

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE FILOSOFIA
IFILO

LUCCA FERNANDES BARROSO

**INTERSECÇÕES ENTRE PENSAMENTO LITERÁRIO E PENSAMENTO
FILOSÓFICO EM GILLES DELEUZE OU RIOBALDO E SEU GOSTO DE
ESPECULAR CONCEITOS NO *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*.**

UBERLÂNDIA
2025

LUCCA FERNANDES BARROSO

**INTERSECÇÕES ENTRE PENSAMENTO LITERÁRIO E PENSAMENTO
FILOSÓFICO EM GILLES DELEUZE OU RIOBALDO E SEU GOSTO DE
ESPECULAR CONCEITOS NO *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*.**

Dissertação apresentada para o
Programa de Pós-graduação em
Filosofia da Universidade Federal de
Uberlândia como requisito para a
obtenção do título de Mestre em
Filosofia.

Linha de Pesquisa: História,
Sociedade e Cultura

Orientador: Humberto Aparecido de
Oliveira Guido

UBERLÂNDIA

2025

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

B277 2024	Barroso, Lucca Fernandes, 1998- Intersecções entre pensamento literário e pensamento filosófico em Gilles Deleuze ou Riobaldo e seu gosto de especular conceitos no Grande Sertão: Veredas [recurso eletrônico] / Lucca Fernandes Barroso. - 2024. Orientador: Humberto Aparecido de Oliveira Guido. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Filosofia. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2024.790 Inclui bibliografia. 1. Filosofia. I. Guido, Humberto Aparecido de Oliveira, 1963-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Filosofia. III. Título. CDU: 1
--------------	---

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Filosofia
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1U, Sala 1U117 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-
MG, CEP 38400-902
Telefone: 3239-4558 - www.posfil.ifilo.ufu.br - ppgfil@ifilo.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Filosofia				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico, 001/25, PPGFIL				
Data:	Vinte oito de janeiro de dois mil e vinte cinco	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	15:45
Matrícula do Discente:	12312FIL008				
Nome do Discente:	Lucca Fernandes Barroso				
Título do Trabalho:	Intersecções entre pensamento literário e pensamento filosófico em Gilles Deleuze ou Riobaldo e seu gosto de especular conceitos no Grande Sertão: Veredas				
Área de concentração:	Filosofia				
Linha de pesquisa:	História, Sociedade e Cultura				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Ciência, linguagem e história em Giambattista Vico				

Reuniu-se no Anfiteatro/Sala 1U 106, Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Filosofia, assim composta: Professores Doutores: Georgia Cristina Amitrano (UFU); Bruno Gonçalves Borges (UFCAT) e Humberto Aparecido de Oliveira Guido orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). Humberto Aparecido de Oliveira Guido, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado(a).

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Humberto Aparecido de Oliveira Guido, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/01/2025, às 15:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Georgia Cristina Amitrano, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/01/2025, às 15:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Bruno Gonçalves Borges, Usuário Externo**, em 28/01/2025, às 15:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6041946** e o código CRC **507E75CB**.

Referência: Processo nº 23117.004033/2025-83

SEI nº 6041946

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Alessandra, agradeço pela minha vida, pelo amor incondicional e quase que inacreditável, e agradeço muito por sempre me apoiar e me incentivar aos estudos, mesmo quando eu era um adolescente muito custoso, que mal ia à escola, e quando ia, dormia. Sem você definitivamente eu jamais teria concluído uma graduação em uma universidade pública, e jamais teria tido acesso à pós-graduação. Mais ainda, sem você talvez eu jamais soubesse o que é caminhar, respirar, beber um copo d'água.

Ao meu pai, Paulo, agradeço por ter sido o responsável por me apresentar coisas que continuam na minha vida até hoje: a fé, a música e o futebol. E certamente não poderia deixar de agradecê-lo por ter escolhido o meu nome, que, para pegar leve contigo, considero como que um presente vitalício, ou melhor, com validade desde o dia do meu nascimento até o derradeiro momento de quando eu ainda estiver aqui.

À minha irmã, Isabelli, agradeço por ser absolutamente tão diferente de mim, e, ao mesmo tempo, tão semelhante, tão igual. Tenho muito orgulho da mulher que você está se tornando.

Aos meus avós maternos, Tenente e Agostinha, agradeço por me ajudarem desde a minha meninice, materialmente e em todos os sentidos; e agradeço por apoiarem a minha escolha pelo estranho e árduo caminho da filosofia, sem que, contudo, soubessem do que se trata e o que me espera.

À minha avó paterna, Marina, agradeço a sua fé inabalável, por todas as suas rezas e, principalmente, por ter cuidado de mim e de minha irmã quando éramos crianças enquanto nossos pais trabalhavam; agradeço-a por ter nos criado — através do seu jeito duro de uma mulher da roça, à ferro e fogo — com tanto amor e dedicação.

Ao meu avô paterno, Nenê, agradeço pelas lindas e dóceis lembranças que dele tenho, as quais se contradizem completamente com sua pessoa tão séria, rígida e triste.

À dona Ana, agradeço por me benzer desde que eu vim ao mundo, e por até hoje me guardar em oração.

À minha tia e madrinha, Sílvia, agradeço por ter me auxiliado, ainda que a seu modo meio tia Sílvia, e por ter me presenteado com os meus primeiros livros quando

comecei a manifestar interesse pela leitura. Ah, e agradeço também pelos óculos de sol ray-ban wayfarer iguais ao do Bob Dylan que você me deu em 2016 tentando me convencer a cursar Direito ao invés de Filosofia. Peguei os óculos e fui filosofar.

À Marina, agradeço pelas ações e gestos mais simples, fáceis e triviais até os mais complexos, difíceis e fundamentais, e que aqui não elencarei para não correr o risco de me estender infinitamente ou ser poeta demais.

Aos meus amigos, agradeço a companhia nas poucas e raras manhãs, nas muitas noites e infinitas tardes ao longo desses meus oito anos de Uberlândia; pelos de sempre cafés e cigarros, fedidos ou maravilhosos; agradeço-os pelas nossas conversas desarmadas, falando coisas lindas e profundas dos nossos olhos e corações, ou apenas falando coisa atoa, bobeira, bobagem, quando não somente música ou um silêncio confortável.

Ao professor Humberto Guido, agradeço pela desorientação desde uma iniciação científica feita quase no final da graduação, passando pelo TCC e, por fim, desaguando nessa Dissertação de Mestrado. O agradeço também pela absoluta elegância presente em sua pessoa e em suas aulas, e, é claro, por um primoroso texto de sua autoria que me permitiu ver e perceber o que eu ainda não tinha visto nem percebido.

À professora Geórgia Amitrano e ao professor Bruno Borges, agradeço a leitura desta dissertação e a participação e contribuição na banca de avaliação.

À Universidade Federal de Uberlândia, agradeço a oportunidade de estudar.

Ao IFILO e todo seu corpo docente e técnico, agradeço a formação ao longo da minha graduação e mestrado.

À CAPES, agradeço a bolsa concedida para a realização desta dissertação.

A Deus, às santas Almas benditas e aos bondosos orixás, agradeço por sempre me guiarem e me auxiliarem em meio às felicidades e mazelas dessa vida, e sempre os agradeço por guardarem meu corpo, meu espírito e minha cabeça. Salve Ogum, Oxóssi e Exu. Salve o Caboclo Rompe Mato!

RESUMO

A presente dissertação tem o intuito de explorar as zonas de indiscernibilidade e vizinhança entre filosofia e literatura. Buscou-se delinear, junto à Gilles Deleuze, o modo através do qual aquilo que é criação filosófica, os conceitos, pode estar presente numa obra literária, o *Grande Sertão: Veredas*. Assim, a dissertação é dividida em três alturas, em três seções que podem ser lidas de modo isolado, separadamente, mas que, contudo, configuram um todo. Em um primeiro momento, há um texto que intenta demonstrar a concepção de intersecção e troca entre pensamento artístico e pensamento filosófico, tal como sistematizado em *O que é a Filosofia?*, indicando, segundo Deleuze e Guattari, as especificidades criativas — e, portanto, seus respectivos construtivismos — da filosofia e da arte, e, posteriormente, indicando seus ecos e partilhas; o segundo texto é dedicado a discorrer sobre a compreensão deleuziana de literatura, abordando os seguintes temas que estão no seio da mesma: a criação de saúde, o estrangeirismo da língua, o povo por vir e a escrita intensiva; por fim, o terceiro texto é dedicado exclusivamente à tentativa de esboçar os primeiros traços do que chamei de “conceitos riobaldianos”, indicando termos que são empregados por Riobaldo ao longo de sua narração no *Grande Sertão: Veredas* e, ainda que apresentados em um romance literário, podem ser concebidos enquanto conceitos filosóficos a partir do momento em que são termos que condensam uma série de componentes e visam enfrentar problemas referentes a vida mesma do jagunço Riobaldo.

ABSTRACT

The present dissertation intends to explore the zones of indiscernibility and proximity between philosophy and literature. It aimed to design, following Gilles Deleuze, the mode in which that which concerns the philosophical creation, namely concepts, can be found in a literary work, *Grande Sertão: Veredas*. The text is thus divided in three sections, in three articles that can be read isolated but which form together a cohesive whole. In a first moment, there's an article which intends to demonstrate Deleuze's understanding of the intersection and exchange between artistic thought and philosophical thought, as systematized in *O que é a filosofia?*, indicating, following Deleuze and Guattari, the creative specificities — and, thus, their respective constructivisms — of philosophy and art, while subsequently indicating its echoes and shared elements; the second text is devoted exclusively to examining Deleuze's comprehension of literature, addressing the following themes which are at the heart of it: the creation of health, the foreignness of language, the people yet to come and intensive writing; finally, the third text is dedicated to sketching the first traces of what I have called “riobaldian concepts”, identifying terms which are employed by Riobaldo throughout his narration in *Grande Sertão: Veredas* and which, although presented in a literary novel, can be conceived as philosophical concepts insofar as they're terms which condense a series of components that aims to address problems concerning the very life of the character-narrator

À minha mãe e meu pai dedico este trabalho.

Para que a tanta sensaboria toda, essas filosofias?

Riobaldo

SUMÁRIO

Texto I ou um prefácio	13
Texto II ou um segredo em O que é a Filosofia?: intersecções entre pensamento artístico e pensamento filosófico	14
1. Introdução: o fora e o não filosófico.	14
2. A filosofia e a arte enquanto atividades criativas: um construtivismo.	19
3. Os conceitos filosóficos.	25
4. Os blocos de perceptos e afectos.	28
5. O plano de imanência da filosofia.	29
6. O plano de composição da arte.	32
7. Os intercessores: os personagens conceituais e as figuras estéticas.	35
8. Intersecções, ecos e partilhas entre o pensamento filosófico e o pensamento artístico: uma não-conclusão.	38
Texto III ou quatro temas acerca da noção de literatura em Gilles Deleuze	45
1. Introdução	45
2. A literatura enquanto um caso de devir, uma criação de saúde.	46
3. Um estrangeiro na própria língua: a gagueira	53
4. Uma escrita intensiva?	58
5. Considerações finais.	65
Texto IV ou um segundo prefácio fora de lugar	66
Texto V ou uma introdução quase que tardia	67
Texto VI ou Riobaldo e seu gosto de especular conceitos no <i>Grande Sertão: Veredas</i>: uma experimentação exegética.	70
1. Introdução	70
2. Interlúdio	73
3. A narração-problema de Riobaldo	74
4. Os conceitos riobaldianos	79
4.1. Balancê	79
4.2. Mundo misturado	81
4.3. Matéria vertente	83
5. Considerações finais.	88
Texto VII ou um entrelaçamento para não dizer “uma conclusão”.	91
Referências bibliográficas	94

TEXTO I OU UM PREFÁCIO

Os textos, do mesmo modo que a filosofia, o futebol, e a vida, plenamente falando, são — assim como escreveu Proust acerca dos sentimentos mais sinceramente humanos¹ — cheios de ruas com subidas e descidas, e nós, em meio a toda essa falta de linearidade e obviedade, somos pequenos automoveizinhos inevitavelmente obrigados a encarar todas essas variações, subidas e descidas: não há nada de linha reta.

Deleuze e Guattari sempre falam sobre velocidades e lentidões, longitudes e latitudes, toda uma questão geográfica do próprio pensamento. São eles, Deleuze e Guattari, responsáveis também por alertarem que “um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes”². Jogando com eles, Deleuze e Guattari, — e, é claro, jogando também com o Proust e a filosofia, com o futebol e a vida, plenamente falando — proponho aqui que esta dissertação não se faça daquele modo que, para não dizê-lo óbvio, o direi muito comum, tradicional: introdução, capítulo um, capítulo dois e capítulo três. Oras, tão somente uma exegese? Ah, e é claro, uma conclusão depositada no final de tudo! Bom, também não é a minha intenção aqui compor um Mil Platôs, ou alguns Riobaldos. Mas sim, esta dissertação não terá a introdução, o capítulo um e assim por diante, por uma simples questão metodológica; ou, para ser mais honesto, por uma simples questão de *gosto*, afinal de contas, não é ele que norteia tudo, inclusive a própria criação de conceitos, logo a filosofia?

Assim, este trabalho, como talvez já se possa ter feito perceber, é composto por três textos e quatro textinhos, textos e textinhos esses que, assim como a vida, — e a filosofia, e o futebol, e o Proust — são cheios de subidas e descidas, velocidades e lentidões, latitudes e longitudes. Então, se em dado momento há um texto mais exegético, uma subida, por que não haveria, logo em seguida, um texto nem tão exegético assim, intensivo talvez, uma descida? Deste modo, portanto, se por *gosto* do leitor, os textos que compõem este trabalho podem ser lidos separadamente, sem qualquer prejuízo — com exceção do texto um, que deve ser lido antes de qualquer outro.

¹ Proust, 1999, p. 376.

² Deleuze; Guattari, 1995, p.17.

TEXTO II OU UM SEGREDO EM O QUE É A FILOSOFIA?: INTERSECÇÕES ENTRE PENSAMENTO ARTÍSTICO E PENSAMENTO FILOSÓFICO

1. Introdução: o fora e o não filosófico.

É inegável a importância que Gilles Deleuze deu à não-filosofia ao longo da composição de seu programa filosófico, importância essa levada a tal ponto que, não por acaso, afirma o filósofo francês na última página de sua última obra publicada em parceria com Félix Guattari: “a filosofia precisa de uma não-filosofia que a compreenda, ela precisa de uma compreensão não filosófica”³. Ou seja, o interesse de Deleuze é o de destacar que a filosofia está necessariamente numa “relação essencial e positiva com a não filosofia”⁴, de modo que a atividade filosófica ela mesma necessita intersectar e ser intersectada por algo que não seja ela própria, como é o caso, por exemplo, da arte. Talvez seja por isso que ao longo do corpus deleuziano — desde suas primeiras publicações, nos anos sessenta, até suas obras terminais, três décadas depois — é considerável a quantidade de obras dedicadas às manifestações artísticas.

Nos anos sessenta, observa-se duas obras que foram consagradas à literários: *Proust e os Signos*, publicada em 1964, e *A apresentação de Sacher-Masoch*, publicada em 1967. Em 1975, em parceria com Félix Guattari, Deleuze publica *Kafka: Por uma literatura menor*. Na década de oitenta, três obras da literatura deleuziana são dedicadas à arte, e, desta vez, o interesse do filósofo francês pairava sobre a arte não discursiva: um livro sobre pintura, intitulado *Francis Bacon: Lógica da sensação*, de 1981, e dois livros sobre a arte cinematográfica: *Cinema I - A imagem movimento* e *Cinema II - A imagem tempo*, respectivamente publicados em 1983 e 1985. Já na década de noventa, Deleuze dedica um texto ao teatro de Beckett, intitulado de *O Esgotado*, publicado em 1992; e sua obra terminal, *Crítica e Clínica*, de 1993, é dedicada exclusivamente à literatura.

No limite, pode-se dizer que essa relação entre o filosófico e o não filosófico no interior do pensamento deleuziano se dá em vias de, tal como sugerido por Roberto Machado, “transformar em conceitos o exercício não conceitual do pensamento

³ Deleuze; Guattari, 2010, p.257.

⁴ Deleuze, 2013, p.178.

existente nesses outros domínios”⁵. O projeto de Deleuze se vale quer seja do pensamento científico ou pensamento artístico para compor seu próprio programa filosófico; trata-se, então, de um “projeto de incorporar o não filosófico ao pensamento filosófico”⁶. Quanto a essa relação entre a filosofia e a não-filosofia no interior do programa filosófico deleuziano, Sousa Dias oferece a seguinte consideração:

O fundamental, para Deleuze, está sempre aí, nesses cruzamentos, nessas interferências. Nas intersecções entre linhas de experiência independentes, em que conceitos da filosofia podem encontrar nas funções das ciências e nas combinações sensíveis das artes ou seus intercessores e servir, por sua vez, de intercessores às composições artísticas e às funções científicas. É uma necessidade de toda a criação filosófica e não filosófica, interceder e ser intercedida, intersectar e ser intersectada, relançar e ser relançada, estabelecer ressonâncias, capturas.⁷

Se, como aposta Deleuze, a filosofia está numa relação essencial com a não-filosofia, de modo que há a necessidade de uma compreensão não-filosófica, o que se destaca em um primeiro momento é o fato da filosofia se relacionar com o seu *fora*, assim como sugere Catarina Pombo Nabais no prefácio do livro *Gilles Deleuze: philosophie et littérature*, ao afirmar que Deleuze foi, dentre todos os pensadores, “aquele que mais fortemente afirmou que não se pensa sem o encontro com um *fora* que force a pensar”⁸.

Em certo sentido, pode-se dizer que a noção de *fora* tem seus primeiros vestígios na obra *Nietzsche e a Filosofia*, no momento mesmo em que Deleuze — combatendo a tradição hegemônica da filosofia, chamada por ele de “Imagem dogmática do pensamento”, para a qual pensar era pensar verdadeiramente, isto é, o pensamento enquanto o exercício natural de uma faculdade — afirma que o pensamento tem origem numa violência que o arromba, que o coage e, portanto, o faz pensar. Ou seja, ao combater a noção que o pensamento é passivo, na medida em que é o exercício natural de uma faculdade, Deleuze está, ao mesmo tempo,

⁵ Machado, 2009, p.194.

⁶ Machado, 2009, p.194.

⁷ Dias, 1995, p.27.

⁸ “On sait comment Gilles Deleuze est, de tous les penseurs, celui qui rend cette sortie à la fois la plus nécessaire et la plus difficile. Il est celui qui a le plus fortement affirmé que l'on ne pensait jamais que par la rencontre avec un *dehors* qui force à penser, qu'on ne peut penser.” (tradução minha). Nabais, 2013. p.11.

afirmando uma dimensão *ativa* do pensamento, uma vez que, para o filósofo francês, pensar depende da ação de forças exteriores ao pensamento, que dele se apoderam e, assim, o tiram do seu estupor natural, tornando-o ativo:

Pensar como atividade é sempre uma segunda potência do pensamento, não o exercício natural de uma faculdade, mas um extraordinário acontecimento no próprio pensamento, para o próprio pensamento. [...] Ora, ele nunca atingirá essa potência se as forças não exercerem uma violência sobre ele. É preciso que uma violência se exerça sobre ele enquanto pensamento, é preciso que uma potência o force a pensar, o lance num devir-ativo⁹.

Esse combate de Deleuze à imagem dogmática do pensamento, também nomeada de imagem moral ou imagem clássica, reside na tentativa de apartar e distanciar “verdade” e “pensamento”, uma vez que Deleuze identifica que, ao longo da história da filosofia, o ato de pensar esteve sempre vinculado ao apreço pelo verdadeiro, pela verdade. Nesse sentido, portanto, pensar seria pensar verdadeiramente. Em *Nietzsche e a Filosofia*, no capítulo “Nova imagem do pensamento, Deleuze expõe três teses que, segundo ele, caracterizam essa imagem dogmática ou moral do pensamento.

A primeira tese diz respeito ao amor pelo verdadeiro: o filósofo seria aquele que, por uma capacidade inata e natural, amaria e buscaria o verdadeiro. Nas palavras de Deleuze, “o pensador, enquanto pensador, quer e ama o verdadeiro (veracidade do pensador); que o pensamento como pensamento possui formalmente o verdadeiro, [...] que pensar é o exercício natural de uma faculdade, que basta então pensar verdadeiramente para pensar com verdade”¹⁰. A segunda tese, por sua vez, diz respeito a um desvio em relação a verdade provocado pelo corpo, paixões, interesses sensíveis, em suma, um desvio em relação a verdade provocado por forças que são avessas e estranhas ao pensamento, forças essas que, em sua maioria, são diretamente vinculadas àquilo que é corporal. Por fim, a terceira tese elucida que há um método para se pensar verdadeiramente, logo, para se pensar com verdade. Deleuze escreve que “o método é o artifício pelo qual reencontramos a natureza do pensamento, aderimos a essa natureza e conjuramos o efeito das forças estranhas

⁹ Deleuze, 2018b, p.139.

¹⁰ Deleuze, 2018b, p. 133.

que a alteram e nos distraem. Pelo método, nós conjuramos o erro”¹¹. Ou seja, bastaria estar atrelado a um método para que não se tomasse o falso pelo verdadeiro.

A imagem dogmática do pensamento, sintetizadas por Deleuze nas três teses acima referidas, portanto, diz respeito a uma série de pressupostos e postulados que estão diretamente inseridos naquilo que significa pensar; pressupostos e postulados esses que são responsáveis por nortear o pensar em direção à verdade. No limite, trata-se de um “um conjunto de postulados pré-filosóficos aos quais a filosofia obedece.”¹². Acerca dessa relação entre pensamento e verdade, escreve Sousa Dias:

A imagem clássica subordina a criação conceptual às condições de verdade (de uma verdade universal e indeterminada), identifica essa criação e a produção de proposições verdadeiras ou verossímeis, ou seja, proposicionaliza o conceito, estipula um vínculo decisivo entre o conceito e a verdade, entre o conceito e a lógica. Por outro lado, ao ligar o pensamento a uma abstracta vontade geral de verdade, essa imagem impede-se de fundá-lo nas vontades concretas que o motivam, ou melhor, nas paixões concretas que o forçam a pensar, que arrancam o pensamento da sua inércia natural e o sujeito de sua má-vontade, da sua vontade de não pensar.¹³

Em *Proust e os Signos*, publicado dois anos depois da obra sobre Nietzsche, Deleuze insiste na noção de que o pensamento não é inato, uma vez que não é o exercício natural de uma faculdade, necessitando, então, de alguma coisa exterior ao próprio pensamento, que dele se apodere, o coaja e, assim, o faça pensar. Ocorre que, se em *Nietzsche e a Filosofia* “forças” é o nome dado por Deleuze para esse fora que violenta o pensamento e o faz pensamento ativo, em *Proust e os signos*, como já sugerido no próprio título da obra, o conceito utilizado para expressar o *fora* do pensamento será o conceito de signo:

O que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. Ora, essa gênese implica alguma coisa que violenta o pensamento, que o tira de seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas. Pensar é sempre interpretar, isto é, explicar, desenvolver, decifrar, traduzir um signo. Traduzir, decifrar, desenvolver são a forma da criação pura¹⁴

¹¹ Deleuze, 2018b, p. 133.

¹² Pelbart, 1998, p. 29.

¹³ Dias, 1995, p. 53.

¹⁴ Deleuze, 2022, p.93.

Então, tanto em *Nietzsche e a Filosofia* quanto em *Proust e os Signos*, aquilo que interessa à Deleuze é, em um primeiro plano, denunciar e confrontar a imagem dogmática do pensamento, retirando o caráter voluntário e passivo do pensamento e, em última instância, distanciando “verdade” e “pensamento”. Para tanto, Deleuze destaca a dimensão ativa do pensamento a partir do momento no qual afirma que o pensamento é sempre coagido, violentado por um fora, já que padece por ações de forças e signos que são exteriores a ele próprio: “os estudos da década de 60 expõe uma filosofia do signo naturalmente voltada à sua expressão literária, em que Proust e Nietzsche, Sacher-Masoch, Zola e Tournier são oportunidades para o filósofo reformar a imagem do pensamento.”¹⁵

É nesse horizonte que Deleuze faz um apelo a uma “nova imagem do pensamento”, ou, ainda assim, a um “pensamento sem imagem”, isto é, um certo tipo de pensamento que não tenha atrelado nele mesmo pressupostos ou condições do que signifique pensar; um certo tipo de pensar que não esteja subordinado a um modelo estabelecido de véspera: “um pensamento sem imagem é aquele que não obedece a uma imagem prévia do que seja pensar, isto é, a um modelo prévio que orienta e formata, que determinaria de antemão o que significa pensar ou orientar-se pelo pensamento.”¹⁶

Sem qualquer exagero, pode-se dizer que, ao considerar “fora” e “pensamento”, ou seja, ao considerar a ação violenta de forças e signos que são exteriores ao pensamento, e, portanto, configuram nele uma dimensão ativa, o movimento de Deleuze situa-se na tentativa de destacar, tal como sugere Catarina Pombo Nabais, que essa dimensão ativa do pensamento é, em última instância, uma dimensão criativa do pensamento: “quando posiciona o pensamento como resultado de uma gênese violenta, Deleuze está, ao mesmo tempo, a afirmar uma dimensão activa e criativa do pensamento”¹⁷.

Nesse sentido, ao afirmar a dimensão ativa do pensamento e, consequentemente, sua dimensão criativa, Deleuze intenta posicionar “pensamento”

¹⁵ No original: Les études des années mille Neuf cent soixante exposent une philosophie du signe naturellement attentive à son expression. Littéraire, où Proust et Nietzsche, Sacher-Masoch, Zola, Tournier sont l'occasion pour le philosophe d'une réforme de l'image de la pensée” (tradução minha). Cf: *Deleuze et la art*, cap 1, “cartographies de l'art: de la littérature à l'image”, subcapítulo “le gout pour la littérature”.

