972), que propõe, em uma crítica frontal à psicanálise, o método esquizoanalítico, ao mesmo tempo, teorizado e experimentado por eles na elaboração de uma escrita extremamente inventiva.

Pode-se encontrar, assim, uma espécie de trilogia (*Anti-Édipo/Kafka/Mil platôs*), em que se consolida uma teoria-método de leitura, e de escrita, em Deleuze e Guattari. Que a denominemos por cartográfica ou rizomática, anti-mimética ou imanente possui relevância menor do que buscarmos captar o tipo de movimento aí proposto. Isso para que possamos, quem sabe, em nossas leituras da literatura, encontrar algo para além do comentário; e, ainda quiçá, prolongar o texto em nossas práticas extratextuais, ou nas ações vitais em que todo texto se liga, conforme o desejo que parecia animar as estratégias de Deleuze:

Quanto ao método de desconstrução de textos, vejo bem o que ele é, o admiro bastante, mas ele não tem nada a ver com o meu. Não me apresento em nada como um comentador de textos. *Um texto, para mim, é apenas uma pequena engrenagem em uma prática extratextual.* Não se trata de comentar um texto por um método de desconstrução, ou por um método de prática textual, ou por outros métodos, trata-se de ver *a que isto serve na prática extratextual que prolonga o texto* (DELEUZE, 2002, p. 363 – grifos meus).

Conectar, funcionar, usar

Evoquemos, assim, algumas “ideias-imagens” acerca da leitura, presentes em Deleuze e Guattari, que concretizam esse modo de ler e que postas lado a lado, talvez possam nos ajudar a mapear tal teoria-método imanente da leitura (que, talvez, não se separe da escrita, em uma prática filosófica ou de crítica literária); teoria-método essa tanto proposta quanto praticada por esses filósofos. Recorto a primeira ideia-imagem, justamente, de “Rizoma”:

Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele *funciona*, em *conexão* com o que ele faz ou não passar intensidades [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 10 – grifos meus).⁸

A segunda ideia-imagem encontra-se em *O anti-Édipo*, obra de 1972:

⁶ Conforme a imagem que Deleuze traz em sua “Carta a um crítico severo” (1990, p. 15).

⁷ Conforme também acredita Anne Sauvagnargues (2005, p. 232).

⁸ “On ne demandera jamais ce que veut dire un livre, signifié ou signifiant, on ne cherchera rien à comprendre dans un livre, on se demandera avec quoi il fonctionne, en connexion de quoi il fait ou non passer des intensités [...]”

Porque ler um texto não é nunca um exercício erudito em busca dos significados, menos ainda um exercício altamente textual em busca de um significante, mas um *uso produtivo* da máquina literária, uma *montagem* de máquinas desejantes, exercício esquizóide que extrai do texto sua *potência revolucionária*. (DELEUZE; GUATTARI, 1972, p. 125-126 – grifos meus).⁹

A terceira também é retirada de “Rizoma”:

Mas a única questão, quando se escreve, é saber com que outra máquina a máquina literária pode estar *ligada*, e deve ser ligada para *funcionar* (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 10 – grifos meus).¹⁰

Gostaria que, por um instante, observássemos essas imagens juntas, já que elas ressoam umas nas outras. Primeiramente, sublinho nesses trechos o verbo *funcionar*: com o que o livro funciona; com que outra máquina a máquina literária pode ser ligada para funcionar. E, junto dele, destaco o termo *conexão*: em conexão com o que o livro faz passar intensidades, forças, afetos. Conectar que é também *ligar*: com que outras engrenagens o texto literário deve ser ligado para funcionar? E pode ser, por vezes, *montar*: há uma *montagem* implicada na leitura. Sublinho, ainda, a expressão: *uso produtivo* da máquina literária. Junto à qual parece associar-se uma *potência revolucionária* do texto.

Podemos perceber que esses três fragmentos, três ideias-imagens, remetem à leitura como um modo de *ligar*, no sentido também de “acender”, o texto, de colocá-lo em funcionamento, em movimento e, conseqüentemente, extrair do texto aquilo que seria uma capacidade dele de agir no mundo. Uma potência revolucionária que não necessariamente se refere aos textos explicitamente políticos, mas que fala de um certo uso do texto literário: um uso que faz do texto um disparador de movimentos para além dele mesmo, ou seja, para além da dimensão linguística – é o que encontramos em outro trecho de *O anti-Édipo*, que recorto e adiciono a esses, grifando mais esse termo, *uso*:

[...] a mais alta potência da linguagem foi descoberta quando se considerou a obra como uma máquina produzindo certos efeitos, capaz de um certo *uso* (1972, p. 130 – grifo meu).¹¹

Assinalemos a presença de uma espécie de liberdade em todas essas proposições; uma ousadia ao mesmo tempo conceitual e estilística, a partir do momento em que os filósofos nos colocam essas palavras tão funcionais, e mecânicas até, associadas à literatura: *máquina, uso, funcionamento, montagem, produção*. A literatura aparece aqui longe de uma imagem, corrente em nossa cultura, de algo elevado ou sagrado; também distante de uma identificação com uma atividade de elite, de erudição. Ela surge como algo a ser usado, manipulado, exercitado. Ler é um exercício *esquizoide*, dizem os filósofos, é uma *montagem*, e que interessa na medida em que nos serve para algo. Tal uso, ao que parece, não tem nada de “utilitarismo”, mas não deixa de ser um “uso” – com o que Deleuze e Guattari assumem, e isso é patente, uma postura de desmitificação da atividade literária; uma postura política, e, aliás, frequente em outros autores de sua época, seja a partir da entrada do leitor nas teorias literárias, seja na associação da arte com o jogo, e todos os pensamentos acerca do lúdico que então ganham espaço.

Situados nesse contexto, os autores propõem o conceito da literatura enquanto máquina – eles dirão *máquina desejante*, em *O anti-Édipo*, mas também em *Kafka, por uma literatura menor*. No entanto, o *maquínico* nada tem de sinônimo com o termo *mecânico*; ao contrário, se os autores tomam o termo

9 “Car lire un texte n’est jamais un exercice érudit à la recherche des signifiés, encore moins un exercice hautement textuel en quête d’un signifiant, mais un usage productif de la machine littéraire, un montage de machines désirantes, exercice schizoïde qui dégage du texte sa puissance révolutionnaire.”

10 “Mais la seule question quand on écrit, c’est de savoir avec quelle autre machine la machine littéraire peut être branchée, et doit être branchée pour fonctionner.”

11 “[...] la plus haute puissance du langage, on l’a découverte quand on a considéré l’œuvre comme une machine produisant certains effets, justiciable d’un certain usage.”

máquina, é no sentido de deslocar nosso olhar do “ser”, da pergunta pela essência, para o modo de funcionamento do texto e para aquilo de que ele é capaz, uma vez acionado pelas leituras. O maquínico enquanto esse “modo operatório que permite uma definição funcionalista e já não significativa ou estrutural da literatura”, nas palavras de Anne Sauvagnargues (2022, p. 28). Trata-se de, literalmente (como diria Zourabichvili), tomar o texto literário como uma pequena engrenagem, com suas operações, engates e desengates, capaz de produzir alguma coisa nas relações com outras engrenagens. Por exemplo, produzir algo nos comportamentos, nas práticas sociais, nas visões de mundo, nas sensibilidades, no imaginário de uma cultura, na criação de conceito, etc.; ou aquilo que, em citação mais acima, Deleuze nomeava por uma *prática extratextual que prolonga o texto*, e afirmava: “Um texto, para mim, é apenas uma pequena engrenagem em uma prática extratextual” (DELEUZE, 2002, p. 363). Daí o maquínico marcar uma postura política – pensada aqui no sentido micropolítico.

O texto como engrenagem força-nos a notar que seu funcionamento atrela-se a algo que está fora dele; daí a ideia da leitura como um acoplamento, uma conexão, em que o texto é ligado, acionado, posto em funcionamento, sempre quando conectado a outros corpos. Trago mais uma imagem nesse sentido, em que Deleuze contrapõe dois modos de ler, sendo o que lhe interessa aquele em que a leitura é descrita como uma “ligação elétrica”:

É que há duas maneiras de ler um livro: ou o consideramos como uma caixa que remete a um dentro, e então vamos buscar seus significados, e aí, se formos ainda mais perversos ou corrompidos, partimos em busca do significante. E o livro seguinte trataremos como uma caixa contida na precedente, ou a contendo por sua vez. E comentaremos, interpretaremos, pediremos explicações, escreveremos o livro do livro, ao infinito. Ou a outra maneira: consideramos um livro como uma pequena máquina a-significante; o único problema é: *será que isso funciona, e como é que funciona?* Como isso funciona para você? Se isso não funciona, se nada passa, pegue então outro livro. Essa outra leitura é uma leitura em intensidade: algo passa ou não passa. *Não há nada a explicar, nada a compreender, nada a interpretar.* É do tipo *ligação elétrica* (DELEUZE, 1990, p. 17 – grifos meus).¹²

Como vemos, mais uma vez o que se coloca é o *como isso funciona*, sublinhemos: “nada a explicar, nada a compreender, nada a interpretar”. Desde *O anti-Édipo*, a crítica à ideia de interpretação, tanto psicanalítica quanto literária, ocupa importante lugar nos argumentos de Deleuze e Guattari e em sua proposta por um novo modo de análise, então designada por eles por *esquizoanálise*. “Jamais interprete, experimente...”, diz Deleuze (1990, p. 120).¹³ É o que procurarão realizar em *Kafka por uma literatura menor*, livro que opera uma “nova prática da leitura”, mas também da escrita a dois, como observa Anne Sauvagnargues (2022, p. 186). Logo na primeira página, Deleuze e Guattari afirmam nada haver a se interpretar na obra de Kafka, e expõem seu método, sua prática de leitura, ao oporem à interpretação o conceito de *experimentação*: única atitude possível, dizem, diante de escritos como os de Kafka, que propõem entradas múltiplas, sem ser nenhuma delas a privilegiada, mas todas igualmente válidas. Notemos como nesse início já se introduz as imagens do rizoma e do mapa, associadas ao método de experimentação:

12 “C’est qu’il y a deux manières de lire un livre: ou bien on le considère comme une boîte qui renvoie un dedans, et alors on va chercher ses signifiés, et puis, si l’on est encore plus pervers ou corrompu, on part en quête du signifiant. Et le livre suivant, on le traitera comme une boîte contenue dans la précédente ou la contenant à son tour. Et l’on commentera, l’on interprétera, on demandera des explications, on écrira le livre du livre, à l’infini. Ou bien l’autre manière: on considère un livre comme une petite machine a-signifiante; le seul problème est ‘est-ce que ça fonctionne, et comment ça fonctionne?’ Comment ça fonctionne pour vous? Se ça ne fonctionne pas, si rien ne passe, prenez donc un autre livre. Cette autre lecture, c’est une lecture en intensité: quelque chose passe ou ne passe pas. Il n’y a rien à expliquer, rien à interpréter. C’est du type branchement électrique.”

13 “N’interprétez jamais, expérimentez...” – Trata-se aqui de uma entrevista em que Deleuze refere-se ao método de Foucault o qual seria, segundo ele, oposto aos métodos de interpretação.

Como entrar na obra de Kafka? É um *rizoma*, uma toca [...] Entraremos então por qualquer lado, nenhum vale mais do que outro, nenhuma entrada tem qualquer privilégio, mesmo se é quase um beco, uma ruela estreita, encurvada etc. Buscaremos apenas com que outros pontos conecta-se aquele por onde entramos, por quais cruzamentos e galerias se passa para conectar dois pontos, *qual é o mapa do rizoma* e como ele se modificaria imediatamente se entrássemos por outro ponto. O princípio das entradas múltiplas só impede a entrada do inimigo, o Significante, e as tentativas para interpretar uma obra que só propõe, de fato, a *experimentação* (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 7 – grifos meus).¹⁴

Há aqui um combate, com tons de ironia, contra uma certa tradição hermenêutica e, ainda, contra tendências estruturalistas que eram fortes na França das décadas de 60 e 70 do século XX, como a linguística de Chomsky, mas também contra a vaga da psicanálise. Às quais podemos associar também diversas correntes da teoria literária, das mais conteudísticas às mais formalistas. Ainda que se trate de um livro de filosofia – ou seja, que tem por objetivo a criação de conceitos filosóficos –, os autores acabam por marcar uma firme posição no terreno da crítica literária, como salienta Sauvagnargues (2022, p. 186), posicionando-se contra tendências dominantes de leitura que limitariam as possibilidades de uma obra, sobretudo por se basearem na crença em uma Unidade – unidade de sentido, de origem, de verdade, de essência. É, portanto, na alternativa a essa tirania do Uno (a que equivale aquela da representação) que surge a imagem-operação do rizoma; como vemos acima, inicialmente associada à toca da toupeira, em seus caminhos subterrâneos, inesperados, bifurcantes. A busca será por um conceito que expresse um outro modo de pensamento – e consequente, ou reciprocamente, de linguagem – que concentrará o que chamo de uma teoria-método de leitura, mas também de escrita (uma escrita que é leitura e uma leitura que é escrita). Uma teoria-método da leitura-escrita enquanto ato e experimentação.

Rizoma, conceito filosófico

É, aí, no livro sobre Kafka, que os filósofos propõem pela primeira vez a imagem do *rizoma*. Termo tomado de empréstimo da botânica, ele se refere a um tipo de caule subterrâneo, que cresce de modo horizontal e indefinidamente, pois pode brotar em qualquer parte de sua extensão – um tubérculo pode ser um rizoma, o gengibre, por exemplo, mas também a grama. Assim, o rizoma das plantas não possui um centro, caule central e partes derivadas. Ele prolifera em qualquer direção, não possuindo uma hierarquia entre as suas partes. Esse funcionamento do rizoma botânico será a razão pela qual Deleuze e Guattari construirão o conceito filosófico de “rizoma”, que por sua vez busca expressar uma dinâmica interna de forças, que extrapola o empírico.

Ou seja, diferentemente do que muitas vezes se compreende, não bastaria simplesmente substituir o termo rizoma por “rede”, por exemplo, ao menos que compreendêssemos aí a ideia de uma rede de conexões em perpétuo movimento e alteração, e que incluísse relações virtuais e não somente atuais, perceptíveis. Ao pensarmos no rizoma específico de Deleuze e Guattari, teríamos de imaginar um material mais fluido do que o caule, a folhagem, a casca, os ramos. Daí a dificuldade em fornecer uma imagem gráfica que ajude a visualizar o rizoma, porque seria preciso imaginarmos uma malha móvel, em que as linhas fossem apenas relações. São linhas em movimento, em vibração, fazendo-se e desfazendo-se a todo instante.

14 “Comment entrer dans l’œuvre de Kafka? C’est un rhizome, un terrier. [...] On entrera donc par n’importe quel bout, aucun ne vaut mieux que l’autre, aucune entrée n’a de privilège, même si c’est presque une impasse, un étroit boyau, un siphon, etc. On cherchera seulement avec quels autres points se connecte celui par lequel on entre, par quels carrefours et galeries on passe pour connecter deux points, quelle est la carte du rhizome, et comment elle se modifierait immédiatement si l’on entrait par un autre point. Le principe des entrées multiples empêche seul l’introduction de l’ennemi, le Signifiant, et les tentatives pour interpréter une œuvre qui ne se propose en fait qu’à l’expérimentation.”

O rizoma kafkiano será retomado por Deleuze e Guattari no texto que levará esse título, publicado primeiramente em 1976 e incluído em *Mil platôs*. A fotografia presente na abertura do platô “Rizoma”, no entanto, não é a de um vegetal, mas sim a de uma partitura – em verdade, um fac-símile – do compositor contemporâneo Sylvano Bussotti (1931-2021), conhecido por suas partituras bastante inventivas, inusitadas. Bussotti escolheu uma notação gráfica em que define alguns parâmetros apenas e os percursos a serem seguidos (e não as notas a serem tocadas). Não temos uma partitura de pontos notáveis (notas musicais), mas uma partitura de relações entre as notas, que são indeterminadas; uma partitura de linhas. E relações essas que são múltiplas e se sobrepõem, num emaranhado de percursos. Anuncia-se logo aí, na imagem de entrada do platô, a relação privilegiada com a arte, que não deixará de ser, aliás, uma das mais presentes nos outros platôs do livro.

Como vimos, o conceito de rizoma surge, logo antes, justamente em conexão com a literatura, na leitura da obra labiríntica e desviante de Kafka. Surge da necessidade de se falar de um movimento proliferante e experimental da leitura, proposto e, de certo modo imposto, pelo texto kafkiano. Em *Mil platôs*, eles explicitam, quem sabe lembrando-se de Kafka: “É talvez uma das características mais importantes do rizoma, a de ter sempre múltiplas entradas” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 20).¹⁵ Essa primeira característica do rizoma, que pode parecer trivial à primeira vista, agrega o traço fundamental de seu funcionamento: aquele de não possuir linha ou estrutura únicas, tampouco pré-determinadas, que garantissem início e fim ou um percurso linear prévio. Daí seus dois primeiros princípios, de conexão e heterogeneidade, segundo os quais qualquer ponto pode conectar-se a qualquer outro, independentemente de sua natureza e de qualquer previsão. As entradas são múltiplas porque são múltiplas as linhas, os percursos possíveis, as forças implicadas; mas também porque não há trajeto pré-definido, como tampouco há a obrigatoriedade de um início e um fim: “Um rizoma não começa e não se conclui, ele está sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 36 – grifo no original).¹⁶

O conceito de rizoma busca concretizar esse movimento horizontal, caracterizado justamente pela ausência de um centro, de uma unidade, e mesmo da possibilidade de unificação. Como na imagem da grama, trata-se de um movimento de proliferação indefinida: não sabemos onde começa ou termina a grama. No castelo ou na toca de Kafka, não há entrada nem saída principal, do mesmo modo que não há um percurso privilegiado ou correto e tampouco fim da narrativa. Não apenas na proposta literária kafkiana, mas na de muitos escritores e artistas, sobretudo a partir do século XX, trata-se de multiplicar a indeterminação da obra e trazer à luz a experiência do leitor, do público, da participação do corpo, seu entrelaçamento aos processos artísticos. A obra em aberto, em processo, a obra que pede a participação do espectador, ou que conta com o não-senso; o teatro que rompe a quarta-parede; a narrativa que não possui desfecho; o romance que rompe a linearidade e pede, como no *Jogo da amarelinha* (1963), de Julio Cortázar, um leitor que se arrisque a saltar e mudar a ordem dos capítulos.

Por um lado, o rizoma pode remeter a uma imagem de livro, como Deleuze e Guattari colocarão logo no início de seu texto: um livro não-hierárquico, não-linear, em que as fragmentações operam uma lógica da abertura do livro para o seu fora. Um livro conectivo, que não impõe uma ordem e não remete a instâncias superiores de legitimação ou que assegurem a sua significação. A contraposição é, sobretudo, ao que eles chamam de livro “árvore-raiz”, o livro clássico, de estrutura arborescente, em que há um tronco principal e uma organização baseada em hierarquias e dicotomias. Mas é, ainda, uma contraposição ao livro “raiz fasciculada”: aquele que simula não ter um centro, construindo-se em uma aparente fragmentação – por exemplo, a partir de aforismos, no típico livro romântico –, que, contudo, guardaria a lógica de

¹⁵ “C’est peut-être un des caractères les plus importants du rhizome, d’être toujours à entrées multiples [...]”

¹⁶ “Un rhizome ne commence et n’aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-êre, *intermezzo*.”

uma unidade, mesmo que perdida ou ausente. Portanto, o livro-rizoma é aquele que desmonta as formas dos livros clássico e romântico, mais próximas à árvore, à raiz ou à radícula. Seria um livro que abre mão da dimensão transcendente, seja ela a do sujeito, das significações, seja a das leis ou das estruturas, e busca operar a partir de um movimento imanente, em que as conexões se dão de modo horizontal e abertas para os imprevistos das leituras.

Por outro lado, o rizoma põe em jogo um problema bastante filosófico, que consiste em propor uma outra imagem de pensamento, que substitui uma imagem prévia, a que Deleuze chama de imagem dogmática, na qual se baseia toda a nossa tradição metafísica do Ocidente. Essa imagem condicionaria nosso conhecimento, limitando-o às amarras da relação transcendente, aquela que pode haver entre mundo das ideias e das aparências, desde Platão, entre mente e corpo, pensamento e linguagem, palavras e coisas, livro e mundo – o que Anne Sauvagnargues, citando Deleuze e Guattari, chama de o pensamento “o mais velho e mais cansado”, que corresponde justamente às organizações arborescentes:

[...] o rizoma desenvolve a teoria das multiplicidades reais e das proliferações. Ele responde à ordem do múltiplo, e instaura um modo de pluralidade que não se pode mais remeter à lógica binária do Um se tornando dois, o pensamento “o mais velho e mais cansado” das dicotomias arborescentes (SAUVAGNARGUES, 2005, p. 350).¹⁷

De modo que a organização do livro remete a modos de funcionamento do próprio pensamento, além de remeter a modos distintos de organização de uma cultura, um grupo social, uma obra de arte, uma instituição..., mas também do inconsciente ou, mesmo, do cérebro. Na alternativa a um pensamento da representação, é toda relação do livro com o mundo que é reproposta, “o livro não é imagem mundo, segundo uma crença enraizada. Ele faz rizoma com o mundo”, dizem Deleuze e Guattari (1980, p. 18);¹⁸ do mesmo modo que as palavras, que não são espelho das ideias ou dos corpos, mas com eles fazem rizoma, ou seja, conjuga suas linhas de força, em um jogo de intermodulação.

Ao conceber o rizoma, Deleuze e Guattari têm em vista uma dinâmica de relações, e é preciso imaginá-la operando nos mais distintos campos de força, articulando elementos de naturezas distintas. Assim, o rizoma instala-se nos campos de forças, de relações subterrâneas, que se dão por baixo das cristalizações formais, permitindo-se pensar um determinado movimento (e não a configuração formal, estática) desses campos. Em Kafka, por exemplo, o rizoma não descreve a *forma* da obra, mas o *movimento* da leitura que a percorre, que é provocado pelo texto – fala dos desvios, das escolhas, dos deslizamentos, acelerações e paradas de trajetos a serem aí traçados. A dificuldade em se conceber e também se fazer operar o rizoma, nas leituras, liga-se àquela denunciada por Bergson em sua filosofia: a dificuldade em se pensar o movimento.¹⁹

17 “[...] le rhizome développe la théorie des multiplicités réelles et des proliférations. Il répond à l'ordre du multiple, et instaure un mode de pluralité qu'on ne peut plus ramener à la logique binaire de l'Un devenant deux, la pensée 'la plus vieille et la plus fatiguée' des dichotomies arborescentes.”

18 “[...] le livre n'est pas image du monde, suivant une croyance enracinée. Il fait rhizome avec le monde [...]”

19 Bergson colocará o problema maior de sua filosofia como aquele se pensar o movimento e a mudança reais, tomados em si mesmos, o que teria sido negligenciado pela tradição filosófica que, por sua vez, sempre precisou recorrer ao estático para falar do movimento, já que a representação intelectual do movimento se dá a partir de posições (estáticas) no espaço, projetando o tempo no espaço (cf. Partes 1 e 2 da Introdução a *Le pensée et le mouvant*, 1969). “Como levar o espírito humano a inverter o sentido de sua operação habitual, a partir da mudança e do movimento tidos como a própria realidade e ver nas paradas e nos estados apenas instantâneos tomados do movente?!” “Comment amener l'esprit humain à renverser le sens de son opération habituelle, à partir du changement et du mouvement, envisagés comme la réalité même, et à ne plus voir dans les arrêts ou les états que des instantanés pris sur du mouvant ?” (BERGSON, 1969, p. 124).

Leitura-ato, cartografar

No pensamento *o mais velho e mais cansado*, baseado na estrutura da árvore-raiz, a leitura e a análise funcionariam como um *decalque*, isto é, restritas a uma lógica da mimese. O velho pensamento, como Deleuze o dirá em diversas ocasiões, afinal, é aquele da representação, em que dois planos transcendententes, em espelhamento, constituem a base de um binarismo que percorre todos seus desdobramentos; binarismo esse marcado por uma hierarquia (Ideias superiores a cópias, superiores a simulacros...) e pela imagem avassaladora do Uno. Em tal lógica, ler um texto acaba por ser o ato de buscar o plano transcendente que o corresponde – sua significação correta, seu objeto ideal, seu sujeito originário – e faz-se aí um decalque, uma cópia. O método do decalque age de modo a unificar a multiplicidade do sentido em torno de uma significação única ou uma estrutura que tudo determinaria, como as folhas que estão sujeitas aos galhos e esses ao tronco da árvore. Decalca-se em um esforço por se encaixar os acontecimentos emergentes em estruturas ou formas prévias; paralisa-se assim o movimento (inapreensível) das coisas em formas apreensíveis, identificáveis.

Toda a lógica da árvore é uma lógica do decalque e da reprodução. Tanto na linguística quanto na psicanálise, ela tem por objeto um inconsciente ele mesmo representativo, cristalizado em complexos codificados, repartido sobre um eixo genético ou distribuído em uma estrutura sintagmática (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 20).²⁰

De certo modo, não temos como escapar completamente da ação do decalque, pois as formas – as linhas duras e molares –, dirão Deleuze e Guattari, fazem parte do rizoma. Ao realizar-se um livro, já se parte de uma ideia prévia do que é esse objeto cultural, por exemplo. Do mesmo modo, seria ilusório e talvez infactível imaginar uma língua que funcionasse com palavras emergentes a todo momento, traçando relações inéditas a cada fala (note-se que, em um nível mais sutil, é isso o que ocorre). Contudo, como imaginar uma comunicação que se fizesse, no dia a dia, a partir de palavras ou mesmo fonemas nascentes, em que não se conhecessem suas significações prévias? Ou seja, é inevitável que a própria linguagem verbal pressuponha seus pontos de paragem, cristalizações: o estrato da significação é mesmo um pressuposto para que o próprio sentido possa gerar-se. E, portanto, não se trata de criar mais uma dicotomia, mas notar que, em coexistência com um funcionamento das formas consolidadas (Deleuze e Guattari dirão “molar”), há todo um real em ebulição, mais subterrâneo e imperceptível (“molecular”), em que se dão as forças, as relações emergentes, pré-formalizadas, pré-individuais. Não há uma dicotomia entre o rizoma e a árvore, a imanência e a transcendência, mas um funcionamento intrincado, entre planos que, mais do que excludentes, interagem entre si. Enquanto método, portanto, trata-se sobretudo de atentar-se para um certo “vício” a que fomos condicionados; e buscar, sob os pontos de arborescência, as potencialidades de emergência de novas malhas de relações móveis, maleáveis, horizontais. Algo como reencontrar o rizoma na árvore, traçar o mapa no decalque.

Isso porque temos de levar em conta o fato da nossa cultura do Ocidente ser extremamente marcada por essa imagem de pensamento arborescente, hierárquica e binária:

É curioso como a árvore dominou a realidade ocidental e todo o pensamento ocidental, da botânica à biologia, a anatomia, mas também a gnosiologia, a teologia, a ontologia, toda a filosofia...: o fundamento-raiz, *Grund*, *roots* e *foundations* (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 27-28).²¹

20 “Toute la logique de l’arbre est une logique du calque et de la reproduction. Aussi bien dans la linguistique que dans la psychanalyse, elle a pour objet un inconscient lui-même représentant, cristallisé en complexes codifiés, réparti sur un axe génétique ou distribué dans une structure syntagmatique.”

21 “C’est curieux, comme l’arbre a dominé la réalité occidentale et toute la pensée occidentale, de la botanique à la biologie, l’anatomie, mais aussi la gnosiologie, la théologie, l’ontologie, toute la philosophie... : le fondement-racine, *Grund*, *roots* et *foundations*.”

E, poderíamos complementar a enumeração acima: assim também a linguística, a teoria literária, a análise do discurso. Aprendemos, em nossa cultura ocidental, na educação instituída, que um texto é uma superfície a ser decodificada e espelhada; é um original a que cabe fazermos a cópia em nosso movimento de duplicação – a apreensão, a compreensão –, num esforço de aproximação, jamais satisfeita, dessa origem. Em geral, portanto, somos formados para ter a competência necessária para realizar um decalque do livro. Reproduzir uma imagem em nós que seria à sua semelhança. Interpretar, decifrar, compreender. É como se, ao ler, já estivéssemos sempre relendo, numa espécie de impossibilidade de descobertas e interdição em se agregar ao livro algo de fora, que não esteja (supostamente) já nele contido.

Será em contraposição a esse modo de ler, associado à interpretação, que Deleuze e Guattari propõem a experimentação, como já dito. O que, em termos do método operatório do rizoma, resultará na substituição do decalque pelo mapa: “Diferente é o rizoma, *mapa e não decalque*. Fazer o mapa, não o decalque” (1980, p. 20 – grifos no original).²² Esse seria como um princípio metodológico do rizoma: o que Deleuze e Guattari designam por princípio de cartografia. Cartografar, criar mapas. Sob esta indicação, a leitura seria a invenção de novas trilhas. Em lugar de se copiar, no plano de leitura, percursos preexistentes, indicados por uma espécie de “mapa prévio” (fazer o decalque), trata-se de cartografar, ou seja, criar-se um novo mapa, de trajetos inéditos. O plano de leitura será, assim, o próprio mapa, ele não copia caminhos, mas cria suas linhas próprias, ou seja, as suas conexões. Daí o princípio cartográfico ter por norma o fato de que qualquer ponto pode e deve se conectar com qualquer outro: o mapa é a própria criação dessas linhas.²³

Essa pista nos faz retornar às primeiras ideias-imagens que trouxe aqui, em que sublinhamos os termos conexão, montagem, funcionamento, uso. E à experimentação enquanto a proposta kafkiana por excelência. Experimentar é criar novas ligações – com o que o texto pode ser ligado, conectado, para se (nos) mover? Talvez por isso Sauvagnargues fale em uma “entrada cinética” no texto, dando ênfase ao caráter dinâmico dessa proposta de leitura cartográfica, que abre novos caminhos e é responsável por transformar a obra:

À origem orgânica, à totalidade hierárquica da obra, substitui-se uma entrada cinética que leva em conta a leitura, compreendida materialmente como o ato que cava um trajeto na terra e abre uma galeria singular. As leituras todas não se equivalem, não possuem a mesma densidade circulatória, mas cada uma transforma a obra (SAUVAGNARGUES, 2005, p. 229).²⁴

A leitura como cartografia define-se por esse gesto de conectar elementos, criando novas montagens, sobretudo com elementos vindos de fora do texto, que podem ligar-se a ele, uma vez que “um método de tipo rizoma só pode analisar a linguagem descentrando-a sobre outras dimensões e outros registros” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 14).²⁵ Há que se mobilizar toda uma pragmática na leitura. Não somente as imagens que trazemos conosco, nosso repertório anterior, os outros livros que lemos, filmes que vimos, músicas, conversas, palavras que ouvimos, etc., participam de nossas leituras, mesmo que involuntariamente, como é desejável que, se efetuamos uma leitura crítica, uma análise de texto, esses

22 “Tout autre est le rhizome, *carte et non pas calque*. Faire la carte, et pas le calque.”

23 Sublinho um equívoco frequente que consiste em compreender o mapa enquanto a preexistência de percursos já traçados (visão proveniente de algumas teorias da geografia); no entanto, quando Deleuze e Guattari falam em mapa, no caso do rizoma, buscam trazer à tona o próprio ato de cartografar: ou seja, há que se esforçar para conceber um mapa a cada vez nascente, em que linhas emergem criando a cada vez um plano de consistência. Daí um de seus exemplos ser os mapeamentos desenhados pelas crianças autistas cuidadas por Fernand Deligny (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 248).

24 “Au commencement organique, à la totalité hiérarchique de l’œuvre se substitue une entrée cinétique qui tient compte de la lecture, comprise matériellement comme l’acte qui fore un trajet dans le terrier, et ouvre une galerie singulière. Toutes les lectures ne se valent pas, n’ont pas la même densité circulatoire, mais chacune transforme l’œuvre.”

25 “[...] une méthode de type rhizome ne peut analyser le langage qu’en le décentrant sur d’autres dimensions et d’autres registres.”

elementos sejam convocados, mobilizados produtivamente, que façam agir o texto. Do mesmo modo, há que se ler *com* as urgências de nosso tempo, com a presença de nossos contextos, imbuídos dos seus efeitos sobre os corpos; o que implica ainda em ler tendo em vista os nossos usos e motivações, as práticas em que estamos envolvidos ao escolhermos determinado texto para ler. O instante em que se lê – a época, a cultura, as políticas em jogo – desenha um campo de força que não deveria estar ausente das análises. Pôr o texto em funcionamento é, assim, movimentá-lo, atrelá-lo a um conjunto de relações, a ações e imagens, é propor relações e, portanto, agregar elementos vindos de outros lugares – áreas, épocas, culturas, tecnologias, comunidades, instituições, fabulações. São as outras máquinas, ou corpos, com os quais o livro-máquina, o livro-corpo, é acoplado e cria seu rizoma.

Com isso, temos por consequência o fato de que, a cada vez, um rizoma novo emerge. Cada leitura, pensada assim, é um novo ato, é um encontro inédito, um acoplamento novo, que cria um mapa antes inexistente. Daí depreender-se a ideia dessa leitura como um ato ou uma performance: instante único em que uma malha de relações se configura. “Um mapa é um caso de performance, enquanto que o decalque reenvia sempre a uma pretensa ‘competência’” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 20).²⁶ Em um jogo com as categorias linguísticas da performance e da competência, Deleuze e Guattari enfatizam que o mapa depende sempre de uma performance, no sentido de que ele diz respeito à dimensão performativa do enunciado. Ele reenvia aos “atos de fala” implicados em qualquer enunciado.²⁷ Falar é sempre agir, em um tempo-espaco único. De tal modo que a recepção de um enunciado não poderia ser separada dessa performance – a situação mais ampla de enunciação. O mapa é ele mesmo um ato, é esse uso produtivo do texto. É o ato de conectar e extrair movimentos do texto – aquilo com que ele se move, mas sobretudo o que ele faz mover quando conectado. Desloca-se assim a pergunta de “o que isso quer dizer?” para o “como usá-lo?”, ou “como agir com ele?”; perguntas a que, segundo Deleuze, seríamos remetidos na obra de arte moderna: “A arte moderna não possui problema de sentido, possui apenas um problema de uso” (1970, p. 176).²⁸

A cartografia remete, portanto, à emergência de uma malha de conexões, acionada pelo ato de ler. Por isso, para concluir, não podemos deixar de mencionar o fato de que o rizoma abarca uma nova imagem de tempo. O tempo concebido enquanto uma trama heterogênea, de linhas móveis, criadas pela conexão de pontos que, muitas vezes, estariam aparentemente distantes. Elementos às vezes os mais alheios uns aos outros – imagens, reminiscências, por exemplo – podem subitamente se ligar e criar uma nova linha, modificando o conjunto anterior, fazendo o todo mudar de natureza.²⁹ Do mesmo modo, uma nova linha que se cria pode cortar uma outra que estava consolidada, instaurando um corte assignificante,³⁰ um lapso, e criar desvios, que mais uma vez alteram o conjunto.

Fato é que, a cada nova conexão, o rizoma se reconfigura, uma vez que é essa multiplicidade que não pode crescer “sem mudar de natureza”.³¹ Assim, o tempo deixa de ser concebido enquanto uma linha,

26 “Une carte est affaire de performance, tandis que le calque renvoie toujours à une « compétence » prétendue.”

27 Assinalo, como lembrete, que a pragmática de Austin e Searle é grande inspiração para a concepção de linguagem presente em *Mil platôs*.

28 “L’œuvre d’art moderne n’a pas de problème de sens, elle n’a qu’un problème d’usage.”

29 Aqui é patente o quanto se está diante de uma nova concepção da memória, muito próxima à de Bergson, filósofo ao qual Deleuze e Guattari remetem em seu conceito de multiplicidade (enquanto esse todo heterogêneo que muda de natureza a cada nova conexão) e, portanto, é inegável a presença da filosofia bergsoniana e seu conceito de *durée* [duração] no conceito de rizoma deleuze-guattariano. A esse respeito, remetemos especialmente à obra *Matéria e memória* (BERGSON, 2012 [1896]).

30 Conforme o quarto princípio do rizoma de “ruptura assignificante”, um rizoma, diferentemente de uma estrutura, pode ser interrompido em qualquer lugar (cf. DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 16).

31 Conforme o terceiro princípio do rizoma de “multiplicidade”, compreendida enquanto um conjunto de linhas (de conexão, de relação), linhas de força, heterogêneas. Com isso, os autores contrapõem o rizoma à estrutura (ou à árvore, à raiz) que são compostas por pontos

um círculo ou uma espiral, conforme os desenhos tradicionalmente presentes em nosso imaginário, para ser pensado enquanto um tramado de linhas que é acionado a cada atualização. Esse “rizoma temporal”, como propõe Peter Pál Pelbart, é resultante de uma antiga problemática filosófica, que consistiria em perguntas que, quem sabe, tenham na filosofia de Bergson o início de sua formulação:

[...] como pensar o tempo à luz da multiplicidade? Como pensar o tempo como uma multiplicidade? Como pensar o tempo como uma rede, não mais como um círculo ou como uma linha? Ousemos mencionar o conceito que está no horizonte de todas essas variações: como pensar o tempo como um *rizoma*? (PELBART, 2020, p. 12 – grifo meu).

A essa outra imagem de tempo, concebida enquanto rizoma, Pelbart aproximará a ideia de um tempo que perdeu o eixo único, em que a linha reta do tempo cronológico, teleológico, se multiplica, prolifera e se emaranha, em um movimento descentrado, sem previsibilidades – uma espécie de enlouquecimento temporal:

O tempo passa a ser concebido não mais como linha, porém como emaranhado, não como rio, mas como terra, não fluxo, e sim massa, não sucessão, porém coexistência, não um círculo, mas turbilhão, não ordem – variação infinita. Em vez de remetê-lo a uma consciência do tempo, caberia antes aproximá-lo da alucinação. Enlouquecimento desse tempo fora dos eixos, não sem relação com a temporalidade daqueles que, fora dos eixos, são designados loucos (PELBART, 2020, p. 34-35).

Talvez a história e a crítica literária não saiam intactas dessa mudança de postura de leitura, assim como a história da filosofia não sai intacta nas leituras realizadas por Deleuze. Essa nova imagem de tempo implica, por exemplo, na ideia de que, no instante de uma leitura, qualquer época, obra, qualquer poética pode se conectar com qualquer outra e que, sobretudo, não há porta de entrada privilegiada ou legitimamente mais correta para se entrar na história ou para se entrar em uma obra. Toda obra é como um labirinto de múltiplas entradas, como em Kafka, um labirinto em que não há um caminho correto, do qual não se trata de encontrar a saída. Um labirinto em que o melhor caminho talvez seja aquele que inaugura novos atalhos e possibilita novos atos, novos labirintos – não raro, aquele que se criou depois de muitos erros e desvios.³²

Referências bibliográficas

- BERGSON, Henri. *La pensée et le mouvant*. Paris: Félix Alcan, 1969.
- BERGSON, Henri. *Matière et mémoire*. Paris: Flammarion, 2012 [1896].
- DELEUZE, Gilles. *Deux régimes des fous (1975-1995)*. Paris: Minuit, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *L'Île déserte et autres textes (1953-1974)*. Paris: Minuit, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Pourparlers (1972-1990)*. Paris: Minuit, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes*. Paris: Minuit, 1970.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *L'Anti-Édipe – Capitalisme et schizophrénie 1*. Paris: Minuit, 1972.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Minuit, 1980.
- PELBART, Peter Pál. *Rizoma temporal*. São Paulo: ECidade, 2020.

e posições (cf. DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 15).

32 Dedico esse texto às minhas orientandas Iracema, Karen, Deborah, Isabela, Maria, meu orientando Mateus e minha supervisanda de pós-doutorado Nathaly, reunidos aqui neste livro – talvez menos rizomático do que gostaríamos, mas já uma tentativa –, que aceitaram embarcar na experimentação de escritas-leituras, propondo atos, construindo novas vozes e mapas com as autoras e autores de suas investigações.

SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'art*. Paris: PUF, 2005.

SAUVAGNARGUES, Anne. *Uma ecología de los signos – a partir de Deleuze*. Santiago de Chile: Pólvora Editorial, 2022.

ZOURABICHVILI, François. L'écriture littérale de *L'Anti-Œdipe*. In: CORNIBERT, Nicolas; GODDARD, Jean-Christophe (orgs.). *Ateliers sur L'Anti-Œdipe*. Paris: MetisPresses, 2008.

