

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE - UFF
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia
Departamento de Filosofia
Curso de Pós-graduação em Filosofia

A ESCRITA EM TRÂNSITO:
UMA EXPERIMENTAÇÃO COM HILDA HILST

VICTOR SILVEIRA DO CARMO

NITERÓI
2023

VICTOR SILVEIRA DO CARMO

**A ESCRITA EM TRÂNSITO:
UMA EXPERIMENTAÇÃO COM HILDA HILST**

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Filosofia. Orientador: **Patrick Estellita Cavalcanti Pessoa.**

**NITERÓI - RJ
2023**

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

C287e Carmo, Victor Silveira do
A escrita em trânsito: : uma experimentação com Hilda
Hilst / Victor Silveira do Carmo. - 2023.
126 p.: il.

Orientador: Patrick Estellita Cavalcante Pessoa.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Niterói, 2023.

1. Hilda Hilst. 2. Experimentação. 3. Intensidade. 4.
Escrita. 5. Produção intelectual. I. Pessoa, Patrick
Estellita Cavalcante, orientadora. II. Universidade Federal
Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III.
Título.

CDD - XXX

VICTOR SILVEIRA DO CARMO

**O ESCRITA EM TRÂNSITO:
UMA EXPERIMENTAÇÃO COM HILDA HILST**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Filosofia.

BANCA EXAMINADORA

Dr. Patrick Estellita Cavalcanti Pessoa – UFF [Orientador]

Dr^a. Cíntia Vieira da Silva – UFOP

Dr^a. Mariana de Toledo Barbosa - UFF

**NITERÓI
2023**

AGRADECIMENTOS

Para Waldyr e Zezé e meus Avós

Este trabalho não teria se concretizado se não fosse pelo apoio e resistência incansável de muitas pessoas, que seguraram fios visíveis e invisíveis, amarrados a mim, permitindo-me avançar. Em especial, recordo-me com gratidão do papel fundamental de meu pai, Waldyr Silva do Carmo, e minha mãe, Maria José Fontes da Silveira do Carmo, carinhosamente chamada de Zezé.

Lembro-me vividamente do dia em que recebi a notícia de que havia sido aprovado na seleção para o mestrado na UFF. A onda de alegria que se espalhou por todos nós naquele momento é algo que jamais esquecerei. Desde aquele dia até o presente, eles estiveram ao meu lado, compartilhando dos mesmos sonhos e aspirações. Em momentos de crise, quando minha determinação vacilava, eles me lembravam constantemente que não existem obstáculos intransponíveis, mesmo que minhas forças estivessem enfraquecidas devido às circunstâncias que enfrentei.

Em cada tropeço, queda e desafio que encontrei ao longo dessa jornada, meus pais sempre estiveram presentes, reforçando minha crença na minha própria capacidade e no potencial desta pesquisa. Mesmo quando eu, por vezes, duvidava de mim mesmo, eles nunca duvidaram de mim. Esse apoio inabalável foi fundamental para que eu chegasse até aqui.

Vi minha mãe se desdobrar, demonstrando tenacidade, coragem, cuidado e amor incondicional. Suas palavras e conselhos sempre surgiam no momento certo. Em diversas situações, ela dedicou seu tempo precioso para ouvir minhas confusões e dilemas, oferecendo perspectivas alternativas que me ajudaram a enxergar soluções onde inicialmente eu via apenas problemas insolúveis.

Devo aos meus pais não apenas minha formação acadêmica, mas também minha paixão pela leitura, pelo conhecimento e pela arte de contar histórias. Desde muito jovem, minha mãe lia para mim todas as noites antes de dormir, transportando-me para mundos distantes por meio de histórias de uma coleção bíblica infantil com dez volumes, que incluíam ilustrações incríveis e uma qualidade literária excepcional.

Também sou profundamente grato ao meu pai, que sempre valorizou a leitura e o processo de aprendizado. Lembro-me com admiração de seu esforço diário para se deslocar de bicicleta entre o

trabalho, a faculdade e nossa casa. Ele sempre incentivou a compra de livros, alimentando o sonho de construir uma pequena biblioteca em nossa casa. Quando criança, encontrei em muitos desses livros meus companheiros de aventuras, que abriram as portas para a descoberta do mundo por meio de diversas perspectivas. Além disso, nossas conversas sinceras e diálogos enriquecedores eram uma parte fundamental do nosso relacionamento.

Recordo com carinho o dia em que ele me introduziu a autores como Camões, mesmo que, na adolescência, eu lutasse para compreender a complexidade poética do português de Portugal. Por vezes, eu alternava entre tentar desvendar o significado das palavras e passar horas colorindo as belas gravuras presentes no livro. A Enciclopédia do Estudante da Editora Globo também desempenhou um papel significativo em minha formação, ampliando meus horizontes de conhecimento com seus verbetes esclarecedores.

À medida que cresci, mergulhei em obras como 'O Processo' de Kafka, 'Lolita' de Nabokov, 'Moby Dick' de Melville e muitos outros, todos em edições de capa dura que me envolviam completamente em suas narrativas. 'O Caçador de Pipas', 'A Menina que Roubava Livros' e 'Viagens de Gulliver' também marcaram minha trajetória literária, assim como 'O Mundo de Sofia'.

Essas experiências moldaram profundamente minha sensibilidade, meu modo de ser, estar e sentir. Elas fazem parte de uma jornada de aprendizado que compartilhei com meu pai Waldyr e minha mãe Zezé. Mãe e Pai, a vocês, devo não apenas gratidão, mas também a paixão pela busca do conhecimento e pela arte da leitura, que enriqueceram minha vida desde o início e que continuam a me inspirar nesta incrível aventura chamada vida.

Mas é essencial que eu mencione, em memória deles, meus avós maternos, Anelicia e Luís. Com grande coragem, eles foram o alicerce de uma família que se multiplicou ao longo de várias gerações. Tenho carinhosas lembranças da risada espontânea da minha avó Anelicia, enquanto esticava seus pés no antigo sofá, contagiando todos ao seu redor com sua alegria efusiva. Recordo-me das muitas conversas e histórias que ouvíamos naquela antiga cozinha.

Meu avô Luís, por outro lado, tinha um olhar contido e discreto. Sua passagem deste mundo ocorreu tranquilamente, deitado em sua cama, como um pássaro que adormece em seu ninho, em silêncio e com ternura, fechando os olhos para não mais abri-los. Após o luto, percebo agora que sua partida foi uma morte bela e serena, sem sofrimentos e drama, que muitas vezes acompanham as fatalidades que envolvem a morte humana.

Apesar de terem deixado este mundo, não posso deixar de mencionar as marcas profundas que Anelicia e Luís deixaram em mim. Eles compartilhavam histórias da vida rural, a lareira de lenha acesa na varanda, um tamborete com a pintura descascada ao lado da lata azul de milho das galinhas e até mesmo o papagaio Loro, que adorava café e fazia minha avó Anelicia gargalhar sempre que repetia a pergunta que ela lhe fazia: 'Quer café, Loro?'.

À medida que escrevo, sinto como se fosse transportado para outro universo, ciente de que todas essas memórias moldaram profundamente quem sou hoje. Elas estão intimamente ligadas às minhas conquistas e aos passos que dei, pois representam as memórias do meu lugar, como a canção de Arlindo Cruz diz, com seus seres de mitos luminosos. Sinto uma imensa gratidão por carregar essas lembranças comigo e por levá-las para onde quer que eu vá.

Aos meus avós maternos, Anelicia e Luís, sou profundamente grato, mesmo que já não estejam mais conosco.

Agradeço também aos meus avós paternos, Cenira e Manoel, pelo legado que me deixaram. Meu avô, com sua inocência e perseverança, suas mãos calejadas pelo trabalho rural, um verdadeiro homem do campo que, ao chegar à cidade, trabalhou incansavelmente para adquirir um pedaço de terra e criar sua família. Ele era generoso e sempre tinha uma bala no bolso da camisa para oferecer a todos, compartilhando sua doçura. Lembro-me das vezes em que ele compartilhava com emoção a história da perda precoce de seu pai, mas também de sua alegria ao lembrar das canções da roça.

Não tenho palavras suficientes para agradecer à minha avó. Mestre na arte da costura, dos reparos e da criação de modelos de roupas com incrível habilidade, ela consegue reproduzir uma peça apenas olhando uma foto, além de propor ajustes por conta própria. Ela aprendeu a costurar na casa de minha bisavó quando era jovem, antes de ter sua própria máquina. Desde então, nunca parou de exercer essa arte, sempre combinando isso com o cuidado contínuo de meu avô e a atenção às necessidades de todos ao seu redor. Sua inteligência, sabedoria e determinação são fontes de inspiração para mim.

A costura das linhas dos tecidos e a vida dos meus avós paternos estão profundamente entrelaçadas, e sinto que posso dar continuidade a elas porque eles começaram a costurar e traçar essas histórias, criando-as com amor na dureza da vida. Agradeço a meus avós, Cenira e Manoel, por serem minhas âncoras, por darem sentido à minha história e por me lembrarem de onde venho.

Nesta jornada, também quero reconhecer a importância de pessoas queridas: agradeço às minhas tias Valdéia, Valdirene, e aos meus tios Gervásio, Wellington e Walmir, e aos meus primos Caio, Beatriz, Ana Luiza e o pequeno Emanuel. Eles sempre me incentivaram, compreenderam minha ausência e acreditaram em mim, mesmo quando eu mesmo duvidava das minhas habilidades e confidenciava isso a eles.

Agradeço aos amigos que a infância me trouxe e que se tornaram como irmãos que nunca tive: Juninho, Thiara, Thuanny e Nathana, bem como aqueles que conheci durante meus estudos em psicologia, como Deise e Kaian, que permanecem ao meu lado há mais de uma década. Também não posso deixar de mencionar os amigos que encontrei através da filosofia, como Noah, Caio, Ramon e Larissa, entre outros, com os quais compartilhei muitas conversas, experiências e desafios. Nossas discussões profundas sobre a existência humana e nossa jornada na vida têm sido um constante estímulo sob o signo da amizade.

Minha gratidão é imensa para com a minha querida professora Cíntia Vieira da Silva. Sua generosidade, confiança em mim, assertividade e carinho durante os muitos anos de nossa parceria na pesquisa, desde a graduação em Filosofia na UFOP até a conclusão desta pesquisa, são grandiosos. Agradeço por tudo o que aprendi com ela, tanto dentro quanto fora da academia. Valorizo especialmente a natureza horizontal de nossa relação, que se revelou nas longas conversas informais. Nessas conversas, Cíntia compartilhou coisas comigo que jamais esquecerei e que deixaram uma marca profunda em mim.

Agradeço também pelos gestos ternos que imprimiram afetos potentes, tornando-a uma referência de força fundamental para mim, tanto na vida quanto na academia. A afetuosa cumplicidade que compartilhamos fez transbordar a singularidade desses afetos raros. Considero um privilégio tê-la conhecido e ter me tornado seu aprendiz enquanto estiver neste mundo. As palavras são insuficientes para expressar minha gratidão por tudo o que vivemos juntos, mas sobram sentimentos e emoções intensas em cada lembrança de nossos momentos juntos. Por tudo isso e por tudo o que o futuro reserva, agradeço profundamente, Mama-Duchamp!

Dedico meu agradecimento também ao meu querido orientador, Patrick Pessoa. Foi com ele que ouvi pela primeira vez a ideia de que pensar e agradecer podem estabelecer relações íntimas e mútuas, quando, na língua alemã, uma única letra é alterada na palavra 'pensar'. Com o coração embalado pelo jazz de Mingus e pela efusão dessa música, reafirmo minha gratidão por ter aceitado orientar minha

pesquisa de maneira que eu pudesse expressar meu pensamento com liberdade e diferença. Agradeço pelas provocações instigantes, por ser alguém apaixonado pelo que faz e por transmitir um encantamento que é um convite para uma parceria honesta, onde podemos pensar juntos e colaborar, inspirando todos ao nosso redor. Você se tornou um exemplo de pesquisador para mim.

Patrick, muito obrigado por ter pensado comigo durante os altos e baixos, desafios e avanços que envolveram a escrita desta dissertação.

Agradeço à professora Mariana Toledo, pela gentileza e generosidade de aceitar o convite para compor essa banca de avaliação. E em seu nome, como atual coordenadora do Programa de Pós-Graduação, faço também um agradecimento a todo o corpo docente e técnico do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFF, pela excelência no ensino, pesquisa e gestão.

Por fim, agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro - FAPERJ, que, ao me conceder uma bolsa de mestrado, tornou possível a realização desta pesquisa.

RESUMO

A protagonista da cena desta dissertação é a figura de Hilda Hilst e seu procedimento de escrita ficcional em prosa. Nela dei ênfase a alguns de seus textos, bem como a alguns excertos de suas entrevistas e crônicas. Como coadjuvante fez-se o próprio ato de escrever. Encetei uma discussão que identificou uma problemática vital e intensiva envolvida nos processos de escrita da autora brasileira em seu trato com a língua. Foi-se também enredando, à medida que eu escrevia, um pensar sobre o próprio escrever escrevendo, sob a forma do que chamei de farrapos fragmentários. A escrita literária pensada a partir de sua forma no infinitivo, enquanto uma ação que se realiza acolhendo um outro espaço-tempo, dobrou-se na realização desta dissertação, para em seguida redobrar-se em um segundo movimento que atualizou performaticamente no texto aquele que foi o gesto disparador de sua problemática central: pensar os fluxos vitais e intensivos do escrever presente nos corpos textuais de Hilda Hilst, para em seguida juntos e com eles (às vezes em seu entremeio) construir intertextualmente meus próprios exercícios de uma escrita que se ficcionaliza. Entremeado pelo pensamento em filosofia e em literatura estabeleço uma aliança direta com a concepção filosófica de Deleuze e Guattari, no que tange a alguns conceitos que guardam maior familiaridade com a estética e a filosofia da arte. Parto da premissa deleuzo-guattariana de que, à sua maneira, a arte já está inteiramente imersa na complexidade da criação do novo no pensamento. Portanto, além de adentrar nas regiões por vezes descontínuas, violentas e labirínticas de alguns textos e ditos hilstianos, procuro explicitar como esta concepção filosófica pressuposta pode funcionar a partir do encontro com as narrativas de Hilst, levando em conta ainda um pensar acerca da escrita enquanto um fazer que está em íntima relação com um certo vir-a-ser das linhas que compõem nossos corpos e aquelas que se põem a efetivar textualmente. Se fosse reduzir em uma diretriz geral a execução desta dissertação, diria que meu objetivo principal consistiu em friccionar os conceitos elencados a partir da produção literária de Hilda Hilst, na tentativa de produzir efeitos de uma recepção experimental que acolhesse de modo frutífero a intensidade do seu pensar em literatura, resvalando em uma escrita que se desdobra em múltiplas tentativas de pensar a si mesma enquanto se faz.

Palavras-chave: Hilda Hilst; Ficção; Pensamento; Devir; Intensidade; Escrita; Ensaio; Literatura; Experimentação

ABSTRACT

The protagonist of the scene in this dissertation is the figure of Hilda Hilst and her procedure of fictional prose writing. In it, I emphasized some of her texts, as well as excerpts from her interviews and chronicles. The act of writing itself became a supporting character. I initiated a discussion that identified a vital and intensive problem involved in the writing processes of the Brazilian author in her treatment of language. As I wrote, I also became entangled in thinking about the act of writing itself, in the form of what I called fragmentary scraps. Literary writing, conceived from its infinitive form as an action that unfolds by embracing another space-time, folded into the realization of this dissertation, and then doubled in a second movement that performatively updated in the text what was the triggering gesture of its central problem: thinking about the vital and intensive flows of writing present in Hilda Hilst's textual bodies, and then, together with them (sometimes in their midst), intertextually constructing my own exercises of a writing that fictionalizes itself. Interwoven with philosophical and literary thought, I establish a direct alliance with the philosophical conception of Deleuze and Guattari, regarding certain concepts that bear a greater affinity with aesthetics and the philosophy of art. I start from the Deleuzo-Guattarian premise that, in their own way, art is already entirely immersed in the complexity of creating the new in thought. Therefore, beyond delving into the sometimes discontinuous, violent, and labyrinthine regions of some Hilstian texts, I seek to elucidate how this presupposed philosophical conception can operate from the encounter with Hilst's narratives, also taking into account thinking about writing as an act intimately related to a certain coming-to-be of the lines that compose our bodies and those that set themselves to be textually effective. If I were to reduce the overall direction of this dissertation to one guideline, I would say that my main objective was to friction the listed concepts with Hilda Hilst's literary production, attempting to produce effects of an experimental reception that fruitfully embraces the intensity of her literary thinking, unfolding to think about itself as it is being made.

Keywords: Hilda Hilst; Fiction; Thought; Becoming; Intensity; Writing; Essay; Literature; Experimentation.

(....) como explicar o vir a ser de um ser que só se sabe no AGORA, ai como explicar o DEPOIS de um ser que só se sabe no instante?

Hilda Hilst

Prólogo

Memórias da Depressão

**Canta! Ainda que se desfaçam
ilhargas, trilhas...
Canta o começo e o fim. Como se
fosse verdade
A esperança.**

Hilda Hilst

Estar aqui hoje, compartilhando os resultados da minha pesquisa, representa o marco de uma alegria imensa nesta fase da minha vida, uma verdadeira vitória pessoal. A vida tem o poder de nos confrontar com infortúnios e desafios que podem transformar-se em terrenos áridos e desolados, nos arrastando para um abismo profundo e sombrio. Somos lançados em um vazio, onde o sentido de nossa própria existência parece se dissipar. Perdemos o controle sobre nossos ritmos biológicos e a capacidade mínima de gerenciar nossos pensamentos e atividades diárias. É como se estivéssemos observando uma cena muda, com as mãos amarradas, enquanto nossa energia vital se esvai lentamente, sufocando-nos. Encontrar uma saída imediata e acessível parece ser uma tarefa impossível, e nos sentimos como se estivéssemos vagando por um corredor escuro, sem portas ou janelas, presos em um espaço claustrofóbico sem escapatória. Nesses momentos, somos mergulhados em um estado de isolamento e exaustão quase completa de nossa vitalidade. A vida perde seu brilho e as cores se tornam opacas. O interesse pelas coisas desaparece e a amargura toma conta de nossas gargantas. O isolamento, que já é uma característica de nossa existência, se torna ainda mais esmagador durante esses períodos, nos empurrando para o limiar de uma desordem física e emocional. Foi durante um desses episódios de um quadro de depressão maior que meu mundo desabou, durante o período que abrangeu meu envolvimento na pesquisa e na escrita desta dissertação. Vou tentar descrever esse processo de uma maneira diferente, recorrendo a alguns fragmentos que escrevi durante esse período sombrio, que agora chamo de "Memórias da Depressão". Ao compartilhar esses trechos como prólogo, pretendo mostrar como o corpo, mesmo quando está sofrendo intensamente e exausto, encontra maneiras de se expressar por meio da escrita, de capturar um pouco de ar em meio à desordem psíquica. Mesmo que essas memórias sejam sombrias e carregadas de melancolia, elas resistem, buscando apoio na forma de palavras para enfrentar aquilo que se instalou em mim. Com este prólogo em fragmentos, pretendo abordar um assunto de grande relevância: o tema da saúde mental na pós-graduação. Acredito que,

por si só, esse assunto já demonstra certo interesse. Mas com ele desejo também já adentrar no campo de discussão dos efeitos envolvidos em processos de escrita, que trazem consigo fortes elementos corporais para a cena do escrever. Desse modo, já começo seguindo uma das linhas mais salientes desta dissertação e tematizando as relações incontornáveis entre o corpo (ou dimensões das corporalidades) e a escrita.

*

Sigo vagando sem rumo, perdido em meus próprios pensamentos, alheio ao mundo ao meu redor. Os dias de outono passam, deixando apenas marcas de meus passos que parecem levar a lugar nenhum. Quando finalmente consigo me arrastar até a varanda, um vento sutil toca minhas costas, e mais uma folha cai, trazida até mim para depois ser levada para longe de minha vista. Essa rotina monótona tem sido a única coisa que preenche meus olhos ultimamente. Nestes dias, tenho vivido uma espécie de abandono, mergulhado em minhas próprias sombras. No âmago do meu peito, há uma chama que quase se apaga. É nela que me seguro, à espera do momento em que me ligarei novamente com a vida e comigo mesmo. Tenho esperanças de que um sorriso possa voltar a se desenhar em meu rosto, que algo possa mudar. No entanto, continuo afundando nesta intensa melancolia que distorce minha expressão em algo assustador. Ela me envolve como uma velha canção de blues que se repete incessantemente. Um saxofone solitário que crava seus lamentos em minha pele, paralisando-me. Uma única música que parece conter toda minha vida por horas a fio. Observo tudo se reduzir a um espaço em que, por mais que eu tente me mover, permaneço imobilizado neste estreito corredor escuro de mim mesmo. Meus dias são preenchidos por essas notas desconexas que não despertariam o interesse de ninguém, dada sua tristeza que se arrasta enquanto relato minhas passadas por este outono sem fim. No entanto, considero inevitável registrar essas impressões neste pequeno caderno, mesmo que apenas o eco de meus próprios silêncios ressoe sobre elas, junto ao rangido do assoalho sob meus pés neste corredor que parece não ter fim, sem um vislumbre de luz à vista.