¹⁶ Pelbart, 1998, p. 28-29.

¹⁷ Nabais, Catarina Pombo. “O pensamento como criação: Filosofia, Arte e Ciência. O desafio de Deleuze e Guattari”. *Revista Portuguesa de Filosofia*. Braga. Vol. 75. Fasc.4. p.2535-2558. 2019

e “criação” enquanto correlatos diretos, isto é, fazê-los termos que dizem respeito a uma só e mesma coisa, a tal ponto que, no interior do vocabulário deleuziano, “pensar” e “criar” podem ser tomados como sinônimos, como correlatos diretos: “pensamento é criação, não vontade de verdade, como Nietzsche soube mostrar”¹⁸. E é com essa finalidade que Deleuze se vale da noção de *fora*, recorrendo à não-filosofia, movimentos esses que sugerem e culminam na definição deleuziana de *pensamento enquanto criação*. Portanto, não é de se assustar o fato de Deleuze, desde o começo de suas publicações até suas obras terminais, sempre trazer à baila o não-filosófico para compor seu próprio programa filosófico, pois, se o pensamento é algo que depende da violência de alguma que é exterior a ele mesmo, a filosofia, por sua vez, dependerá também de uma violência exercida por algo que não seja ela própria.

2. A filosofia e a arte enquanto atividades criativas: um construtivismo.

Assim, considerando que na concepção deleuziana o pensamento é sempre atravessado e violentado por um *fora*, de modo a torná-lo pensamento ativo e criativo, e considerando que, no interior do programa filosófico de Deleuze, a filosofia está sempre numa relação essencial e positiva com a não-filosofia, definitivamente não soa estranho o fato de, em 1991, na obra *O que é a Filosofia?*, Deleuze dar um estatuto criativo à Filosofia a partir do momento em que a coloca em uma relação de horizontalidade com a ciência e a arte e, nesse movimento, retira da filosofia seu caráter reflexivo, contemplativo e comunicativo¹⁹, com o intuito de, assim, afirmar uma *dimensão criativa* inerente à própria atividade filosófica. Nesse horizonte, Catarina Pombo Nabais sugere que a obra em questão oferece uma tese inaugural na medida em que declara filosofia, arte e ciência enquanto *formas de produção de pensamento* ou *dimensões criativas do pensamento*²⁰.

Arte, ciência e filosofia são consideradas dimensões criativas do pensamento uma vez que tais disciplinas são responsáveis por criar, de modo singular, seus objetos próprios. A filosofia cria *conceitos* em um *plano de imanência* através da articulação de *personagens conceituais*; a ciência, em um *plano de organização*,

¹⁸ Deleuze; Guattari, 2010, p.67

¹⁹ Deleuze; Guattari, 2010, p. 12.

²⁰ Nabais. “O pensamento como criação: Filosofia, Arte e Ciência. O desafio de Deleuze e Guattari”. *Revista Portuguesa de Filosofia*. Braga. Vol. 75. Fasc.4. p.2535-2558. 2019

cria *funções* por meio de *observadores parciais*; já a arte, por sua vez, é responsável por criar, através de *figuras estéticas*, *perceptos* e *afectos* em um *plano de composição*. Com isso, há de se notar que em *O que é a Filosofia?*, Deleuze realiza uma formalização horizontalizada entre filosofia, arte e ciência, tomando-as enquanto dimensões criativas do pensamento ou formas de produção do pensamento a partir do momento em que cada disciplina é responsável por erigir seu plano próprio e, conseqüentemente, povoá-lo com suas entidades específicas.

Ou seja, as dimensões criativas do pensamento são colocadas por Deleuze em uma relação de horizontalidade já que, assim como escreve o filósofo francês, “não há nenhum privilégio de uma destas disciplinas em relação a outra. Cada uma delas é criadora. O verdadeiro objeto da ciência é criar funções, o verdadeiro objeto da arte é criar agregados sensíveis e o objeto da filosofia, criar conceitos”²¹. Não há, então, qualquer preponderância de uma dimensão criativa do pensamento em relação à outra, isto é, não há nenhuma dimensão criativa do pensamento que se sobressaia a outra, que seja um pensamento melhor, uma vez que “pensar é pensar por conceitos, ou então por funções, ou ainda por sensações, e um desses pensamentos não é melhor que um outro, ou mais plenamente, mais completamente, mais sinteticamente pensado”²². É nesse sentido que na concepção deleuziana, portanto, subtrai-se o caráter reflexivo da filosofia para aflorar em seu lugar um caráter necessariamente criativo da atividade filosófica, de modo a colocá-la em pé de igualdade em relação à ciência e, principalmente, em relação à arte.

Se filosofia, arte e ciência são dimensões criativas do pensamento, elas o são na medida que enfrentam e recortam à sua maneira aquilo que Deleuze e Guattari conceituam como *Caos*. É partir do enfrentamento ao caos que as dimensões criativas do pensamento reivindicarão suas singularidades. Na contramão do que comumente é compreendido como caos, um estado de pura desordem e anárquico, na concepção deleuzo-guattariana o caos está inserido num registro ontológico e diz respeito a velocidades infinitas que dissipam e impedem qualquer esboço, qualquer ideia. Ele é um *virtual*, virtual esse que contém todas as partículas e esboça todas as formas possíveis, que, no entanto, devido a variação das velocidades infinitas, surgem para logo em seguida desaparecerem, impossibilitando qualquer consistência. São,

²¹ Deleuze, 2013, p.158.

²² Deleuze; Guattari, 2010, p.233.

portanto, velocidades infinitas de nascimento e esvanecimento, incessante surgimento e desaparecimento do instante:

Define-se o caos menos por sua desordem que pela velocidade infinita com a qual se dissipa toda forma que nele se esboça. É um vazio que não é um nada, mas um virtual, contendo todas as partículas possíveis e suscitando todas as formas possíveis que surgem para desaparecer logo em seguida, sem consistência nem referência, sem consequência. É uma velocidade infinita de nascimento e esvanecimento.²³

Se para Deleuze e Guattari pensar é pensar o novo, se pensar é criar alguma novidade imprevisível, tais novidades e criações surgem sempre através de um combate contra o caos. Nesse sentido, pensar se faz como uma tentativa de abarcar e, de algum modo, tentar dar consistência ao caos: “todo o pensamento é relação com o caos. O pensamento é o resultado de uma operação que se faz ao caos, um corte do caos, é a própria composição do caos. Pensar, é dar consistência ao caos”²⁴. Não seria nenhum exagero poético afirmar que *no princípio era caos*, uma que vez o caos é, no limite, a condição de possibilidade do pensamento: só há pensamento mediante o enfrentamento ao caos; o pensamento é um incessante combate contra o caos. Sousa Dias faz o seguinte comentário em relação ao conceito deleuzo-guattariano de caos:

Caos não designa um estado imóvel ou estacionário, uma mistura ao acaso [...] é, pois, um estado de movimento infinitos em dissipação absoluta, não a ausência de determinações mas a sua evanescência, um horizonte em que é impossível todo o nexos entre duas determinações, visto que uma não nasce sem que a outra, apenas esboçada, tenha já desaparecido. [...] um fundo virtual imanente sempre presente, coextensivo à realidade dada, onde todas as consistências actuais se precarizam e se desfazem. E não possui uma existência apenas física, mas também mental.

A partir do trecho acima, percebe-se que, se pensar é enfrentar o caos, e o pensamento é, enquanto criação do novo, modulante e modulador da realidade em sua volta, isso ocorre na medida em que o caos tem uma existência física tanto quanto mental, ele é *physys* e *nous*, é *Natureza* e *Pensamento*. De modo contrário à tradição

²³ Deleuze; Guattari, 2010, p. 139-140.

²⁴ Nabais, Catarina Pombo. *O pensamento como criação: Filosofia, Arte e Ciência. O desafio de Deleuze e Guattari*. Revista Portuguesa de Filosofia. Braga. Vol. 75. Fasc.4. p.2540. 2019

filosófica, mais especificamente àqueles programas transcendentais em que matéria e espírito são tomados como completos opostos, de modo a instaurar uma definitiva distância ontológica entre ser e pensamento, no interior do programa filosófico de Deleuze e Guattari, é claro que muito por influência de Duns Escoto, há uma univocidade do ser e do pensamento: “o caos tem como que duas velocidades: uma velocidade do actual, como fundo sombrio, um sem-fundo onde tudo se dissolve como ponto de catástrofe (delírio absoluto); e uma velocidade do virtual, infinito, no qual o pensamento mergulha”²⁵.

Aqui, muito importante se faz em sublinhar que a concepção de caos deleuzo-guattariana é sustentada pela dupla actual e virtual: “o caos é o elemento de um programa ontológico sustentado na dupla virtual-actual, isto é, no processo de virtualização-actualização como condição de efetividade do ser e do pensamento.”²⁶ Buscando substituir pares ontológicos bastante comuns ao longo da tradição filosófica — tal como o possível e o real, o inteligível e o sensível, a essência e a existência — Deleuze compreende o “actual” enquanto o estado de coisas, aquilo que está dado, e, por isso, a noção de actual está diretamente ligada à materialidade, uma vez que o actual é o regime das coisas conforme elas nos são dadas, no espaço e no tempo, com suas extensões e qualidades. Por outro lado, o “virtual” é o campo intensivo, uma energia vitalista que subjaz ao actual e é constantemente atualizado por este; ou seja, o virtual, no limite, é um registro de variações e relações: “o actual designa o presente, o estado de coisas, a realidade tal como ela é atualmente dada; o virtual, tudo aquilo que não é atualmente presente”²⁷. Sobre o processo de atualização do virtual, Anne Sauvagnargues sublinha que “sua troca traduz a dinâmica do devir como diferenciação e criação”²⁸.

Poderíamos, facilmente talvez, confundir as noções de real/possível com as noções de actual/virtual. No entanto, na relação entre possível e real, tais termos são tomados como analógicos na medida em que dizem respeito a um modelo, o possível, e a cópia, o real, de modo que a realização do possível é um processo de semelhança

²⁵ Nabais, Catarina Pombo. *O pensamento como criação: Filosofia, Arte e Ciência. O desafio de Deleuze e Guattari*. Revista Portuguesa de Filosofia. Braga. Vol. 75. Fasc.4. p.2541. 2019

²⁶ Nabais, Catarina Pombo. *O pensamento como criação: Filosofia, Arte e Ciência. O desafio de Deleuze e Guattari*. Revista Portuguesa de Filosofia. Braga. Vol. 75. Fasc.4. p.2542. 2019

²⁷ No original: “le actual désigne le présent, l'état de choses, la réalité en tant qu'elle est actuellement donné; le virtuel, tout ce qui n'est pas actuellement présent.” Sasso; Villani, 2003, p.22 (Tradução minha).

²⁸ No original: leur échange traduit la dynamique du devenir comme différenciation et création.”. Tradução minha. Sasso; Villani, 2003, p.22.

e limitação, pois é um processo entre modelo e cópia, isto é, realiza-se uma possibilidade em detrimento de outras. Ou seja, se a realidade é feita de passagens do possível para o real, trata-se, então, de uma realidade sem novidade alguma, pois estamos presos ao campo daquilo que nos é dado, das coisas conforme elas nos são apresentadas em suas qualidades e extensões. Por outro lado, a atualização do virtual é assimétrica, excluindo assim a semelhança entre tais termos e, nesse sentido, é um processo que apela sempre para a criação do novo:

Afirmar a produção ontológica como actualização de estados virtuais corresponde a afirmar essa produção como inovação: se entre o possível e o real a relação é de semelhança e de limitação (realizar uma certa possibilidade é deixar outras irrealizada), entre o virtual e o actual ela é de divergência e de criação. É que o virtual como tal não é o actual pré-formado, a imagem do actual num plano prévio ideal, ele é sem imagem e por conseguinte sem identidade, pura multiplicidade de movimentos absolutos inseparáveis em contínua variação. Pelo que ele só pode actualizar-se criando, de cada vez, as suas linhas de actualização, as quais são por isso também linhas de diferenciação.²⁹

Pensem em nuvens: mais profundo que a forma e a extensão de uma nuvem, é seu registro de variações, variações essas, por exemplo, de temperatura, pressão, umidade, radiação, velocidade. Trata-se de variações que constituem a nuvem; tais variações são relacionais, uma vez que não existem em si mesmas: não vemos a umidade, a temperatura, a pressão se relacionando e, no entanto, são essas relações de variações “invisíveis”, por assim dizer, que estão na gênese da criação da nuvem. Ou seja, pode-se dizer que o virtual é justamente esse conjunto de relações de variações e diferenças de coisas “invisíveis” que estão na gênese da criação das coisas “visíveis”, atuais. Se as previsões climáticas não são de modo algum absolutamente precisas, isso ocorre na medida em que há algo que escapa, há uma novidade imprevisível. A formação de fenômenos climáticos tem um grau de imprevisibilidade voltada justamente para aquilo que podemos chamar de registro virtual da coisa.

Se o caos é a condição de possibilidade do pensamento, filosofia, arte e ciência, então, como já afirmado, são as responsáveis por enfrentarem as velocidades infinitas do caos; ocorre que se diferencia o modo pelo qual cada uma dessas disciplinas abarcará o caos e, conseqüentemente, criará seus objetos próprios, que

²⁹ Dias, 1995, p. 91.

povoarão seus respectivos planos. Catarina Pombo Nabais escreve que “sobre cada plano que recorta o caos, produz-se uma realidade própria, um anti-caos objetivo, ou seja, uma ideia ordenada que se designa como conceito, em filosofia, como função, em ciência, como afecto, em arte”³⁰. Nesse sentido, cada disciplina recorta o caos à sua maneira e, assim, produz matérias distintas.

Tal como já aqui elucidado, a filosofia recorta o caos instaurando um *plano de imanência* que será povoado pelos *conceitos* criados através da articulação de *personagens conceituais*; a ciência instaura um *plano de organização* que será povoado por *funções* através da articulação de *observadores parciais*; a arte, por sua vez, instaura um *plano de composição*, que será povoado por *blocos de perceptos e afectos* articulados por meio de *figuras estéticas*. Estamos diante de um construtivismo, já que cada dimensão criativa do pensamento tem, por assim dizer, três momentos e/ou etapas que dizem respeito às singularidades de suas criações próprias: uma invenção, uma instauração e uma criação, pois inventa-se intercessores, instaura-se planos e cria-se as entidades e/ou objetos específicos.

Se ciência, arte e filosofia recortam planos diferentes no seu enfrentamento ao caos, e, em tais planos, criam matérias distintas, significa dizer que, tal como bem soube notar David Lapoujade, traçar um plano é, em última instância, traçar uma perspectiva: “todo problema consiste em traçar um plano que torne perceptível o que não o é perceptível em outros planos”³¹. É por isso que filosofia, arte e ciência gozam de suas autonomias criativas, já que o que é criado pela filosofia, os conceitos que povoam o plano de imanência, dá luz a certa perspectiva que apenas o pensamento filosófico pode dar conta de mostrar; do mesmo modo que, por outro lado, o pensamento artístico, ao criar seus blocos de perceptos e afectos em um plano de composição, permite a visualização de uma perspectiva que é estritamente artística, estética, situada na dimensão do sensível, e, portanto, apenas a arte tem a capacidade erigi-la.

Se o pensamento é um combate contra o caos, quais são as diferenças existentes entre filosofia, arte e ciência ao enfrentarem as infinitas velocidades caóticas? Ao enfrentar o caos, a filosofia lhe dá consistência no sentido de conservar o infinito que lhe é o próprio; ou seja, a filosofia abarca o caos e mantém suas

³⁰ Nabais, Catarina Pombo. *O pensamento como criação: Filosofia, Arte e Ciência. O desafio de Deleuze e Guattari*. Revista Portuguesa de Filosofia. Braga. Vol. 75. Fasc.4. p.2542. 2019.

³¹ Lapoujade, 2015, p.194.

velocidades infinitas, dando-lhes consistência em um conceito. Assim, a filosofia sempre se pergunta como guardar as velocidades infinitas do caos:

Ora, a filosofia pergunta como guardar as velocidades infinitas, ganhando ao mesmo tempo consistência, dando uma consistência própria ao virtual. O crivo filosófico, como plano de imanência que recorta o caos, seleciona movimentos infinitos do pensamento e se mobília com conceitos formados como partículas consistentes que se movimentam tão rápido como o pensamento³².

A ciência, por outro lado, tem uma maneira quase que oposta de enfrentar o caos, uma vez que, ao lidar com as velocidades infinitas do caos, a ciência busca desacelerá-las e, por conseguinte, retê-las em uma função. Ou seja, a filosofia, sendo a dimensão criativa do pensamento que almeja guardar as velocidades infinitas do caos, dá, por conceitos, uma consistência própria ao virtual, isto é, a filosofia lida diretamente com o virtual. Já a ciência, ao desacelerar e, portanto, renunciar e limitar às velocidades infinitas do caos, dá ao virtual, por funções, uma referência que o atualiza; a ciência, então, vai do virtual ao atual, isto é, faz um movimento descendente do virtual/caos ao estado de coisas.

Por sua vez, a arte, ao enfrentar o caos, faz como que a conjugação do caminho da filosofia e da ciência, pois cria o atual com o intuito de liberar a dimensão do virtual que não se atualiza; ou seja, a arte produz um estado de coisas para lhe dar caos, criando, então, uma obra de arte que é, pensa Deleuze, um caos composto — “a arte não é o caos, mas uma composição do caos”³³ — a partir do momento em que a obra de arte, ainda que seja um estado de coisa com suas qualidades e extensões — e, portanto, um atual — tem o intuito de atingir o infinito do caos; trata-se, em última instância, da tentativa de colocar o infinito no finito.

3. Os conceitos filosóficos

Agora, discorreremos acerca dos objetos criados pelo pensamento filosófico e pensamento artístico — os conceitos e os blocos de perceptos e afectos — para, em seguida, discorrermos acerca de seus respectivos planos — de imanência e composição — e, é claro, de seus respectivos articuladores — personagens

³² Deleuze; Guattari, 2010, p.140.

³³ Deleuze; Guattari, 2010, p. 241.

conceituais e figuras estéticas; e, por fim, apresentaremos aquilo que consideramos ser o grande segredo da obra *O que é a Filosofia?*: as intersecções, trocas e partilhas entre o pensamento artístico e pensamento filosófico.

De modo contrário à tradição hegemônica racionalista da filosofia, para a qual o conceito é responsável por determinar a essência de algo, na concepção deleuziana “o conceito deve dizer o acontecimento, e não mais a essência”³⁴. No *Vocabulaire de Gilles Deleuze*, Roberto Sasso oferece a seguinte definição acerca do conceito de acontecimentos: “não aquilo que acontece (o acidente), mas a parte eterna e que não se efetua de tudo aquilo que acontece”³⁵. Sousa Dias, por sua vez, elucida:

um acontecimento não existe fora das suas efectuações. Mas também não se esgota nelas, não está apenas no seu existir actual. Ele subsiste fora dessa existência sensível, não como uma noção geral, simplesmente inteligível, mas como uma singularidade real estritamente virtual. O acontecimento é virtual, melhor, é o virtual³⁶.

Se, tal como elucidado acima, o acontecimento não é somente um virtual, mas sim o virtual, há de se perceber, então, certa proximidade que o conceito de acontecimento tem para com o conceito de caos, uma vez que este é sustentado pelo par ontológico atual-virtual, de modo que o caos ele mesmo é também considerando o virtual em sua plenitude, que ora se atualiza. Ocorre que, em certo sentido, pode-se considerar o acontecimento enquanto um virtual muito específico, pois ele é um virtual que, já não sendo caótico, torna-se consistente ou real sobre um plano de imanência: “se consideramos os conceitos filosóficos de acontecimentos, sua virtualidade remete ao caos, mas sobre um plano de imanência que o recobre por sua vez, e só dele extrai a consistência ou realidade do virtual”³⁷.

O acontecimento é, por assim dizer, um conceito composto de duas faces, uma vez que ele se atualiza e se efetua em coisas e estados de coisas, ao passo que é exprimido em proposições. Acontece que o acontecimento não é redutível quer seja às suas atualizações em coisas ou estados de coisas, quer seja em suas expressões linguísticas. Há, então, uma dimensão do acontecimento que escapa de suas

³⁴ Deleuze, 2013, p. 37.

³⁵ No original: Non pas ce qui arrive (l'accident), mais la partie éternelle et ineffectuable de tout ce qui arrivet. Sasso; Villani, Arnould, 2003, 138. (Tradução minha)

³⁶ DIAS, 1995, p. 89.

³⁷ Deleuze; Guattari, 2010, p.191.

efetuações e atualizações, “em que algo de inefetável, de incorporal, transborda e sobrevive à efetuação. A tese constante de Deleuze é esta: o acontecimento não se reduz a sua efetuação”³⁸. Daí, decorre que o conceito é o objeto que dá conta de apreender essa dimensão do acontecimento inefetável e incorporal, a tal ponto que “só a filosofia pode contra-efetuar-lo, concebê-lo em si mesmo, na sua pura virtualidade inobjectivável, inassimilável aos acidentes corporais, e por isso irrepresentável, não capturável nas funções proposicionais”³⁹. Dizer que o conceito é responsável por apreender essa dimensão inefetável e incorporal do acontecimento, então, seria o mesmo que dizer que o conceito é responsável por guardar as velocidades infinitas do caos.

Faremos agora algumas notas acerca da própria estrutural formal de um conceito, tal como visualizavam Deleuze e Guattari. Pode-se dizer que um conceito é uma multiplicidade e um todo fragmentário, uma vez que um conceito é feito de diversos componentes, componentes esses que encontram num conceito não a sua síntese, mas sim a sua condensação. Os autores dão o exemplo do conceito de cogito, de Descartes, conceito esse que, segundo Deleuze e Guattari, condensa os seguintes componentes: duvidar, pensar e ser⁴⁰. Nesse sentido, nunca haverá um “conceito simples”, já que para se criar um conceito é necessário condensar uma multiplicidade de componentes, não havendo, então, um conceito que seja feito de um só componente.

Por outro lado, todo conceito remeterá sempre a outro conceito, quer seja levando em consideração a sua *história*, quer seja levando em consideração seu *devenir*. Um conceito remeteria a outro conceito levando em consideração sua história a partir do momento em que um filósofo se valesse de um conceito já existente para responder a um problema outro; nesse caso, Deleuze e Guattari dão o exemplo de Kant, que se valeu do conceito de cogito de Descartes e nele adicionou o componente “tempo”⁴¹. Agora, um conceito remeteria a outro conceito levando em consideração seu *devenir* já que, como se sabe, um conceito é feito de uma multiplicidade de componentes; e tais componentes estão em uma zona de indiscernibilidade ou vizinhança para com outros componentes, tal como explicitam os autores:

³⁸ Zourabichivili, 2016, p. 117.

³⁹ Dias, 1995, p.97.

⁴⁰ Deleuze; Guattari, 2010, p.33.

⁴¹ Deleuze; Guattari, 2010, p. 40-41.

Os componentes permanecem distintos, mas algo passa de um a outro, algo de indecível entre os dois: há um domínio *ab* que pertence tanto a *a* quanto a *b*, em que *a* e *b* se tornam indiscerníveis. São essas zonas, limites ou devires, esta inseparabilidade, que definem a consistência interior de um conceito⁴².

4. Os blocos de perceptos e afectos.

No que diz respeito aos objetos criados pelo pensamento artístico, pode-se dizer que *perceptos* e *afectos* não devem ser tomadas no sentido de percepções e afecções, pois, tratando-se de arte, quer seja discursiva ou não discursiva, o que está em jogo para Deleuze não se trata de “qualquer sentimento vivido pelo indivíduo (afecção)”⁴³, tampouco é o “estado daqueles que as experimentam (percepção)”⁴⁴. Em relação a uma obra de arte e particular forma de produzir pensamento, Deleuze define que “os *perceptos* não são percepções, são pacotes de sensações e de relações que sobrevivem àqueles que os vivenciam. Os *afectos* não são sentimentos, são devires que transbordam aquele que passa por eles (tornando-se outro)”⁴⁵. Nesse sentido, quando Deleuze afirma que o artista é aquele que é responsável por erigir um ser do sensível, isto é, um bloco de perceptos e afectos, o filósofo francês está afirmando que o artista é, por assim dizer, o responsável por colher o insensível do sensível: “só a arte pode, de facto, fazer sentir o acontecimento, dar-lhe uma evidência sensível, o poder do percepto e do affecto”⁴⁶. Agora, articulando com o conceito de caos, poder-se-ia afirmar que a arte é responsável por colocar o infinito no finito: “talvez seja próprio da arte passar pelo finito para reencontrar, restituir o infinito”⁴⁷.

No limite, a chave desta questão situa-se na a-subjetividade da obra, uma vez que, se os blocos de perceptos e afectos não devem ser compreendidos enquanto percepções e afecções, significa que na obra de arte não há a necessidade de um sujeito percipiente, isto é, os blocos de perceptos e afectos não precisam da validação de um sujeito que os experimente: “só se atinge o percepto ou o affecto como seres autônomos e suficientes, que não devem mais nada àqueles que os experimentam ou

⁴² Deleuze; Guattari, 2010, p.28.

⁴³ Pacheco, 2013, p. 57.

⁴⁴ Pacheco, 2013, p. 57.

⁴⁵ Deleuze, 2013, p 175.

⁴⁶ Dias, 1995, p.97.