A EXPERIMENTAÇÃO DO CORPO SEM ÓRGÃOS NA ESCRITA DE MAURA LOPES CANÇADO

DEBORAH ANTUNES BRUM

1.

Sob a areia escaldante ou sob o gelo, nas regiões onde os climas eram secos ou frios demais para um corpo resistir com vida, os corpos mortos se conservaram devido à desaceleração das bactérias responsáveis pela putrefação da matéria orgânica. Da mesma forma, a preservação do corpo do homem de Tellund sob as águas turvas de um pântano na Dinamarca também é obra da natureza, ou seja, da ação desta que, por via de reações químicas, não permitiu a deterioração desse corpo supliciado há mais de 2.400 anos.

No rastro dos corpos, os hiatos entre os tempos desaparecem.

A mumificação, seja ela realizada por razões ambientais ou intencionais, como no Egito, na Cultura Americana, Oriental ou Católica, é um processo, portanto, da desaceleração das trocas entre os sistemas ligados à putrefação – microrganismos, tecidos, órgãos, oxigênio, umidade –, ao apagamento, poderíamos dizer. Por outro lado, ocorre paradoxalmente a aceleração entre as trocas dos sistemas ligados à conservação, uma espécie de paralisação da morte quando já não se é mais vivo.

2.

Se as múmias, por meio de suas pistas corporais, nos dão suportes a construções de suas narrativas, parece que a loucura retira do indivíduo “louco”, mumificado em vida, a voz em primeira pessoa, fazendo com que ela desapareça ou perca a sua credibilidade. Dessa forma, as narrativas dos “loucos” se fazem, muitas vezes, por vozes de terceiras pessoas e, no caso aqui específico, da escritora Maura Lopes Cançado. Vozes construídas pelas instituições psiquiátricas, jurídicas e compreendidas sempre pelo viés da loucura na recepção de suas obras.

Para que o corpo eternizado pela/na loucura se desprenda das resinas que o aprisionam em sua secura, restaurando-lhe a umidade orgânica dos tecidos, a vida de Maura deve ser abordada a partir, sobretudo, de seu corpo autoral: os rastros de um corpo-outro e um corpo-em-si.

O corpo é, pois, aquilo que já está eternizado junto ao homem que marcou suas mãos nas paredes de uma caverna. Nossa história feita de ossos e de vestígios, os nossos ancestrais.

3.

Se existem ensaios, artigos, teses sobre a obra de Maura Lopes Cançado, há, contudo, uma ênfase na loucura associada à sua escrita, o que acarreta um biografismo excessivo, trazendo, ao campo da pesquisa, interpretações psicopatologizantes elaboradas a partir de seu contexto de vida, que não é, sobremaneira, o elemento de força que autonomiza sua obra, permitindo-a abrir-se para as leituras as mais inesperadas.

O que se pode apenas, para o pesquisador, é gestar uma aproximação com a obra ao alargá-la para as encruzilhadas, desvios, campos de forças contrárias quando ele, o pesquisador, personifica os

corpos-textos por meio da aglutinação das forças potentes do corpo-texto, do corpo-texto-pesquisa, do corpo-autora-pesquisadora.

O pesquisador é a pele fina do corpo Corpus.

Ele é o órgão exposto.

4.

Se a matéria criativa do corpo-autora é a memória de suas experiências, todavia, quando constitui o espaço/tempo disjuntivo da obra, um espaço outro, o da ficcionalização da escrita literária, a memória é apenas um elemento do qual a autora irá partir para esculpir a sua obra. Por isso, se certos elementos biográficos podem pontuar algo da sua narrativa, esta jamais pode ser entendida por sua biografia. Nesse sentido, é o modo pelo qual o corpo-autoral transmuta suas lembranças a partir da criação de um corpo-texto que o espaço/tempo literário, o plano da composição, acontece.

Mas verdadeiramente somos filhos da terra em que nascemos, é ela que determina nosso comportamento, ainda nossos pensamentos, na medida que influencia. Em Belo Horizonte, cercados por montanhas, somos fundidos a ferro e fogo. Montanha, ferro, pedras e minério – transformam-nos em seres rijos, pensantes e mais cruéis. Ainda o amor é transformado pela paisagem em algo cerebral, uma ávida cerebralização de ternura que não afasta a solidão: antes, exacerba-a mais ainda. Eu não seria hoje o que sou se não fosse mineira. A Minas devo meu caráter introspectivo, minha busca constante do absoluto e a disciplina que consigo me impor quando o desejo, essencial ao estudo e à criação (CANÇADO, 2015a, p. 67).

Por isso a necessidade de se ir para além de um biografismo, trazendo a este texto um tempo próprio, ou uma cronologia outra que, se contaminada pelo tempo organizado da cultura, deve se expandir para além disso, a fim de que a multiplicidade dos tempos e dos espaços do corpo-texto-Maura retorne ao pó para que do pó renasça – criar, assim, “uma rede de fluxos inter cruzados” (PELBART, 2020, p. 28).

De antemão, parto com a certeza de que é impossível narrar a vida, já que a linguagem, um modo de controle, também se perde dentro do descontrole, aberto ao caos. Deve-se a isso, provavelmente, o fascínio provocado pelas narrativas: elas são sempre possibilidades. Se tenho de antemão a certeza da impossibilidade, por outro lado, é a incerteza que me mobiliza, porque nela irei me apoiar para, com força, tentar atribuir-lhe um corpo-texto-autoral sem a necessidade de eternizá-lo na loucura:

O que me assombra na loucura é a distância – os loucos parecem eternos. Nem as pirâmides do Egito, as múmias milenares, o mausoléu mais gigantesco e antigo possuem a marca da eternidade que ostenta a loucura. Diante da morte não sabia para onde voltar-me: inelutável, decisiva. Hoje, junto dos loucos, sinto certo descaso pela morte: cava, subterrânea, desintegração, fim. Que mais? Morrer é imundo e humilhante. O morto é náuseo, e se observado, acusa alto a falta do que o distinguia. A morte anarquiza com toda dignidade do homem. Morrer é ser exposto aos cães covardemente. Conquanto nos dois estados encontro ponto de contato – o principal é a distância. Ainda que só diante do louco tenha experimentado a sensação de eternidade. Nele não encontramos a falta. Não parece excessivo, movendo-se noutra espécie de vibração. Junto dele estamos sós. Não sabendo situá-lo fica-se em dúvida: onde se acha a solidão? O louco é divino, na minha tentativa fraca e angustiante de compreensão. É eterno (CANÇADO, 2015a, p. 25).

Recorro às palavras de Peter Pál Pelbart, para justificar a ruptura do tempo de Cronos – a ordem imposta:

O tempo passa a ser concebido não mais como linha, porém como emaranhado, não como rio, mas como terra, não como fluxo, e sim massa, não sucessão, porém coexistência, não em círculo, mas turbilhão, não ordem – variação infinita. Em vez de remetê-lo a uma consciência do tempo, caberia antes aproximá-lo da alucinação (PELBART, 2020, p. 34-35).

5.

Início quando contraio a expiração.

Nas costas, a sensação de que asas enormes querem romper a minha pele. Se fossem de plumas, eu voaria, mas as sinto metálicas, sobretudo navalhas pontiagudas de plumas. Refaço, em retrospecto, no fluxo nervoso do ritmo da respiração, o meu percurso para chegar aqui – na minha língua, mais precisamente na ponta da língua, onde nasciam as asas cortantes. Antes, antes deste processo, deste ensaio, que, sobretudo, é uma nova adaptação para ir, sem ficar, quando as asas migraram para o sistema respiratório, me falta o ar, me falta o ar – grito com as pontas dos dedos: o que me interessa é o modo. Refaço a pergunta: qual seria o modo de chegar ao corpo-texto de Maura Lopes Cançado sem confiná-lo a blocos de estruturas pré-concebidas, condenando sua escrita e o meu pensamento a configurações concebidas pelo domínio do medo?

Asas são navalhas.

Mas antes: inspirar, expirar Nietzsche, inspirar, expirar Artaud, inspirar, expirar Deleuze, inspire, expire. Mapear a intensidade do ritmo pulmonar de cada um, habitar outras peles, criar sobre si uma nova pele de peles orgânicas até que nenhum de seus poros possa transpirar sem ser de um outro. Conservar-se assim.

A arte conserva, é a única coisa no mundo que se conserva. Conserva e se conserva em si (*quid juris?*), embora, de fato, não dure mais do que seu suporte e seus materiais (*quid facti?*), pedra, tela, cor química, etc. (DELEUZE; GUATTARI, 2016, p. 193).

A arte é, portanto, antes, uma promessa já cumprida. Ela, como obra, traz em si um devir,¹ anunciando uma memória futura, esta que não é a conservação ou a expressão de algo passado, mas, ao contrário, se manifesta e gera futuros, porque, incorporada ao plano das intensidades, ou seja, dos afectos e dos perceptos.² Ela origina por meio da obra novos retornos, retornos eternos de devires. Por isso, Deleuze enxerga “o artista como um vidente, alguém que se torna” (DELEUZE, 2016, p. 202).

6.

Criar um caminho que se faz por meio das encruzilhadas de corpos-textos-espacos, por entre as bifurcações, fronteiras, atribuindo à escrita desse artigo forças de descontinuidade, de ruptura, de impossibilidades, forças essas que também adentram e expandem os corpos-textos de Maura Lopes Cançado.

No ensaio “A literatura e a vida”, o corpo de Deleuze convoca o meu para o combate, que é próprio à escrita:

Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) à matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento, como Gombrowicz o disse e fez. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir molécula, até num devir-imperceptível (DELEUZE, 2019, p. 11).

1 De acordo com Deleuze e Guattari, “devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. [...] Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em via de devir, e das quais devimos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo” (DELEUZE; GUATTARI, 2020, p. 67).

2 Segundo Deleuze e Guattari, “os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade) são as paisagens não humanas da natureza”. Além disso, “a sensação não se realiza no material, sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto” (DELEUZE; GUATTARI, 2016, pp. 197-200).

Assim, pela urgência de se fazer uma análise molecular da escrita da autora, almejando entendê-la a partir dos níveis de intensidade, dentro de um invólucro rizomático, o Eu desta enunciação não antecede a esta pesquisa, porque a linguagem, aqui, é um agenciamento³ coletivo de corpos-textos que se sobrepõem à minha pele, camadas sobre camadas de peles. Comungamos, então, Maura Lopes Cançado, Friedrich Nietzsche, Antonin Artaud, Gilles Deleuze e Félix Guattari, pela pele.

Fazemos, agora, um rizoma.⁴

Nesse sentido, mais do que pensar os objetivos ou a comprovação de alguma hipótese, penso, sobretudo, o modo como irei modular o meu corpo-texto para chegar a esta forma rizomática de um corpo-texto esculpido por uma literatura menor, cujas ferramentas serão corpos outros já esculpidos por esse tipo de literatura.⁵ Assim, uma literalidade que pensa os procedimentos dentro de uma prática pré-estabelecida e arborescente, na qual os critérios não são atravessados pelas diferenças,⁶ não é suficiente para que o meu objetivo seja, sobretudo, a consequência de um modo definido. Introjetei, para isso, as definições e conceitos para um campo de experimentação de minha própria escrita, fazendo com que as sensações que me atravessaram enquanto eu lia a escritura de Maura ressoem, mesmo de forma diferente, em outros corpos. Escrevendo por entre as tensões de peles que se aderem à minha, o “eu” é um corpo de sensações porque me abro para outras potências – um corpo singularizado, assim, emerge das sintaxes nascidas por literatura menores, línguas afiadas que cortam o espaço também pré-estabelecido da crítica e, quiçá, do acadêmico. Um corpo que se singulariza pelos emaranhados de outros: corpo-autoral, corpo-Maura, corpo-Nietzsche, corpo-Artaud, corpo-Deleuze, corpo-pesquisa – Corpos Rizomáticos de potência.

O pesquisador é, antes, pele fina, o órgão exposto do seu corpo Corpus.

Mas, se me interessa o modo, é preciso sustentar o texto por um plano de composição no qual os afectos e perceptos vibrem no/pelo devir por meio de uma outra composição, que não seja outra, mas esta, modulada com as palavras, na busca de uma sintaxe sobre a qual um bloco de sensações⁷ se presentifique para, talvez, se conservar – o modo sendo tecido no instante desse labor, quando me percebo na casa-Chopin⁸ e, desterritorializada⁹, o infinito se abre sobre minha pele.

3 “Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta as suas conexões. Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas” (DELEUZE; GUATTARI, 2019, p. 24).

4 Nas palavras de Deleuze e Guattari: “Não chegar ao ponto em que não se diz EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos” (DELEUZE; GUATTARI, 2019, p. 17)

5 Valho-me aqui do conceito de literatura menor cunhado por Deleuze e Guattari, desde *Kafka por uma literatura menor* (1978), segundo o qual à literatura menor não designa uma literatura inferior, ou necessariamente de minoria, mas, sim, busca pensar literaturas que fogem aos padrões hegemônicos, bem como a literatura do Sujeito e do Ego, apontando para a literatura como empreendimento coletivo.

6 Aqui entendida como intensidade: “Duas intensidades nunca são idênticas, salvo abstratamente, nas diferenças por natureza” (DELEUZE, 1988, p. 404).

7 Isto é: “A arte entendida como um puro ser de sensações” (DELEUZE; GUATTARI, 2016, p. 197).

8 Casa-Chopin: “Deste ponto de vista, o velho procedimento tema e variação, que mantém a moldura harmônica do tema, dá lugar a uma espécie de desenquadramento quando o piano engendra os estudos de composição (Chopin, Schumann, Liszt): é um novo momento essencial, porque o trabalho criador não mais versa sobre os componentes sonoros, motivos e temas, abrindo um plano, mas ao contrário versa diretamente sobre o próprio plano de composição, para fazer nascer dele compostos bem mais livres e desenquadrados, quase agregados incompletos ou sobrecarregados, em desequilíbrio permanente. É a ‘cor’ do som que conta cada vez mais. Passa-se da Casa ao Cosmos (segundo uma fórmula que a obra de Stockhausen retomará)” (DELEUZE; GUATTARI, 2016, p. 225-226).

9 Desterritorialização compreendida a partir de uma linha de fuga. “Há uma ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma” (DELEUZE; GUATTARI, 2019, p. 26). Acrescentam Deleuze e Claire Parnet (1998, p. 40): “O grande erro, o único erro, seria acreditar que uma linha de fuga consiste em fugir da vida; a fuga para o imaginário ou para a arte. Fugir, porém, ao contrário, é produzir algo real, criar vida, encontrar uma arma”.

Em toda arte uma voz se anuncia, esta que também é corpo. Quando Lygia Clark experimentou seus objetos relacionais¹⁰ num outro corpo, a voz da artista orientava o processo e, sendo também parte do experimento da obra, gerava uma rede – disso que Deleuze e Guattari definiam por afectos e perceptos – que, por sua vez, se misturava à voz da pessoa que recebia os objetos em seu corpo. Assim, um campo de vozes, mesmo silencioso, rompia as fronteiras entre as vozes, abrindo o corpo a infinitas paisagens. Na escrita, é o narrador que corporifica a voz. Contudo, somente um leitor ingênuo, desprovido da autonomia no exercício de sua leitura, não percebe que, no instante que se inicia um livro, a corporificação da voz do narrador é um enxame, porque, se a voz do enxame parece ser unificada por se apresentar como um único som, é pelo som de cada abelha, entre milhares delas, que faz a voz se corporificar como uno.

7.

As abelhas chegaram. Adentro ao enxame, em ressonância.

A ficção de Maura Lopes Cançado é atravessada por elementos (des)arranjadores na medida em que seus contos se fazem pelas linhas de fugas, operando em uma literatura menor, cuja marca é a desterritorialização – para me valer de mais um termo da filosofia de Deleuze e Guattari. Ao desestabilizar, inclusive, a língua, uma literatura menor se faz por zonas de intensidades, potencializando devires, fissurando os sentidos das palavras, uma vez que ela tira a linguagem da sua função representacional, rompendo com o regime de significado-significante. Ademais, nela “não há o sujeito, há apenas agenciamentos coletivos de enunciação” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 28).

Maura resiste ao sistema de massificação das instituições manicomiais que instauram normas, leis, vigilância, tratamentos repressivos, criando, a partir do nomadismo¹¹ de suas escrituras, um modo de existência que a desterritorializa do espaço psiquiátrico de enclausuramento.

As personagens de *O sofredor do ver*, na maioria dos contos, são esvaziadas de suas identidades – são corpos de afectos que, a partir de algum acontecimento, mobilizam-se para outros-devires. Nesse sentido, as imagens não são entendidas nem como objetos, tampouco como sujeito, mas, sim, como espaços que os afectos e os perceptos criam – são, portanto, limiães, seres que dão forma sensível à sensação. Assim, estar num devir-Maura não é explicar ou compreender sua obra de fora para dentro, mas entrar no devir-corpo-pátio, texto-corpo-esculpido, corpo-rocha, rosto.

8.

A criação, como linha de fuga, é a tentativa de reconstruir aquilo que nos parece impossível: tensionar e deixar vaziar o nascimento e a morte – espaços infinitos, cujas gravitações só se assemelham ao campo da arte num eterno devir.

Sob esta perspectiva, considero que uma literatura menor, este território que “fala para um povo por vir”, na qual a linguagem se sustenta por fissuras, rompendo as delimitações do tempo-espaço cristalizado, é onde Maura Lopes Cançado se defende, ao criar uma linha de fuga, na qual “só pode haver uma coisa, a experimentação de vida” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 39).

10 Objetos relacionais: Designação atribuída aos elementos que a artista utilizava no processo da Estruturação do Self. Sobre isso, embora este trecho tenha sido escrito anteriormente à publicação do livro de Lula Wanderley, *No silêncio que as palavras guardam* (N-1 Edições, 2021), ele é fundamental para a compreensão do processo das sessões realizadas por Lygia Clark.

11 Nesse sentido, a experimentação da escrita de Maura, como criação de um CsO, a desterritorializa do sistema manicomial quando ela se territorializa no campo da criação literária.

No escritor, essa experimentação é, pois, deflagrar uma matança em espaços estriados, onde tudo é pasteurizado para se conservar a dominação, as propriedades, as significações, a ordem estabelecida.

Antes, a desapareição – não ser um Eu, um Tu, um Nós. Fazer um rizoma, em que a invisibilidade transborde no espaço liso, na escritura, esta “que se conjuga sempre com outra coisa que é seu próprio devir” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 36).

Matar sem sangue. Manter-se vivo.

Como pontua Deleuze (1988, p. 33), ao traçar uma linha de fuga, adentra-se, também, o perigo, visto que, sendo ela uma imprevisibilidade sobre a qual não se tem controle, é necessário se atentar aos riscos, para que ela não seja uma linha de morte. Combater com um *Corpo sem órgãos*.

9.

Gabriela Andersen Schiess, maratonista suíça, antes de cruzar a linha final no Estádio Coliseu, em Los Angeles, na primeira maratona feminina dos Jogos Olímpicos, ovacionada por pessoas que convocam o seu corpo à superação do próprio corpo, está com hiponatremia devido à queda do sódio. Desidratada, com fortes câimbras e desorientada, a atleta não é capaz de andar em linha reta, de se sustentar. O corpo cozido da atleta não amolece, ao contrário, se enrijece com as câimbras que tomam toda a sua musculatura. No limite máximo do corpo, no fluxo das intensidades do calor, no seu corpo desértico se faz um *Corpo sem Órgãos (CsO)*, que tenta chegar ao final da maratona.

De todo modo [ela tinha] um (ou vários), não porque ele preexistisse ou tivesse sido dado inteiramente feito – se bem que sob certos aspectos ele preexista – mas de todo modo você faz um, não pode desejar sem fazê-lo – e ele espera por você, é um exercício, uma experimentação inevitável, já feita no momento em que você a empreende, não ainda efetuada se você não começou (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 11-12).

Nesse sentido, a atleta, no seu processo de experimentação do limite de seu próprio corpo, chegou ao limite do corpo imersa na própria prática de experimentação de um corpo outro, em que a organização dos órgãos não é mais imperativa, visto que o “CsO é o que resta quando tudo foi retirado” (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 14).

Se o corpo do atleta busca uma gravitação na sustentação rígida por meio de um corpo de intensidades, feita pelo preenchimento de uma musculatura forte, em que a anulação da dor é também a sua potência; é no corpo anoréxico que talvez encontremos o seu contraponto: na anorexia, o corpo faz uma adaptação do organismo para que o corpo conserve uma certa energia para sobreviver. Assim, o pouco alimento é retido. Por outro lado, paradoxalmente, é a baixa intensidade de energia do corpo anoréxico, marcada pela intensidade alta da leveza, que aumenta a sua energia, a vontade de potência desse corpo para que ele não sucumba à vida – justamente, por ser ele cadavérico.

O corpo anoréxico conserva o devir-cadáver sem se tornar cadáver.

É preciso levitar, sair da organização dos órgãos do corpo, que é o dominador do corpo para a anoréxica, e criar um corpo de intensidades a fim de que o corpo algoz seja, por meio da leveza, dominado. Diferentemente do corpo atlético, que busca a intensidade do calor, do deserto e do preenchimento da musculatura para estar preso ao solo, o corpo anoréxico busca a suspensão do corpo controlado por meio de uma gravitação corporal que o retire do solo; já que a anoréxica não tem domínio sobre o corpo dominador. A anorexia do corpo flutua com a fome. Assim, num corpo de intensidades, o corpo anoréxico “descontrola-se” para não se sentir controlado. De fato, os anoréxicos, ao aniquilarem o corpo dominador, querem se afastar do corpo suicida. Neste caso, uma linha de fuga para viver.

No entanto, sem a prudência, que faz com que se guarde “o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora” (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 26), o corpo se lançará ao abismo do CsO: o salto para morte.

Liberem-no com um gesto demasiado violento, façam saltar os estratos sem prudência e vocês mesmos se matarão, encravados num buraco negro, ou mesmo envolvidos numa catástrofe, ao invés de traçar o plano. O pior não é permanecer estratificado – organizado, significado, sujeito – mas precipitar os estratos numa queda suicida ou demente, que os faz recair sobre nós, mais pesados do que nunca (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 27).

O CsO é negativo ou positivo, mas é também negativo e positivo; força de intensidades múltiplas em um campo de combate, sempre em devir. O CsO se abre, na pintura, por combate não com a tela em branco do pintor, mas sim com as imagens clichês que a povoam: o suporte, a organização estratificada pela forma que, a partir das linhas e cores, torna-se uma superfície de afectos e perceptos na qual, se outrora era o limite do espaço suporte, agora é o plano de composição no qual a obra se conservará. “O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um *bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos*” (DELEUZE; GUATTARI, 2016, p. 193).

No entanto, se o que se sustenta é o que se desaba, não é pelo reconhecimento do signo corpo que a obra se sustenta e desaba; é o plano de composição, como sensações, que faz com que a obra se conserve quando o corpo aparenta se esboroar. Nesse sentido, o signo é afecto e percepto, sensações e presença. Ou seja:

As sensações, como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto (referência): se se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios, e o sorriso sobre a tela é somente feito de cores, de traços, de sombra, de luz. Se a semelhança pode impregnar a obra de arte, é porque a sensação só remete a seu material: ela é o percepto ou o afecto do material mesmo (DELEUZE; GUATTARI, 2016, p. 196).

Se o Corpo sem Órgãos enquanto conceito filosófico, mas também como prática, é desenvolvido por Deleuze e Guattari no livro *Mil Platôs*, é com Antonin Artaud que o termo se origina. Considerado um dos principais artistas e pensadores do século XX, Artaud fez de seu próprio corpo um campo de experimentação a fim de desvinculá-lo da organização do organismo sobre a qual o pensamento lógico e o racional são imperativos: “Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade” (ARTAUD, 2019, p. 197).

Seu corpo e sua arte, em um sentido mais estrito, portanto, é um “conjunto de práticas”, na qual a produção de um CsO é, também, a produção de uma singularidade (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 12). Ou seja, desconstruir a organização dos órgãos é, sobretudo, a maneira pela qual se pode gerar um corpo mais intenso, resistente ao desejo e à vida como potência. Por isso, se ele é uma prática, ele se faz também pelo combate a todos os tipos organização, sejam relacionadas aos órgãos ou às instituições: “Um homem que aceita a pátria, um homem que luta pela família, é um homem que trai. Aquilo que trai para nós é uma razão para viver e lutar” (ARTAUD, 2019, p. 107).

10.

Maura Lopes Cançado cria com sua escrita um corpo-escritural a partir da criação de corpos de pura intensidade (CsO).

Um ano após a última data marcada em seu diário, “Rosa recuada”, um dos contos de *O sofredor do ver* foi publicado: 27 de maio de 1961. Como os outros contos da autora, ele é de difícil compreensão, uma vez que o movimento dos tempos, passado e presente, rompem com a linearidade da narrativa.

Narrado em primeira pessoa, o corpo-narrador é uma mulher que, em delírio, rememorando alguns encontros amorosos com homens, espanta-se com os eventos vividos. Construído em meio a fluxos de consciência, a temporalidade narrativa se fragmenta quando as memórias atravessam o tempo presente dos fatos:

Talvez eu deva acreditar que sou apenas uma flor. Por que não? Sou uma rosa. Bonito, bonito e patético. Fiz afinal a maior descoberta de minha vida. Sou uma rosa, oh. Uma rosa cor-de-rosa. Vulgar como qualquer outra (CANÇADO, 2015b, p. 39).

Foi então que as coisas se precipitaram irônicas, subitamente armadas, agressivas. O teto quadrado ameaçando transformar-se em confusão, multiplicando e diluindo as formas. Linhas vertiginosas fugindo em silêncio, rindo fino, rindo baixo e enigmático – fugidias, inacessíveis. Reinou no próprio ar um sorriso de escárnio. A porta escura do armário meio aberta, continha-se próxima a uma gargalhada. Aquela porta feria-me como um deboche. Achava-me imóvel diante deles, muda e confusa. Por quê? Perguntei-me assustada. Na precipitação que se seguiu deixei-me levar violentamente em vertigem; algo dentro de mim, doce, cuidadoso, insinuava uma verdade fugaz e intraduzível, algo que não me seria dado jamais apontar um nome, tal a pequena duração que se permitia (CANÇADO, 2015b, p. 40).

Estes trechos, especificamente o primeiro e o quinto parágrafos, em que a personagem-corpo-narradora está revivendo o modo como ela viu o ambiente quando acordou pela manhã, comprovam como o delírio e a rememoração se entrelaçam para configurar o tempo da ruptura, no qual o corpo-personagem-narradora parece se olhar de fora, em terceira pessoa.

Isso se dá porque, na abertura do conto, além das indagações sobre si, na qual ela se questiona com relação a ser uma flor, respondendo logo em seguida “Eu sou uma rosa”, os tempos verbais, por estarem no presente do indicativo, sugerem que este fragmento é o instante de seu pensamento depois que os objetos apareceram, aos seus olhos, mais vivos do que ela.

Antes, no segundo parágrafo, embora haja marcos temporais e espaciais – ontem, rua, àquela hora da manhã, à entrada do edifício –, essas marcações não fecham o tempo e o espaço da narrativa. Ao contrário, elas abrem o espaço e o tempo para um outro lugar, um desconhecido, que nos é apresentado subitamente como uma rememoração que atravessa o presente do corpo-personagem:

Ontem vim andando sozinha pela rua – era de manhã bem cedo – automóveis passavam céleres, plenamente acordados; pessoas cruzavam comigo, os rostos descansados e iniciantes mergulhados no dia, novo incontido, se alargando em ar fresco, arrepiado de promessas: era tudo começo. Eu andava em mim mesma, embora as coisas exteriores me tocassem sem dureza, vivas, alertas. Súbito percebi a preciosidade do meu corpo exposto no dia claro e sorri plena, intensamente atenta, os rostos se aproximando rápidos, passando limpos, sem mistério, enquanto eu continuava desabrigada, perfeita, enquadrada em meu próprio espaço. Àquela hora da manhã os olhares eram ligeiros – as pessoas passavam. À entrada do edifício, na porta, deixei-me por um momento enquanto me observava no espelho do hall. Foi só um momento pequeno, mas completo como um círculo se fechando (CANÇADO, 2015b, p. 39).

Nesse sentido, o corpo-personagem desse trecho parece estar “despregado” do corpo-personagem que se assumiu flor no início do conto, este que, por toda a narrativa, é fugidio porque está entre-lugares, entre-tempos.

A narrativa, assim, se irrompe em neblina. Como que se estivesse revestida por uma bruma, a narrativa que Maura engendra não se deixa ser vista ao “longo”, mas somente a partir dos instantes em que o “longo” do conto pode ser captado.

Três imagens são reveladoras para pensar a relação do conceito de corpo sem órgãos e a escritura da autora: a rosa, o corpo e as figuras geométricas, que transpassam os doze contos do *O sofredor do ver*.

O corpo-narradora-personagem descobre-se flor, uma rosa. Embora em um primeiro momento se sobressaia a qualidade positiva da rosa, logo em seguida, ela é anunciada pelo corpo-personagem como negatividade de ser e de se estar no mundo, uma vez que o corpo-personagem-narradora emprega adjetivos hostis, desvalorizando a rosa, seu novo corpo: “patético, vulgar como qualquer outra”.

Há aqui, então, uma ambiguidade sobre esse elemento (rosa) que está associado às relações amorosas, cujos afetos de repulsa e desejo são invocados quando o corpo-personagem relembra um dos seus encontros:

Aquele moço, Carlos, aproximava-se com violência e teimosia, deixando-me recuada, trêmula, diante de um sentimento novo. Um clarão iluminava-me o ser elevando-o acima de minha vida então. Eu me deixava quieta, sem calma, envolver pelos braços fortes, mortais. Era assim? Perguntava-me aflita. O coração chumbado ainda ousava, perguntando da vastidão que o envolvia: sim? Sim. Eu me respondia branca e longe. E não. Pois eu era não, não é? - É. Ressoava alto protegendo-me. Adeus. Quê? Adeus. Carlos. Foi há muito tempo (CANÇADO, 2015b, p. 44).

Quando o espaço ganha forma geométrica, os verbos e adjetivos empregados indagam os objetos do ambiente, humanizando-os – “precipitaram irônicas, armadas, agressivas, quadrado ameaçando, confusão, multiplicando, diluindo as formas, linhas vertiginosas fugindo em silêncio, etc.” (CANÇADO, 2015b, p. 40). Assim, a sensação de que este corpo-personagem é descolado do corpo real é intensificada.

O único instante da narrativa na qual o corpo-personagem se vê completo – “mas só um momento pequeno, mas completo como um círculo se fechando” (CANÇADO, 2015b, p. 39) – é quando ela enxerga sua imagem no espelho, esta que, apesar de parecer real, não é o seu corpo mesmo, mas apenas seu reflexo capturado para dentro do espelho. A sua imagem é um outro que se apresenta semelhante a si, sem, contudo, ser si mesma. Neste campo de imanência, o eu “é antes como o Fora absoluto que não conhece mais os Eu, porque o interior e o exterior fazem parte da imanência na qual eles se fundiram” (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 21).

Novamente, a ambiguidade inerente ao delírio aparece e faz o corpo desfalecer:

Eu era a negação de mim mesma sustida pela imposição dos contrários. Mas então, pensei desperta, o ar ferindo-me levemente as narinas. O quarto respirava claro e ávido, meu corpo se deixando ver quieto, manso (CANÇADO, 2015b, p. 40).

Desfazendo os estratos – as significações, a subjetivação e o organismo – do corpo-personagem, Maura cria, por meio da linguagem, um corpo de pura intensidade, mas que, sem prudência, se aniquila quando desfaz totalmente sua significância e sujeição. Nesse sentido: “É necessário guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora; pequenas provisões de significância e de interpretação [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 26). No corpo-literário, este espaço de experimentação da criação de um novo corpo, a autora percorre os espaços lisos e, nômade na sua escritura, está protegida, em devir – devir-rosa, devir-louca, devir-mulher:

E não existe erro se não nos negamos a nós mesmos. Não existe vergonha quando se é uma flor, fatalmente cor-de-rosa. Mesmo, dentro de mim, há a impossibilidade para eu saber a verdade acerca de mim mesma, fundida como sou, na aparência, que é o mais profundo e autêntico da minha alma – embora mentiroso. Mas sou uma flor que se esmaga a um simples gesto. Toda a aproximação deve ser delicada.

E o resto? O resto, sinto na névoa do engano em que me movo, pois é meu próprio contrário, renegando minha existência sobrevive brutal e duro como pedra, ultrapassando-me em ventanias doidas, sem rumo. O rosto é a força que me atrairá de novo à vida tentando moldar-me a outra forma, quando renascerei bela, jovem, e ainda rosa: este é meu destino vazio, tremendamente fútil, difícil – e sem salvação (CANÇADO, 2015b, p. 46)

Na finalização do conto, o corpo-narradora-personagem adquire uma consciência sobre si que, se não é positiva, é a única possibilidade para que o seu corpo tenha uma forma e não seja aniquilado pelo espanto de se estar completamente fora. O espanto como um acontecimento radical que a expõe ao inaudito. É preciso, pois, interiorizar a carne, os ossos, a musculatura para não se esvaír de si. Ser rosa, talvez.

11.

Adentremos um pouco mais o conceito de CsO. Para tanto, destaco o conto “No quadrado de Joana” de *O sofredor do ver*. Embora a autora estivesse no confinamento quando o escreveu, e a personagem seja, de fato, uma paciente catatônica que andava pelo pátio, seu corpo-texto se afirma como ficção na medida em que, efetivamente, cria outras realidades, nas quais Joana, o pátio, a linguagem, a voz narrativa, a narradora e todos os elementos literários do corpo-texto formam um conjunto articulado profundamente atuante para que possamos perceber a narrativa do conto como ações dos corpos e espaços interligados numa espacialidade na qual os limites desaparecem, isto é, o finito do texto restitui a força do infinito.

Vê-se parada imaginando o quadrado das horas. Isto vem justamente aliviá-la da sensação incômoda de que um corpo redondo ilumina o pátio. Retesa-se, ajustando-se no espaço certo – fora de perigo. Perfeitamente integrada. Em forma. Uma pausa completa.

Como na pedra (CANÇADO, 2015b, p. 15)

Narrado em terceira pessoa, o conto é sobre uma personagem catatônica, Joana, que, confinada em um hospital psiquiátrico e no seu psiquismo, parece buscar em seu corpo mecanismos de defesas por meio da fuga, da imobilidade, por meio dos passos em marcha, dentro de uma nova ordem, na ordem do pátio, esta que também é um mecanismo de adestramento.

Marcha completando o pátio, o fim da linha sendo justamente princípio da outra, sem descontinuidade, quebrando-se para o ângulo reto. Não cede um milímetro na posição do corpo, justo, ereto. Porque Joana julga-se absolutamente certa da nova ordem. Assim, anda de frente, ombro direito junto à parede. Teima em não flexionar as pernas, um passo, outro e mais, as solas dos pés quentes através do solado gasto (CANÇADO, 2015b, p. 15 – grifo meu).

Para iniciar a narrativa, a autora, além de utilizar o tempo verbal no presente do indicativo, opta por “marchar”, verbo associado a processos e acontecimentos de ordens. Soma-se a isso o uso de figuras geométricas euclidianas, o que já nos leva a uma qualidade de corpo-personagem-espaço desenhado pela palavra escrita. Esses elementos geométricos, associados à ordem estabelecida, intensificam um corpo-estátua que, em sua paralisia, é, justamente, o que modula o movimento intensivo da narrativa.

Sobre a voz narrativa, esta espacialidade corporal que se impõe pelo ritmo entre a continuidade e descontinuidade, sendo também o corpo-voz-espaço de Joana, embora seja uma terceira pessoa, um observador onisciente e onipresente, o deus do hospício de Maura, cria uma inter-relação de corpos e espaços sem subordinações. Ou seja, o corpo-narrador, embora nos dê o cenário, a personagem, a linguagem, excede o seu próprio corpo-espaço-narrador, já que ele coexiste ao corpo-espaço de Joana e do espaço-corpo de confinamento. Se não fosse isso, por que a narradora imaginaria uma pergunta de Joana e a questionaria para, em seguida, respondê-la com assertividade?

No meio do pátio, imóvel obedecendo a ordem. Não sabe por que, a palavra meio salta-lhe morna, insinuante como ameaça remota. Um orifício no muro: meio de fuga. Para onde e por quê? Deve ter ouvido isto. Ela não se desviaria tanto da lógica, mesmo pensando num momento de descuido, e a lógica está no quadro (CANÇADO, 2015b, p. 16).

Adentramos o texto por uma voz que se inscreve por uma singularidade que, num primeiro momento, nos remete a uma sensação de imobilidade, o que será, justamente, a manifestação orgânica de um corpo agindo por sua singularidade vital ao longo da narrativa.

Podemos localizar a escrita de Maura onde Deleuze e Guattari afirmam: “trata-se de criar um corpo sem órgãos ali onde as intensidades passem e façam com que não haja mais nem eu, nem outro” (1996, p. 12). Sua escritura, portanto, é a tentativa de se colocar num corpo textual, uma vez que a sua linguagem escrita é também a busca da totalidade do corpo potente, de um corpo que almeja uma nova constituição, ainda que reelaborado a partir dos estilhaços de um corpo-tempo disciplinado, condenado, fragmentado de si.

Não seria estranho, pois, pensarmos que a desrazão e o niilismo de Maura, num processo de endocitose, foram determinantes para a que a autora assumisse um posicionamento ativo no aumento de sua potência. Em outros termos, a corporificação das personagens no corpo-texto é constituída por um discurso marcado pela desrazão e por um pensamento ativo, inserindo, assim, movimentos de forças contraditórias, cuja paralisia é a gênese para a ação da manifestação da singularidade orgânica dos corpos.

No final do conto, sem poder se enquadrar na ordem das curvas, e reconhecendo a impossibilidade de ir para fora do corpo-espaço enclausurado, já que é capturada pelos funcionários da instituição, é pelo corpo-espaço-narradora, o qual também é seu, que Joana se liberta por uma indagação: a linha de fuga.

CA-TA-TÔ-NI-CA

Pensa desesperada: será o início da nova língua, agora que estou desmoronando? (CANÇADO, 2015b, p. 19)

Em suma, Maura, pelas mãos criadoras que escreve, gera uma turbulência corpórea, na qual o caos se principia e se impõe quando adentramos em espacialidades-corpos criadores e organicamente ativos, mesmo quando o movimento é o da paralisia. Ou seja, a autora, ao dar vida às sensações por meio de forças intensivas que, num primeiro momento, nos parecem opostas (paralisia/movimento), presentifica corpos, estes que serão modelados com as palavras. A autora, ao se utilizar desse procedimento, escreve/inscreve o movimento das narrativas, fazendo com que seus contos sejam um corpo-texto-potente,

um Corpo sem Órgãos.

12.

Os músculos, o céu, pedem flexibilidade!

Que todos os orifícios sejam libertos da musculatura do corpo Apolíneo!

Que o corpo Dionisíaco prevaleça apesar das maquinarias de capturas: a moda, a veleidade da moda, dos bons costumes, das regras arraigadas que ditam a pausa do corpo, a sua aceleração.

Que morram os corpos atléticos esculpido pela artificialidade!

Rasguem, dilacerem os órgãos.

Escrevam:

devorar o corpo

lamber as secreções

liberar os orifícios

declarem guerra às moléculas

às partículas de moléculas

ao

me
te
o
ro
da merda reprimida.

13.

A escrita atlética chega como o som do apito de um trem: a insurgência dessa escrita é, antes, a destruição dos chiqueiros fétidos dessa gente que esculpe os seus corpos textos como estátuas nas academias das artificialidades das palavras. É preciso esculpir os corpos textos com matérias moles – secreções, pressão das veias, o bombeamento do coração, o movimento peristáltico. Reduzir a escrita a tal ponto que os ossos amoleçam e o corpo se converta apenas em sensações.

14.

Escrever enquanto se escuta o apito do trem.
CORPO NO CHÃO CORPO NO CHÃO CORPOSNOCHÃO
Perguntar:
maquinista, que horas parte o próximo trem? Que horas?
“O escritor é um atleta do coração” (ARTAUD, 2006, p. 151).

Referências bibliográficas

- CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é Deus*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015a.
- CANÇADO, Maura Lopes. *O sofredor do ver*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015b.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto; Ana Lúcia Cláudia Oliveira; e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Trad. Ana Lúcia de Oliveira; Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles; Parnet, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2009.
- WANDERLEY, Lula. *No silêncio que as palavras guardam*. São Paulo: N-1 Edições, 2021.
- WILLER, Claudio. *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 2019.