*

Sinto um gosto forte que não consigo definir. É algo que me aperta, causando um leve sufoco e um amargor na garganta. Às vezes, parece com aquele remédio forte que, quando tomo, aos poucos perde sua amargura, mas ainda permanece ali, incomodando. Às vezes, acho que só eu sinto dessa forma. Parece ser uma experiência única, intransmissível. Mesmo quando tento explicar a alguém, mesmo a alguém com ouvidos especializados, parece que o que estou passando não pode ser compartilhado ou compreendido por completo. É o peso desses dias que me mantém deitado na cama, preso neste quarto

escuro. Por isso, torna-se tão cansativa, às vezes até insuportável, essa inação que tomou conta do meu corpo e do meu ânimo. A única coisa que consigo fazer é permanecer aqui, em silêncio, no escuro, traçando estas palavras no papel. Parece ser uma condição difícil de tratar e difícil de entender para aqueles que olham para mim sem empatia. Outros lançam olhares, até mesmo carinhosos, dizendo que não há razão para tanta amargura, angústia e tristeza. Mas é na garganta que tudo aperta e foge do meu controle. É como se, após dar aquele gole, algo rompesse o fio do sentido de tudo, e eu não pudesse mais responder por minhas ações com clareza de consciência. O equilíbrio se desfaz. E tantos efeitos colaterais surgem, tantas lembranças vêm à tona, como se estivessem esperando para me arrastar ainda mais fundo na escuridão da memória. E eu me sinto fraco e vulnerável, como quando uma maré alta inunda tudo à sua volta, engolindo a terra que antes nunca havia sido tocada por essas águas. É esse gosto forte e quase indescritível que faz as palavras escaparem por entre meus dedos, deixando-me pobre em imaginação, como areia fina levada pelo vento em uma tarde ventosa. Quando penso que encontrei um sentido, que consegui criar uma imagem mais precisa, sou novamente dominado pelo gosto, subjugado por ele, perdido em sua névoa sufocante, que me impede de escapar desse demônio que me assola durante o dia e também à noite. À noite, quando a dificuldade para adormecer persiste, contrastando com a sensação de que talvez não haja sono. Minha mente permanece pesada, em uma agitação nervosa incessante. Meus olhos estão quase fechados e sonolentos, mas minha mente é inundada por pensamentos sombrios e tumultuados. Estou exausto! Acabo de me lembrar de um poema de Adélia Prado que, nesta noite, me traz algum conforto, pois expressa exatamente o que desejo intensamente que aconteça comigo: "Eu quero uma licença para dormir, um perdão para descansar por horas a fio, sem sonhos sequer, apenas o repouso profundo das espécies, o estado gracioso de semente, muito além das raízes."

*

A noite caiu, como sempre, trazendo a transição brusca da luz para a escuridão. Isso sempre desencadeia uma disritmia em meu peito. Mais uma vez, encontro-me aqui, segurando este lápis mordido, traçando rabiscos nesta pequena página. Minha boca está seca, meus dedos tremem um pouco. Detesto esses efeitos colaterais que parecem me envolver por todos os lados. Segundo meu médico, isso deverá se regularizar em três semanas, à medida que meu corpo se acostuma com as novas dosagens do tratamento. Enquanto isso, estou sentado na cama, alternando entre o lápis e a garrafa de água. Por que escrever sobre esse estado de vazio do meu desejo neste diário íntimo, que parece estar ligado a um processo que ninguém desejaria experimentar? É uma pergunta que me faço enquanto minha mente vagueia. Paro de escrever e continuo a pensar nisso enquanto vou até a cozinha

para pegar mais água. Volto, pego o caderno novamente. A necessidade de escrever sobre essas coisas, que parecem girar em círculos sem fim ao redor de um poço sem fundo, me deixa intrigado. Minha mente divaga, imersa nesse sentimento intenso que preenche a página. Finalmente, chego à cama e deito. Fico imóvel, concentrando-me na minha respiração. De repente, levanto-me abruptamente. O tempo parece curto agora, e as imagens correm mais rápido do que as palavras. Imagens vívidas, de uma intensidade avassaladora, tomam conta da minha mente entorpecida. Lembro-me do sonho que acabei de ter, mesmo sem perceber que tinha apagado. Minhas mãos ainda seguravam o caderno, e eu havia adormecido. No sonho, percorria paisagens paradisíacas e intocadas, uma faixa costeira extensa ao sul. Caminhava e nadava, experimentando visões de uma beleza indescritível. Mas, de repente, o belo se transformou em algo sublime e assustador. O céu dourado deu lugar a um vermelho escuro e opaco, e tudo o que antes reluzia perdeu seu brilho. Senti uma sensação tropical e atlântica, como se estivesse prestes a me entregar a um impulso irresistível. Me vi debruçado sobre um penhasco monumental, olhando a imensidão do abismo, com um olhar maligno, mas também uma sensação de inocência. Algo parecia me fazer um convite: "Vais tu ou vou eu?" Um pouco antes de acordar, embriagado por todo aquele horizonte de tamanha vastidão e altura, me vi saltar com as mãos fechadas junto ao peito daquele monumental penhasco de rochas escarpadas, esculpidas por ondas antigas e ininterruptas. Na queda, frio e calor se distinguiam como se fossem dois graus oscilando em velocidade máxima a percorrer meu corpo atravessado ao meio; eu desintegrado em minúsculos grãos de areia litorânea; eu espuminha esvaída em ondas salgadas. Acordei com o coração acelerado, olhos arregalados, permaneci imóvel por alguns momentos. Tentei concentrar-me na minha respiração, mas sem muito sucesso. O terror daquele salto e as ambíguas insinuações do sonho me deixaram em imensa excitação nervosa. Mas que experiência angustiante, essa fruição noturna e tortuosa da pulsão de morte!

*

Agora são 02:23 da manhã. De repente, parece que entendi um pouco mais sobre tudo o que tenho vivido, trancado neste quarto. A vida é repleta de frestas, e essas frestas nos afetam de maneiras variadas à medida que navegamos por nossa jornada. São como marcas no corpo que nos deixam lembranças, algumas agradáveis e outras dolorosas. Hoje, decidi revisitar essas frestas, essas marcas das minhas experiências. Estou surpreso com a força da memória e sua capacidade de trazer à tona eventos que vivemos, mesmo quando não os elaboramos completamente. É curioso como essas memórias podem ressurgir nos momentos mais inesperados. Algumas dores deixaram marcas profundas em mim, marcas que nunca poderia negar, mas também não poderia descrever

completamente em palavras. Seria como tentar traduzir essas experiências para muitas línguas dentro da única língua que me constitui. No entanto, estou impressionado com a força com que algumas dessas lembranças superam o esquecimento e vêm à tona de repente. Elas forçam o pensamento a lidar com elas, e é através da linguagem que esse processo ocorre. Neste momento, estou me esforçando para não me concentrar em uma ordem específica ao escrever aqui, mas parece que toda narrativa precisa de suas premissas. À medida que as palavras se acumulam, a névoa se dissipa, revelando os detalhes dessa história que estou revisitando. Houve momentos de sofrimento em minha vida, mas nada se compara ao que estou vivenciando agora, nesses dias em que me encontro confinado neste estreito corredor que é minha própria existência. No entanto, minha memória se detém em um evento específico que parece ter uma importância significativa para mim. *Lembro-me daquela camisa que não pude vestir*, uma peça que eu mesmo fiz com a ajuda da minha avó naquela tarde cheia de afeto e expectativas, como se eu estivesse levando um pedaço dela comigo em direção a um destino que, no final das contas, não alcancei. Ao trazer essa lembrança à tona, percebo que preciso explorar isso mais profundamente. Voltar a essa experiência frustrante que deixou suas marcas em mim, algumas horas depois de vivê-la, e que permaneceu guardada em algum canto de minha memória desde então.

*

E assim aconteceu: partimos da cidade de Laje do Muriaé à meia-noite em direção à minha cerimônia de formatura em Ouro Preto, onde eu receberia meu diploma de bacharel em Filosofia pela UFOP. À medida que avançávamos, as águas na entrada de Muriaé, a primeira cidade de Minas Gerais em nosso percurso, começaram a recuar lentamente. Por volta das 2h da manhã, finalmente consegui entrar na cidade. De lá, seguimos na direção de Pirapanema, buscando o desvio para Ervália. Ao longo do caminho, encontramos duas pontes que, pouco tempo antes, estavam completamente submersas. Foi uma situação angustiante, com a extensão das pontes reduzida ao tamanho do carro. Parte delas havia desabado, levada pela força da água. A coragem estava à beira do precipício, mas o medo não nos permitia parar. Retroceder talvez fosse uma opção ainda mais arriscada. Mantive-me no volante, uma decisão tomada devido ao risco constante da situação. Mais adiante, na estrada em direção a Coimbra, encontramos um sinal improvisado no chão, um pedaço de bambu e alguns galhos. Era uma tentativa de sinalização em meio à chuva que recomeçava. O cansaço e o medo me atingiram com força naquele momento. Cada vez que recordo esse instante, é difícil conter as lágrimas. No entanto, não podíamos desistir. Essa viagem era extremamente importante para mim e para minha família. Era preciso arriscar e seguir em frente, mesmo que os riscos não pudessem ser calculados com precisão naquele

momento. O cenário era perigoso, e permanecer parado não era uma opção segura. A chuva recomeçou, e eu estava exausto, mas continuei pela estrada. Logo à frente, o asfalto estava rachado e afundando, como um quebra-molas invertido. Era evidente que parte do asfalto havia cedido, e a água fluía rapidamente por baixo dele. Desci do carro para avaliar a situação, sentindo a trepidação da água correndo com força total sob meus pés. Era uma sensação aterrorizante. Rapidamente, decidi retornar ao carro e tentar atravessar o trecho, pois estávamos perto de uma área da estrada que presumi ser mais segura. No entanto, a situação era extremamente incerta, e minha mente estava a mil por hora. Não tínhamos muitas opções. Conseguimos atravessar o trecho instável e seguir em frente. Pouco depois, dirigindo por mais alguns quilômetros (acho que faltavam apenas cerca de 5 km para chegar a Coimbra), nos deparamos com uma enorme montanha de terra bloqueando a estrada. Não estava claro se a terra havia sido arrastada pela enchente ou se havia sido colocada ali intencionalmente para futuros reparos. A visão da montanha de terra nos impedia de ver o outro lado, e meu coração disparou. Tentei acelerar e passar por cima da terra, mas a sensação de rodar em círculos tomou conta de mim. Sentia-me perdido, com medo e impotente. A respiração ficou curta, e meu corpo começou a entrar em pânico. Entramos em uma estrada de terra vermelha e lamacenta, com muitas encruzilhadas, sem saber ao certo se estávamos fazendo a escolha certa. A internet e o GPS já não estavam funcionando, e eu me senti preso em uma situação irracional, indo na direção oposta à que desejava. Parecia que o destino real estava se revelando diante de mim, embora eu relutasse em aceitá-lo. Era uma situação trágica e catastrófica, como Édipo furando o solo lamacento de seu túmulo em vez de arrancar os olhos. A lama se acumulava, e eu fazia manobras intuitivas para tentar escapar. Os pneus giravam incessantemente, e o tempo estava se esgotando. A cabeça girava ainda mais rápido, e o desespero tomou conta de mim quando o carro ficou parcialmente atolado. Saí do carro em meio a uma crise de pânico, empurrei o veículo e meu primo conseguiu sair daquele trecho. Voltei ao volante, mas estava claro que eu não estava em condições de continuar dirigindo. Comecei a derramar lágrimas compulsivamente, incapaz de controlar meu desespero. Foi então que ele assumiu o volante, pois eu já não tinha condições físicas ou mentais para dirigir, nem mesmo para controlar minha própria respiração. Por sorte, meu primo tinha conseguido descansar das 15h às 21h na casa de nossa tia no dia anterior, enquanto eu estava completamente exausto, incapaz de falar ou tomar qualquer decisão. Meus olhos mal conseguiam se manter abertos, e eu sofria apagões intermitentes. Os olhos se fechavam e se abriam, com trechos da estrada passando diante de mim como se tivesse durado apenas um segundo, vocês entendem? Não era apenas cochilo; era como se eu simplesmente apagasse. Nesse estado, minha mente obsessivamente se fixou no estado das pontes que já tínhamos cruzado e que precisaríamos enfrentar novamente ao voltar para casa. No último apagão, abri os olhos e percebi que

estávamos em Muriaé, salvos. Os trechos mais arriscados da viagem haviam ficado para trás, e conseguimos deixar Muriaé sem problemas. Ficamos em dúvida se deveríamos voltar para Laje ou seguir direto para Itaperuna, optando pela última alternativa. Meu primo, que agora estava ao volante, tentou me tranquilizar com seu humor sarcástico, assegurando-me que estava tudo bem e que o pior já havia passado. Quando estávamos quase chegando em Itaperuna, liguei para meu pai por volta das 7h da manhã. No exato momento em que ele atendeu, nosso carro caiu em um buraco enorme na estrada, que não vimos devido a uma manobra brusca de uma carreta à nossa frente. O impacto foi forte, e o pneu estourou. Expliquei ao meu pai que estávamos voltando e quase chegando em Itaperuna, mencionei o pneu e perguntei sobre a situação na cidade. Ele informou que o centro estava alagado e que a entrada para a Vinhosa (o bairro onde fica nossa casa) estava intransitável. Infelizmente, a ligação caiu, e ficamos sem sinal. Fomos forçados a sair do carro, e a situação era péssima. O acostamento era estreito e inclinado, com várias carretas passando perigosamente perto de nós. Não havia ajuda à vista, e o vento gelado nos deixava tremendo. Com muita dificuldade, conseguimos retirar a roda, que já estava um pouco desparafusada e empenada devido à queda brusca. Finalmente, colocamos o estepe. Quando nosso sinal de celular voltou, nossos pais entraram em contato conosco. Estacionamos o carro em uma parte elevada do centro da cidade e pegamos um ônibus para chegar em casa. Acordei agora e comecei a escrever. Parece que tudo isso aconteceu entre um sonho e um pesadelo. Estou escrevendo para tentar liberar um pouco desse turbilhão, como as águas tumultuadas que enfrentamos. Choro pelas vítimas dessa tragédia. Escrevo para me lembrar, para não deixar que o trauma me domine, como um amigo me aconselhou. Há muito a aprender com o que aconteceu, uma tristeza que precisa se transformar. A persistência advinda de um desejo avassalador de chegar a um destino diferente e das expectativas que eu tinha para essa jornada. *Vestindo algo que fiz junto com minha avó especialmente para essa ocasião*, marcando a despedida de um ciclo de seis anos que foi de imensa importância para mim.

Escrever está relacionado a isso, a não permitir que o grito seja sufocado, a não reprimir ou conter o que precisa ser expressado. Então, agora eu digo: caminhei sobre as pedras, no tapete dourado de ipês amarelos. A árvore, com suas raízes expostas, jazia ali viva, impenetrável, perfurando o solo. Suas raízes entrelaçavam-se com o pedregulho lamacento. Caminhei sobre as pedras, ladrilhos pressionando meus pés, que se cortavam entre musgos e picadas de serpentes. As pedras quebravam-se sob meus passos, e meus pés vacilantes oscilavam entre desejo e dor. No entanto, o que realmente desejo dizer é que se não abrirmos o peito, não pedirmos socorro, não permitirmos que o corpo grite na agonia inevitável, o medo pode sufocar a vida que implora por passagem. Se não permitirmos que um mundo morra, outros não terão chance de nascer. Deveria ser assim. E, portanto, aceito. Não como

alguém que se conforma penosamente, mas como alguém que recolhe lições da vida, mesmo diante do que nos ocorre. A lição de que devemos seguir adiante, escalando os muros de nossas próprias limitações. Saio dessas memórias sombrias, que serviram como prólogo, e entro efetivamente em minha dissertação. Antes de tudo, levando em consideração tudo o que foi compartilhado aqui, não posso deixar de expressar minha alegria por ter temporariamente exorcizado meu "demônio do meio-dia e da noite". Mesmo sendo este corpo que passou por todas essas vulnerabilidades e suscetibilidades, como diria Virginia Woolf, minha pesquisa avançou através da exploração de outros ritmos que consegui impor a mim mesmo na escrita. Que foi também reconduzida sob o signo do prazer e do entusiasmo no recuperar de minhas forças. Sigamos em direção aos farrapos fragmentários que compõem esta dissertação!

ÍNDICE DE FARRAPOS FRAGMENTÁRIOS

Introdução → 22

1. fragmento 0 → 32
2. Incursão em *Fluxo*: fulgurações de um narrador-escritor em trânsito → 40
3. Sobre a escrita → 50
4. Do ensaiar como repetir (ou do ser como sendo) → 56
5. Da palavra como ruído de rádio chiando fora da estação correta → 59
6. Dois ensaios sobre a arte do ensaio: Woolf e Duras → 60
7. *d* de Desembocar: ficcionalização I → 68
8. “passo a desejar o poema, mas em prosa também escorre o meu verso” → 74
9. Um bilhete e mais meta-escrita: ficcionalização II → 75
10. Mulher perdida sobre uma laje: ficcionalização III → 77
11. As importantes desimportâncias de bilhetes desimportantes: ficcionalização IV → 78
12. Deleuze sobre o escrever como devir antipessoal → 79
13. A questão que se ramifica: “o empreendimento que se dá ao escrever” → 84
14. O efeito-Hilst em uma tal de Josefa: ficcionalização V → 87
15. Dois discursos majoritários: o gramatical e o biológico X a arte segundo DelGua → 89
16. Materialidades descentradas da linguagem: corpos textuais vibráteis → 95

- 17. Escrituras rizomáticas → 100**
- 18. Modos de criação-pensamento em artes → 106**
- 19. Antessala da palavra: Ficcionalização VI → 113**
- 20. Primícias de um romance em processo: Ficcionalização VII → 114**
- 21. Cartas de chegada ao fim? Ficcionalização VIII → 116**
- 22. Apêndice sobre o desejo e três exercícios de escrituras rizomáticas → 118**
 - a. Breves considerações sobre o desejo a partir de uma crônica de Hilst → 118**
 - b. Fragmentos de duas cartas e um e-mail em dispersão rizomática → 125**
- 23. Referências Bibliográficas → 130**

INTRODUÇÃO

O que acontece quando um poema nos afeta de verdade? O que se passa em nós quando uma criação nos atinge fisicamente, como um soco no estômago ou uma descarga elétrica de fio desencapado? Que tipo de reações a energia bruta contida em uma obra de arte é capaz de desencadear?

Patrick Pessoa¹

O encontro com uma obra literária em sua singularidade, materialidade e com as forças que a compõem pode se tornar a ocasião propícia para despertar algo que começa a se insinuar como um problema. Isso passa a demandar e exigir uma resposta, ou seja, a efetivação de um movimento que sustente uma conjugação da obra no âmbito de sua recepção e de uma problemática que vai se impondo. Somos como que percorridos por esse incômodo, que surge enquanto fruimos esteticamente a obra, conjuntamente com uma violência que passa a ser exercida em nosso pensamento. Algo começa a acontecer, não apenas no sentido do que poderia se instalar em nós como uma apreensão passiva ou uma mera fascinação que logo desapareceria. Em vez disso, é mais como uma força sedutora que nos mantém atados ao rastro de uma provocação insistente, que imprime algo de forma palpável em nosso corpo e mente. Continuamos a ser atraídos e envolvidos por essa impressão sensível, mesmo sem compreendê-la completamente. Essa provocação não nos abandona até que reconheçamos sua insistência e assumamos o desafio de decifrá-la. Iniciamos, assim, um processo de relação com a obra que começa por enfrentar seus signos que nos coagem.