⁴⁷ Deleuze; Guattari, 2010, p.233.

os experimentaram”⁴⁸. Assim, se o trabalho do artista é retirar o insensível do sensível, pode-se dizer que tal trabalho consiste em romper com o estado comum de percepção e de afetação:

o objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a outro. Extrair um bloco de sensação, um puro ser de sensações.⁴⁹

5. O plano de imanência da filosofia.

A arte e a filosofia, então, criam seus objetos próprios a partir de seus respectivos enfrentamentos ao caos e, também, a partir do modo pelo qual tais disciplinas encaram e lidam com o Acontecimento. Como já afirmado, a filosofia é responsável por criar os conceitos que irão povoar um *plano de imanência*. Na concepção deleuzo-guattariana, um plano de imanência é o exato oposto daquilo que poderíamos chamar de uma noção transcendente de filosofia, pois, tal como visualizam os autores, “os conceitos não nos esperam inteiramente feitos, como corpos celestes. Não há céu para os conceitos. Eles devem ser inventados, fabricados ou antes criados, e não seriam nada sem a assinatura daqueles que os criam”⁵⁰; isto é, os conceitos não estão guardados em um puro *eidos*, mas, por outro lado, são criados de modo imanentista.

Se os conceitos são modos de efetuação dos acontecimentos, o plano de imanência vem a ser o horizonte desses acontecimentos⁵¹. Nesse sentido, o plano de imanência é como que o espaço no qual acontece o fazer filosófico, ou, como preferem Deleuze e Guattari, “o plano é como um deserto que os conceitos povoam sem partilhar”⁵². Se o plano de imanência é então povoado pelos conceitos filosóficos, ele funciona como um horizonte para a criação conceitual. Ocorre que, nesse caso, a conotação de “horizonte” não deve ser entendida enquanto um horizonte relativo, pois, assim, seria um horizonte que inevitavelmente conjugaria certo limite para a criação

⁴⁸ Deleuze; Guattari, 2010, p.198.

⁴⁹ Deleuze; Guattari, 2010, p.197

⁵⁰ Deleuze; Guattari, 2010, p.11.

⁵¹ Deleuze; Guattari, 2010, p.46.

⁵² Deleuze; Guattari, 2010, p.47.

de conceitos; por outro lado, o plano de imanência opera enquanto um horizonte absoluto:

não o horizonte relativo, que funciona como um limite, muda com um observador e engloba estados de coisas observáveis, mas o horizonte absoluto, independente de todo observador, e que torna o acontecimento como conceito independente de um estado de coisas visível em que ele se efetuará.⁵³

Deleuze e Guattari compreendem o plano de imanência enquanto pré-filosófico, mas não no sentido de ele ser anterior à criação conceitual e à articulação dos personagens conceituais; assim, ser pré-filosófico não implica que o plano de imanência — e, portanto, sua instauração — se faz como a primeira etapa do construtivismo filosófico. O plano de imanência é pré-filosófico no sentido de não existir fora da filosofia, podendo então compreender o plano de imanência enquanto um pressuposto da atividade filosófica; ou seja, não há conceitos que sejam criados e que não venham a povoar um plano de imanência, da mesma forma em que não há um plano de imanência que não será povoado por conceitos. Portanto, pode-se dizer que, se o caos é a condição de possibilidade para o pensamento, o plano de imanência é a condição de possibilidade para a criação conceitual:

Afinal, um conceito não pode ser completamente entendido fora do plano que lhe dá consistência e vida própria, apesar de que se deve ter cuidado para não confundi-lo com o próprio plano. O conceito não existe fora dele, embora não possa ser distinto dele. O conceito é como um raio que corta o céu cinzento; o raio não é o céu, mas também não existe fora desse mesmo céu. Na verdade, um não pode ser visto sem o outro, ainda que sejam distintos um do outro⁵⁴.

Os autores deixam claro que uma filosofia se inicia com a criação conceitual; no entanto, há um elemento que, ainda que distinto da própria criação de conceitos, se faz como pressuposto, indissociável e, portanto, inseparável da própria criação conceitual. É isso a instauração do plano de imanência. Nas palavras de Deleuze e Guattari, “a filosofia é ao mesmo tempo criação de conceito e instauração do plano. O conceito é o começo da filosofia, mas o plano é a sua instauração”⁵⁵. Ou seja, a instauração de um plano de imanência e a criação de conceitos são momentos

⁵³ Deleuze; Guattari, 2010, p.46.

⁵⁴ Schopke, 2004, p.139.

⁵⁵ Deleuze; Guattari, 2010, p.52.

distintos, mas inseparáveis e pressupostos, a tal ponto que se pode afirmar que são concomitantes e complementares: “ambos são necessários, criar conceitos e instaurar o plano, como duas asas ou duas nadadeiras”⁵⁶.

Agora, considerando que, como já afirmado, a filosofia é responsável por enfrentar as velocidades infinitas do caos e, de algum modo, lhes conferir consistência, o plano de imanência, então, vem a ser como que um corte do caos, uma *crête* das determinações caóticas, na medida em que o plano de imanência é aquilo que mais se aproxima do caos sem nele cair; ou, dito em outras palavras, o plano de imanência é um crivo do caos a partir do momento em que a instauração de um plano visa impedir que o pensamento acabe por se perder no próprio infinito caótico o qual a filosofia deseja dar consistência, enfrentar, conquistar.

Por ser uma *crête* das determinações caóticas, o plano de imanência de certo modo guiará, no sentido de sugerir, a própria criação conceitual: “operando um corte do caos, o plano de imanência faz apelo a uma criação de conceitos”⁵⁷. O plano de imanência, entendido como um corte das determinações caóticas, apela a uma criação conceitual no sentido de que “cada plano opera uma seleção do que cabe de direito ao pensamento, mas é esta seleção que varia de um para o outro”⁵⁸. Assim, é a instauração do plano de imanência que delimitará quais são os conceitos que serão criados; o que seria o mesmo que dizer que o plano de imanência é o plano-guia que determina a imagem do pensamento, isto é, é o plano de imanência que determina aquilo que significa pensar, se orientar pelo pensamento: “o plano de imanência não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento”⁵⁹.

Se o plano de imanência é aquilo que faz apelo aos conceitos que serão criados no interior de uma filosofia, significa que o plano de imanência rege os problemas que norteiam tal criação de conceitos, fazendo assim com que a atividade filosófica, à princípio, se dê numa tríade: instauração de um plano, confecção de problemas e criação de conceitos. Nos lembram Deleuze e Guattari que todo conceito filosófico remete a problemas filosóficos, problemas sem os quais não haveria qualquer criação

⁵⁶ Deleuze; Guattari, 2010, p. 52.

⁵⁷ Deleuze; Guattari, 2010, p. 54.

⁵⁸ Deleuze; Guattari, 2010, p. 62.

⁵⁹ Deleuze; Guattari, 2010, p. 47.

conceitual e, portanto, não haveria qualquer filosofia: “mas, mesmo na filosofia, não se cria conceitos, a não ser em função dos problemas que se consideram mal-vistos ou mal colocados⁶⁰.”

6. O plano de composição da arte.

Sabemos, então, que o plano de imanência é o espaço no qual se dá a atividade filosófica, que, por excelência, trata-se da criação conceitual. O mesmo acontece no campo das artes com os seus respectivos planos de composições. Se os objetos criados pelo pensamento artístico, tal como visualizavam Deleuze e Guattari, são os blocos de perceptos e afectos, poder-se-ia afirmar que o plano de composição diz respeito a um composto de sensações a partir do momento em que ele, o plano de composição, é — usando a fórmula deleuzo-guattariana para se referir ao plano de imanência — um deserto povoado pelos blocos de perceptos e afectos; ou seja, o plano de composição é o espaço em que o pensamento artístico cria seus objetos próprios. No limite, e de modo algum exageradamente, o plano de composição pode ser entendido simplesmente como uma obra: um livro, uma pintura, um filme, uma música.

Como afirmado, o plano de imanência é um crivo do caos a partir do momento em que é uma forma de organização das próprias velocidades caóticas. O plano de composição, por sua vez, opera tal como um plano de imanência, no sentido de que o plano de composição, como se sabe, lida também com as velocidades do caos. Acontece que, nesse caso, ele, ao contrário do plano de imanência, não visa dar consistência às velocidades caóticas, intentando, assim, atingir a dimensão virtual através dos conceitos filosóficos. O plano de composição tem a tarefa, por assim dizer, de restituir o infinito do caos, mas através de um atual, uma vez que a obra de arte é um atual, um estado de coisa com suas qualidades e extensões, e tem o intuito de atingir a dimensão virtual que não se atualiza, que não se efetua.

Atingir a dimensão virtual que não se atualiza pode ser compreendido enquanto fazer ver um sensível o qual só se faz notar através das criações do pensamento artístico, já que, em última instância, um plano, quer seja o de imanência ou de composição, é definido pelos limites e dimensões que ele comporta, de modo que um

⁶⁰ Deleuze; Guattari, 2010, p. 24.

plano torna perceptível o que não é perceptível em outro plano. Assim, em um plano há aquilo que a ele pertence, isto é, aquilo que ele comporta, e, é claro, há também aquilo que dele escapa, pois, se o plano tudo comportasse, seria o caos, o exato oposto da consistência. Nesse horizonte, então, o papel do plano de composição da arte é tornar perceptível aquilo que ele e só ele pode tornar perceptível: possibilitar novas maneiras de sentir, de existir e agir.

Quando Deleuze e Guattari afirmam que a grande tarefa de um artista é fazer com que a obra pare em pé sozinha, os autores estão afirmando que a grande tarefa de um artista é retirar o insensível do sensível, restituir o infinito no finito — o que seria o mesmo que dizer que a grande tarefa do artista é tirar os perceptos das percepções e os afectos das afecções; trata-se, portanto, de erigir um *ser de sensação*, um bloco de perceptos e afectos. Escrevem os autores que “manter-se de pé sozinho não é ter um alto e um baixo, não é ser reto (pois mesmo as casas são bêbadas e tortas), é somente o ato pelo qual o composto de sensações criado se conserva em si mesmo.”⁶¹ Conservar-se em si mesmo, em última instância, aponta para a dimensão da a-subjetividade de uma obra de arte, pois os blocos de sensação retiram o estado tão somente representacional de uma obra de arte. Assim, há algo na obra de arte que está para além da representação feita por um sujeito percipiente.

Deleuze e Guattari são claros ao afirmarem que, em relação a uma obra de arte, “o que se conserva, de direito, não é o material, que constitui somente a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição (enquanto a tela, a cor ou a pedra não virem pó), o que se conserva em si é o percepto e o afecto”⁶². Ou seja, ainda que se acabe o material qualitativo e extensivo que configura uma obra de arte, há alguma coisa de intensivo que perdurará. E é exatamente essa coisa intensiva que, apostam os autores, “para em pé sozinha”. Sendo assim, na concepção deleuzo-guattariana o que para em pé sozinho é o ser do sensível, os blocos de perceptos e afectos, que nada são devedores dos sujeitos que os experimentam.

Para Rancière⁶³, a principal tese deleuziana em relação à arte seria essa formulada no capítulo “percepto, afecto, conceito” da obra *O que é a Filosofia?*: a tese de que a arte é responsável por erigir um ser do sensível que deve parar em pé sozinho. Nesse mesmo horizonte, Catarina Pombo Nabais corrobora com a leitura de

⁶¹ Deleuze; Guattari, 2010, p. 194.

⁶² Deleuze; Guattari, 2010, p.197.

⁶³ Cf. Rancière, “Existe uma estética deleuziana?”. In: Allienz, 2010, p. 505-516.

Rancière e afirma também que o grande problema orientador do pensamento de Deleuze sobre a arte diz respeito ao ser da sensação e o modo de “parar em pé sozinho” desse composto de perceptos e afectos. Cabe assinalar que esse ser do sensível, ser da sensação, bloco de sensação e, também, blocos de perceptos e afectos, são todas terminologias que designam uma só e mesma coisa: uma sensação pura que não diz respeito a algo da ordem do subjetivo. Trata-se, por outro lado, de uma multiplicidade de perceptos e afectos que formam um corpo autônomo, e, portanto, um bloco. Nas palavras de Catarina Pombo Nabais:

esta sensação pura não decorre de uma determinação subjetiva. Ela é uma multiplicidade de perceptos e afectos, que, em si mesma, forma um corpo autônomo, um bloco, ou, para retomar uma formulação de Rancière, “uma sensibilidade que não é mais aquela do homem da representação, mas sim a do contemplador que se tornou o objeto de sua contemplação: musgo, pedra ou grão de areia”⁶⁴.

Por outro lado, Deleuze e Guattari assinalam uma diferença entre aquilo que estão chamando de “plano de composição”, que também é alcunhado de “plano de composição estético”, e o “plano de composição técnica”. Nesse último caso, “a sensação se realiza no material e não existe fora dele”⁶⁵, ao passo que no plano de composição estético “não é mais a sensação que se realiza no material, é antes o material que entra na sensação”⁶⁶. Ou seja, pode-se dizer que o traço distintivo entre o que os autores compreendem por plano de composição estético e técnico reside exatamente nessa capacidade do composto artístico “parar em pé sozinho”, isto é, ter sua autonomia, seu ser do sensível. O movimento do material adentrar nas sensações diz respeito, então, ao fato da obra artística nada ser devedora da pessoa que a experimentará.

Ao assinalarem a diferença entre o plano de composição técnica e o plano de composição estético, o interesse de Deleuze e Guattari é o de afirmar que a atividade artística, tomada em sentido pleno, não tem sua primazia em uma técnica, isto é, a atividade artística não se reduz de forma alguma às técnicas que estão por detrás de

⁶⁴ No original: “Cette sensation pure ne relève pas d'une détermination subjective. Elle est une multiplicité de percepts et d'affects qui, en elle-même, forme un corps autonome, un bloc, ou, pour reprendre une formulation de Rancière, « une sensibilité qui n'est plus celle de l'homme de la représentation, qui est celle du contemplateur devenu l'objet de sa contemplation: mousse, caillou ou grain de sable “. Nabais, 2013, p.23. (Tradução minha).

⁶⁵ Deleuze; Guattari, 2010, p. 228.

⁶⁶ Deleuze; Guattari, 2010, p. 229.

sua respectiva composição. E isso ocorre na medida em que a obra de arte cria algo que escapa tanto da técnica que a produz quanto do próprio objeto artístico produzido: “composição, composição, eis a única definição da arte. [...] e a composição estética, que é o trabalho da sensação. Só este último merece plenamente o nome de composição, e nunca uma obra de arte é feita de técnica ou pela técnica”⁶⁷. É exatamente isso os blocos de perceptos e afectos, o ser do sensível ou da sensação, isto é, trata-se desse algo que está para além da própria obra de arte entendida no sentido material, qualitativo e quantitativo.

Assim, pode-se dizer que uma coisa são os movimentos técnicos que estão envoltos na criação de uma obra de arte, outra coisa é a capacidade que a obra de arte tem em parar de pé sozinha na medida mesma em que produz seus blocos de perceptos e afectos, esse algo intensivo que escapa para além do material, a partir do momento em que o material adentra às sensações. No limite, então, é o plano de composição estético que, no caso da arte, atua como esse deserto que será povoado pelas sensações, ou, ainda assim, como o terreno no qual situa-se a criação artística:

Só há um único plano, no sentido em que a arte não comporta outro plano diferente do da composição estética: o plano técnico, com efeito, é necessariamente recoberto ou absorvido pelo plano de composição estética. É sob esta condição que a matéria se torna expressiva: o composto de sensações se realiza no material, ou o material entra no composto, mas sempre de modo a se situar sobre um plano de composição propriamente estético.⁶⁸

7. Os intercessores: os personagens conceituais e as figuras estéticas.

Visando expor a concepção deleuzo-guattariana acerca da intersecção entre pensamento artístico e pensamento filosófico, até então tratamos, por assim dizer, de dois terços dos construtivismos próprios à filosofia e à arte. Por um lado, expusemos as considerações de Deleuze e Guattari no que diz respeito ao conceito, objeto criado pela filosofia, além de termos exposto as considerações dos autores acerca dos blocos de perceptos e afectos, objetos criados pelo pensamento artístico. Por outro lado, elucidamos que os objetos criados pelo pensamento filosófico e pensamento artístico situam-se em um espaço que de modo algum se confunde com aquilo que é criado; trata-se, pois, do plano de imanência da filosofia e do plano de composição da

⁶⁷ Deleuze; Guattari, 2010, p. 227.

⁶⁸ Deleuze,Guattari, 2010, p. 231.

arte, espaços que comportam as singularidades próprias dos conceitos e dos blocos de perceptos e afectos.

Acontece que o construtivismo inerente à filosofia e à arte é feito em três momentos, três etapas, três movimentos. Sabemos que, no caso da arte, a criação dos blocos de perceptos e afectos e a instauração de um plano de composição, atrelada à confecção de um problema estético, são etapas que se dão concomitantemente, do mesmo modo que se dá concomitantemente, no caso da filosofia, a criação de um conceito e a instauração de um plano de imanência, atrelada à confecção de um problema filosófico. Há, contudo, um terceiro movimento que virá a completar as três etapas do construtivismo, “outra coisa, um pouco misteriosa, que aparece em certos momentos, ou que transparece, e que parece ter uma existência fluída, intermediária entre o conceito e o plano de imanência, indo de um a outro”. Trata-se, pois, dos *personagens conceituais*, para a filosofia, e das *figuras estéticas*, para o pensamento artístico. A fórmula construtivista deleuzo-guattariana, então, é esta: uma *criação*, uma *instauração*, uma *invenção*. Resta-nos, assim, elucidar no que consistem os personagens conceituais e as figuras estéticas, para então adentrarmos naquilo que, sem qualquer exagero, pode ser dito enquanto o grande segredo ou a grande contribuição da obra *O que é a Filosofia?*.

Deleuze e Guattari consideram que a instauração de um plano de imanência e a criação de um conceito não são movimentos feitos exatamente pelo filósofo, a partir do momento em que, na concepção dos autores, “o personagem conceitual é o devir ou o sujeito de uma filosofia”⁶⁹. Nesse sentido, então, são os personagens conceituais responsáveis por operarem os movimentos que descreverão o plano de imanência, e também são eles os responsáveis por trabalharem na intervenção e na própria atividade de criação conceitual. Deleuze e Guattari apostam que o filósofo não diz respeito a uma pessoa que foi responsável por inventar um personagem conceitual no interior de uma filosofia, isto é, o personagem conceitual enquanto representante do filósofo; ao contrário, é o filósofo que representa o personagem conceitual. Num sentido talvez forçoso e exagerado, o filósofo diz respeito a alguém que nele recebeu o personagem conceitual — o cavalo. Escrevem os autores:

O personagem conceitual não é o representante do filósofo, é mesmo o contrário: o filósofo é somente o invólucro de seu principal personagem conceitual e de todos os outros, que são os

⁶⁹ Deleuze; Guattari, 2010, p. 79.

intercessores, os verdadeiros sujeitos de sua filosofia. Os personagens conceituais são os heterônimos do filósofo, e o nome do filósofo, o simples pseudônimo de seus personagens conceituais⁷⁰.

Se o sujeito de uma filosofia é o personagem conceitual e não o filósofo, com isso Deleuze e Guattari estão afirmando que, por assim dizer, todo e qualquer programa filosófico tem seu personagem conceitual, que pode aparecer explicitamente ou implicitamente, escancarado ou por alusão: “o personagem conceitual por muitas vezes não é nomeado, mas encontra-se presente de maneira subliminar e cabe ao leitor reconstituí-lo”⁷¹. À título de exemplificação, os autores falam do Dionísio e Zaratustra de Nietzsche; do Idiota de Descartes e Dostoiévski; e até mesmo do próprio Sócrates, uma vez que entendido enquanto personagem conceitual de Platão. Nesse sentido, poderíamos até nos remeter à sugestão feita por Sousa Dias em sua obra *Lógica do Acontecimento*, onde o autor sugere que qualquer filósofo poderia se apropriar de uma máxima de Rimbaud: “sou eu que penso, mas é sempre já um outro que diz eu, uma terceira pessoa em mim, a tal ponto que nada mais sou do que a falta assinatura desses outros de mim”⁷².

As figuras estéticas, por sua vez, são os intercessores do pensamento artístico. Se os conceitos não existem caso não exista um personagem conceitual que os enuncie, a mesma coisa pode-se dizer para os blocos de perceptos e afectos. O personagem conceitual realiza sempre o movimento entre o plano de imanência e o conceito filosófico. Se pensarmos desse modo no caso das figuras estéticas, então, são elas as responsáveis por realizarem o movimento entre o plano de composição e os seres de sensação; ou seja, são as figuras estéticas, e não os artistas, os verdadeiros agentes de enunciação de um dado programa artístico.

No entanto, ainda que, em certo sentido, possa haver uma aproximação formal entre personagens conceituais e figuras estéticas, a partir do momento em que ambos são sujeitos de enunciação, responsáveis por operarem os movimentos que darão luz a uma filosofia ou a uma obra estética, Deleuze e Guattari alertam que tais intercessores não podem de maneira nenhuma serem confundidos. Daí, decorre que, à título de diferenciação entre um e outro, pode-se dizer que “uns são potências de conceitos, os outros, potências de afectos e perceptos. Uns operam sobre um plano

⁷⁰ Deleuze; Guattari, 2010, p. 78.

⁷¹ Pacheco, 2013, p. 73.

⁷² Dias, 1995, p. 63.

de imanência que é uma imagem de Pensamento-Ser (númeno), os outros, sobre um plano de composição como imagem do Universo (fenômeno)”.

Por outro lado, ainda à título de diferenciar os personagens conceituais em relação às figuras estéticas, os autores afirmam que o devir que entre tais intercessores não é o mesmo, pois, no caso dos personagens conceituais, há um *devir conceitual*, ao passo que no caso das figuras estéticas o que vigora é um *devir sensível*. Escrevem Deleuze e Guattari: “o devir sensível é o ato pelo qual algo ou alguém não para devir-outro (continuando a ser o que é), girassol ou Ahab, enquanto o devir conceitual é o ato pelo qual o acontecimento comum, ele mesmo, esquiva o que é”⁷³.

8. Intersecções, ecos e partilhas entre o pensamento filosófico e o pensamento artístico: uma não-conclusão.

Há de se perceber que os autores são enfáticos ao delimitarem a autonomia das dimensões criativas do pensamento, indicando os objetos criados e, por força de expressão, o processo pelo qual os objetos são criados; isto é, os autores discorrem acerca da criação dos conceitos filosóficos e dos blocos de perceptos e afectos, que estão intimamente interligados à instauração de um plano e à articulação dos sujeitos de enunciação, movimentos esses que, por assim dizer, podem ser encarados enquanto movimentos processuais tanto do fazer artístico quanto do fazer filosófico. Como já afirmado, trata-se de um construtivismo: “a filosofia é um construtivismo, e o construtivismo tem dois aspectos complementares, que diferem em natureza: criar conceitos e traçar um plano”⁷⁴. Ou, ainda assim:

a filosofia apresenta três elementos, cada um dos quais responde aos dois outros, mas deve ser considerada em si mesma: o plano pré-filosófico que ela deve traçar (imanência), o ou os personagens pró-filosóficos que ela deve inventar e fazer viver (insistência), os conceitos que ela deve criar⁷⁵.

É nítido também que o ponto de partida dos autores para realizarem a formalização horizontalizada entre as dimensões criativas do pensamento é a filosofia,

⁷³ Deleuze; Guattari, 2010, p. 209.

⁷⁴ Deleuze; Guattari, 2010, p.45.

⁷⁵ Deleuze; Guattari, 2010, p.93.

ou seja, é a partir da filosofia que Deleuze e Guattari demonstrarão quais são as especificidades do pensamento científico e, principalmente, artístico. Isso não significa, é claro, que os autores estão manifestando qualquer preponderância da filosofia em relação à ciência e à arte, até porque, como veremos, a grande contribuição da obra *O que é a Filosofia* reside justamente no esforço de demonstrar que o pensamento — e, portanto, a criação — é fruto de uma heterogênesse, de uma composição, de intersecções.

Na conclusão de seu artigo, aqui já consideravelmente usado, *O pensamento como criação: Filosofia, Arte e Ciência. O desafio de Deleuze e Guattari*, Catarina Pombo Nabais discute exatamente o fato da obra supracitada de Deleuze e Guattari ter a atividade filosófica como ponto norteador. A autora lança a seguinte pergunta: o livro no qual Deleuze e Guattari elaboram a formalização horizontalizada entre as dimensões criativas do pensamento tem justamente um título que pergunta por aquilo que é a filosofia. Deleuze e Guattari deveriam ser condenados por esse movimento? Além disso, na obra em questão, os autores estão ao lado da filosofia a partir do momento em que se referem à ciência e à arte para, exatamente, estabelecer as diferenças que tais disciplinas têm em relação à filosofia, o que, no limite, não configuraria a preponderância da filosofia em relação à ciência e à arte? O ponto de Catarina Pombo Nabais vai, na verdade, na direção oposta, já que a autora aposta que Deleuze e Guattari partem da filosofia com o intuito de saírem da filosofia para voltarem a ela, uma vez que “a filosofia, segundo Deleuze, é esse campo poroso, sempre invadido, contaminado, por perspectivas não-filosóficas”⁷⁶. Conforme Catarina Pombo Nabais:

O que Deleuze procura é sair da filosofia pela própria filosofia. O que implica um duplo movimento, uma abertura e um fechamento: arrastar o conceito até ao limite daquilo que já não é filosofia, mas arte e ciência, isto é, abrir a filosofia à não-filosofia e, em simultâneo, fazer filosofia, isto é, fabricar conceitos⁷⁷.

Ora, eis que estamos diante de um grande segredo, ou, para ser mais honesto, eis que estamos diante de um horizonte infinito de possibilidades de criação. Isso acontece na medida que, tal como nos alertam Deleuze e Guattari, ainda que filosofia,

⁷⁶ Nabais. *O pensamento como criação: Filosofia, Arte e Ciência. O desafio de Deleuze e Guattari*. Revista Portuguesa de Filosofia. Braga. Vol. 75. Fasc.4. p.2542. 2019.