CONSTELAÇÕES E TERRITÓRIOS FLORBELIANOS

IRACEMA GOOR

No território, há sempre um lugar onde todas as forças se reúnem, árvore ou arvoredado, num corpo a corpo de energias. A terra é esse corpo a corpo. Esse centro intenso está ao mesmo tempo no próprio território, mas também fora de vários territórios que convergem em sua direção ao fim de uma imensa peregrinação [...].

[De “Acerca do ritornelo” de Deleuze e Guattari, *Mil platôs*]

O texto que apresento é um recorte da tese de doutorado que defendi em dezembro de 2021 pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: “Um território chamado Florbela”. A investigação gira em torno da construção territorial na poética da portuguesa Florbela Espanca (1894-1930), tendo por base os conceitos de território e rizoma cunhados pela filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Em função de sua implicação recíproca, tais conceitos são trabalhados em conjunto, levando-se em conta a constelação conceitual que envolve essa filosofia.

Deleuze e Guattari repensam o termo botânico de “rizoma” para criar uma elaboração filosófica a partir da imagem dessa parte de algumas plantas que, por vezes, fica abaixo da superfície e que é dedicada a realizar trocas estreitas, trocas que são praticamente indistinguíveis. Na concepção desses filósofos (2011, p. 19), o rizoma não representa algo que coagula, que se torna um tronco unificado, que irrompe acima do solo para culminar no modelo de uma árvore. Distingue-se, assim, da raiz. A chave para entender o rizoma é perceber que ele existe enquanto múltiplos processos de troca com o seu ambiente, sendo caracterizado pelas possibilidades, previstas ou não, de infinitas ligações. O rizoma possui um crescimento diferenciado: cresce horizontalmente e não em uma direção clara e definida. Assim, baseados nessa imagem do rizoma botânico, os filósofos dirão que:

Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. Os bulbos, os tubérculos, são rizomas. Plantas com raiz ou radícula podem ser rizomórficas num outro sentido inteiramente diferente: é uma questão de saber se a botânica, em sua especificidade, não seria inteiramente rizomórfica. Até os animais o são, sob sua forma matilha; ratos são rizomas. As tocas o são, com todas as funções de habitat, de provisão, de deslocamento, de evasão e de ruptura. O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos [...] (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 20).

É nessa visão que quero situar o mapeamento de uma Florbela subterrânea, que vai marcando seu território através da terra natal, da terra que lhe dá guarida e da terra que será seu próprio corpo. Se, por um lado, a palavra *subterrâneo* pode conotar mistério, segredo ou a possibilidade de algo que se pretenda escondido, resalto que o significado aqui adotado é distinto: busco elucidar a Florbela subterrânea no sentido de uma força poética entranhada à terra, e não escondida ou segregada por ela.

Para tanto, traçarei um percurso pela criação poética da autora a partir das imagens da terra, passando por três etapas: a terra como elemento da Natureza (terra-mãe); a terra como cultura portuguesa e, mais especificamente, cultura alentejana; e, por fim, a terra como corpo. A hipótese que guia a referida subdivisão temática é a de que haveria um percurso nos poemas florbelianos que vão cada vez mais em direção à terra enquanto corpo. Os poemas da autora considerados mais maduros parecem abordar um

território em que terra e corpo se fundem, como se o corpo fosse mais e mais se tornando o território poético em que os elementos dessas várias “terras” se imbricam.

Cabe lembrar o quanto Florbela é vista como uma poeta que canta a sua terra: esse território de origem é importante para a formação de um imaginário alentejano, ou seja, a sua poesia não só se alimenta do imaginário alentejano como esse mesmo imaginário foi por sua poesia alimentado e construído. Por outro lado, é intenção desse estudo notar os modos pelos quais Florbela vai além do que seria um senso comum de sua terra, constituindo um território poético singular. Em outras palavras, trata-se de uma poesia que não somente singulariza paisagens e gestos alentejanos, como seu próprio gesto poético.

Para delimitar o primeiro território, o percurso que virá à tona será o manuscrito “Trocando Olhares”, que abrirá um leque de possibilidades no seu processo de criação. Segundo Maria Lúcia Dal Farra (1994, p. 21), os poemas desse caderno estabelecem uma divisão entre um grupo de poemas e os demais, atestando que, no início do caderno, havia um critério, ou seja, a tópica do olhar, que foi posteriormente deixado de lado. Florbela escreveu 88 poemas nesse manuscrito, no entanto, é provável que o título “Trocando Olhares” se refira apenas aos primeiros 30 poemas do manuscrito, que foram escritos entre dez de maio de 1915 e oito de abril de 1916.

As primeiras constatações de Florbela, no manuscrito, são um começo promissor, mas não garantem uma transformação duradoura na sua poesia. No entanto, o percurso do olhar, explorado com veemência nesses poemas, ganha um espaço privilegiado e se torna um recurso poético seguro, que ela vai utilizar em suas obras posteriores.

Primeiro Território: “Trocando Olhares”

Florbela, em seu primeiro manuscrito, “Trocando Olhares”, entra em contato com diversas influências e interlocutores. A partir dessas interações, ela constrói imagens de uma voz poética que se identifica com a terra e a natureza. Essa pertença à terra, como aponta Ana Luísa Vilela (2011, p. 17), confere a Florbela um espaço alentejano próprio, ou seja, uma “marca da terra” que é um motor fértil para seu processo criativo. Esse processo, por sua vez, pode ser compreendido como uma teia múltipla, que implica o fluxo de componentes heterogêneos, uma dinâmica não linear e sem um elemento unificador. É uma produção contínua de novos arranjos que podem deflagrar acoplamentos extremamente diferentes.

A começar pela dimensão biográfica da poeta, vejamos como são múltiplos os trajetos e os desvios percorridos por Florbela: ela sai de Vila Viçosa para ganhar visibilidade em uma revista e com os jornais da época; faz interlocuções com a direção da revista; elabora projetos e os abandona logo em seguida, para depois retomá-los; carrega uma carga familiar de amor e traição consentida; conhece seus amores, um, dois, três maridos; com cada um, as relações são as mais diferenciadas, ora se levantam labaredas e vulcões nesses vínculos afetivos, ora se reduzem a cinzas ou *icebergs*.

A obra de Florbela passa por diversos momentos, como acontece na vida de todos os artistas. Dizer que os acontecimentos de sua vida nada influenciaram em sua obra seria negar as relações, as correlações enquanto seres humanos, atravessados o tempo todo por elementos os mais díspares, ou seja, a natureza humana está o tempo todo em processo de movimento de criação, de mutação e em constante estado de devir.

Florbela revelava, em alguns depoimentos e cartas, uma personalidade nada humilde ou modesta. Tinha plena consciência de seu valor como escritora, tanto que se referia aos seus admiradores como “amigos fanáticos”. Entre esses admiradores estavam o poeta Américo Durão e José Emídio Amaro, escritor e

jornalista competente da época. Ao mesmo tempo, Florbela misturava o ressentimento de que “poderia ser alguém hoje na sociedade portuguesa” com a arrogância de “sou no meu tempo, e guardadas as devidas distâncias, um Gustave Flaubert rabugento, desdenhoso das turbas e fechada em mim como num sacrário” (2002, p. 240). Essas palavras demonstram bem a percepção que a poeta tinha de seu talento. Como propõe Ana Luísa Vilela, Florbela estava “perfeitamente consciente da excepcionalidade do seu talento e da fatalidade de uma vida consagrada, talvez ingloriamente, à escrita” (2011, p. 16).

No manuscrito “Trocando Olhares”, encontramos o livro-matriz de Florbela Espanca. Dele derivam diversos projetos, a maior parte sendo retomada anos depois, de diferentes modos do que havia sido imaginado inicialmente. Mas o que quero destacar é que ele serviu de ponto de partida, constituindo um platô inicial e do qual diversos rizomas se proliferaram, gerando novas tramas poéticas e estéticas. Nessa direção, como veremos, alguns livros foram derivados do manuscrito; outros poemas foram reaproveitados ou reescritos; e vários projetos foram pensados e elaborados, como o próprio *Trocando Olhares*, além de *Alma de Portugal*, *O Livro d’Ele*, *Minha Terra Meu Amor*, bem como as antologias *Primeiros Passos* e *Primeiros Versos*. Ao estabelecer o contato com esses projetos, novos territórios líricos foram sendo alcançados, culminando no *Livro de Mágoas* (1919), no *Livro de Sóror Saudade* (1923) e, por último, no *Charneca em Flor* (póstumo 1931). Ao mesmo tempo, também a ficção se instala nas bordas de todo esse território poético, especificamente com os livros de contos *O Dominó Preto* (1982) e *As Máscaras do Destino* (1931). Ou seja, parafraseando Deleuze e Guattari, o território é sempre pensado como um lugar provisório: pode-se sair dele e nele voltar, processo esse que será constituído pelas dinâmicas de desterritorialização¹ e de reterritorialização.

Assim, o manuscrito “Trocando Olhares” pode ser considerado um disparador de diversas linhas de fuga, um espaço de resistência que pode se esconder, sabotar, cortar caminho, se reinventar, ou mesmo ser deixado de lado, para depois retornar com novos desdobramentos, conforme veremos. Essas linhas de fuga entram em contato com outras raízes, outros galhos também, para seguirem outras direções. Não por acaso, o poeta T.S. Eliot parece descrever algo semelhante a essa dinâmica ao dizer que:

O espírito do poeta é, de facto, um receptáculo para apreensão e acumulação de inúmeros sentimentos, frases, imagens que aí permanecem até estarem presentes, em conjunto, todas as partículas susceptíveis de se unir para formar um novo composto. Se compararmos diversas passagens representativas da mais excelente poesia, ver-se-á quão grande é a variedade de tipos de combinação e também quão completamente qualquer critério semi-ético de ‘sublimidade’ erra o alvo, pois o que conta não é a ‘grandeza’, a intensidade das emoções, os componentes, mas sim a intensidade do processo-artístico [...] (ELIOT, 1919, p. 28).

Eliot nos mostra bem o que é a heterogeneidade e o quão grande pode ser esse universo (sentimentos, imagens, frases). É por meio dela que é possível produzir algo novo, inusitado, quando todas as partículas

¹ Para uma maior compreensão dos conceitos que serão aqui recorrentes, destaco trecho esclarecedor do livro conjunto de Félix Guattari e Suely Rolnik: “A noção de território é entendida aqui num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que dela fazem a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente ‘em casa’. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos. O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair de seu curso e se destruir. A espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios ‘originais’ se desfazem ininterruptamente com a divisão social do trabalho, com a ação dos deuses universais que ultrapassam os quadros da tribo e da etnia, com os sistemas maquímicos que a levam a atravessar, cada vez mais rapidamente, as estratificações materiais e mentais. A reterritorialização consistirá numa tentativa de recomposição de um território engajado num processo desterritorializante” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 323).

se unem “para formar um novo composto”. Não é a excelência que se busca, mas as multiplicidades que vão se alterando e alternando à medida que novos entrelaçamentos vão sendo feitos.

Em uma época dominada pelo patriarcado, no final do século XIX e início do XX, a literatura era um terreno árido para as mulheres. As escritoras enfrentavam um cenário desolador, relegadas à sombra dos homens e com poucas chances de profissionalização. Florbela, consciente dos desafios que a aguardavam, inicialmente, tentou se adaptar aos modelos literários da época. No entanto, esses modelos, rígidos e limitadores, a sufocavam, impedindo-a de expressar sua voz, optando assim, por levar em frente seus projetos.

Em depoimento, cuja recolha foi feita por Hortense de Almeida na revista *Modas e Bordados* de 1976, Aurélia Borges (1906-2015), poeta e discípula de Florbela, fala sobre o tempo em que conviveu com a escritora e amiga. Conta que a poeta lutou incansavelmente pela emancipação das mulheres. Ela criou uma seção intitulada “Ação Feminista” na revista *Portugal Feminino*, onde publicava artigos sobre o tema. Também recebia uma revista feminista francesa, de que recortava artigos para traduzir para a revista portuguesa. Ela estava muito informada sobre os movimentos feministas pelo mundo e se correspondia com várias feministas estrangeiras (ALMEIDA, 1976, p. 35).

Assim, com esse depoimento, fica claro que Florbela defendia a liberdade das mulheres em todos os campos, principalmente no intelectual. Mantinha interesse em artigos que tratavam do feminismo e, por ser Florbela uma grande leitora dessa filosofia, acabara também por despertar o interesse de muitas mulheres relativamente ao tema. Infelizmente, não se tem notícias de quem seriam essas feministas estrangeiras, mas, pelo depoimento de Aurélia Borges, é certo que Florbela não estava desatenta ao que se passava em relação à luta das mulheres. Acredito que essa luta interna em defesa da liberdade das mulheres tenha disparado em Florbela uma linha de fuga, quando “a intensidade das emoções” ganha “a intensidade do processo-artístico”. É onde as raízes vão se alastrando que sua poética dá claros sinais de libertação. Isso é o que podemos perceber no soneto “Sonhos”, do manuscrito “Trocando Olhares”:

Sonhei que eu era a tua amante querida,
A tua feliz e invejada;
Sonhei que tinha uma casita branca
À beira dum regato edificada...
Tu vinhas ver-me, misteriosamente,
A horas mortas quando a terra é monge
Que reza. Eu sentia, doidamente,
Bater o coração quando de longe
Te ouvia os passos. E anelante,
Estava nos teus braços num instante,
Fitando com amor os olhos teus!
E vê tu, meu encanto, a doce mágoa:
Acordei com os olhos rasos d’água,
Ouvindo a tua voz num longo adeus!
(ESPANCA, 1999, p. 12)

O sonho está nesse território flutuante do vir-a-ser, daquilo que mora no inconsciente da memória ou de um desejo por acontecer. Seria o sonho uma aliança com a realidade? Ou um estado suspenso de morte? Não se vive quando se sonha, mas também não se está morto. Talvez o mundo onírico constitua um circuito que o sujeito poético passa a percorrer em busca de respostas não conseguidas no plano da consciência. Pode-se sonhar em ter a casita branca, característica do Alentejo, seu domínio, sua terra transformada em realidade. Existe uma identificação quase imediata quando o sujeito poético fala em “casita branca”, uma imagem que é permanente no Alentejo, um lugar que seja seu, onde possa ter seus móveis,

suas plantas, seu refúgio e a construção de uma vida simples e completa. O desejo de ter esse domínio, essa constância, acaba por ser uma possibilidade a ser alcançada, mas que está no nível, talvez, do impossível, uma vez que a realidade se mostra bem diferente. Ela é mutável a cada novo acoplamento. O cenário e a sua multiplicidade de imagens (amante invejada, regato, mistério, terra monge, reza, etc.) demonstram algo que está em suspensão: existe todo um mistério atrelado à terra que suplica pela presença do amado. E ele vem atendendo à oração. O amante corre para os braços da amada “num instante”. Porém, essa sublimação é volátil: ao despertar do sono profundo, a imagem se desfaz e rompe-se o circuito entre o sonho e a realidade, não sem antes deixar que a liberdade acontecesse naquele território entre a vida e a morte.

Diante desse cenário, pode-se afirmar que a obra de Florbela é composta por muitos territórios que vão se conectando com a natureza e com a terra alentejana. A poeta aprimora imagens da chuva, do sol, da terra, das flores e das paisagens rasteiras. Em contato uns com os outros, todos esses elementos sofrem uma transformação no poema “Doce Milagre”, também do manuscrito “Trocando Olhares”:

O dia chora. Agonizo
Com ele meu doce amor.
Nem a sombra dum sorriso,
Na Natureza diviso,
A dar-lhe vida e frescor!
A triste bruma, pesada,
Parece, detrás da serra,
Fina renda, esfarrapada,
De Malines, desdobrada
Em mil voltas pela terra!
As avezitas, coitadas,
‘Squeceram hoje o cantar.
As flores pendem, fanadas
Nas finas hastes, cansadas
De tanto e tanto chorar...
O dia parece um réu.
Bate a chuva nas vidraças.
É tudo um imenso véu.
Nem a terra nem o céu
Se distingue. Mas tu passas...
(ESPANCA, 1999, p. 24).

Nas quatro primeiras quintilhas, a Natureza está sem vigor, nada parece trazer um sorriso a essa atmosfera pesada em que o dia chora. As pequenas gotículas de água vão se depositando junto à terra que as afasta jogando-as para cima, formando o nevoeiro que mais parece “renda esfarrapada”, entrecortada por círculos em completo abandono. As aves já não cantam, as flores estão secas e murchas de tanto chorar. O dia está preso nesse nevoeiro em que fantasmas andam sem rumo. Um combate se instaura no meio das sombras, até o momento em que o “tu” entra no poema, para criar um paradoxo: “Mas tu passas...”.

...E o sol doirado aparece.
O dia é uma gargalhada.
A Natureza endoidece
A cantar. Tudo entenece
A minh’alma angustiada!
Rasgam-se todos os véus,
As flores abrem, sorrindo.
Pois se eu vejo os olhos teus
A fitarem-se nos meus,

Não há de tudo ser lindo?!
Se eles são prodigiosos
Esses teus olhos suaves!
Basta fitá-los, mimosos,
Em dias assim chuvosos,
Para ouvir cantar as aves!
A Natureza, zangada,
Não quer os dias risonhos?...
Tu passas... e uma alvorada
Pra mim abre perfumada,
Enche-me o peito de sonhos!
(ESPANCA, 1999, p. 24-25).

Nesse momento em que a presença do “Outro” é percebida, a terra dá mais uma volta e retorna de modo diferente, alterando assim o restante do poema. Os integrantes da Natureza, antes tristes e sem cor, recebem um sopro de vida ao se conectarem com a luz, ou seja, o sol aparece, o dia se rasga em gargalhadas, as flores sorriem, a Natureza fica alucinada e os olhos do amado criam um território. Nesse sentido, já existe um novo território que rompe com o anterior, abrindo o lugar para outras alternativas, para novos platôs. A impressão é que, na mudança para esse novo cenário, a poeta passa a fazer o milagre da transformação entre a doença instaurada e a saúde projetada. O sujeito poético “cura” o tempo anterior ao sair daquele lugar, ou seja, desterritorializa-se.

No entanto, o “Doce Milagre” está no verso “Rasgam-se todos os véus”, por ter a sua origem na passagem bíblica, mais especificamente na cena em que Jesus morre na cruz e o véu do templo se rasga por intervenção divina. Nesse ponto, um paradoxo se instala: enquanto no trecho bíblico o véu se rasga pela força da morte (de Jesus), no poema o véu se rasga pela força de vida de um homem que surge. Há na bíblia um rasgar-se por um homem que vai. Em Florbela, há um rasgar-se pelo homem que vem, como se o poema fosse uma parúsia² não de Cristo, mas do masculino. No poema, o milagre acontece por intervenção do amado que chega com os seus olhos a iluminar a terra e o céu, comparando esse homem ao próprio Deus.

Charneca: terra do corpo e do amor

É exatamente esse cenário, que traz a Natureza como aliada da poeta, que marca um elemento característico das terras alentejanas: a charneca. Deleuze e Guattari dirão que existe “um momento de graça entre a vida e a morte, e em que todas as peças da máquina se combinam para enviar ao porvir um traço que atravessasse as eras [...]” (2010, p. 7). Esse risco que se dá no invisível, aqui, nomeio-o como “passagem”, pois está no limiar, seja do poeta, seja do filósofo, ou de nossa existência. Essa passagem faz parte, a todo instante, do que nos corta em camadas viscerais. Aquilo que pensamos ser o presente, literalmente, é sempre algo que está por vir.

Se assim o é, ou assim se coloca, como seria possível acreditar em uma transcendência, nesse lugar fixo, rígido e perfeito? Para Deleuze e Guattari, o plano da transcendência deve ser pensado por projeção, por figura, por funções e definições. Já o plano da imanência deve ser concebido por conjunção e conexão. É neste último que os filósofos buscam sustentar a sua construção conceitual, em planos que se erguem e que se abaixam envolvendo movimentos infinitos, que se enrolam e desenrolam, num eterno percorrer e retornar. Ou seja, no pensamento filosófico, há uma tentativa de criar conceitos que atuem nesse plano, e não naquele da transcendência, o que equivale também a dizer que buscam evitar conceitos que se sobre-

² A palavra “parúsia” nas sagradas escrituras significa a segunda volta de Jesus Cristo, no caso do poema, esse retorno é do amado.

ponham, que se “apliquem” aos casos singulares, abafando-os ou encobrendo-os. No caso do conceito de tempo, no plano da imanência, segundo os filósofos, não estaríamos em busca de um tempo perdido ou a ser reencontrado, mas de um tempo que inclui uma vida de encontros e da criação de uma vida “sem mim”, sem sujeito.

Tal paradigma de busca geraria uma positividade dentro das diversas probabilidades pelas quais essa vida é capaz de ser vivida e percebida por dentro, em suas velocidades e lentidões, suas pausas e retomadas – esse é o tempo em sua imanência, não cronológico, não direcional. Uma extensa planície lisa e horizontal, um rizoma aéreo que a poeta utiliza para aproximar-se das forças sensíveis de uma região marcada pelo trabalho nos campos, de pessoas acolhedoras e simples, que valorizam a terra, da qual tiram o seu sustento.

A charneca apresenta muita *secura* no verão. No meio do caminho entre a terra e o céu, instala-se um sentimento de solidão captado pela poeta em vários poemas. Mas esse território é também lugar que se tornará belo na primavera, com os seus campos cheios de gramíneas, alfazemas e malmequeres. O fato de a charneca ter uma vegetação mais nua, mais rasteira, proporciona à poeta a condição de preenchê-la, de ter a capacidade de fazer reencontros com suas memórias de infância, com o orgulho dessa gente que trabalha de sol a sol, gente essa que canta ao final do dia para lhes dar forças para o amanhã. Não por acaso, o último livro da poeta se chamará *Charneca em flor*.

Acerca da charneca, Orlando Ribeiro³ nos oferece visões poéticas sobre a geografia do Alentejo e sua formação e transformação:

Um momento, na primavera, quando os trigais brilham ao sol e há matizes preciosos de vermelho, roxo e amarelo entre a seara que amadurece, O Alentejo veste-se de uma beleza própria. Depois da ceifa, uma luz baça e crua abate sobre o restolho amarelado. Ao meio do dia o calor é sufocante. No monte dorme-se a sesta: as paredes caiadas reverberam a luz e ferem a vista. Os gados, imóveis, sofrem. O zangarreio da cigarra é o único ruído de ser vivo: tudo o mais se queda amodorrado. Os olhos procuram em vão o repouso de um quadrado de verdura. As folhas das árvores estão coriáceas, amareladas, e os ramos, muito aparados, quasi não abrigam da ardência do sol (RIBEIRO, 1945, p. 233).

São esses os retratos alentejanos que Florbela versará em “Pobre de Cristo”, no livro *Charneca em Flor*:

Ó minha terra na planície rasa,
Branca de sol e cal e de luar,
Minha terra que nunca viste o mar,
Onde tenho o meu pão e a minha casa.
Minha terra de tardes sem uma asa,
Sem um bater de folhas... a dormirar...
Meu anel de rubis a flamejar,
Minha terra moirisca a arder em brasa!
(ESPANCA, 1999, p. 251).

Nesse território abrasador – referência explícita ao calor intenso que marca o verão alentejano –, Florbela construiu imagens de uma voz poética intimamente ligada ao ambiente rural. É a terra que lhe dará o sustento e a casa que sempre sonhou. Tardes sem asas, folhas que não encontram o vento – só lhe resta um caminho a seguir: dormir e esperar que o sol arrebatador tenha complacência e vá se esconder na planície rasa. A voz poética ainda se lembra da “terra moirisca”,⁴ estrangeiros que habitavam a sua terra,

3 O livro *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*, de Orlando Ribeiro, é um estudo geográfico abrangente e fundamentado, que oferece uma visão rica e complexa da formação e da evolução do território português.

4 Quanto à presença dos Mouros em Portugal, além do idioma, existe também a influência daquela cultura na arquitetura e na decoração. Os melhores exemplos são os arcos em ferradura, os azulejos e os enfeites coloridos. Em Lisboa, o bairro habitado pelos

tão morenos e bronzeados como o solo da região. Mas a terra alentejana tem uma vontade intensa de ver o mar, imagem que só se poderá realizar através de ânsia e aspiração. A terra ressequida saberá o que é a água somente quando a chuva cair sobre ela e os torrões forem sendo encharcados e tomados pelo líquido que dará vida às sementes.

Nos tercetos que dão continuidade ao poema, a terra passa a ser aquela na qual nasceram os seus entes mais próximos e queridos:

Minha terra onde meu irmão nasceu
Aonde a mãe que eu tive e que morreu
Foi moça e loira, amou e foi amada!
Truz... Truz... Truz... – Eu não tenho onde me acoite,
Sou um pobre de longe, é quase noite,
Terra quero dormir, dá-me pousada!...
(ESPANCA, 1999, p. 251).

Essa onomatopeia “Truz... Truz... Truz...” é convencionalmente utilizada em Portugal para representar o ruído de bater à porta, assim sendo, traz a imagem de um sujeito que bate à porta da terra, para nela adentrar e por lá ficar. Também pode imitar o som de um corpo caindo, já abatido, sem que alguém o ajude, daí a conversa com a terra como sendo a única amiga que pode acolher o sujeito poético, dando-lhe pousada, o que equivaleria também à morte. O sujeito poético canta as tristezas da vida: a morte da mãe, a beleza que se vai, a falta de refúgio e o desejo de morrer para atingir o descanso tão desejado.

Reforçando a presença do elemento terra, Azinhal Abelho e José Emídio Amaro destacam que, apesar de ser possível encontrar traços do que seria um certo regionalismo de época, a presença da terra alentejana em Florbela é tomada em um novo uso estético:

É tempo de tratar de outra característica da poesia de Florbela - a paixão regionalista que bastaria para nimbar de simpatia, aos olhos de toda a gente, o seu perfil de mulher e de alentejana.

Florbela Espanca nasceu no Alentejo, e sentiu e descreveu a enorme província do sul em condições inteiramente novas na literatura portuguesa. Sua poesia pode enquadrar-se no nacionalismo estético do nosso tempo, mas tem características próprias que a tornam inconfundível e superior. Excessivamente pessoal, manteve-se alheia às correntes poéticas dominantes. Ela viveu e sentiu o regionalismo, mas encontrou atitudes novas para o definir; foi aquela que melhor traduziu, porque com ela se identificou, a alma trágica e misteriosa da paisagem alentejana.

Amando profundamente a província natal, a inconstante amorosa foi constante nesse amor. Aos vinte anos, quando Lisboa a atrai para as ilusões da vida, já está presa às raízes da sua terra. Desconhece outra beleza maior (ABELHO-AMARO, 1949, p. 183).

Para além desse peculiar e grandioso cerne ligado à terra e à alma alentejana, haverá mais adiante, em Florbela, a terra também como húmus, matéria orgânica nutriente para o rizoma. Quando Nuno Júdice se refere à terra presente em sua obra mais madura, *Charneca em Flor*, este chama a atenção para a terra que já não é vista como terra mãe, mas como a passagem para a terra-corpo que quer viver as delícias do Jardim do Éden:

Aqui chegados, com a descrição daquele que é o “território” poético de Florbela, encontramos-nos perante uma precisa afirmação do feminino como uma das características marcantes desse espaço – na identificação com a “terra”, embora não no sentido da terra-mater da fecundidade ou da renovação cíclica, mas no aspecto do hortus, o jardim das delícias de que a charneca em flor é uma figuração metonímica, onde o amor é um dos aspectos pagãos da vida natural. Assim, a mulher

mouros foi denominado como “Mouraria” e o nome permanece até hoje. Do mesmo modo, encontramos traços da influência moura na culinária portuguesa em pratos como os bolinhos de amêndoa e os ensopados de carneiro, entre outros. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/mouros>. Acesso em: 10 ago. 2021. No Alentejo, há ainda o Festival Islâmico de Mértola.

identifica-se com a ninfa, que se oferece de forma total – “eu quero amar, amar perdidamente” – numa continuação do episódio da “ilha dos amores” camoniana (JÚDICE, 1998, p. 58).

No início de sua criação poética, Florbela traça o seu percurso poético-territorial associando o elemento telúrico ao local de origem, à terra natal. Opta, assim, por trazer a voz alentejana, que vem da tradição oral, algo que diz muito sobre a terra, seja no sentido de pátria, seja no sentido da natureza, enquanto elemento materno e primordial. Tal abordagem permite perceber a presença mutante e forte desse elemento ao longo de suas obras. No *Livro de Mágoas* (1919), um livro carregado pela dor, a poeta partilhava dessa sensação e as forças que a atravessavam ganhavam ressonância com Antonio Nobre. No *Livro de Sórora Saudade* (1923), o sujeito tem o desejo de ser a charneca – “Sou a filha da charneca erma e selvagem” (ESPANCA, 1999, p. 185) –, mas ainda não o é, apenas o imaginário cria a miragem desse acontecimento. No verso “E ansiosa desejo – ó vã miragem” (ESPANCA, 1999, p. 185), de certa maneira o sujeito poético está enclausurado, querendo respirar, sem ainda encontrar o caminho, às vezes, mistura-se com a terra-corpo. Mas, no livro póstumo *Charneca em flor*, publicado pela primeira vez em 1931, existe uma explosão de forças dessa terra, que se transforma em corpo e deixa fluir todo o erotismo que estava sendo represado pelas barragens da dor: “Sou a Charneca rude a abrir em Flor!” (1999, p. 209).

Também é possível notar, em alguns contos da autora contidos nos livros *As máscaras do destino* (1931; póstumo) e em *O dominó preto* (1982; póstumo), momentos nos quais a terra aparece com suas vestimentas vegetais. Uma terra que sente e vive intensamente a dor dos que nela pisam.

Ao adentrar o percurso poético de Florbela, nota-se que o elemento terra, presente desde o início, vai se transformando. Momentos há (poucos momentos) em que a terra se mistura com a pátria; em outros, será a terra-mãe, que falará com os elementos da natureza, trazendo o panteísmo. No entanto, nas últimas análises, feitas em seus poemas e contos, a terra foi sendo puxada pelas linhas de fuga, criando múltiplas conexões, tendo o desejo como matéria-prima de seu trabalho. A terra se transforma, e já não é o vir a ser. Ela é o corpo do poema e se ampara na solidão da criação artística.

No manuscrito “Trocando Olhares”, Florbela vai fazendo seu mapa, sua cartografia poética. Para iniciar seus trabalhos, junta seus poemas em antologias ou publica-os em jornais e revistas. Assim, reaproveita alguns poemas, revisita outros e vai tentando criar o seu próprio território, mesmo que não se demore muito nele, mas o faz tempo suficiente para conseguir adentrar nessas fendas e permanecer por um curto espaço de tempo, para sair de novo desses arranjos com várias saídas e possibilidades.

Trago abaixo dois exemplos desse percurso e revisitação em dois poemas: um deles é o soneto intitulado “?!”, escrito em 1916 do manuscrito “Trocando Olhares”; e outro é o poema “Interrogação”, do livro *Charneca em Flor*.

?!
Se as tuas mãos divinas folhearem
As páginas de luto uma por uma
Deste meu livro humilde; se poisarem
Esses teus olhos como espuma
Nos meus versos d’amor, se docemente
Tua boca os beijar, lendo-os, um dia;
Se o teu sorrir pairar suavemente
Nessas palavras minhas d’agonia
Repara e vê! Sob essas mãos benditas,
Sob esses olhos teus, sob essa boca,
Hão de pairar carícias infinitas!
Eu atirarei minh’alma como um rito
Às trevas desse livro, assim, ó louca!
A noite atira sóis ao infinito!...
(ESPANCA, 1999, p. 102).

Seguindo a tópica de “Trocando Olhares”, são dele as mãos, os olhos, a boca, o sorrir. O caminho vem sendo traçado como um mapa de humildade, mas também de sedução: afinal, se esse amado tocar as mãos de quem escreveu o livro, já encontrará múltiplas promessas de ser desejado. O sujeito poético ordena ao amado: “Repara e vê!”. Após esse comando, aquele que vinha sendo enaltecido como um Deus encontrará as “carícias infinitas”. Fechando o soneto, o rito e a loucura garantem que a noite não terá fim.

Já o próximo soneto está no último livro de Florbela. Diferentemente do primeiro de 1916, esse carrega um território pautado pelo caos:

Interrogação
Neste tormento inútil, neste empenho
De tornar em silêncio o que em mim canta
Sobem-me roucos brados à garganta
Num clamor de loucura que contendo.
Ó alma da charneca sacrossanta,
Irmã da alma rútila que eu tenho,
Dize para onde eu vou, donde é que venho
Nesta dor que me exalta e me alevanta!
Visões de mundos novos, de infinitos,
Cadências de soluços e de gritos,
Fogueira a esbrasear que me consome!
Dize que mão é esta que me arrasta?
Nódoa de sangue que palpita e alastra...
Dize de que é que eu tenho sede e fome?!
(ESPANCA, 1999, p. 237)

Agora o sujeito poético encontra-se em um grande tormento, beirando a loucura. Ele tenta fugir de seu “eu”, mas apenas consegue conter o grito que vem de dentro. A charneca sagrada é a sua irmã no esplendor e na beleza. O sujeito poético quer respostas que ele próprio sabe não ter condições de dar, nem a charneca, nem ninguém. Nesse poema, estamos diante da indecifrável vida que corre paralela aos nossos desejos. Embora não haja respostas para “quem eu sou”, a dor é aliada, porque, através dela, é possível se erguer, seguir em frente, mesmo às cegas.

Nos tercetos, uma nova figura começa a se unir com o sujeito poético. Estaria ele em busca de novos mundos tal qual Camões? Assim pode ser, uma vez que a poeta tinha grande admiração pelo poeta das caravelas. Tanto que escreve uma série de dez sonetos numerados do I ao X com a dedicatória “He hum não querer mais que bem-querer”, no livro *Charneca em Flor*

A pesquisadora Cláudia Pazos Alonso, em um estudo sobre esse soneto, também faz uma aproximação da poética florbeliana a Camões e diz que:

[...] embora Florbela tenha sido, e continue a ser considerada sobretudo poeta do amor, a verdade é que, nesta obra póstuma, as suas preocupações se alargam muito para além do âmbito de questões ligadas à expressão e reivindicação da sexualidade feminina (ALONSO, 2013, p. 21).

Assim, Alonso enfatiza que este soneto (que consta da obra póstuma no livro *Charneca em Flor*) adquire um outro patamar, agora com preocupações muito mais amplas: a charneca se expande, se avizinha com as potencialidades do ser, se descortina enquanto alma feminina e se mistura com as questões imponderáveis da existência.

No segundo verso do primeiro terceto, as “cadências de soluços e de gritos” contrastam com a aventura das descobertas. É essa a incerteza de se estar beirando o caos. Mas o poeta deve ter prudência e não se deixar sucumbir “pela mão que arrasta”, para não cair na loucura. O último terceto se fecha sem o sujeito poético saber do que tem fome ou sede, mas ele sabe compor com todos os ingredientes do caos

para produzir o movimento da criação. Como dizem Deleuze e Guattari, o território é necessário como um mínimo de estabilização para nos salvar do caos. Ele se cria da necessidade de termos um lugar mais firme, que nos acolha, no qual nos sintamos abrigados, protegidos.

Conforme Florbela vai criando seu território, também vai marcando sua “[...] morada e maneira, pátria e estilo” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 134), ou seja, é por meio da sintaxe e do léxico que vai criando o distanciamento do cânone. É o movimento que dá, às figuras da natureza, as sensações que traz ao falar da terra natal e da terra-corpo, que deixam emergir uma marca inconfundível. Para manter “à distância as forças do caos”, é preciso prudência: no processo de multiplicidade, a experimentação se apresenta de tal forma que é preciso saber a hora de voltar para que o organismo se recomponha a cada dia. No processo de desterritorialização é preciso cuidado para não nos perdermos no meio do caos, mas, ao mesmo tempo, como dizem os filósofos, o artista é aquele que deixa entrar um pouco de caos livre, de ar novo. Ele, portanto, joga com as forças caóticas, dando-lhes um contorno e uma estabilidade, mesmo que provisória.

Como dizem os filósofos que me acompanham nesse percurso: “O território seria o efeito da arte” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 129). A arte começa com a criação de uma pequena casa, um estar “em casa”, um criar para si um lugar. Nesse sentido, Florbela vai produzindo sua marca, sua assinatura quando toma a dor para si e quando a terra se incorpora a seu próprio corpo. Assim, em “Mistério”, o corpo é o alimento que vai “[...] matar a fome às rosas” (ESPANCA, 1999, p. 219). Vale observar que a trajetória pela mãe terra vai ganhando profundidade quando esse mesmo corpo diz, no soneto “Charneca em Flor”: “Sou a charneca rude a abrir em flor” (1999, p. 209). Aí, o sujeito figura como um espírito livre e cheio de sedução. É possível ver essa charneca vasta cheia de flores a se abrir para o amor. Essa sensação cria uma consistência que fica fora da linguagem, blocos de sensações vão se ligando às palavras, transformando as percepções em perceptos, ou seja, naquilo que nos afeta e que extrapola qualquer percepção de um sujeito. Essa imagem se aproxima do que dizem Deleuze e Guattari a respeito do caos, de que o poeta rasga o senso comum para abrir as possibilidades e trazer o inesperado: “mas o poeta, o artista abre uma fenda no guarda sol, rasga até o firmamento, para fazer passar um pouco do caos livre e tempestuoso e enquadrar numa luz branca, uma visão que aparece através da fenda” (2010, p. 240). A seguir, o poema escrito por Florbela:

Enche o meu peito, num encanto mago,
O frémito das coisas dolorosas...
Sob as urzes queimadas nascem rosas...
Nos meus olhos as lágrimas apago...
(1999, p. 209)

Repare-se que as reticências vão criando bolhas de ar, lacunas a serem preenchidas pelas sensações. O sujeito entra na magia dos elementos, que escapam à realidade; a dor sente o abalo das flores violetas, que jazem queimadas, para encontrar o terreno arenoso e germinar; o eu lírico abre com lágrimas uma fenda e rasga o firmamento no:

Anseio! Asas abertas! O que trago
Em mim? Eu oiço bocas silenciosas
Murmurar-me as palavras misteriosas
Que perturbam meu ser como um afago!
(1999, p. 209)

Existe uma potencialidade para atualizar, escapar por um buraco que se abre no meio do caos e encontrar um horizonte misterioso que é ao mesmo tempo perturbador e acolhedor. E, como se não bastasse,

E, nesta febre ansiosa que me invade,
Dispo a minha mortalha, o meu burel,
E já não sou, Amor, Soror Saudade...
(1999, p. 209)

Nesse confronto entre estar na terra como um fantasma ou presa em um convento onde não encontra morada que faça com que sua figura ganhe materialidade, uma linha de fuga quase vital atrai o sujeito para outro lugar: a voz poética está em busca do devir-corpo que se materializa na charneca. Despe-se de seu manto e parte para o país dos poetas, nesse país pode ser vista e ouvida:

Olhos a arder em êxtase de amor,
Boca a saber a sol, a fruto, a mel:
Sou a charneca rude a abrir em flor!
(1999, p. 209)

Tal visão traz o sujeito que consegue atravessar a fenda, com um fôlego que se projeta para uma dimensão onde está presente a sedução da boca (com sabor de mel) e do corpo que se abre para os múltiplos desejos. Esse sujeito parece conter sempre um desejo textual que pode a qualquer momento se reinventar.

Esse soneto de abertura do livro *Charneca em Flor* pode parecer uma lacuna precoce, um escape na constelação que estou a percorrer, mas não é. Ao traçar uma cartografia da obra da poeta, tento retomar esse percurso, ainda que com muitos fios soltos, os quais tento amarrar à medida que os livros vão se transformando em territórios diversos e distintos.

Nesse processo, podemos evocar um outro poema nesse mapa de criação poética: “Se tu viesses ver-me...”, também parte do livro *Charneca em flor*, momento no qual a poeta está em seu período mais maduro:

Se tu viesses ver-me hoje à tardinha,
A essa hora dos mágicos cansaços,
Quando a noite de manso se avizinha,
E me prendesses toda nos teus braços...
Quando me lembra: esse sabor que tinha
A tua boca... o eco dos teus passos...
O teu riso de fonte... os teus abraços...
Os teus beijos... a tua mão na minha...
Se tu viesses quando, linda e louca,
Traça as linhas dulcíssimas dum beijo
E é de seda vermelha e canta e ri
E é como um cravo ao sol a minha boca...
Quando os olhos se me cerram de desejo...
E os meus braços se estendem para ti...
(ESPANCA, 1999, p. 218).