Uma questão começa a se formar à medida que iniciamos uma investigação motivada pelo desconforto causado pela coação violenta da obra devido aos seus signos exteriores. Sofremos, nesse caso, uma dupla implicação: a problemática que a obra parece revelar e nos transmitir após tê-la atravessado e a tarefa de enunciá-la e explorá-la à nossa maneira, criando nossa própria abordagem problematizadora. Assim, começamos a esboçar uma nova imagem do problema, que passa a nos convir por meio da relação que estabelecemos com a obra. Hilda Hilst, sua produção em prosa, crônicas e entrevistas, formam juntas o pensamento e a obra que nos impactaram, nos afetando profundamente e despertando nosso desejo de pensar sobre ela nesta pesquisa e nas demais interlocuções e intersecções que se desenvolveram.

¹ PESSOA, Patrick. Dramaturgias da crítica. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Cobogó, p. 49.

Uma característica importante deste trabalho consistiu em adotar um modo de exposição fragmentário. Suas partes se entrelaçam e se comunicam transversalmente, afastando-se de uma apresentação linear e sistemática. Isso foi feito na tentativa de enfatizar a potência do fragmento com suas arestas conectáveis. É importante observar que, ao mencionar "fragmento", não estou me referindo apenas ao tamanho do texto de cada item, mas sim à ideia de considerar suas partes entrelaçando-se por meio das derivas do processo de escrita que conduzi neste estudo, considerando suas processualidades nas múltiplas relações instituintes que se formaram.

A noção de processos de escrita é explicada no ponto inicial, ou seja, no "Fragmento 0" deste trabalho. Nele, procuro argumentar a favor de uma abordagem do problema que leve em conta a preparação do terreno para a exploração nos demais fragmentos, que já possuem seus respectivos títulos. Em resumo, ao abordar os processos de escrita, procuro delinear a maquinação relacional que ocorre durante o encontro de diversos corpos. Isso inclui o agenciamento dos corpos dos textos que lemos, o corpo do texto que escrevemos, o corpo daquele que lê e escreve, a possibilidade de criar ou construir corpos intensivos e a multiplicidade de outros corpos que nos cercam e nos afetam devido aos encontros inevitáveis que ocorrem ao longo do desenvolvimento de uma pesquisa. Essa maquinação abrange as duas faces de todo agenciamento, ou seja, a maquinação de corpos ou 'objetos' e a enunciação coletiva ou de grupo.

Neste livre jogo de afetações que se desenrola entre todos esses corpos, penso na escrita, leitura e pesquisa como atividades que se abrem para a decifração dos signos sensíveis que, por vezes, me confrontam em diversas situações concretas. São traços erráticos que passam a exigir sua análise por meio de uma investigação aberta e que, ao provocarem desvios errantes, muitas vezes direcionam o problema por outras rotas. Eles também são os catalisadores daquilo que insistiu em se inscrever, recolhendo dos rastros das movimentações realizadas aquilo que emergiu como o traçado de outras formas de enunciar sua errância ao longo da pesquisa.

É importante mencionar, ainda, esses traços em sua persistência em tornarem-se enunciados. Ao longo deste trabalho, alguns fragmentos se configuram como minhas próprias ficcionalizações do ato de escrever, incorporando-se ao texto por meio de uma intertextualidade crítico-poética. Procurei incorporar outras formas de povoar a escrita na pesquisa, utilizando o termo "ficcionalizações" para descrever essa estratégia de escrita. A intertextualidade consiste na relação entre textos que passaram a se entrelaçar e se comunicar mutuamente, seja por meio de citações, referências ou outras formas, coexistindo em hibridez. Isso envolve,

nessas operações, uma hibridização de poéticas que coloca em xeque o conceito de originalidade. Lembrando “que uma completa originalidade depõe contra o pensamento, cuja principal característica é o de ser [...] coletivo, transcendendo as fronteiras de um indivíduo particular” [fomos levados a considerar] que a noção de novo residiria não na “novidade” ou na coisa nova em si. O novo reside na formatividade do artista, no modo particular de proceder conforme “um estilo único e irrepetível” que é a “humanidade [ou inumanidade] da experiência de uma pessoa” em um modo que “pode ser só seu” e que impregna sua obra. [A hibridização] é compreendida como procedimentos poéticos, partindo [...] de um “princípio híbrido como uma técnica de descoberta criativa. [...] O híbrido, ou o encontro entre dois meios, constitui um momento [...] [do] qual nasce a forma nova (...)”²

Além disso, advogo contra a dicotomia que por vezes é reiterada entre processos cognitivos e afetivos, enfatizando ao longo da pesquisa que os processos de leitura e escrita são permeados por campos de afetações e por um plano de forças tão relevantes para o pensamento quanto os considerados exclusivamente intelectuais ou cognitivos. Ademais, tento fornecer uma visão diferente da pesquisa, que se abre e se expande em direção a novos territórios escriturais, afastando-se dos roteiros pré-estabelecidos e seguindo caminhos não previstos. Isso ocorre porque, no momento em que a escrita se torna um processo em si, seu gesto está sempre comprometido com o traçado de um plano incerto e deslizante, um depois que só se revela na novidade de um instante presente no ato de escrever, como reflete a epígrafe de Hilst que abre caminho nesta dissertação.

Em seguida, ensaio uma leitura centrada no texto "Fluxo" de Hilda Hilst, alinhando-me principalmente com o pensamento de Deleuze e Guattari para compreender a singularidade do procedimento de escrita da autora. Ao explorar alguns trechos do texto, destaco a presença de uma linha narrativa que se desenvolve por meio de fulgurações, dramatizando o dilema enfrentado pela personagem central enquanto escreve seu próprio texto. Isso torna indistintas as variedades enunciativas das outras personagens e do narrador, abrindo espaço para uma ramificação de horizontes narrativos compostos por blocos de sensações criados pela autora em seu procedimento ficcional, bem como pelas ideias problemáticas que ela apresenta ao leitor. Ressalto e nomeio esse processo em "Fluxo" como uma “linha de fulgor” ou de fulgurações, que continua a arrastar e incendiar aqueles que se deparam com seu fluxo discursivo, deixando-se conduzir por ele.

Acredito poder falar em um fluxo narrativo de múltiplas camadas no procedimento de escrita de Hilda Hilst; é um fluxo de desejo, e portanto, um fluxo intenso que se manifesta nos agenciamentos operados por uma literatura que toca na criação daquilo que a arte cria: individualizações intensivas, planos de composição de forças, figuras estéticas, blocos de sensações, perceptos e afetos. Sobre essa

² SILVA, Agnaldo Valente Germano da. *Útero Cosmos - hibridizações de meios, sistemas poéticos de um sky-art interativo*. São Paulo: Escola de comunicações e artes, USP, 2018, 23-24

série de conceitos, em "O que é a Filosofia?" (...) Deleuze e Guattari nos proporcionam ferramentas para pensar, a exemplo de Kafka, uma produção literária na qual seriam insuficientes todas “as tentativas para interpretar uma obra que apenas se propõe, de fato, a experimentação.”³

Valeria mencionar ainda aqui o que Deleuze diz no tratamento que concede à literatura de Sade e Masoch, a respeito da linguagem em analogia com o procedimento escritural nas ficções de Hilst. Por meio de um uso intensivo da língua, a linguagem em Hilst se dissocia excessivamente, servindo à nomeação de “uma espécie de duplo do mundo, capaz de dar acolhida à sua violência e ao seu excesso”. Esse duplo intensivo não tem nada a ver com o reflexo deste mundo, nem com sua representação imaginária. Trata-se, antes, de um maquinismo onde “as palavras dessa literatura, por sua vez, formam na linguagem uma espécie de duplo da linguagem, aptas a fazê-las agir diretamente sobre os sentidos.”⁴

Neste contexto que se abre para as suscetibilidades do escrever, sigo em companhia de Deleuze e Guattari e me uno a Woolf e Duras e alguns comentadores, buscando elaborar uma discussão que acompanhe os bastidores do escrever e do vitalismo e o excesso que neles se faz presente, ou uma espécie de meta-escrita que se duplica, ou seja, pretendendo pensar a potência da escrita enquanto escrevo. Isso é o que, ao longo da dissertação, assumo para mim também como uma ramificação da problemática que se impôs, e que vai retornando e assumindo diferentes imbricamentos textuais e modos de apresentação ao longo do trabalho.

Busco, com isso, ressaltar uma certa precariedade que oscila e trafega por zonas que borram os limites da escrita quando pensada a partir dos devires que a percorrem, e das intensidades e movências que podem vir à tona em suas incursões narrativo-literárias. Ao narrar meus próprios procedimentos de ficcionalização, gravitando principalmente sobre a escrita, o fiz visando a estabelecer um diálogo com a ficção de Hilst, com a intenção de co-dramatizar junto a seu pensamento algumas das vicissitudes da criação ficcional. Colocando-me em relação com esses fragmentos, percebi que estava ensaiando sob o gênero ensaio, mas pensando por seu intermédio algo que se esquivou, sob a forma destes meus farrapos de escrita, que provocaram novas reverberações no interior desta forma, constituindo-se e realizando-se em torno daquilo que denominei de traços

³ DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Tr. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, p. 10

⁴ DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Apresentação de Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Trad. de José Bastos. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1983, p. 40

erráticos, linhas de errância e escrituras rizomáticas, sendo estas últimas apresentadas de forma mais detalhada ao fim do trabalho.

Elenco algumas perguntas que motivaram a formulação deste problema que, de certa forma, já delineeii. Como ler a prosa de Hilda? O que seu procedimento de escrita propõe de novo no uso da língua? O que fazer após o atravessamento que compreende a leitura de sua prosa? O que suas ficções, entrevistas e crônicas nos provocam a pensar? De uma coisa não tenho dúvida: a novidade que Hilst traz com sua linguagem e estilo lança qualquer leitor que se aventura na recepção de sua obra em um campo de complexidade altamente intensivo e vital, conforme declarado pela própria autora. No nível das sensações que vão sendo suscitadas, percorremos a sinuosidade de uma linha que nos conduz a um grande embaraço interpretativo.

Caio Fernando Abreu, em uma carta de 29 de Abril de 1969 enviada à escritora e publicada nos “Cadernos de Literatura” (1999), em volume dedicado à Hilst pelo Instituto Moreira Salles, referindo-se à leitura dos manuscritos de *Fluxo-Floema*, relata sua experiência de leitura dando o tom do desconforto e do fascínio, provocados pela prosa ficcional de sua amiga quando diz:

Comecei esticado na cama, despreocupado, mas aos poucos fui me inteirizando todo, com um pânico que nascia das pontas das unhas até as pontas tripartidas dos cabelos. Quando terminei, estava todo tenso e trêmulo, dividido em dois: um não querendo admitir o macabro da situação; outro sabendo que não podia ser de outro jeito, compreende?⁵

Essas palavras refletem exatamente o que estou tentando destacar. A dificuldade de permanecer indiferente diante da prosa de Hilda Hilst é algo que quero enfatizar. Também é crucial mencionar as dificuldades que enfrentamos, pois, à medida que nos aprofundamos em suas narrativas, somos cada vez mais atraídos pelo incômodo que elas causam. No entanto, isso não acontece sem uma espécie de frustração, devido a uma reviravolta que, em alguns momentos, se apresenta como uma ruptura completa de nossas expectativas cognitivas ou de uma compreensão tranquila em relação ao que está acontecendo em seus corpos textuais.

Nosso conjunto de conhecimentos prévios e a faculdade de imaginação, essenciais para entender o que estamos lendo, parece tornar-se insuficiente e incapaz de acompanhar o que está sendo proposto. Ao nos depararmos com a singularidade formal dos textos de Hilda Hilst, somos deslocados da posição de leitor comum, sem o auxílio de qualquer imagem que enquadre a narrativa ou que a defina dentro dos limites de um enredo que faria com que as coisas se desenrolassem em uma única camada expressivo-linear. Os mapas se desfizeram e, com eles, os roteiros predefinidos para a

⁵ Disponível em: << https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/clb_hilda_-_geral>> Acessado em: 29/08/2023

compreensão. No entanto, essa espécie de fragilidade tornou o processo para mim um desafio de estranho prazer.

Fui sendo arrastado pelo meio, em um ímpeto que foi se formando no próprio encadeamento e concatenação sonora da maneira como suas ficções são narradas e construídas. Meu olhar foi compelido a seguir adiante sem muita escolha, em uma apreensão hesitante do que estava se revelando na escrita em trânsito. Fui convidado a criar minha própria cartografia na leitura, arriscando uma recepção experimental de seus escritos.⁶ Em *Fluxo*, Hilda Hilst (2018) escreve:

Há certas coisas que eu preferiria calar. Há outras que eu preferiria dizer. Agora não sei se digo as coisas que preferiria calar ou se calo as coisas que preferiria dizer. Preferiria calar mas vou dizer que é preciso descobrir o tempo. Se descobrirem o tempo vão ver que é fácil ter uma claraboia e um poço, que as coisas de fora e as coisas de dentro ficam transitáveis. Seria bom colocar nesse relato, Ruiska, mais imagens, usar e abusar da imagística, principalmente quando não se tem nenhuma imagem. Uma imagem bonita seria: o cão vermelho passeia suas patinhas no gramado molhado. Ou então: o cão verde passeia as suas patinhas no gramado vermelho.⁷

Quando leio Hilda Hilst, percebo que algo notável acontece no conteúdo de sua prosa: o eu, supostamente bem definido, começa a se desfazer gradual e continuamente. O narrador-personagem, sua percepção de si mesmo, é completamente fragmentado, como se fosse sugado pelo ato de escrever. Essa questão da escrita e do anti-individualismo em sua literatura surge como um tema tanto no contexto geral das histórias narradas, como em *Fluxo*, que gira em torno de um escritor e as tensões envolvendo sua profissão, quanto em momentos específicos de outros textos, onde a impossibilidade ou dificuldade de expressar o "eu" ou de apresentar uma imagem clara de si mesmo é explorada de maneira positiva, sendo uma questão central que surge repetidamente no fluxo metanarrativo de sua prosa.

Além dessas complexidades, e também da minha vontade de explorar essa abordagem filosófica a partir de um enfoque na diferença, coloquei-me em uma posição que buscava construir conexões com registros de pensamento que vão além do âmbito estrito da filosofia acadêmica. Isso significou adotar um compromisso e uma perspectiva que entendem o ato de pensar como um ato criativo, presente também nas artes, como a literatura. De acordo com essa abordagem, quando a filosofia se une ao que está fora de seu âmbito, é apenas para criar um espaço ressonante que, ao

⁶ Uma pergunta, já enunciada por Orlandi (2018) em um delicado texto que dedica a autora, intitulado “Vagas de sol e lua” ressoou: “Como promover os primeiros passos de uma leitura experimental?” Ler a Obscena Senhora H, foi e tem sido, desfrutar de um afeto que não coube e transbordou. Exigindo de nós vazão através da escrita. ORLANDI, L. B. *Arrastões na imanência* 1. Ed^a. Campinas: São Paulo: Editora Phi, 2018, p. 155

⁷ HILST, Hilda. *Da Prosa*. 1^a Ed. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2018, p. 30

permitir trilhas não conceituais do pensamento, procura estimular a produção de algo que só pode emergir por meio da colaboração e do pensamento conjunto.⁸

Neste trabalho, me afasto de uma concepção filosófica tradicional que, em seu exercício, tende a se posicionar hierarquicamente em relação aos objetos que analisa. Ao reivindicar a posse dos conceitos, que são ferramentas essenciais da filosofia, essa abordagem frequentemente se limita a refletir representativamente sobre esses objetos. Em contraste, minha abordagem se desdobrou em linhas mais horizontais, flexíveis e experimentais. Acredito que, embora a filosofia tenha um papel importante na formação de conceitos, isso não a torna a única guardiã do pensamento.

As referências às artes são uma presença constante no pensamento tanto de Deleuze quanto na parceria com Guattari. É relevante destacar que, ao se associarem com literatos, pintores, músicos e cineastas, ou mesmo nos livros em que exploram outros temas relacionados ao núcleo de sua filosofia, há uma característica comum na forma como usam essas referências artísticas, que é o uso imanente delas. Sempre partem do que essas referências provocam por si mesmas e do que já produzem no âmbito do pensamento quando se encontram com elas. Busquei seguir esse tipo de abordagem ao explorar a obra de Hilda Hilst, navegando por trechos de sua prosa. Vale ressaltar que no livro *O que é a Filosofia?*, encontramos o ponto culminante em que essa independência do pensamento artístico é teorizada e explicada de forma mais assertiva, embora já seja possível identificar casos anteriores em que essa transversalidade de modos de pensar está presente na filosofia à qual me aliei.

Em *Mil Platôs*, os pensadores discutem a ideia das formações de um livro. Um livro, independentemente de sua idade, pode dar origem a novos planos, escapando ao controle do autor no que diz respeito ao destino de suas palavras. Nesse sentido, um livro está sempre sujeito a uma dupla tendência. Ele desencadeia um conjunto de conexões que estão sempre abertas ao mundo exterior. Nele, ocorre uma interação entre eventos atuais e memórias virtuais e reais, que podem se manifestar de maneiras diferentes dependendo das interpretações e dos novos usos que recebe. Essa perspectiva não se aplica apenas a livros, mas também a qualquer outra coisa. Tudo isso, que pode ser entendido

⁸ Acerca dessa questão de uma Estética exercida em diferença: “(...) há os partidários da posição de que em Deleuze há uma estética — que são os estudiosos que dão ênfase ao quanto o trato com produções artísticas em várias áreas, como cinema, literatura, pintura, é importante para o pensamento filosófico de Deleuze, ao quanto ele cria junto com essas produções. A partir disso, esses estudiosos defendem a ideia de que há uma estética deleuziana, de que não só Deleuze cria conceitos junto com essas produções em arte (os deleuzianos não gostam de dizer “a partir de”), como também dá, ao mesmo tempo, alguma contribuição para elas”. SILVA, C. V. *Intensidade e individualização: Deleuze e os dois sentidos de estética*. Rev. Filos., Aurora, Curitiba, v. 29, n. 46, p. 17-34, jan./abr. 2017

em termos de linhas, velocidades, lentidões, modos de afetar e ser afetado, constitui um agenciamento, na visão de Deleuze e Guattari.

Conforme mencionamos anteriormente, há uma dupla tendência em todo agenciamento, que pode direcioná-lo para um todo unificável, como, por exemplo, a autoria de filósofos como Deleuze e Guattari, nascidos e mortos em datas específicas, produzindo seus escritos em determinados períodos, ou podemos relacionar os livros em prosa de Hilda Hilst ao conjunto da literatura brasileira em sua fase moderna e assim por diante. Mas, por outro lado, existe um agenciamento maquínico de escrita, formado por encontros com objetos parciais de uma exterioridade ilimitada, que existem apenas fora e através do fora. Produzem-se encontros que são sempre transformadores, criando matéria de expressão ainda não formada, através de técnicas específicas em que cada autor, em seu exercício singular de estilo, desenvolve processos de individuação por meio da arte.

Do lado do leitor, há as ocasiões de encontro com o texto em várias entradas, diferentes maneiras de ser afetado por ele e processos e relações variados que podem ser desencadeados em sua existência, levando-o a trilhar caminhos de mudanças iminentes. Uma "escritura rizomática" pode emergir nas possibilidades do que pode ser criado e nas variações e efeitos que pode provocar no leitor que se deixa envolver pela problemática de uma obra e começa um diálogo com ela, ensaiando suas próprias escritas em errância ao lado dela, de maneira rizomática. Talvez seja essa uma das descrições possíveis de como um texto opera, considerando que um livro nunca está isolado em si mesmo, mas se estende em múltiplas direções, estimulando novos acoplamentos e possibilidades.

O conceito de rizoma, que já aparece na leitura empreendida em torno da obra de Kafka, alcança em *Mil Platôs* (2011) contornos mais amplos em relação ao que pode caracterizar. Dando título à introdução do livro, os autores buscam explorar a noção de um modo de pensar a escrita e o pensamento, que não funciona mais segundo uma representação do mundo. Portanto, é um conceito que os pensadores também procuram usar para redefinir a imagem geral que acostumamos ter do pensamento.