⁷⁷ Nabais. *O pensamento como criação: Filosofia, Arte e Ciência. O desafio de Deleuze e Guattari*. Revista Portuguesa de Filosofia. Braga. Vol. 75. Fasc.4. p.2542. 2019.

arte e ciência criem seus objetos próprios em seus respectivos planos, isto é, ainda que as dimensões criativas do pensamento gozem de suas autonomias criativas, há ecos, deslizos, interferências, trocas, a tal ponto em que se deve “considerar a filosofia, a arte, e a ciência como espécies de linhas estrangeiras umas às outras e que não cessam de interferir entre si”⁷⁸. Assim, as dimensões criativas do pensamento têm suas especificidades que dizem respeito às suas criações próprias; no entanto, aquilo que elas criam acabam se cruzando.

Para introduzir essa questão da partilha entre as dimensões criativas do pensamento, talvez o seguinte caminho possa ser frutífero: no capítulo “Personagens conceituais”, da obra *O que é a Filosofia?*, Deleuze e Guattari em dado momento escrevem que, mesmo que filosofia e arte criem os objetos que lhes são próprios, ainda que gozem de suas autonomias criativas e, portanto, tenham suas especificidades, tais como, no caso da filosofia, a articulação através de personagens conceituais e, no caso da arte, a articulação através de figuras estéticas, “isto não impede que as duas entidades passem frequentemente uma pela outra, num devir que as leva a ambas, numa intensidade que as codetermina”⁷⁹.

Ou seja, os autores alertam que sim, filosofia e arte são atividades criativas pois criam aquilo que lhes é específico, aquilo que elas e somente elas podem criar; no entanto, há situações nas quais sopros de filosofia passam pelos ares da arte em suas mais diversas manifestações — literatura, pintura, música; ou ainda assim, pode acontecer que alguma coisa de artístico ressoe naquilo que própria e necessariamente é filosofia. Diriam Deleuze e Guattari que “é como se de uns aos outros não somente alianças, mas bifurcações e substituições se produzissem”⁸⁰. Nesse caso específico, é interesse dos autores clarificarem que as figuras estéticas, próprias do construtivismo artístico, podem aparecer nos planos de imanência filosóficos, do mesmo modo que um personagem conceitual, sujeito de enunciação de uma filosofia, não raramente dá às caras em um plano de composição estético, isto é, uma obra de arte.

Acontece que, se a partilha entre o pensamento artístico e o pensamento filosófico poder-se-ia dita até em termos infinitos, a partir do momento em que não há cercos, jaulas, limitações em relação àquilo que significa criar, ter uma ideia, quer seja

⁷⁸ Deleuze, 2013, p.160.

⁷⁹ Deleuze; Guattari, 2010, p.81.

⁸⁰ Deleuze; Guattari, 2010, p.81.

em arte, em filosofia, a substituição entre personagem conceitual e figura estética certamente não se trata do único modo através do qual filosofia e arte podem ressoar uma na outra, produzindo zonas de turbulência, bifurcações, dobras. Nesse sentido, os próprios objetos produzidos tanto pelo pensamento artístico quanto pelo pensamento filosófico podem eles mesmos serem os resultados desses ecos e desvios:

é que o conceito como tal pode ser conceito de afecto, tanto quanto o afecto, afecto de conceito. O plano de composição da arte e o plano de imanência da filosofia podem deslizar um no outro, a tal ponto que certas extensões de um sejam ocupadas por entidades do outro⁸¹.

Assim, os autores compreendem que as trocas e ecos entre filosofia e arte podem acontecer das mais variadas formas possíveis. Como foi afirmado, o sujeito de enunciação do pensamento artístico pode atuar na criação de conceitos filosóficos num plano de imanência, ou, por outro lado, um personagem conceitual, próprio da filosofia, pode articular na criação de blocos de perceptos e afectos num plano de composição. E, nesse mesmo horizonte, Deleuze e Guattari sugerem que os próprios objetos criados pelas dimensões criativas do pensamento são eles também alvo de ecos e turbulências.

Deleuze e Guattari fazem alusões à *sensação de conceitos e conceitos de sensação*, objetos esse que são os resultados do encontro entre pensamento artístico e pensamento filosófico; ou seja, as sensações de conceito e os conceitos de sensação configuram a intersecção entre o conceito, objeto criado pela filosofia, e os blocos de percepto e afectos, objetos criados pela arte. É sugerido que há, ao menos, três modos através dos quais ocorrem tais intersecções e interferências entre pensamento filosófico e artístico: a primeira delas, chamada de “interferência extrínseca”, se trata do momento no qual um filósofo busca criar *o conceito de uma sensação*, ou quando um literato busca criar *uma sensação de um conceito*. O que importa nesse caso é o fato de que ‘a disciplina interferente deve proceder com seus próprios meios’⁸². Ou seja, a interferência extrínseca trata-se de uma troca entre pensamento artístico e pensamento filosófico que ocorre no próprio plano respectivo à dimensão criativa do pensamento que está interferindo. O segundo tipo de

⁸¹ Deleuze; Guattari, 2010, p.81.

⁸² Deleuze; Guattari, 2010, p. 255.

interferência é a “interferência intrínseca”, que ocorre na medida em que personagens conceituais e conceitos saem do plano de imanência que lhes são próprios para povoar, por exemplo, um plano de composição da arte; ou, ainda assim, quando uma figura estética ocupa um plano de imanência da filosofia, como são os casos de “Zaratustra na filosofia de Nietzsche ou de Igitur na poesia de Mallarmé”⁸³. Há, ainda, o que é chamado de “interferências ilocalizáveis”, momento esse em que “cada disciplina está, à sua maneira, em relação com um negativo”⁸⁴.

Deleuze e Guattari apontam que “o afecto, o percepto e o conceito são três potências inseparáveis, potências que vão da arte à filosofia e vice-versa”⁸⁵; e, nesse mesmo horizonte, também afirmam: “os conceitos são inseparáveis dos afectos, ou seja, dos potentes efeitos que eles têm sobre nossas vidas, e dos perceptos, ou seja, de novas maneiras de ver ou perceber que eles nos inspiram”⁸⁶. Com isso, pode-se dizer que o interesse dos autores se faz em afirmar certa dimensão sensível do conceito: “os conceitos filosóficos são também *sensibilia*”⁸⁷. Daí, decorre a seguinte afirmação por parte dos autores:

Um pensador pode modificar de maneira decisiva o que significa pensar, traçar uma nova imagem do pensamento, instaurar um novo plano de imanência, mas, em lugar de criar novos conceitos que o ocupam, ele o povoa com outras instâncias, outras entidades, poéticas, romanescas, ou mesmo pictóricas e musicais⁸⁸.

No entanto, a bifurcação e interferência entre filosofia e arte, quer seja através da troca entre os respectivos sujeitos de enunciação, ou, por outro lado, pela composição dos conceitos de sensação ou sensações de conceito, não configura para Deleuze e Guattari uma espécie de “síntese” entre pensamento e artístico e pensamento e filosófico. Não se trata disso. Os autores citam casos de escritores e literários, tais como Miller, Melville, Lawrence, e até mesmo Fernando Pessoa, escritores esses que, de alguma forma, escreveram o romance do espinosismo, isto é, escritores que, de alguma forma, escrevem em literatura alguma coisa que é própria

⁸³ Deleuze; Guattari, 2010, p. 256.

⁸⁴ Deleuze; Guattari, 2010, p. 256.

⁸⁵ Deleuze, 2010, p.160.

⁸⁶ Deleuze, 2016, p. 250.

⁸⁷ Deleuze; Guattari, 2010, p.11.

⁸⁸ Deleuze; Guattari, 2010, p.81.

da filosofia, a tal ponto que, afirmam Deleuze e Guattari, “certamente, eles não fazem uma síntese de arte e de filosofia. Eles bifurcam e não param de bifurcar”⁸⁹.

No limite, a questão da bifurcação entre pensamento filosófico e pensamento artístico diz respeito a certa proximidade que há entre as dimensões criativas do pensamento, na medida em que, assim como escreveu Deleuze no texto “O que é um ato de criação”, existem ideias em cinema que ressoam em ideias de literatura, ou, ainda assim, ideias em filosofia que ressoam em ideias de pintura. Assim, pode-se dizer que o que está em jogo nessa questão de trocas e bifurcações é, em última instância, a capacidade que as dimensões criativas do pensamento têm de pensarem problemas em comuns, quer seja a partir da perspectiva filosófica, quer seja através da perspectiva artística. Afirmar Deleuze:

O que faz com que um cineasta tenha verdadeiramente vontade de adaptar, por exemplo, um romance? Parece-me evidente que isso se dá porque ele tem ideias em cinema que ressoam com o que o romance apresenta como ideias em romance. É aí que são feitos, com frequência, grandes encontros⁹⁰.

Nesse horizonte, tal como sugere Deleuze, é compreensível, por exemplo, o fato das artes se comunicarem entre elas mesmas, tal como quando um cineasta decide por algum motivo filmar um livro, ou quando um poeta escreve uma poesia a partir de uma música. Como mencionado no parágrafo acima, o que está em jogo pode ser dito em termos de uma *comunicabilidade problemática*. Há determinado problema em literatura que respinga, ressoa em determinado problema em filosofia, ou em cinema, ou em qualquer outra atividade que produza pensamento. É por isso que Deleuze afirma que “se Kurowasa pode adaptar Dostoievski, ao menos é porque ele pode dizer: ‘tenho um negócio em comum com ele, um problema comum, este aqui’”⁹¹. E essa comunicabilidade problemática certamente não se trata de uma sobreposição de um pensamento a outro. Se a filosofia pode pensar aquilo que é essencialmente um problema em cinema, não significa que a filosofia tem um primado de reflexão que a permite criar conceitos sobre qualquer coisa, de qualquer instância, qualquer registro. Significa, por outro lado, que há problemas em cinema que despertam problemas em filosofia; e significa também que a filosofia tem a capacidade

⁸⁹ Deleuze; Guattari, 2010, p.82.

⁹⁰ Deleuze, 2016, p. 336.

⁹¹ Deleuze, 2016, p. 337.

de, a partir de sua ótica conceitual, fazer ver, em cinema, aquilo que só ela e ela poderia fazer ver.

Se o pensamento é algo que sai do caos e para ele volta, não é de se assustar o fato de Deleuze e Guattari reivindicarem o pensar filosófico, artístico e científico à velocidade absoluta, quer seja em suas especificidades, autonomias e perspectivas, quer seja em suas intersecções, trocas e bifurcações. Sem qualquer exagero e sem qualquer pretensão de enquadrar e enjaular o absoluto e primoroso arranjo filosófico de Deleuze e Guattari presente na obra *O que é a Filosofia?*, pode-se dizer que a intenção dos autores é, no limite e isenta de ingenuidade, ter o fôlego suficiente para fazer ver que pensar é misturar, compor, criar; o pensamento é heterogêneo e multiplicidade — e seu lugar de pouso não poderia ser qualquer outro que não o infinito.

TEXTO III OU QUATRO TEMAS ACERCA DA NOÇÃO DE LITERATURA EM GILLES DELEUZE

1. Introdução

Talvez, com um certo exagero poético, pode-se dizer que a literatura esteve presente do começo ao final do programa filosófico de Deleuze. É claro que a primeira obra de Deleuze foi dedicada a Hume, o *Empirismo e Subjetividade*, publicado em 1953, e a primeira obra na qual o filósofo francês veio a trabalhar com a literatura ou algum literato foi publicada somente onze anos mais tarde, em 1964, com o livro dedicado a Proust. No entanto, é no mínimo curioso o fato da literatura estar presente no pensamento de Deleuze ao longo de três décadas, isto é, desde a publicação de *Proust e os Signos*, quase que na metade dos anos sessenta, até a obra terminal de Deleuze, *Crítica e Clínica*, publicada já no começo dos anos noventa. Assim, penso que esse apreço de Deleuze pela literatura não deve se tratar de um mero acaso ou pura contingência das coisas. O que há na literatura que tanto interessou o filósofo francês ao ponto dela acompanhá-lo por quase trinta anos ao longo de suas publicações? Haveria algum motivo pelo qual Deleuze fez questão de, ao longo de seus estudos em filosofia, sempre pensar junto à literatura?

No entanto, antes de adentrarmos o objetivo desse texto, por pura questão didática ou apenas distinção de partes, pode-se dizer que o trato de Deleuze com a literatura se dá em ao menos duas vias: os literatos a partir dos quais o filósofo francês compôs obras monográficas, como são os casos de Sacher-Masoch, Proust, Kafka e Beckett; e os literatos com os quais Deleuze criou intercessões que modularam seu próprio pensamento filosófico, — o que, numa terminologia deleuziana, é claro, poderia ser dito como literatos que emprestaram intensos blocos de perceptos e afectos ao programa filosófico de Deleuze — sem que isso, contudo, acarretasse em monografias ou estudos mais longos e aprofundados, como são os casos dos literatos, em sua maioria, anglo-saxões: Virginia Woolf, Henry Miller, Lawrence. Etc

Por outro lado, conforme brilhantemente sistematizado por Catarina Pombo Nabais em *Gilles Deleuze: philosophie et littérature*, há um outro caminho a partir do qual se pode, por assim dizer, sistematizar o tratamento que Deleuze deu em relação aos literatos e, por conseguinte, à literatura: quer seja na frequência daqueles literatos a partir dos quais Deleuze compôs obras monográficas, quer seja no trato com os literatos que foram moduladores do pensamento deleuziano, e, no entanto,

não receberam por parte de Deleuze estudos mais aprofundados, o que se destaca em um primeiro plano é que há grandes temas que sempre atravessaram o olhar de Deleuze em relação a literatura: a natureza dos acontecimentos encarnada nos personagens; as visões de um escritor de um povo por vir; os procedimentos de um estrangeiro na própria língua e sua gagueira e, por fim, as formas de criação de uma saúde. São temas que de algum modo se interligam e, assim, conjugam o interesse de Deleuze na letra literária, mas que, contudo, podem também ser explicitados separadamente. Esse texto, então, pretende se debruçar sobre as noções de literatura enquanto criação de saúde e sobre o estrangeirismo na própria língua — com notas em relação ao povo por vir —, além de apresentar também aquilo que a que se chama de escrita intensiva, esta que, grosso modo, pode ser dito enquanto uma letra literária na própria confecção de textos filosóficos. Feito esse trajeto, poder-se-á apresentar fidedignamente a visão deleuziana de literatura.

2. A literatura enquanto um caso de devir, uma criação de saúde.

Na concepção deleuziana de literatura, o sujeito é completamente deslocado do fazer literário, no sentido de que, pensa Deleuze, a literatura não se trata do exercício de enunciação de um *eu*, a partir do momento em que, assim como concebe o filósofo francês no texto “A literatura e a vida”, publicado na obra terminal *Crítica e Clínica*, “as duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer ‘eu’”⁹². Esse desvinculamento entre enunciação literária e personalidade acontece na medida em que “escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível e vivida. A escrita é inseparável do devir”⁹³. Nessa perspectiva de desvinculamento entre literatura e um sujeito que enuncia e sempre diz eu, Roberto Machado afirma que Deleuze identifica que no exercício literário “há um modo não subjetivo, impessoal da escrita que destrona a figura do indivíduo escritor, do autor”⁹⁴.

Ou seja, ao articular de modo intimamente interligado e, portanto, inseparável, escrita literária e devir, o interesse de Deleuze é justamente afirmar que a escrita

⁹² Deleuze, 2011, p.13.

⁹³ Deleuze, 2011, p.11.

⁹⁴ Machado, p. 216, 2009.

literária é um processo no qual há no interior de sua configuração, em seu seio, sempre algo que vai na ordem da mudança, do novo, isto é, um apelo à novidade, novidade essa que diz respeito ao próprio ato de escrever, impedindo, então, que o exercício literário se dê através da fixidez de um sujeito que diz *eu* e enuncia seus próprios fantasmas, memórias, delírios ou neuroses.

Bom, é claro que por trás do texto literário há alguém que o concebe, o talha, o formata e, por fim, o escreve; no entanto, a consideração de Deleuze vai exatamente na direção de afirmar que esse eu que escreve e enuncia é sempre um eu que está em vias de se fazer, — ou, mais precisamente, um eu que está se fazendo — e, portanto, no momento mesmo de escrever, — e no próprio resultado disso, isto é, o texto literário — escreve em devir: atingindo zonas de indiscernibilidade e indeterminação de tal forma que não se pode diferenciar de um animal, de uma coisa, de uma molécula, de um mineral:

a literatura que conta, afirma Deleuze, é sempre o poder de um devir-outro ou de um devir outra coisa, daquilo a que ele chama e veremos à frente o porquê um 'devir não humano dos homens', sempre, em suma, a criação perceptual ou afectiva de vida para lá do vivido e até do vivível.⁹⁵

No limite, escrever em devir é tratar a escrita literária como fluxo e não como código, noção essa que, em certo sentido, é sistematizada por Deleuze em “Cartas a um crítico severo”, publicado em *Conversações*. Na ocasião, o filósofo francês nomeia essa escrita em fluxo como *escrever em nome próprio*. Em linhas gerais, a noção de “escrever em nome próprio” visa diretamente confrontar os comuns comentários monográficos de caráter exegéticos, predominantes ao longo da história da filosofia. Nesse sentido, escrever em nome próprio não seria nada mais nada menos do que um exercício de despersonalização, em que se renuncia a uma individualidade fixada — um *eu* que enuncia — para, então, dar lugar e espaço às singularidades e intensidades que o afetam; ou seja, escrever em nome próprio é se tornar “um conjunto de singularidades soltas, de nomes, sobrenomes”. Seria algo da ordem da matilha.

A partir desse exercício de despersonalização, a escrita literária deixa de ser algo codificado e representativo para se tornar um fluxo: uma escrita que vai em

⁹⁵ Dias. “Partir, evadir-se, traçar uma linha”: Deleuze e a literatura Educação, vol. XXX, núm. 62, maio-agosto, 2007, pp. 277-285. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul Porto Alegre, Brasil.

direção a ordem do afectivo, do perceptivo, do intensivo. No limite, uma escrita que, necessariamente, é devir. Sobre essa noção, escreve Deleuze:

comecei então a fazer dois livros nesse sentido vagabundo, *Diferença e Repetição* e *Lógica do Sentido*. Não tenho ilusões: ainda estão cheios de um aparato universitário, são pesados, mas tento sacudir algo, fazer com que alguma coisa em mim se mexa, tratar a escrita como fluxo, não como um código⁹⁶.

Tratar a escrita literária não enquanto código, mas sim enquanto fluxo é, então, uma tentativa por parte do filósofo francês de demonstrar que se escreve sendo qualquer coisa que não um sujeito fixado, um eu enunciador e proeminente; se escreve, portanto, sendo qualquer coisa que não um escritor. Deleuze trabalha bem essa noção em *Diálogos*, obra escrita em parceria com Claire Parnet, no momento mesmo em que compara a literatura anglo saxã à literatura francesa. No caso, no capítulo “Da superioridade da literatura anglo-saxã”, é exposto, segundo a concepção deleuziana, o fato da literatura inglesa e estadunidense ter certa superioridade em relação à literatura francesa, na medida em que “os franceses são humanos demais, históricos demais, preocupados demais com o futuro e com o passado. Passam seu tempo recapitulando. Não sabem tornar-se, pensam em termos de passado e futuro histórico”⁹⁷; por outro lado, em contraposição à literatura francesa, a literatura anglo-americana seria um tipo de literatura que soube dar ênfase ao devir no interior mesmo da escrita literária, não se importando, portanto, com o passado e o presente histórico — isto é, com as memórias de um sujeito enunciador. Eis a consideração, nas palavras do próprio Deleuze, acerca da literatura feita em língua inglesa:

A literatura anglo-americana apresenta continuamente rupturas, personagens que criam sua linha de fuga, que criam linhas de fuga. Thomas Hardy, Melville, Stevenson, Virginia Woolf, Thomas Wolfe, Lawrence, Fitzgerald, Miller, Kerouac. Tudo neles é partida, devir, passagem, salto, demônio, relação com o de fora⁹⁸.

Ou seja, o grande contraponto que Deleuze visualiza na literatura anglo-saxã em detrimento da literatura francesa situa-se, em última instância, no fato daquela ter uma escrita voltado ao fluxo, isto é, uma escrita em devir, ao passo que a literatura feita pelos francófonos se tratar de uma literatura que, pensa Deleuze, sempre se

⁹⁶ Deleuze, 2013, p.15.

⁹⁷ Deleuze; Parnet, 1998, p.50.

⁹⁸ Deleuze; Parnet, 1998, p. 49- 50.

apoia na fixidez de um eu que anuncia suas próprias memórias e fantasmas, que se preocupa com seu passado e futuro, de modo que, portanto, não há qualquer espaço para a criação de vida e saúde, para a criação de linhas de fuga — que, como veremos logo em seguida, é uma das importantes noções presente na literatura segunda a ótica deleuziana; em última instância, não há qualquer espaço para o devir, para o novo, a novidade. É como se na literatura anglo-saxã fosse criado a potência de uma quarta pessoal do singular, a qual se destitui o poder de dizer “eu”. Nesse horizonte, escreve Roberto Machado:

Deleuze sugere a “superioridade” da literatura anglo-americana sobre a literatura francesa, do ponto de vista da criação de linhas de fuga que não consistem em fugir da vida pela arte. Ele defende então que, enquanto a literatura francesa é preocupada demais com o passado e o futuro históricos, a anglo-americana cria por rupturas que desconsideram o passado e o futuro⁹⁹.

Esse movimento de destituir na literatura a proeminência de um “eu” que enuncia se conjuga, necessariamente, com a própria capacidade e finalidade que Deleuze visualizava no fazer da arte e, assim, com o próprio estatuto do pensamento artístico à luz da concepção deleuziana. Em *O que é a Filosofia?*, no capítulo que se pode considerar enquanto parte essencial do programa estético deleuziano — “Conceito, percepto e afecto” — Deleuze, juntamente com Guattari, combate a noção de que a obra de arte passa pela validação de um sujeito percipiente — um eu que percebe e é afetado —, do mesmo modo que combate a primazia de um sujeito em relação a criação de um objeto estético; isso ocorre a partir do momento em que o que cabe à obra de arte é “parar em pé sozinha”, ou seja, Deleuze visualiza que a obra de arte “é independente do criador, pela autoposição do criado, que se conserva em si. O que conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos”¹⁰⁰. Prossegue o filósofo francês: “o artista cria blocos de perceptos e de afectos, mas a única lei da criação é que o composto deve ficar em pé sozinho. O mais difícil é que o artista o faça manter-se de pé sozinho”¹⁰¹.

Levando em consideração o próprio estatuto afirmado por Deleuze em relação à obra estética, não é de se estranhar que, para o filósofo francês, a escrita literária

⁹⁹ Machado, 2009, p. 216.

¹⁰⁰ Deleuze; Guattari, 2010, p. 193.

¹⁰¹ Deleuze; Guattari, 2010, p. 194.

definitivamente não diz respeito a um ato de rememoração de si próprio, já que “escrever não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas”¹⁰², mas sim, por outro lado, a escrita literária é uma busca por alcançar singularidades, àquelas potências que são impessoais e, por isso, escapam das amarras e cercos de uma individualidade, podendo, assim, atingir qualquer vivente e qualquer vivido. Afirma o filósofo francês que a literatura só acontece a partir do momento em que se instala “a potência de um impessoal que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau”¹⁰³.

Em última instância, e sem qualquer exagero, algo que talvez mais interesse a Deleuze na escrita literária é — e eis a razão pela qual Deleuze, como mostrado acima, assume a “superioridade” da literatura anglo-saxã sobre a literatura francesa — a sua capacidade de criar *linhas de fuga*, isto é, a condição e capacidade que a escrita literária tem para criar outras vidas, diferentes e muitos modos de existência, que, no limite, configura uma *criação de saúde*, “no sentido de criar vida, inventar linhas de vida possíveis, de abrir à vida novas possibilidades”¹⁰⁴. Acerca da relação entre escrita literária e a criação de linhas de fuga, escreve Deleuze:

É possível que escrever esteja em uma relação essencial com as linhas de fuga. Escrever é traçar linhas de fuga, que não são imaginárias, que se é forçado a seguir, porque a escritura nos engaja nelas, na realidade, nos embarca nela. Escrever é tornar-se, mas não é de modo algum tornar-se escritor. É tornar-se outra coisa¹⁰⁵.

Deleuze compreende que há uma potência vital na literatura, de modo que escrever literatura seria algo como que inventar uma saúde, criar uma saúde, uma vida: “A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde”¹⁰⁶. Nesse sentido, ao inventar existências que subsistem por elas mesmas, a escrita literária tem a capacidade de expressar a vida em sua mais plena forma e intensidade e, assim, acaba atuando na criação de saúde, a tal ponto que, no interior da compreensão deleuziana de literatura, a dimensão clínica e vitalista estão absolutamente interligadas, ao ponto mesmo de serem indissociáveis.

¹⁰² Deleuze, 2011, p.12.

¹⁰³ Deleuze, 2011, p.13.

¹⁰⁴ Dias. "Partir, evadir-se, traçar uma linha": Deleuze e a literatura Educação, vol. XXX, núm. 62, maio-agosto, 2007, pp. 277-285 Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul Porto Alegre, Brasil.

¹⁰⁵ Deleuze; Parnet, 1998, p. 56.

¹⁰⁶ Deleuze, 2011, p.14.

Considerando que, de acordo com a ótica deleuziana, um dos traços fundamentais da atividade literária diz respeito à criação de linhas de fuga, poder-se-ia contrapor tal noção argumentando que essas ditas linhas de fuga seriam algo como que uma tentativa de se escapar da vida, de fugir da vida; no entanto, as linhas de fugas — e, portanto, a criação de saúde — se situa exatamente no oposto do que seria uma fuga ou um escape à vida. A literatura, ao traçar suas linhas de fuga e de vida, não acaba criando, intencionalmente ou não, algo como que uma ilusão através da qual o leitor se refugiaria das mazelas da vida. Muito pelo contrário, conforme explicitado por Sousa Dias:

o objectivo da literatura é, pois, para Deleuze, e como ele diz, 'partir, evadir-se, traçar uma linha' de fuga, sem que isso signifique fugir da vida, mas, ao invés, fazer a vida fugir, escapar às suas limitações impostas quer pelo eu quer pelo estado presente do mundo.¹⁰⁷

Deleuze, por sua vez, deixa claro que a criação de linhas de fuga de modo algum se trata da criação de alguma coisa que vai na direção contrária da vida, ou seja, ele deixa claro que a arte literária definitivamente não consiste em fugir da vida através da arte, já que traçar linhas de fuga é experimentar a vida na sua forma mais plena e orgânica, na sua forma mais intensa. Nos diz o filósofo francês: “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”¹⁰⁸.