Há um perfil que se esboça ao mesmo tempo que se compõe uma concepção de desejo. São novas linhas que são construídas, expandindo os afetos, navegando com outros movimentos. O poema está todo impregnado pelo desejo: desde o título já começamos a sentir a sensação, o percepto que se sustenta em cada verso. É algo que vem devagar e nos embriaga com o mesmo desejo. O corpo vai sendo apresentado aos poucos, não passa dos limites, mas cria a sensação de que a qualquer momento esse desejo irá transbordar.

Vê-se aqui uma mudança de tom: é a voz da mulher que cria uma linha de fuga e atira o sujeito poético para outro lugar. O desejo é tão latente que o desterritorializa, passando a reterritorializá-lo em

outro espaço em que a sedução comanda o ritmo e as cadências. O ato de experimentar busca, chama, grita pelo amado. Uma longa espera se estabelece criando blocos de sensações que são capazes de iluminar o presente, materializando as forças que o atravessam.

Nas quadras acima, temos a sensação de que tudo se passa no Alentejo: o verso “a essa hora dos mágicos cansaços”, momento em que os trabalhadores estão voltando para casa e os amantes podem se esconder – “Quando a noite de manso se avizinha”. Os braços já se apresentam envoltos ao corpo, há sabores no ar: “esse sabor que tinha/A tua boca”, os toques, os abraços, os beijos, as mãos e a água da fonte que jorra do sorriso do amado. Existe toda uma consistência que vai sendo construída no poema.

Nos tercetos, toda a voluptuosidade e beleza da mulher vêm seduzir o próprio poema. O verso “Se tu viesses ver-me...” pode ser um convite ao leitor cuja imagem pode ser esse “tu”, esse alguém que reconhecidamente sabe-se quem é ou que se deseja e não se vê, enfim. Nas palavras de Deleuze e Guattari, “A arte luta efetivamente com o caos, mas para fazer surgir nela uma visão que o ilumina por um instante, uma Sensação” (2010, p. 240). São tantas as variedades que o artista traz do caos que a arte deve ser dada em pequenas doses para que a medida certa seja descoberta.

Nesse poema podemos retomar uma de nossas afirmações em relação à terra. A terra de que fala o poema está centrada toda no corpo, no corpo de sensações, de experimentações que se dão num excesso que parece transbordar; é algo que se deseja, “um astro que flameja”.

Como uma última aproximação a essa construção territorial que ocorre no processo criativo de Florbela Espanca, proponho compararmos dois poemas, das fases inicial e final da poeta. O primeiro, “Vulcões”, parte do caderno “Trocando Olhares”, que, como vimos, foi o primeiro caderno no qual Florbela organizou seus versos:

Tudo é frio e gelado. O gume dum punhal
Não tem a lividez sinistra da montanha
Quando a noite a inunda dum manto sem igual
De neve branca e fria onde o luar se banha.
No entanto que fogo, que lavas, a montanha
Oculta no seu seio de lividez fatal
Tudo é quente lá dentro... e que paixão tamanha
A fria neve envolve em seu vestido ideal!
(ESPANCA, 1999, p. 114).

O sujeito poético espera pelas chamas em decorrência do título do poema, mas a poeta subverte as expectativas óbvias ao entregar o paradoxo, o que permite ao pensamento outras possibilidades: ao invés de chamas, o que passa pelo corpo externamente é o frio cortante da indiferença. No entanto, o manto gélido que cobre a montanha esconde as lavas internas da paixão. Encontramos já aqui, nesse poema do início, uma terra que não se separa do corpo, está diluída nele, pronta para explodir e vir à superfície a qualquer momento. Porém, por alguma razão, ela ainda se encontra subterrânea, esperando o momento de despertar.

Podemos, então, traçar um paralelo com outro poema, agora do último livro *Charneca em Flor*, intitulado “Volúpia”, notando como a imagem do vulcão se transmuta:

No divino impudor da mocidade,
Nesse êxtase pagão que vence a sorte,
Num frêmito vibrante de ansiedade,
Dou-te o meu corpo prometido à morte!
A sombra entre a mentira e a verdade...
A nuvem que arrastou o vento norte...

- Meu corpo! Trago nele um vinho forte:
Meus beijos de volúpia e de maldade!
(ESPANCA, 1999, p. 238).

O poema deixa explícito o desejo que invade todo o corpo, como é possível ver em: “impudor da mocidade/êxtase pagão/frêmito vibrante/ Dou-te meu corpo prometido à morte”. Já não encontramos um desejo que pode vir a ser. Agora o desejo é. Ele comanda toda a ação e o corpo embriagado pelo vinho se harmoniza perfeitamente com os “beijos de volúpia e maldade”. Citando Ana Luísa Vilela: “Como no amor, em todos os seus casos sérios, o prazer sensorial do vinho só toma corpo e densidade quando se associa à palavra, que lhe confere interpretação estética, espessura imaginária e profundidade poética” (2017, p. 45). O vinho, tal qual nos fala Vilela, estará presente em outros poemas, como em “O Nosso mundo”, do *Livro de Sórora Saudade*:

Eu bebo a Vida, a Vida, a longos tragos
Como um divino vinho de Falerno!
Poisando em ti o meu olhar eterno
Como poisam as folhas sobre os lagos...
(ESPANCA, 1999, p. 182).

A referência ao vinho de Falerno remete-nos aos antigos gregos que dizem ser esse vinho o mais puro e delicioso. Assim, o prazer de sabores e de odores do vinho cria a atmosfera perfeita para a “espessura imaginária e profundidade poética” presente na embriaguez dos amantes. Ao mesmo tempo, a imagem corrobora com esse novo território que surge na poética final de Florbela, em que também encontraremos a presença da morte, que não deixa de ser um outro modo de relação com a terra.

No presente estudo, a terra é considerada em relação às forças, as quais atuam como disparadores de sensações e que se alteram dependendo da linha de fuga que persegue. Nessa perspectiva, como vimos, a poeta passa por diversas transformações. Em alguns momentos, tenta se adequar à sociedade e ser a esposa ideal. Entretanto, não consegue se enquadrar em modelos estratificados. Vai criando seu próprio território ao lado dos livros e de uma terra que a puxa para outros lugares. Ela se reinventa inúmeras vezes. A amizade com poetas também a aproxima de grandes paixões. Em alguns momentos, ela é uma flor com ar de desdém; em outros, afasta-se dessa sociedade que não a valoriza. Chega ao ponto de abandonar o vaso, deixando que outras flores o embelezem e se sintam mais à vontade. Fica na linha tênue entre se descobrir e ir ao encontro da terra desejada. Talvez, seja a terra o único elemento que traga à poeta a vida pulsante de uma pantera que não se deixa enjaular.

A poeta percorre os cantos da terra, as paisagens, os desejos do corpo e, em sua poesia, as sensações se fundem a esses elementos. As imagens que ela associa à terra alentejana contribuem para a reconstituição literária desse espaço. É nesse trajeto sem princípio nem fim, com linhas que se atraem e se repelem, que se formam pequenos territórios. Essa união entre a terra e o corpo seria, a nosso ver, uma das marcas singulares dessa complexa poesia.

Referências bibliográficas

- ABELHO, Azinhal; AMARO, José Emídio. Evocação lírica de Florbela. In: ABELHO, Azinhal; AMARO, José Emídio. *Cartas de Florbela Espanca*. Lisboa: Gráfica Boa Nova, 1949.
- ALONSO, Cláudia Pazos. *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1997.

- ALMEIDA, Hortense de. Um depoimento de Aurélia Borges – Vida e Morte de Florbela. *Revista Modas e Bordados*, n. 3340, Lisboa, 05/05/1976.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. Estudo introdutório, estabelecimento do texto e notas – A pré-história da poética de Florbela Espanca [1915-1917]. In: ESPANCA, Florbela. *Trocando Olhares*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1994.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. Estudo introdutório, apresentação, organização e notas. In: ESPANCA, Florbela. *Afinado Desconcerto* (contos, cartas, diário). São Paulo: Iluminuras, 2002.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Munóz. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 1.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.
- ESPANCA, Florbela. *Obras completas de Florbela Espanca*. Vol. II – Charneca em flor. Organização, fixação crítica dos textos e notas Cláudia Pazos Alonso e Fábio Mário da Silva; estudos introdutórios Cláudia Pazos Alonso, Renata Bomfim e Nuno Júdice. Lisboa: Editorial Estampa, 2013.
- ESPANCA, Florbela. *Poemas Florbela Espanca*. Estudo Introdutório, edição e notas Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ELIOT, T. S. A tradição e o talento individual [1919]. In: ELIOT, T. S. *Ensaio de Doutrina Crítica*. Trad. de Mello Moser. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.
- JÚDICE, Nuno. Expressão do amor na poesia de Florbela. In: JÚDICE, Nuno. *As Máscaras do poema*. Lisboa: Arias, 1998, p. 51-61.
- RIBEIRO, Orlando. *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*. Coimbra: Editora Limitada, 1945.
- VILELA, Ana Luísa. Fialho, Florbela, Raul. In: VILELA, Ana Luísa. *Fialho de Almeida cem anos depois*. Évora: Licorne, 2011.
- VILELA, Ana Luísa; DAL FARRA, Maria Lúcia (orgs). *Manuscritos de Florbela Espanca – O Dominó Preto. O Regresso do Filho*. Bragança: Fundação da Casa de Bragança – Museu-Biblioteca, 2017.

CONTAR TUDO AO MESMO TEMPO: MULTIPLICIDADES RIZOMÁTICAS EM *AURÉLIA STEINER*, DE MARGUERITE DURAS

ISABELA BOSI

Marguerite Duras nasceu em 1914, na ex-colônia francesa da Indochina, atual Vietnã. Nasceu, portanto, com o início da Primeira Guerra Mundial. Aos 25 anos, recém-formada na Faculdade de Direito de Paris, ela se vê em meio à ocupação nazista e, no início da Segunda Guerra Mundial. Essas guerras, que sucedem e se estendem a outras tantas guerras, marcam a vida e a obra de Duras de forma radical. Já não é possível seguir vivendo nem escrevendo (em) um tempo encadeado, linear, cuja substância e fim é um progresso infinito – que fatalmente desemboca na catástrofe.

Em sua escrita, Duras recusa essa ideia de tempo contínuo e cronológico, provocando, assim, uma abertura às multiplicidades de um tempo revoltado, sem medida, em que passado, presente e futuro não se sucedem em uma linha contínua, mas coexistem, se interconectam, como em um rizoma.¹ Isso se dá especialmente nos textos em que Duras escreve sobre e/ou a partir de experiências de guerra, nos quais se manifesta o desejo de elaborar memórias desses períodos. Não há, porém, um esforço em recuperar uma unidade da memória, *um* sentido, *um* passado, mas sim em deixar *no* texto tais memórias como são: fragmentárias, fragmentadas, plenas de vazios, esquecimentos ou mesmo, como diz Michel Foucault a respeito da escrita de Duras, “uma memória sobre a memória, e cada memória apagando qualquer lembrança, e isso infinitamente” (FOUCAULT, 2009, p. 357).

Duras elabora esse mesmo pensamento, de outro modo, no livro *La vie matérielle*, ao dizer: “Escrever não é contar histórias. É o contrário de contar histórias. É contar tudo ao mesmo tempo. É contar uma história e a ausência dessa história. É contar uma história que passa pela ausência da história” (1989, p. 28).² Esse gesto de contar tudo ao mesmo tempo, evocando as ausências da própria história – a memória como névoa –, está presente em toda a sua obra, mas aparece de modo mais contundente em *Aurélia Steiner*: três textos homônimos, escritos e publicados em 1979, no livro *Le navire night et autres textes*.

Aurélia Steiner é uma personagem judia, sobrevivente do extermínio nos campos de concentração, que busca elaborar algo da própria memória na sua escrita, dirigindo-se a um interlocutor sem nome, também judeu, vítima da Shoah.³ No entanto, se lemos os três textos, percebemos que se trata de *uma*

1 Como veremos logo adiante, temos em vista aqui o conceito de rizoma tal como o elaboram Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *Mil platôs* (1995 [1980]).

2 As traduções dos textos de Duras, ao longo deste capítulo, são de minha autoria. O original constará sempre em nota de rodapé: “Écrire ce n'est pas raconter des histoires. C'est le contraire de raconter des histoires. C'est raconter tout à la fois. C'est raconter une histoire et l'absence de cette histoire. C'est raconter une histoire qui en passe par son absence.”

3 Duras não utiliza o termo *Shoah* que, talvez, desconhecesse à época, mas sim *Auschwitz* ou apenas *campes* [campos]. Aqui, porém, daremos preferência à palavra *Shoah*, cujo significado pode ser traduzido do hebraico como “devastação” ou “catástrofe”. Para Jean-Luc Nancy, *Shoah*, mesmo quando traduzida, não é uma palavra, mas antes um *sopro*, um intervalo que “não está na dimensão da história. Ele está na dimensão do presente: ele define nosso presente, apresenta-o inteiramente como em um suspense, uma longa síncope do sentido. Shoah, ou a imobilização do tempo presente. Houve um ‘pós-guerra’, depois um pós do pós-guerra, mas não há um pós-Shoah. Isso resiste ao tempo, mas não como um passado presente na lembrança: como o presente que vai” (1997, p. 15). Tradução nossa. No original: “[...] n'est pas dans la dimension de l'histoire. Il est dans la dimension du présent : il définit notre présent, il le présente tout entier comme en un suspens, un longue syncope du sens. Shoah, ou l'immobilisation du temps présent. Il y a eu un « après-guerre », puis un après de l'après-guerre, mais il n'y a pas d'après-Shoah. Ça résiste au temps, mais non comme un passé présent dans le souvenir : comme le présent qui va.”

e muitas Aurélias, de *um* e *muitos* lugares, de *uma* e *muitas* temporalidades – algo muito próximo de um *contar tudo ao mesmo tempo*, de que fala Duras.

Diante dessa escrita, com múltiplas entradas e saídas, refletiremos neste capítulo sobre as *multiplicidades rizomáticas* em *Aurélia Steiner*, em consonância com o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari, para quem, no rizoma, cada ponto pode e deve ser conectado a outro, opondo-se a toda relação com o uno. Assim, a literatura – aqui, *Aurélia Steiner* – faz rizoma com o mundo.⁴

I. Melbourne

O primeiro dos três *Aurélia Steiner* é escrito como uma carta para um destinatário sem nome. Aurélia escreve a uma pessoa que diz amar e que está distante dela por uma *aparente fragmentação dos tempos*: “Como podemos nos aproximar juntos(as) desse amor, anular essa aparente fragmentação dos tempos que nos separa um do outro?” (1979, p. 106).⁵ Sua escrita não busca solucionar ou transpor essa fragmentação. Pelo contrário: o texto encarna as multiplicidades inerentes à memória de Aurélia.⁶ Ela inicia sua carta dizendo:

Eu lhe escrevo o tempo todo, sempre isto, veja bem./ Nada além disto. Nada./ Talvez eu vá lhe escrever mil cartas, dar a você as cartas da minha vida agora./ E você, você faria delas o que eu gostaria que você fizesse, quer dizer, o que você quiser./ É o que eu desejo. Que isto lhe seja destinado.// Quem é você?/ Como alcançar você? (DURAS, 1979, p. 105-106).⁷

Aos poucos, descobrimos que o interlocutor, esse *vous* [*você*], provavelmente já está morto, que morreu em um campo de concentração na Polônia. Enquanto escreve, Aurélia está diante de uma janela que dá para um jardim, onde um gato grita, de fome e frio. Ela observa, aos poucos, esse gato morrer do lado de fora, enquanto faz muitas perguntas a *vous*: se gosta do verão, se escuta o que ela diz, quem é, quem é você – *qui êtes-vous?* Em seguida, ela diz não saber de nada, a não ser do amor que sente, inteiro, terrível.

A noite chega. O gato para de gritar, enfim, morto. Aurélia, então, diz que é somente na morte que ela pode alcançar *vous*. É por meio desse gato, de sua forma agora morta, que ela finalmente alcança o destinatário, também morto, não na intenção de *viver* algo com *vous*, mas de *ter vivido*. Uma busca, assim, pela própria memória, nebulosa. Já no final do texto, ela diz: “Como fazer para que nós tenhamos vivido esse amor?/ Como?/ Como fazer para que esse amor tenha sido vivido?// É curioso... / É por meio desse gato magro e louco, agora morto, por meio desse jardim imóvel ao redor dele, que eu alcanço você” (1979, p. 120).⁸

4 As ideias elaboradas ao longo deste capítulo estão presentes, de modo mais detalhado e com desdobramentos, na tese de doutorado “Escrever *tout le temps*: memórias e tempos nos textos de guerra da Marguerite Duras” (BOSI, 2023).

5 “Comment nous faire nous rapprocher ensemble de cet amour, annuler cette apparente fragmentation des temps qui nous séparent l’un de l’autre ?”

6 Pontuamos aqui que nossa visão de multiplicidade se aproxima da noção proposta por Deleuze e Guattari – na introdução de *Mil Platôs* (1995 [1980]) –, na qual se entende a multiplicidade como rizoma. Motivados pelo pensamento de Henri Bergson, a multiplicidade, para Deleuze e Guattari, não se confunde com o múltiplo e não seria reconduzível ao uno, mas, como um rizoma, ela se refere a um mapa com múltiplas entradas e saídas, linhas de fuga (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15). Anne Sauvagnargues, em *Deleuze et l’art* (2005), reforça esse pensamento, ao dizer que: “Com Bergson, Deleuze reivindica uma multiplicidade real e substantiva, plural, que não se deixa ser reduzida à unidade, nem às dicotomias binárias” (2005, p. 350 – tradução nossa). No original: “Avec Bergson, Deleuze réclame une multiplicité réelle et substantive, plurielle, qui ne se laisse pas réduire à l’unité, ni aux dichotomies binaires.”

7 No texto, Duras deixa espaços em branco entre as linhas. Aqui, utilizamos a barra (/) quando for uma linha em branco e duas (//), quando forem duas linhas. No original: “Je vous écris tout le temps, toujours ça, vous voyez./ Rien d’autre que ça. Rien./ Je vais peut-être vous écrire mille lettres, vous donner à vous des lettres de ma vie maintenant./ Et vous, vous en feriez ce que je voudrais bien que vous en fassiez, c’est-à-dire ce que vous voulez./ C’est ce que je désire. Que cela vous soit destiné.// Où êtes-vous? / Comment vous atteindre ?”

8 “Comment faire pour que nous ayons vécu cet amour? / Comment? / Comment faire pour que cet amour ait été vécu? // C’est curieux... / C’est par cet chat maigre et fou, maintenant mort, par ce jardin immobile autour de lui, que je vous atteins.”

Começamos e terminamos a leitura desse primeiro texto sem saber a quem Aurélia se dirige. Não nos é dado conhecer *vous*, tampouco Aurélia parece conhecê-lo. O texto é, assim, povoado de perguntas sem respostas, incertezas, ausências, vazios, suposições sobre quem seria e onde estaria: “Onde está você?/ O que você está fazendo?/ Onde você se perdeu?/ Onde você se perdeu enquanto eu grito que estou com medo?” (1979, p. 106-107).⁹ A memória de Aurélia se apresenta como uma névoa, em fragmentos, como uma memória *da* memória, retomando Foucault. Ainda que ela diga que não se importa em saber a quem escreve, é esse *vous* que Aurélia tenta reconstruir ao longo de toda a narrativa. Sua escrita se faz no vazio da única certeza que tem, desse amor que sente e da impossibilidade de vivê-lo: “Eu não sei mais./ Eu só sei desse amor que tenho por você. Inteiro. Terrível./ E que você não está aqui para me entregá-lo” (1979, p. 114).¹⁰

O texto termina com ela se apresentando: “Eu me chamo Aurélia Steiner./ Eu moro em Melbourne, onde meus pais são professores./ Eu tenho dezoito anos./ Eu escrevo” (1979, p. 120-121).¹¹ Um final que nos põe diante de novas frestas, especialmente com essa informação sobre os pais, que *são* professores e, portanto, parecem estar vivos, já que o verbo está no presente do indicativo. No entanto, após a leitura dos outros dois *Aurélia Steiner*, nota-se que se trata de um jogo de sentidos e de tempos, formando uma espécie de rizoma, conforme veremos mais adiante.

II. Vancouver

O segundo *Aurélia Steiner* também é uma carta, escrita por Aurélia, que já não está de frente para um jardim, mas para o mar. Entre o céu e a água, ela observa uma linha negra, grossa e esfumada, que paira sobre o horizonte. *Poderia dar medo [Il pourrait faire peur]*, ela diz (1979, p. 125). Ela, então, se olha no reflexo do vidro e, em seguida, diz: “Eu amo você para além das minhas forças. Eu não conheço você” (1979, p. 126).¹² Novamente, esse *vous* [vous], que ela desconhece. Poderíamos estar lendo uma continuação do primeiro *Aurélia Steiner*, com a diferença de cenário – agora, o mar. Aos poucos, porém, a narrativa faz outros desvios.

Trancada no quarto para escrever essa carta, logo no início, ela se apresenta, dizendo: “Eu me chamo Aurélia Steiner. Eu sou sua filha” (1979, p. 127).¹³ Descobrimos, então, que se dirige ao pai, que imagina como ele seria, se teria ou não olhos azuis como os dela: “Com os olhos fechados, eu teria perguntado a você: como você é? Loiro? Um homem do norte, de olhos azuis?” (1979, p. 129).¹⁴

Ainda olhando para o mar, quando o horizonte, de repente, fica limpo das nuvens, ela revela que a própria mãe foi morta na câmara de gás, após o parto, realizado em um campo de concentração. Aurélia Steiner é também o nome dessa mãe [*mère*], cuja história passa a ser narrada de modo intercalado com a descrição do mar [*mer*]. *La mère [a mãe]* está morta e *la mer [o mar]* está azul, da cor dos olhos de Aurélia e de seu pai, que ela fabula como seria. Enquanto narra a morte da mãe, o mar invade a cidade, quebra janelas, portas, derruba muros. Ela escuta os gritos *de la mer [do mar]* ecoando, através dos tempos, os gritos *de la mère [da mãe]*, morta aos dezoito anos, idade que Aurélia tem enquanto escreve. Assim, o texto

9 “Où êtes-vous ?/ Que faites-vous ?/ Où êtes-vous perdu ?/ Où êtes-vous perdu tandis que je crie que j’ai peur ?”

10 “Moi, je ne sais plus./ Je n’ai connaissance seulement que de cet amour que j’ai pour vous. Entier. Terrible./ Et que vous n’êtes pas là pour m’en délivrer.”

11 “Je m’appelle Aurélia Steiner./ J’habite à Melbourne, où mes parents sont professeurs./ J’ai dix-huit ans./ J’écris.”

12 “Je vous aime au-delà de mes forces. Je ne vous connais pas.”

13 “Je m’appelle Aurélia Steiner. Je suis votre enfant.”

14 “Les yeux fermés, je vous aurais demandé : comment êtes-vous ? blond ? un homme du Nord, aux yeux bleus ?”

salta da descrição do mar para a descrição do assassinato da mãe, *tout à la fois, tudo ao mesmo tempo*. O mar se contorce e, depois, se acalma, remetendo à morte da mãe, de quem Aurélia sabe pouco, quase nada.¹⁵ Quando o mar finalmente se acalma, o corpo da mãe perde a vida.

A carta segue, porém, se dirigindo ao pai. É para ele que Aurélia escreve, sobre o mar, sobre a mãe, sobre ele mesmo, sobre sua morte, dizendo-lhe que, ao tentar roubar uma sopa para a filha, os soldados o enforcaram no pátio do campo, onde ele ficou três dias pendurado, gritando, repetindo sem parar que uma criança chamada Aurélia tinha acabado de nascer, que não a entregassem aos cães: “Você berrou, suplicou ao mundo, que não se esqueça da pequena Aurélia Steiner” (1979, p. 141).¹⁶

Nessa carta, Aurélia se dirige ao pai, contando a história da morte dele e da morte da mãe, recuperando fragmentos dessa memória nebulosa, mas também contando de si mesma, dessa filha que sobreviveu, enfim – e que escreve. O texto termina do mesmo modo que o anterior, com diferença apenas no nome da cidade: “Eu me chamo Aurélia Steiner./ Eu moro em Vancouver, onde meus pais são professores./ Eu tenho dezoito anos./ Eu escrevo” (1979, p. 147).¹⁷

III. Paris

O último *Aurélia Steiner* é o único escrito em terceira pessoa. A narrativa começa com Aurélia – aqui, com sete anos – olhando outra vez através da janela e cantando em uma língua que desconhece. Não se lembra onde aprendeu a canção. Enquanto isso, uma mulher chora. As duas estão em um apartamento grande e vazio, quase tudo foi vendido. A mulher está sentada perto da porta de entrada com um revólver ao lado, esperando a polícia alemã chegar – e a menina sabe:

Noite e dia, a garotinha não sabe há quantos anos, a senhora espera. O que a garotinha sabe é que, assim que ouvir a palavra *polizei* atrás da porta, a senhora abrirá e matará tudo, primeiro eles e, depois, elas duas (1979, p. 152).¹⁸

A criança segue, então, para o quarto, onde há um gato, uma borboleta morta e jornais com as últimas notícias das operações do exército alemão nazista. Ali, ela recomeça a cantar a mesma canção. Do lado de fora, os sons da guerra invadem a casa. Ainda é a guerra. As bombas explodem. A mulher grita para que a menina feche as cortinas. As duas, presas no apartamento, acompanham os movimentos da guerra pelos jornais e pelos sons que vêm da rua, através da janela:

Escuta, eles cruzam o Reno, diz a criança./ – Sim./ Não há nenhum som a não ser o das rajadas de vento que passam cegas e perturbam e esmagam a imobilidade da floresta./ – Eles vão aonde?, pergunta a senhora./ – Berlim, diz a criança./ – É verdade, diz a senhora./ Elas riem. A senhora pergunta:/ – O que vamos nos tornar?/ – Vamos morrer, diz a criança, você vai nos matar./ – Sim, diz a senhora – ela para de rir – você tem frio – ela toca o braço (1979, p. 156-157).¹⁹

15 A relação entre mar e mãe aparece também em outros textos de Duras, como no livro *Un barrage contre le Pacifique* (1950), onde recupera a história da própria mãe, que gastou todas as economias da família na compra de um terreno, na ex-colônia da Indochina, na intenção de prosperar financeiramente. Entretanto, vendem-lhe um terreno infértil que, de frente para o Pacífico, é inundado pelo mar no período da colheita. A mãe constrói, então, barragens contra o oceano, mas o empenho é inútil, pois as ondas derrubam as barragens. A força do mar contra a mãe e da mãe contra o mar aparece de muitos modos em seus textos, como neste segundo *Aurélia Steiner*, na imagem de uma *mãe-mar* ou de um *mar-mãe* que grita e se espalha ao redor da filha.

16 “Vous avez hurlé, supplié le monde, qu'on n'oublie pas la petite Aurélia Steiner.”

17 “Je m'appelle Aurélia Steiner./ J'habite à Vancouver, où mes parents sont professeurs./ J'ai dix-huit ans./ J'écris.”

18 “Nuit et jour, la petite fille ne sait pas depuis combien d'années, la dame attend. Ce que sait la petite fille c'est que dès qu'elle entendra le mot *polizei* derrière la porte la dame ouvrira et tuera tout, d'abord eux et puis ensuite elles deux.”

19 “- Écoute ils passent le Rhin dit l'enfant./ – Oui./ Il n'y a plus aucun bruit sauf celui des rafales de vent qui passent aveugles et dérangent et broient l'immobilité de la forêt./ – Ils vont où ? demande la dame./ – Berlin, dit l'enfant./ – C'est vrai, dit la dame./ Elles

Logo após o diálogo acima, as duas começam a cantar juntas a mesma canção, que se revela uma canção judaica. A mulher, então, diz à menina:

– Exceto por este pequeno retângulo de algodão branco costurado no interior do seu vestido, diz a senhora, nesse primeiro dia, não sabemos nada nem você nem eu. No retângulo branco, havia as letras A.S. e uma data de nascimento. Você tem sete anos./ A garotinha escuta o silêncio (1979, p. 158-159).²⁰

Diversamente dos dois primeiros *Aurélia Steiner*, neste, tudo se passa na atualidade da guerra, no interior de um apartamento onde as duas personagens vivem instantes de loucura, deliram, perdem a noção do tempo. Por vezes, falam sozinhas ou se dirigem ao gato que, de modo diferente do primeiro *Aurélia Steiner*, aqui sobrevive e participa da vida dessa menina. De repente, quando o gato começa a perseguir uma mosca, Aurélia diz a palavra *juif* [*judeu*], pela primeira vez:

– Judeu, diz a criança./ A mosca cai como um aerólito sobre o mata-borrão do escritório, entre a criança e o gato. O gato se levanta. A mosca se contorce numa agonia difícil. Ela não pode mais voar. O gato levanta a pata. Ele a coloca sobre a mosca. A criança olha sem ver. A mosca faz, sobre a pata do gato, um som de fritura. A pata fica por um momento macia, doce, brincalhona, o gato não pressiona./ – Eu me lembro da minha mãe, diz a criança./ O gato tira a pata de cima da mosca. Uma asa solta da mosca sobrevoa o escritório. A outra asa ainda está na mosca, ela ainda a bate e arrasta o corpo para um beco sem saída. A mosca ainda tenta voar. Ela não consegue mais./ – Minha mãe era a rainha dos Judeus, diz a criança. Rainha de Jerusalém e da Samaria. Então, os Brancos vieram. Eles a levaram./ Ela mostra a senhora na porta de entrada./ – Ela não sabe disso (1979, p. 163-164).²¹

O gato, então, pega a mosca com a pata e a leva à boca, mastigando-a de uma maneira ridiculamente intensa – de tão pequena, mal poderia sentir a mosca entre os dentes. O gato delira de fome. Estamos na guerra. Não há comida para todo mundo. Enquanto isso, Aurélia começa a falar do pai, judeu. Ela fantasia esse homem que desconhece, que poderia ter sido um viajante da Síria: “Meu pai eu não sei quem era, provavelmente um viajante, vindo da Síria” (1979, p. 165).²²

A narrativa salta da menina – *petite fille, garotinha, menininha, filhinha* –, em busca de algum rastro do próprio passado, para a perseguição da mosca pelo gato faminto ou para as bombas fora do apartamento. O texto segue nesse ritmo, se deslocando e nos deslocando pela tentativa da personagem de traçar algo da própria memória em meio ao terror da guerra à sua volta. Como vimos no trecho acima, a escrita atravessa, com a distância de uma linha, da menina se reconhecendo judia para a agonia da mosca caindo no chão, tentando sobreviver e, logo em seguida, para Aurélia tentando se lembrar da própria mãe. Apesar da tentativa de elaborar algo da própria memória, a narrativa não busca alcançar uma unidade, um passado palpável ou uma linearidade da própria lembrança, mas sim expor, no fluxo do texto, essa fragmentação, essa multiplicidade que permeia a vida e a escrita de Aurélia.

rient. La dame demande: / – Qu'est-ce qu'on va devenir ? / – On va mourir, dit l'enfant, tu vas nous tuer. / – Oui, dit la dame – elle cesse de rire – tu as froid – elle touche le bras.”

20 “ – Sauf ce petit rectangle de coton blanc cousu à l'intérieur de ta robe, dit la dame, ce premier jour, nous ne savons rien ni toi ni moi. Sur le rectangle blanc il y avait les lettres A.S. et une date de naissance. Tu as sept ans. / La petite fille écoute le silence.”

21 “Juif, dit l'enfant. / La mouche tombe comme un aérolite sur le buvard du bureau entre l'enfant et le chat. Le chat se dresse. La mouche se tord dans une agonie difficile. Elle ne peut plus voler. Le chat élève la patte. Il la pose sur la mouche. L'enfant regarde sans voir. La mouche fait sous la patte du chat un bruit de friture. La patte reste un moment molle, douce, joueuse, le chat n'appuie pas. / – Je me souviens de ma mère, dit l'enfant. / Le chat retire sa patte de dessus la mouche. Une aile détachée de la mouche est sur le bureau. L'autre aile est encore sur la mouche, elle bat encore et entraîne le corps dans une ronde sans issue. La mouche essaye encore de voler. Elle n'y parvient plus. / – Ma mère elle était la reine des Juifs, dit l'enfant. Reine de Jérusalem et de la Samarie. Puis des Blancs sont venus, ils l'ont emmenée. / Elle montre la dame de l'entrée. / – Elle ne le sait pas.”

22 “Mon père je ne sais pas qui c'était, probablement un voyageur, il venait de Syrie.”

No penúltimo parágrafo, o texto passa a ser narrado em primeira pessoa. Aurélia toma a palavra para si. Parece ser, novamente, uma carta para *vous*:

É noite. Agora não vejo mais as palavras traçadas. Não vejo mais nada, além da minha mão imóvel que parou de escrever para você. Mas, sob o vidro da janela, o céu ainda está azul. O azul dos olhos de Aurélia teria sido mais escuro, veja bem, especialmente à noite, então ele teria perdido a cor para tornar-se escuridão límpida e sem fundo (1979, p. 176).²³

E, por fim, ela diz: “Eu me chamo Aurélia Steiner./ Eu moro em Paris, onde meus pais são professores./ Eu tenho dezoito anos./ Eu escrevo” (1979, p. 176).²⁴

Os três *Aurélia Steiner* terminam, portanto, do mesmo modo, com uma diferença: as cidades em que vivem. Aurélia é filha de pais professores, tem dezoito anos e é habitante de diferentes lugares, ou *de toda parte onde há judeus dispersos, refugiados [de partout où il y a des juifs dispersés, réfugiés]*, como diz Duras em *Les yeux verts* (1996, p. 126). Assim, Duras reforça a ideia de que a Shoah não é uma catástrofe restrita ao povo judeu e demais vítimas, mas pertencente a toda a humanidade, a todos os tempos. E mais: reforça que essa catástrofe se repete e se confirma em tantas outras, como a explosão da bomba atômica em Hiroshima, a qual Duras evoca em *Hiroshima mon amour* (1960).

IV. Multiplicidades rizomáticas

Deleuze, em *Lógica do sentido* [1969]/(1974), diz que não existem acontecimentos privados ou coletivos: “Tudo é singular e por isso coletivo e privado ao mesmo tempo, particular e geral, nem individual, nem universal. Qual guerra não é assunto privado, inversamente qual ferimento não é de guerra e oriundo da sociedade inteira?” (1974, p. 155). Segundo ele, só o *homem livre* é capaz de compreender todas as violências em uma só, denunciando, assim, “tanto a potência do ressentimento no indivíduo que a da opressão na sociedade” (1974, p. 155).

A tragédia de Aurélia Steiner não é individual; ela é coletiva. Ela não ocupa o lugar de um indivíduo, mas de uma multiplicidade de eus, cujas memórias confluem e divergem entre si. Consciente de que toda guerra é particular e geral, privada e coletiva, de que todas as violências se condensam em uma só e vice-versa, Duras escreve *Aurélia Steiner*.

Ela [*Aurélia*] está nos campos de concentração, Aurélia Steiner, é onde ela vive. Os campos de concentração alemães, Auschwitz, Birkenau eram lugares continentais, sufocantes, muito frios no inverno, escaldantes no verão, muito longe no interior da Europa, muito longe do mar. É para lá que ela se transporta para escrever sua história, isto é, a história dos judeus de todos os tempos (DURAS, 1996, p. 129).²⁵

É dentro dos campos de concentração, todos eles, que Aurélia escreve a sua história e a de seus pais, história de todos os judeus de todos os tempos – que, para Duras, inclui todas as vítimas e todos os seres dizimados em todas as guerras. Ao escrever *Aurélia Steiner*, Duras não busca a defesa de um único povo, o que seria apenas mais uma violência. Seu gesto de escrita é pela condenação de todo projeto de extermínio e de soberania, de toda subordinação de um povo ou um grupo a outro. Ou seja: Aurélia

23 “Il fait nuit. Maintenant je ne vois plus les mots tracés. Je ne vois plus rien que ma main immobile qui a cessé de vous écrire. Mais sous la vitre de la fenêtre le ciel est encore bleu. Le bleu des yeux d'Aurélia aurait été plus sombre, vous voyez, surtout le soir, alors il aurait perdu sa couleur pour devenir obscurité limpide et sans fond.”

24 “Je m'appelle Aurélia Steiner./ J'habite à Paris, où mes parents sont professeurs./ J'ai dix-huit ans./ J'écris.”

25 “Elle [*Aurélia*] est dans les camps de concentrations Aurélia Steiner, c'est là qu'elle vit. Les camps de concentration allemands, Auschwitz, Birkenau étaient des lieux continentaux, étouffants, très froids en hiver, brûlants en été, très loin à l'intérieur de l'Europe, très loin de la mer. C'est là qu'elle se transporte pour écrire son histoire, c'est-à-dire celle des juifs de tous les temps.”

é todas as minorias, uma voz múltipla das múltiplas minorias.²⁶ Podemos pensar ainda, como propõe Deleuze a respeito de uma *literatura menor*, em Aurélia não como um *sujeito*, mas como *agenciamentos coletivos* (1977, p. 28).²⁷

Já não cabem dicotomias entre individual *ou* universal, particular *ou* privado. Aurélia não é um indivíduo nem representa um todo universal. Ela é multiplicidade. Como diz Julie Beaulieu: “Aurélia carrega em si todo o sofrimento e a miséria do mundo” (2009, p. 228).²⁸ No entanto, não se trata de uma generalização, de buscar unificar o povo judeu em uma voz ou de afirmar que todos são um só. Pelo contrário, *Aurélia Steiner* rompe com toda ideia de unificação. Ela é, em si, multiplicidades de *eus*, de *nós*, de tempos, de lugares e memórias. É neta de avós mortos em câmaras de gás; é uma criança abandonada; é uma mulher nascida e morta no campo de concentração, ela é *partout*, por todos os lados. Portanto, não há *uma* personagem, *uma* memória, *um* tempo, *um* lugar, mas multiplicidades contidas neste nome próprio – Aurélia Steiner.

No platô “Um sol ou vários lobos”, de *Mil platôs* (1995), Deleuze e Guattari se dizem *espantados* com o modo pelo qual Sigmund Freud se relaciona com as multiplicidades do inconsciente, acreditando sempre haver uma redução ao *Uno*. Em sentido oposto, eles defendem que a multiplicidade seria, antes, “linhas de fuga ou de desterritorialização, devir-lobo, devir-inumano, intensidades desterritorializadas” e, desse modo:

[...] o nome próprio não designa um indivíduo: ao contrário, quando o indivíduo se abre às multiplicidades que o atravessam de lado a lado, ao fim do mais severo exercício de despersonalização, é que ele adquire seu verdadeiro nome próprio. O nome próprio é a apreensão instantânea de uma multiplicidade (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 66).

Deleuze reforça essa ideia em *Conversações*, ao dizer que um nome próprio designa, antes, “forças, acontecimentos, movimentos e motivações, ventos, tufões, doenças, lugares e momentos, muito antes de designar pessoas” (2013, p. 49). Ele está se referindo ao cinema de Jean-Luc Godard e de como para o cineasta o que importa não é o 2 ou 3, isto é, a sequência, mas o *E*, essa conjunção que “é a diversidade, a multiplicidade, a destruição das identidades” (DELEUZE, 2013, p. 62). Nos três *Aurélia Steiner*, notamos precisamente essa conjunção, essa destruição de toda sequência, de toda identidade. Não mais a redução a uma unidade de tempos, sujeitos e memórias, mas a apreensão das multiplicidades, de singularidades que não são homogeneizadas e que se mantêm juntas preservando suas diferenças.

O tempo fora do eixo, fragmentado, disjunto, separa Aurélia de seu destinatário e do próprio passado, desterritorializado. As três narrativas, ao evidenciarem a crise do sujeito, apontam também para

26 Tendo em vista a violência constante do Estado de Israel contra o povo palestino, em territórios como Gaza, com mais um massacre em curso durante a escrita deste capítulo, faz-se necessário abrir esta nota de rodapé para reforçar que, ao falar dos judeus, Duras não se refere a Israel ou ao projeto sionista. Ao escrever *Aurélia Steiner*, ela está ainda muito próxima da Shoah e dos horrores dos campos nazistas, os quais ela presenciou por ter tido o marido preso e deportado para Buchenwald. Portanto, quando escreve *Aurélia Steiner*, colocando-a ao lado de todos os judeus de todos os tempos, Duras evoca a condição de vítima do judeu ao longo da história e, sobretudo, da Segunda Guerra. Importante também frisar que nunca, em nenhum de seus escritos, encontramos manifestações suas em defesa de Israel. Pelo contrário, em toda sua obra, ela evoca os povos dizimados e violentados nas mais diversas guerras, o que inclui os argelinos e os japoneses, por exemplo, como ela traz nos textos “*Racisme en Paris*” (1958) e *Hiroshima mon amour* (1960). Isso reitera uma vez mais a noção de multiplicidade presente na sua escrita e que buscamos elaborar aqui. Isto é, de uma literatura que trata não apenas de um tempo, de uma memória, de um sujeito ou um grupo, mas de múltiplos tempos, memórias, sujeitos e grupos que compartilham da mesma condição de Aurélia Steiner: vítimas de guerras que não parecem ter fim.