Desde *Diferença e Repetição* (2018), a questão de um pensamento sem imagem é essencial para o programa de uma filosofia da diferença. Posteriormente, em *O que é a Filosofia?* (2010), essa ideia atingiu uma dimensão pluralista em relação à produção de novas imagens do pensamento, no traçado dos muitos planos que podem vir a ser considerados e constituídos.⁹ Mas, ainda em *Diferença*

⁹ “A história da filosofia é comparável à arte do retrato. Não se trata de “fazer parecido”, isto é, de repetir o que o filósofo disse, mas de produzir a semelhança, desnudando ao mesmo tempo o plano de imanência que ele instaurou e os novos

e Repetição, em um capítulo esclarecedor para o cerne da filosofia deleuziana, intitulado "A Imagem do Pensamento", o filósofo nos mostra que os postulados em filosofia derivam de um pressuposto pré-filosófico que naturaliza o homem como alguém que pensa naturalmente de uma maneira específica. A inocência de uma expressão como "todo mundo sabe o que significa pensar"¹⁰ esconde um elemento crucial e perigoso: a ideia de que a imagem do pensamento seja única e inquestionável. Deleuze (2016) afirma algo que a isto poderia se conectar quando diz em seu texto intitulado *Retrato do Filósofo Enquanto Espectador* que:

Não acredito que a filosofia seja uma reflexão sobre outra coisa, pintura, cinema [ou literatura]. A filosofia se ocupa de conceitos, ela os produz, ela os cria. A pintura cria um certo tipo de imagens, linhas e cores. O cinema cria um outro tipo de imagens, imagens movimento e imagens tempo. Mas os próprios conceitos são imagens, são imagens do pensamento. Não é mais fácil, nem mais difícil, compreender um conceito do que olhar uma imagem. Portanto não se trata de refletir [...]; é normal que a filosofia produza conceitos que estejam em ressonância com as imagens picturais de hoje, ou com as imagens cinematográficas etc. [...] Mas a filosofia também é levada a construir conceitos espaciais que correspondam aos espaços do cinema, ou então das outras artes, da ciência... Haveria, inclusive, pontos de indiscernibilidade onde a mesma coisa poderia se exprimir numa imagem pictural, num modelo científico, num conceito filosófico. E, no entanto, cada disciplina tem seu movimento próprio, seus meios, seus problemas.¹¹

Em oposição a uma suposta reflexão sobre algo, devo ressaltar que, para Deleuze, todo exercício que ativa o pensamento só ocorre quando nos abrimos para a violência exterior que nos instiga a pensar. Isso ocorre quando nos expomos aos signos sensíveis do mundo, captando suas ressonâncias nos diversos domínios da criação. A construção do pensamento, portanto, depende de um primado relacional, que envolve a contingência dos encontros e seus agenciamentos programáticos.

Retomando *Mil Platôs*, um dos princípios enumerados por Deleuze e Guattari (2011) para caracterizar o funcionamento do rizoma é o da conexão e heterogeneidade. Segundo esse princípio, um ponto em um rizoma pode ser conectado a qualquer outro. Esses pontos conectáveis são de naturezas diversas, o que os torna heterogêneos. Neles:

conceitos que criou. São retratos mentais, noéticos, maquínicos. E, embora sejam feitos ordinariamente com meios filosóficos, pode-se também produzi-los esteticamente. É assim que Tinguely apresentou recentemente monumentais retratos maquínicos de filósofos, operando poderosos movimentos infinitos, conjuntos ou alternativos, redobráveis e desdobráveis, com sons, clarões, matérias de ser e imagens de pensamento, segundo planos curvos complexos." DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* 3ª Ed. Trad. Bento Prado Jr., Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010 p. 68-69

¹⁰ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. 1ª Ed. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. Editora: Paz e Terra. 2018, p. 129-130, Edição do Kindle

¹¹ DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)*. 1ª Ed. Trad. Guilherme Ivo, Rev. Luiz. B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 223

cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de coisas. [...] Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos (...)¹²

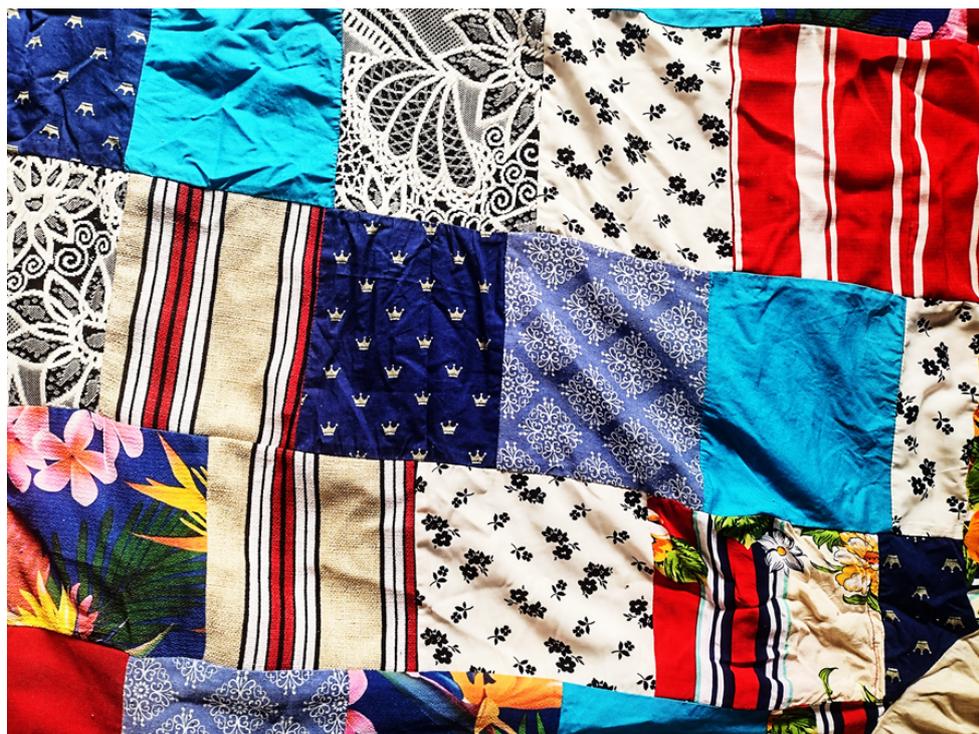
O que me levou a considerar que, quando um literato constrói sua narrativa ficcional, sua escrita tende a exceder sua própria interioridade e a se conectar com pontos plurais e exteriores de uma extrema e estrangeira vitalidade que se arrasta por meio da escrita ao encontro de uma pluralidade de registros de signos e coisas. Isso faz com que minhas linhas, no desenrolar dessa dissertação, deem testemunho dessa variedade na qual fui lançado. Em *Mil Platôs*, encontra-se toda uma tipologia das linhas de crescimento dos agenciamentos. Há linhas de segmentaridade duras, maleáveis, e também as linhas de fuga que se distinguem dessas duas. Essa tipologia das linhas se torna fundamental no desenvolvimento desta dissertação em razão da aliança que estabeleci com o procedimento ficcional de Hilda Hilst, e para pensar a problemática da escrita.

Pensar a linguagem e o procedimento expressivo de Hilst a partir dessa perspectiva me concerne, pois me coloquei como tarefa percorrer essas linhas que se entrelaçam nas múltiplas modulações presentes nos corpos textuais criados pela autora. Não considero os corpos textuais apenas como um aglomerado de palavras encadeadas ao longo das linhas do que se deseja dizer, expressando apenas a unidade de um sentido unívoco passível de interpretações analíticas. Entendo o autor e a escrita envoltos numa maquinaria que traça linhas, principalmente no sentido da "experimentação", com as forças que se realizam na construção dos blocos sensíveis de linhas de vida em um texto.

Acredito que, antes de qualquer fixidez interpretativa, há a emergência da criação de um corpo sem órgãos na literatura. Essas questões também serão investigadas em meus farrapos fragmentários.

¹² DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1 Tradução. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto, Cecília Pinto Costa. – São Paulo, Ed. 34, 2011 p. 22-23

1. Fragmento 0



Trabalho com retalhos confeccionado por mim com minha avó Cenira, Fev/2020

Fiandeira de versos
Te legarei um tecido
De poemas, um rútilo amarelo
Te aquecendo.

Hilda Hilst¹³

Esta dissertação transitou pelo alinhavar de farrapos fragmentários. Na costura, me coloquei no exercício do ato de escrever em meio aos entrecruzamentos que podem ocorrer entre leitura, escrita e os acontecimentos de uma vida que se entrelaçam com experimentações em universos literários e ficcionais. Não tive a pretensão de costurá-los em uma fixidez definitiva. Vi-me bordeando aberturas e expansões para constantes reconfigurações das partes dispostas em sua construção.

Considerei a escrita a partir das relações que podem ser estabelecidas com um agenciamento artístico-literário: o pensamento em artes de Hilda Hilst. Nesta empreitada, meu desejo era produzir uma tonalidade, uma textura, um certo modo de cozer que pudesse dar ao texto um caráter ensaístico minoritário. Procurei evitar um fechamento sistemático no gênero ensaio, mas, a partir de seu interior e de seus limites, percebi-me fabricando nele rasuras, insistindo em uma fragmentação desconjuntada

¹³ HILST, Hilda. *Da Poesia*. 1ª Ed. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2017, p. 353 Edição do Kindle

das partes. A junção dos fragmentos ocorreu apenas em função da exterioridade e dos impactos que dela decorreram, propiciando assim agrupamentos provisórios.

À medida que convergiam fragmentos de maneira disparatada na confecção e reunião, um liame assumiu relevância imediata quando comecei a considerar os processos desencadeados na pesquisa. Assumi para mim essa maneira errática e errante de proceder: sem muita escolha, vi-me compelido a seguir a questão da escrita, no escrever. Neste entremeio, meu discurso foi se despidendo de grandes presunções analítico-sistemáticas em direção à alteridade de mim mesmo e do outro, o leitor-pesquisador que sou e que se desdobra no movimento da pesquisa, bem como o leitor que desejo encontrar.

Estive nas bordas de linhas que me fizeram atravessar trânsitos menores na escrita e na experiência vivida pela pesquisa, trânsitos esses que, por vezes, não eram tão pequenos assim naquilo que ia sendo despertado no curso da escrita e de seu desenrolar. Tudo se deu quase como um despertar de sonhos intranquilos, habitando metamorfoses, à maneira de Kafka. Falo também de trânsitos afetivos que nos arrastam quando passamos a habitar esse entre-lugar do escrever, e que, ao tornarem-se ativadores por meio de passagens incertas, provocam interferências, curtos-circuitos e rupturas.

Fui constantemente surpreendido. Ao invés de buscar exatidões em torno do que desejava expressar, segui tateando, muitas vezes sem um mapa definitivo e um roteiro pré-definido dos passos a serem dados, que indicasse o caminho do tesouro das palavras, argumentos e modos de abordar o problema que se impôs com a violência encontrada na prosa ficcional de Hilst. Isso me levou a lidar com a indefinição, a cavar brechas criativas no escrever, a explorar territorialidades textuais inexploradas e reinventadas nos encontros com a página. Aventurei-me em um desbravamento de um retraçado contínuo dos planos em circulação, assumindo o descentramento fragmentário que emergia como resultado desse processo.

Em meio a esses trânsitos que se desenvolveram na pesquisa, diversas possibilidades de abordagem se apresentaram, revelando uma trama inesperada de novas perspectivas. Essas perspectivas, mesmo que ainda não completamente consolidadas, demonstraram-se eficazes em seu construtivismo e em sua influência sobre o que estava tomando forma no texto. Minha escrita passou a incorporar essas referências de forma mais ampla, indo além das simples citações de fontes a serem analisadas, e as tratando como obras a serem apreciadas em conjunto com seus propósitos sistemáticos em desenvolvimentos alternativos. Isso fez com que uma intertextualidade mais aberta se manifestasse, permitindo que minhas referências artísticas e conceituais não apenas fossem citadas,

mas também dessem origem a uma variedade de cenas literárias, assumindo diversas formas à medida que o texto se tornava híbrido. Todas essas referências, sejam filosóficas, literárias ou ficcionais, estavam dispostas em um mesmo plano, unidas por um pensamento em constante heterogênesse.¹⁴

A palavra "trânsito" mantém sua importância, pois não se refere apenas à passagem de ideias e discursos, mas, principalmente, ao espaço de experimentação daquilo que pode ser pensado através da escrita, enquanto navegamos pelas interferências dos estímulos sensoriais que se chocam conosco e nos conectam com questões vitais. Esse trânsito nos leva a explorar territórios desconhecidos, arrastando nossos pensamentos para lugares distantes do familiar e exigindo respostas criativas diante dos problemas que a literatura e a vida nos apresentam.

Acredito que os movimentos desencadeados pela escrita literária podem ser compreendidos dessa maneira, pois uma narrativa pode ser construída de forma a revelar ao leitor a presença de diversas camadas e estratos, onde algo pode "colapsar" ou escapar, “criando movimentos de desterritorialização que desconstruem estruturas e singularidades que saltam de um estrato para outro por meio de comunicações transversais.”¹⁵ Diante disso, questiono o que leva o pensamento a ser instigado e a escrita a ser ativada nas experiências com agenciamentos artísticos que envolvem o encontro com a literatura em sua forma mais essencial? A resposta a essa pergunta não pode ser generalizada, pois varia de caso para caso. No entanto, a reflexão sobre como esse processo funciona é de grande valor. Isso que impulsiona os processos criativos na pesquisa pode ser explicado do ponto de vista dos signos, considerando sua potência extralinguística, mesmo em um contexto literário.¹⁶ Deleuze, em sua leitura de Proust, destaca como a arte tem o poder de revelar a essência, indo além das associações subjetivas e individuais, transcendendo-as. Os signos artísticos ocupam um lugar especial ao revelar a essência da realidade:

por sua vez, não é mais a essência estável, a idealidade vista, que reúne o mundo em um todo e nele introduz a justa medida. [mas a essência] [...] [como] uma espécie de

¹⁴ “As operações de hibridez de meios, sistemas e poéticas, que se processam internamente à criação artística, interpenetram-se mútua e incessantemente. Essa complexidade revela-se, por exemplo, no diálogo entre poéticas, em que se constata uma hibridização intertextual interformativa, amalgamada a hibridações crítico-poéticas de cunho intertextual que, operando para além da mera citação de referências, incluem a mistura dos próprios sistemas artísticos envolvidos. Temos, desse modo, uma hibridização de sistemas, estes compreendidos como texto ou sistema de signos que são selecionados, transpostos por um gesto intertextual para o campo da criação. SILVA, Agnaldo Valente Germano da. *Útero Cosmos - hibridizações de meios, sistemas poéticos de um sky-art interativo*. São Paulo: Escola de comunicações e artes, USP, 2018, p. 39

¹⁵ LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Tradução: Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2015, p. 214

¹⁶ Como afirma Sauvagnargues, o signo deve ser entendido em sua tríplice determinação “irredutível à linguagem, e que é sensível e produz um efeito” SAUVAGNARGUES, Anne. *Una ecología de los signos: A partir de Deleuze*, Editora: Pólvora, 2017, p. 16-18 Edição do Kindle. [tradução livre]

ponto de vista superior. Ponto de vista irreduzível que significa tanto o nascimento do mundo quanto o caráter original de um mundo. Neste sentido a obra de arte constitui e reconstitui sempre o começo de um mundo, mas forma também um mundo específico absolutamente diferente dos outros, e envolve paisagens e lugares imateriais inteiramente distintos do lugar em que o aprendemos.¹⁷

Para além de um aspecto meramente representativo e linguístico, que limitaria a compreensão dos signos a uma teoria da significação, o signo, de acordo com a perspectiva filosófica à qual me uno, possui o poder de ativar aquele que entra em contato com ele. Ele age diretamente, sem a necessidade de mediação representativa, “transformando o próprio movimento em uma obra, sem intermediações; substitui representações mediadas por signos diretos; ele inventa vibrações, rotações, giros, gravitações, danças ou saltos que atingem diretamente o espírito.”^{18 19} Nessa esteira, explorei o que já denominei de “procedimentos de ficcionalização”, que surgiram como fragmentos em meio aos interstícios.

Diante desse poder intenso dos signos sobre o pensamento, surgiram diversas questões ao longo desta dissertação. Meu objetivo não foi encontrar soluções definitivas, mas, ao contrário, adotei a metáfora do farrapo, do tecido esfarrapado que exibe linhas desgastadas. Essas linhas desgastadas, que ainda não foram finalizadas e reunidas, preservam a natureza de tecidos variados em sua incompletude, oriundos de várias fontes e se transformando em diversos tecidos. Isso reflete a precariedade envolvida no ato de escrever.

Cada vez que o pesquisador observa seu suposto “objeto temático” por uma perspectiva diferente, como se estivesse virando o tecido para ver um ângulo diferente, pode se deparar com algo irreconhecível. Isso também se aplica à relação entre o pesquisador e sua pesquisa. Às vezes, somos empurrados para fora da zona de conforto das certezas, onde acreditamos que conhecemos e

¹⁷ DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. 1ª Ed. Trad. Roberto Machado. São Paulo: Editora 34, 2022, p. 105

¹⁸ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. 1ª Ed. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. Editora: Paz e Terra. 2018, p. 35-36 Edição do Kindle

¹⁹ Roberto Machado faz um comentário preciso sobre a centralidade da noção de signo no projeto filosófico deleuziano, seja no desenvolvimento de seu próprio projeto, ou quando se alia em incursões para pensar com outros: “Por que essa importância dada aos signos (...)? A razão é a mesma de todos os estudos de Deleuze: o signo – ou, a partir de *Diferença e repetição*, a intensidade – é o que força o pensamento em seu exercício involuntário e inconsciente, isto é, transversal. Só se pensa sob pressão. Na gênese do ato de pensar está a violência dos signos sobre o pensamento. A tese central do livro a respeito da relação entre signo e pensamento é enunciada claramente na “conclusão” da primeira parte: é o encontro contingente com o que força a pensar que produz a necessidade de um ato de pensamento; fazendo violência ao pensamento, os signos forçam a pensar ou a buscar o sentido.” MACHADO, Roberto. *Deleuze, arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 224 Edição do Kindle.

controlamos o objeto de estudo. Isso ressalta a importância dos processos envolvidos na pesquisa, que podem sofrer modificações inesperadas ao longo do caminho.

No contexto dessas modificações e do processo de escrita, surgem perguntas essenciais. Como lidar de forma construtiva com os desafios que surgem e exigem uma reconstrução do roteiro originalmente estabelecido? Como adotar uma abordagem ensaística na leitura e escrita, incorporando a força intensiva que emana da experiência vital? Como utilizar o fragmentário e sua natureza heterogênea de maneira afirmativa em um texto?

Outras questões também se destacam: como pensar uma forma de leitura que busca expressar o encontro singular com um texto literário, especialmente quando essa experiência criativa se entrelaça com o ato de escrever em horizontalidade? Como explorar as ressonâncias entre conceitos e o pensamento com seus blocos de sensação na escrita literária?

A escrita, como ferramenta do pensamento, pode criar novas modalidades narrativas e modos de expressão que enriquecem o pensamento. Isso me leva a fazer uma distinção entre processos de escrita mais amplos e a escrita propriamente dita, que já está incorporada ao corpo do texto. Esses processos contemporâneos de leitura e escrita são cruciais para o desenvolvimento de um pensamento vitalista, onde a experimentação do que está em vias de ser pensado se torna parte integrante da escrita e da pesquisa.

Nos processos de escrita, as coisas podem se desenrolar da seguinte maneira: no leitor, uma pequena máquina-desejante se ativa. Essa máquina me faz ver as palavras, vai transformando o rosto em uma expressão de predador, um devir-animal. Essa visão singular direciona minha atenção, recortando os fluxos que emanam das páginas, o fluxo do livro sendo cortado pelo fluxo do meu olhar. O corpo adquire uma disposição única, com uma série de maquinações que vão desde a adoção de posturas e gestos diferentes em relação a outros corpos até uma experiência tátil de percepção. Essa experiência envolve não apenas a espacialidade física dos rituais de leitura que estabelecemos, com seus diversos elementos como lugares, vozes, sensações táteis, temperaturas, pessoas e inúmeras interferências de outras máquinas que se conectam conosco ao folhear as páginas ou deslizar os dedos, criando um território de leitura. Esse território é moldado por uma situação concreta de leitura, onde os corpos e os processos de escrita estão profundamente interligados.

Nesse processo, não há um privilégio absoluto para a visão como ato de ver. Em vez disso, há uma atuação de uma visão háptica que resulta em uma nova experiência visual. A percepção tátil, muitas vezes negligenciada, assume uma importância extrema quando olhamos além do óbvio. Trata-se de uma maquinação tátil e situacional, que abrange os locais onde lemos e as inúmeras interferências que experimentamos como contingências, que podem ser vistas como parte da combinação de uma maquinação que envolve corpo-leitura-escrita. Essas trilhas táteis e em constante movimento na criação de territórios de leitura com a escrita e da escrita com a leitura estão sempre prontas para serem redesenhadas em novos lugares e de novas maneiras.

Não quero sugerir que todas as experiências de leitura sejam iguais. Em vez disso, estou destacando como o corpo do leitor e o corpo do texto estão constantemente envolvidos em interações com outros corpos na criação de um território único que se abre para processos de escrita. Esses processos podem ser mais rígidos e disciplinados ou mais livres e abertos, e ambos têm o potencial de resultar em ganhos e perdas para aqueles que praticam a leitura e a escrita como uma forma de inter-relação espontânea.