Em última instância, então, a compreensão literária no interior do pensamento deleuziano é, necessariamente, uma compreensão vitalista. Pode-se perceber isso também nas considerações que o filósofo francês tece acerca da *saúde frágil* de certos escritores e filósofos. Na concepção de Deleuze, há literatos e filósofos que são portadores de uma saúde frágil pelo fato de terem vistos, enxergados, em suma, compreendido algo que era forte demais, demasiadamente insuportável, a ponto de abalar suas respectivas condições de saúde. Dito em outras palavras, a saúde frágil de tais escritores seria como que o resultado dos intensos blocos de afectos e perceptos que passaram por eles, intensidades essas que os permitiram sentir, ouvir

¹⁰⁷ Dias. "Partir, evadir-se, traçar uma linha": Deleuze e a literatura Educação, vol. XXX, núm. 62, maio-agosto, 2007, pp. 277-285 Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul Porto Alegre, Brasil.

¹⁰⁸ Deleuze; Parnet, 1998, p.62

e ver coisas no limite do suportável, e, do mesmo modo, os permitiram pensar coisas para além do pensável. A noção acima referida aparece em, ao menos, três obras nas quais Deleuze trabalhou a sua compreensão da atividade literária:

Desse ponto de vista, os artistas são como os filósofos, têm frequentemente uma saúdezinha frágil, mas não por causa de suas doenças nem de suas neuroses, é porque eles viram na vida algo de grande demais para qualquer um, de grande demais para eles, e que pôs neles a marca discreta da morte¹⁰⁹.

Não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro (haveria aqui a mesma ambiguidade que no atletismo), mas ele goza de uma saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, forte demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe, contudo, devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis¹¹⁰.

É possível que o escritor tenha uma saúde frágil, uma constituição fraca. É o que acontece também com o neurótico: uma espécie de *grand vivant* (à maneira de Espinoza, de Nietzsche ou de Lawrence), à medida que ele é somente fraco demais para a vida que o atravessa ou para os afetos que passam por ele¹¹¹.

É por isso que Deleuze compreende determinados literatos e filósofos enquanto videntes, ou antes, médicos da civilização. Isso aconteceria a partir do ponto em que tais escritores, ao se depararem com esses “perceptos no limite do suportável ou conceitos no limite do pensável”¹¹², abdicaram de suas próprias saúdes para serem eles mesmos criadores de saúde através de suas obras e seus textos. É como se a literatura — e também a filosofia — apreendessem os sintomas do mundo e das pessoas, e, a partir disso, criassem seus blocos de perceptos e afectos, e, do mesmo modo, conceitos, que fazem com que a vida não se obstrua: “trata-se da ideia de que a literatura é um atividade clínica ou de que o artista, se ele é grande, é mais um médico do que um doente: médico de si próprio e do mundo, pois a doença não é o procedimento, mas sua interrupção”¹¹³.

Nesse sentido, portanto, filosofia e literatura assumem no interior do pensamento deleuziano uma necessária afirmação a vida, uma verdadeira criação de

¹⁰⁹ Deleuze; Guattari, 2010, p. 204.

¹¹⁰ Deleuze, 2011, p. 14.

¹¹¹ Deleuze; Parnet, 1998, p.63

¹¹² Abecedário, L de Literatura.

¹¹³ Machado, 2009, p. 217

saúde. É como diz Deleuze no *Abecedário*: “o que há de comum entre as duas atividades, a grande filosofia e a grande literatura, é que ambas testemunham em favor da vida”¹¹⁴. Ou seja, a criação de saúde e, conseqüentemente, o vitalismo, é, segundo a ótica e avaliação deleuziana, um elo que interliga a atividade literária-estética à atividade filosófica; a criação de saúde, portanto, pode ser compreendida, sem exagero, enquanto a finalidade, um norte último da filosofia e da literatura, como bem explicita Sousa Dias:

longe de constituir uma finalidade em si mesmo, o acto criador representar sempre uma tentativa de libertar a vida do que a prende, um esforço para fazer passar uma corrente de vida, para afirmar a vida como força supra-pessoal. Haverá assim um estreito laço entre criação e vida, um vitalismo intrínseco de toda a criação tanto filosófica quanto estética.¹¹⁵

3. Um estrangeiro na própria língua: a gagueira

Conforme demonstrado até então, a noção da atividade literária para Deleuze é inevitavelmente vitalista, pois, segundo as considerações do filósofo francês, a literatura se faz a partir da criação de linhas de fuga — que, assim como Roberto Machado afirmou, pode ser compreendido também enquanto devir, isto é, no interior do vocabulário deleuziano, linhas de fuga e devir são termos que dizem respeito a uma só e mesma coisa: “devir, linha de fuga ou desterritorialização, termos que podem ser tomados como sinônimos”¹¹⁶ — e, portanto, atuaria na criação de vida, na criação de saúde.

Acontece que, tal como aludido na introdução deste ensaio — e, é claro, seguindo o caminho oferecido por Catarina Pombo Nabais —, há outros elementos, que de algum modo se interligam e que são essenciais para se compreender eficientemente a concepção de literatura segundo a ótica deleuziana. Para além da criação de saúde, um dos traços que configura a atividade literária para o filósofo francês diz respeito ao estrangeirismo no interior de uma língua, o que culmina no conceito de *gagueira*. Para desenvolver tal noção, que aparece em *Crítica e Clínica* e

¹¹⁴ *Abecedário*, L de Literatura.

¹¹⁵ Dias, 1995, p. 141.

¹¹⁶ Machado, 2009, p. 213.

é predominante em *Kafka: por uma literatura menor*, Deleuze se vale de um norte oferecido por Proust. Assim como consta na epígrafe da obra terminal de Deleuze, “os belos livros estão escritos numa espécie de língua estrangeira”.

O que muito interessa a Deleuze, por exemplo, na letra de Kafka, reside justamente no fato de tal escritor ter criado algo como que uma *língua menor*. Esse movimento acontece a partir do momento no qual, assim como concebe o filósofo francês, ainda que Kafka tenha se valido da língua alemã para compor e escrever seus textos, o que o literato acabou executando foi a minoração de sua língua natal, isto é, ele se valeu da língua alemã como ponto de partida, mas acabou criando, no interior dela, uma língua outra, uma língua menor, ou, mais precisamente, uma língua de minoria, já que a concepção de língua menor é para Deleuze indissociável de uma conotação política: toda língua menor é, necessariamente, uma atividade também política, uma vez que diz respeito ao uso de uma língua dominante, maior, mas que é feita, contudo, por um povo menor, por uma minoria — que, como será demonstrado, encontra no escritor o seu enunciador :

uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior. E a primeira característica é que a língua, de qualquer modo, é afectada por um forte coeficiente de desterritorialização.¹¹⁷

É válido sublinhar que as conotações de “maior” ou “menor”, para Deleuze, evidentemente não dizem respeito a uma questão quantitativa da coisa. Assim, uma língua menor não se trata de uma língua que é inferior ao que seria a língua maior. O que está em jogo para o filósofo francês é, por outro lado, opor “maioria e minoria qualitativamente, e não quantitativamente. Maioria implica um constante, um modelo, uma medida pela qual a maioria é avaliada”¹¹⁸. Nesse sentido, a língua menor seria aquela que se desvia do padrão, do modelo, do que é dominante, na medida em que opera uma desterritorialização da língua maior; se a língua menor opera uma desterritorialização da língua menor, significa, então, que a língua menor faz devir a língua maior; a língua menor, então, faz um devir-outro da língua. Ela devém alguma coisa que não o padrão, a maioria, o majoritário: “devemos ser bilíngues mesmo em

¹¹⁷ Deleuze; Guattari, 2004, p.38.

¹¹⁸ Machado, 2009, p.215.

uma única língua, devemos ter uma língua menor no interior de nossa língua, devemos fazer de nossa própria língua um uso menor”¹¹⁹.

Ao realizar essa minoração da língua maior, isto é, ao se desviar daquilo que é o padrão, dominante, majoritário, desterritorializando-o, o que o escritor faz é, em última instância, *habitar a sua língua enquanto um estrangeiro*, ser um *estrangeiro de sua própria língua*. Trata-se, então, de, por assim dizer, criar uma própria língua no interior de uma língua já estabelecida. Contudo, é advertido por Deleuze que essa língua estrangeira criada a partir da minoração e, portanto, desterritorialização da língua maior, não configura um caso de “uma nova língua”; é, pelo contrário, um outro tipo de uso da mesma língua dominante, um outro tratamento dado àquilo que é majoritário e, por isso, estanque, imóvel; segundo Roberto Machado “maior e menor não são dois tipos de línguas, são dois tratamentos possíveis de uma mesma língua, dois usos ou funções da língua”¹²⁰. Acerca dessa minoração de uma língua maior, escreve o filósofo francês:

O que a literatura produz na língua já aparece melhor: como Proust, ela traça aí precisamente uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante¹²¹.

Se, conforme explicitado na passagem acima, minorar uma língua maior é, por assim dizer, executar “um delírio que a arrasta”, significa que ser um estrangeiro na própria língua é levar a linguagem ao seu limite de intensidades — seu limite de perceptos e afectos —, e, portanto, fazer a língua delirar, movimento esse que, no interior do vocabulário deleuziano, pode ser entendido também como fazer a língua *gaguejar*. É isso que Deleuze identifica em escritores tais como, por exemplo, Ghésarim Luca, Kleist, Lawrence, Miller e Kafka. Tais escritores tiveram a capacidade de fazer um uso outro da língua — um devir-outro da língua, mais precisamente — e, assim, captarem em seus textos um tipo de escritura a qual o uso maior da língua não poderia dar conta, pois, sendo dominante, será sempre estanque, imóvel, sempre na direção contrária do devir, das linhas de fuga, da desterritorialização.

¹¹⁹ Deleuze; Parnet, 1998, p.12.

¹²⁰ Machado, 2009, p. 215.

¹²¹ Deleuze, 2011, p.16.

Ou seja, fazer a língua gaguejar é necessariamente dar a ela um uso menor na medida em que a língua maior, majoritária, diz respeito a um sistema homogêneo e dominante, e o delírio da língua — e, portanto, a gagueira — vai exatamente pela via contrária, já que se trata de um movimento de desequilíbrio da língua, um movimento de desarticulação e quebra do que é padrão, dominante:

Fundamentalmente, o que interessa a Deleuze na questão da linguagem literária é o estilo como uma nova sintaxe que possibilita que o escritor produza um devir-outro da língua, um delírio que a faz sair dos eixos, dos trilhos, que a faz escapar do sistema dominante. Assim, ele privilegia na escritura o modo com o escritor decompõe, desarticula, desorganiza sua língua materna para inventar uma nova língua, uma língua marcada por um processo de desterritorialização. Como? Não pela mistura de línguas diferentes, mas por meio de uma construção sintática, da criação de novas potências sintáticas, agramaticais — seria ainda melhor dizer assintáticas, agramaticais — que lhe dê um uso intensivo, oposto ao uso significativo ou significante¹²².

Habitar a própria língua como um estrangeiro, fazer a língua delirar, levá-la ao limite, é, para Deleuze, portanto, uma questão de *estilo*. Por outro lado, — mas ainda nesse horizonte — há uma noção fundamental que diz respeito ao ato de ser um estrangeiro na própria língua, e que aqui inevitavelmente deve ser mencionado: trata-se do *povo por vir*. Segundo o filósofo francês, fazer um uso menor da língua é necessariamente escrever para um povo que não existe, povo esse que é menor, minoritário, afinal de contas, pensa Deleuze, “uma minoria nunca existe pronta, ela só se constitui sobre linhas de fuga que são tanto maneiras de avançar quanto de atacar”¹²³. Ou seja, o próprio fazer literário implica o desenvolvimento de um povo que ainda não existe, como se o escritor fosse o responsável por ser a voz, o interlocutor de “um povo menor, eternamente menor, tomado num devir-revolucionário. Talvez ele só exista nos átomos do escritor, povo bastardo, inferior, dominado, sempre em devir, sempre inacabado”¹²⁴.

Pode-se dizer que é a partir dessa noção de “povo menor” que Deleuze, conjuntamente com Guattari, talha o conceito de *agenciamento coletivo de enunciação*, que, ao lado da ligação individual com o imediato político e a desterritorialização da língua, compõe as três categorias da literatura menor, conforme

¹²² Machado, 2009, p. 207.

¹²³ Deleuze; Parnet, 1998, p.56.

¹²⁴ Deleuze, 2011, p.15.

sistematizado no livro sobre Kafka. Em certo sentido, o agenciamento coletivo de enunciação designa esse povo menor, esse povo por vir, povo esse que encontra voz na voz mesma do escritor, do literato. Assim, aquele que escreve é o responsável por articular as diversas vozes menores que são caladas. Desse modo, explica-se, em certo sentido, o fato de a literatura, segundo o olhar deleuziano, não dizer respeito a um sujeito que diz eu e enuncia suas próprias memórias, lembranças e neuroses, já que, por outro lado, a atividade literária é impreterivelmente algo da ordem da matilha, da multidão, da heterogênesse. Ninguém pensa sozinho, ninguém escreve sozinho. É sempre uma solidão povoada, “não povoada de sonhos, fantasias ou projetos, mas de encontros. Um encontro é talvez a mesma coisa que um devir ou núpcias”¹²⁵. Nesse sentido, se ser escritor é devir qualquer outra coisa que não propriamente um escritor, pode-se afirmar, então, que o devir por excelência daquele que escreve é exatamente esse do povo menor, esse do povo por vir:

É o devir do escritor. Kafka, para a Europa central, e Melville, para a América, apresentam a literatura como a enunciação coletiva de um povo menor, ou de todos os povos menores, que só encontram expressão no escritor e através dele. Embora remeta sempre a agentes singulares, a literatura é agenciamento coletivo de enunciação. A literatura é delírio¹²⁶.

Como já afirmado, o agenciamento coletivo de enunciação é, junto ao contato individual com o imediato político e a desterritorialização da língua maior, uma das características fundamentais que configuram a literatura menor, tal como visualizava Deleuze. O agenciamento coletivo de enunciação, assim como já foi demonstrado, designa essa articulação de diversas minorias que são caladas e oprimidas, e encontram na letra do escritor a sua voz; a desterritorialização da língua maior, por outro lado, é, como já explicitado, justamente essa criação de uma língua estrangeira no interior de uma língua dominante, padrão, maior. Agora, resta explicitar o que vem a ser o contato individual com o imediato político.

Deleuze concebe que na literatura menor tudo é político¹²⁷. Diferentemente das ditas literaturas maiores, em que as questões individuais são ligadas imediatamente a outras questões também individuais, — como se sabe, a sempre a preponderância de um sujeito que diz eu e enuncia suas próprias memórias, neuroses e fantasmas —

¹²⁵ Deleuze; Parnet, 1998, p.14.

¹²⁶ Deleuze, 2011, p. 15.

¹²⁷ Vale ressaltar que a noção de “político” dada por Deleuze não tem uma conotação partidária.

na literatura menor as questões individuais são necessariamente ligadas às questões políticas, de tal modo que não se consegue diferenciar a individualidade ela mesma de certo imediatismo político: “o campo político contaminou o enunciado todo”¹²⁸.

Em suma, esse imediato político refere-se principalmente à oposição e ao questionamento de uma ordem de coisas estabelecidas e legitimadas como dominantes. É importante ressaltar que essa contato individual com o imediato político — e, portanto, o aspecto imediatamente político da literatura menor — não configura certo conteúdo ideológico; por outro lado, o que está em jogo nesse caso diz respeito a explicitar que há uma multiplicidade de atos e falas que formam, por assim dizer, uma máquina expressiva, e, assim, um agenciamento coletivo de enunciação. É nesse sentido, então, que Deleuze concebe a atividade literária também enquanto um “devir-revolucionário”, ou, antes, um “devir-minoritário”.

4. Uma escrita intensiva?

Devido à quantidade de obras que Deleuze consagrou à arte literária, sem falarmos nas inúmeras menções que o filósofo fez a literatos e personagens literários em obras que não necessariamente eram voltadas à literatura, tais como as que ocorrem incessantemente em *Mil Platôs*, pode-se perguntar: a literatura foi privilegiada por Deleuze ao longo do seu trabalho filosófico? Por um lado, há comentadores, tal como Roberto Machado, que apostam que a literatura foi uma dentre as companhias de pensamento de Deleuze, de modo que não houve nenhum privilégio concedido por Deleuze à arte literária que tenha se sobreposto à arte cinematográfica, teatral ou plástica-visual, já que, como se sabe, ao longo do pensamento deleuziano há a intersecção com diversas manifestações artísticas: Deleuze compôs obras dedicadas ao cinema, ao teatro, à pintura e à música, a tal ponto que se pode dizer que parte considerável do pensamento filosófico deleuziano é configurado por estudos que “tratam de saberes não filosóficos para situar ou esclarecer algumas de suas posições filosóficas”¹²⁹. Nesse horizonte, escreve Roberto Machado:

quando sua filosofia se põe em relação intrínseca com saberes de outros domínios – com outros modos de expressão –, o objetivo não é fundá-los, justificá-los ou legitimá-los, mas estabelecer conexões ou

¹²⁸ Deleuze; Guattari, 2004, p. 40.

¹²⁹ Machado, 2009, p.193.

ressonâncias de um domínio a outro a partir da questão central que orienta suas investigações: “o que significa pensar?”, “o que é ter uma ideia?” na filosofia, nas ciências, nas artes, na literatura.¹³⁰

Por outro lado, há comentadores, tal como Hervé Micolet, organizador do compêndio *Deleuze et les écrivains*, que apostam que a literatura foi a grande companhia de pensamento para Deleuze, sua maior, principal e mais importante intercessora. Assim, tais leituras corroboram e conduzem à hipótese de que, no interior do pensamento de Deleuze, a literatura ganhou um destaque considerável, e foi trabalhada de maneira quase que paralela à filosofia, a tal ponto que a literatura não só coagiu e impulsionou o pensamento filosófico de Deleuze, como também modulou sua própria escrita filosófica: a literatura, então, opera como que um não-filosófico, um corpo estranho, que tem o intuito de provocar o pensamento filosófico, e, portanto, o fazer pensar.

Nesse horizonte, portanto, a literatura não foi responsável apenas por coagir, violentar e, assim, modular o pensamento filosófico de Deleuze, como também era tratada de modo metodológico por ele, de modo que se pode dizer que Deleuze escrevia filosofia como se escreve um romance: “não se trata de fazer um romance filosófico, nem de colocar filosofia em romance. Trata-se de fazer filosofia como romancista, ser romancista em filosofia”¹³¹. Contudo, no que consiste exatamente escrever filosofia como se escreve um romance? Para qual direção isso aponta? Para onde isso conduz?

Ao escrever filosofia, foi interesse de Deleuze primar por uma escrita intensiva, ou seja, um tipo de escrita que não residisse tão somente no registro filosófico-exegético, mas também que oferecesse aos seus leitores uma leitura situada em um registro sensível, produzindo, assim, uma zona de vizinhança e turbulência entre a escrita filosófica, de comum caráter exegético, e a escrita literária, da ordem do intensivo, do afectivo. Ou seja, uma escrita que a todo momento estivesse esboçando “algo como uma pulsação de signos nas vizinhanças dos dois domínios, signos que dão a essa vizinhança uma atmosfera de zonas de turbulência”¹³².

Deleuze deixa isso nítido no prólogo de *Crítica e Clínica*, quando afirma que “há uma pintura e uma música próprias da escrita, como efeitos de cores e de

¹³⁰ Machado, 2009, p.12-13.

¹³¹ Deleuze; Parnet, 1998, p.68.

¹³² ORLANDI, 2018, p. 371.

sonoridades que se elevam acima das palavras”¹³³. Ora, trata-se, então, de um *estilo* de escrita situada não só no plano estritamente filosófico, com seus movimentos conceituais, como também num plano intensivo, afectivo, próprio do pensamento artístico e, conseqüentemente, literário: “podemos logo dizer que é Deleuze mesmo quem borra a separação entre arte e filosofia, uma vez que sua escrita filosófica, que tem como objetivo produzir conceitos, produz também blocos de sensação.”¹³⁴.

É certo que Deleuze em nenhum momento de sua carreira filosófica se colocou ou se denominou enquanto um literato; muito pelo contrário: sempre foi explícito por parte de Deleuze sua adesão à filosofia, inclusive, dizendo que se sentia “um puro metafísico”. Nesse sentido, Sartre foi alvo de Deleuze a partir do momento em que este criticava a postura de Sartre de se arriscar enquanto um literato, já que o mesmo, para além de seus estudos e obras em filosofia, publicou também romance e peças de teatro.

No entanto, ainda que Deleuze tenha reivindicado seu *metiér* de filósofo, há algo em seus textos que, por assim dizer, escapam da filosofia, como se sua escrita, necessariamente filosófica, apontasse também para uma outra direção que não os movimentos propriamente conceituais; trata-se, como aqui já afirmado, dessa intersecção e dobra entre o pensamento filosófico e o pensamento artístico, que resulta naquilo que o filósofo francês, juntamente com Guattari, chama de *sensações de conceitos* e *conceitos de sensações*, isto é, objetos que se criam a partir do entrecruzamento entre os conceitos, próprios da filosofia, e os blocos de perceptos e afectos, próprios da arte.

É por isso que Deleuze concebia que há duas maneiras de se ler um livro, filosófico ou não, universitário ou não. A primeira delas acontece quando “se busca o significado do livro e, fazendo-se um esforço suplementar, busca-se o significante. Trata-se o livro como livro”¹³⁵. Ou seja, esse primeiro caso diz respeito ao momento no qual a leitura de um livro vai sempre na direção de encontrar o que está “por trás do livro”, isto é, identificar qual é a sua causa, ou identificar, por assim dizer, aquilo que o livro “quer dizer”. Seria algo como que, nas palavras de Orlandi, percorrer as linhas de um livro “anotando-as como um pesquisador atentos à letra das palavras”¹³⁶.

¹³³ Deleuze, 2011, p.9.

¹³⁴ Malufe. Uma poética da imanência: a escrita em Deleuze. Acta Scientiarum: language and culture, n. 37, v. 3, p. 233-241, 2015.

¹³⁵ Deleuze, 2018^a, p. 210.

¹³⁶ Orlandi, 2018, p. 23.

Na contramão dessa leitura que visa identificar de algum modo aquilo que o livro “quer dizer”, Deleuze fala de um outro tipo de leitura, um outro tipo de leitura que não se preocupa e não tem o intuito de identificar a causa de um texto, e por conseguinte, identificar seu significado e seu significante; um tipo de leitura que, também nas palavras de Orlandi, “se deixa levar pelo impulso inovador no domínio dos conceitos e da sensibilidade filosófica”¹³⁷. É isso o que se denomina como leitura intensiva: um modo de leitura na qual o livro está sempre em conexão com o não livro; um modo de leitura espontâneo na qual há o apelo às dimensões afectivas e perceptivas; no limite, um apelo à dimensão intensiva do texto. Acerca dessa leitura intensiva, nos diz Deleuze:

Alguém lê um livro e não se pergunta a cada página ou a cada frase: o que é que isso quer dizer? Ele lê um livro e, na minha opinião, é assim que se lê a poesia, espontaneamente, ou seja, isso passa ou não passa. Se não passa, muito bem, você deixa o livro e vai ver seu psicanalista. Não há mal nisso. Não somos contra, de maneira alguma. Se passa, quem lê não se pergunta o que isso quer dizer, o que é esse conceito, o que significa “fluxo”, “corpo sem órgãos”, apenas isso lhe diz alguma coisa. É por isso que empregamos o termo “máquina”. É do domínio da tomada de eletricidade. Se a máquina não funciona, é preciso uma outra tomada ou uma outra máquina. Bem, nosso livro é isso¹³⁸.

Deleuze aposta que os livros — e consequentemente a leitura, é claro — é algo da ordem da eletricidade, do maquínico, pois aquilo que mais importa, como afirmado no parágrafo acima, é a conexão que o livro estabelece com o *fora*, com o não-livro. Se preferencialmente uma obra não deve ser interpretada, fixada, compreendida e comentada — certamente ela pode, isso é válido, mas não é essa a ótica através da qual Deleuze enxerga —, significa que a leitura é uma tentativa de buscar um choque, uma ligação elétrica, algo que tenha a capacidade de acionar e despertar outros problemas, de qualquer domínio e registro, e fazer nascer outros modos de ver e perceber, de afectar — a vida e o mundo. Ou seja, Deleuze intenta afirmar que, no final das contas, o que mais importa numa leitura é aquilo que o leitor fará com ela, isto é, o que importa é, principalmente, o direcionamento que o leitor dará para a

¹³⁷ Orlandi, 2018, p. 23.

¹³⁸ Deleuze, 2018a, p. 210.

máquina-livro, em qual tomada ele a ligará ou em qual outra máquina ele o conectará. Nada de interpretação, nada de compreensão:

Seja de filosofia ou de poesia, um livro é uma pequena máquina que poderá estabelecer conexões com outras máquinas. Neste sentido, não há qualquer diferença entre um texto de filosofia e um livro de Borges. Não importa qual o objetivo central desses livros, mas a maneira pela qual eles se ligam com as forças que estão fora deles. Em outras palavras, o que importa é que eles também respirem novos ares e deixem de ser meros instrumentos de reconhecimento e recodificação das forças sedentárias¹³⁹.