27 Deleuze se refere à escrita de Franz Kafka, na qual reconhece que narrador ou personagem já não é um sujeito, mas “um agente tanto mais coletivo na medida em que um indivíduo ali se encontra ramificado em sua solidão” (DELEUZE, 1977, p. 28).

28 A tradução é nossa. No original: “Aurélia porte en elle toute la souffrance et le malheur du monde [...]”

uma crise do tempo cronológico.²⁹ Para Duras, já não faz sentido pensar no sujeito como unidade ou no tempo como linha reta, contínua, sequencial. Melhor seria pensá-los como *multiplicidades rizomáticas*, como propõem Deleuze e Guattari, para os quais a escrita deve “fazer rizoma, aumentar seu território por desterritorialização, estender a linha de fuga até o ponto em que ela cubra todo o plano de consistência em uma máquina abstrata” (1995, p. 8).

Assim, nem uno, nem múltiplo, sem começo nem fim, o rizoma se apresenta como “um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15). É essa multiplicidade que Duras evoca com *Aurélia Steiner*, em que diferentes tempos coexistem, se tocam nas narrativas de uma mulher que tem dezoito e sete anos, que vive durante e após a guerra, em Paris, Melbourne e Vancouver, escrevendo a um pai morto na Polônia alemã e vivo em uma ilha próxima da costa francesa.

Silvina Rodrigues Lopes, na esteira de Deleuze e Guattari, diz que “o mundo não precisa de fundamentos, mas de começos, de novas linguagens que abram passagens do grito à fala, do único insuportável ao único partilhável como único” (2019, p. 19). Ela então propõe a *palavra-imagem* como “apresentação do irreal como intensidade libertadora no limite do mundo” (2019, p. 23). Assim, a literatura passa a ocupar “um dizer que interrompe a cadeia da representação, afirmando a singularidade da existência” (LOPES, 2019, p. 29). Ora, é esse um dos movimentos da escrita de Duras: perturbar os limites da representação, mostrar sem demonstrar, apresentar sem representar, fazer com que o leitor participe do trabalho de memória dessa personagem, não por meio de um *sentido*, mas de um *sentir* múltiplo.

Dentro dessa temporalidade rizomática, nos três *Aurélia Steiner*, a escrita caminha ao lado de muitas mortes – do gato, da mãe, do pai, do aviador, de todos os judeus, da mosca, da borboleta etc. – que coincidem com a sobrevivência de Aurélia e com a multiplicidade de memórias em fragmentos que nos atravessam. Algo próximo da ideia de memória-mundo, de Henri Bergson [1896]/(1999): uma memória que não trata apenas de *um* sujeito ou de *um* coletivo específico, mas que nos ultrapassa como sujeitos e na qual habitamos. Deleuze, a partir desse pensamento de Bergson, defende que “a memória não está em nós, somos nós que nos movemos numa memória-Ser, numa memória-mundo” e, sendo assim, “os diferentes níveis de passado já não remetem a uma personagem, a uma mesma família ou a um mesmo grupo, mas a personagens completamente diferentes como a lugares não-comunicantes que compõem uma memória mundial” (2005 [1985], p. 145, p. 142-143).

Deleuze refere-se, nesse momento, ao cinema de Alain Resnais, mais especificamente ao filme *Hiroshima mon amour* – escrito, vale lembrar, por Duras –, mas podemos também estender esse pensamento a *Aurélia Steiner*. Pensar em uma memória-mundo é pensar também na memória violenta, despedaçada, nebulosa e fabulada de/por Aurélia, na qual todos habitamos. Após experiências como a Shoah, não é possível – pelo menos, não deveria ser – preservar a ideia de continuidade e de unidade *na* e *da* linguagem como se nada estivesse estilhaçado. Seguir usando a máquina de linguagem como se ela ainda funcionasse bem, mesmo depois de ter provocado e presenciado o desastre, seria uma espécie de negação do próprio desastre. Ora, a proposta de Duras é precisamente o contrário: expor o desastre, e não escapar dele.³⁰

29 Importante salientar que, no século XX, sobretudo na segunda metade, tem-se início o que ficou conhecido como *morte* ou *crise do sujeito*, em que há um colapso da definição de sujeito como universal, totalizado, totalizante, fixo, uno, interiorizado, individualizado. *Aurélia Steiner* são textos que nascem nesse período e que refletem de maneira muito radical essa crise, a partir de uma operação que se efetua na exterioridade de um Eu e que se abre às multiplicidades. Há, portanto, essa ruptura na qual passamos todos a habitar e que Duras reforça, incorporando no gesto de escrita e no corpo do texto uma fragmentação de tempos, de memórias, da unidade, do sujeito etc.

30 Não nos aprofundaremos aqui no conceito de *escrita do desastre* [écriture du désastre] de Maurice Blanchot, mas é importante destacá-lo como uma ideia que pode ser lida muito próxima do gesto de Duras, de uma escrita que se faz sempre sob a vigilância do

Nesse sentido, *Aurélia Steiner* põe em evidência um tempo que não se pode conjugar como antes. São vários os colapsos, os desmoronamentos na linguagem no pós-guerra, o que libera também outras forças, novas formas de se relacionar com o tempo, com o outro. E a escrita de *Aurélia Steiner* traz à tona uma relação com um outro que é, em si, fragmentado, como essa personagem que é todos os judeus de todos os tempos, todos os seres exterminados em todas as guerras, das crianças em campos de concentração a Cristo, como dizia Duras.³¹

No artigo “Aurélia Aurélia quatre”, publicado pela primeira vez em junho de 1980 nos *Cahiers du cinéma*, Duras diz: “[...] aqui, como em qualquer outro lugar, em todos os judeus, a primeira geração é ela [*Aurélia*], como a última. Ela escreve” (1996, p. 125).³² Aurélia Steiner – essa primeira e última geração de judeus – escreve. *J'écris, eu escrevo*, é como termina seus textos. Portanto, é *na* e *com a* escrita que a multiplicidade se constrói, repleta de fragmentos, de ausência, de buracos, como um rizoma sem começo nem fim.

V. Não se pode escrever sem a força do corpo

Percebemos *Aurélia Steiner* como um *fragmento anônimo infinito*, como diz Deleuze (1997), no qual a escrita rompe radicalmente com uma representação do horror pelo horror, propondo outros modos de narrar e pensar as marcas deixadas pela Segunda Guerra – período em que o então marido de Duras, Robert Antelme, foi preso e deportado para o campo de concentração Buchenwald.³³ As fotos dos milhares de corpos assassinados, lançados em valas abertas, permanecem vivas para Duras até o fim de sua vida. Ela não consegue escapar dessas imagens, que a perseguem. Assim, *Aurélia Steiner* são textos que nascem inicialmente como reação à Shoah, esse projeto calculado, essa decisão consciente de destruição de certos grupos em detrimento de uma ideia de pureza – o que está na base de tantas outras guerras e violências. Para Duras:

Isso não é um genocídio. Essa não é uma expedição punitiva, um surto de violência. É um decreto, uma decisão ponderada, uma organização lógica, uma previsão minuciosa, maníaca, da supressão de uma raça de homens. Recordo pela enésima vez a existência desses estranguladores, desses Corpos de mulheres, dos Encarregados do Estrangulamento de Crianças Judias. Da mesma forma, havia o Corpo Docente ou Médico (DURAS, 1996, p. 143).³⁴

Aurélia é essa personagem que surge na escrita de Duras quase quatro décadas depois de divulgadas as imagens dos campos pela primeira vez. Ela pertence a lugares em que nada resta, a não ser a memória: “Ela só pode estar em lugares como este, onde nada acontece além da memória” (DURAS, 1996, p.

desastre (BLANCHOT, 1980, p. 12). Blanchot, amigo de Duras, também vivenciou as tragédias do século XX. O desastre da escrita e a escrita do desastre é também uma constatação que nasce dessas experiências.

31 Em seu texto “Le nombre pur”, publicado em *Écrire* (1993), Duras fala de Cristo, que foi assassinado como um deportado político em nome de uma determinada ideia de pureza. Portanto, ela diz escrever contra a palavra pureza, *la pureté*, essa que busca justificar o extermínio de um grupo social por outro. Ela complementa: “E já, muito cedo na história, ao longe, havia os judeus, o povo judeu morto, assassinado e ainda enterrado nas terras alemãs de agora” (DURAS, 1993, p. 111). No original: “Et déjà, très tôt dans l’histoire, au loin, il y a eu les juifs, le peuple des juifs morts, assassinés et encore enfouis dans les terres allemandes de maintenant.”

32 “[...] ici comme ailleurs, dans tous les juifs, la première génération c’est elle [*Aurélia*], comme la dernière. Elle écrit.”

33 Duras narra a espera pelo retorno de Antelme, no fim da guerra, em abril de 1945, em seu texto *La douleur*, publicado em 1985, escrito inicialmente em seus diários, intitulados por ela mesma como *Cahiers de la guerre* [Cadernos da guerra] e publicados postumamente, em 2006.

34 “Ce n’est pas un génocide. Ce n’est pas une expédition punitive, une flambée de violence. C’est un décret, une décision réfléchie, une organisation logique, une prévision minutieuse, maniaque, de la suppression d’une race d’hommes. Je rappelle pour la énième fois l’existence de ces étrançoleuses, de ces Corps de femmes, des Préposées à l’Étranglement des Enfants juifs. De même, il y avait le Corps enseignant ou Médical.”

126).³⁵ Mais do que tudo, Aurélia se lembra, aliás, se esforça para lembrar, inclusive do que lhe foi negado saber. Suas memórias, assim como sua escrita, são povoadas por uma multiplicidade de vozes. Como diz Duras, escreve-se, antes, com a força do corpo e essa força advém justamente daquilo que (se) escreve, ou seja, das vozes que povoam o texto:

Não se pode escrever sem a força do corpo. É preciso ser mais forte do que si mesmo para abordar a escrita, é preciso ser mais forte do que o que se escreve. É uma coisa engraçada, sim. Não é só a escrita, o escrito, são os gritos das bestas noturnas, os de todos, os seus e os meus, os dos cães. É a vulgaridade massiva, desesperançosa, da sociedade. A dor é Cristo também e Moisés e os faraós e todos os judeus e todas as crianças judias, e é também o mais violento da felicidade. Eu acredito nisso sempre (DURAS, 1993, p. 24).³⁶

Sua escrita, portanto, se constitui nesse espaço permeado de ruídos do próprio corpo e de toda a vulgaridade massiva da sociedade, como ela diz, da dor, da alegria, dos gritos, dos cães, de Cristo e de todas as vítimas, de todas as guerras. Uma escrita que assume em si multiplicidades de memórias, e “a memória deixa de ser uma faculdade interior ao homem, é o homem que habita o interior de uma vasta Memória, Memória-Mundo” (PELBART, 2017, p. 36). Em *Aurélia Steiner*, o que se tem é justamente uma memória mais do que pessoal, através da voz dessa personagem pertencente a muitos tempos e lugares, a muitas guerras; atravessada por uma multiplicidade de sujeitos e memórias. O que, por sua vez, engendra, no gesto de escrita, outras multiplicidades.

No início de *Le Navire night et autres textes*, em uma espécie de prólogo, Duras diz: “[...] escrever é ser ninguém. [...] [Tente] Misturar-se com a vertigem, com a imensa maré de chamados” (1979, p. 11).³⁷ Ser ninguém e misturar-se a uma imensa maré de chamados, de apelos – essa vertigem de vozes que povoam, conduzem e constituem a escrita de Duras – é um movimento que rompe com noções de individualidade e de unidade, tanto da escritora como do texto, das personagens, dos tempos etc. Em *Aurélia Steiner*, esse movimento se faz de forma radical. Como diz Anaïs Frantz:

Aurélia chama os mortos. Ela convoca os mortos judeus, mas o seu chamado abrange os mortos de todos os tempos. [...] Duras conta ter pensado nos mortos argelinos jogados ao Sena em 1961, no Sena como uma grande corrente de morte atravessando a cidade. O aqui do rio parisiense se abre para outro lugar espacial e temporal (FRANTZ, 2020, p. 63).³⁸

Escrita e escritora misturam-se à vertigem da imensa maré de apelos. *Aurélia Steiner* evoca todos os mortos de todos os tempos, todos os grupos exterminados em nome de uma ideia de paz, de uma ideia de nação, como os argelinos assassinados na França, durante a guerra da Argélia, descartados no rio Sena.³⁹ Assim, *Aurélia Steiner*, partindo aparentemente de um só nome, de uma só personagem judia, de uma só memória, de uma só catástrofe, ecoa todos os sobreviventes e todas as vítimas de todas as guerras, de todos os tempos. A escrita, por fim, faz rizoma em si e com o mundo, provocando novas ramificações a cada leitura.

35 “Elle ne peut être que dans les lieux de cette sorte-là, où il ne se passe rien que la mémoire.”

36 “On ne peut pas écrire sans la force du corps. Il faut être plus fort que soi pour aborder l’écriture, il faut être plus fort que ce qu’on écrit. C’est une drôle de chose, oui. C’est pas seulement l’écriture, l’écrit, c’est les cris de bêtes de la nuit, ceux de tous, ceux de vous et de moi, ceux des chiens. C’est la vulgarité massive, désespérante, de la société. La douleur, c’est Christ aussi et Moïse et les pharaons et tous les juifs, et tous les enfants juifs, et c’est aussi le plus violent du bonheur. Toujours, je crois ça.”

37 “[...] écrire c’est n’être personne. [...] [Essayez] De vous mélanger au vertige, à l’immense marée des appels.”

38 Tradução nossa. No original: “Aurélia appelle les morts. Elle convoque les morts juifs, mais son appel embrasse les morts de tous les temps. [...] Duras raconte avoir pensé aux morts algériens jetés dans la Seine en 1961, à la Seine comme à un grand courant de mort traversant la ville. L’ici du fleuve parisien ouvre sur un ailleurs spatial et temporel.”

39 Não à toa, no filme *Aurélia Steiner Melbourne*, a única imagem que vemos, do início ao fim, é do rio Sena. De cima de um barco, a câmera nos conduz por baixo das pontes desse rio que, para Duras, simboliza uma corrente de morte, onde muitos corpos assassinados já foram descartados, como os argelinos sobre os quais Duras escrever em muitos de seus textos e aos quais Frantz se refere no trecho citado.

Referências bibliográficas

- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999 [1896].
- BEAULIEU, Julie. Les entrelacs de la mémoire: Écritures, corps et histoire(s). In: MEURÉE, Christophe; PIRET, Pierre (dir.). *De mémoire et d'oubli: Marguerite Duras*. Bruxelles: Peter Lang, 2009, pp. 217-236.
- BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.
- BOSI, Isabela. *Escrever tout le temps: memórias e tempos nos textos de guerra de Marguerite Duras*. Tese de doutorado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2023.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013 [1990].
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005 [1985].
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997 [1993].
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Forte. São Paulo: Perspectiva, 1974 [1969].
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995 [1980].
- DURAS, Marguerite. *Les yeux verts*. Paris: Éditions de l'Étoile/ Cahiers du cinéma, 1996.
- DURAS, Marguerite. *Écrire*. Paris: Gallimard, 1993.
- DURAS, Marguerite. "Racisme en Paris" [1958]. *Outside, suivi de Le monde extérieur*. Paris: P.O.L., 1993b.
- DURAS, Marguerite. *La vie matérielle*. Paris: Gallimard, 1989.
- DURAS, Marguerite. *La Douleur*. Paris: Gallimard, 1985.
- DURAS, Marguerite. *Le navire night et autres textes*. Paris: Gallimard, 1979.
- DURAS, Marguerite. *Hiroshima mon amour*. Paris: Gallimard, 1960.
- DURAS, Marguerite. *Un barrage contre le Pacifique*. Paris: Gallimard, 1950.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FRANTZ, Anaïs. Aurélia Steiner. In: ALAZET, Bernard; BLOT-LABARRÈRE, Christiane (dirs.). *Dictionnaire Marguerite Duras*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2020, pp. 62-65.
- NANCY, Jean-Luc. *Un souffle*. Paris: Presses Universitaires de France, no. 15, 1997, pp. 13-16.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *A anomalia poética*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2019.
- PELBART, Peter Pál. *Rizoma temporal*. São Paulo: ECidade, 2017.
- SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'art*. Paris: PUF, 2005.

SENSACIONISMO E MULTIPLICIDADE EM FERNANDO PESSOA

KAREN CRISTINA TEIXEIRA PELLEGRINI

José Gil inicia seu livro *O devir-eu de Fernando Pessoa* em torno de uma questão que sempre envolveu o universo do poeta: “A poesia de Pessoa contém uma característica intrigante, de que se fala muito e que se interroga pouco: o seu poder de captura. Entrar em Pessoa é um perigo: eventualmente não mais de lá se sai” (GIL, 2010, p. 9). Seria esse movimento de *devir* que causaria essa atração pela obra de Pessoa? Afinal, quantos estudos já foram feitos e continuam a ser feitos acerca do poeta? Entre teses; artigos; devaneios; poemas; peças teatrais, etc., a obra de Pessoa abarca essa peculiaridade expansiva, múltipla. É a partir da maneira com que opera a linguagem e cria sua poética que Pessoa parece ativar pontos de força capazes de gerar fluxos intensivos no que se refere às sensações. Estas, muito peculiares na perspectiva pessoana, serão a matéria-prima de sua obra.

Talvez por isso seja tão difícil sair da obra do poeta, ou enxergar qualquer possibilidade de esgotamento nas leituras que desperta. Quando Pessoa coloca as sensações como matéria investigativa, expõe os castelos de areia do real, que, aparentando representar uma realidade verdadeira, fixa, se dissolve no encontro com o mar ou com qualquer brisa mais forte. O sopro do poeta desfaz as camadas sedimentárias do verdadeiro, abrindo caminho para as sensações.

Para ingressar no pensamento de Pessoa em relação à sensação é importante retomar um pouco de seu espólio. O arquivo encontrado na famosa arca deixada pelo poeta contém cerca de 30.000 papéis; desses, muitos ainda não foram publicados, e, dos que conhecemos, só uma pequena parte foi publicada por Pessoa em vida. Ou seja, a maior parte do que temos acesso é fruto de seus editores.

Jerónimo Pizarro, um dos editores atuais da obra de Pessoa, publica em 2009 o livro *Sensacionismo e outros ismos*, um compilado de diversos textos em que 30 deles fazem parte do conjunto “Sensacionismos”, o que não quer dizer que não permeie os outros textos, como em casos que veremos adiante. A edição do *Livro do Desassossego*, utilizada no presente capítulo, também é a editada por Jerónimo Pizarro, publicada pela editora Tinta da China Brasil em 2013. Não entraremos na questão da construção do desassossego, porém, ao tratarmos da multiplicidade do poeta, temos em mente que o *Livro*, como coloca Pizarro, “foi publicado quase cinquenta anos depois da morte de Pessoa, e não há duas edições que ofereçam o mesmo número de fragmentos, nem a mesma organização; nem sequer uma mesma leitura de determinadas passagens” (PIZARRO, 2018, p. 32).

A partir desses textos, podemos pensar de que maneira a sensação está presente ao longo da obra de Pessoa, sendo, para autores como José Gil, um espaço fundamental para o desdobramento de sua obra.

Ao longo deste capítulo, propomos o encontro do pensamento da sensação nos textos pessoanos em conjunto com alguns conceitos desenvolvidos por Gilles Deleuze, como a sensação, em seu livro *Francis Bacon, lógica da sensação*, e, no que se refere à multiplicidade, encontramos ressonância em seu livro *Nietzsche* (2016). Para isso, também trazemos alguns apontamentos feitos por José Gil, filósofo que dedicou boa parte de seus estudos a Pessoa e criou as primeiras convergências entre o poeta e Deleuze.

Sensacionismo

Diferentemente do que se apresentava nas vanguardas durante o período modernista, tanto a revista *Orpheu*¹ quanto o Sensacionismo tinham uma particularidade; promulgavam a validade de todas as correntes, sem excluir nenhuma: “O movimento sensacionista é um movimento para a libertação integral da arte – não para a fechar dentro de qualquer critério, nem mesmo o da liberdade” (PESSOA, 2009, p. 182). Ao se recusar a romper bruscamente com o passado, como se isso significasse o novo, a concepção de Pessoa não propõe ser a novidade feita a partir do nada, negando a existência de um passado. O modernismo pessoano é, portanto, uma vanguarda que rompe com a própria ruptura, ou seja, rompe com ideia de vanguarda como ruptura total com o passado.

O Sensacionismo difere de todas as atitudes literárias em ser aberto, e não restricto. Ao passo que todas as escolas literárias partem de um certo numero de principios, assentam sobre determinadas bases, o Sensacionismo não assenta sobre base nenhuma. Qualquer escola literaria ou artistica acha que a arte deve ser determinada cousa; o sensacionismo acha que a arte não deve ser determinada cousa (PESSOA, 2009, p. 183).

Como colocado por Octavio Paz, em *Os filhos do barro*, “A modernidade nunca é ela mesma: é sempre *outra*” (PAZ, 2013, p. 9). Talvez o modernismo de Pessoa não fosse o das vanguardas no sentido de uma ruptura completa com o passado, porém o poeta se reconhecia em meio às vanguardas, por exemplo, quando lemos, ao final da *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos, escrita aos pés da Primeira Guerra Mundial, que teria início em julho de 1914 com a declaração de guerra austríaca a Sérvia, a inscrição: “Londres, 1914 – Junho” (CAMPOS, 2014, p. 56). Campos tem os olhos voltados para a guerra, encara-a de frente com versos como:

Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,
De vos ouvir demasiadamente de perto,
E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso
De expressão de todas as minhas sensações
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas! (CAMPOS, 2014, p. 48)

Campos não celebra a guerra, apresenta-a em seu poema os ruídos que atingem os ouvidos e secam a boca, a cabeça ardendo, a fusão entre os excessos da máquina e dos excessos do corpo, a expressão de todas as sensações. Esse excesso cantado por Campos fez com que a crítica muitas vezes colocasse o heterônimo como um poeta futurista, porém lemos muitos apontamentos de Pessoa em que, por mais que ele considerasse o futurismo como legítimo, suas propostas não seriam aplicáveis aos artistas de *Orpheu*.

- Dê nós, os primeiros da revista, só Sá-Carneiro, embora não fosse futurista, tinha *sympatia* pelo futurismo, - mais, porém, pelo seu lado de escandalo e barulho do que pelo seu lado artistico, suppondo que no futurismo o haja. Por mim nunca acceitei o futurismo, nunca *sympathizei* com o futurismo, nunca – nem por blague – escrevi coisa que se parecesse com futurismo. Bem sei que me chamaram futurista como aos outros, e eu nem me importei nem nada disse. Mas coisas peores me chamaram, como aos outros, e tambem com isso não me importei (PESSOA, 2009, p. 90).

Em um outro momento, escreve que Álvaro de Campos é o que os futuristas quiseram ser: “Álvaro de Campos é o que os futuristas quiseram ser, e mais alguma cousa, o poeta de Sensações e só de sensações,

¹ Em 1915, estreia em Portugal a revista *Orpheu*, tida pela crítica como o marco do modernismo português. O diverso grupo que compunha a revista era formado por artistas que buscavam construir uma originalidade que fosse além das correntes contemporâneas de outros países. Quando Pessoa escreve um texto intitulado “O que quer *Orpheu*?”, aponta para sua visão de modernidade e a necessidade de uma *desnacionalização* para que isso possa ocorrer. “Por isso a verdadeira arte moderna tem de ser maximamente desnacionalizada – acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna” (PESSOA, 2009, p. 76).

e do pensamento e do sentimento como sensações apenas” (PESSOA, 2009, p. 57). A aproximação de Pessoa com a Primeira Guerra não é uma busca por compreender a guerra a partir do futurismo, mas, sim, expandir o futurismo a partir de suas sensações sobre a guerra.

Dessa maneira, situamos Pessoa como um poeta moderno, e a criação de seus *ismos* questionam as vanguardas e sua ruptura com qualquer tradição. Ao mesmo tempo, esses *ismos* não pretendem ser nenhuma escola literária, e sim formas de se estar no mundo. Não se quer defender que Pessoa tenha desenvolvido alguma doutrina ou que sua filosofia desenvolva uma prática coerente com conceitos bem delineados e acabados, muito pelo contrário: o que temos são fragmentos, possibilidades de se compreender a sensação como forma de criação poética.

Em muitos textos do espólio pessoano, encontramos listas: de livros, de projetos, de poemas e de sensações. Em uma dessas listas, vemos de que modo o Sensacionismo era construído por Pessoa. Mais do que uma corrente ou escola literária, a sua análise é uma maneira de pensar o encontro corpo-mundo.

O Sensacionismo.

- I. As correntes literárias.
 2. Esboço da evolução literaria.
 3. Evolução da literatura portuguesa.
 4. A vinda do Sensacionismo.
- B. I.O Sensacionismo como philosophia esthetica.
 2. O Sensacionismo como attitude social.
 3. O Sensacionismo como corrente nacional.
 4. O Sensacionismo como innovação esthetica.
- C. I. Sensacionismo perante a psychiatria.
 2. O Sensacionismo perante a critica literaria.
 3. O Sensacionismo perante a sociologia.
 4. Conclusão. (PESSOA, 2009, p. 165)

A partir desse e de outros apontamentos, percebemos que o Sensacionismo não se restringe ao literário, mas que a ele era intrínseca uma maneira de existir capaz de englobar a vida.

Talvez uma das melhores imagens sensacionistas seja encontrada no poema de Álvaro de Campos “A passagem das horas”: “Sentir tudo de todas as maneiras/ Ter todas as opiniões/ Ser sincero contradizendo-se a cada minuto” (2014, p. 130). Essa *Ode Sensacionista*,² como escreve Pessoa em um de seus apontamentos, coloca-nos diante do processo para compreender as sensações: “sentir tudo de todas as maneiras”. E não é possível que isso ocorra se formos sempre os mesmos. Para sentir de outra maneira, é necessário ser outro.

Em um dos textos a respeito do Sensacionismo, aparentemente escrito por volta de 1915, Pessoa afirma, como o faz diversas vezes ao longo dos seus escritos, que a sensação será a única realidade reconhecível dentro do Sensacionismo e, a partir desse pensamento, começa a dar contornos a uma espécie de *teoria das sensações*.

O sensacionismo afirma, primeiro, o principio da primordialidade da sensação – que a sensação é a única realidade para nós.

Partindo de ahi, o sensacionismo nota as duas especies de sensações que podemos ter – as sensações aparentemente vindas do exterior, e as sensações aparentemente vindas do interior. E

² No espólio pessoano, encontra-se uma folha fac-similada que está na edição de Jerónimo Pizarro, *Sensacionismo e outros ismos*, em que se lê: “A Passagem das Horas/ Ode Sensacionista” seguido de uma dedicatória “a José de Almada Negreiros” (PESSOA, 2009, p. 569).

constata que ha uma terceira ordem de sensações resultantes do trabalho mental – as sensações do abstracto (PESSOA, 2009, p. 171).

Colocado como primeiro princípio, e aparecendo desta mesma maneira em outros trechos, o Sensacionismo vai afirmar a sensação como única realidade possível. O aprendizado de que a sensação é uma aparência, “as sensações aparentemente vindas do interior e as sensações aparentemente vindas do exterior”, alerta para que não se procura a verdade das sensações resultantes de um trabalho mental, mas, antes, busca-se variá-las da maior forma possível. A sensação é composta por multiplicidades. Desta maneira, ela pode aparentar muitas coisas, dependendo da forma com que é percebida, analisada ou simplesmente tomada como verdade.

A obra de Pessoa escrutina a sensação, não para chegar à sua origem, descobrir seus mistérios, mas, sabendo que as sensações são sempre múltiplas e confusas, investiga seus processos através da análise das sensações. Essa sensação aparente, tanto vinda de fora quanto de dentro, vai expor uma sensação de uma terceira ordem, aquela que exige o trabalho do pensamento para se concretizar: as *sensações do abstracto*. Esse trabalho do pensamento, que fará possível essa outra ordem de sensação, será a intelectualização. “Para passar de mera emoção sem sentido à emoção artística, ou susceptível de se tornar artística, essa sensação tem de ser intelectualizada” (PESSOA, 2009, p. 174). Esse processo é pensado de diversas maneiras por Pessoa. Nessa tentativa de desdobramento das sensações, o poeta entra em processos mentais para apresentar suas mais diversas complexidades.

A sensação mais simples é a de uma attenta /visão/ do exterior, d'um objecto. Ora esta /visão/, longe de simples = sensação do objeto + sensação da n[ossa] experiencia passada atravez das quaes o vêmos. De maneira que, para dar bem o objecto que estamos vendo, é preciso – 1º *decompor* a sensação d'elle em (a) sensação d'elle propriamente dita, e (b) sensações evocadas por elle, atravez das quaes elle é visto; - 2º *recompôr* esse objecto de modo que os seus dois elementos permaneçam nitidos. [...] (PESSOA, 2009, p. 147).

A atenção ao exterior é o que faz com que as conexões, o proliferar da sensação, possa acontecer. A sensação é a única realidade aceita pelo Sensacionismo, e é a partir do trabalho da abstração da sensação que será possível *decompor* essa sensação em outras. Qualquer sensação, até a mais simples, é capaz de ser abstratizada. A dimensão desse processo é colocada por José Gil, em *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, quando salienta a importância de se preparar condições necessárias para que a abstração possa ocorrer:

O modo como ele pensa essa situação abstracta vai permitir-lhe elaborar uma doutrina coerente das sensações e do trabalho poético: é preciso <<intelectualizar>> as sensações – eis a operação fundamental do percurso que conduz ao estado mais grosseiro, menos elaborado, das sensações à sua expressão literária.

A abstracção actua já no nível mais baixo: tornar <<carnal>> a visão, tocar o objecto exterior com a vista e apropriar-se dele, integrando-o no espaço <<interior>> do corpo, como um objecto tocado ou cheirado, é trabalhar o terreno sensorial mais primitivo de modo a prepará-lo para um tratamento literário. Não no sentido de se tornar propício à metaforização – aspecto secundário, já que a metáfora aparece sempre em Pessoa apenas como efeito de processos mais essenciais, mas na medida em que se torna necessário criar as melhores condições para deixar correr o fluxo da expressão (fluxo de palavras, de versos); e que, entre tais condições, se conta a construção de um espaço do corpo no qual a consciência trabalha as sensações desde o momento em que estas nascem, associando-as, confundindo-as com a escrita (GIL, s/d, p. 31).

Todo esse trabalho com a sensação apresenta uma questão pertinente, já que abordamos de que maneira a multiplicidade de “sentir tudo de todas as maneiras” faz com que seja preciso tornar-se outro. Para isso, vamos adentrar um pouco na maneira como Pessoa elaborava a questão da consciência, pensada

não só nos textos teóricos, como na poética do *Livro do Desassossego*: “É entre a sensação e a consciencia d’ella que se passam todas as grandes tragedias da minha vida” (PESSOA, 2013, p. 113). A sensação existe antes da consciência, ela é, primeiro, *corpo*; então, a consciência somente não dá conta de compreender a sensação. Pessoa percebe que é a partir da criação de uma outra via de se compreender a consciência que o trabalho com as sensações poderá atingir suas maiores potências. Saber que se tem consciência permite a compreensão de que ela é um dos elementos de que somos compostos, e não a sua totalidade. Perceber os movimentos do corpo para além da consciência é o que vai permitir o trabalho poético desenvolvido por Pessoa. Um movimento, um gesto para escapar do domínio de consciência única, oligárquica, que se coloca como comandante do corpo.

Quando Gilles Deleuze fala da pintura de Cézanne, em *Francis Bacon, Lógica da Sensação* (2007), observa que a sensação para o pintor é a maneira que ele encontra para fugir da figuração: a via da sensação, aquela que é tanto a de Cézanne como a de Bacon, é a via da “figura”, já o outro caminho para esse processo seria a Forma abstrata. “A Figura é a forma sensível referida a sensação; ela age imediatamente sobre o sistema nervoso, que é carne, enquanto a Forma abstrata se dirige ao cérebro e age por intermédio do cérebro, mais próximo do osso” (2007, p. 42). Então, somente a percepção do mundo, através da consciência, não daria conta de abarcar a compreensão da sensação: esta age diretamente no corpo, afeta-o sem intermédio da consciência, em um primeiro instante. Quando estamos diante das composições Sensacionistas elaboradas por Pessoa, corpo e linguagem não são mais lados em um jogo de vai e volta, em que existe uma troca clara entre ambos. De modo que, a partir do texto de Deleuze, podemos conceber a sensação enquanto potência que não tem lados; é essa sensação que busca Pessoa, capaz de criar realidades a partir da consciência de que não se tem consciência.

A sensação tem um lado voltado para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o “instinto”, o “temperamento”, todo um vocabulário comum ao Naturalismo e a Cézanne) e um voltado para o objeto (“o fato”, o lugar, o acontecimento). Ou melhor, ela não possui lados; ela é as duas coisas indissolúvelmente, é ser-no-mundo, como dizem os fenomenólogos: ao mesmo tempo eu *me torno* na sensação e alguma coisa *acontece* pela sensação, um pelo outro, um no outro. Em última análise, é o mesmo corpo que dá e rebe a sensação, que é tanto objeto quanto sujeito (DELEUZE, 2007, p. 42).

Ao esboçar o sujeito no fluxo das sensações, Deleuze não está apontando para uma consciência, uma identidade, mas sim para um corpo de forças, seus movimentos de vida, aquilo que embrenha o sistema nervoso, sujeito-corpo. Como pode a consciência ser capaz de capturar tudo o que acontece no corpo e nos seus encontros, se ambos são inconscientes? Não pode. A sensação causa deformações no corpo. É na variação dos níveis de sensação que ela possui grande potência criadora, capaz de agir sobre o sistema nervoso. As deformações do corpo só ocorrem quando variamos os níveis das sensações. Para isso, Pessoa propõe *sentir tudo de todas as maneiras*, afirmando todas as sensações, independente do que tragam, para aí poder usar todos os recursos de seu corpo para decompô-las.

Em outro trecho do *Livro do Desassossego*, repara-se de que maneira essa outra consciência se vincula aos processos do corpo. Pelo trabalho das sensações, Pessoa expõe como o homem de uma só consciência existe no mundo. Portanto, existir não é um fato dado. Pode-se existir pouco ou muito. Não existe identidade originária, mas possibilidade de se ganhar potência de realidade no desdobrar das sensações.

Da nascença á morte, o homem vive servo da mesma exterioridade de si-mesmo que teem os animaes. Toda a vida não vive, mas vegeta em maior grau e com mais complexidade. Guia-se por normas que não sabe que existem, nem que por ellas se guia, e as suas idéas, os seus sentimentos, os seus actos, são todos inconscientes – não porque nelles falte a consciencia, mas porque nelles não ha duas consciencias.

Vislumbres de ter a illusão – tanto, e não mais, tem o maior dos homens.

Sigo, num pensamento de divagação, a historia vulgar das vidas vulgares. Vejo como em tudo são servos do temperamento subconsciente, das circunstancias externas alheias, dos impulsos de convívio e desconvívio que nelle, por elle, e com elle se chocam como pouca coisa (PESSOA, 2013, p. 241-242).

Ao pensar em uma segunda consciência, o poeta desloca a base em que a identidade se sustenta. Não é mais garantido em Pessoa um sujeito, pois este seria incapaz de possuir liberdade, já que: “vive servo da mesma exterioridade de si-mesmo” (PESSOA, 2013, p. 241-242). O sujeito é servo de normas que desconhece, marcado de forma inconsciente na consciência que, ao depender de uma única maneira de existir, mata o verbo acontecer. Para termos qualquer chance de perceber as rupturas e colocar o pensamento em movimento, para Pessoa, é somente com uma segunda consciência que se pode não contemplar a vida, mas fazer existir aquilo que se sente, ir além da percepção, armado de sensações para ganhar cada vez mais intensidade, especialmente as mínimas.

Esse pensamento nos aproxima do poema de Álvaro de Campos, que expõe essa incapacidade de a consciência corresponder ao pensamento.

Olhe: tudo é litteratura.
Vem-nos tudo de fora, como a chuva.
A maioria de nós somos paginas applicadas de romances –
Traducções meu filho.
Você sabe porque está tam triste? É por causa de Platão,
Que você nunca leu. (CAMPOS, 2013, p. 255)

A falta de compreensão dos motivos de suas ações leva à tristeza. Pessoa denuncia a doutrina inconsciente do mundo, a da unidade: a construção da ideia de uma consciência como única capaz de fazer o humano compreender o mundo, fazendo-nos crer que pensar e perceber o mundo seriam a mesma coisa. Essa confusão voluntária faz com que nos tornemos servos do temperamento, alheios à ilusão, posta como realidade, afinal: “tudo é literatura”. Quem conta a história do que somos?

A única realidade no Sensacionismo é a sensação e, a partir dos processos de abstração, compreende-se que as sensações atravessam os corpos compondo-se em encontros: alheias, externas, do temperamento, do inconsciente, em um abalo sísmico das misturas em uma ação de forças sobre o corpo.

Diante disso, como fazer um gesto capaz de estimular a criação desses abalos? Deleuze fala da pintura de Bacon em que: “nas Touradas, por exemplo, ouvem-se os cascos do animal” (2007, p. 49). A força vital que transborda o quadro é a sensação capturada, que dá consistência à obra. “Essa potência é o Ritmo, mais profundo que a visão, que a audição, etc.” (2007, p. 50). Buscar esse ritmo de vida, criado a partir da obra, capaz de reverberar forças além do visível, dá um passo para fora do que aparentemente compõe a realidade. Em mais um excerto do *Livro do desassossego*, Pessoa desenvolve o que compreende por consciência e separa-a do pensamento. Para as sensações ganharem força e intensidade poética, elas não podem depender da consciência, mas do trabalho do pensamento. O poeta muda as emoções de casa.

Em mim foi sempre menor a intensidade das sensações que a intensidade da sensação d’ellas.
Soffri sempre mais com a consciencia de estar soffrendo que com o soffrimento de que havia consciencia.

A vida das minhas emoções mudou-se, de origem, para a séde do pensamento, e alli vivi sempre mais amplamente o conhecimento emotivo da vida.

E como o pensamento, quando alberga a emoção, se torna mais exigente que ella, o regime de consciencia em que passei a viver o que sentia, tornava-me mais quotidiana, mais epidemica, mais titilante *a maneira como sentia* (PESSOA, 2013, p. 195).

Tornar as sensações abstratas faz com que elas sejam independentes dos sentimentos que partem de um sujeito. É a análise do encontro da sensação com o corpo que faz com que a intensidade das sensações se modifique. Se retomarmos o pensamento de Deleuze acerca da sensação, percebem-se essas características que Pessoa aponta em suas sensações do abstrato:

Cada sensação está em diversos níveis, em diferentes ordens, ou em vários domínios. De modo que não há sensações de diferentes ordens, mas diferentes ordens de uma mesma sensação. É próprio da sensação envolver uma diferença de nível constitutiva uma pluralidade de domínios constituintes (DELEUZE, 2007, p. 44).

Ao colocar a vida das emoções no pensamento, a compreensão da sensação se expande, permitindo uma intensidade maior daquilo que foi sentido primeiramente. Saber que se está sofrendo através de um processo de consciência da sensação torna o sofrer mais intenso; saber que existem diferentes ordens de uma mesma sensação faz com que Pessoa entre no processo de desdobramento das sensações, para que se consiga, como também aponta Deleuze: “a busca da ‘melhor’ sensação (não a mais agradável, mas a que preenche a carne em determinado momento de sua descida, de sua contração ou dilatação)” (2007, p. 47). Pessoa, em seus textos *Sensacionistas*, também pensa na sensação como corpo, dando a ela outra dimensão:

O sensacionismo é a arte das quatro dimensões. As cousas teem aparentemente – mesmo, na sua aparência visualisada, as cousas do sonho 3 dimensões; essas dimensões são conhecidas quando se trata de materia espacial. Só podemos conceber as cousas com trez ou menos dimensões. Mas se as cousas existem como existem apenas porque nós assim as sentimos, segue que a “sensibilidade” (o poder de serem sentidas) é uma quarta dimensão d’ellas (PESSOA, 2009, p. 149).