No entanto, gostaria de enfatizar algo que, devido à sua flexibilidade inerente, aponta para um devir-leitor que desencadeia processos de uma dimensão intensiva e vital no ato de leitura. Isso transcende a leitura puramente como uma atividade intelectual e a reposiciona como uma experiência que penetra profundamente no corpo do leitor.

Quando esse tipo de agenciamento ocorre, é nas bordas afetivas que ele começa a maquinar um devir, ou seja, quando somos intensamente afetados pelo campo de afetação que envolve nossos encontros com os textos. Isso pode fazer com que algo se destaque e permaneça conosco como uma palavra ou traço. Pode até mesmo se manifestar como um signo que nos desafia a decifrá-lo em sua dinâmica. É por isso que acredito que a leitura e a escrita envolvem dimensões afetivas tão significativas quanto as intelectuais. Essa distinção entre as duas dimensões pode não ser tão nítida como parece. A escrita, nesse contexto, é uma forma de expressar os entrecruzamentos de diferentes aspectos por meio de processos de experimentação.

O devir-escrita da leitura, como mencionei anteriormente, resulta na multiplicação de suportes e tipos de traços. Podemos encontrar telas de diferentes tamanhos, folhas sem linhas, escrita digital em nuvens cibernéticas, cadernos, desenhos, diagramas, esquemas e rabiscos. São traços erráticos que, à medida que se desdobram, podem se transformar em palavras em uma variedade desses suportes. Esses traços são movimentos que se transformam em linhas, desenhando as forças

envolvidas e criando uma composição livre que me envolve enquanto canto uma melodia na incerteza ou na alegria de me deixar levar por um desdobramento inesperado que se move em direção à escrita. De um certo ponto de vista, poderia me concentrar aqui na produção dos enunciados, mas não posso deixar de destacar a importância dessas outras formas de expressão que vão além da linguagem enunciativa. No entanto, no corpo do texto que leio ou escrevo, nessa superfície onde meus olhos percorrem letras ou as fazem fugir, o espaço estabelecido nunca é completamente suave ou inteiramente áspero, ou liso e estriado.²⁰

Os termos se relacionam e podemos pensar em dois ou três corpos, dependendo de como encaramos a questão: o corpo do texto, que serve como suporte para o processo de leitura, e aquele que se torna suporte no florescimento da escrita que se desenvolve na página. No meio disso tudo, o desejo se manifesta na ação de um corpo que lê e escreve, nos devires que ele experimenta, e o meu próprio corpo está imerso nesse processo. É como uma flor que cresce de acordo com os nutrientes que encontra no solo onde está enraizada, mas também responde à temperatura ambiente em determinado momento do dia, assim como ao orvalho que a umedece antes de ser polinizada por alguma vespa enquanto desabrocha.

Quando esses elementos estão interligados, ou seja, quando as linhas se entrecruzam no circuito entre leitura e escrita, permitindo que fluam em uma atenção voltada para a materialidade concreta dos corpos envolvidos nesse encontro, como livros, textos, anotações coloridas, páginas riscadas com letras ou traços, mapas conceituais desenhados à mão, ou telas luminosas que iluminam a madrugada, algo especial pode acontecer devido a essa caosmose textual e vital. Guattari explora a questão dos estados caóticos que enfrentamos nos seguintes termos:

As formações de sentido e os estados de coisas se encontram caotizados no mesmo movimento em que sua complexidade é trazida à existência. Uma determinada modalidade de desarticulação caótica de sua constituição, de sua organicidade, de sua funcionalidade e de suas relações de alteridade está sempre na raiz de um mundo.²¹

É outro corpo que aponta para um novo mundo, a partir do acesso à dimensão de um corpo mais profundo, que, embora não seja oposto às superficialidades já mencionadas, pulsa com intensidade,

²⁰ Sobre estes espaços em suas alternâncias lemos em *Mil Platôs*: “O espaço liso e o espaço estriado - o espaço nômade e o espaço sedentário [...] não são da mesma natureza. Por vezes podemos marcar uma oposição simples entre os dois tipos de espaço, Outras vezes devemos indicar uma diferença muito mais complexa, que faz com que os termos sucessivos das oposições consideradas não coincidam inteiramente. Outras vezes ainda devemos lembrar que os dois espaços só existem graças às misturas entre si. DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. 2ª Ed. Trad. Peter Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo; Editora 34, 2012, p. 192

²¹ GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. 1 Edª. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992 p. 102-103

despertando devires e deslizamentos, emaranhado por diversos elementos considerados nos processos de escrita.

Em proximidade com o corpo do leitor, em adjacência a ele - o terceiro corpo entre o corpo do texto que se lê e o corpo do texto que se está escrevendo - pode vir a surgir esse quarto corpo de natureza diversa e por vezes incompreensível para aqueles que acreditam que escrever ou ler se limita apenas a uma elaboração intelectual racional e dedutiva, ou simplesmente a uma exposição clara e distinta daquilo que se interpreta como estados factíveis.

É importante mencionar esse quarto corpo, mas vou discuti-lo em outro momento. É o corpo sem órgãos que pode ser criado no texto, ou que já está presente nele, mesmo que por vezes ainda não esteja atualizado. Acredito que, independentemente do método de leitura e escrita adotado por alguém, mesmo na rigidez de um procedimento que não se abre para suas próprias suscetibilidades, falhas, fissuras, bordas, franjas, fiapos e rasuras (como mencionava anteriormente), relacionando-se com o que está fora da escrita ou no seu entrelugar, ele, o texto que se está a escrever, estará sempre sujeito aos devires que o percorrem: esse quarto corpo estará sempre presente, insinuando-se, mesmo que permaneça inexplorado, não levado em conta ou não atualizado intencionalmente pela escrita.

2. Incursão em *Fluxo*: fulgurações de um narrador-escritor em trânsito

cantar ou compor, pintar, escrever
 não tem talvez outro objeto:
 desencadear estes devires

Deleuze e Guattari²²

O texto "Fluxo" é o primeiro que encontramos no livro "Fluxo-Floema" de Hilda Hilst (2018). Publicado originalmente em 1970 pela editora Perspectiva, este livro marca uma fase de transição na carreira da autora após um período prolífico na escrita de poesia, que teve início em 1950 com o livro "Presságio", e uma excursão na produção dramaturgica de 1967 a 1969. Após essas publicações, Hilda Hilst se volta para uma exploração profunda e radical da experimentação linguística por meio da prosa ficcional.

Ler Hilst, ao meu ver, é entrar em contato com uma escrita que revela uma intensa e imperativa necessidade de se conectar com o outro, comunicando-se de forma profunda para além das trivialidades da vida ou transformando essas trivialidades em material de expressão. Sua escrita se torna um convite, um desejo genuíno de estabelecer contato, visando a um encontro com o leitor que busca "ampliar o significado de sua própria existência". Em uma de suas crônicas intitulada "Casa do Prazer" (1993), a autora expressa sua paixão pela leitura e, ao mesmo tempo, compartilha sua visão sobre o potencial da literatura e os efeitos que ela pode desencadear no leitor por meio da experiência experimental da leitura. Hilda Hilst afirma:

Ah! Gente... há tanta tristeza e solidão demais dentro de todos nós. E como é bom descobrir dentro de um livro (por exemplo) teu outro eu, escuro ou solar, te dando as mãos! *Aquele que escreve*, se é um verdadeiro escritor, *está inteiro ali, intenso*, e sempre perguntando através de seus personagens: você já sentiu isso como eu? Já sentiu assim tão escuro, tão fosso, tão poço e tão dolorido? Sentiu uma insólita esperança como esse que pensava que tudo se perdia? E se lendo, teu lado solar amanhece numa primeira poesia e súbito te descobres poeta e trovador? *Que alegria de se saber alguém que se descobre novo! Você se dizendo inteiro outro, um outro que antes não se percebia!*²³

Leusa de Araújo (2018), em seu texto que apresenta e contextualiza a produção dramaturgica de Hilda Hilst, argumenta que a excursão da autora no teatro desempenhou um papel crucial em relação à sua subsequente produção em prosa ficcional a partir dos anos 70. Segundo ela: "O teatro

²² DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. G. *Mil Platôs; capitalismo e esquizofrenia*. vol. 4 Trad. Suely Rolnik, 2ª Ed. São Paulo: Editora 54, 2012, p. 66

²³ HILST, Hilda. *132 crônicas: Cascos & carícias e outros escritos*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2018, p. 111 [grifo meu]

não apenas preparou a poeta lírica para dar um salto significativo em direção à prosa narrativa, mas também demonstrou a disposição de Hilda Hilst em se libertar tanto das amarras da linguagem quanto das armadilhas da vida cotidiana."²⁴ A decisão de Hilst de se envolver com o teatro coincidiu com seus planos de se mudar para a Casa do Sol, localizada no interior de Campinas, marcando o início de uma nova fase pessoal dedicada inteiramente à literatura.

Gostaria de destacar duas questões que considero essenciais nesse contexto amplamente divulgado: ao se mudar para a Casa do Sol, Hilst deu início a um projeto de transformação radical em seu estilo de vida, uma busca incansável por investigação e criação literária profunda. Seu objetivo era proporcionar as condições ideais para uma trajetória literária completa, caracterizada por uma dedicação total em um ambiente especialmente concebido para essa finalidade. Essa jornada não foi isenta de desafios, que gradualmente se transformaram na realização de seu ambicioso projeto: viver uma vida totalmente dedicada à literatura, não apenas como uma parte de sua transformação pessoal, mas também como dando início ao aspecto essencial daquilo que se tornará sua obra em prosa e o próprio centro de sua existência: a imersão em uma jornada existencial profundamente comprometida com os processos de escrita que permeiam a criação literária.²⁵

Nesse contexto, acho relevante destacar o relato da autora sobre a realização desse empreendimento, que envolveu um grande investimento existencial. Sua vida agitada, conforme era vivida antes de sua mudança para o interior de São Paulo, transformou-se em um período inevitavelmente solitário, que se tornou o solo fértil para a criação literária. Em uma entrevista realizada em 1981, após mais de uma década vivendo na Casa do Sol, Hilda Hilst comentou sobre essa transição:

(...) aqui foi um começo de bastante solidão. Eu tinha uma vida bastante agitada e aqui fiquei numa vida mais concentrada, mais dentro de mim, e fui percebendo também a inutilidade do ser aparência, de várias coisas, enfim, que não tinham mais sentido e, *de repente, resolvi começar a escrever exatamente como eu tinha vontade de dizer.*²⁶

²⁴ Hilst, Hilda. Teatro completo volume 1: *As aves da noite seguido de O visitante* (Teatro Completo de Hilda Hilst). L&PM Pocket, 2018, p. 2 Edição ebook

²⁵ No comovente texto "*A imanência: uma vida...*" (1995), Deleuze, após perguntar-se "O que é a imanência?", faz referência a um personagem de Dickens, e segue dizendo que: "Entre sua vida e sua morte, há um momento que nada mais é do que uma vida jogando com a morte. A vida do indivíduo deu lugar a uma vida impessoal e, contudo, singular, que resgata um puro acontecimento liberado dos acidentes do interior e exterior, ou seja, da subjetividade e objetividade daquilo que lhe ocorre." Gilles, Deleuze. *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)*. Trad. Guilherme Ivo, Rev. Luiz. B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 409-410

²⁶ HILST, Hilda. *Fico besta quando me entendem*. Org. Cristiano Diniz. São Paulo: Editora Globo, 2013, p. 108

Hilst (2018) já nos oferece, em seu primeiro texto em prosa ficcional, indícios do que se tornaria sua produção posterior. Seus escritos são caudalosos e cheios de questionamentos, nos quais ela realiza experimentações textuais inovadoras. Hilda Hilst, embora familiarizada com os gêneros clássicos da literatura, desvia-se deles e empreende uma investigação peculiar e inquietante. Ela utiliza a linguagem de maneira única na criação de narrativas ficcionais altamente inventivas.²⁷ Do ponto de vista das convenções literárias tradicionais, sua abordagem é desafiadora, retirando-se daquilo que poderia ser considerado um modelo a seguir, e abrindo espaço para a expressão de um estilo onde a vida e a palavra se entrelaçam e desequilibram mutuamente antes de se fundirem.

Em outra entrevista, Hilda Hilst menciona: "(...) porque eu acho que a vida transborda, não existe uma xícara arrumada para conter a vida! De repente, você vai encher um cálice e tudo se esparrama, cai em você, você se suja, e não dá para fazer um esquema bonito, agradável, simpático."²⁸ Para a autora, “o escritor busca explorar os inúmeros caminhos dessa complexidade, e usa na linguagem todos os códigos possíveis da vida.”²⁹

Na sua prosa, Hilda Hilst mescla dinamismos espaço-temporais com esses códigos da vida. Ela cria uma multiplicidade de vozes e personagens em cenários textuais que não buscam reproduzir a realidade de forma estática e previsível, como frequentemente encontramos no cotidiano. Sua escrita explora um horizonte onde seus processos de criação literária enfatizam a concretude de um fulgor, de uma intensidade que se furta do que já é reconhecido, rotulado ou classificado.

Hilst insere em seu tratamento da linguagem um estilo que é caracterizado pelo "procedimento de uma variação contínua". Ela não vê o estilo como uma “criação psicológica individual”, mas como um “agenciamento de enunciação” que permite a criação de uma língua dentro de outra língua mediante o exercício de um estilo singular. Como Deleuze e Guattari (2011) enfatizam, no escrever, “é essencial ter um procedimento de variação, um cromatismo expandido e a capacidade de produzir velocidades e intervalos” de maneira ousada.³⁰ No seu procedimento expressivo, Hilst escreve

²⁷ Ao enfatizarem os usos que podem ser feitos com a língua, por aquele menor, Deleuze e Guattari os opõe a um uso maior: “Não existem então dois tipos de língua, mais dois tratamentos possíveis de uma mesma língua. Ora tratam-se as variáveis de maneira a extrair delas constantes e relações constantes; ora, de maneira a colocá-las em estado de variação contínua. [...] ‘Maior’ e ‘Menor’ não qualificam duas línguas, mas dois usos ou funções da língua.” No caso do uso menor o aspecto intensivo adquire relevância, indo além de características representativas que viriam a configurar a linguagem em seu uso maior. DELEUZE, Gilles. GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 2. 2ª Ed. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 50-52

²⁸ HILST, Hilda. *Fico besta quando me entendem*. Org. Cristiano Diniz. São Paulo: Editora Globo, 2013, p. 68

²⁹ HILST, Hilda. *132 crônicas: Cascos & carícias e outros escritos*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2018, p. 166

³⁰ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 2. 2ª Ed. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 44

impulsionada por uma força que a leva a se derramar nas páginas. Sua escrita é como um clarão que arrasta o olhar do leitor, iluminando tanto o que está visível quanto o que permanece nas sombras.

Acreditamos que o termo fulguração consegue conter algo daquilo que se mostra à medida que escapa ou se furta, como quando nos pomos a mirar a visão do fogo e de suas chamas tremulantes, nos seus fazimentos e desfazimentos, no ardor daquilo que consome, mas também na corporalidade das ondas de calor que necessariamente atingem aqueles que se colocam em sua presença. É desse modo que compreendo os efeitos produzidos naqueles que de sua ficção se aproximam e se deixam chamuscar. De seu leitor em potencial, o texto parece requerer – sem qualquer ingenuidade de Hilst neste ponto no que visava a propiciar com sua prosa ficcional –, um esforço de leitura específico. E que poderia ser compreendido pelo ardor de um convite fatal da escritora, para passear pela decifração dos ritmos, dos fluxos e das paisagens narrativo-vibráteis que constrói.

Ruiska, a princípio, pode ser compreendido como a personagem-escritor que narra o texto *Fluxo*, cujo enredamento fulgura, ou seja, vai refratando-se narrativamente de diversos modos. Não contamos ali com a exposição arrumadinha de uma narrativa linearizante, segundo os moldes canônicos clássicos. Ainda que em alguns momentos certas direções se aglutinem, elas o fazem sem deixar de sofrerem interpenetrações e abalos bruscos e inesperados, para um olhar um tanto que desconfiado de quem é capturado, e decide ter calma prosseguindo com a leitura. E é em função de não entregar uma narrativa que pudesse ser re-contada facilmente, de modo a propiciar sua compreensão em um início, meio e fim, desenvolvendo um encadeamento progressivo de ações rumo a um desfecho qualquer, que vamos sendo arrastados pelo fluxo daquilo que vai sendo enredado, e sendo surpreendidos a cada nova linha que surge, ou que se quebra modificando-se nos corpos textuais que constrói. O que ocorre com o leitor é que suas expectativas – que poderiam, pelos elementos já dados, apressarem-se em já antecipar os próximos passos no desenrolar da trama – são inevitavelmente frustradas. Começamos a perceber que estamos espreitando um estado constante de inquietude e surpresa de uma vitalidade transbordante, surgida em meio à própria vida do texto que vai se fazendo. Insistimos em apontar essa exposição a uma intrigante inquietação, que parece ser também aquela que acomete o narrador-personagem-escritor-Ruiska. É uma fulguração que o faz orbitar em torno da atividade da escrita, sem conduto desvencilhar-se de uma espécie de angústia e excitação eufórica, que o faz ir adiando a concretização desta tarefa sem escape do escrever. Neste percurso, o próprio Ruiska, já indiscernível entre a personagem e o narrador, vai sendo surpreendido, passando a estabelecer diálogos com outras personagens imprevisíveis, que o vão conduzindo a uma multiplicidade de direções, cenários e rumos inimagináveis.