Certamente a leitura intensiva não configura um descaso ao texto, um desleixo ou descuido por parte do leitor, como se ele não estivesse preocupado ou não se interessasse em compreender e, mais ainda, apreender “aquilo que o texto quer dizer”; por outra ótica, ler intensivamente é se ater às dimensões não só conceituais que, por exemplo, têm certos textos de filosofia. Deleuze mesmo falava sobre uma *sensibilidade filosófica*; e é justamente a isso que a leitura intensiva se refere.

Algo que causava espanto e, ao mesmo tempo, admiração em Deleuze, era exatamente essa capacidade que alguns textos filosóficos têm de despertar em seus leitores aquilo que pode ser denominado — numa terminologia deleuziana, é claro — enquanto intensos blocos de perceptos e afectos. Veja bem: não se trata de sentimentos e percepções, mas sim de pacotes de sensações que sobrevivem à leitura, assim como linhas de fugas, devires que o texto proporciona. E, aposta Deleuze, essas dimensões para além do conceitual ou, mais precisamente, essas dimensões não conceituais, — no limite, essa *sensibilia* de conceito — estão presentes também em textos de letra filosófica.

Nesse sentido, a sensibilidade filosófica vai na direção de tomar determinados autores e construir uma certa relação apaixonada com seus textos, configurando aquilo que Deleuze e Guattari intitulam, em *O que é a Filosofia?*, como uma *paixão de pensar*. Ou seja, trata-se, literalmente, de desenvolver um vínculo afetivo para com o texto com o qual se está lidando — “há também uma conexão erótica com o que se lê, uma conexão amorosa”¹⁴⁰ —, lendo-os de modo intensivo e, assim, experimentar intensamente suas ideias, seus conceitos:

¹³⁹ Schopke, 2004, p. 180.

¹⁴⁰ Deleuze, 2018a, p. 224.

Eu sonho em fazer alguma coisa acerca dessa sensibilidade filosófica, pois só assim cada um encontrará os autores que ama. Não estou dizendo a vocês que se tornem espinosistas, pouco me importa isso. O que me importa de fato é que vocês encontrem aquilo que lhes faz falta, que vocês encontrem os autores lhes falta, quer dizer, os autores que têm algo para lhes dizer e a quem vocês têm algo a dizer. O que me interessa em filosofia é essa seleção. [...] Defendo, antes, que vocês estabeleçam relações moleculares com os autores que leem. Encontrem aquilo que lhes atrai, não passem sequer um segundo criticando algo ou alguém. Nunca, nunca, nunca critiquem. E caso alguém venha a lhes criticar, digam 'de acordo' e prossigam, não há nada a fazer¹⁴¹.

Ler intensivamente, portanto, é dar uma tessitura afectiva e perceptiva a um texto que essencialmente está situado num registro filosófico-exegético. Deleuze, ainda que em suas obras monográficas, buscava esse movimento na redação de seus textos, uma vez que o filósofo francês se colocava na direção contrária da escrita como meio, isto é, Deleuze se colocava na direção contrária de uma escrita que transformasse o pensamento de determinado autor numa imagem ou num signo que, necessariamente, deveria ser decifrado pelo seu leitor: uma escrita representativa. Ou seja, tal como mencionado anteriormente, Deleuze se recusava a escrita enquanto código — e, portanto, uma escrita representativa — e executava um tipo de escrita em que “a leitura que embarca nos fluxos criados pelas palavras, como se o corpo de quem lê fosse tomado pelo movimento das palavras e seguisse com elas, imerso nas ‘visões e audições’ que a linguagem possibilita”¹⁴².

A sensibilidade filosófica, então, é, pensa Deleuze, algo que está presente na escrita tanto quanto na leitura; trata-se, como já mencionado, de algo da ordem da eletricidade, da ligação elétrica; algo espontâneo, da ordem da poesia; ou o livro passará, ou não passará; ou a máquina se conectará a outras máquinas, ou não se

¹⁴¹ Deleuze, 2008, p.161. No original: “Yo sueño con hacer alguna cosa sobre la sensibilidad filosófica. Es así que encontrarán los autores que cada uno amará. No estoy diciéndoles que sean spinozistas, porque me importa un bledo. Lo que no importa un bledo es que ustedes encuentren lo que les hace falta, que cada uno de ustedes encuentre los autores que los hacen falta, es decir, los autores que tienen algo para decirles y a quienes ustedes tienen algo que decirles. Lo que a mí me atormenta en filosofía es esa elección. [...] Yo abogo por relaciones moleculares con los autores que leen. Encuentren lo que les gusta, no pasen jamás un segundo criticando algo e a alguien. Nunca, nunca, nunca critiquem. Y si los critican a ustedes, digan de acuerdo y sigan, no hay nada que hacer. (Tradução minha).”

¹⁴² MALUFE, Annita Costa. “Deleuze e os estilos”. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.9, p. 35-48, out.2010.

conectará. Caso não se ligue, caso não se conecte, não importa. Basta encontrar outros livros, outras máquinas ao invés de interpretar, fixar, estratificar aquilo que, sem exagero nenhum, é pura linhas de fuga, pura desterritorialização.

Levando em consideração essa sensibilidade filosófica, essa *sensibilia* própria da atividade filosófica e literária, o que predominará na escrita será sempre a experimentação, a busca pelo novo e pelo notável, a busca por aquilo que importa, que interessa, ainda que, para alcançá-lo, tenha que se quebrar as zonas de indiscernibilidade e vizinhança e, assim, adentrar nas zonas de turbulência — por vezes perigosas — que estão constantemente presentes entre a filosofia e a literatura. E ao se ler algo, o que deverá nortear a leitura nada tem a ver com a interpretação ou a compreensão; nada tem a ver com a fixação e o constrangimento qualquer que seja, filosófico ou estético. Nesse horizonte, segue uma talvez extensa passagem de Deleuze, mas, contudo, absolutamente oportuna:

Consideramos um livro como uma pequena máquina a-significante; o único problema é: “isso funciona, e como é que funciona?” Como isso funciona para você? Se não funciona, se nada se passa, pegue 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. Corpo sem órgãos, conheço gente sem cultura que compreendeu imediatamente, graças a seus próprios “hábitos”, graças à sua maneira de se fazer um. Essa outra maneira de ler se opõe à anterior porque imediatamente relaciona um livro com o Fora. Um livro é uma pequena engrenagem numa maquinaria exterior muito mais complexa. Escrever é um fluxo entre outros, sem nenhum privilégio em relação aos demais, e que entra em relações de corrente, contracorrente, de redemoinho com outros fluxos, fluxos de merda, de esperma, de fala, de ação, de erotismo, de dinheiro, de política. etc¹⁴³

Se, como aposta Deleuze, a escrita literária e, por conseguinte, a leitura de um texto literário, estão situados num registro no qual se encontram coisas tais como “os fluxos de merda, de esperma, de fala, de ação”, pode-se dizer que, num sentido nem tão forçado assim, o filósofo francês compreende a literatura como uma fluxo entre os outros fluxos, vitais ou não vitais, dados todos em uma relação de horizontalidade, onde um fluxo não se sobreporá a qualquer outro pelo simples fato de ser apenas

¹⁴³ Deleuze, 2013, p.16-17.

mais uma engrenagem que compõe toda uma maquinaria muito mais complexa: a máquina da vida.

5. Considerações finais.

Como se mostrou, a literatura é para Deleuze, ao mesmo tempo, criação de saúde e atividade vital, um devir-minoritário e uma língua estrangeira, menor, inscrita no interior de uma língua dominante, padrão, majoritária. Se a atividade literária é necessariamente vitalista, não significa que o objetivo da literatura é o de imitar a vida; muito pelo contrário: a literatura é vitalista a partir do momento em que sua finalidade, assim como aposta Deleuze, é fazer a vida avançar no ponto onde ela se encontra impedida, obstruída.

E a literatura tem a capacidade de fazer a vida avançar nos momentos de obstrução justamente pelo fato de ser uma atividade que é inevitavelmente conjugada ao devir, ou, mais precisamente, ela faz a vida avançar porque ela é essencialmente devir; escrever é traçar linhas de fuga, de desterritorialização; escrever é, tal como já afirmado, devir qualquer coisa que não um escritor, devir qualquer coisa que não aquilo que é padronizado, dominante, maior: um devir revolucionário e minoritário, portanto.

Se aos olhos de Deleuze a literatura se enquadra como, por assim dizer, um pensar a vida através dos blocos de sensação como uma unidade de força e sentido, como a profundidade de um acontecimento na sua incorporalidade, como a individuação em sua intensidade máxima, não é de se assustar o fato do filósofo francês ter primado pela expressão literária enquanto moduladora de sua expressão filosófica, considerando-as, filosofia e literatura, enquanto primas-irmãs que partilharam do mesmo seio e que, em última instância, vão em direção ao mesmo norte, ao mesmo fim: um dizer sim à vida, um experimentar a vida no seu limite, para além do suportável e do pensável, do imaginável e do fabulável. Um puro vitalismo, uma pura criação.

TEXTO IV OU UM SEGUNDO PREFÁCIO FORA DE LUGAR.

Isso aqui é um jogo. Não. Talvez isso aqui seja um esboço. Uma tentativa, os primeiros traços. É como em desenho: concebe-se algo, depois o papel e a caneta. Traça-se linhas, linhas de vida, linhas e cores, linhas de fuga, uma distribuição de forças — nada de linha de captura, nada estanque, nada imóvel. Trata-se, então, da contramão daquilo que centraliza, a direção completamente contrária do verbo ser: eis a experimentação. Sim. Isso aqui é um jogo. E sim, também, isso aqui é um esboço, como em desenho e em música, um *freestyle* ou uma improvisação jazzística. E isso aqui é uma máquina. E Isso aqui é um diagrama, e diagrama pois, diria Deleuze, que isso aqui pode se tratar de uma zona absoluta de indiscernibilidade ou de indeterminação objetiva. Por isso, portanto, um diagrama, uma vez que alguma coisa indeterminada e indiscernível entre um jogo e um esboço, alguma coisa indiscernível entre o filosófico e o literário. E, mais ainda, isso aqui é uma aventura do pensamento, movida por uma paixão de pensar, isto é, alguma coisa da vida que provoca o pensamento e, inevitavelmente, o faz pensamento-criação, e pensamento-criação em direção a vida. Da vida para a vida. Filosofia e literatura: vitalismos.

TEXTO V OU UMA INTRODUÇÃO QUASE QUE TARDIA

Escrever sobre o *Grande Sertão: Veredas*, a obra prima de João Guimarães Rosa, em que, já diria Antônio Cândido, “tudo é impecavelmente realizado”¹⁴⁴, certamente deve-se tratar de uma tarefa, senão demasiadamente dificultosa, ao menos nem tão simples assim. À primeira vista, talvez a maior dificuldade que se apresente seja a seguinte: de que maneira é possível localizar e escrever alguma novidade sobre uma obra prima, publicada em 1956, — há quem diga se tratar do maior romance escrito no século XX — e que de lá para cá teve centenas, quiçá milhares de comentários, óticas, visões, leituras, das mais rasas às mais finas, das mais pobres às mais brilhantes?

Nesse sentido, poderíamos até nos lembrar do que Deleuze, na obra *Diálogos*, escreve e critica sobre a história da filosofia. A crítica em questão refere-se ao fato de que, tal como visualizou e denunciou Deleuze, só se pode “filosofar” depois de ter lido e vencido toda a história da filosofia, de modo que, no caso, a história da filosofia acaba por exercer como que uma repressão naquele que estuda filosofia e, em certo sentido, impossibilita-o de ser um filósofo na medida que — já que estamos falando em termos deleuzianos — impossibilita-o de criar conceitos:

A história da filosofia sempre foi o agente de poder na filosofia, e mesmo no pensamento. Ela desempenhou o papel de repressor: como você quer pensar ser ter lido Platão, Descartes, Kant, Heidegger, e o livro de fulano ou sicrano sobre eles? Uma formidável escola de intimidação que fabrica especialistas do pensamento, mas que também faz com aqueles que ficam fora se ajustem ainda mais a essa especialidade da qual zombam. Uma imagem do pensamento, chamada filosofia, constituiu-se historicamente e impede perfeitamente as pessoas de pensarem.¹⁴⁵

Devido a magnitude e esplendor do romance de Guimarães Rosa, transpor a crítica de Deleuze à história da filosofia para as veredas do grande sertão — e aqui faço a primeira articulação entre o francês e o mineiro de Cordisburgo — talvez não seja um exagero tão forçado assim, pois, como sabemos, a obra em questão não se trata de um livro qualquer...

¹⁴⁴ Cândido, 1978, p.121.

¹⁴⁵ Deleuze; Parnet, 1998, p.21.

Haveria qualquer novidade em uma obra que tem uma fortuna crítica que, também sem exagero — e, honestamente, juro que isso não é uma carteirada — de tão extensa poderíamos dizê-la, quem sabe, esmagadora? E, por outro lado, pensando agora na via completamente contrária e consideravelmente otimista, compor um outro estudo que busque alguma novidade sobre o GS:V também não parece ser algo tão exagerado assim, para não dizer inocente, já que é também Antônio Cândido quem alerta que no GS:V haverá de tudo para quem tiver olhos atentos e souber ler, além de que — e é isso que considero como fundamental no comentário de Antônio Cândido, seu olhar mais atento — o que predomina no GS:V é “a liberdade de inventar”¹⁴⁶, ou seja, o que predomina no GS:V, em última instância, é o material e o horizonte que a obra te oferece para *criar* alguma coisa, considerando que, nesse caso, criação e novidade são sinônimos — já foi alertado que estamos falando em termos deleuzianos.

No limite, o que Antônio Cândido está elucidando situa-se muito próximo do que Ítalo Calvino afirma sobre as obras primas: elas nunca se esgotarão, pois elas nunca pararão de dizer aquilo que tem para dizer¹⁴⁷. Em deleuzianes honesto: o *Grande Sertão: Veredas* é uma potente máquina que violenta o pensamento e, inevitavelmente, o insere e o sugere a pensar o *novo*. É por isso que, neste trabalho, seguiremos a sugestão que Deleuze dá em *O que é a filosofia?*, ao escrever “e qual é a melhor maneira de seguir os grandes filósofos, repetir o que eles disseram, ou então fazer o que eles fizeram, isto é, criar conceitos para problemas que mudam necessariamente?”¹⁴⁸

Ainda que parte desta dissertação envolva conceitos e o romance de Rosa, o que está em jogo num primeiro plano não é exatamente criar conceitos em torno do *Grande Sertão: Veredas*. Ou seja, não pretendo dar luz a um conceito que iluminará qualquer coisa ou que responderá qualquer problema levantado por Riobaldo, ou até por mim mesmo. A grande tarefa e contribuição deste trabalho, assim espero e pretendo, talvez seja ter a coragem ou a inocência de fazer ver os conceitos que, penso eu, já existem em meio ao monólogo riobaldiano e estão lá funcionando, pois se tratam de conceitos, assim aposto, confeccionados e criados pelo próprio Riobaldo para enfrentar e responder a seus próprios problemas.

¹⁴⁶ Cândido, 1978.

¹⁴⁷ Calvino, 2009.

¹⁴⁸ Deleuze; Guattari, 2010, p. 37.

Mas como Riobaldo criaria conceitos se em nenhum momento é afirmado “Riobaldo é um criador de conceitos”? Ou, ainda assim, como Riobaldo criaria conceitos se ninguém do alto escalão da fortuna crítica do romance de Rosa afirmou que “Riobaldo é um criador de conceitos?”. Jorge Luis Borges, logo no primeiro conto de *Ficções*, intitulado “tlon, uqbar, orbis tertius”, ao discorrer sobre *tlon*, um planeta fictício, um “brave new world”, “obra de uma sociedade secreta de astrônomos, biólogos, engenheiros, metafísicos, poetas, químicos, algebristas, moralistas, pintores, geômetras”¹⁴⁹, afirma que “sobram indivíduos que dominam essas disciplinas, mas não os capazes de invenção e menos ainda os capazes de subordinar a invenção a um rigoroso plano sistemático”¹⁵⁰. No limite, o que pretende esta dissertação não se trata nada mais nada menos do que um “gosto de especular ideia”¹⁵¹, invencionice....

Agora, desde já uma questão se faz inevitável: como trazer para um mesmo plano a filosofia e a literatura, como relacioná-las de modo que a filosofia não se sobressaia a literatura, e, portanto, não tente fazer desta um terreno no qual as teses filosóficas repousam e ganham corpo? Isso é possível ainda que, como se faz imperceptível, neste trabalho o francês Deleuze está como que de mãos dadas tomando cachaça com o mineiro João? Como lidar com uma obra da magnitude do romance de Rosa e, nessa imensidão toda, tentar inventar, esboçar um Riobaldo criador de conceitos? Alucinação? Delírio? Novamente repito: um gosto de especular ideia. Para ser ainda mais honesto: um gosto de especular conceitos...

¹⁴⁹ Borges, 2007, p.19.

¹⁵⁰ Borges, 2007, p.19.

¹⁵¹ Rosa, 2019, p. 15.

TEXTO VI OU RIOBALDO E SEU GOSTO DE ESPECULAR CONCEITOS NO *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*: UMA EXPERIMENTAÇÃO EXEGÉTICA.

1. Introdução

Perguntar se no *Grande Sertão: Veredas*, a obra prima de João Guimarães Rosa, há qualquer coisa que se possa chamar de “conceito filosófico” seria cair no lugar comum e sedutor de sobrepor a filosofia à literatura? E digo “lugar comum e sedutor” a partir do momento em que, ao interseccionar filosofia e literatura, é quase que inevitável não fazer com que a obra literária tenha a valia de única e exclusivamente abrigar e dar corpo às teses filosóficas. Trata-se, tal como afirmou Benedito Nunes, de tomar determinada obra literária e realizar o exercício quase que desleal de nela tentar encontrar teses filosóficas que remetam às filosofias as mais diversas¹⁵². Movimento esse, aliás, feito pelo próprio Benedito Nunes, quando, ao se debruçar sobre a obra de Clarice Lispector, acabou por encontrar, coincidentemente, aquilo que ele visualizou como teses heideggerianas, de algum modo inseridas em meio às prosas clariceanas¹⁵³. Ou, por outro lado, poder-se-ia expandir tal exercício desleal e, assim, procurar alguma coisa de kantiana em meio aos romances de Proust; ou, quem sabe, até mesmo puras ideias platônicas na letra de Jorge Luis Borges ou Carlos Drummond de Andrade; e assim até o infinito.

Ocorre que, ao realizar esse movimento de sobrepor a filosofia à literatura, isto é, esse movimento de encarar a literatura com o intuito de encontrar teses filosóficas de filosofias as mais variadas, acaba-se por deixar de lado aquilo que o romance pode oferecer por ele mesmo, e, inevitavelmente, como bem alertou Luiz Orlandi¹⁵⁴, constrange-se o romance literário, como se dissesse: “esse romance é platônico, aquele outro é kantiano; o outro lá, talvez, hegeliano”.

E a própria literatura, como e em qual lugar ela fica? Haveria alguma maneira de não cair nessa falácia de constranger filosoficamente um romance literário? Haveria alguma maneira de, ao tomar a literatura por ela mesma, encontrar alguma coisa que seja propriamente filosófica sem que, com isso, acabasse por tornar a

¹⁵² Nunes, 1993.

¹⁵³ Nunes, 1966.

¹⁵⁴ Orlandi, 2018, p.371.

literatura enquanto um terreno que tem apenas a função de abrigar as teorias de filosóficas de um filósofo qualquer que seja?

Me parece que há sim um caminho, e, por pura graça ou contingência das coisas, é um caminho oferecido pela própria filosofia; mais especificamente, é um caminho oferecido por Deleuze e Guattari, no momento mesmo em que os autores, em sua obra terminal, *O que é a Filosofia?*, compreendem filosofia e arte enquanto dimensões criativas do pensamento ou formas de produção de pensamento, já que são responsáveis por erigirem planos próprios e povoá-los com suas entidades específicas. É assim, então, que os filósofos franceses compreendem filosofia e arte como construtivismos: a filosofia cria conceitos em um plano de imanência por meio da articulação de personagens conceituais; a arte, por sua vez, cria perceptos e afectos em um plano de composição através da articulação de figuras estéticas. No entanto, ainda que os autores insiram filosofia e arte num registro autônomo criativo, o mais interessante da obra supracitada reside no fato das dimensões criativas do pensamento interseccionarem, trocarem suas respectivas criações.

Tomando esse norte oferecido por Deleuze e Guattari, pode-se conceber alguma coisa de filosófico em um romance literário sem que isso acarrete uma sobreposição da filosofia à literatura, já que, conforme os autores, a literatura, ainda que crie aquilo que lhe é próprio, pode criar também aquilo que, por exemplo, é necessariamente filosófico, como se entre a filosofia e a literatura houvesse “algo como uma pulsação de signos nas vizinhanças dos dois domínios, signos que dão a essa vizinhança uma atmosfera de zonas de turbulência”¹⁵⁵. É nesse sentido que, por exemplo, explica-se a famosa anedota de Deleuze, que ministrava aulas sobre a *Ética* de Spinoza se valendo da *La Recherche* de Proust¹⁵⁶.

Nesse caso, no entanto, o interesse de Deleuze não consistia em dizer que o romance proustiano era, no limite, sobrecarregado de teses filosóficas spinozistas, mas sim que há ideias em Spinoza que ressoam em ideias em Proust, a tal ponto que se pode dizer que ambos os autores tinham uma comunicabilidade problemática, isto é, os autores tinham *problemas em comum*. Assim, há determinado problema em literatura que dobra, ressoa em determinado problema em filosofia, ou em cinema, ou em qualquer outra atividade, artística ou não, que produza pensamento.

¹⁵⁵ Orlandi, 2018, p.371.

¹⁵⁶ A anedota referida encontra-se em Dosse, 2010.

Considerando que algo de filosófico possa aparecer naquilo que é necessariamente literário sem que culmine numa sobreposição da filosofia à literatura, já que o pensamento é criação e a criação é partilha, esse texto pretende experimentar um Riobaldo criador de conceitos; diriam Deleuze e Guattari que “pensar é experimentar, mas a experimentação é sempre o que se está fazendo — o novo, o notável, o interessante, que substituem a aparência da verdade e que são mais exigentes que ela”¹⁵⁷. Ou seja, a experimentação diz respeito a um exercício no qual aquilo que interessa é a criação, a novidade, ainda que mínima, ainda que centelha, pois, o novo — e, portanto, a criação — tem a capacidade de, mesmo mínima ou lateralmente, fazer ver o que até então não era tão claro assim, tão óbvio, imediatamente dado.

No entanto, nesse exercício de experimentar um Riobaldo criador conceito, é necessário deixar que claro que a minha intenção definitivamente não se faz em, como alertou João Adolfo Hansen, cometer o equívoco de, no *Grande Sertão: Veredas*, ir de nonada à travessia — isto é, da primeira à última palavra do romance — com a intenção de encontrar alguma coisa que seja a revelação de um indizível ou o recobrimento linguageiro de uma filosofia¹⁵⁸. Por outro lado, não há limites para a criação, principalmente em uma obra que, como bem assinalado por Antônio Cândido, em que aquilo que predomina é a *liberdade de inventar*¹⁵⁹.

Nesse sentido, o que está em jogo, no limite, é que, tal como aludido por Deleuze na letra L de Literatura do *Abecedário*, os personagens literários são grandes pensadores, e o conceito, em certo sentido, são como que personagens. Me parece que Riobaldo em certos momentos confecciona algo que se apresenta como um conceito filosófico. Deleuze mesmo disse: “O que eu gosto muito é de encontrar em um autor pouco conhecido alguma coisa que me parece um conceito ou um personagem extraordinário”¹⁶⁰. Assim, fazer o exercício de apontar que há alguma coisa que de algum modo se aproxime de um conceito no romance de João Guimarães Rosa não diz respeito a uma tentativa de fixar, interpretar, enjaular o esplendor da obra, como se dissesse “esse livro é sobre isso”, pois, sabemos, a experimentação pode ser compreendida como o exato oposto da interpretação, e são

¹⁵⁷ Deleuze; Guattari, 2010, p.133.

¹⁵⁸ Hansen, 2000, p. 71.

¹⁵⁹ Cândido, 1978.

¹⁶⁰ A citação referida encontra-se no *Abecedário*, na letra L de Literatura.

raras as vezes em que a experimentação é conjugada pela fixidez do verbo ser. Portanto, aqui eu me isento da tentativa de interpretar o *Grande Sertão: Veredas*, mas tenho certeza de que definitivamente não estou imune.

2. Interlúdio

Riobaldo dizia que, caso não tivesse sido jagunço, a sua única opção era ter sido padre. Acontece que a ocupação profissional de Riobaldo certamente não se deu através do meio eclesiástico, pois, definitivamente o jagunço Riobaldo em nenhum momento de sua vida vestiu uma batina ou ministrou uma missa, ainda que, ao menos após o pacto, a reza tenha sido uma das companheiras do cotidiano do personagem narrador do *Grande Sertão: Veredas*. Riobaldo mesmo dizia que “reza é que sara loucura”, uma máxima que ele tanto acreditava a ponto de se declarar um praticante de diversos ritos e um fiel de diversas religiões.

No entanto, mesmo que sua velhice tenha sido talhada em meio aos ritos religiosos, Riobaldo não foi padre de profissão. Para além de jagunço e chefe de jagunços, ele foi também professor de Zé Bebelo e, na velhice, aposentou-se como um rico dono de fazendas. Acontece que em meio à vida do personagem-narrador houve — constante ou não, fortemente ou não — a presença das letras: Riobaldo afirma que, quando jovem, escrevia poesias, poesias essas que desapareceram com o passar do tempo, não restando nenhum vestígio do que teria sido o Riobaldo Poeta¹⁶¹. E, em dado momento de sua narração, Riobaldo conta o caso que diz respeito ao primeiro momento em que ele teve contato com um livro de literatura¹⁶², isto é, o primeiro momento em que ele conheceu um livro que não fosse dirigido somente aos estudos escolares, popularmente conhecida como cartilhas. Bom, sem tanto exagero assim, pode-se dizer que Riobaldo foi um jagunço letrado, ou, quem sabe, talvez um guerreiro jagunço com coração de poeta e olhos atentos às belezas descritas pela literatura.