Ao pensar a sensação como uma dimensão, ela ganha corpo, além de altura, largura e profundidade, que são os componentes das três dimensões. A sensação entraria como uma quarta dimensão, aquela que não aparece à primeira vista, que só existe quando sentida. O que se tem é uma proposta de medir os infinitos do corpo, não enquanto um corpo que ocupa um espaço, mas que se compõe com ele, se transforma e é capaz de criar forças dentro de si para aumentar sua potência de existir sem ser destruído pelos atravessamentos da sensação. Essas características da sensação e da consciência no pensamento de Pessoa fazem com que a sensação seja vista como um processo de forças em que a consciência não dá conta da vida, ela é mistura, corpo-mundo. Como lemos no *Livro do Desassossego*: “Pode ser que nos guie uma illusão; a consciencia, porém, é que nos não guia” (2013, p. 197).

Multiplicidade

A questão da multiplicidade que permeia a obra pessoana distancia-se da platônica no que se refere ao uno, em que a multiplicidade está submetida à unidade. Platão não é contra a diferença, mas a compreende no interior da unidade. O real platônico é o mundo das ideias, é o que deveria ser a partir de um modelo superior, estando fora do campo da verificabilidade dos corpos e criando, assim, seus universais, à procura de objetos idênticos a si próprios e que permaneceriam sempre os mesmos. Dessa forma, distanciamos o pensamento das sensações em Pessoa do modelo platônico, pois, ao não se submeter a nenhum modelo superior, a sensação é uma força compositora de arte e vida, sujeita ao tempo, à transformação, às contradições. A sensação não é mera aparência, ela é corpo.

Dessa maneira, a multiplicidade não visa se desdobrar a partir de alguma coisa, mas é a expressão própria da sensação. Não se pode retornar à unidade, pois esta nunca existiu, pelo menos não no sentido de uma unidade pré-existente, um lugar de origem. José Gil apresenta a unidade presente em Pessoa como uma forma de expressão poética, em que o *eu* se torna uma sensação como outra qualquer.

Se nos colocarmos agora no plano da expressão, os problemas que se levantam a propósito da natureza do <<si próprio>>, do transformar-se em si próprio, mudam de aspecto. Situando-a no quadro de um devir (e não de um ser estático substancial, o <<eu>>), podemos encarar de modo diferente a sempiterna questão da unidade do eu em Fernando Pessoa: já que o poeta devém-outro ao transformar-se em si próprio, já que (como veremos) o <<eu>>, como qualquer outra sensação expressiva, é uma sensação construída segundo as regras da arte poética, não há contradição, dilaceração, abandono ou solidão ontológica (etc. etc.) do sujeito. É num devir, no meio, ao longo e no fim de um tal processo, que o poeta chega a ser outro e si próprio; a ser outro porque <<devém-si próprio>> (GIL, s/d, p. 163).

Compreendemos que se há alguma unidade em Pessoa, devemos compreendê-la como apenas um efeito, uma unidade ilusória, composta por uma multiplicidade, sempre criadora, fruto de um processo de análise das sensações que permite explorar as diversas possibilidades de construções poéticas, até de si. Ao dar corpo às sensações, o poeta quebra a unidade clássica. Dessa maneira, o que pode ser lido como a individualidade de uma alma atormentada é um processo de criação sempre em devir. Em um texto escrito por Pessoa, que se encontra no livro *Prosa Íntima e de auto-conhecimento* (2017), editado por Richard Zenith com traduções de Manuela Rocha, podemos seguir o pensamento de José Gil e vermos os processos que levam Pessoa a ser outro e si próprio, não por meio de uma consciência ou um racionalismo inerente à condição humana que nos dotaria de razão, mas pela sensação da multiplicidade.

Não sei quem sou, que alma tenho.

Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou variavelmente outro do que um eu que não sei se existe.

Sinto crenças que não tenho. Elevam-me ânsias que repudio. A minha perpétua atenção sobre mim perpetuamente me aponta traições de alma a um carácter que talvez eu não tenha, nem ela julga que eu tenho.

Sinto-me múltiplo.

Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única realidade que não está em nenhum e está em todos.

Como o panteísta se sente onda e astro e flor, eu sinto-me vários seres. Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente, como se o meu ser participasse de todos os homens, incompletamente de cada um, individuado por uma suma de não-eus sintetizados num eu posticho (PESSOA, 2017, p. 101).

Essa multiplicidade proposta por Pessoa apresenta a impossibilidade de uma unidade imóvel e originária. Ela é um reflexo sempre em processo, como um recurso construído para dar mais consistência a sua poética; os inúmeros espelhos criam uma impressão falsa de uma única realidade, que não está em nenhuma e está em todas. O *eu* é provisório, uma forma postiça. Vemos que só é possível o movimento de *outrar-se* pessoano a partir do inacabamento. Participar de todos os homens, incompleto em todos. Não é possível ter novas sensações e o mesmo espírito, como é dito no fragmento 85 do *Livro do Desassossego*: “A única maneira de teres sensações novas é construíres-te uma alma nova. Baldado esforço o teu se quiser sentir outras cousas sem sentires de outra maneira, e sentires de outra maneira sem mudares de alma” (PESSOA, 2013, p. 141).

Ao longo dos diversos textos a respeito do Sensacionismo, encontramos reverberações de como atingir esses estados de não sujeito: não se entra em estados *entre* se os preceitos de *ser* não se modificam. Em um texto recolhido em *Sensacionismo e outros Ismos*, Pessoa desenvolve e analisa movimentos para sair do encarceramento da individualidade, da identidade, da clausura do corpo sujeito à unidade. Mediante isso, Pessoa pretende criar uma maneira artificial que habilite ao homem ser motivo da criação de sua própria emoção.

Que maneira ha de approximar a sensibilidade da rapida multiplicação dos estímulos? Evidentemente que maneira natural, por assim dizer, não ha nenhuma. Mas ha uma maneira artificial.

Como obter essa artificialização da sensibilidade? Como pode o homem tornar-se, efectivamente, o constructor do seu proprio emotivismo?

Mediante trez processos,

a abolição do preconceito da personalidade. Acabemos com a idéa de que cada individuo é só elle-próprio. Todos nós coexistimos ao mesmo tempo que existimos. Todos nós somos todos os outros.

[8] (2) A abolição do preconceito da individualidade. Deixemos de aceitar como verdadeira a these fundamentalmente theologica da indivisibilidade da alma. Somos aggregados de cellulas, agrupamentos de psychismos, de sub-nós, somos inteiramente tudo menos nós-próprios. Submerjamo-nos no mar de nós-próprios, afogados no Universo de lhe pertencermos.

(3) A abolição do dogma da continuidade lateral. Não julguemos mais que nós, do presente, somos um laço, um hyphen mobil, entre o passado e o futuro. Não somos. Somos sim contínuos mas não com o passado ou com o futuro. A nossa continuidade é toda com o presente – com o presente externo de todas as cousas, e com o presente interno de todas as sensações (PESSOA, 2009, p. 238).

É interessante observar que Pessoa aponta para esse estigma da individualidade e da personalidade como um *preconceito*, o que está antes do conceito e é capaz dessa percepção ao se colocar de forma analítica no mundo, não aceitando as representações impostas. Pessoa denuncia os preceitos que carregam o real; rompe com eles, apontando seus enrijecimentos; e opera por desvios para demonstrar que nossa ideia de individualidade é só uma concepção de pensamento: “[C]oexistimos ao mesmo tempo que existimos. Todos nós somos todos os outros” (2009, p. 238). Assim, é possível perceber a importância que o *entre* adquire na obra pessoana. Se somos todos os outros, se tudo é uma sensação nossa, talvez procurar o *entre-ser*, em todos os outros que somos, nos possibilite percorrer as sensações. Não somente as sensações de um ser que se sabe múltiplo em si, mas daquele que sabe que a multiplicidade abrange saber que se é, também, todos os outros.

Não durmo. Entresou. Tenho vestigios na consciencia. Pesa em mim o somno sem que a inconsciencia pese... Nada sei. O vento... Accordo e redurmo, e ainda não dormi. Ha uma paysagem de som alto e torvo para além de que me desconheço (PESSOA, 2013, p. 241).

No trecho acima, retirado do *Livro do Desassossego*, somos colocados diante de processos de contradição que não buscam ser esclarecidos ou apaziguados por uma verdade, selecionando-se um lado e, assim, fixando uma identidade. O desassossego é uma sensação, uma exposição dos vestígios de encarar a multiplicidade sem categorizá-la. O que poderia ser lido como contradição não caminha pelas vias do apaziguamento. Não se quer esclarecer a contradição, mas sim percebê-la em seus desdobramentos: criadora de multiplicidades e não limitadora de sensações.

No seu livro *Nietzsche* (2016), Gilles Deleuze fala do papel do filósofo pré-socrático, que era o de um legislador, e, ao apontar suas virtudes, percebemos aproximações com o pensamento Sensacionista desenvolvido por Pessoa.

Porque as duas virtudes do filósofo legislador eram a crítica de todos os valores estabelecidos, quer dizer, dos valores superiores à vida e do princípio de que eles dependem, e a criação de novos valores, valores da vida que reclamam um outro princípio. Martelo e transmutação. Mas ao mesmo tempo que a filosofia degenera, o filósofo legislador cede lugar ao filósofo submisso. Em vez de criticar valores estabelecidos, em vez do criador de novos valores e de novas avaliações, aparece o conservador dos valores admitidos (DELEUZE, 2016, p. 19).

Ora, Pessoa desenvolve diversas maneiras de se analisar a sensação, para que assim a livre de sua submissão, principalmente aquela ao que é chamado de realidade. No *Livro do Desassossego*, Pessoa trabalha a sensação também em seus mínimos, mostrando que desta maneira consegue chegar a uma sensação menos contaminada pelo real.

Mas só as sensações mínimas, e de cousas pequenissimas, é que eu vivo intensamente. Será pelo meu amôr ao futil que isto me acontece. Pode ser que seja pelo meu escrupulo no detalhe. Mas creio mais — não o sei, e estas são as cousas que eu nunca analyso — que é porque o minimo, por não ter absolutamente importância nenhuma social ou pratica, tem, pela mera ausencia d'isso, uma independencia absoluta de associações sujas com a realidade (PESSOA, 2013, p. 107).

O mínimo é essa possibilidade de buscar fazer com que a sensação vá se desdobrando em outras; de tirar a camada mais grossa que a envolve em um desfiar que busca tornar a sensação abstrata. Esse processo aponta para a inversão da multiplicidade submetida à unidade, apontada anteriormente. A multiplicidade é elevada em detrimento da unidade. O múltiplo não remete mais ao um, não temos o múltiplo a partir de uma unidade, como se a multiplicidade fosse uma falha de um uno que se desintegrou. Não é que o uno desapareça, mas um polo afirma o outro. O um afirma o múltiplo. Talvez seja possível que o Sensacionismo, ao afirmar todas as escolas literárias, ao mesmo tempo negando todas elas, também afirma reagir contra todas elas.

Todos os movimientos literarios nascem d'uma reacção contra movimientos anteriores. O sensacionismo reage contra todos os movimientos³ literarios, em não reagir contra nenhum; em os aceitar a todos e não⁴ excluir-os. Porque os aceita a todos, e a todos trascende, a cada um⁵ exclue, porque cada um quer excluir os outros (PESSOA, 2009, p. 325).

Pessoa depura a sensação não para buscar sua verdade, ou identidade, mas para desdobrá-la, abrir mais suas contradições, explorar e dar a ver a sua multiplicidade. Já que a sensação não é uma unidade, mas sempre um amalgamado de contradições vinculadas umas às outras, em que só se chega a uma sensação quando esta é múltipla. Ao fazer esse movimento, Pessoa se junta também a Nietzsche, em sua afirmação da vida, ao afirmar o múltiplo da unidade.

O real para Pessoa está sempre em movimento, e são as multiplicidades que expõem este devir da sensação. A infinidade de elementos que compõem a multiplicidade em Fernando Pessoa não forma uma totalidade. Como colocado por José Gil, em *Caos e Ritmo* (2018), “A multiplicidade não forma um todo, porque devém incessantemente, multiplica-se e muda sem limites” (2018, p. 373). Dessa maneira, o trabalho da multiplicidade em Pessoa não visa o uno como um conjunto de multiplicidades, mas sim afirma suas consistências. A unidade em Pessoa está sempre no meio, pronta para se desfazer em devires, como quando lemos, em um trecho do poema “Passagem das horas”, de Álvaro de Campos:

Eu, a paisagem por detraz d'isto tudo, a paz cidadina
Coada atravez das arvores do jardim publico,
Eu, o que os espera a todos em casa,
Eu, o que elles encontram na rua,
Eu, o que elles não sabem de si-propios,
Eu, aquella cousa em que estás pensando e te marca esse sorriso,
Eu, o contradictorio, o ficticio, o aranzel, a espuma, [...] (CAMPOS, 2014, p. 131)

Ao pensar todos os processos pessoanos, nos deparamos com o poema de Campos, em que a unidade, o *eu*, só aparece para logo se desfazer. É no movimento da multiplicidade que a afirmação do uno vira uma potência de devir, afinal o *eu* de Campos é tudo, menos uma identidade fixa, uma subjetividade. É, antes, pura transformação, corpo-pensamento criado pelas sensações.

Começa-se sempre pelo corpo: cada sensação ainda não capturada pela ideia de consciência gera espasmos, contrações, sístoles e diástoles. Os movimentos da vida em um corpo de inconsciências é o que inicia os contatos com o fora. Tudo é território, tudo se movimenta. Essa gama de reações, fluidos, secreções, veias, pulsos vão continuar a fazer parte do corpo enquanto este durar. Porém, diferentemente do corpo que recém chega ao mundo, que sem saber chega ao mundo com o infinito da humanidade

semi-desconhecida, este corpo, já habitado pelo fora, é apresentado ao que dizem ser o seu guia, a consciência, como se ela fosse capaz de resolver todos os males que acarretariam ter existência no mundo. Algo no corpo de Pessoa não se assujeita.

Ao pensar a sensação como única realidade, Pessoa faz uma denúncia a respeito da construção do real, rompendo com a concepção de uma realidade universal, que seria inerente ao ser humano a partir de sua racionalidade. Vemos no pensamento pessoano que o ser humano é tomado por suas paixões, suas sensações. O encontro de seu corpo com o mundo é como um portal para a verdade do real a partir de sua linguagem. Pessoa coloca toda uma tradição em xeque, ao apresentar a realidade como um jogo de forças constituído por sensações anteriores à racionalidade humana. Ao fazer este movimento, Pessoa olha para o abismo da sensação, pois, sendo ela a única realidade possível, é a partir do trabalho da análise das sensações que será possível fazer dessas uma poética, uma criação artística sempre múltipla, capaz de se voltar para o impensado, criadora de linhas de fuga incapazes de serem capturadas por uma unidade de origem.

Referências bibliográficas

- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, a lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Trad. Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 2016.
- GIL, José. *Fernando pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d'água, s/d.
- GIL, José. *Caos e ritmo*. Lisboa: Relógio d'Água, 2018.
- GIL, José. *O devir-eu de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.
- GIL, José. *Ritmos e Visões*. Lisboa: Relógio D'Água, 2016.
- PAZ, Octávio. *Os filhos do Barro*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PIZARRO, Jerónimo. *ler pessoa*. Lisboa: Tinta da China, 2018.
- PESSOA, Fernando. *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*. Org. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 1986.
- PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. Org. Jerónimo Pizarro. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2013.
- PESSOA, Fernando. *Prosa Íntima e de Autoconhecimento*. Ed. Richard Zenith. Trad. Manuela Rocha. Porto: Assírio & Alvim, 2017.
- PESSOA, Fernando. *Sensacionismo e outros ismos*. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009.
- PESSOA, Fernando. *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Org. Jerónimo Pizarro e Antonio Cardillo. Lisboa: Tinta da China, 2014.

VAZIO POR ESPELHAMENTO: O FLUXO RÍTMICO EM “COM MEUS OLHOS DE CÃO”, DE HILDA HILST

MARIA ANDRADE VIEIRA

A literatura de Hilda Hilst (1930-2004) é a arte do movimento. Não da representação do movimento, externo ao corpo do texto, mas de sua produção a próprio punho. Não há mediações. Há trabalho de linguagem. Há transgressão contra o amorfo, contra a cadência. Há ritmo, performance do vazio.

O vazio passa ao ato tanto nas ausências de palavras, espaços em branco que suspendem a leitura, pelas bordas, supressão e abismos do discurso, como também se manifesta pelo excesso: em torrente, palavras são acionadas sem sinais de pontuação, exaurem o fôlego do leitor que tenta alcançá-las. Palavras em intensa rotação em um eixo que nunca alcançam, mas que, ao afastarmo-nos, criam imagens.

Essas imagens, como campos de intensidade de puro movimento, produzem o real, um corpo que insiste em criar espaços-tempo dinâmicos ao não representar o falso movimento do abstrato, a cadência instauradora de generalidades. O que performa, portanto, é o corpo rítmico que, por estar inflamado por sensações e vazios, torna-se capaz de “colocar-se de pé sozinho” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 214).

Propomos que, neste capítulo, acionemos os conceitos de repetição, performance e ritmo para expandir a discussão sobre o vazio como elemento produtor dos movimentos, da dinâmica, da movência potencial. Chamamos para esse diálogo fundamental a obra *Vazio y plenitud*, de François Cheng (1993). O poeta e pesquisador sino-francês, também convocado por Gilles Deleuze para promover uma leitura aprofundada sobre a arte pictórica chinesa, retorna aos elementos básicos da cultura leste-asiática – China e demais povos herdeiros de sua tradição –, Vazio e Plenitude, como nodo central deste pensamento, no qual considera arte e arte de viver como uma mesma manifestação.

A concepção de universo e a criação artística, portanto, dão-se a partir do mesmo sistema de pensamento e de prática, sob o mesmo macrocosmo vital, pois tanto viver é criar quanto criar é viver: esta é a concepção cosmológica da cultura chinesa e, para seus artistas, mesmo que intuitivamente, vazio e plenitude participam de forma ativa, como princípios de todas as suas composições e obras.

Segundo Cheng, o vazio não é algo vago e inexistente, mas um elemento dinâmico e atuante, ligado às respirações vitais de Yin e Yang, polos que permaneceriam estáticos e amorfos sem esse ponto nodal. É nele que se operam as transformações. Neste universo originário, é no vazio que instâncias fixas alcançam potência de movimento, em um processo de interiorização e transformação, para que realizem existência e alteridade, e possam encontrar a falta e a plenitude, o mesmo e o outro.

François Cheng disserta que, para a cultura chinesa, é mediante o vazio que o ser humano pode converter-se no espelho de si mesmo e do mundo. É essencial, neste ponto da conversa, permitirmos que a palavra “espelho” se descole de nós, ocidentais, cuja cultura a delimita semanticamente como “semelhança”, e parta de outro universo simbólico, oriental, que o vocabulário deleuzeano chamaria de repetição – no sentido de uma repetição da diferença e não do mesmo. O espelho repete a imagem que reflete, coloca-se em oposição. Entre o organismo e a reflexão, há o evento do espelhamento, em um “entre” mediado pela diferença ou, mais precisamente, expandido por ela. Com o espelho, não se faz representação do real, como a percepção sugere, mas o encontro de imagens, onde os contrários podem devir. Diferente, então, da tradição ocidental, que trabalha com conceito de representação e segmentação dos elementos como

instâncias estáticas, este pensamento não opera com antíteses impassíveis de transmutação. É o eu e o mundo concebidos sempre enquanto transitórios, em um “ser com”.

Assim, na composição das obras de arte, o vazio se encontra no procedimento de descontinuidade e reversibilidade na progressão linear e temporal da linguagem, revelando o desejo do artista de criar uma relação aberta de reciprocidade entre o sujeito e o mundo objetivo, de transformar o tempo vivido em espaço vivente. Manifesta-se perceptivelmente na sonoridade, em ritmos sincopados e no silêncio; na poética, pela supressão de palavras e pelo paralelismo; no trabalho com as imagens, pelas respirações que enlaçam o mundo visível ao invisível. O vazio é o entrelugar onde esses elementos podem transmutar.

Autores da filosofia da diferença, Gilles Deleuze e Félix Guattari encontraram na filosofia e na arte chinesas material colaborativo para criação de seus conceitos de sensação, perceptos e afectos. Para eles, a obra de arte é um ser de sensação e que, portanto, existe em si (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213). Mesmo que seja criada por um artista, a obra é um composto que deve ser capaz de ficar de pé sozinho, sem que elementos externos sejam necessários para escorar ou justificar sua existência. Para isso, muitas vezes é preciso que, em sua composição, participem inverossimilhança geométrica, imperfeições físicas, anomalia orgânica do ponto de vista da externalidade, mas são essas aparentes desordens o que eles chamam de “erros sublimes”, os meios interiores de sustentação de afectos e perceptos.

Porém, para que esses blocos se sustentem, necessitam de ar e de vazio:

[...] os blocos precisam de bolsões de ar e de vazio, pois mesmo o vazio é uma sensação, toda sensação se compõe com o vazio, se conserva no vazio conservando-se a si mesmo. Uma tela pode ser inteiramente preenchida, a ponto de que mesmo o ar não passe mais por ela; mas algo só é uma obra de arte se, como diz o pintor chinês [Huang Pin-Hung], guarda vazios suficientes para que neles saltem cavalos (quando mais não seja, pela variedade de planos) (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 215).

Assim como no pensamento chinês, Deleuze e Guattari leem o vazio como parte atuante da obra, a força vital por meio da qual os blocos de sensação se movimentam. Sobre os perceptos e os afectos, faz-se importante um ponto de abertura de sentidos: para os pensadores franceses, perceptos não são mais percepções, dado que estão à independência do seu estado de partida e os afectos também já não são sentimentos ou afecções, pois também estão para além do vivido; são eles mesmos, perceptos e afectos, um composto que chamamos arte, capaz de, à insubmissão de sua fonte, autor, gatilho, levantar-se sozinho e existir, em si.

Aproximamos o pensamento chinês descrito por Cheng e citado anteriormente, sobre o ser humano poder converter-se em espelho de si e do mundo, à ideia deleuzeana de arte como repetição: não semelhança e não identificação do objeto refletido, mas como matéria de vidro ao encontro com o outro, à sua imagem e dessemelhança figurativa. E é por isso que Deleuze e Guattari (2012, p. 216) vão afirmar que a sensação não é colorida, mas colorante. É ela em si, quando arte, um composto de materiais particulares, seja ele óleo, gesso, metal, mármore ou sintaxe: “O material particular dos escritores são as palavras, e a sintaxe, a sintaxe criada que se ergue irresistivelmente em sua obra e entra na sensação” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 218).

A partir da leitura de Deleuze em seu livro *Francis Bacon: lógica da sensação*, e de Cheng, no citado *Vazio e Plenitude*, a pesquisadora Ana Godinho Gil desenvolveu um artigo intitulado “O vazio e o movimento”, em que lê o vazio como criador de movimento dos/entre corpos, uma zona de indiscernibilidade, paisagens, átomos, montanhas que aparece sem referência, correspondência ou identificação, mas como constituição de um espaço-tempo em devir (GIL, 2019, p. 848). Gil, inclusive, afirma que, mesmo sendo impossível fabricar vazios, acredita que alguns artistas são capazes de produzi-los, como Bacon e Cézanne:

E, mesmo se é impróprio dizê-lo, porque não se fabrica o vazio, a verdade é que Bacon ou Cézanne e muitos outros o produzem. Fazer vazio para se poder fazer um corpo. O vazio é então condição do movimento e dos corpos. Se ele é aquele onde a forma se forma, dele sairão devires, multiplicidades, ubiquidades, metamorfoses, seres desiguais, desterritórios, materiais onde o tempo e espaço se incorporaram, transformando-se. Os corpos precisam essencialmente de vazio, como precisam de silêncio, de vazios intervalares, de poros, de telas virgens. Mil acontecimentos, num entre, produzem corpos e estes corpos são finalmente corpos não triviais que escapam ao transitório, aos clichês e às crueldades (GIL, 2019, p. 850).

O que nos interessa, nessa aliança sensação-vazio, para ler as obras de arte de Hilda Hilst é justamente ver, como disse Huang Pin-Hung, os cavalos saltarem. Há procedimentos de criação sintática, figural, rítmica e imagética explorados em sua obra prosaica que tornam o ato da leitura um “levantar da poltrona” e ativar o campo da experimentação de sensações. Pouco se sabe do enredo dessas histórias de Hilst. Qualquer esforço de reproduzir ou tentar dizer o que essas novelas “contam” estará fadado a cair no abismo, dispersar-se no ar, tornar-se porca, como alguns dos seus finais icônicos. Esses destinos dissolutos de suas personagens talvez reflitam mais o ato de narrar hilstiano: o foco narrativo dessa prosa é a matéria sintática que levanta e destrói imagens.

Portanto, escolhemos passar por dentro dessa sintaxe de multiplicidades e experimentação hilstiana, cerceando os vazios como elemento performático e potencial de devires no conto selecionado, para que, nessa experiência de leitura, possamos acompanhar as técnicas e levantar alguns possíveis efeitos de sentido.

Para esta discussão, selecionamos a novela de Hilst “Com os meus olhos de cão”, lançada em 1986. Nela, somos apresentados ao narrador-personagem Amós Kéres, um matemático, professor universitário de quarenta e oito anos que se vê obrigado a tirar férias devido a rumores de alheamento durante as aulas: seus alunos alegam que Amós chega a se desligar do seu entorno em intervalos de até quinze minutos de silêncio, no meio das frases. Acompanhamos, a partir de então, esse professor, buscando, por meio de fórmulas, algarismos e expressões, ordenar o caos para que, mesmo por uma brevidade, se possa ver tempo e movimento em harmonia e coesão.

Assim como é possível encontrar em outras narrativas de Hilda, há nesta prosa a experiência de nos perceber, pela leitura, no espaço do desconforto dicotômico entre o mundano, onde se movimentam “Prostíbulo Igreja Estado Universidade”, e o mistério, o Conhecimento. O corpo do texto, por estratégia rítmica e sonora, convida os olhos do leitor a se movimentarem também, ora em fragmentos de memória, ora numa narrativa do presente.

Passado(s) e presente(s) estão constantemente se olhando, como quem, ao olhar o espelho, percebe que é, desta maneira, visto por ele. Essa estratégia de espelhamento coloca “Com os meus olhos de cão” não como uma narrativa fechada, com o fim nela mesma: denuncia a impossibilidade da semelhança, da representação em uma obra movente, uma área de múltiplas possibilidades de experimentação em que, a cada escolha, o leitor pode performar uma nova perspectiva da história, sendo capaz “de substituir representações mediatas por signos diretos; de inventar vibrações, rotações, giros, gravitações, danças ou saltos que atinjam diretamente o espírito” (DELEUZE, 2018, p. 35).

O vazio é o entrelugar dos elementos onde as transformações são possíveis, onde esses elementos podem transmutar. O vazio, segundo Cheng, se encontra no procedimento de descontinuidade e reversibilidade da progressão linear e temporal da linguagem, revelando o desejo do artista de criar uma relação aberta de reciprocidade entre o sujeito e o mundo objetivo, de transformar o tempo vivido em espaço vivente. Pensando com Deleuze e Guattari, diríamos ainda que o vazio como lugar de sensação ultrapassa sujeito e objeto, como o vimos com os afectos e perceptos, afinal.

A hipótese primeira é de que, sendo o vazio o entrelugar em que os elementos podem refletir-se, observamos o vazio de devir imagens a partir do espelhamento proposto pelo corpo textual do conto. Dessa forma, como um primeiro e último espelhos voltados à centralidade do texto, “Com os meus olhos de cão” move-se com a seguinte frase:

“Deus? Uma superfície de gelo ancorada no riso”.

E continua: “Isso era Deus. Ainda assim tentava agarrar-se àquele nada, deslizava geladas cambalhotas até encontrar o cordame grosso da âncora e descia descia em direção àquele riso. Tocou-se. Estava vivo sim” (HILST, 2021, p. 65).

Amós é e não é a voz que narra sua história. Alternando entre primeira e terceira pessoa, demovendo a nossa percepção, faz-nos sentir leitores aos solavancos, aproximando-nos e nos afastando dessa voz que sugere o ritmo da prosa poética. A forma – que aqui devemos compreender sempre como o resultado de uma composição de forças – exerce uma função primordial para a construção de efeitos de sentido e participa da articulação das percepções sensoriais do ouvinte/leitor, uma vez que os sons e a semântica das palavras atuam na produção de imagens. São fragmentos do mesmo princípio, cuja alternância também é a pulsão do vazio, que nos enreda como autores dessas perguntas e ouvintes, em primeira mão, dessas respostas.

Uma superfície de gelo ancorada no riso é um Deus do Vazio, sempre a ponto de se desfazer por sua composição frágil e movente, sustentado apenas pela densidade de um gesto. Há também uma cartografia de território firmada pelo riso, que ancora o efêmero, o eco profundo do humor como superfície percebida. Segundo Deleuze, em *Diferença e repetição* (2018, p. 28), o humor e a ironia são transgressão, exceção, e manifestam pela repetição singularidades contra as generalidades que impõem as leis.

Com isso, ao escolher essas frases como partida, a autora nos notifica qual é o tal espelho ao qual toda obra confrontará repetidas vezes, procurando um ponto tangencial. Assim, lança em paralelo esta imagem de Deus-Vazio e as palavras, como no trecho a seguir:

Tivera ilusões? Jovem, desejou uma não evidência demonstrada, uma breve e harmoniosa equação que cintilasse o ainda não explicado. Palavras. Essas eram teias finíssimas que jamais conseguiria arrancar perfeitas inteiriças da massa da terra dura e informe onde jaziam. Não queria efeitos enganosos, nem sonoridades vazias. [...] Como formular as palavras exatas, várias letras unidas, encadeadas, arrancar de dentro de si mesmo as teias finíssimas, inteiriças que ali repousavam? Estavam ali, sabia, mas como arrancá-las? Tudo se desmancharia (HILST, 2021, p. 69).

O encadeamento da linguagem é produzido a partir de palavras como rodas dentadas, cujas demais as cerceiam, criando ritmicamente um painel de engrenagens de pequenas imagens que, ao encaixe e movimento contínuo, formam uma grande imagem. Veja o esquema:

Tivera ilusões? (pausa)
Jovem, desejou uma não evidência demonstrada.
uma breve e harmoniosa equação
que cintilasse o ainda não explicado

Palavras (pausa)
Essas eram teias finíssimas
que jamais conseguiria arrancar perfeitas
inteiriças
da massa da terra dura e informe
onde jaziam.

E diz: “Não queria efeitos enganosos, nem sonoridades vazias”, anunciando que a proposta é a justaposição entre corpo de linguagem e semântica.

Ao aproximar Deus, a efêmera superfície de gelo ancorada no riso, e as palavras, teias finíssimas entranhadas na massa da terra dura, Hilda Hilst provoca uma demonstração matemática, onde dois universos de infinitos (e/ou de vazios) se equalizam. Nessa citação, podemos experimentar a leitura de um procedimento de escrita como a resolução de um cálculo, de uma estrutura que ambiciona enredar, bordear, delinear o caos.

Será esta também mais uma repetição do efeito de espelhamento: a imagem se desdobra a partir desse elemento, não por meio da semelhança, mas justamente revelando a diferença. Mais adiante, outra vez lemos a memória de Amós por meio de paralelismos entre ordem, caos, construção de encadeamentos e destruição:

Formigas. Um mundo animado e coeso. [...] O pai dizia que não havia dinheiro pra matar tanta formiga. Matar? elas trabalham tanto. E aqueles corpinhos como podiam mover-se? Que sopro sobre aqueles corpinhos? O que era isso que fazia com que elas andassem, escolhessem as folhas, soubessem roteiros, escaninhos? O pai ia raspando a sola das botas sobre as fileiras, eu entrava no meu quarto cheio de compaixão. Os sentimentos. Dolorosos, intensos, pulsando sem descanso, o corpo era um pulsar trêmulo, uma contínua massa viva tentando esconder-se, havia perigo na vida, havia perigo no pai. As palavras foram sumindo da minha boca. Uma ou outra às vezes cintilava [...] (HILST, 2021, p. 74).

Uma equação que cintilasse o ainda não explicado, o infinito que não caberia na boca humana senão por palavras. As palavras estão para os gigantescos universos os quais simbolizam tal como o mundo animado e coeso das formigas que, com seus minúsculos corpinhos, podem representar a chave da ordem buscada pelo matemático. Porém, as palavras, o mapa das formigas e a vida estão sempre ao ponto do esfacelamento, seja pela fúria do pai, seja pela irredutibilidade do caos.

É importante notar que essas equiparações, assim como o símbolo igual (“=”) executa nas expressões matemáticas, não tornam os termos estáticos, mas sim o contrário. Esse símbolo é como um nó entre duas linguagens, extensões, e permite que seus elementos se tornem intercambiáveis. Só há possibilidade de ler aquilo que está oculto nessas expressões porque o sinal de igual permite o movimento, a elaboração, a reordenação. Afinal, para as equações matemáticas, o sinal que representa o igual (“=”) é, na verdade, um portal que torna possível intercambiar os elementos que estão antes e o que estão depois do igual, um método que torna possível encontrar sentidos para as incógnitas:

$$X - 1 = 0$$

$$X = 0 + 1$$

$$X = 1$$

Quando, em prosa, Hilst propõe paralelismos como esses, espelhamentos sucessivos, não chegamos como leitores a um caminho de interpretação pela semelhança, pela representação. Pelo contrário, este é um movimento de interrupção da representação, de descontinuidade na progressão linear da linguagem. Uma máquina de repetições, em que esses pontos nodais entre elas, que aqui chamamos de Vazio, agenciam o deslocamento da narrativa. É assim que Hilst nos convida a fazer literatura ativamente, na leitura; movimento que poderíamos associar àquele descrito por Deleuze:

Nada aprendemos com aquele que nos diz: faça como eu. Nossos únicos mestres são aqueles que nos dizem “faça comigo” e que, em vez de nos propor gestos a serem reproduzidos, sabem emitir signos a serem desenvolvidos no heterogêneo. Em outros termos, não há ideomotricidade, mas somente sensorio-motricidade. Quando o corpo conjuga alguns de seus pontos notáveis com os da onda, ele estabelece o princípio de uma repetição, que não é a do Mesmo, mas que compreende o Outro, que compreende a diferença, de uma onda e de um gesto a outro, e que transporta essa diferença pelo espaço repetitivo assim construído (DELEUZE, 2018, p. 43).

O jogo de ordem e caos é também constantemente rerepresentado e rearranjado nessa obra, colocando em ação processos de repetição de um movimento que, mesmo se aparentemente igual, é sempre outro, o que nos traz a experiência de estarmos retomando espaços-tempos heterogêneos e nos alargando nesse território literário disposto. Isso porque essas repetições funcionam como platôs, em que se tem a falsa percepção (como toda percepção) de unidade e densidade compacta. Trata-se, na verdade, de um conjunto de placas tectônicas, móveis; por baixo delas, há um óleo de caos, o vazio, colocando tudo em ação, como no trecho a seguir, em que Amós demonstra sua cisão como matemático:

As matemáticas. Fervor e alento. E dentro da universidade reuniões, puxa-saquismos, antipatias por nada, gratuitos ressentimentos, falas invejosas, megalômanas. Saía exaurido, desconsolado depois de ouvir intermináveis bate-bocas. À noite retomando os estudos, buscando, buscando principalmente a ordem, mente e coração integrados outra vez naqueles magníficos sóis de gelo fórmulas algarismos expressões, Amós deslizava soberbo algumas páginas, e não é que derepente [*sic.*] num sopro tudo não era (HILST, 2021, p. 83).

Essas placas podem ser rearranjadas a partir do ritmo sonoro e imagético, como partitura, assim:

As matemáticas.

Fervor e alento.

E dentro da universidade reuniões,

puxa-saquismos,
antipatias por nada,
gratuitos ressentimentos,
falas invejosas,
megalômanas.

Saía exaurido,

desconsolado
depois de ouvir intermináveis bate-bocas.

À noite retomando os estudos,

buscando,
buscando principalmente a ordem,
mente e coração integrados outra vez
naqueles magníficos sóis de gelo
fórmulas
algarismos
expressões,

Amós deslizava

soberbo
algumas páginas,

e não é que derepente num sopro tudo não era.

Para Amós, função social e busca pelo conhecimento estão cindidas, e as matemáticas tornam-se plurais e em constante atualização. Há ainda um esforço do narrador em manter uma ambivalência, uma ordem da escritura de um positivo e negativo: de um lado, a matemática na universidade; de outro, a matemática em sua intimidade, ainda como quem busca cerceamentos dogmáticos como método de organização do caos. Porém, tudo se mostra provisório: num sopro, desmancha-se, assim como a coesão das formigas. Suas ideias são corpinhos muito miúdos, sujeitos aos perigos da vida. Diante do desmantelamento do instante, Amós descreve-se:

Como me sinto? Como se colocassem dois olhos sobre a mesa e dissessem a mim, a mim que sou cego: isto é aquilo que vê. Esta é a matéria que vê. Toco os dois olhos em cima da mesa. Lisos, tépidos ainda (arrancaram há pouco), gelatinosos. Mas não vejo o ver. Assim é o que sinto, tentando materializar na narrativa a convulsão do meu espírito. E desbocado e cruel, manchado de tintas, essas pardas-escuras do não saber dizer, tento, amputado, conhecer o passo, cego conhecer a luz, ausente de braços tento te abraçar, Conhecimento (HILST, 2021, p. 87).

“Com os meus olhos de cão” é também uma parábola sobre proporção. Essas aproximações que se equivalem e que se anulam, mantendo memórias e presente, relações sociais e mundo interior, universo e símbolos em pleno movimento ganham o que talvez seja seu último círculo concêntrico: a transformação de Amós em cão.

O que se principia como mera lembrança da morte de seu cachorro na infância ganha contorno quando, ao abandonar universidade, filho e esposa, para viver no quintal dos fundos da casa de sua mãe, encontra como única companheira coerente uma cadela. Esta, que parecia ter dado luz há pouco tempo, estava visivelmente subnutrida, com “os olhos acastanhados que têm o brilho veemente da fome” (HILST, 2018, p. 93). Observa centelhas escapando da carne do animal devido à miséria. Não se trata de personificação da cadela, mas, antes, de espelhamento das centelhas que compartilham os humanos e os animais e, com isso, o que há de cão em Amós, ao ponto de escapar de si à procura de puro entendimento (HILST, 2018, p. 94).

Ao final da novela, a mãe de Amós Kéres encontra não o filho, mas a cadela que o fazia companhia, que olhava algo no ar, dissipando-se, e um papel, com a frase: Deus? Uma superfície de gelo ancorada no riso. Nele, assim como os chineses veem no vazio a grande potência capaz de deslocar Yin e Yang, Amós assina com os símbolos matemáticos do infinito e da ausência, como equiparáveis. Ou, como um espelho do real, aproxima opostos pela repetição, nessa força do entre a que chamamos aqui de vazio.

Referências bibliográficas

- HILST, Hilda. Com os meus olhos de cão. In: HILST, Hilda. *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- CHENG, François. *Vacío y Plenitud*. Trad. Amelia Hernandez y Juan Luis Delmont. Madrid: Ediciones Siruela, 1993.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Roberto Machado e Luiz Orlandi. São Paulo: Editora Paz & Terra, 2018.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
- GIL, Ana Godinho. O vazio e o movimento. *ETD – Educação Temática Digital*, Campinas, SP, v. 21, n. 4, p. 847–856, 2019. DOI: 10.20396/etd.v21i4.8654814. Disponível em: <http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8654814> (acesso em 20/11/2023).
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

A PARANOIA BARROCA DE ROBERTO PIVA E WESLEY DUKE LEE

MATEUS SOARES RODRIGUES DA SILVA

O presente capítulo, se quisermos resumir seus objetivos, possui duas tarefas: visitar o conceito de barroco, discutindo-o com as considerações de Gilles Deleuze sobre o assunto, contidas em *A dobra: Leibniz e o barroco* (1988 [2018]), e mostrar como essa operação estética se faz presente em obras da poesia contemporânea, como em *Paranoia* (2000 [1963]), livro de poesia de Roberto Piva, composto em agenciamento com fotografias do artista plástico Wesley Duke Lee.