Enquanto passa por uma série de eventos, Ruiska vai descobrindo e explorando um exercício da linguagem em suas reentrâncias fonéticas, poéticas e humorísticas. E aquilo que poderia ser classificado como uma certa indeterminação subjetiva, tendo em vista uma definição da linguagem como mera transmissão de significados, de estados de si para o outro, ganha uma real importância para a narrativa, em uma explicitação problematizante de ideias, como aquela da dificuldade de definir-se enquanto portador de uma identidade pessoal por exemplo. Isto, ao mesmo tempo que joga com camadas poéticas – mas também de um ferrenho humor e ironia crítica em relação ao mercado editorial –, onde o que parece estar em evidência são as ressonâncias sonoras e quase musicais daquilo que é narrativizado, enfatizando tornar audíveis certas sonoridades e seus efeitos no corpo textual. Como o uso da mesóclise e a descrição do que ela acarreta quando usada pela personagem-escritor Ruiska, na escrita de seu próprio texto, que em certo ponto diz:

Até que eu gostaria de dizer, por exemplo: olha, meu amigo, é tão simples responder o que sou, sou eu. E ele ficaria muito contente, ele colocaria a grande cruz de rubi sobre o meu peito e ir-se-ia. A mesóclise é como uma cólica no meio do discurso: vem sempre. E não é só isso, a mesóclise vem e você fica parado diante dela, pensando nela, besta olhando pra ela. Leva muito tempo pra gente se recompor. É. Leva muito tempo.³¹

Fluxo é narrado em uma enxurrada de vozes, histórias simultâneas sem eixo centralizador, em concomitância a uma exposição de ideias problematizantes sobre o escrever, que no texto se efetuam sem pontuações que as destaquem e organizem, estabelecendo com isto um verdadeiro arranjo polifônico. Se há algum fio condutor que permanece constante é aquele da dramatização sobre o escrever no território do próprio corpo textual. Entretanto, destacar este fio da narrativa não é suficiente para resumir o que ali se vai passando e o que no texto põe-se a suceder. Mas, na tentativa de restituir uma compreensão possível do que ali se passa, brevemente poderíamos dizer que se trata também dos dramas de um escritor, a personagem Ruiska, debruçando-se sobre si mesmo e o que escreve ou deveria escrever, tendo que se haver com as expectativas devoradoras do mercado editorial, onde não se tem muito para onde correr: é assim que aventamos uma hipótese de leitura acerca de uma espécie de mini-conto que inicia o texto:

CALMA, CALMA, também tudo não é assim escuridão e morte. Calma. Não é assim? Uma vez um menino foi colher crisântemos perto da fonte, numa manhã de sol. Crisântemos? É, esses poludos amarelos. Perto da fonte havia um rio escuro, dentro do rio havia um bicho medonho. Aí o menino viu um crisântemo partido, falou aí, o pobrezinho está se quebrando todo, aí caiu dentro da fonte, aí vai andando pro rio, aí aí aí caiu no rio, eu vou rezar, ele vem até a margem, aí eu pego ele. Acontece que o bicho medonho estava espiando e pensou oi, o menino vai pegar o crisântemo, oi que bom vai cair dentro da fonte, oi ainda não caiu, oi vem andando pela margem do rio, oi que bom bom vou matar a minha fome, oi é agora, eu vou rezar e o menino vem pra minha boca. Oi veio. Mastigo, mastigo. Mas pensa, se você é o

³¹ HILST, Hilda. *Da Prosa*. 1ª Ed. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2018, p. 16

bicho medonho, você só tem que esperar menininhos nas margens do teu rio e devorá-los, se você é o crisântemo polpudo e amarelo, você só pode esperar ser colhido, se você é o menininho, você tem que ir sempre à procura do crisântemo e correr o risco. De ser devorado. Oi ai. Não há salvação. Calma, vai chupando o teu pirulito.³²

“Ruiska (o escritor em crise e devorado que aparentemente não encontra saídas na incumbência de sua tarefa de escrever), Ruisis (sua mulher que tenta ajudá-lo nesta tarefa, servindo às vezes de mediadora entre ele as expectativas editoriais que querem lhe ditar suas regras), Rukah (filho de ambos que morre precocemente e parece-lhe ser um empecilho na execução de sua escrita) e um anão são os quatro personagens que, em certos momentos do enredamento múltiplo da prosa, assumem contornos mais estáveis (ainda que provisórios) tomando para si a voz em meio à narrativa, permitindo que nós, seus leitores, identifiquemos neles a presença de existências independentes, embora vacilantes e às vezes colocadas em fusão. Pois à medida que seguimos na leitura, percebemos que tais contornos sustentam-se apenas a partir de uma tensa relação de entrelaçamentos que é criada entre eles: “O meu de dentro é turvo, o meu de dentro quer se contar inteiro, quer dizer que Ruisis, Ruiska, Rukah, são três coisas que se juntaram aqui com um propósito definido, elas caminham para algum lugar, elas serão alguém, elas não podem estar aqui por nada...”³³ Certas jogadas narrativas, complexificando-se e superpondo-se em camadas meta-discursivas das mais inusitadas, são abundantes no decorrer de *Fluxo*, como por exemplo no trecho a seguir:

Por favor, tudo isso tem sentido, tem sentido tudo o que aparentemente não tem sentido, e tem sentido também tudo o que realmente não tem sentido. Ah, eu queria ter sentido. Eu queria ter sentido aquela água na cara outra vez, aliás eu gostaria de ter sentido aquela água na cara outra vez, sabem como foi? Foi assim: de manhãzinha eu passeava dentro do pomar de d. Mariquinha. Peguei um maracujá, uma romã, ia pegando uns araçás quando senti aquela água na cara, jogada por d. Mariquinha. Xinguei assim: ô velha fedida, avarenta. Ia enxugar a cara. Um vento bateu. Fiquei parado no vento. Olhei tudo querendo ser sempre menino, querendo sempre ter um maracujá, uma romã, a vontade de alguns araçás, e água na cara e vento. Grande que eu era de pé, e alguma coisa me estufou o peito, alguma coisa me encheu a boca e eu gritei. OOOOOOOOIAAAAAAAAI e outra vez bem comprido OOOOOOOOOOOOOOOOIAAAAAAAAAAAAAAAAAAI. E a mãe veio correndo, os irmãos também, a velha muito assustada, os cachorros também, as galinhas pretas pequeninhas, a mula veio que veio depressa e todos me rodearam e a mãe falou sem respirar: oquefoimeninooquefoi? E aí eu disse sem querer dizer: mãe, o mundo me dói, me dói pra valer. Ruiska, escolhe o teu texto, aprimora-te. Hein? Do verbo aprimorar.³⁴

O trecho acima evidencia, quando diz “Ruiska, escolhe o teu texto, aprimora-te”, a operação de uma espécie de efetuação na voz que vinha narrando, e que se dá como um corte em proveito de outros enunciados de vozes que não aquela voz que parecia ser a do narrador-personagem-Ruiska, e que direcionava a narrativa até aquele momento. Pensamos aqui a noção de efetuação no sentido que

³² HILST, *Ibidem*, p. 17

³³ HILST, *Ibidem*, p. 25

³⁴ HILST, *Ibidem*, p. 26-27

lhes atribuem Deleuze e Guattari (2011) em *Mil Platôs*, quando insistem em apontar que, se uma língua é percorrida por uma variedade de enunciados, não menos o é na ocorrência de suas efetuações concretas, fazendo com que um “um conjunto de enunciados se encontre presente na efetuação de um deles”, isto à maneira de uma linha virtual e real – podendo vir a se atualizar como no caso em que apontamos – passando a proliferar em variação “contínua por este mesmo motivo e quaisquer que sejam os saltos do enunciado.” Hilst maneja essa diversidade de efetuações enunciativa de modo a pôr em variação contínua aquilo que se passa em suas criações narrativas, nas quais faz “passar o enunciado por todas as variações – fonológicas, sintáticas, semânticas, prosódicas – que podem afetá-lo no mais breve instante de tempo (o menor intervalo).”³⁵ Estas outras vozes vão surgindo sem que possamos identificar ao certo sua procedência, re-lançando a dimensão afectiva de seu texto em novos descaminhos do sentido que não aquele pessoal. “Pois o afecto não é um sentimento pessoal, tampouco uma característica, ele é a efetuação de uma potência de matilha, que subleva e faz vacilar o eu.”³⁶ Perguntamo-nos: é o narrador que se dobra, ou se duplica ausentando-se da personagem? É Ruisis, Rukah? O anão? Mas será que o anão já tinha surgido e Rukah já tinha morrido? É uma interferência inominada? Hilst pensando sobre sua escrita enquanto escreve? À medida que a leitura segue, encontrar respostas definitivas para estas questões deixa de fazer qualquer sentido: afinal, em se tratando dessa narrativa, o paradoxo não é desprezado. Como já foi dito: “Por favor, tudo isso tem sentido, tem sentido tudo o que aparentemente não tem sentido, e tem sentido também tudo o que realmente não tem sentido.” Algo vai acontecendo aos personagens que os subtrai de uma unidade, transfigurando-os em seres espiralados, paradoxais, pondo-os em comunicações por vezes com o inumano. É o que acontece, por exemplo, quando surge uma entidade chamada Palavrarara, que passa a estabelecer comunicação com Ruiska e o Anão:

Presta atenção. Faze-te ao largo. Em arco. Dobra-te. Estende. Solta. Lança a que perfura e mata. Arranca do dorso agora a seta. Asceta. Acerta a direção da seta. Lança. *Meu Deus, quem é essa que assim fala? Ruiska, meu nome é Palavrarara.* Palavrarara! Recebe, anão, Palavrarara. Sentai-vos, senhora, reclinai-vos. O poder de dizer sem ninguém entender. Compreendo muito bem, senhora. O poder de calar. A oferenda. O altar. Quereis uma almofada, de peito de pomba forrada? Aqui está. Vosso desejo satisfeito. Ruiska, fagueira estou. Aroeira. Cala-te, anão, não rimes, e não te coces agora.³⁷

Outro exemplo é quando no meio de uma digressão de alta carga poética e meta-narrativa, surge um gavião:

³⁵ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 2. 2ª Ed. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 30-40

³⁶ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. G. *Mil Platôs; capitalismo e esquizofrenia*. vol. 4 Trad. Suely Rolnik, 2ª Ed. São Paulo: Editora 54, 2012, p. 22

³⁷ HILST, Ibidem, p. 42 [grifo meu]

Ahhhhhh, que ares, que dutilíssima expansão, sobrevoos os lilases, as éguas, a região da mostarda, os carneiros, ai o ser do lobo como me assusta, está lá, escondeu-se nas zínias, ai que bonito o lobo preto nas zínias, sobrevoos o vale, o verde-roxo das verduras, o cânhamo, não não, não devo pensar nisso, a canela, as caneleiras, que cheiro bom, o cânhamo outra vez, será que só um pouquinho vai... *não não, devo afastar-me, bem, vou pousar aqui nessa ponta de pedra. Como vai amigo gavião? Falaste?* Pergunto se vais bem, se tens o que comer, se amas a vida, amas? Que conversa, os meus adentros já são tão complicados sem a fala e tu me vens com perguntas, aquieta-te. Posso ficar um instante ao teu lado? Que conversa, que parolice. Hein? Digo que palavras. És aparentado com Palavrarara? Não anda por aqui há muito tempo, há séculos talvez, por que perguntas? Porque falas quase com a mesma garganta. É bem possível, o que eu ouvi me marcou, olha aqui na minha asa.³⁸

Vamos chegando a um ponto na leitura, de não sermos mais capazes de reconhecer, ou saber se a proliferação de vozes configura declinações das personagens que vinham se desenvolvendo até ali, e que passam a demonstrar uma nova faceta de uma dicção mais poética, ou se são existências inteiramente novas que surgem, elementos inéditos no plano de composição da narrativa. Isto se exemplifica ainda de modo desconcertante quando a personagem Ruiska – que exerce o papel de narrador-personagem durante uma certa constante do enredo como viemos insistindo, depara-se com o tal do anão com quem passa a estabelecer um diálogo recorrente ao longo de *Fluxo*. Vale ressaltar que o surgimento do anão se dá de modo abrupto e sem grandes explicações, rompendo mais uma vez a linearidade narrativa. Desse modo é que se dão as construções das personagens na narrativa hilstiana. Ruiska diz:

(...) ai me atrapalho inteiro com essa coisa de precisar contar coisa por coisa, ainda não posso falar do anão, porque primeiro foi a morte do meu filho, depois é que veio o anão. Foi mesmo? Porque o anão não teria surgido se o meu filho não tivesse morrido. Querem que a gente escreva com uma língua dessas. Surgido, morrido. Que porcaria. Oh, o anão. HO HO HO GLU GLU GLU, é a minha maneira de estar a sós com o anão.³⁹

Começamos a antever que o que o que passa a predominar é um privilégio das cadências sonoras expressivas arrastando o conteúdo do que é dito, ou melhor, conteúdo e expressão se tornam indiscerníveis na maneira com que se enlaçam nos fluxos e refluxos do texto. Se os personagens se desmantelam, complicando os tempos verbais em multiplicidades que se comunicam transversalmente por todo o desenrolar da trama, é em favor de um excedente intensivo que os percorre por todos os lados. Com Hilda a linguagem é um gongo Chinês em intermitente vibração. O anão questiona Ruiska:

Quem é você, Ruiska? Hein? Está bem, está bem, sou um porco com vontade de ter asas. Quem é que te fez porco? O incognoscível. Agora sim ele perdeu a paciência, está quebrando o meu lápis, está escarrando em cima da minha mesa, ah que trabalhão para limpar tudo estou pensando, e estou pensando *como é possível que esses que se fazem em mim, que se fizeram e que se farão, não compreendam a impossibilidade de*

³⁸ HILST, Ibidem, p. 44

³⁹ HILST, Ibidem, p. 22

*responder coisas impossíveis. Ora vejam só, existo apenas há alguns minutos, essa ninharia de tempo, e é claro que não posso responder o que sou. Porque não sei. Até que eu gostaria de dizer, por exemplo: olha, meu amigo, é tão simples responder o que sou, sou eu.*⁴⁰

Seus personagens são figuras estéticas⁴¹ capazes de arrastar consigo toda narrativa, fazendo-a atingir zonas de um excesso que se mostra como assustadoramente inesperado para seus leitores. Figuras estéticas que, na terminologia deleuzo-guattariana, correspondem aos blocos de sensação produzidos pelos planos de composição que a arte se dispõe a criar, extraídas do enfrentamento com o caos, mediante um singular exercício do estilo que é próprio a cada escritor em suas criações. O problema passa a se formular como uma impossibilidade de se dizer um “eu” que percebe, ou sente, de forma demasiadamente humana os acontecimentos que lhe sobrevém, assistidos por roteiros pré-definidos do bom senso ou do senso comum. O que sucede a isto é que seu procedimento expressivo “torce a linguagem, fá-la vibrar, abraça-a, fende-a, para arrancar o percepto das percepções, o afecto das afecções, a sensação da opinião segundo os ditames de um bom senso – visando, esperamos, esse povo que ainda não existe.”⁴²

Acreditamos que Hilda Hilst criou as condições literárias não só acerca do que vínhamos insistindo no início, a saber, de uma criação de si própria (como autora) a partir de suas ficções e poética, mas tornou-se território escorregadio para nós, leitores que ousamos nos demorar em seus escritos, não nos furtando acerca disto que vai nos acometendo à medida que por eles vamos sendo atravessados. Na experiência que abarca a leitura de seus corpos textuais, tornamo-nos vizinhos do insuspeitado. Visitamos zonas nebulosas de incompreensão tateante. Somos seduzidos por uma narrativa que mantém sempre em tensão o arco do dizer, colocando-nos em um estado de profunda hesitação.

Ainda em uma entrevista a autora diz: "Há pessoas que me falam: “É preciso ter os pés na terra”; “O seu texto não tem os pés na terra”, coisas assim. [...] Aí fico pensando que é melhor ter os pés na superfície esplêndida do cérebro; é estar atento à poesia que existe em tudo e que nem sempre é claramente compreensível.”⁴³ Ter os pés fincados na superfície esplêndida do cérebro. Não ter os pés na terra. Ter a visão de um animal. Como escrever em função do recanto escuro que povoa a

⁴⁰ HILST, *Ibidem*, p. 16

⁴¹ Figuras estéticas entendidas nos termos daquilo que Deleuze e Guattari expõem em *O que é a filosofia?*, no capítulo “Conceito, Afecto e Percepto”: “As figuras estéticas (e o estilo que as cria) não tem nada a ver com retórica. São sensações: perceptos e afectos, paisagens e rostos, visões e devires.” DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* 3ª Ed. Trad. Bento Prado Jr., Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 209

⁴² DELEUZE, GUATTARI, *Ibidem*, p. 208

⁴³ HILST, Hilda. *Fico besta quando me entendem*. Org. Cristiano Diniz. São Paulo: Editora Globo, 2013, p. 30

química caótica das comunicações sinápticas da população neuronal que se agita e freme do caos ao cérebro? Sua prosa atesta e testemunha a complexidade desses fenômenos.

Com isso não queremos dizer que a autora realizou uma espécie de neuro-literatura. A variedade dos seus motivos ultrapassa em muito a restrição de apenas um domínio. Hilst percorre temas que vão desde uma enfática exploração sobre a finitude humana, passando pela especulação sobre a existência de um deus que goza ancorado no riso, indo até a pornografia de teor pedófilo e amoral dos prazeres infantis de uma Lori lamby. Entretanto, acreditamos estar em evidência, no modo quase que anorgânico com que constrói sua prosa ficcional, a sutileza de processos e micropercepções de uma realidade movente, diferindo de si mesma, sempre prestes a surpreender as expectativas de nosso aparato cognitivo, que busca nas coisas o reconhecimento via suas semelhanças. Mas tendo este suposto mapa de similitudes violentamente rasgado, seguimos cambaleando, de um total pudor ao tesão, de uma clareza imanente ao inexorável abismo do entendimento.

3. Sobre a escrita

Há golpes na vida tão fortes/ que me demoro no verso...

Tamara Kamenszain⁴⁴

As grandes palavras/ Trancadas e vivas/ No meu peito baço.

Hilda Hilst⁴⁵

Situo-me entre algumas mulheres e alguns de seus escritos. Também alguns homens. Talvez fosse mais honesto dizer que me perco na foz de suas palavras e vozes. Timbres que se entrelaçam. A começar por Kamenszain e Hilst acima. Os golpes na vida que nos fazem demorar em grandes palavras vivas fincadas no peito, como flechas que, espantados, não sabemos de onde vieram. Embarco na onda do que disseram a respeito do fazer na escrita. Fito, por breves momentos, os livros empilhados do meu lado esquerdo. Pego a garrafa d'água. Molho vagarosamente a garganta enquanto vou espiando alguns dos seus títulos. Da água que bebi, e que restou no gargalo, percebo que escorre lentamente um fio sobre o corpo da garrafa, indo espriar-se na direção de um dos livros. Observo o descuido e deixo que molhe, que aconteça. Que o gesto siga. Despropositado de intenções.

O sobejo de água molha um trecho da página do livro aberto no lado direito da mesa, *O sol e o peixe: prosas poéticas*. Trata-se de um conjunto de ensaios de Virginia Woolf (2017), selecionados e organizados delicadamente sob este título. Chamam minha atenção as palavras do organizador no seguinte trecho – agora molhado (como que fichado ao acaso): “Não temos, aqui, a simples descrição de uma experiência, mas a transposição lírica e literária de uma visão.”⁴⁶ A frase se refere ao título do ensaio que nomeia o livro, *O sol e o peixe*, que entrecruza a visão de um eclipse do sol, presenciado pela escritora em 29 de junho de 1927, e um passeio pelo aquário no zoológico de Londres. Mas aponta também para o tipo de princípio que orientou a seleção dos ensaios que compõem o livro, enfatizando a carga poética na escrita em prosa. Aquilo que o autor da antologia chama, por este teor, de prosas poéticas.

⁴⁴ KAMENSZAIN, Tamara. O gueto. *O eco da minha mãe*. Trad. Paloma Vidal, Carlito Azevedo. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2012, p. 75.

⁴⁵ HILST, Hilda. *132 crônicas: Cascos & carícias e outros escritos*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2018, p. 258

⁴⁶ WOOLF, Virginia. *O sol e o peixe: prosas poéticas*. Org. Trad. Tomaz Tadeu. 1ª Ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica Editora, 2017, p. 8

Escrever é, de uma certa maneira, adentrar e movimentar-se por meio de múltiplos registros. Não somente os registros das palavras, das coisas e dos outros falantes – a linguagem aqui sendo entendida no sentido de código enunciativo e comunicativo – mas também na movimentação de um circuito vital e suas incidências nos corpos. Isto se dá, por vezes, em um verdadeiro embate inescapável do efeito das forças do mundo em nós. Daquilo que, estando fora da nossa experiência do sujeito no fazimento da escrita, exerce uma força propulsora, afetando nosso traço e o modo como ele se compõe em palavras e textos. Entramos na lida com tentativas de manejar a paleta de intensidades que irrompe, de uma maneira ou de outra, afetando nosso sentir, pensar e proceder, abrindo-nos para explorar o exercício de dar voz e corpo àquilo que nos atravessa, ou que nos colocamos incertamente na via de atravessar.

Com a palavra “transposição” no trecho do organizador da coletânea de Virginia Woolf, não devemos nos enganar. Ela não parece trazer a conotação de um decalque ou de uma transcrição, que, duplicando as posições de uma visão privilegiada de uma experiência vivida que se possa ter tido, teria um sentido meramente descritivo. Não acredito ser esse o intuito de Tomaz Tadeu (2017) em sua caracterização dos ensaios reunidos no livro. Em vez de uma transposição lírica e literária, apostaria na possibilidade de uma outra maneira de descrever estes textos que carregam consigo fortes traços erráticos, em virtude da atmosfera vital que envolve suas composições.

No ímpeto por tornar expressivo o ainda não exprimível, dizível o indizível tornado palavra, o silêncio em voz, rebentamos no estado nascente de uma outra sensibilização que nos move em direção à escrita. Enquanto ela passa a se fazer, muitas vezes nos desconhecemos. Mas como, se antes parecíamos poder identificar com clareza a origem das impressões e experiências que nos conduziram até aquela página? Tecemos ali linhas incertas com os fios que trazemos conosco, e com outros que nos surgem, só vindo à tona ao longo do processo.

Entramos em um estado de escrita que passa a flertar com as bordas, franjas e fronteiras da linguagem, que as decompõem, mas também as compõem nesse duplo movimento. Tendo já sido deflagrado o desequilíbrio em que entramos, com suas agitadas movimentações, passamos ao estágio seguinte: o de criar comunicações entre disparidades, entremeados multiplamente pelas conexões que se podem fazer na execução de procedimentos expressivos de diversos tipos. Falo de um entrelugar, onde se implicam dicções enunciativas da oralidade, da palavra escrita, procedimentos de ficcionalização de si e dos micro-processos vitais pelos quais passamos quando nos colocamos a escrever, contaminando os formatos mutáveis que um texto pode vir a assumir e acionando ao mesmo tempo transformações em nossos modos de ser e estar. Ao sairmos de frente da página,

ocasionalmente perguntamos a nós mesmos: quem é este que só no depois destas palavras, no agora daquele instante, veio a se tornar outro?