“Para pensar longe sou cão mestre”¹⁶³, nos diz Riobaldo; assim, haveria qualquer horizonte no qual poder-se-ia afirmar que ele foi um filósofo? Ou melhor, haveria em algum horizonte a possibilidade de, assim como afirmado por Deleuze no

¹⁶¹ Rosa, 2019, p. 93.

¹⁶² Rosa, 2019, p. 274.

¹⁶³ Rosa, 2019, p. 18.

L de Literatura, considerar Riobaldo como um grande pensador? Certamente filósofo ele não foi, mas há alguma coisa no monólogo riobaldiano que se aproxima da filosofia, ou, mais precisamente, há alguma coisa no monólogo riobaldiano que joga com alguma coisa de filosófico.

Aqui — e é bom e honesto deixar isso claro — estou desconsiderando completamente a pessoa de João Guimarães Rosa, diplomata, médico, escritor, míope e apaixonado por gatos. Nesse texto, faremos o exercício de *matar o autor*, conforme teorizado por Roland Barthes em *A morte do autor*. Ou seja, o que será levado em consideração é a existência mesma de Riobaldo; isto é, o que importa, nesse texto, é a obra; o que importa é o *Grande Sertão: Veredas* e a peculiaríssima existência de Riobaldo; assim, me é permitido tecer considerações sobre Riobaldo como se ele fosse mesmo um personagem real, como se fosse um amigo pessoal. E no final das contas, a experiência de ler o grande sertão está intimamente ligada com a experiência de se tornar amigo de Riobaldo; ora, são quase 500 páginas de uma fala ininterrupta de Riobaldo; é difícil não criar certo apreço ou certa antipatia pela figura excêntrica do personagem narrador.

Mas a minha intenção não é depositar juízos de valor em relação à figura de Riobaldo, avaliar se ele era ou não uma boa pessoa. O que me interessa é indicar o modo pelo qual o poeta-jagunço-professor-fazendeiro Riobaldo pode também ser tomado não enquanto um filósofo Riobaldo, mas como alguém que, de algum modo, deu luz àquilo que, se não é, ao menos muito se assemelha com um conceito filosófico. Trata-se, é claro, de um movimento comum ou quase que inevitável entre a filosofia e a literatura, isto é, este movimento de dobra, de intersecção, de partilha, movimento esse, aliás, muito bem notado por Deleuze, e já discriminado neste trabalho.

3. A narração-problema de Riobaldo

Agora, irei sugerir os primeiros traços e esboços daquilo que estou chamando de conceitos riobaldianos. De antemão, é válido ressaltar que nesse texto não estou buscando, a partir dos termos oferecidos por Riobaldo (balancê, mundo misturado e matéria vertente), catalogá-los exatamente de acordo com a noção deleuzo-guattariana de conceito, pois a minha intenção definitivamente não é a de sugerir um “Riobaldo deleuziano”, ou seja, o objetivo não é o de transpor a teoria filosófica de

Deleuze e Guattari em direção às veredas do grande sertão. Nesse mesmo sentido, também não tenho a intenção de afirmar que o *Grande Sertão: Veredas* pode ser tomado “como recobrimento linguageiro de uma filosofia”¹⁶⁴. Isto é, uma obra de filosofia, pois, sabemos que isso não é verdade. Pois, ainda que se trate de um magnânimo romance, é um romance, um composto próprio da arte literária. Acontece que — e sabemos disso também — pode ocorrer, por vezes, de a literatura ela mesma dar luz àquilo que não é necessariamente criação literária, mas sim criação filosófica, poética, musical. etc.

O que almejo, por outro lado, é localizar um modo próprio de funcionamento para os ditos conceitos riobaldianos, e, para tanto, Deleuze e Guattari me valem como que um fôlego, uma potência, já que o pensamento é criação e a criação é partilha, é multiplicidade e heterogênesse: ninguém pensa sozinho, mesmo que a atividade intelectual, em sua maioria, seja realizada em meio à solidão de um gabinete. E se Riobaldo pode articular na criação de conceitos, poderiam dizer Deleuze e Guattari que os personagens conceituais da filosofia têm a capacidade e a condição de ocuparem os planos de composição da arte e, desse modo, criarem conceitos, conceitos de sensação ou sensações de conceitos; ou, ainda assim, uma figura estética, sujeito de enunciação e articuladora do pensamento artístico, pode também criar conceitos, conceitos de sensação ou sensações de conceitos em seu próprio plano de composição, ou até mesmo em um plano de imanência da filosofia.

Há uma infinidade de modos através dos quais a literatura pode vir a dar luz aos conceitos, ou a filosofia, por sua vez, criar blocos de perceptos e afectos, uma vez que “um rico tecido de correspondências pode estabelecer-se entre os planos [...] onde a sensação se torna ela própria sensação de conceito ou de função; o conceito, conceito de sensação ou de função [...]”¹⁶⁵. No entanto, de fato aqui não me interessa localizar e precisar qual é o modo operante no caso de Riobaldo, isto é, não me interessa esboçar e sugerir se ele é um personagem conceitual que ocupa um plano de composição, ou se ele é uma figura estética que ocupa um plano de imanência, ou até mesmo se Riobaldo poderia ser enquadrado enquanto uma figura estética que ocupa um plano de composição e ainda assim dá luz à conceitos filosóficos. Nada disso mencionado acima está entre os objetivos desse texto, pois aquilo que me

¹⁶⁴ Hansen, 2000, p.71.

¹⁶⁵ Deleuze; Guattari, 2010, p. 234.

interessa, em um primeiro plano, é fazer ver os conceitos eles mesmos, seus modos de funcionamento e, é claro, os problemas aos quais tais conceitos estão enfrentando.

Vale ressaltar, novamente, que esse movimento tentar localizar conceitos no *Grande Sertão: Veredas* certamente é um exercício de experimentação, tal como compreendiam Deleuze e Guattari, uma vez que a experimentação visa sempre algo da ordem do inédito, da novidade, isto é, a experimentação “nada mais é do que aprender a criar esses mundos outros, a partir dos encontros com signos diversos”¹⁶⁶. Nesse sentido, em meio as veredas do grande sertão, experimentemos, portanto, os conceitos riobaldianos, afinal de contas, assim como afirmado por Antônio Cândido, o que predomina no *Grande Sertão: Veredas* é a liberdade de inventar:

Na extraordinária obra-prima *Grande Sertão Veredas* há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme seu ofício, mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na *liberdade de inventar*.¹⁶⁷

Ainda que haja obras louváveis que versaram sobre o *Grande Sertão: Veredas* e, principalmente, obras louváveis que tentaram explorar a figura de Diadorim, não há nenhum estudo que buscou, por meio da figura de Diadorim, extrair conceitos do romance de Rosa. E por que exatamente conceitos a partir da figura de Diadorim? Diriam os filósofos que os conceitos existem sempre em função de problemas: “todo conceito remete a um problema, a problemas sem os quais não teria sentido, e que só podem ser isolados ou compreendidos na medida de sua solução”¹⁶⁸. Assim como Davi Arriguci muito bem soube notar, no grande sertão “tudo vira problema”¹⁶⁹. Há em diversos planos, de nonada à travessia, algo como que um alongamento dos campos problemáticos e uma ampliação dos questionamentos sobre o vivido.

Ou seja, há toda uma tessitura de redes problemáticas, que vão se alongando, se multiplicando, a tal ponto que “para Riobaldo a dúvida é constituinte do plano de composição, não carece de ir respondendo, antes de ir indo perguntando”¹⁷⁰. Portanto, não seria nenhum exagero afirmar que a dúvida por parte de Riobaldo — e,

¹⁶⁶ Vinci, Christian F. G. A. “O conceito de experimentação na filosofia de Gilles Deleuze”. In: *Sofia*. Vitória: Editora, N.2, jul/dez, 218, p. 322-342.

¹⁶⁷ Cândido, 1978, p.121, grifo nosso.

¹⁶⁸ Deleuze; Guattari, 2010, p.24.

¹⁶⁹ Arriguci, Davi. “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa” In ROSA, 2010, p.475.

¹⁷⁰ Medeiros, 2016, p.97.

consequentemente, a confecção de problemas — não tem apenas uma constante presença ao longo da narrativa do personagem narrado, uma vez que a tessitura e amplitude problemática por parte de Riobaldo é como que o princípio regente, a chave na qual situa-se todo o seu contar acronológico, a tal ponto em que se pode considerar a narração de Riobaldo enquanto “uma fluente de questões em cascatas despejando problemas”¹⁷¹. Riobaldo mesmo afirma “vivendo se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer maiores perguntas”¹⁷²...

E toda essa amplitude problemática acima mencionada é dada na narração do personagem narrador, ou, melhor, toda essa amplitude problemática é a própria narração de Riobaldo. É como se o personagem-narrador fosse dotado de um exercício continuado de dúvida. Nesse sentido, ao experimentar a narração para seu interlocutor, e, portanto, seus próprios problemas, Riobaldo está experimentando sua própria vida mesmo, o seu vivido: “falo por palavras tortas. Conto minha vida, que não entendi”¹⁷³.

Assim, a narração de Riobaldo não pode ser compreendida e reduzida pura e simplesmente como um relato; ela é, muito além disso, uma especulação, um dissecar em relação as coisas da maior importância para Riobaldo, o jagunço¹⁷⁴: uma interpretação, um desvendamento. Por outro lado, as respostas ou quase respostas obtidas por Riobaldo, o velho que está narrando, dão luz à novas questões. É nesse sentido, portanto, que se pode compreender a narrativa de Riobaldo como um grande levantamento de problemas.

¹⁷¹ Medeiros, 2016, p.98.

¹⁷² Rosa, 2019 p.297.

¹⁷³ Rosa, 2019, p. 351.

¹⁷⁴ Essa distinção entre “Riobaldo o jagunço” e “Riobaldo o velho” se dá pelo fato de que no *Grande Sertão: Veredas*, assim como concebido por Eduardo Coutinho em *Grande Sertão: Veredas: Travessias*, há duas linhas ou planos básicos: o tempo passado e o tempo presente. No passado foi tecida toda a vida de Riobaldo, o jagunço; no presente, por sua vez, são realizadas as indagações de Riobaldo e, portanto, sua narração. Tanto no “tempo passado” quanto no “tempo presente” há a presença de sublinhas: “uma objetiva, formada pela sucessão de fatos e eventos exteriores com que o narrador-protagonista se envolvera no sertão, isto é, suas lutas e batalhar, e outra subjetiva, constituída pelos conflitos interiores que ele experimentara então. No plano do “tempo presente”, há também a presença de duas sublinhas, uma de natureza especulativa e outra de caráter metalinguístico: “na primeira, a preocupação do narrador é decifrar as coisas que não pôde entender até então e dissipar as dúvidas que continuam a atormentá-lo; na última, ele se preocupa com a própria maneira de narrar as coisas, com o encontro da expressão mais adequada para transmiti-las com o máximo de fidedignidade”. Cf: Coutinho, 2013, p.83-84.

Daí, há temas que perpassam por toda a narração de Riobaldo, temas esses que, de modo contrário à fortuna crítica, que aposta que os grandes temas colocados por Riobaldo orbitam em torno do pacto com o diabo ou a feminilidade de Diadorim, aposto aqui e proponho que aquilo que também violenta o pensamento de Riobaldo são questões tais como (i) a vividez do passado e a incapacidade da linguagem e da memória de visitá-los, (ii) a ambiguidade presente nas coisas do mundo e (iii) o destino; questões essas para as quais, como demonstrarei, Riobaldo articula a criação de um conceito, visando, de algum modo, enfrentar tais problemas.

Se estou destacando três questões que a todo momento estão sendo incessantemente problematizadas por Riobaldo, certamente não estou caindo no erro de instituir quadros fixos no *Grande Sertão: Veredas*, pois, tratando-se de uma obra que certamente é multiplicadora de pontos de vistas, não há nenhuma possibilidade de nela destacar qualquer centralidade, uma proeminência, como se dissesse “o que importa é isso, o que importa é aquilo”. Minha intenção se faz em sugerir que há temas que são constante e inevitavelmente acionados pela narração-problema de Riobaldo e há conceitos confeccionados por Riobaldo que funcionam e vão na direção exata de enfrentar tais temas, tais problemas.

A minha hipótese é a de que Riobaldo faz como que uma criação de conceitos ao vivo, algo da ordem do *freestyle*, como num improviso de jazz ou numa roda de rima, isto é, conceitos que são confeccionados, forjados, criados concomitantemente à sua experiência de narração para o interlocutor e, portanto, conceitos que são criados a partir da própria vida de Riobaldo, já que a criação conceitos — quer seja aqueles oriundos das próprias filosofias, quer sejam aqueles que por alguma razão tem seu nascedouro em objetos estéticos — está sempre atrelada à uma necessidade: “criar novos conceitos de que temos necessidade para pensar nosso mundo e nossa vida”¹⁷⁵.

Riobaldo, quando narra sua vida, está, no limite, narrando seu amor à Diadorim: “o Reinaldo — que era Diadorim: sabendo deste, o senhor sabe minha vida”¹⁷⁶ e “em Diadorim, penso também — mas Diadorim é a minha neblina”¹⁷⁷. É nesse horizonte que Diadorim se faz enquanto o próprio grande sertão, o maior enigma da vida de Riobaldo, ou seja, é em função do problema-enigma Diadorim que o personagem

¹⁷⁵ Deleuze, 2016, p.250.

¹⁷⁶ Rosa, 2019, p. 231.

¹⁷⁷ Rosa, 2019, p. 25.

narrador se inventa no gosto de especular ideia¹⁷⁸ — ou, mais apropriadamente, se inventa no gosto de especular conceitos — e, assim, acaba criando aquilo que aqui estou chamando de conceitos riobaldianos. A partir da figura de Diadorim, portanto, Riobaldo visualiza toda a condensação dos temas que o assolam: a vividez do passado, a ambiguidade das coisas e a noção de destino. Desse modo, penso e arrisco que todos esses problemas poderiam, sem hipérbole alguma, ser sintetizados e condensados na seguinte questão: o que é Diadorim?

4. Os conceitos riobaldianos

4.1. O balancê

Ao longo de todo romance, Riobaldo pontua a dificuldade de narrar sua vida de modo esmiuçado, reto, cronológico, *tim tim* por *tim tim*. Diria o personagem narrador do *Grande Sertão: Veredas* que “contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância.”¹⁷⁹ E o fio condutor para dar corpo àquilo que, por força de expressão, pode ser intitulado como “uma dificuldade de narração” é condensado num termo o qual defendo funcionar e operar enquanto um conceito: o balancê. Diz Riobaldo:

Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas— de fazer *balancê*, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado.¹⁸⁰

Considero que, a partir do conceito de balancê, Riobaldo está enfrentando o problema da narração do vivido não dar conta de precisar com exatidão aquilo que se passou e ainda é presente; ou, dito de outro modo, Riobaldo identifica que a linguagem, e, conseqüentemente, a narração, não dá conta de precisar aquilo que é passado e, ainda assim, um presente se fazendo. Não há, então, nenhuma transparência na linguagem e nenhum acesso ao passado que infinitamente se faz

¹⁷⁸ Rosa, 2019, p. 15.

¹⁷⁹ Rosa, 2019, p. 76.

¹⁸⁰ Rosa, 2019, p. 136, grifo nosso.

presente. Ao dizer que as coisas passadas têm a capacidade de se remexerem dos lugares, aposto que, se valendo do conceito de balancê, Riobaldo pretende indicar que o passado não está depositado em um baú o qual se pode visitar quando bem quiser e lá, com precisão, acessar e visualizar o vivido.

As memórias dos fatos que se passaram, logo as memórias do vivido, vão mudando suas respectivas cores, modulando-se, mudando de tom na medida em que se faz o esforço de, assim como feito pelo próprio Riobaldo, buscar compreender, através do exercício narrativo — e, portanto, através da linguagem — exatamente aquilo que de algum modo está completamente desprendido do presente: “a lembrança demuda de valor — se transforma, se compõe, em uma espécie de decorrido formoso”¹⁸¹. Isso sugere uma limitação inerente da linguagem em expressar completamente a experiência vivida, especialmente quando essa experiência continua a influenciar e, principalmente, continua a se fazer enquanto um presente imediatamente dado.

Portanto, no *Grande Sertão: Veredas*, o passado e, por conseguinte, a memória, tem a capacidade de se remexerem, de serem, por assim dizer, plenamente e inteiramente vívidas; talvez seja isso que levou Riobaldo a afirmar que “o sarro do pensamento alterava as lembranças”¹⁸². Com isso, o personagem narrador, ainda que sem dizer explicitamente, busca sugerir que a figura de Diadorim não poderá ser compreendida tão somente através de um exercício de reposição dos fatos escondidos em outrora, escondidos no passado, uma vez que “tudo vai vivendo demais, se remexendo”¹⁸³. Assim, no interior da narrativa riobaldiana cria-se como que três realidades, distintas, mas que, contudo, se interligam; ou seja, há três níveis de realidade que são desdobradas a partir do exercício narrativo de Riobaldo: o vivido, a narração, e o sentido (a reconstrução do vivido).

A rememoração de Riobaldo, então, não se configura enquanto uma reconstituição linear do vivido — ele próprio se deu conta de que sua linguagem e narração não daria conta de realizar esse movimento; por outro lado, narrar, para Riobaldo, é um ir de encontro ao sentido, uma descoberta de sentido. E de que maneira isso ocorre? Em seu exercício continuado da dúvida, isto é, em sua narração que desperta problemas em todos os níveis e registros, a memória, através do

¹⁸¹ Rosa, 2019, p. 248.

¹⁸² Rosa, 2019, p. 173.

¹⁸³ Rosa, 2019, p. 226.

exercício narrativo, atua e indica um novo acontecimento, diferente daquele que, talvez, tenha ocorrido em outrora; nesse movimento, ela os liga a novos elementos que até então eram despercebidos ou inexistentes, fazendo, portanto, com que se configure um novo sentido.

Pode-se dizer, então, que o conceito de *balancê* está condensando, ao menos, esses três componentes que são desdobrados a partir da narrativa do personagem narrador: a linguagem/narração, o vivido e a reconstrução do vivido. Nesse mesmo horizonte, João Adolfo Hansen, no célebre e primoroso texto *O o: A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*, tece um comentário acerca da relação entre linguagem e vivido que muito dialoga com o conceito riobaldiano de *balancê* tal qual visualizo e aqui esboço:

A Riobaldo não ocorrerão apenas as operações de uma memória que se poderia pensar como ação de restaurar, no seu aqui/agora fictícios, certa duração passada que, infelizmente, perde-se no ato mesmo de sua produção, visto que *sua fala tão móvel não consegue captar-lhe a inteira intensidade como realidade que teria sido do vivido*, incapaz de sintetizar intensidades, modulações, continuidades, ritmos, rupturas de todos os instantes precedentes.¹⁸⁴

4.2. O mundo misturado

Para além do *balancê*, há um outro termo oferecido por Riobaldo que aposto atuar como um conceito: o mundo misturado. Há leituras do *Grande Sertão: Veredas*, como a feita por Walnice Galvão na obra *As formas do falso*, que assinalam que o romance rosiano tem como pano de fundo uma ambiguidade estrutural. Nas palavras da autora: “a ambiguidade, princípio organizador deste romance, atravessa todos os seus níveis; tudo se passa como se ora fosse ora não fosse, as coisas às vezes são e às vezes não são”¹⁸⁵. Assim, nesse horizonte, toda a composição da narração do personagem narrador se dá em vias totalmente ambíguas, de modo que os elementos da narração de Riobaldo possam ser facilmente confundidos e, portanto, dificilmente delimitados, ou seja, há uma coexistência de atributos que se apresentam em diferentes partes. Riobaldo sempre joga com o ritornelo “tudo é e não é”. Ocorre que

¹⁸⁴ Hansen, 2000, p.49, grifo nosso.

¹⁸⁵ Galvão, 1986, p.13.

essa noção de ambiguidade é precisamente conceituada por Riobaldo no momento mesmo em que ele dá luz ao conceito de “mundo misturado”:

fui ponteando opostos. Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim seja ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio seja apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero todos os pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, *este mundo é muito misturado....*¹⁸⁶

O conceito de mundo misturado busca enfrentar o problema que Riobaldo identifica a todo momento entre deus e o diabo, o masculino e o feminino, o medo e a coragem, os gostos e desgostos da vida jagunça, isto é, trata-se de tudo aquilo que é misturado, confuso, dados ao mesmo tempo e de uma só vez, de modo que se torna muito difícil distinguir suas partes, quer sejam as positivas, quer sejam as negativas. Em relação a ambiguidade referente às concepções de deus e de diabo no interior do *Grande Sertão: Veredas*, pode-se dizer que tais ideias estão ligadas e de algum modo são intrínsecas; em certa medida, elas se pressupõem: a ideia de “deus” não pode ser concebida caso não seja concebida também a ideia de “diabo”, e vice-versa. É como se houvesse uma confluência de elementos opostos coexistindo em constante e inevitável tensão

Nesse sentido, Hansen escreve que no *Grande Sertão: Veredas* há a “ambivalência de dois princípios, jogo com o sinônimo (vários nomes para um ser só, Deus) e com o homônimo (um só nome para o heteróclito de eventos e coisas, Diabo)”¹⁸⁷. O conceito de mundo misturado pode, então, atuar como um esforço por parte de Riobaldo para condensar e capturar essa ambiguidade das coisas identificadas por ele e que tanto o assolam, ambiguidade essa presente, suspeita Riobaldo, em tantas dimensões e registros da existência: a mandioca que passa a ser venenosa sem motivo aparente; a pedra na cachoeira que corta seu pé.

E, mais ainda, o mundo misturado talvez encontre sua plena forma na figura de Diadorim, que é também Reinaldo, um guerreiro jagunço que, na verdade, é uma donzela travestida de guerreiro: Maria Deodorina da Fé Bittencourt Marins. Riobaldo constantemente refere-se à Diadorim enquanto um polo que tem a capacidade de

¹⁸⁶ Rosa, 2019, p. 162, grifo nosso.

¹⁸⁷ Hansen, 2000, p.60.

centralizar a ambiguidade, isto é, Diadorim compreendido enquanto o espaço no qual a ambiguidade se apresenta de modo pleno e completo. Isso ocorre na medida em que Riobaldo se dá conta que Diadorim é uma exceção à regra do sistema jagunço, já que, ainda que bravo guerreiro, Diadorim comprava suas coisas com dinheiro próprio, era atento à higiene, e, principalmente, havia alguma coisa de delicado em seus traços, seu rosto, seus gestos, delicadezas essas que certamente se colocam na contramão do que, via de regra, é entendido enquanto um jagunço. E essa ambiguidade referente à Diadorim mostrava-se também no modo pelo Riobaldo identificava seu comportamento em meio às batalhas, uma vez que Diadorim “guerreava delicado e terrível nas batalhas. [...] como era que era: o único homem que a coragem dele nunca piscava; e que, por isso, foi o único cuja toda coragem às vezes invejei”¹⁸⁸.

Me parece, então, que a ambiguidade — que, como afirmado, é aqui tomada como uma inviabilidade de identificar um traço definitivo de algo — pode atuar como um dos componentes do conceito de mundo misturado, conceito esse que encontra seu pouso e plenitude máxima na figura mesma de Reinaldo-Diadorim-Maria Deodorina, a partir do momento no qual tal figura faz a conjugação de elementos que, ao menos aparentemente, se mostram como direto opostos: a serenidade e a valentia, a clareza e o enigma, a delicadeza e a brutalidade, a suavidade e a força.

4.3. A matéria vertente

Ao detectar a capacidade que as coisas passadas têm de fazer balancê, Riobaldo se vê no esforço de tentar “armar o ponto dum fato”¹⁸⁹. Ou seja, Riobaldo pretende propor, formular uma única questão que dê conta de abarcar todas as respostas referentes à sua vida, vida essa que, necessariamente, diz respeito à Diadorim. Então, todo o esforço de narração tem sempre em vista responder à pergunta que penso ser o grande enigma do romance de Rosa: o que é Diadorim? Para tanto, Riobaldo articula e confecciona o conceito de “matéria vertente”:

¹⁸⁸ Rosa, 2019, p. 308.

¹⁸⁹ Rosa, 2019, p. 159.

Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado. Mas o senhor vai avante. Invejo é a instrução que o senhor tem. Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas *a matéria vertente*. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para más ações estranhas, é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe!¹⁹⁰

Em linhas gerais, pode-se compreender que o conceito de matéria vertente tem por finalidade extrair de toda narração aquela única questão mencionada no parágrafo acima. Talvez o grande momento da vida de Riobaldo tenha sido aquele no qual ele acabou se encontrando e conhecendo Diadorim, ambos ainda na meninice, quando Riobaldo pedia esmolas no De Janeiro, por conta de uma promessa feita por sua mãe, Bigrí. A partir desse encontro com o então menino Diadorim, a vida de Riobaldo foi marcada para sempre. O ápice disso se dá quando Riobaldo e Diadorim, em uma canoa dirigida por um canoeiro, atravessaram o De janeiro e deságuaram no Rio São Francisco, o rio da iniciação: “o São Francisco partiu minha vida em duas partes”¹⁹¹. A partir daí, no processo da narração, Riobaldo sempre se questiona se sua relação com Diadorim tem algum tipo de vínculo com certa sina, destino, de modo que encontrar e viver por Diadorim fosse inevitável e irremediável.

Assim, Riobaldo lança a questão para seu interlocutor: “agora, que o senhor ouviu, perguntas faço. Por que foi que eu precisei de encontrar com aquele Menino?”¹⁹². Embebedado nessa noção de sina, “eu não era o do certo: eu era o da sina”¹⁹³, Riobaldo desconfia que, ao encontrar Diadorim na travessia do Rio São Francisco, acabou sendo decretado aquilo que o personagem-narrador chama de “destino preso”: “por que era que eu precisava ir por adiante, com Diadorim e os companheiros, atrás de sorte e morte, nestes Gerais meus? *Destino preso*.”¹⁹⁴ Trata-se, então, da figura de Diadorim como um representante material de um destino fatal.