A elaboração deste estudo pretendeu dar continuidade a algumas proposições de Deleuze a respeito da arte barroca que foram menos comentadas: ao se constatar que as artes plásticas e a arquitetura ocupam lugar de destaque nas exemplificações do livro, restou-nos a tarefa de colocar sob um enfoque igualmente privilegiado a relação estabelecida entre a operação barroca e a poesia.

Por fim, ainda que possa ser tentador, a discussão proposta não pretende encaixar Roberto Piva na categoria de autor “barroco”. A fortuna crítica do autor é bastante rarefeita se considerarmos o calibre de sua obra, mas, com esse capítulo, não se pretende alargá-la com a repetição de perguntas feitas anteriormente – se Piva é surrealista, *beat*, associado esteticamente ao futurismo italiano ou até mesmo barroco, não nos parece propriamente relevante. O que realmente importa, em nosso caso, é analisar alguns mecanismos de funcionamento de *Paranoia*, assinalando seu teor altamente vertiginoso. E é em busca de nos aproximarmos desse movimento que recorreremos a ressonâncias com a operação barroca, tal qual a trabalha Deleuze.

1. Barroco: da revisão à atualização

A conceituação daquilo que possa ser chamado de arte barroca se esgueira pelos mais selváticos territórios da estética e da crítica literária. E justamente sobre esse solo movediço e inconstante repousa sua força enquanto miradouro, ponto de vista através do qual se enriquece a apreciação dos acontecimentos das artes, ao longo da história e ainda hoje.

Afonso Romano de Sant’Anna, em *Barroco: do quadrado à elipse* (2000) remonta ao tempo das expedições portuguesas ao oriente para narrar a história da possível origem do termo – na Índia, em Broatki, pronunciada “Barroquia” pelos portugueses que ali chegaram, encontravam-se pérolas retorcidas que foram comercializadas na Europa. Elas não demorariam a se tornarem as famosas pedras descritas como *barrocas*.

Os primeiros registros do uso da noção remontam aos séculos XVI e XVII, na Península Ibérica, em que aparecem em documentos históricos, como dicionários e manuais. Barroco servia não somente à descrição das referidas pedras, mas também a objetos irregulares e até mesmo pessoas, razão pela qual pensadores das artes no século de XVIII, orientados pela filosofia de base iluminista, recorreriam ao termo para designação daquilo visto, pejorativamente, como exagerado, desproporcional ou afetado.

Somente no século XIX, com autores como Heinrich Wölfflin (1989 [1888]), proponente de uma revisão desse modo de fazer arte, “barroco” foi difundido como um período sucedâneo ao da arte do Renascimento e retirado do seu limbo de conotações negativas. Vale sublinhar que essa revisão do barroco terá um viés e se fará de acordo com virtudes românticas carregadas de idealismo e que ainda denotavam uma teoria evolutiva da história da arte.

Em princípio, em relação à arte do auge do Renascimento e à sua perspectiva, tratar-se-ia de uma opulência de elementos que carregam a composição estética, se comparada àquelas submetidas às prescrições de sobriedade, clareza e equilíbrio, fundamentos de praxe dos manuais retóricos e tratados poéticos tradicionalmente associados à arte clássica. “Barroco” se tornaria, então, sinonímia de original, anticlássico e intensamente expressivo do ponto de vista subjetivo – em detrimento do tecnicismo (neo)classicista com o qual aqueles afiliados ideologicamente a um Romantismo tardio ainda pretendiam romper, ao conceberem seus modelos de historiografia das artes.

Já no século XX, tanto o esquema de Wölfflin quanto a arte barroca foram alvo das críticas de Benedetto Croce que, em *Novos Ensaios de Estética* (1958 [1920]), dá seu veredito ao sistema criado pelo historiador da arte alemão: “Não é mais que um empilhamento da sucessão dos ‘estilos’ (por exemplo, o ‘linear’ e o ‘pictórico’) isto é, de abstração” (CROCE, 1958, p. 257 – tradução minha). Octavio Paz, em *O Arco e a Lira* (2012), também sublinha essa insuficiência da classificação estilística baseada em premissas idealistas e nas limitações desse tipo de taxonomia literária – “Com tais pedras e outras parecidas constroem-se esses edifícios que a história chama de estilos artísticos” (PAZ, 2010, p. 21).

Para que se situe brevemente sua discussão e importância no âmbito da crítica brasileira, basta que se retome algo sobre o debate travado, mais intensamente ao longo das décadas de 70 e 80, em torno da arte barroca e sua relação com a história da literatura brasileira. O conceito de barroco teria sido omitido por Antônio Candido, n’*A Formação da Literatura Brasileira momentos decisivos* (2000 [1975]), segundo aquilo dito n’*O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos* (1989), de Augusto de Campos, que, por sua vez, teria se apropriado de um conceito que pouco ou nada opera criticamente – e que por isso deveria ser rejeitado, como sugere João Adolfo Hansen, desde sua tese, *Sátira e o Engenho: um estudo da poesia barroca atribuída a Gregório de Matos Guerra – Bahia – 1682-1694* (1988), a textos mais recentes, *Barroco, Neobarroco e outras ruínas* (2001).

Igualmente, a questão não é menos espinhosa nas artes em Portugal: segundo Haroldo de Campos (1989), o barroco português se trata de “caso (ainda irresolvido e sem resgate)” (CAMPOS, 1989, p. 52), mesmo que a tese de Vitor Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa* (1971) possua grande relevância crítica e tenha se tornado obra de referência nesse âmbito.

Se, portanto, pode tratar-se, a depender da perspectiva adotada, de referência elogiosa ou invectiva, de um estilo de época ou uma codificação poético retórica da antiguidade clássica, de uma ausência ou uma omissão na formação da crítica literária no Brasil e em Portugal, ou, ainda, de um conceito a ser abolido – o que deverá ser o barroco, enfim? Sugere-se, então, o pensamento com essa própria inquietude para uma revigorada elaboração conceitual.

Tomemos “barroco”, portanto, como aquilo que, por excelência, possua complexa acomodação crítica: tão esquivo quanto propenso a variar, torna-se conceito além da historiografia das artes ou de um código prescritivo ao processo criativo do artista. Gilles Deleuze, em *A dobra: Leibniz e o Barroco* (2018), ao pensá-lo como uma operação, como uma “determinação do indeterminado pelos signos ambíguos” (DELEUZE, 2018, p. 43), preconiza esse teor mutável e inconstante, assinalando a (des)dobra como elemento característico desse universo:

A matéria [nesse/desse universo barroco] apresenta, pois, uma textura infinitamente porosa, esponjosa ou cavernosa, sem vazio; sempre uma caverna na caverna: cada corpo, por menor que seja, contém um mundo, visto que está esburacado de passagens irregulares, rodeado e penetrado por um fluido cada vez mais sutil, assemelhando o conjunto do universo a um tanque de matéria que contém diferentes flutuações e ondas (DELEUZE, 2018, p. 17).

É pensar um universo de linhas flexíveis, nunca de pontos duros, fixos e impenetráveis. E se há de se pensar em pontos, nunca será como unidade irreduzível: no barroco deleuziano, por um ponto passam infinitas linhas e a multiplicidade é presumida em cada mínima unidade. A capacidade de mudança de direção de uma linha é justamente o que lhe confere sua elasticidade, seu potencial de variação, e permite seu desdobramento infinitamente contíguo – “é como um tecido ou uma folha de papel que se divide em dobras até o infinito ou que se decompõe em movimentos curvos” (DELEUZE, 2018, p. 18), como se fosse tomado como modelo artístico fundamental um origami, inteiramente conectado pelos seus vincos dobradiços.

Essas linhas encontram formas sinuosas de expressão no universo da poesia: o desejo de contorcer a matéria poética se apresenta como expediente compartilhado entre as mais diversas matrizes literárias, permitindo aproximações entre autores de diferentes épocas e considerados pertencentes a diferentes estilos.

Da retórica alexandrina de Hermógenes, conhecida pelas monstruosas misturas de estilo, exceções à unidade aristotélica, à Itália, nos tempos de Ludovico Ariosto e Torquato Tasso, está escalada, entre os artifícios aos quais o poeta deve se dedicar, a agudeza profunda, como formulada por Baldasare Castiglione, em *Il Libro del Cortegiano* (1965 [1528]). A derrapagem de um conceito extremo a outro, por meio da união de opostos tidos como inconciliáveis, possui a força capaz de produzir o estupor estético.

Posteriormente, no século de ouro espanhol, com Baltasar Gracián, em *Agudeza y Arte de Ingenio* (1960 [1644]), o conceito do expediente artístico ganha outra atualização: “Consiste, pois, este artifício conceituoso em uma primorosa concordância, em uma harmônica correlação entre dois ou três cognoscíveis extremos” (GRACIÁN, 1960, p. 239).

Saltando à era Moderna, na poética de Arthur Rimbaud, o desregramento dos sentidos e a necessidade de se tornar vidente se casam: a maravilha só se produz após a transfiguração da sensibilidade, que retorce a representação do real. Como abaliza Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica Moderna*, os versos rimbaudianos se produzem com o “desconhecido sensivelmente excitado e excitante, removendo os limites de suas figuras, forçando seus extremos a se unirem” (FRIEDRICH, 1978, p. 80).

Esses meios não diferem dos descritos pelo poeta Pierre de Reverdy, a quem André Breton recorre: “a imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas” (BRETON, 2016 [1924] p. 35), ou daquilo dito por Marcel Raymond – “é próprio da imagem forte ter nascido da aproximação espontânea de duas realidades muito distantes de que só o espírito percebeu as relações” (RAYMOND, 1997, p. 249).

Não obstante, Murilo Mendes defende proposta similar em *O discípulo de Emaús* (1995), ainda que não se referindo diretamente ao barroco: “Um grande artista deve conciliar os opostos” (MENDES, 1995, p. 822), aforismo pertencente à obra do poeta que faz jus ao comentário de Haroldo de Campos em seu ensaio dedicado a Mendes, “Murilo e o mundo substantivo”, presente em *Metalinguagens e outras metas: Ensaios de Teoria e Crítica Literária* (2006), a respeito de suas combinatórias, capazes de “abrigar a concórdia na discordância, uma versão atualíssima da barroca *discórdia concors*” (CAMPOS, 2006, p. 66).

Barroco, então, trata-se de um aguçado perspectivismo, infinitamente variado, o qual autoriza essas reconciliações extremas – ou melhor, o qual autoriza percebê-las como desdobramentos de uma mesma origem: “Inicialmente, podem-se considerar a luz e as trevas como 1 e 0, como os dois andares do mundo, separados por uma tênue linha de águas: os Bem-aventurados e os Condenados. Todavia, não se trata de uma oposição” (DELEUZE, 2018, p. 61). É neste sentido que nos valem aqui do termo, aproximando-o a uma poética contemporânea que nos interessa, sobretudo, pelos traços contrastivos, alucinatórios e

desdobrados, que atingem seu máximo potencial estético em razão de dispositivos criadores de pequenos infinitos poéticos, provocando uma “paranoia” muito específica.

Para já evocarmos o poeta paulistano Roberto Piva, vejamos o poema “O Jardim das Delícias”, do livro *Piazzas* (2011 [1964]), em que se nota que a aproximação de diferentes aspectos da percepção parece ser o justo mecanismo por trás de sua elaboração. Nele, acionam-se teias de correspondências que estabelecem imprevisíveis conexões entre si e promovem uma contaminação geral dos sentidos, desdobrados uns nos outros:

O Jardim das Delícias

Teu sopro no corrimão anatômico sobre meus olhos aquela serpente com escamas de cicuta
sacudida entre
tuas coxas de megatons
é um meio seguro de não mais aconchegar a mais serena
catástrofe
como um espelho de vingança acordado por um bater
de asas
& um piano que rola até o limite de doces raízes onde se completam as cachoeiras das trepanações
TEUS OLHOS SÃO GRITOS DEMASIADO REDONDOS
Meu circuito de trincheiras pela mesma razão de ninho
de águia
tempo em que os 12 andares do sexo correm persianas
de galalite
relâmpagos do mesmo líquen magnético de tua boca
de quinze anos
quando não vais à escola para assistires Flash Gordon
& ler Otto Rank nas esquinas
o mundo continua sendo um breve colapso logo que as
pálpebras baixem
& meu amor por ti uma profanação consciente de eternas
estrelas de rapina (PIVA, 2011, p. 95).

O longo verso de abertura toma corpo com a voz lírica dirigida diretamente a um “tu”. Desse verso exordial, irradiam imagens de corrimãos rapidamente justapostas pela de uma serpente duplamente peçonhenta, cujas escamas belicosas envolvem as coxas tonificadas daquele a quem se endereça, diretamente, o poema, carregado de uma sensualidade venenosa. Nele, as catástrofes são serenas, os espelhos despertam com mínimos ruídos e o som toma contornos circulares e de letras garrafais, ainda que tematize os olhos daquele a quem se dirige o texto: “TEUS OLHOS SÃO GRITOS DEMASIADO REDONDOS”.

O caos impera no poema tal qual na pintura homônima de Hieronymus Bosch que sugere seu título. Imagens ruidosas e imagéticos ruídos se dissipam por todos os lados no poema. Os cruzamentos sensoriais, os oximoros, as diferenças tipográficas, e as nuances entre o libidinal e o sinistro abundam em vertiginosas mudanças do sentido. Os outrora opostos se encontram e se tocam. Os duplos se estreitam e as discordâncias concordam. Cruzam-se os sentidos. De dobra em dobra, a cada plissagem do sentido, o poema se estende ao infinito, pois, o interlocutor poético, mesmo ao pressentir a voz a esmorecer ao fim, sente que o poema já se apossou de toda percepção, e ali persiste.

2. (Des)dobrar um detalhe ao infinito: poesia, fotografia e alucinação.

Em *Paranoia* (2000), obra de Piva escolhida para esta análise, é o submundo paulistano que está em foco, salpicado de delírios, seus falares e figuras, alheios às paisagens de uma literatura dita maior, hege-

mônica, como argumentado anteriormente no artigo “Roberto Piva – marginal, maldito: poeta menor” (MALUFE; SILVA, 2023). Como desenvolvido mais detalhadamente aí, o que está em jogo na poesia de Piva, em seus escritos dos anos 60, é a coletivização da enunciação que dá vazão à sua poesia e cria turbilhões vocálicos repletos de vozes outras que, então, compõem a própria voz do poema.

Trata-se de dispor a voz, matéria-prima da poesia, em serpentinas vocálicas distendidas ao limite, como as vozes que ecoam perdidas pelos deliciosos labirintos da noite de São Paulo – noite essa entre o sonho e as imediações do centro da cidade, em que as vozes de Piva, Walt Whitman e Mário de Andrade se misturam às de outros boêmios e homossexuais durante encontros furtivos no Ibirapuera, o que enseja o poema homônimo ao parque. Como em um sistema circular de correspondências, as vozes se (re)acionam e se mantêm em rotação vertiginosa, criando uma grande helicoide – operação que justifica suficientemente o condão vertiginoso de toda experiência estética com a obra, já apontado pelos (poucos) críticos que por ela se aventuraram.

Tais turbilhões, ou serpentinas poéticas, carregam consigo uma forma abarrocada de expressão estética: basta olharmos para a espiral, a *figura serpentinata* que confere estrutura à escultura “O rapto de Proserpina”, de Gian Lorenzo Bernini. Ou, se preferirmos um deslocamento desse barroco histórico dos séculos XVI e XVII, do qual a perspectiva aqui empregada pretende se afastar, encontram-se as mesmas torções no grupo escultórico de “Laocoonte”, cuja descoberta fora determinante para uma viragem radical na arte de Michelangelo Buonarroti.

Contudo, se quisermos explorar ainda mais suas propriedades alucinatórias, em primeiro lugar, deve-se dizer que a experiência estética com *Paranoia* (2000) é fruto da sintonia de dois artistas a uma mesma sorte de frequência. Antes mesmo do amálgama obsessante entre os poemas de Roberto Piva e a fotografia de Wesley Duke Lee, união que os fazem reluzir um no outro ao ponto de cintilarem de maneira inseparável e constituírem a linha, o fio da leitura a ser puxado do livro, ambos os artistas se deslocaram de suas próprias searas artísticas, explorando métodos e processos de outros territórios. Pode-se dizer que a *Paranoia* (2000) seja a dobra barroca onde os dois artistas se encontram e criam, com seus próprios meios, um plano estético ressonante, ainda que composto com a diversidade de expressões artísticas – um projeto que se vale de operações propriamente “barrocas” em que realidades distantes se aproximam, agudamente, fazendo fotografias e poemas concatenarem seus sentidos sob uma mesma égide paranoica.

Wesley Duke Lee já possuía íntima relação com as artes plásticas e fora, inclusive, aquele a conceber e compor as ilustrações presentes em *Paranoia* (2000), a exemplo da insólita gravura da capa do livro. E, como narra o poeta Claudio Willer, para produzir as fotografias que integram o livro, Duke Lee flertou intensamente com a poesia:

Já dei palestra sobre a relação de Wesley e Piva durante a criação de *Paranóia*: exemplo, da parte de Wesley, da dedicação a uma obra poética. A fotografia não era seu principal meio de expressão. Recebeu os originais de *Paranóia* através do jornalista Thomas Souto Correia, que também apresentara a Piva obras de autores *beat*. Encantou-se com os poemas e, por dois ou três meses, na passagem de 1961 para 62, acompanhou-o por lugares e roteiros citados no livro: Parque Xangai, Rua São Luiz, Rua Aurora, Rua das Palmeiras, Praça da República, Parque Ibirapuera. Traduziu visualmente as imagens poéticas, utilizando, como principal recurso, o foco no detalhe, o recorte, a metonímia (WILLER, 2015, p. 1).

De modo análogo, Piva se projeta para fora dos limites da literatura concebida ao pé da letra e se utiliza do método paranoico crítico, de Salvador Dalí, no processo criativo dos poemas de *Paranoia* (2000), como o próprio poeta conta em entrevista a Bruno Zeni para o jornal *Folha de São Paulo*, no ano da primeira reedição da obra em questão, até então esgotada desde seu lançamento:

“Paranóia” é um imenso pesadelo. Transformei São Paulo em uma visão de alucinações. Apliquei o método paranoico-crítico criado por Salvador Dalí: o paranoico se detém num detalhe e transforma aquilo numa explosão de cores, de temas, de poesia. [...] “Paranóia” esgotou em duas semanas e, desde então, ficou como um mito, parado no ar (PIVA, 2000, s/p).

Complementarmente, na ocasião de outra entrevista, dessa vez à revista *Cult*, um mês depois daquela concedida à Folha e a *Zeni*, Piva comenta mais uma vez a questão da paranoia crítica e sua relação com a poética engendrada em *Paranoia* (2000), ao responder a Fabio Weintraub:

O Dalí criou esse método a partir do delírio do paranoico. Você, que é psicólogo, sabe que o paranoico se fixa num detalhe e constrói um mundo alucinatório, imaginário, a partir daquele detalhe. Um poema como “Praça da República dos meus Sonhos”, por exemplo, foi construído a partir dos detalhes da praça num delírio semelhante ao do paranoico. Só que não é um poema de alucinação persecutória, apesar de eu também me sentir um pouco perseguido dentro desta cidade, onde você precisa ser passarinho para atravessar a rua, para não ser atropelado. Não é isso? O poeta Allen Ginsberg dizia que a realidade é que era paranoica, não ele (PIVA, 2000, s/p)

Salvador Dalí elabora seu método e com ele cria imagens insólitas, duplas ou mesmo múltiplas. Breton ainda definiria o método do surrealista espanhol como um “método espontâneo de conhecimento irracional baseado na objetividade crítica e sistemática das associações e interpretações dos fenômenos delirantes” (BRETON, 2001, p. 328). O próprio Dalí ainda comentaria, em *Sim ou a paranoia* (1974 [1933]), seu processo e seus potenciais desenvolvimentos:

Eu acredito que esteja próximo o momento em que, por um processo de caráter paranoico e ativo do pensamento, será possível (simultaneamente ao automatismo e outros estados passivos) sistematizar a confusão e contribuir para o descrédito total do mundo da realidade. (DALÍ, 1974, p. 27).

Se bem pensarmos nos elementos que embasam o método de Dalí, notamos como há algo de barroco nesse aspecto, também. A vontade de aproximar os irreconciliáveis é nítida desde a sua concepção: o desejo de criar uma paranoia, que seja radicalmente irracional, mas, ao mesmo tempo, crítica, é um contorcionismo estético herdeiro do barroco das agudezas há pouco comentado. E essa vontade de criar verdadeiras alucinações paranoides permeia toda obra de Piva, inclusive em momentos em que o oferecimento de visões se sucede explicitamente, como em “Visão de São Paulo à noite Poema Antropófago sob Narcótico”.

São objetos como: “putos patacos torres chumbo chapas chopos vitrinas homens mulheres pederastas e crianças”, sucedidos por “lua gás rua árvores lua medrosos repuxos colisão na ponte cego dormindo na vitrina do horror” (PIVA, 2000, p. 42) que se justapõem, sem vírgulas ou quaisquer pontuações, e adquirem a velocidade necessária para se transfigurarem rapidamente e propiciarem imagens em movimento, evidenciando a indissociabilidade da matéria poética do livro, mais uma vez. Esse meio não se distingue, por exemplo, daquele encontrado para fluidificar os objetos em “O Volume do Grito”, conferindo a eles velocidade e movimentos metamórficos, como ocorre no verso: “relógios podres turbinas invisíveis burocracias de cinza cérebros blindados alambiques cegos viadutos demoníacos capitais fora do Tempo e do Espaço e uma Sociedade Anônima regendo a ilusão da perfeita bondade” (PIVA, 2000, p. 78). Nem do ágil fluxo de objetos arrolados no antepenúltimo verso de “Stenamina Boat” – “havia tinteiros meda-lhas esqueletos vidrados flocos dálías explodindo no cu sangrento dos órfãos” (PIVA, 2000, p. 88). São figuras que se estiram e se contaminam à medida que se desenvolvem, enquanto durar o fluxo das livres associações encadeadas pelo acaso objetivo, típico às primeiras manifestações surrealistas (e incrementadas pelo método paranoico de Dalí).

Em seguida, a respeito da perspectiva adotada, pode-se dizer que se empregou uma forma bastante barroca. Para esclarecer tal questão, evoquemos antes o que quis Emanuele Tesauro, em *Il Cannochiale Aristotelico* (2018 [1654]): com a luneta que batiza o livro, o conde pretendia ver e mostrar de perto tudo aquilo visto “de longe” por Aristóteles em seus tratados retóricos e poéticos – extrapolar o *logos* racionalista e criar um paralogismo próprio, com tudo aquilo que pudesse ser avesso às prescrições aristotélicas.

A cidade sob as lentes de Piva e Duke Lee é igualmente distante da lógica retilínea do Belo, tradicionalmente concebido pela chamada *literatura literária*: é cruenta e onírica, simultaneamente e sem concessão. Assim, Piva atualiza uma linhagem paranoica de poetas e artistas. Em *Maneirismo, o mundo como Labirinto* (1974), Gustav Hocke nos reafirma a linhagem restituída no tópico anterior:

Por volta de 1930, o Surrealismo forja todo um sistema de estética “paranoica”. As imagens mais absconditas ditas do subconsciente (a nova flor da “paranoia”) se revelam através de uma loucura consciente e de um delírio forçado. [...] É neste estado que desabrocham as flores da “paranoia”. Breton, como já o fizera Tesauro, recomenda que numa só imagem sejam reunidas duas realidades, ainda que bem distantes (HOCKE, 1974, p. 275).

Nas considerações de Deleuze, a respeito da arte barroca, para escolha do ponto de vista, as formas cônicas são adotadas para a sua explicação: o bico mais ou menos estreito que se alarga e se sustenta sobre uma base circular, oferece-se esteticamente enquanto objeto anamórfico – forma por acaso (ou não) coincidente àquela da luneta de Tesauro. O cone, quando observado de seu vértice, possibilita o reconhecimento de outras diferentes formas, como a elipse, os círculos de raios variados que se encolhem conforme a distância da base circular maior, e as diferentes cordas que caem de sua altura – mesmo diferentes, conectam-se entre si no vértice. Revela-se, então, a necessidade de se encontrar o melhor ponto de vista, isto é, aquele sob o qual se autoriza maior potencial perspectivo:

Nas cônicas, não há um ponto de vista ao qual se remeteria a elipse, um outro para a parábola e outro para o círculo. O ponto de vista, o vértice do cone, é a condição sob a qual é apreendido o conjunto da variação das formas ou a série das curvas do segundo grau. Não basta nem mesmo dizer que o ponto de vista apreende uma perspectiva, um perfil que a cada vez apresentaria a cidade à sua maneira, pois ela também faz com que apareça a conexão de todos os perfis entre si, a série de todas as curvaturas ou inflexões (DELEUZE, 2018, p. 48).

Isso quer dizer: a poesia deve sugerir um certo deambular por vias e ruelas escuras, à companhia daqueles que melhor nos possam mostrar, não o ponto final de chegada do nosso trajeto, mas como flunar prazerosamente pela infinidade desse dédalo, no melhor dos casos para sempre irresoluto. Os peritos nessa arte, poetas, críticos perspicazes e filósofos, são companheiros intensos de vida, como aqueles que nos assaltam pelo braço e nos levam a uma nova *visão* da cidade:

O que se aprende de um ponto de vista, não é, pois, nem uma rua determinada, nem sua relação determinável com outras ruas, que são constantes”, mas, além disso, “a variedade de todas as conexões possíveis, entre percursos de uma rua qualquer a outra: a cidade como labirinto ordenável” (DELEUZE, 2018, p. 48 – grifos meus).

Parece ser esse o grande programa que nos propõe Roberto Piva, com sua obra *Paranoia*: uma flana pelo subterrâneo de São Paulo – fazer-nos submergir em seus cartões postais alucinantes e alucinados, mostrando uma cidade para sempre jamais vista.

Isso pode ser sentido desde o projeto gráfico que engendra o livro, executado pela editora do Massao Ohno, editor responsável pela circulação de muitos autores que compunham uma cena alternativa de poesia à época das primeiras publicações de Piva. O livro desenhado na horizontal e com ricas folhas duplas de papel *couché* oferece recepção perfeita aos versos longos de Piva, acomodando-os melhor do que na tradicional diagramação vertical e impedindo que eles vazem nas fotografias do artista plástico

Wesley Duke Lee, que compõem o livro. Forma-se, assim, uma espécie de libreto com as dispersas cenas e rotas paulistanas experimentadas de modo multissensorial com os poemas e retratos que o constituem, conectados.

A (des)ordem prevalente em *Paranoia* é a da contiguidade e da intensa atividade em si, ainda que os meios utilizados para essa trama sejam diferentes, justamente como quer Deleuze. Para o filósofo francês, o raciocínio que pauta sua teoria a respeito da arte barroca se embasa na filosofia e no cálculo de Gottfried Leibniz, como delatado desde o princípio pelo título de sua obra. Segundo Deleuze, a relação estabelecida entre as noções de diferença e separação por Leibniz são uma superação das estipulações cartesianas ao mesmo respeito:

Sem dúvida, o erro de Descartes, que reencontraremos em diferentes domínios, foi acreditar *que a distinção real entre partes trazia consigo a separabilidade*: o que define um fluido absoluto é, precisamente, a ausência de coerência ou de coesão, isto é, a separabilidade das partes, que, de fato, só convém a uma matéria abstrata e passiva (DELEUZE, 2018, p. 17 – grifo meu).

Essa ordem anticartesiana que enxerga contiguamente os distintos, não seria a força estruturante de *Paranoia*? Desde o seu primeiro poema, “Visão 1961”, há um encontro entre os versos comprimidos, caoticamente imagéticos e sonoros, anunciados ou reativados com as fotografias – ainda que sejam expressões distintas das artes, a poesia e a fotografia compõem o plano estético do livro, coexistindo e cooperando para uma atualização das agudezas poéticas revisitadas anteriormente. A imagem da bailarina contorcionista no plano fechado e centralizado, em que seus membros evadem e invadem o enquadramento da foto, inicia a leitura, introduzindo algumas das imagens verbais dos versos de abertura do poema com uma condensada fotografia, como explica Mariana Outeiro Silveira (2016), em sua dissertação “Imagem retórica e imagem plástica: relações verbovisuais na obra *Paranoia* de Roberto Piva”:

Devido à grande concorrência de imagens do corpo no escrito de Piva, a primeira fotografia certamente recriou a imagem das “coxas do primeiro amor brilhando como uma flor de saliva” uma vez que, pelo ângulo escolhido por Duke Lee, o homem que segura a bailarina tem os olhos fixados em suas coxas, que estão brilhando talvez por conta da blusa de paetês de bailarina.

Outras imagens verbais que encontram repercussão nesta fotografia parecem ser: pálido maxilar, mágico vazio, cafetinas magras, “costureiros arrancando ovários dos manequins” (SILVEIRA, 2016, p. 109).

Ao retomar seu fôlego, na segunda estrofe, “da noite profunda”, outra vez à companhia de Mário e das fotografias de lajes sob o sol e de pernas imberbes pendendo de uma árvore, a voz lírica constata o lapso brutal do tempo de duração das suas alucinações: “já é quinta-feira na avenida Rio Branco onde um enxame de Harpias vacilava com cabelos presos nos luminosos e minha imaginação gritava no perpétuo impulso dos corpos encerrados pela Noite” (PIVA, 2000, p. 11).

Com o encaixe das fotografias, é como se o seu murmúrio anunciasse a imagem que se apresentará, como uma voz ruidosa que antecipa os “cus de granito destruídos com estardalhaço nos subúrbios demoníacos pelo cometa sem fé meditando beatamente nos púlpitos agonizantes” (PIVA, 2000, p. 19), por meio da imagem (*Figura 1*) aparentemente abstrata, do sulco negro em uma superfície porosa em escala de cinza. Assim, suprime-se a pausa do som entre estrofes, adiantando a voz, como se as hachuras da fotografia se referissem à dilaceração do ânus, presente no verso que a sucede, anunciando-o em uma língua cifrada e rumorosa.



Figura 1 – Fotografia de Wesley Duke Lee, página 18 de *Paranoia*.

Em seu fôlego derradeiro, o verso “no exílio onde padeço angústia os muros invadem minha memória atirada no Abismo e meus olhos meus manuscritos meus amores pulam no Caos” (PIVA, 2000, p. 20) encontra-se com a fotografia de uma fantasmagórica TV disposta ao lado de uma rosa sombria, que rapidamente estira o som uma vez mais antes do poema definhar.

Sob a égide do mesmo método, Piva e Duke Lee se encontraram em uma espécie de vértice estético e compuseram uma obra que se desdobra infinitamente por entre minúcias, detalhes de versos que são retomados pelas fotografias, suas metonímias, como apontado por Willer, fazendo ecoá-los, novamente. Da mesma forma, o verso, já tingido com a remissão da fotografia, a dispara de novo com seu eco, dando início a uma reação em cadeia sem fim. Cria-se um pequeno ritornelo que opera o texto como em uma partitura em que a voz do verso e o traço da imagem são submetidos a uma mesma pressão. Reconciliam-se verbo e imagem em uma nova criação tão poderosa quanto atordoante, à qual nos rendemos e pela qual somos alvejados em *loop*.

É a escrita feita com a mão que abafa a boca do verso ao mesmo passo que a amplifica ao sussurrar e ecoar com as fotos. É para a poesia verbal e para a fotografia: “um fora mais longínquo que toda forma de exterioridade e um dentro mais profundo que todo o mundo interior” (DELEUZE, 1992, p. 79). A obra de Piva se elabora de modo a nos bombardear com raro e igualmente vasto repertório estético. Verbal e visual, ruidoso e silencioso – o livro se mostra máquina irradiadora de blocos sensoriais aberrantes, horríveis e fascinantes, capazes de criar um universo lírico de admiração e pavor com que estranhamente nos deleitamos esteticamente.

E justamente nesse limbo de sensações desconcertantes, criado com acordes compostos de tantas matérias estranhas entre si, jaz a obra em sua máxima potência. Se quisermos ensaiar uma última comparação, podemos dizer que seu brilho extático não difere daquele da escultura “Transverberação de Santa Tereza”, outra obra exemplar de Bernini e dos livros de história da arte e do barroco: ambas provocam, com seus rodopios alucinógenos, a estranha sensação de ascensão, ainda que a ambiência seja lasciva, e o voo seja pelas trevas. A esse respeito, Alcir Pécora, organizador e editor da primeira coletânea realizada da poesia completa de Piva, é categórico ao aproximá-lo da escritora Hilda Hilst – “Hilda até quando é sublime tende ao obscuro; Piva, ainda quando é obscuro, tende ao sublime” (PÉCORA, 2007, p. 5).

Por isso, o filósofo e matemático alemão Gottfried Leibniz terá tanta importância como intercessor da chamada operação barroca, para as considerações de Deleuze a respeito do tema e para o justo pensa-

mento com a poesia paranoica de Roberto Piva: há um desencadeamento infinitesimal, como em uma dízima perpétua, tanto no cálculo leibniziano quanto na contígua composição poético-fotográfica de *Paranoia* (2000), marcada pelos disparos desse estranho mecanismo que nos restitui na carne dos sentidos uma etérea infinitude.

Referências bibliográficas

- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Pedro Tamen. Lisboa: Letra Livre, 2016.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.
- CASTIGLIONE, Baldasare. *Il libro del Cortegiano*. Torino: Einaudi, 1965.
- DALÍ, Salvador. *Sim ou a paranoia*. Trad. Denise Vreuls. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Editora Papirus, 2018.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FRIEDERICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GRACIÁN, Baltasar. *Artificio y Arte de Ingenio*. Obras Completas. Madrid: Aguilar, 1960.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- HANSEN, J. A. Barroco, neobarroco e outras ruínas. *Teresa*, [S. l.], n. 2, p. 10-67, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116560> (acesso em 10/01/2023).
- HOCKE, Gustav. *Maneirismo: o Mundo como Labirinto*. Trad. Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MALUFE, Annita Costa; SILVA, Mateus Soares Rodrigues. “Roberto Piva – Maldito, marginal: poeta menor. *E-escrita Revista do Curso de Letras da UNIABEU*, Nilópolis, v.14, número 1, janeiro-junho, 2023.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 1995.
- PAZ, Octávio. *O Arco e a Lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PÉCORA, Alcir. *Pécora revisita transgressão lírica (e obscena) de Hilda e Piva*. Jornal da Unicamp: Campinas, 2007.
- PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: IMS, 2000 [1964].
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Barroco, do Quadrado à Elipse*. Rocco: Rio de Janeiro, 2000.
- SILVEIRA, Mariana Outeiro da. *Imagem retórica e imagem plástica: relações verbovisuais na obra Paranoia de Roberto Piva*. 2016.141 f. Dissertação (Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2016.
- TESAURO, Emanuele. *Il Canocchiale Aristotelico, o sai idea dell’arguta et ingenuosa elocutione che serue à tutta l’arte oratoria, lapidaria, et simbolica*. Londres: Forgotten Books, 2018.
- WILLER, Claudio. Roberto Piva, poeta do corpo. *Eutomia*, v. 1, n. 15, julho de 2015. Disponível: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/1554> (acesso 25/01/2024).
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. Trad. Mary A.L. de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 1989.

LUZ EM RITORNELO: REFRAÇÕES POÉTICAS DE ORIDES FONTELA

NATHALY FELIPE FERREIRA ALVES

[...] *luz impiedosa*
excessiva vivência
consciência demais do ser.

[De “Fala” de Orides Fontela, *Transposição*]

Forças do caos, forças terrestres, forças cósmicas: tudo isso se
afronta e concorre no ritornelo.

[De “Acerca do ritornelo” de Deleuze e Guattari, *Mil Platôs*]

A poesia de Orides Fontela agasalha uma subjetividade deslocada em um mundo poético em que os objetos instituídos pela experiência lírica passam a ser não somente acessados, mas experimentados como elementos reiterativos de um processo de abertura poético-existencial. Nesse sentido, os poemas são articulados pelo que gostaria de chamar de “método compositivo do ritornelo”, a partir da leitura de “Luz”, de *Transposição* (1969); “Sol”, de *Helianto* (1973); “Alba”, do livro homônimo de 1983; “Centro II”, de *Rosácea* (1986); e “Sol”, de *Teia* (1996).

Ressalto que o uso da expressão *ritornelo*, adaptada da música e tornada conceito pela filosofia da diferença nos *Mille Plateaux* [*Mil platôs*] de Deleuze e Guattari (1980), neste estudo, é pensado em termos rítmicos. Ritmo visual-semântico, bem como sonoro-formal das imagens poéticas presentes nos poemas referidos, em que se destaca a imagem/tópica fusional da luz, em determinadas variações vinculadas à lâmpada, ao fogo, à estrela e também ao desdobramento da luz como lucidez.

Compreendo o *ritornelo*, em termos de procedimento, como lógica de existência poética. Sistema completo do desejo de escritura-leitura, definido pela coexistência de três dinâmicas implicadas entre si, a saber: *definição de um eixo* (alcançar um território de escrita em uma espécie de territorialização), relacionada às imagens/tópicas dos poemas; *habitação de um território*¹ (produzida pela definição do eixo), por meio da transformação das imagens; *lançamento ao fora do eixo* (movimento de desterritorialização), a partir da criação de novos volteios imagéticos.

Ao diferirem de si mesmas, as imagens poéticas se instituem sob o signo de uma diferença constitutiva que interconecta os poemas. Em meio a esse processo concomitantemente agregador e disjuntivo, insinua-se um tipo de manobra criativa e criadora de linguagem, indicativa de uma dinâmica de territorialização e de desterritorialização contínua dos signos.

Começo com a leitura de “Luz”, com a finalidade de verificar como o procedimento poético em *ritornelo* insurge desde a inscrição temática presente no título:

¹ O conceito de *território*, desenvolvido por Deleuze e Guattari em *Mille Plateaux* (1980), pressupõe obviamente um espaço, mas é importante destacar que não corresponde a uma demarcação objetiva de um lugar, em termos geográficos. O território é de caráter existencial, já que abrange planos familiares e vinculantes, demarcando suas devidas distâncias.

Luz
A lâmpada *sus*
pensa, milagre
inatingível *suspensa*
horizonte.
Nós a olhamos fascinados.
(FONTELA, 2015, p. 76 – ênfases minhas)

A luz em questão é de natureza “inatingível” e será a imagem sobre a qual o dispositivo poético em *ritornelo* recairá. Sendo “suspensa”, relega ao sujeito lírico – pluralizado e eclipsado (se lido à luz de um personalíssimo “eu”) – somente a possibilidade de contemplação. A lâmpada, traço metonímico do *topos* da luz no poema, é eleita como eixo a partir do qual a enunciação lírica girará, tendo por privilégio o uso de fonemas anasalados simuladores de uma circularidade sonora repetida como tema ou espécie de motivo musical, em pequenas variações, tal qual se observa nas marcações registradas em negrito no corpo do texto.

A imagem da lâmpada atravessa todo o poema, mas se instaura nos dois primeiros versos que experimentam sonoro-visual e semântico-formalmente sua aparição, “sus / pensa”, como “mancha gráfica” sobre o branco do papel. Além disso, a lâmpada, luz contida e artificiosa (lida em sentido ao menos duplo, isto é, como fruto material de “engenho tecnológico”, e figurado de “acesso às luzes do saber”, por intermédio das ideias e da racionalidade), cria sua própria escapada também semântica. Não só sugere pensamentos à voz lírica e aos leitores, por meio da fratura da palavra “sus / pensa”, em que se inscreve o verbo “pensar”, como também empree a criação de um objeto poético singular.

A já lâmpada-poema apresenta luz gradual aliada à tópica da lucidez ou do pensamento próprio sobre si e sobre o mundo, convidando a subjetividade lírica, espécie de prefiguração de uma leitura porvir, a abandonar-se ao poema, ao seu fascínio. Paradoxo em que encanto, “milagre” e racionalidade se encontram, sem coincidirem necessariamente consigo mesmos. Afinal, tal encontro é forjado nas encruzilhadas de uma linguagem afirmadora das diferenças de cada um de seus elementos.

O sujeito lírico se configura enquanto processo. É radicalmente deslocado de um possível centro autárquico e se institui no mundo, fazendo-se nele ao habitá-lo como espécie de morada provisória. A subjetividade cria, desse modo, seu território, ainda que já imediatamente desterritorializada poeticamente. Poema e subjetividade lírica são manifestações da materialidade de uma linguagem saltimbanca, cirúrgica em cortes, saltos e pousos.