Risco e aventura se descortinam. Já não se sabe onde se pode chegar antes de os pés se arriscarem a tatear descaminhos. Mãos são colocadas diante da página, arquivo, caderno ou folha. Empunhando canetas ou dedos. Trêmulas. Afoitas, desorientadas. Outrora leves, deslizantes. A escrita, nesta perspectiva, pode vir a adquirir proximidade com um passo de verso, instaurando uma inespecificidade no espaço textual.⁴⁷

Inevitável é a incorporação de poéticas outras, próprias e alheias, vindas das muitas leituras que fazemos e que vão nos construindo ao longo de uma vida. Elas enxameiam a escrita, tornando-a uma estranha investigação destes traços erráticos que nos assaltam e que nos surpreendem, na tarefa daquilo que vai se fazendo à revelia de um autocentramento em sua interioridade, de algo pretensamente imune ao fora de si. São deslocamentos em linhas de errância, linhas de segmentações maleáveis de micro-segmentaridades; telescópios de visão ampla; no máximo um por segmento; visão refinada e complexa; vê-se através dessas linhas detalhes de detalhes, minúsculos movimentos; linhas de vibração que não esperam chegar até as bordas, esboçando-se antes dos contornos delimitados; é um rizoma; uma segmentaridade molecular que não se deixa facilmente sobrecodificar por um significante como máquina de recortar; nem mesmo atribuir alguma figura a determinado elemento ou conjunto:

Esta segunda linha é inseparável da segmentação anônima que a produz, e que a cada instante recoloca tudo em questão. Sem objetivo e sem razão. Que aconteceu? Os de ampla visão [e escuta] podem adivinhar o futuro, mas é sempre sob a forma do devir de algo que já aconteceu em uma matéria molecular, partículas inencontráveis.^{48 49}

⁴⁷ Em um livro primoroso na maneira como trata os impasses como ocasiões para relançar o pensamento, Garramuño forja o conceito de *inespecificidade*. Instrumentalizando esta noção, ela busca enfrentar o desafio que é pensar em conjunto a expansividade dos meios e suportes inerente às atuais práticas artísticas, que, comunicando-se sem reservas umas com as outras em seus processos de criação, dariam luz a frutos estranhos. Que seriam aquelas obras que, em função de terem saído dos limites da prática de uma linguagem com fronteiras restritas, não mais se situariam em um domínio próprio e específico de sua atuação expressiva? Este alargamento de fronteiras, para a autora, coloca em crise “todo tipo de ideia do próprio, tanto no sentido do idêntico a si mesmo, como no sentido de limpo ou puro, mas também no sentido do próprio como aquela característica que diferencia, porque seria própria, uma espécie da outra.” O impasse em circunscrever as práticas artísticas contemporâneas em campos delimitados e específicos tornou-se ocasião para Florencia nomear o que nestas experimentações escapa e foge, passando a se produzir como uma arte inespecífica. Cf. GARRAMUÑO, Florencia. *Fruto estranho: a inespecificidade na estética contemporânea*. Editora: Rocco LTDA, 2014. Versão Kindle. [grifo meu] Disponível gratuitamente pelo Kindle Unlimited.

⁴⁸ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 2. 2ª Ed. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 81

⁴⁹ Em biologia por exemplo, em sua subárea da genética, as divisões celulares são acompanhadas por migrações e deslocamentos localizáveis, mas através de limiares de intensidade que ocorrem por baixo. As linhas moleculares se cruzam no interior das grandes células e de seus cortes.

Dirão Deleuze e Guattari, que falam literalmente, quando dizem que se traçassem

linhas, linhas de escrita, e a vida passa entre as linhas. [...] (...) um caso de política [...] em uma escala e uma forma não superponível, incomensurável [...]. Um caso de percepção [...]. Falamos, vemos, pensamos nesta ou naquela escala segundo determinada linha, que pode ou não se conjugar com a do outro, mesmo se o outro é ainda eu mesmo. [...] Não são apenas segmentos; entre as duas, uma linha molecular, seus quanta que a fazem pender para um lado ou para o outro.⁵⁰

Muitas são as perguntas que me faço, após ter me enfurnado em seguir este fio de incertezas em torno da problemática concernente ao emaranhado de linhas de vida que passam pelo ato da escrita. O que eu gostaria de dizer com tudo isso? Mas a palavra me faz dizer o que eu não sei. E que apenas margeio no sentir, quando acontece. Moinho de vento ao invés de pêndulo. Gradações crepusculares, nuanças de uma tarde magenta que jamais se repetirá enquanto fumo este cigarro mal feito. Entre um trago e outro, penso nas possíveis relações que poderiam ser apontadas entre certos aspectos do escrever – compreendido nestes termos –, e a ação do vento. Esta espécie de descontrole pelo qual se é tomado. Vento a percorrer direções imprevisíveis de traçados moventes, que nos põem a estremecer. Ele com sua mística e dança rodopiante. Sua invisibilidade e concretude. Movimento instaurador de poéticas, nas incontáveis ocorrências que por ele são despertadas. Nas distâncias que, sob seus relances, faz encurtar repentinamente. E nas proximidades que se tornam ausência. Lonjuras. Causador de arrepios, mas também de um frescor quente quando, após uma chuvarada, faz surgir no ar suave brisa morna de primavera. Do fogo que se alastra tendo-o como motor. Seu potencial de realizar a conversão, de fazer de sua movimentação energia. No seu estar contido nos lençóis coloridos que balançam nos varais.

Comoção involuntária ao lembrar-me de certos livros tocados, trechos vincados no corpo pelos olhos. Que, de súbito, em nítido reacendem no peito. Permito-me pensar sobre as leituras que vão nos constituindo e em quanto esquecer está envolvido nisto. Logo percebo que o verbo constituir não dá conta da relação continuada e sempre ativa que pode vir a ser estabelecida com a experiência da leitura, exercendo-se sobre nós nas felizes ocasiões em que com a escrita nos encontramos. Talvez, pensar deste modo seja inevitável para os momentos em que retrospectivamente o olhar se inclina para trás, acompanhado da inevitável pergunta: o que permaneceu, ficou, restou?

A pergunta pode soar como uma armadilha se, em sua interpelação, pressupusermos que há uma progressão cumulativa em que conteúdos com os quais entramos em contato – os quais devoramos na leitura – devessem permanecer sedimentados e servindo de suporte, em um inalterado

⁵⁰ DELEUZE; GUATTARI, *Ibidem*, p. 84

crescer de camadas do saber, que, não se inter-relacionando e modificando-se, permanecessem regidas sob uma lógica estratificadora, acumuladora e compressor.

No entanto, tratando-se de horizontes textuais e de um certa indeterminação quanto ao que ainda vai se vislumbrar – no caso, se ler e reler –, se alguma coisa permanece é a sede por novas interconexões e comunicações que se fazem transversalmente entre registros múltiplos e plurais, e que jogam com processos que são regidos por uma lógica avessa aos sedentarismos: sede que se manifesta pela via do desejo de ser afetado pela letra da palavra, ser traído por ela, e compreender com a traição que é preciso esquecer, para depois quem sabe redescobri-la – talvez a mesma, ou não – numa outra página qualquer, e de súbito sentir-se conduzido a experiências que ultrapassam o vivido, alterando os limites do que se poderia presumir.

Escrever também se relaciona com esta surpresa diante de paisagens não-acabadas, cujo rastro é o texto entendido em seu potencial e teor de desfiguração, ou melhor, sua inconstância, seus devires. Fulgor da escrita. Entendida mais pelo que pode, em suas processualidades e variações de modos emergentes de outros sentidos e novas sensações, do que supostamente poderia pretender enunciar laconicamente do assento de uma certeza ajuizante sobre o mundo. Em *Rútilo Nada*, Hilda (2018) diz:

OS SENTIMENTOS VASTOS não têm nome. Perdas, deslumbramentos, catástrofes do espírito, pesadelos da carne, os sentimentos vastos não têm boca, fundo de soturnez, mudo desvario, escuros enigmas habitados de vida mas sem sons, assim eu neste instante (...).⁵¹

Como nomear esses estados de vastidão habitados por uma vida prenhe e inaudível, que ao exercer sua força e excesso no leito do texto e da vida, nos arremessa em direção à prática da escrita? Ana C. (1999) me acode com uma pista, no momento em que perco o fôlego: “(...) Por afrontamento do desejo/ Insisto na maldade de escrever (...)”.⁵² Lá antes de tocar se é tocado. Onde o desejo insufla e a linguagem se desvanece em sua precariedade de nomeações. Nas vastidões insuspeitadas que cedem vez a uma insistência por fazer-se uma palavra porvir, ainda inaudita. Como diz, astutamente, Marguerite Duras (1994):

⁵¹ HILST, Hilda. *Da Prosa*. 1ª Ed. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2018, p. 309

⁵² CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Ática. 1999, p. 97

Se soubéssemos algo daquilo que se vai escrever, nunca escreveríamos. Não ia valer a pena. Escrever significa tentar saber aquilo que se escreveria se fôssemos escrever – só se pode saber depois – antes, é a pergunta mais perigosa que se pode fazer. Mas também a mais comum. *A escrita vem como o vento, nua, é de tinta, a escrita, e passa como nada mais passa na vida, nada, exceto ela, a vida.*⁵³

⁵³ DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 48 [grifo meu]

4. Do ensaiar como repetir (ou do ser como sendo)

Ensaiai é repetir. É realizar um procedimento, que, por conta das circunstâncias e do acaso envolvido em seu acontecimento, mesmo que já ensaiado ou repetido anteriormente (inúmeras vezes), pode revelar uma hesitante insuficiência. Interferências não presumidas podem suceder em meio à mais exata orquestração. “Trabalhar [...] utilizando todos os acidentes é uma forma de sorte.”⁵⁴ Há, neste caso, uma positividade inerente à repetição. Em si mesma, pensando em seu acontecimento único, ela nunca é a mesma. “Repete-se uma obra de arte como singularidade sem conceito, e não é por acaso que um poema deve ser aprendido de cor. A cabeça é o órgão das trocas, mas o coração é o órgão amoroso da repetição.” A repetição, ela “se tece de um ponto notável a um outro, compreendendo em si as diferenças.”⁵⁵

Na realização de um procedimento cênico, é onde melhor se vê a diferença que é encetada pela repetição. Deleuze (2018) diz, em *Diferença e Repetição*, que no domínio das realizações artístico-teatrais existe uma oposição crucial entre um teatro da representação e o teatro da repetição, “como o movimento opõe-se ao conceito e à representação que o relaciona ao conceito.” Neste último, teatro das repetições, o espaço é preenchido por traços dinâmicos de forças puras, agindo sobre os corpos, sem nenhuma mediação. Experimenta-se “uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes dos rostos, espectros e fantasmas antes das personagens – todo o aparelho da repetição como *potência terrível*.”⁵⁶ Estes mencionados traços dinâmicos de forças puras podem, por meio de um torção conceitual a posteriori, ser tomados como os fluxos que põem em variações as fibras pulsantes da matéria, ao colocarem-se em curso na execução de um procedimento, quando este é pensado em favor de sua força disruptiva de expressão. Deleuze e Guattari (2014) dirão em *Kafka: Por uma literatura menor* que: “Só a expressão é que nos dá o procedimento.”⁵⁷

⁵⁴ Disponível em: <<<https://sibila.com.br/critica/sibila-lugares-contemporaneos-da-poesia-liliane-giraudon/10888>>>
Acessado em: 13/06/2023

⁵⁵ Ainda ressaltando os pontos positivos e afirmativos da repetição, considerada em si mesma, longe dos domínios que buscam apenas representá-la, Deleuze também dirá: “Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente. Como conduta externa, esta repetição talvez seja o eco de uma vibração mais secreta, de uma repetição interior e mais profunda no singular que a anima. A festa não tem outro paradoxo aparente: repetir um “irrecomeçável”.” DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. 1ª Ed. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. Editora: Paz e Terra. 2018, p. 22-23, 39 Edição do Kindle

⁵⁶ DELEUZE, Ibidem, p. 39

⁵⁷ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Kafka: Por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2014, p. 35

O Procedimento não existe. Não há uma tábua de regras ou prescrições, que valeriam como indicações universais ou transcendentais, pelas quais qualquer um poderia, na sua observância, repetindo seu conjunto de indicações dadas, proceder da maneira mais exata possível em relação àquilo que já se supunha estar em vias de ser realizado. Pelo contrário, o encadeamento frásico é chicote-esvoaçante, cortina inquieta na janela; dança da cor, de luzes movendo em deslizamentos imperceptíveis, descontínuos, porque sempre mobilizando novas conexões.

Colocar em exercício um procedimento expressivo envolve, por parte daquele que se dispõe a fazê-lo, uma trajetória que só pode ser traçada em função da singularidade do acompanhamento de processos. Importam as pequenas repetições que podem vir a afirmar aquele eu no instante de que falava Hilda Hilst, nas vastidões intensivas – ainda inominadas – que nos afetam. Deste modo, a concepção de expressão aqui não diz respeito à imposição de formas, que forneceriam os meios e modelos de tornar exprimível textualmente, no traçado da criação que a escrita pode esposar, certo procedimento adotado; mas uma abertura para a liberdade de movimentos imprevisíveis a conduzir a letra, se furtando a formalizações fixas e antecipáveis de antemão. Em *Fluxo*, texto de *Fluxo-Floema*, há um trecho especialmente marcante em que a personagem de Hilda (2018), que é um escritor, narra seus embates na luta com a linguagem e o furor que o acomete, na tentativa de dizer este assalto deslumbrado, que a toma diante da face vital do mundo em seus devires de instantes-agora:

Quero lhes contar do meu ser a três mas é tão difícil, goi goi, é ser de um jeito inteiriço, cheio de realeza, é ser casto e despudorado, é um ser que vocês só conheceriam num vir a ser, é como explicar à crisálida que ela é casulo agora e depois alvorada, é como explicar o vir a ser de um ser que só se sabe no AGORA, ai como explicar o DEPOIS de um ser que só se sabe no instante? Goi goi estão vendo que esforço faz a minha linguinha para dizer dos mistérios do depois? E ainda assim com esse esforço, a veia engrossando no pescoço, a língua se enrolando líquida, mesmo assim vocês estão dizendo ui ui, que tipo embobinado, que caldeirão de guisado, que merdafestança de linguagem.⁵⁸

Acerca desse espaço vital que impõe sua resistência procedimental, na coexistência entre vida, escrita, e a literatura – que tento descrever aqui –, existe uma espécie de aposta em um manejo da linguagem como que em seu tom menor. Hilda subtrai-se de formas estáveis e disciplinares já instituídas pelos regimes de poder, como por exemplo da Forma Homem-Adulto-Escritor, manipulador de palavras, que têm como garantia a superioridade de sua condição sobre si mesmo, e sobre o código linguageiro que opera na esfera das exatidões que pretende enunciar. Ao contrário, o que se abre para estes remanejamentos de uma poética ou ficcionalização menor é um uso específico

⁵⁸ HILST, *Ibidem*, p. 39

da língua; um se servir dela naquilo que nesta não se pode domar, que escapa, e foge enquanto procedimento de relação com o indomável, como quem o faz com um animal indomesticável, com uma vegetabilidade que se alastra e cresce em diversas direções. Ambos signos da própria vida embrenhados na língua.

Nisto reside um convite absolutamente tentador, que se põe àquele que escreve, ao modo de uma lida com esta animalidade da palavra, que eriça também o leitor, que por vezes surge como figura numa narrativa que o indaga diretamente, convidando-o a percorrer os desvãos de um enredamento em seu desenrolar. Na via do que viemos dizendo até aqui, me lembro especificamente do convite feito por Hilda (2018), no meio da experimentação textual que é sua primeira trama de prosa ficcional, ainda em *Fluxo*:

Toma as minhas mãos ainda quentes, galopa no meu dorso, tu que me lêes, galopa, não é sempre que vais ver alguém que é um, feito de três, assim à tua frente, não é sempre que vais ver alguém contando trifling things com tanta mestria e com maior gozo, trifling things pensas tu porque vês Ruiska todo de folhas friskas, porque vês Ruisis assim, ísis, infinitas arestas, porque vês a mim como adãoeva, dúplice sim, tríplice sim, multifário, multífido, multífido, multisciente, multívio, multíssonos, ai sim, principalmente multíssonos, goi goi chin chin roseiral-mirim, e podes me chamar de Verissimus porque há em mim uma avalanche de verdade, há todo um vir a ser inusitado, água lama pedra rocha perene em mim, e eu sou tão pequenininho, e tão verdadeiro que os pássaros vêm aprender o seu canto em mim e todas as manhãs chio, gorjeio, a minha laringe estremece em gois gois chins chins roseirais-mirins e depois adormeço com a fauna boquiaberta sobre o peito, e entro na memória, escalo rochedos, vou de lâmina em lâmina ferindo os pés e depois as mãos e depois o peito e a cabeça, a cabeça é um grande ovo liquefeito e a gosma escorre na pedra, na terra, na lâmina mais aguda do rochedo, na.⁵⁹

Cabeça multíssonos, liquefeita, escorrendo sobre rochas. Explodindo em sonoridades. Sobre o peito, aquele ainda vincado de palavras, toda sorte de grunhidos expelidos em arroubos. Escrita incitada por uma gama de matérias não formadas de expressão que adquirem sua composição expressiva, sem deixar de expor o procedimento de sua urdidura. Fluxos que ao assumir som, voz, palavras, narrativização no corpo do texto, permanecem tensos, sensíveis ao menor sinal vibratório no passar dos olhos e dedos pelas páginas. Linhas de escrita que não se furtam às derivas da errância, recolhendo em sua fuga o que nos atinge de mais errático.

⁵⁹ HILST, *Ibidem*, p. 40 [grifo meu]

5. Da palavra como ruído de rádio chiando fora da estação correta

São palavras que, pensadas a partir de seus usos minoritários, acenam para uma sensibilização pungente que desestabiliza meu texto em arrombamentos. Tento dizer isto, em outros modos de explicitar, num fulgor que me acomete poeticamente repetidas vezes. São figuras estéticas que me impelem neste gesto, quando penso que (e me deixo levar a seguir): palavra é nervo em distensão aglutinado de tesão e tensão, medo horror ânsia mudez silêncio e dissolução. Paixão. Palavra é ruído de rádio chiado, oscilando em desatinada frequência errática – retorna agora mais uma vez esta palavra que encontrei para dizer destes despropósitos do escrever –, ruído que ignora a estação "correta". A palavra é um deslumbrado querer se fazer corpo no dizer enquanto se anseia o ímpeto pelo qual se é tomado num fazer ouvir. Palavra é poço alojado no cardíaco, pulsão infernal de mil plexos consumindo a si própria enquanto incendeia seus arredores. A palavra não começa na boca. Não encontra nela o seu fim, mas sua passagem e seu sopro. É coisa espremida, intervalo infinitesimal entre um gole e um soluço, que no lábio carnudo desenha seu gesto invocatório no canto da boca – me diz essa voz que antes falava dos nervos distendidos da palavra.

6. Dois ensaios sobre a arte do ensaio: Woolf e Duras

Retorno a Woolf (2017) e Duras (1994) e os respectivos ensaios: *Montaigne e Escrever*.

O primeiro, que se direciona a ser um “ensaio sobre a arte do ensaio”⁶⁰, é um texto valioso; não apenas na reconstituição que propõe acerca do que Montaigne disse e pretendeu com seus ensaios, como naquilo que diz, de modo expressamente singular, no interior do próprio gênero textual em questão, não perdendo de vista a originalidade daquilo que ressalta e desenvolve por conta própria, do que articula, e das indicações preciosas que faz sobre essa maneira de pensar sobre o escrever em suas sutilezas.

Segundo Woolf (2017), o excesso de familiaridade consigo mesmo, que a princípio poderia sugerir uma certa facilidade na escrita de textos que partem de auto investigações (de um retratar a si mesmo) a partir das impressões que se tem dos acontecimentos de sua própria vida, logo se depara com uma gama de empecilhos: “mal nos pomos à obra, a pena nos escapa dos dedos; trata-se de uma questão de uma dificuldade profunda, misteriosa e avassaladora”. A tarefa de percorrer a si mesmo, “seguindo as suas próprias veleidades, fornecendo o mapa inteiro, o peso, a cor e a circunstância da alma em sua confusão, sua variedade sua imperfeição”⁶¹, é uma arte que levanta imensos obstáculos.