Por outro lado, é também na travessia do rio São Francisco que a ambiguidade, condensada por Riobaldo no conceito de mundo misturado, encontra seu primeiro estágio. Isso acontece na medida em que, como já afirmado, é na travessia do rio que

¹⁹⁰ Rosa, 2019, p. 77, grifo nosso.

¹⁹¹ Rosa, 2019, p. 224.

¹⁹² Rosa, 2019, p. 84.

¹⁹³ Rosa, 2019, p. 363

¹⁹⁴ Rosa, 2019, p. 146, grifo nosso.

Riobaldo trava sua primeira relação com Diadorim, este que, em certo sentido, pode ser entendido enquanto um “personagem-rio”, um “Diadorim fluvial”. Por assim dizer, a ambiguidade que tanto assola Riobaldo se inicia concomitantemente com a ambiguidade Diadorim-São Francisco. É como se na cena da travessia a figura de Diadorim fosse interligada com a figura do Rio São Francisco, de modo que, quando Riobaldo deposita juízos em relação ao rio, ele está, ao mesmo tempo, depositando juízos em relação à Diadorim, isto é, as referências que o personagem-narrador faz às águas do Do Chico são emaranhadas e entrelaçadas com as referências que o personagem-narrador faz ao menino Diadorim.

Mencionando o encontro com o menino Diadorim na travessia do Rio São Francisco, Riobaldo diz que “o que até hoje, minha vida, avistei, de maior, foi aquele rio. Aquele, daquele dia”¹⁹⁵. Ao afirmar isso, é como se o interesse de Riobaldo não fosse somente o de avaliar a imensidão do próprio Rio São Francisco, como também a imensidão de Diadorim. Trata-se de um confluente dessas duas figuras; ou seja, a singularização presente em “aquele rio” “daquele dia” diz respeito ao espanto e admiração do espaço geográfico propriamente dito, do mesmo modo que diz respeito ao espanto e admiração à coragem e aos olhos verdes de Diadorim. Se o Rio São Francisco partiu a vida de Riobaldo em duas partes, foi porque o Rio São Francisco foi o espaço geográfico em que a figura de Diadorim adentrou, ou melhor, desaguou na vida do personagem-narrador. Assim como escreve Benedito Nunes, o menino “diferente, fabuloso, parecia igualar-se ao próprio rio em suas forças e em seus segredos”¹⁹⁶.

No limite, o conceito de matéria vertente, tal qual visualizo, pode ter como um de seus componentes a noção de sina e destino, noções essas que percorrem toda a narração de Riobaldo, de nonada à travessia, e, principalmente, modulam completamente a sua relação para com Diadorim, a tal ponto que Riobaldo, ainda no início de sua narração, quando está emitindo juízos em relação aos grandes chefes jagunços, diz, referindo-se a si mesmo: “e o Urutu Branco? Ah, não me fale. Ah, esse... tristonho levado, que foi – que era *um pobre menino do destino...*”¹⁹⁷.

Há ainda um outro elemento ou componente fundamental desse conceito de matéria vertente. E, aqui, certamente não posso me desvincular das leituras

¹⁹⁵ Rosa, 2019, p.82

¹⁹⁶ Nunes, 2013, p. 62.

¹⁹⁷ Rosa, 2019, p. 20, grifo nosso.

creditadas à fortuna crítica, aquelas as quais apostam que o pacto com o diabo é, no *Grande Sertão: Veredas*, o grande tema, a grande questão. Isso ocorre na medida em que, conforme visualizo, o conceito de matéria vertente me parece ter ao menos outros dois componentes para além do componente “destino”. Trata-se do lance de dê: destino, diabo e Diadorim. Conforme Benedito Nunes:

A interrogação de Riobaldo sobre a existência do Diabo, e consequentemente sobre a possibilidade de ter sido pactário, é a pergunta acerca do Destino, isto é, a pergunta em torno da predeterminação ou da liberdade de sua existência¹⁹⁸.

Ao longo do *Grande Sertão: Veredas* são constantes as alusões que Riobaldo faz em relação ao vínculo que ele identifica entre o diabo, o destino e Diadorim: “eu não podia mais, por meu próprio querer, ir me separar da companhia dele, por lei nenhuma; podia? [...] Mas, assim como sendo, o amor podia ver mandado do Dê?”¹⁹⁹. E por quê? Como já muito difundido, é sabido que o final do romance *Grande Sertão: Veredas* se dá com a morte de Diadorim no momento mesmo em que o bando de jagunços comandados por Riobaldo, então o Grande Chefe Urutu Branco, derrota o bando dos Judas, comandados por Hermógenes e Ricardão, ocasionando a morte de Diadorim e a morte de Hermógenes em um embate que foi travado enquanto um ato de vingança pelo assassinato de Joca Ramiro pelas mãos de Hermógenes e Ricardão: “Joca Ramiro morreu como o decreto de uma lei nova”²⁰⁰.

Riobaldo, então, concebe que só poderá derrotar os judas se e somente se realizasse um pacto com o diabo, uma vez que, tal como acreditavam os jagunços, Hermógenes era um pactário: “se era verdade, o que se contava? Pois era, — o Lacrau me confirmou — o Hermógenes era positivo pactário”²⁰¹. Nesse sentido, Riobaldo suspeita que ter conhecido Diadorim ainda na meninice, ter entrado para o bando de jagunços no qual participava Diadorim e ter realizado um pacto com o diabo são eventos intimamente ligados, quase que relações causais que culminaram na morte de Diadorim e no seu amor por ele. Riobaldo se questiona: “maiores vezes, ainda fico pensando. Em certo momento, se o caminho demudasse — se o que

¹⁹⁸ Nunes, 2013, p.185.

¹⁹⁹ Rosa, 2019, p.105.

²⁰⁰ Rosa, 2019, p.216.

²⁰¹ Rosa, 2019, p.294.

aconteceu não tivesse acontecido? Como havia de ter sido a ser? Memórias que não me dão fundamento”²⁰².

Acerca dessa relação entre os componentes daquilo que aposto ser o conceito de matéria vertente — o destino, diabo e Diadorim —, Benedito Nunes destaca que a dúvida de Riobaldo sobre ter sido um pactário está intrinsicamente vinculada à noção de destino e, por conseguinte, à Diadorim, de modo a convergir com minha hipótese: “Contando o que se passou, Riobaldo põe em causa o pacto, que ficou para trás, e o Destino como sina, que o fadou a tornar-se chefe jagunço e a amar Diadorim”²⁰³. Assim, sustento que Riobaldo, ao confeccionar o conceito de matéria vertente, está tentando condensar esses três componentes e elementos os quais, acredita ele, são intimamente ligados e indissociáveis de sua própria existência, de sua própria vida. Deste modo, não haveria amor à Diadorim se não houvesse destino, assim como não haveria carreira na jagunçagem e pacto com o diabo caso não houvesse Diadorim: “ao selar o pacto com o Demônio, Riobaldo assina o seu destino, ratificando o pacto do amor proibido: o amor a Diadorim, mediador de sua adesão ao bando de Joca Ramiro e sua carreira de jagunço”²⁰⁴.

“Contar a matéria vertente” é, então, uma tentativa por parte de Riobaldo de relatar e compreender tais componentes indissociáveis de sua própria existência, elementos esses que Riobaldo toma como predeterminados e totalmente fora de seu controle. No limite, o conceito de matéria vertente condensa as indagações de Riobaldo sobre o destino, diabo e Diadorim em uma narrativa que busca explicar o inexplicável: a sua própria vida. E se o conceito de matéria vertente enfrenta esse inexplicável de sua vida, inevitavelmente também está enfrentando o grande problema de Riobaldo: o que é Diadorim?

Nesse texto, então, foi destacado que toda a narração acronológica de Riobaldo tem sempre um norte, tem sempre um pouso: Diadorim. Toda a narração de Riobaldo quer e precisa desvendar o enigma Diadorim; se não o desvendar, ao menos levá-lo ao limite. É Diadorim então que movimenta, faz circular e violenta o pensamento de Riobaldo, na medida em que é Diadorim quem está inserido, conjuga e participa dos diversos temas-problemas de Riobaldo.

²⁰² Rosa, 2019, p.374.

²⁰³ Nunes, 2013, p.186.

²⁰⁴ Nunes, 2013, p.156.

5. Considerações finais.

Se eu me emprestasse do vocabulário deleuzo-guattariano, poderia até dizer que os conceitos criados por Riobaldo e aqui expostos integram o plano de composição, que é próprio da arte — aqui, especificamente, poderia dizer o “plano de composição-sertão”. Riobaldo se vale dos blocos que ainda não são formados, os *perceptos* e os *afectos*, e dá luz aos seus conceitos: balancê, mundo misturado, matéria vertente. Todos esses conceitos — e conceitos que partem de devires que transbordam e pacotes de sensações que permanecem para aqueles que os experienciam — recortam o acontecimento, que diz respeito a um instante mesmo que não se situa no tempo cronológico passado-presente-futuro e trespasa uma existência, assim como afirmado por Humberto Guido: “a singularidade do instante que atravessa toda uma vida — as mãos de Diadorim”²⁰⁵.

Em última instância, aquilo que estou chamando de conceitos riobaldianos, podem, portanto, ser encarados enquanto conceitos a partir do momento em que sobrevoam o vivido, e, desse modo, recortam acontecimentos na medida em que buscam depurá-los em conceitos. Assim, Riobaldo, além de poeta e jagunço, é também criador de conceitos, pois tenta condensar alguma coisa na medida em que visa enfrentar e esgotar problemas que pertencem à sua própria vida, problemas esses, como aqui já afirmado, dizem respeito à vividez do passado e a incapacidade da linguagem de alcançá-la, à ambiguidade e ao destino. No limite, problemas esses que circulam em torno e participam da figura-enigma de Diadorim.

Aqui, mais uma vez, reafirmo que os instrumentos conceituais oferecidos por Deleuze e Guattari não fazem com que o monumento *Grande Sertão: Veredas* venha a ser uma obra que ilustra as teses filosóficas deleuzo-guattarianas. Não se trata disso. Trata-se, por outro lado, de um encontro, um eco, um desvio, uma bifurcação: algo que é próprio da filosofia — os conceitos — e ressoa naquilo que é literatura, de modo que, tal como os autores indicam, a literatura ela mesma possa dar luz àquilo que lhe é próprio — seus blocos de perceptos e afectos —, e, não somente, a literatura possa também fazer nascer aquilo que é próprio da filosofia, pois, diria Deleuze, “os conceitos são inseparáveis dos afetos, ou seja, dos potentes efeitos que eles têm

²⁰⁵ Guido. “Os rios de Rosa: a cartografia do desejo em Grande Sertão: Veredas”. In: *Ave, Rosa! Leituras, registros, remates*, p.53-70.

sobre nossas vidas, e dos perceptos, ou seja, de novas maneiras de ver ou perceber que eles nos inspiram”²⁰⁶.

Nesse sentido, em situações nas quais a filosofia e a literatura interseccionam-se, bifurcam-se e se encontram, tal encontro não significa necessariamente que há uma subordinação de uma à outra, uma vez que, tal como alertado por Deleuze, há casos em que “a filosofia e o romance se confundem absolutamente”²⁰⁷. Assim, quando afirmei que a minha intenção nesse ensaio não era a de transpor as categorias filosóficas deleuzo-guattarianas ao *Grande Sertão: Veredas*, de modo a sugerir um Riobaldo deleuziano, tinha, portanto, a intenção de, por outro lado, experimentar, sempre com prudência, o mundo possível no qual Riobaldo, ainda que personagem de um romance literário, atua também como um criador de conceitos, como um grande pensador.

E se foi dito que, se colocado em termos deleuzo-guattarianos, Riobaldo, mesmo que uma figura estética, pode atuar enquanto personagem conceitual, a intenção definitivamente não era a de afirmar rigorosamente que Riobaldo é uma figura estética que atua como um personagem conceitual, de modo a transpor, nesse caso, a terminologia deleuzo-guattariana ao grande sertão e, portanto, cair no mesmo erro sedutor e quase que inevitável mencionado no começo desse ensaio. O que está em jogo, em última instância, diz respeito a tomar de empréstimo essa concepção de abertura e troca entre filosofia e literatura oferecida por Deleuze e Guattari — e é nesse sentido que afirmei que, por exemplo, poder-se-ia dizer que Riobaldo é uma figura estética que atua como personagem conceitual e, assim, cria conceitos, que são próprios da filosofia, ao recortar os acontecimentos —, pois essa noção de abertura e troca entre filosofia e literatura oferecida por Deleuze e Guattari permite que filosofia e literatura se encontrem e troquem suas respectivas criações em um relação de horizontalidade. Então, a partir do fôlego e norte oferecido por Deleuze e Guattari, o que busquei executar neste texto foi a exploração e experimentação que diz respeito às zonas de indiscernibilidade entre o pensamento literário e o pensamento filosófico, buscando esboçar os primeiros traços daquilo que estou chamando de conceitos riobaldianos.

O objetivo desse texto, então, foi percorrer o romance *Grande Sertão: Veredas* a fim de demonstrar que há termos oferecidos pelo personagem narrador do romance

²⁰⁶ Deleuze, 2016, p.250.

²⁰⁷ Deleuze, 2013, p.41.

que podem ser encarados enquanto conceitos, já que são constituídos por uma multiplicidade de elementos e, principalmente, por visarem enfrentar problemas identificados por Riobaldo. Como já afirmado, os conceitos riobaldianos aqui referidos orbitam em torno da figura de Diadorim, que é o grande enigma da vida de Riobaldo. Toda essa criação conceitual por parte do personagem narrador, então, cumpre o papel de, se não desvendar Diadorim, ao menos levá-lo ao limite. É Diadorim quem movimenta a vida de Riobaldo e violenta seu pensamento, pois é Diadorim que, em diversos níveis, está inserido em todos os temas/problemas identificados por Riobaldo.

Se nesse texto houve a presença, constante ou não, de Deleuze e Guattari, não significa que o objetivo foi esboçar um “Riobaldo deleuziano”, o que, sem dúvidas, configuraria o mesmo constrangimento filosófico ao texto literário. Se os filósofos franceses aqui estão presentes, isso ocorre na medida em que eles oferecerem um fôlego, um norte para se pensar a relação entre filosofia e literatura sem que esta esteja necessariamente subordinada àquela. No limite, o fôlego deleuzo-guattariano, ou seja, essa noção de abertura e troca entre filosofia e literatura permite com que se possa olhar para a literatura e, nesse olhar, encontrar alguma coisa que seja filosófica sem que isso configure um constrangimento, afinal de contas, escrevem os autores, “os conceitos, as sensações e as funções se tornam indecidíveis, ao mesmo tempo que a filosofia, a arte e a ciência, indiscerníveis, como se partilhassem a mesma sombra”²⁰⁸.

²⁰⁸ Deleuze; Guattari, 2010, p.257.

TEXTO VII OU UM ENTRELAÇAMENTO PARA NÃO DIZER “UMA CONCLUSÃO”.

À princípio, tal como alertado logo no primeiro prefácio deste trabalho, os textos que o compõe podem ser lidos separadamente sem qualquer prejuízo; acontece que certamente há algo que os interligam, que os entrelaçam, configurando-os, então, como notas que compõe um mesmo acorde — dissonante ou não, diminuto talvez — ou, melhor dizendo, textos que atuam como partes constituintes de um todo. Primeiro, um texto dedicado a explicitar a concepção de troca e bifurcação entre pensamento artístico e pensamento filosófico à luz da concepção deleuzo-guattariana assim como formulada em *O que é a Filosofia?*; em seguida, um texto que tem o intuito de explanar a noção deleuziana de literatura; movimentos esse que culminam, por fim, numa experimentação exegética: um texto dedicado ao *Grande Sertão: Veredas* que teve enquanto finalidade colocar em prática aquilo que Deleuze e Guattari tanto fizeram questão de enfatizar, isto é, a bifurcação entre filosofia e literatura, entre pensamento artístico e pensamento filosófico.

Ou seja, esta dissertação jogou — como seriedade e, é claro, tentando se divertir, assim como no futebol —, nessa zona de indiscernibilidade e vizinhança existente entre o pensamento literário e filosófico, essa zona de turbulência que inevitavelmente há entre a filosofia e a literatura, onde os conceitos e as sensações se confundem, se tornam indiscerníveis, como que sopros e ares de uma mesma atmosfera, como elementos de uma mesma imanência, de uma mesma vida.

O fato dos textos que constituem este trabalho terem sido escritos e tomados de modo isolados e não por capítulos, diferente do que costumam ser a maioria das dissertações, foi uma pura e simples questão de metodologia, ou, jogando limpo, — assim como também foi alertado no primeiro prefácio — foi uma pura e simples de *gosto*: essa novíssima faculdade criada por Deleuze e Guattari em *O que é a Filosofia?*, faculdade essa que tem a função de coadaptar as três etapas do construtivismo filosófico: a invenção, a instauração e a criação. Ou seja, para além de um traçar, de um criar e de um inventar, há um gostar que os coadapta.

O gosto, portanto, “aparece como a tripla faculdade do conceito ainda indeterminado, do personagem ainda nos limbos, do plano ainda transparente”²⁰⁹. Gilles e Félix, nesse sentido, esclarecem que “o gosto filosófico não substitui a criação

²⁰⁹ Deleuze; Guattari, 2010, p.93.

de conceitos, nem a modera, é, ao contrário, a criação de conceitos que faz apelo a um gosto que a modula. A livre criação de conceitos determinados precisa de um gosto do conceito indeterminado”²¹⁰. Um conceito, então, assim como os personagens conceituais e os planos de imanência, nunca são criados por motivos ou causas razoáveis; é sempre algo da ordem da embriaguez, da alucinação ou do delírio. Conforme os autores:

se o filósofo é aquele que cria conceitos, é graças a uma faculdade de gosto como um “*sapere*” instintivo, quase animal — um *Fiat* ou um *Fatum* que dá a cada filósofo o direito de aceder a certos problemas, como um sinete marcado sobre seu nome, como uma afinidade da qual suas obras promanam²¹¹.

Foi, então, a partir disso que os autores chamam de gosto filosófico, essa faculdade que inevitavelmente se conjuga com uma sensibilidade filosófica — conforme pretendo demonstrar num futuro — que pude pensar no que consistiriam os meus próprios problemas, já que, em filosofia, “um problema não consiste em responder uma questão, mas em adaptar, coadaptar, com um gosto superior, como faculdade problemática, os elementos correspondentes em curso de determinação”²¹². Problemas esses que dizem respeito à intersecção entre filosofia e literatura, os quais, certamente, surgem a partir da minha própria vida: meu começo em filosofia foi um começo em literatura. E, afinal de contas, vale lembrar que o pensamento literário e o pensamento filosófico sempre testemunham em favor da vitalidade, da imanência. É uma troca, uma criação de saúde. Foi a partir do gosto que pude jogar com os personagens conceituais, ficar concomitantemente espantado e encantado com os conceitos que ladrilham os planos de imanência — assim como Riobaldo ficou espantado diante do primeiro encontro com a mãos, os olhos verdes e a coragem de Diadorim em meio a falta de antiguidade e toda a imensidão do Rio São Francisco.

Chegado ao fim deste trabalho, do mesmo modo que Deleuze e Guattari se valeram da filosofia para dela saírem e a ela voltarem, posso dizer, à título de justificativa ou brincadeira, que este trabalho se valeu da formalíssima exegese para dela assim e, inevitavelmente, a ela voltar. Assim, o formalismo exegético foi usado

²¹⁰ Deleuze; Guattari, 2010, p.94.

²¹¹ Deleuze; Guattari, 2010, p. 94.

²¹² Deleuze; Guattari, 2010, p. 158

justamente na direção de criticá-lo — “oras, tão somente uma exegese?” — mas é uma crítica que, antes de tudo, tem um norte criativo e pousa em uma ideia.

Diria o poeta que tem coisas na vida que são tais como no futebol: o que talvez mais importe é aquilo que acontece, e não aquilo que se intenta; pouco interessa, talvez também, se um jogador teve ou não a intenção de executar um passe que culminou num gol; o que interessa é que um jogador deu um passe que culminou num gol. Por outro lado, ainda pensando na via futebolística, há casos em que a intenção tem sim o seu valor: são constantes os casos em que um jogador tenta executar uma jogada, que é interceptada pela defesa adversária ou por qualquer outro motivo não da certa, e, ainda assim, é vista com bons olhos pelo time a partir do momento em que se esboçou uma tentativa, que se tentou jogar. Se o próprio formato de uma exegese foi criticado logo no prefácio deste trabalho, ele não ficou imune desse mesmo formato, ainda que, de certo modo, tivesse a intenção — e eis uma conclusão depositada no final de tudo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allienz, Eric. **Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- Arriguci, Davi. "O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa". In: **Grande Sertão: Veredas**, São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p.475-504.
- Borges, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- Calvino, Ítalo. **Por que ler os clássicos?**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.
- Candido, Antônio. "O homem dos avessos". In: _____. **Tese e antítese**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1978.
- Coutinho, Eduardo. **Grande Sertão: Veredas: Travessias**. São Paulo: É Realizações, 2013.
- Deleuze, Gilles. **Cartas e outros textos**. Traduzido por Luiz B. L. Orlandi. – São Paulo: N-1 edições, 2018a.
- Deleuze, Gilles. **Cinema II: a imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- Deleuze, Gilles. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.
- Deleuze, Gilles. **Crítica e Clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. – São Paulo: Editora 34, 2011.
- Deleuze, Gilles. **Dois regimes de loucos**. São Paulo: Editora 34, 2016.
- Deleuze, Gilles. **En Medio de Spinoza**. Buenos Aires: Ediciones Cactus, 2008.
- Deleuze, Gilles. **Proust e os Signos**. Tradução de Roberto Machado. São Paulo: Editora 34, 2022.
- Deleuze, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Tradução de Mariana de Toledo Barbosa, Ovídio de Abreu. – São Paulo: n-1 edições, 2018b.
- Deleuze, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloísa Araujo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

Deleuze, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platos – capitalismo e esquizofrenia vol.1**. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. — Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995

Deleuze, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. Tradução de Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

Deleuze, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: Por uma literatura menor**. Tradução e prefácio de Rafael Godinho. — Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

Dosse, François. **Gilles Deleuze & Félix Guattari: Biografia cruzada**. Trad. Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2010.

Dias, Sousa. **Lógica do Acontecimento**. Porto: Edições Afrontamento, 1995.

Dias, SOUSA. Partir, evadir-se, traçar uma linha": Deleuze e a literatura Educação, vol. XXX, núm. 62, maio-agosto, 2007, pp. 277-285. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul Porto Alegre, Brasil

Gelas, Bruno; Micolet, Hervé (ed). **Deleuze et les écrivains: littérature et philosophie**. Nantes: Cécile Defaut, 2007

Galvão, Walnice Nogueira. **As Formas do Falso**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1986.

Guido, Humberto. "Os rios de Rosa: a cartografia do desejo em Grande Sertão: Veredas". In: **Ave, Rosa! Leituras, registros, remates**. Organização Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016, p.53-70.

Hansen, João Adolfo. **O o: A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Hedra, 2000

Ivo, Guilherme. Entrelaçamentos: **Deleuze e a literatura anglo-americana**. — Campinas: Editora Phi, 2019.

Lapoujade, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. Tradução de Laymert Garcia dos Santos. — São Paulo: n-1 edições, 2015.

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

Malufe, Annita Costa. "Deleuze e os estilo". **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.9, p. 35-48, out.2010.

Malufe, Annita Costa. “Uma poética da imanência: a escrita em Deleuze”. ***Acta Scientiarum: language and culture***, n. 37, v. 3, p. 233-241, 2015.

Medeiros, Paulo Tarso Cabral de. **Travessuras do desejo em Grande Sertão: Veredas**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2016.

Nabais, Catarina Pombo. **Deleuze: philosophie et littérature**. Paris: L'Harmattan. 2013.

Nabais Catarina Pombo. “O pensamento como criação: Filosofia, Arte e Ciência. O desafio de Deleuze e Guattari”. **Revista Portuguesa de Filosofia**. Braga. Vol. 75. Fasc.4. p.2535-2558. 2019.

Nunes, Benedito. **A Rosa o que é de Rosa: Literatura e Filosofia em Guimarães Rosa**. Organização Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

Nunes, Benedito. **O Mundo de Clarice Lispector**. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966.

Nunes, Benedito. **No tempo do niilismo e outros ensaios**. — São Paulo: Loyola, 1993.

Orlandi, Luiz. **Arrastões na Imanência**. Campinas: Editora Phi, 2018.

Pacheco, Fernando Torres. **Personagens conceituais: Filosofia e Arte em Deleuze**. Belo Horizonte: Relicário, 2013.

Pelbart, Peter Pal. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

Proust, Marcel. **No caminho de Swann**. Tradução de Mario Quintana. São Paulo: Editora Globo, 1999.

Rancière, Jacques. “Existe uma estética deleuziana?” In: **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. Organizado por Eric Allienz. São Paulo: Editora 34, 2000

Rosa, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

Sauvagnargues, Anne. **Deleuze et la Art**. Paris: Puf, 2005.

Sasso, Roberto; Villani, Arnauld. **Le vocabulaire de Gilles Deleuze**. Paris: J Vrin, 2003.

Schopke, Regina. **Por uma filosofia da diferença: Deleuze, o pensador nômade**. — Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Edusp, 2004.

Vinci, Christian F. G. A. “O conceito de experimentação na filosofia de Gilles Deleuze”. In: **Sofia**. Vitória: Editora, N.2, jul/dez, 2018, p. 322-342.

Zourabichivili, François. **Deleuze: uma filosofia do acontecimento**. Tradução e prefácio de Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016.