O resultado de tal dança de formas e sentidos, aliado à temática da luz, de sua pretensa relação com a racionalidade e seu aparente reverso – o fascínio (entendido nos termos de um encantamento, em certa medida, de ordem irracional, se lido a partir da clássica perspectiva cartesiana, por exemplo) – é a impressão, a meu ver, calculada, de uma linguagem amparada sobre pilares fraturados, inclusive sintaticamente. O *enjambement* tanto direciona ritmos de leitura, quanto recria sentidos latentes das palavras, em potência encarnada justamente na [des]agregação linguístico-discursiva, como no caso de “sus / pensa” já mencionado.

Graças à estratégia criativa de acoplagem imagética, o corpo escritural converte-se em contundente caleidoscópio² poético. A luz, ao refletir potenciais fragmentos dispersados no “horizonte” formulado pela suspensão da “lâmpada”, associa planos diversos, em termos físicos-espaciais. Isso ocorre porque a cena lírica

² Tomo por empréstimo a expressão “caleidoscópio” (adaptada neste artigo conforme sua configuração argumentativa) do texto “A essência do espelho” de Elizabeth Hazin. De acordo com a autora, na poesia de Fontela: “O caleidoscópio é a metáfora de seu fazer poético. Escrever em caleidoscópio seria uma maneira especial de organizar formalmente um texto: algo já escrito anteriormente repetir-se-ia mais adiante, gerando um novo ícone” (HAZIN, 1998, p. 2). Penso que, em certa medida, a interessante noção de caleidoscópio, discutida em termos

remonta a noções de altura e, em certa medida, de verticalidade (espaço ocupado pelo objeto luminoso), assim como de horizontalidade (pensando-se na superfície espacial ocupada pelo “eu” e demarcadora de sua perspectiva de visão, de seu horizonte). De modo semelhante, a “lâmpada” atua como dispositivo afetivo para a subjetividade poética vinculada à alteridade do mundo, compreendendo-se, nesse circuito inter-relacional, os objetos como outrem, sempre levando em consideração sua irreduzibilidade constitutiva, em estado permanente de afecção no plano de consistência da escritura poética. A dispersão temático-imagética do poema cria diversos campos de sentidos, vários também entre si, ainda que conectados com novos e repercussivos campos gerados pela imagem luminosa refletida continuamente. Isto acontece a cada potencial volteio reflexivo que fascina, mas contamina e, em um só tempo, dissipa o sujeito lírico, enredando-o à trama paradoxalmente dissociativa do poema que aproxima as experiências do “eu” e do mundo, imbricando-as existencialmente, sem deixar de demarcar sua incontornável diferença.

Como resultado do deslocamento subjetivo, “pervive” a imagem de uma subjetividade lírica integrada fragmentariamente ao mundo, também dispersa em meio a contínuas refrações modificadoras de sua própria existência pluralizada em um “nós”, entendido como índice conjuntivo, mas, sobretudo, curiosamente indeterminador de pretensas interioridades, pessoalidades e individualidades constituídas por um discurso lírico compreendido em termos tradicionais. Nesse sentido, o poema dramatiza a concentração do próprio “milagre” imagético-constutivo e tópico da luz, ao se instituir como milagre-em-poema: subjetividade poética e linguagem desterritorializadas regressam ao território subjetivo e linguístico sem, contudo, retornarem como mesmas. O “milagre” poético é também revelar os “outros nos mesmos”, os diversos “nós” tensionais (relacionados à pretensa pessoalidade, mas também ao próprio entrelaçamento da escrita) que escapam, giram e retornam à esfera subjetivo-objetiva em relação com a realidade. Não à toa, “Luz” encerra com o seguinte trecho: “Nós a olhamos fascinados.”

A linguagem faz com que o “milagre”, correlato à criação figurativa da lâmpada, esgarce-se entre estrofes materializadoras do caráter “inatingível” da luz segundo regras estritamente racionais. Aliando-se à repetição dos sons predominantemente nasais, demarcadores dos tempos e dos sentidos de leitura vinculados ao estímulo visual luminoso (já que atravessam o poema tal como faz a própria luz temático-formalmente), o que se prefigura é a criação de um ritmo articulador de uma zona de passagem entre todos os elementos imagéticos.

Além disso, em um poema tão conciso quanto “Luz”, o expediente do refrão ou do estribilho, em sentido geral, não ganharia espaço. Mas é interessante observar que a repetição – outro procedimento em uso ativo pela poeta – cria uma dimensão altamente expressiva, sobressaltada na dita funcionalidade de um enunciado comum, atuando como espécie de mínimo refrão. O poema, sob outro prisma de visão (ou de escuta), conserva, assim, expressividade rítmica. O que parece, então, estar em jogo em “Luz”, além do desenvolvimento óbvio do tema-título, é a criação de eixos em torno dos quais o ritmo poético articula imagens sonoras e visuais, acoplando-as de maneira inédita. “Luz”, portanto, tem *modus operandi* próprio, ao revelar seu procedimento criativo – que não deixa de ser um modo de se fazer no mundo – por meio de ritornelos constituidores de seu próprio território, já que:

Precisamente, há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos. Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 121)

metafóricos por Hazin, ajuda-me a cercar o procedimento poético que denomino por método compositivo em ritornelo do projeto escritural de Orides Fontela, constituindo o plano de sua imanência e conseqüente consistência da “poética caleidoscópica” oridiana.

Ao se configurar como agenciamento territorial, o ritornelo é constituinte de ritmo e fabrica seu próprio tempo. Se transposto à leitura da poesia de Orides Fontela, percebo-o como procedimento reiterativo e, sobretudo, criativo poeticamente. Afinal, o que esse movimento faz (e a palavra movimento aqui é inevitável) é eleger um centro dentro do circuito de enunciação lírica, voltando ao redor do mesmo, para daí escapar. Trata-se de atrair-se momentaneamente a outro centro – a variação da imagem, como tenho sugerido – para, enfim, embarcar em um contínuo de novas reiteraões.

Tal movimentação afetiva permite que os poemas de Orides alcancem plasticidade, taticidade e dimensionalidade, instituindo-se, portanto, como corpos atravessados sempre por um ritmo fundacional, que, contudo, não se confunde com a métrica. O expediente rítmico não possui origem pré-estabelecida que não seja a sua própria dinâmica de movimento. *Autopoiética*, a fundação rítmica agencia categorias de “som” e de “sentido” que operam contiguamente. Conforme indica Meschonnic, o ritmo é de natureza contínua. Seus modos e movimentos de significação regem a corporeidade, a voz, o gesto e a história, ao estabelecer um “contínuo da linguagem ao sujeito, da linguagem à história, à literatura, que é mascarado pelo contínuo das palavras e das coisas, o contínuo da natureza, o único que o signo ouve” (MESCHONNIC, 2006, p. 5). Sendo assim, proponho a leitura de “Sol” do livro *Helianto*:

Sol.
Sol maiormente. Alucinado.
Sol
trespassante: há aberturas
 no sangue
 há janelas de vidro
 na mente.
Que mito subsiste
– que infância –
sob este Sol que ternura
 nos resta?
Só o mito maior
deste Sol
puro.
Sol
sem nenhuma sombra
 possível.
(FONTELA, 2015, p. 115 – ênfases minhas)

Se no poema de *Transposição* a imagem responsável pelo desenvolvimento da tópica da luz era a lâmpada, em “Sol” o elemento disparador da glosa, por assim dizer, será a imagem estelar. Esta composição se estende, em relação à anteriormente lida, mas ainda explicita uma depuração formal ímpar.

Seu centro temático é reiterado ao longo de todas as estrofes e, nesse sentido, não há, metapoeticamente falando, “nenhuma sombra / possível” para o próprio discurso poético, para além, é claro, da consistência formal e semântica de inclinação filosófica do poema. Sempre escrito com letra maiúscula, “Sol” refere-se à estrela centro de nosso sistema solar, também sinônimo de luz muito intensa, expressa pelo termo “maiormente”, contraposto ao virtual e consecutivo apequenamento de um sujeito observador. A pequenez do “eu” alia-se à incapacidade de fuga da visão arrebatadora do objeto cósmico e dos seus efeitos quaisquer que sejam, benéficos ou maléficis, já que sua presença é “trespassante”.

Além disso, “Sol” como motivo sonoro (note-se também sutil referência à altura melódica, análoga à da nota musical homônima, que em *temperamento igual*³ reside logo acima da nota “dó” central de

3 Sistema de afinação que aproxima intervalos ao dividir uma oitava (outro intervalo) em etapas similares. Dessa forma, a extensão de frequências de qualquer par adjacente de notas tende a ser sempre a mesma.

um piano) atravessa o plano fonético de todo o poema: “sol”; “sol”; “sob”; “só”; “sol”. Isso me leva a compreender como os volteios em torno do tema carregam materialmente resíduos de seu som, já que os termos destacados evocam associações medulares ao seu desenvolvimento, funcionando como um tipo de eixo rítmico. Assim, a figura solar reverbera um ritmo vibrátil, articulador dos eixos semânticos e formais, fazendo-os faiscar sob a forma de imagens poéticas singulares que arregimentam a tessitura lírica coesa da escritura do poema.

A palavra-coisa “Sol” atravessa a dimensão afetiva do sujeito lírico, assim como a do mundo em que vive e percebe as coisas, ao passo que também é irremediavelmente afetado por esse mesmo mundo. “Trespasante” e “alucinado”, o “Sol” trespassa e alucina(-se), ou seja, exerce um ponto de virada semântica da luz vinculada ao *topos* da lucidez, como se propusesse uma espécie de “elemento-sombra”. Em diálogo expresso com a epígrafe de *Teia*, “a lucidez / alucina” (pequeno ritornelo semântico, sonoro, visual e temático estendido em toda obra oridiana), o reverso da lucidez e mesmo o seu excesso, que de alguma maneira enlouquece, penetra profunda e violentamente em todo campo perceptivo e reflexivo da subjetividade lírica. Em amplitudes infinitas, essa interpenetração persiste em “eterno presente”, dimensão temporal explicitada pela repetição do verbo “haver” que dramatiza a relação mental e corporal do “eu” com a figura solar: “há aberturas/ no sangue / há janelas de vidro / na mente”. Ouso sugerir que a própria imagem estelar, pensando-se em seu espectro visível, isto é, em sua luz, materializa-se no poema. Isso acontece por meio do espaço em branco na segunda estrofe, ao apresentar justamente os locais físicos e psíquicos que o “Sol” não apenas perpassa, mas invade.

A terceira estrofe está localizada no centro do poema e exerce, à primeira vista, papel de escapada semântica do tema desenvolvido anteriormente. Instaura-se a dimensão do mito (muito profícua em diferentes tempos e culturas no ocidente e no oriente, se relacionarmos à figura solar), vinculada curiosamente às noções de infância, em seu sentido inaugural. Por questões de economias desse texto e também de escolhas de leitura, opto por relacionar a ideia de mito à de infância, elaborada como elemento indicativo de um estado criativo do poético. Além disso, poderia ainda pensar na ideia de infância como início, como aurora da linguagem poética que institui, verso a verso, a imagem desmedida do “Sol” excedente a tudo e a todos.

Ao repetir “Sol” e revolver o tema da infância como origem – ainda que sem uma gênese preestabelecida, entendendo-se como original e originário o próprio perfazer da escritura poética –, Orides Fontela opera por meio do *ritornelo* e esse conceito passa a ser procedimento poético em que o ritmo é passagem para diferentes dimensões de sentidos e de formas. O que chamo de dimensões articula elementos linguísticos, mas também extralinguísticos e regula a expressividade do poema, tornando-o multidimensional. A quarta estrofe modaliza o tema cosmogônico acrescido às camadas de sentido do eixo central do poema – a luz estelar – e retoma sua grandiosidade, em detrimento da ambiência terna e “menor” insuflada pela rememoração da infância. Destaca-se, portanto, “Só o mito maior” de um “Sol” puro, ausente de qualquer mistura, de qualquer interferência, na construção de sua imagem. Essa constatação pode ser lida como volteio que resgata o advérbio “maiormente” localizado na primeira estrofe do poema.

Aliás, a retomada da primeira estrofe, espécie de prelúdio do que será desenvolvido ao longo do corpo do poema, é interessante para pensar no salto estabelecido entre quarta e quinta estrofes. “Maioresmente” e “puro” o sol se destaca no céu observável e afeta invariavelmente o sujeito observador. Mais do que isso, ao não conceber “nenhuma sombra / possível”, a imagem estelar, tal como um cristal prismático, revela as várias faces da luz, assim como da lucidez. Não há espaço para a sombra do pensamento, mas o excesso das “luzes da razão” também leva à alucinação, a um estado de sofrimento psíquico ocasionado pela demasiada consciência do mundo, ou, mal parafraseando Drummond, de “sentimento do mundo”. A consequência

mais estritamente física da alucinação também pode ser lida, se a aliarmos a um sentir-pensar que leve em conta o extremo brilho da luz solar, no seguinte sentido: tratar-se-ia de uma perturbação mental caracterizada pelo aparecimento de sensações (auditivas e visuais, por exemplo) concedidas por causas de cunho objetivo que, na realidade, não existem. Poder-se-ia entender, segundo esta linha de raciocínio, a alucinação como espécie de sensação real, entretanto, sem objeto.

Mas o que seria, de fato, tal luz provocadora de fascínio e de alucinação, seja na manifestação de uma simples lâmpada em “Luz”, seja na imanência da estrela em “Sol”? Que força é esta que nos inclina a pensar, também reiteradamente, em sua existência que, aliás, nem sempre percebemos como objeto em si (como vemos as coisas iluminadas por ela), mas que *dá a ver* tudo o que está a nossa volta? Quantos significados possíveis existem para tentar rastrear tal fenomenalidade que, em termos estritamente físicos, trata-se de radiação eletromagnética sensível e sensibilizadora de nossa visão?

Partindo dos objetos do mundo, da lâmpada ou da estrela, Orides Fontela convida a *pensar com* ela, a atravessar uma miríade de imagens construídas poeticamente. O efeito, contudo, não é rarefação metafórica, em termos de mera ornamentação retórica dos temas apresentados, mas a urgência de sua presença e imanência persistente, texto a texto. Insistência que volteia, salta, gira e retorna sempre em uma espiral provocada pelo *ritornelo*, o qual nos ajuda a também ler liricamente as relações entre as instâncias formais do “eu” e do mundo nos poemas. Recorrências imagéticas dinamizadoras da formulação de uma subjetividade lírica já despojada de interioridade pura, aberta ao “nós” em devir que “nos resta” como humanidade em [des]construção.

Variando delicadamente o motivo de seu canto, vejamos como Orides opera a mesma palavra “Sol” em poema de mesmo título, agora do livro *Teia*:

Sol
inconsciente
Sol
de negro cerne
Sol
aureolado de luz.

(FONTELA, 2015, p. 324)

Interessante pensar como a estratégia de repetição da palavra central “Sol” continua no poema. O mesmo ocorre com a persistência semântica de uma possível alucinação, nesse caso, própria da estrela, de algo que também pode ultrapassar a consciência, já convertida sob o signo do “inconsciente”. Este “inconsciente” *dá o que falar*, seja porque denota um ser não dotado de consciência, ou de uma consciência “regular” em termos humanos, seja porque se remete ao sistema do aparelho psíquico gerenciado por conteúdos recalcados, baseados em processos dinâmicos, que contribuem para situar a vida consciente, em psicanálise (algo que, sem dúvida, atapeta os sentidos do poema, mas não me parece central para a abordagem de leitura a qual me detenho).

De qualquer maneira, o “Sol” de *Teia* mantém o motivo do canto poético, mas o inverte – corrompendo seu sentido lido anteriormente –, se comparado ao “Sol” de *Helianto*. A estrela de brilho puro, negadora da existência de qualquer “sombra / possível”, cede espaço à pulsação de um “negro cerne”, algo que conserva, de alguma maneira, o caráter “alucinado” ou “inconsciente” do sol, correlato também à figura do poeta enquanto categoria escritural.

O sol puro do poema de *Helianto* aparece, paradoxalmente, apenas no momento em que atravessa outros seres, outras coisas do mundo e se revela na ausência, no branco da página forjadora do brilho estelar. Já a estrela de *Teia*, apesar de eclipsada, escondida, em certo sentido, é delineada justamente por tal

movimento, ou pela aparição de outro elemento não nomeado e não aparente que, contudo, trespassa-a, escondendo-a e, concomitantemente, destacando-a, ao levar sua existência à situação de aporia constitutiva.

A imagem luminosa, subsistente a tal visão mítico-apocalíptica, não é mais direta e central, como nos poemas anteriores, mas de natureza difusa. Se lida em termos rítmicos, ultrapassa a esfera dos sentidos, já que se torna uma “figura multisensível” (DELEUZE, 2002), sinônimo de um movimento silencioso presente em todas as atmosferas poéticas suscitadas. A luz, em “Sol” de *Teia*, é movimentação sensível e expressiva. Agenciadora da própria criação, em sístole-diástole, compõe e decompõe suas próprias possibilidades de conceber “narrativas míticas”, ou seja, de caráter poético-criativo. A retomada da imagem/tema luz, no verso “aureolado de luz”, indica que, sob a perspectiva do *ritornelo*, o ritmo em “lusco-fusco” de “Sol” projeta a articulação entre imagens, expressões, cores, sons e tudo que possa envolver-se no domínio rítmico do poema.

Já no poema “Alba”, publicado em livro homônimo, a inserção da luz e também de seu par, a lucidez, por vezes amistoso, por vezes problemático, concentra a variação do tema pela apresentação da aurora do dia. O texto demonstra também certo desconforto de ordem sensível que acomete os olhos logo quando acordamos e o sol *impõe sua presença*. Isso é importante porque se acentua a mudança de um estado de descanso e de sonho para um estado de vigília, de atenção plena à realidade, “ao sangue” e à dor que é viver. Como se a vida, desde o parto, ou das primeiras luzes sentidas, fosse uma contínua aporia entre o deleite e o sofrer. Como se houvesse, portanto, uma violência e uma indecisão constitutivas da vida, inclusive da vida dos signos poéticos, que encorpam a própria tessitura poética.

Metáfora para o alvorecer da vida, mas também da linguagem e da própria poesia (encapsulada no termo infância que reaparece para indicar algo da ordem de uma inauguração, de uma *primeiridade*⁴ de sentir e de pensar o mundo), “Alba” também possui um possível lastro intertextual. O título retoma delicadamente o gênero “alba” dos cantares d’amigo galego-portugueses, em que comparece o trauma da separação dos amantes no início do dia, após uma noite de amor e de sonho.

I
Entra furtivamente
a luz
surpreende o sonho inda imerso
na carne.

II
Abrir os olhos:
Abri-los
como da **primeira vez**
– e a **primeira vez**
é **sempre**.

4 Nos termos de Charles Sanders Peirce, em artigo de 1885, intitulado “Um, Dois, Três: Categorias Fundamentais do Pensamento e da Natureza” [“One, Two, Three: Fundamental Categories of Thought and of Nature”] e na obra *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (1931-1958), editada por C. Hartshorne, P. Weiss e W. Burks, em oito volumes, transposta ao português sob o título de *Semiótica* (1999), a *primeiridade* é o nome da primeira categoria da experiência dos signos. Ela definiria o ser da possibilidade qualitativa e positiva, ao nível pré-reflexivo. De caráter monádico, isto é, de natureza singular, não derivada, mas originária, tal qual os átomos, a *primeiridade* semiótica se relaciona ao acaso, à imediatidade, à qualidade de sensações, de afecções e de sentimentos, às recombinações e ramificações de atos em que uma porção da consciência se distingue de outras. Ao formulá-la, juntamente às categorias de *segundidade* e *terceiridade*, Peirce as reconhece como pilares indispensáveis à filosofia. O semiólogo redireciona, nesse sentido, o método filosófico e, em consequência de tal gesto, acaba por desarticular toda uma metodologia derivada de um sistema filosófico preponderante, de lastro cartesiano. É inclusive a partir da renúncia ao cogito projetado pelo cartesianismo que se instituem suas teorias sobre os signos, sobre a cognição, sobre metodologia e investigação nas ciências, bem como sobre o fulcral conceito de descoberta e de uma certa inauguração contínua de afetos, ao qual a *primeiridade* se coaduna, não se afastando, em certa medida, da filosofia francesa da diferença de Gilles Deleuze, de que decorre o conceito de *ritornelo*, neste artigo, transposto à categoria de procedimento compositivo poético.

III
 Toque
 de um raio breve
 e a violência das imagens
 no tempo.
 IV
 Branco
 sinal ofertado
 e a resposta do sangue:
 AGORA!
 (FONTELA, 2015, p. 167 – ênfases minhas)

Composto em quatro partes, a divisão do poema indica as etapas de afecção da luz no sujeito poético, suas consequências sensório-emocionais e psíquicas. A primeira conta como a luz é o expediente natural despertador do corpo, em estado semiconsciente de “sonho inda imerso / na carne” que progressiva e “furtivamente” ecoará, aos poucos, o estado de vigília, de racionalidade, outra forma de mencionar um estado também de lucidez, que já se inscreve na própria aparição luminosa de uma “mente furtiva” (“furtiva/mente”).

A segunda etapa de leitura investe no retorno ao tema da luz como “primeiras luzes”, em que a imagem poética da alba como amanhecer é potencializada por visadas que a abrem ao estatuto metafórico do início da vida. Os retornos, nessa estrofe, contudo, não se limitam à produção das metáforas, mas ao procedimento de repetição sonora, vinculada ao *ritornelo*, dos termos “abrir” e “primeira”. Algo demarcador, na forma, da confluência e da articulação das imagens produzidas pelo desenvolvimento do tema da luz, reiterado, inclusive, pelo advérbio “sempre”. O mesmo ocorre com o circuito aliterante de todo o poema em que o som, ora suave das nasais, ora truncado das oclusivas e bilabiais, inunda a composição poética, com a mesma intensidade da “alba”, ramificada estrofe a estrofe, resultando no tom rosáceo, característico do amanhecer, inscrito na mescla do “Branco / sinal ofertado” com a “resposta do sangue”.

É assim também, por submersão nas imagens, que a luz se institui “no tempo” (representativo tanto de uma temporalidade, quanto de uma exposição à exterioridade, das coisas que “ficam no tempo”, como se diz popularmente): “I / Entra furtivamente / a luz / surpreende o sonho inda imerso / na carne. // II / Abrir os olhos. / Abri-los / como da primeira / – e a primeira vez / é sempre. // III / Toque / de um raio breve / e a violência das imagens/ no tempo. // IV/ Branco / sinal ofertado / e a resposta do / sangue: / AGORA!” e conserva a “violência das imagens” do “raio breve”, da ação concomitantemente destrutiva e criadora da luz, de seu “Branco / sinal ofertado”. Sinalização ambígua: a luz é sinal ofertado pelos céus ou o sujeito lírico oferta à esfera sublime um sinal branco, vazio? Seria este um sinal de abertura ao toque da luz furtiva que “surpreende o sonho inda imerso / na carne” e se encarna na “resposta do sangue”, na relação afetiva que esse corpo, narrado pela subjetividade lírica, travará com mundo?

É nesse sentido que as terceira e quarta estrofes concentram-se no vínculo do corpo com a coisa, com esta luz aparentemente impalpável que, paradoxalmente, toca a tudo e a todos, expondo o mundo e os seres como são. Por meio da “violência das imagens”, o “eu” que fala no poema sucumbe instantaneamente à aparição luminosa de seu “sinal” ofertado como experiência a ser vivida. Tal violência é também uma espécie de marca da luz, do seu movimento em *ritornelo* imagético, das cicatrizes que seus volteios deixam no mundo. A única saída possível para o sujeito lírico é viver imediatamente (“AGORA!”) com esta luz. Isso significa relacionar-se com a realidade tal qual a mesma se impõe, realizando, portanto, uma “resposta do sangue”, ainda que isso cause algum trauma, alguma dificuldade. É preciso viver o tempo presente no exato momento em que *já não é e ainda não foi*, com a radicalidade e a urgência que o “toque / de um raio breve” concentra.

A constituição imagética da luz, em “Alba”, mas também nos outros poemas lidos, inicia-se com o estabelecimento de uma espécie de centro em meio ao caos, de uma luminosidade que “Entra furtivamente” e “surpreende o sonho inda imerso / na carne”, isto é, no corpo do “eu”, fruto da enunciação lírica. Demarcar, portanto, a constituição de um território, pensando-se com Deleuze e Guattari (1980), em que se cumpre uma dimensionalidade na possibilidade de se girar em torno de um eixo que, na atual leitura, incide na maneira como as imagens insurgem no corpo da subjetividade poética, esse que é por ela narrado, mas também no corpo do próprio poema. No entanto, tais corporeidades se tornam outros centros em que os traçados, as linhas de fuga do território “luz” se dinamizam ora na “violência das imagens”, ora na “resposta do sangue”, perpetuando-se como marca nos corpos de quem escreve e de quem lê os poemas indefinidamente.

Eleger um eixo, gravitá-lo... escorrer de seus domínios para novamente investigar um novo eixo, girar e daí escapar sucessivamente: eis o movimento do ritornelo. Nesse procedimento compositivo existe uma esquemática de reiterações que não implica necessariamente reincidência do mesmo, mas de repetição de uma conjuntura para que exista diferença. A cada vez que uma imagem retorna, trata-se já de outra em que novas conexões foram investidas. Cria-se assim um tempo irreversível, um presente atualíssimo desaguado na forma de um processo poético encarnado na obra de Orides Fontela. É como se ouvíssemos alguém falando ao pé de nossos ouvidos, segredando-nos enunciados profundos, incutidos em formas poéticas breves, aparentemente aproximadas ao rarefeito, mas que, se sentidas em profusão e em convívio intenso, tal como pede a poética oridiana, descortinam densidade compositiva... como se ecoasse suave e acusticamente o refrão de uma música. O modo de leitura ora proposto também parece possibilitar a compreensão dos poemas de Orides como conjunto coeso e reiterativo. Compreendendo-o ainda como espécie de “partitura para a voz poética” articuladora do mundo por meio da instituição imagética que configura a expressividade rítmica semântico-visual e sonoro-formal do projeto poético oridiano.

É assim que leio o novo eixo eleito para construção de “Centro (II)” de *Rosácea*: o texto recupera subterraneamente o tema “luz” por meio da imagem de um querubim⁵ incandescente correlacionado, em certa medida, à “lâmpada”, ao “fogo” e à luminosidade do “Sol”, principalmente em sua faceta dupla de criação e de obliteração simultâneas de sentidos e de mundos. “Centro (II)” aproxima-se, em certa medida, a narrativas míticas judaicas e cristãs em torno dos anjos, assim como à noção de infância como primeiridade do olhar, como ato inaugural, como um fazer poético (leia-se, portanto, *poiético*) por excelência:

O querubim arde no adro, erguendo
sua alada cabeça, essência
apenas
o querubim arde no adro, e a
pedra
em que se encarna, arde
no fogo
de sua integridade
absoluta.
(FONTELA, 2015, p. 284 – ênfases minhas)

5 Para a presente leitura, entendo os querubins como entidades sobrenaturais mencionadas no Antigo Testamento da Bíblia, em livros judaicos e em relatos apócrifos. Em algumas interpretações, os querubins seriam anjos de quatro faces e quatro asas ou animais em primeiro lugar na hierarquia celeste, logo abaixo da divindade judaico-cristã e entre os tronos e os serafins, outras classes angelicais. Em outras interpretações, mais modernas, originadas provavelmente do Renascimento, mas que podem retomar representações da Roma Antiga, os querubins assumem a forma de bebês humanos alados.

O tema da luz, aliada ao elemento fogo, ganha contornos sombrios, tal como se observou no “Sol” de *Teia*, com seu “negro cerne”; na angústia de não se ter escapatória de um fenômeno tanto criador, quanto destruidor, caso se pense em “Sol” de *Helianto* (“sem nenhuma sombra / possível”); ou ainda no excesso da luz de “Alba”, agente da “violência das imagens / no tempo” (e, conseqüentemente, em quem o pervive). No entanto, subsiste o fascínio, vislumbrado desde o poema “Luz”, suscitador da suspensão da lâmpada em plano simbólico, bem como concreto. Mesmo que haja diferença (sempre haverá diferença e repetição operadas pelo movimento rítmico do *ritornelo*), os poemas dialogam inicialmente no nível do conteúdo em que as imagens se correlacionam ao par luz/lucidez. O diálogo temático estende-se ao campo formal: a expressividade rítmica sonora e morfológica dos poemas se conserva por meio da reiteração sígnica. A repetição como procedimento poético, nesse caso, indicia contágio sonoro e multiplicidade semântica também na produção de pequenos estribilhos formados no interior das estrofes, como é o caso de “Centro (II)”.

Vislumbra-se neste poema, ainda que em uma perspectiva diversa, várias imagens já trabalhadas nos outros textos lidos. Isso, contudo, não implica esvaziamento dos sentidos produzidos pelo centro gravitacional da luz e de suas respectivas refrações imagéticas. Em particular, a luz incide no “querubim”, imagem, em certa medida, relacionada à infância e que pontua questões quanto ao pretense e problemático caráter mimético da obra de arte e do próprio fazer poético. O que importa mencionar inicialmente é que o “querubim” conserva leveza “apenas” (*somente* ou *apesar de*). Ou, por que não, “a[penas]”: a leveza se manifesta materialmente no corpo angélico, a partir da sinédoque de suas asas, em contraposição ao peso das “pedras”, ou seja, do material de que é feita a estátua angelical. Extrapolando a leitura: há também o vestígio de uma condição existencial aporética, que conserva *penosa* e *insustentavelmente* uma espécie de utopia, de um *sem-lugar*, para a “leveza do ser”. Nesse caso, a conexão com as “pedras” seria associativa e não contrapositiva. De qualquer forma, a relação paradoxal de contraposição/associação semântica entre “apenas” (em extensão “a[penas]”) e “pedras”, termos aproximados em seu plano sonoro aliterante, assim como “arde” e “adro”, demarca a insistência do procedimento em *ritornelo* nas imagens sonoras e visuais do poema.

Na presente sugestão de leitura, a luz retorna na variante do fogo como princípio criativo e simultaneamente destrutivo. O que o poema dramatiza é a necessidade de passar e ser perpassado pela consumação das chamas, como em uma espécie de purgação, mas também de purificação, correlatas à ação da luz estelar que promove gênese, ocaso e, sobretudo, transformação. Isso ocorre porque atravessar[-se] pela experiência do fogo,⁶ como princípio criativo, seria condição, ao sujeito e ao corpo textual, de persistência em uma insólita “integridade / absoluta”, isto é, em uma síntese poética depuradora tanto da experiência de passagem pelo fogo, quanto de todas as imagens vislumbradas nos poemas lidos em perspectiva. Faz-se oportuna, portanto, a atenção ao estado de inteireza da luz, no sentido de sua consistência imagética preservada, poema a poema, ainda que com inevitáveis e férteis variações. Justamente a “inteireza” (resultante aporética de um conjunto imagético esgarçado, porque incontrolavelmente variado em seu tema e em suas formas de desdobramento), como instância existencial, é o construto transformador da imagem poética da luz, de sua capacidade de gerar e de obliterar a vida e, no plano escritural, de conceber formas líricas em fluxo contínuo.

⁶ Poder-se-ia vincular a questão do fogo à manifestação divina concentrada na imagem dos anjos, no caso de “Centro (II)”. A depender da tradição da mística judaico-cristã (há outras em que justamente os querubins, presentes no poema, exerceriam esse papel, tal como na *Hierarquia Celeste* de Pseudo-Dionísio), os serafins seriam a categoria angélica mais próxima da divindade e, enquanto “*seraph*” (no hebraico) literalmente “se consumiriam no fogo”, dedicando suas existências ao louvor, imersos na luz tanto inebriante, quanto temerosa, da figura divina. É possível observar ainda como o caráter sacrificial, que mantém certa atmosfera mística do poema, alia-se à noção de sacralidade, mas também de profanação simultânea e paradoxal do ritmo das imagens da luz, do fogo e dos próprios anjos, principalmente em “Sol” de *Teia* e, agora, em “Centro (II)”.

Mas como tudo isso se constrói na poética de Orides Fontela, fundamentando um projeto escritural coeso? Pensar nas escolhas temáticas, nas imagens e nos procedimentos formais da escritura lírica oridiana, pelo fio condutor do mote-imagem “luz/ lucidez”, é um ponto de partida, como tentei demonstrar. O poema entendido como caleidoscópio maquínico (porque consistentemente criativo) operante, portanto, faz retornar, atravessado pelo procedimento em *ritornelo*, sempre sob um prisma de visão novo, as imagens construídas com as palavras pinçadas do mundo, afinal:

[...] o que é um ritornelo? *Glass harmônica*: o ritornelo é um prisma, um cristal de espaço-tempo. Ele age sobre aquilo que o rodeia, som ou luz, para tirar daí vibrações variadas, decomposições, projeções e transformações. O ritornelo tem igualmente uma função catalítica: não só aumentar a velocidade das trocas e reações naquilo que o rodeia, mas assegurar interações indiretas entre elementos desprovidos de afinidade dita natural, e através disso formar massas organizadas. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, pp. 146-147)

Assim, pensar, por meio do conceito de *ritornelo*, sobre o estado reversível e desdobrável também do signo poético, ponto de partida para a criação das imagens, propõe o delineamento da maneira pela qual a inter-relação dos territórios sujeito, mundo e linguagem se entrelaçam na poesia de Orides Fontela. Instituído como caleidoscópio lírico efetivo, em que se privilegia a expressividade rítmica aliada ao regime imagético dos poemas, o fazer poético oridiano também enuncia a dramaticidade de um sujeito lírico aberto ao mundo e à transformação das subjetividades humanas em devir.

Referências bibliográficas

- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, Logique de la sensation*. Paris: Seuil, 2002.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs* (v. 4). Tradução Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975.
- HAZIN, Elizabeth. “A essência do espelho”. Folhetim, *Folha de São Paulo*, 3 dez. 1998, pp. 2-4.
- FONTELA, Orides. *Poesia Completa*. Organização Luís Dolhnikoff. São Paulo: Hedra, 2015.
- MESCHONNIC, Henri. *Linguagem ritmo e vida*. Tradução Cristiano Florentino. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1999.

AUTORIA

Annita Costa Malufe é pesquisadora bolsista produtividade do CNPq e docente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) desde 2013. Atualmente, é Investigadora Distinguida na Universidad de Salamanca/ Espanha (Contrato María Zambrano). É Doutora em Teoria e História Literária pela UNICAMP (CNPq), e realizou duas pesquisas de pós-doutoramento: na USP, “Traços de Beckett na literatura contemporânea” (CNPq), supervisionada por Fabio de Souza Andrade; e na PUC-SP, sob supervisão de Peter Pál Pelbart, “Procedimentos literários em Gilles Deleuze” (FAPESP). É autora de diversos artigos em revistas indexadas, além dos livros: *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar* (2006) e *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar* (2011), ambos com financiamento FAPESP. É autora de sete livros de poemas, dentre os quais: *Quando não estou por perto* (7Letras e Petrobras, 2012) e *Alguém que dorme na plateia vazia* (7letras, 2021). É investigadora colaboradora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, da Universidade do Porto, e membro integrante do projeto *VoxMedia – a voz na literatura*, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Deborah Brum é Mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP, estudou a obra de Maura Lopes Cançado a partir de uma perspectiva deleuzeana, sob orientação de Annita Costa Malufe. É formada em Artes Visuais, pela Belas Artes de São Paulo. Cursou, também, várias oficinas de escrita antes de fazer a Pós-Graduação em Formação de Escritor, no Instituto Vera Cruz. Além de participações em seminários e de publicações acadêmicas, lançou seu livro *Matar Deus foi fácil*, pela Fábrica de Cânones, em 2020. Desde 2015, ministra oficinas de Escrita Criativa de forma autônoma.

Iracema Goor é Doutora em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP (bolsa CAPES) e obteve o grau de Mestre pela mesma Instituição, ambas pesquisas orientadas por Annita Costa Malufe. Possui pós-graduação (especialização) em Literatura pela PUC-SP (2006) e pós-graduação em psicopedagogia UNIMES (2014). Participa anualmente como pesquisadora e organizadora em Congressos Nacionais e Internacionais voltados à literatura e poesia. Colaboradora do Dicionário da autora portuguesa Florbela Espanca. Participa da organização das obras completas de Florbela Espanca no volume dedicado às cartas da poeta. Participa ativamente no CNPq do grupo coordenado pela pesquisadora, escritora e poeta Maria Lúcia Dal Farra sobre as figuras do feminino em Florbela Espanca et alii.

Isabela Bosi é Doutora em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP (bolsa CAPES), orientação de Annita Costa Malufe, com período sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (CAPES/PDSE). Mestre em Memória Social, na linha de pesquisa Memória e Linguagem, pela UNIRIO (CAPES), com pesquisa selecionada pelo Edital Editora UFMG 1/2020 e publicada em livro: *Elida Tessler: alguns envios de tempos e memórias* (Ed. UFMG, 2023). Graduada em Comunicação Social pela UFC, com trabalho de conclusão contemplado pelo Edital Editora UFC 1/2013 e publicado em livro: *Bar do Anísio: casa de liberdades* (Ed. UFC, 2013). Estudou História da Arte na Universidade de Santiago de Compostela e participou de cursos livres na Université Catholique de Lyon e na University of Toronto. Autora de quatro livros, além de artigos, poemas, contos e vídeos publicados em revistas, jornais e antologias.

Karen Cristina Teixeira Pellegrini é Doutora em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP (bolsa CAPES), com período sanduíche na Universidade de Lisboa. A tese, defendida em fevereiro de 2022, se intitula “O pensamento das sensações no *Livro do Desassossego*” e foi orientada por Annita Costa Malufe, com quem possui artigos em coautoria. Desde então atua em pesquisas e publicações em torno da obra pessoana. Atualmente é participante do grupo de pesquisa Poesia Brasileira e Portuguesa: Interconexões da PUC-SP (CNPq).

Maria Andrade Vieira é Mestre e atualmente doutoranda em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP, sob orientação de Annita Costa Malufe. Ambas as pesquisas receberam fomento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e pulsam em torno da prosa de Hilda Hilst. É professora de Língua Portuguesa e idealizadora do portal de educação Escritas Plurais, @escritasplurais, que nasceu do desejo de expandir os estudos sobre literatura e ajudar as pessoas a explorarem suas vozes possíveis na escrita artística, crítica e acadêmica. Autora do livro de poemas *Retorno à casa perdida* (Penalux, 2021).

Mateus Soares Rodrigues da Silva é Mestre em Literatura e Crítica Literária na PUC-SP (bolsa CAPES), com o trabalho “Entre Dobras: um estudo da primeira fase da poesia de Roberto Piva”, sob orientação de Annita Costa Malufe. Também possui formação em Letras pela PUC-SP, instituição da qual recebeu o prêmio de Melhor Iniciação Científica do curso de Letras - Língua Portuguesa, intitulada “Narratividades e Audiovisualidade: a suspensão da descrença em Poe e Lygia Fagundes Telles” (2018-2019), sob orientação de Elisabete Alfeld Rodrigues. De 2020 ao presente momento, compõe o grupo de docentes engajados no projeto Literatura e Vestibular, da PUC-SP, em convênio à Secretaria Municipal de Educação de São Paulo, em que aborda em mesas abertas ao público objetos próprios ao universo das literaturas do Renascimento e do Barroco.

Nathaly Felipe Ferreira Alves é Doutora em Teoria e História Literária pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com bolsa FAPESP, sob orientação de Marcos Siscar. A tese, defendida em 2022, intitula-se “O lirismo objetivo de Orides Fontela”. Mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP (bolsa CAPES), sob orientação de Maria Rosa Duarte. A dissertação, defendida em 2017, intitula-se “Vozes de Stella: leitura. escritura. poesia”. Graduada em Letras pela Fundação Santo André (FSA). A iniciação científica “O sagrado e o pecado: a presença feminina na lírica galego-portuguesa medieval” recebeu o prêmio de Melhor Trabalho apresentado junto ao *III Sapex* (III Simpósio de Atividades de Pesquisa e Extensão) da instituição, em 2009. Desenvolveu a pesquisa de pós-doutoramento, “Constelações em agudo ritmo: poesia & filosofia na obra de Orides Fontela” (2022-2023), na PUC-SP, com bolsa CNPq, sob supervisão de Annita Costa Malufe. Autora de *Poemas dissonantes* (coedição: Reformatório e Patuá, 2020), livro ganhador do Prêmio Maraá de Poesia. Autora também da plaquete *voragem* (Alpharrabio Edições, 2023), além de poemas veiculados em revistas literárias e de artigos, bem como ensaios publicados em revistas acadêmicas nacionais e internacionais indexadas.