Este velejar sobre si mesmo, este divagar sobre suas próprias impressões e afetações, ou, escrever tendo como catalisador da escrita esse primeiro motivo, o de percorrer-se o mais amplamente possível – desfazendo fronteiras rígidas – ensaiando retratos precários de si, esboços inacabados de um relatar a si mesmo, enfrenta inibições e bloqueios, em consequência de circunscrever-se na direção de uma tarefa que não pretende ser aquela que forneceria um material exato, fixo e já preconcebido para o processo de escrita de si; a espécie de honestidade desta escrita levada em conta aqui não significaria fornecer um retrato fiel e definitivo – se pressupusermos um paradigma mimético – de si por si. Não havendo nada para se imitar ou transpor em palavras, nos colocamos em função de explorar o ritmo de modulações em sua erraticidade nas processualidades desejanter que a escrita desperta. Pondo em jogo exibições alternativas e parciais de si, podendo ser sempre revisitadas, reinvestidas, refeitas em linhas que se expressam sob a alçada de uma única regra: a regra do procedimento de experimentação, percorrendo as dobraduras de que se é feito, e que se ativam em

⁶⁰ WOOLF, *Ibidem*. p. 9

⁶¹ WOOLF, *Ibidem*, p. 13

refazimentos no próprio processo desta escrita em virtude de sua potência de individuação. Aconselha-nos ainda Woolf (2017), nas trilhas de seu mestre Montaigne:

Deixemo-nos fervilhar sobre nosso incalculável caldeirão, nossa enfeitiçadora confusão, nossa miscelânea de impulsos, nosso perpétuo milagre – pois a alma vomita maravilhas a cada segundo. Movimento e mudança são a essência de nosso ser; rigidez é morte; o conformismo é morte, vamos dizer o que nos vem à cabeça, vamos nos repetir, nos contradizer, deitar fora o mais insensato dos absurdos [...] sem nos importarmos com o que o mundo faz ou pensa. Pois nada importa senão a vida; (...) ⁶²

Atividade inquietante esta, de pensar as linhas de escrita em aliança com as latejantes veias da vida no corpo. “Isso torna a escrita selvagem”, dirá Duras (1991), uma vez que se volta para o fervilhar de um excesso que é anterior à própria vida em suas formas consideradas como já definidas, estabelecidas e já orientadas em funções específicas. Vida de florestas inabitadas no peito, porém nascentes de uma alucinada vivacidade insuspeitada. De paisagens sonoras ainda não escutadas. Medo do infamiliar que pode vir à tona? Sim? “O medo de tudo, algo distinto e ao mesmo tempo inseparável da própria vida. Encarniçado. *Não se pode escrever sem a força do corpo*. É preciso ser mais forte do que si mesmo para abordar a escrita. [...] Não é apenas a escrita, o escrito, é o grito das feras noturnas, de todos, de você e eu, os gritos dos cães.” ⁶³ Mas já são agora manhãs de inverno. No estalar da aurora cachorros não mais ladram, mas uivam em saudação ao frio; o medo se esvaiu? Mas, para onde teria ido se, com ele, ontem, o peito era um bater barulhento se espalhando em tensão neste rabisco a ocupar o lugar do parágrafo?



⁶² WOOLF, Ibidem p. 19-20

⁶³ DURAS, Ibidem, p. 22-23 [grifo meu]

Há o medo do não familiar. Daquilo que é refletido pelo espelho, mas sem deixar de exibir um certo grau de não familiaridade e estranheza. Do susto com o que não se visava deparar. Contornos que passam a tremular em suas arestas, hesitando em seus traçados, cujas linhas não se oferecem mais em visões de um realismo figurativista de si. Como era de se esperar, começam a ganhar ênfase o estranhamento que produzem estes esboços do imprevisível. Realismo aqui não no sentido de apenas se identificar com o que se vê, e logo se reconhecer. Mas em relação àquilo que deseja escapar das identificações narcísicas e das redundâncias que delas podem vir a decorrer, numa soldagem que impediria a experimentação aberta de si consigo mesmo nos entremeios da escrita. Pois, se há algum “equilíbrio interno” nas configurações destas linhas, será aquele de uma “estabilidade precária e sempre mutante que, embora controle, de forma alguma trava a liberdade da alma para explorar e experimentar.”⁶⁴ Levando em conta que os espaços operam em nós inibições quase que imperceptíveis que introjetamos, e com as quais às vezes nos acostumamos, não haveria de ser diferente no espaço textual. O óbvio é sempre o mais difícil de perceber porque é estranhamente familiar. Quanto a isso, se trata menos de produzir mais uma idealização de um espaço onde interferências desse tipo não ocorreriam, e mais de se compreender também como uma força, que ora se conforma, mas não sem deixar também de resistir. Desenvolvendo a si mesmo na escrita seguindo sua própria orientação desorientadora, em função das repressões que nos circundam.

Nesse passo, Duras (1991) também amplia a questão, então retomo, desdobrando, o que ela diz na forma de algumas perguntas: Por que é preciso da força do corpo para escrever? A quais dimensões da corporalidade ela está aqui se referindo, para além da já mencionada força? Ao fôlego? Às resistências? Metabólicas? Intelectuais? Aquelas do visível? Esta última me parece ser mesmo a mais importante na problemática que coloca. Pois, ainda que os termos "falar a partir de si" sejam facilmente transpostos no dizer de um retratar-se pela via da escrita – fazendo o próprio retrato com as linhas das palavras que se escreve – o convite que se abre nessa escritura não conta com o auxílio de um aparelho eletrônico portátil, que, adaptado ao corpo, serviria a este propósito. Contamos apenas com a tecnologia de ponta da alfabetização no português. Imagina só a notícia: inventou-se um aparelho que, semelhante a uma câmera, em vez de se conectar aos olhos, é acoplado à mão. Ele tem também uma segunda peça no formato de um pequeno botão arredondado, que ao ser levemente pressionado no lado direito na testa (na direção do córtex pré-frontal), funciona com facilidade. Sua principal função é estimular criativamente as mãos, servindo de mediador entre os acontecimentos da vida e a escrita, que no seu uso se dá sem embargos ou bloqueios criativos, assegurando que os

⁶⁴ WOOLF, *Ibidem* p. 22-23

mesmos possam vir a ser traduzidos em palavras e possam virar textos sublimes. Tudo ao alcance das mãos. Mas o único meio com o qual contamos continua sendo partir do próprio corpo que se é, em suas inconstâncias, suas veleidades, como dizia Woolf. Eventualmente o que se tem é o corpo desnudo e absorto no escuro de uma insônia. Outras vezes tomado pelo entusiasmo de alguma intranquilidade, percorrendo no papel longas linhas de elucubrações – em uma noite que parece ter se estendido durante muito mais horas que aquelas que o relógio comporta.

Planejo toda uma cena. Desperto junto com o galo, de madrugada. Escolho meus acompanhantes. Disponho sobre a mesa uma miscelânea de livros anteriormente lidos, com trechos grosseiramente destacados em caneta vermelha – e com os quais almejo dialogar. Pego também meus cadernos e fichas de anotação. Enquanto isso, dou-me conta de que a canção que soa de mansinho, em um dedilhado leve e preciso, é aquela mais querida, *Tempo Rei*.⁶⁵ Antes tinha posto para tocar o álbum solo preferido do Gilberto, *Gil Luminoso* (2006). Aquele que sempre toca de um jeito diferente. Sentado, mantive-me imóvel no soar daquela canção. Com os lábios semicerrados adentrei em uma outra duração ao respirar junto da transição daquela estrofe para o refrão, enquanto fui invadido por uma intensa onda de quietude: “Tudo agora mesmo pode estar por um segundo/ Tempo rei, ó, tempo rei, ó, tempo rei/ Transformai as velhas formas do viver.”⁶⁶ Já de olhos abertos a página permanece nua diante do corpo; e pergunto-me baixinho: como tornar visível no gesto das mãos a palavra que me aguarda ainda invisível? “É o desconhecido de si mesmo, de sua cabeça, de seu corpo. Escrever não é sequer uma reflexão, é um tipo de faculdade que se possui ao lado da personalidade, paralelo a ela, uma outra pessoa que aparece e avança, invisível (...).”⁶⁷

Do corpo se começa a demandar certa plasticidade, exigindo dele exercícios de a(fe)tivação. Escrever é estar à espreita desta constante metaestabilidade, que, nos encontros que se efetuam com o texto em se fazer, se enveredam por entrecruzamentos vitais que na vida nos apanham. Estados de inquietações, que vêm à tona em seu poder estar em fluidez na escrita, pedindo caminhos e apelando para modulações de novos corpos-textuais. Alongar-se sobre as inibições, para operar suas desmontagens. Enfurnar-se nesta escrita, como que vindo habitar regiões aparentemente despovoadas, e zonas abertas, mas que, no seu fazer, quando a escrita começa por se efetivar, trepidam nos povoamentos que a língua às vezes primeiro precisa decompor, para só em um segundo momento

⁶⁵ GIL, Gilberto. *Tempo Rei*. Acessado em: <<<https://www.youtube.com/watch?v=ZnBcQOvcE-k>>> Disponível em: 19/07/2023

⁶⁶ *Letra da canção Tempo Rei*. Acessado em: <<<https://www.lettras.mus.br/gilberto-gil/46247/>>> Disponível em: 19/07/2023

⁶⁷ DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 48 [grifo meu]

iniciar seus novos processos de composições, forjando assim novas corporalidades textuais que lançam o corpo daquele que escreve em uma maratona a(fe)tiva nas relações estabelecidas entre outros corpos. Tem-se aqui o lampejo de uma vida inorgânica das palavras, que, ao traçar suas linhas flexíveis sobre a página, afasta ou repele figuras que poderiam vir a assumir o controle da enunciação, por meio de formas de segmentaridade duras, com a rigidez de suas linhas. Assim ela vem a mortificar com seus cortes assépticos, seu estriamento disciplinador do espaço – somada à sua ocupação sedentária –, toda possibilidade de emergência, transbordamento, e de um transitar da vida em sua força disruptiva de diferenciação. Preciso dizer isso de outra forma, já que não se trata aqui de uma concepção dicotômica das linhas. Deleuze (1998) dirá sobre a concomitância destas linhas, e a primazia da relação que as põe em múltiplas tramas que:

(...) tento explicar que as coisas, as pessoas, são compostas *de linhas bastante diversas*, e que elas não sabem, necessariamente, sobre qual linha delas mesmas elas estão, nem onde fazer passar a linha que estão traçando: em suma, *há toda uma geografia nas pessoas, com linhas duras, linhas flexíveis, linhas de fuga (...)*.⁶⁸

Toda uma tipologia das linhas é conceituada por Deleuze e Guattari (2011) em *Mil Platôs*. A questão se complexifica, uma vez que é preciso ter sempre o cuidado de não tomá-las isoladamente em oposições simplistas. “Estas linhas não param de se remeter umas às outras. É por isto que não se pode contar com um dualismo ou uma dicotomia, nem mesmo sob a forma rudimentar do bom e do mau.”⁶⁹ Em um certo nível de consideração desta questão, é preciso levar em conta aspectos importantes das estratificações, que são também concernidas pelas linhas de segmentaridade duras, no estriamento dos espaços. No entanto, não se pode deixar de levar em conta que elas referem-se ao corte efetuado pelo significante, que restaura sempre uma ordem molar que sobrecodifica as coisas; trabalha na carne e no sangue; é geometria pura dos espaços dos aparelhos de estado; vista dos de vista curta; “se trata [...] [nesse caso] de traçar efetivamente uma linha que não é mais de escritura, uma linha de segmentaridade dura em que todo mundo será julgado e retificado segundo seus contornos, indivíduos e coletividades.”⁷⁰

⁶⁸ DELEUZE, Gilles. PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Editora Escuta, 1998, p. 9 [grifo meu] Disponível em <<https://edisdisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4931448/mod_label/intro/DELEUZE_PARNET_Dialogos.pdf>> Acessado em: 06/07/2023

⁶⁹ DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 26

⁷⁰ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 2. 2ª Ed. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 81

Posso pensar sua incidência na escrita, ou melhor, na linguagem, quando, por exemplo, territorializa o sentido do texto na enunciação de um idioma específico, compreensível para um grupo de falantes de uma língua tomada como referencial, ao estabelecer direções, presumíveis, na veiculação de repertórios conceituais comuns compreensíveis no interior de um dado campo teórico, ou já sistematizado, pensado e criado por outros, e passível de ser novamente apresentado e assimilado, quando por exemplo organiza o texto em um padrão de linhas que se seguem da esquerda para a direita, ao menos nas sociedades com escrita ocidentalizada. Ou, ainda, quando, na pretensão por escrever, dizendo de si, ou a partir de si mesmo, como no caso ensaístico, vou em busca da reprodução mais fiel possível da imagem especular que faço de mim mesmo: suponho que percorro trilhas de linhas já antes mapeadas por mim, e, portanto, facilmente reconhecíveis. Assim, tendo a ficar embevecido por uma fascinação subjetiva por meu mundo interior, que poderia ser revelado ao ser segmentarizado, e trazido à tona facilmente nos contornos de sua fixação pela via da palavra, conjurando, neste caso, aquela positiva estranheza da infamiliaridade, quando, abandonando o espelho um pouco, me lanço nas margens caudalosas de um afluente a desaguar nunca nas mesmas águas – em uma investigação errante. Nesta, algo se passa, e não sou mais o mesmo – posto que ao perceber que fluo diferentemente segue-se o abandono da vontade de porto e âncoras –, deixando-me conduzir pela experimentação de uma ritmicidade que me caracteriza, sem com isso limitar aquilo que nem sei que posso, enquanto corpo que sou em meio a outros corpos no mundo, movido por uma querência de maquinar-me em conexões desejanter por meio do escrever.

Quando cedemos ao privilégio do apenas familiar, do reconhecível, das linhas que nos recortam e nos organizam, subjetivam, significam – ao modo do estabelecimento de finalidades a serem atingidas e/ou realizadas –, o que se estreita é todo um horizonte de experimentação mais do que possível, real. Reduzo-me aos imperativos dominantes, a modos de existência que enrijecem as maneiras pelas quais sinto os efeitos que me afetam, em sua deriva flutuante; aos encontros que na escrita, no mundo e na vida, passo a evitar me fechando para tais outros. Embotado e endurecido, só passo a admitir aquilo que não der vazão ao imprevisto de efeitos inesperados, efeitos estes produzidos por intensidades que poderiam me rearticular em seus fatores desterritorializantes, fazendo-me fugir ao familiar, intensificando e ampliando a capacidade expressiva de meus modestos procedimentos experimentais. Me afasto, assim, de uma dimensão elementar, que é aquela que insiste por ansiar as linhas de errância, que são também aquelas que podem conectar-se em coro com a personagem de

Stephen Dedalus, de Joyce (1987), quando diz que: “O que eu quero é apertar em meus braços a beleza que ainda não veio ao mundo.”⁷¹

Quando restritas apenas às linhas achatadas da segmentaridade endurecida, a estratificação se perde na rigidez das formas prontas, que, encerradas em si mesmas sem relevo e viço, perdem a comunicação com a exterioridade de si mesma, assim perdendo do fio sua ponta móvel, que nas linhas de escrita podem vir a se amplificar em novas articulações, como a de uma beleza ainda não aterrada, mas ardentemente desejada. Perde-se também a possibilidade de ser co-participante de sua produção nascente. Ainda reduzido a elas, sou como que regido constantemente por redundâncias, que me encerram na claustrofobia de um círculo ensimesmado em seu próprio volteio, rodando em volta de um eixo totalizante. Estas linhas se dizem dos conjuntos que, fechados sobre si mesmos, propiciam somente a identificação com os padrões e imagens de regimes dominantes, de apenas se autorreferenciar – assumindo assim uma enfraquecida capacidade do ponto de vista de universos de referência singulares que poderiam vir a ser criados. Nestes conjuntos, se asseguram apenas os elementos que com a Forma se identificam. Em seu poder de submeter-se a centralizações, ela se institui como o grande modelo a ser tomado como referência de semelhança, promovendo agrupamentos totalizadores, que nos adormecem no medo do encontro com o radicalmente diferente em si mesmo.

O medo, podemos adivinhar o que é. Tememos, o tempo todo, perder. A segurança, a grande organização molar que nos sustenta, as arborescências onde nos agarramos, as máquinas binárias que nos dão um estatuto bem definido, as ressonâncias onde entramos, o sistema de sobre-codificação que nos domina – tudo isso nós desejamos. [...] Quanto mais a segmentaridade for dura, mais ela nos tranquiliza⁷².

Toda esta terminologia conceitual e problemática é exposta por Deleuze e Guattari (2012) (não apenas pois vai ganhando novos desdobramentos no decurso do livro), já na introdução de *Mil Platôs* (segundo tomo do livro *Capitalismo e esquizofrenia*), no texto "Rizoma", e me vem a calhar, não somente por estar almejando dizer algo que passe pelas interrelações entre linhas de vida e linhas de escrita, mas pelas intrínsecas interseções propostas pelo autores entre literatura e vida, escrita e devir, e a própria produção de enunciados, que se dá no bojo deste emaranhado de linhas.

Valendo-me destes instrumentos conceituais, tento colocá-los para funcionar nas linhas de errância deste texto que venho construindo, e que, em sua feitura, trafega também por uma

⁷¹ JOYCE, Joyce. Retrato do artista quando jovem. Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1987, p. 310

⁷² DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 119

erraticidade em seu teor construtivista. Junto a estes instrumentos, em aliança com eles, acredito poder considerar que exercer a prática da escrita, experimentá-la, desde este enfoque vitalista das linhas, forças, intensidades, efeitos e afectos, é aproximar-se da aposta de uma periculosidade, já que nos colocamos à espreita de experimentações que em muito nos sobrepõem em nossa casinha de sujeito individuado já feito e previsível. Assim, tento passar no texto que está se compondo efeitos desestruturantes de mim mesmo, que acenam para uma nota da presença avassaladora do fator desejante. Desejos estes que, por sua vez, sinalizam para o funcionamento de circuitos maquínicos, produtor de rupturas nas ordenações que procuram estruturar suas acomodações, esmagando os processos desejantes, sua gênese de investimento social afirmativa e produtiva, e, por que não dizer, propositiva e construtiva. Isso é o que procuro fazer na escrita esquiva deste texto. Não escapar das maquinações que o desejo preside afirmativamente, nos agenciamentos que estão aqui em operação. “E a literatura é um agenciamento, ela nada tem a ver com ideologia (...)”⁷³

⁷³ DELEUZE; GUATTARI, *Ibidem*, p. 19

7. d de DESEMBOCAR: ficcionalização I

Como de costume, Rita acordou cedo naquele dia. Entretanto, demorou-se na cama, a fitar a luz que adentrava pelas brechas da persiana a tocar seus pés destapados. De modo impremeditado, percebeu-se possuída por uma intranquilidade, como se o sono não tivesse proporcionado o devido descanso, recarregando suas energias para a maratona de mais um dia de trabalho na revisão do livro que estava escrevendo. Já havia algumas semanas que tinha se enfiado naquele apartamento, que estava mais para um estúdio, devido a seus espaços amplos e de poucos cômodos e móveis, para dedicar-se obsessivamente às tarefas de revisão e escrita final do seu livro. Por um bocado de minutos, ficou alí a alisar os pés um no outro, desfrutando da onda de calor que os envolvia. Distrai-se com isso, adiando aquilo que alguns minutos atrás era uma pungente incerteza acerca do que com ela se passava. Com a mudança de posição do sol, Rita levantou-se e colocou a chaleira no fogo. Estava se abstenendo do café e no seu lugar bebia chá preto pelas manhãs. Estando de pé ao lado do fogão, tomou a decisão de dar a si mesma uma folga naquele dia dos assuntos mais sérios. Pensou em retomar uma atividade que há tempos não fazia, que era se permitir perambular no traço pela escrita nos cadernos de suas anotações antigas, mas também nos quais desenhava, escrevia pequenos versos, e em páginas que pareciam tornarem-se escritas de um diário. Todas estas formas coexistiam em um exercício que fazia sem finalidades precisas, num amontoado de cadernos de vários tamanhos e cores que colecionara ao longo de sua vida. Tudo apenas pelo gosto de soltar as mãos em direção àquilo que viesse a se tornar o registro de alguma coisa que se inscrevia, sem saber de antemão o que seria. Após o chá feito, recostou-se na poltrona próxima a uma grande janela no andar de baixo, e, banhada pela luz quente e clara daquele verão, pegou um caderno ao acaso, pois nunca esperou o fim de um caderno para começar traçar linhas em outros. Essa miscelânea de caderninhos, ela os guardava numa bela caixa ao lado da poltrona. Ao abrir o caderno de cor amarela que pegara, não se interessou em visitar as páginas já preenchidas, pois desejava uma página em branco. E foi lá pelos idos do meio do caderno ainda não gasto em sua totalidade que a encontrou. Naquela página se intrigou ao observar algo curioso, ou que passou a se tornar, no momento em que para ela acontecia. No canto esquerdo da folha, um traço negro cintilava sob seus olhos, exibindo um rabisco bem pequeno, pairando quase inoportuno sobre o risco exato da linha. Um pequeno risco em vertical, com uma quase curva completa que se estendia da base de sua haste, também em seu lado esquerdo, até quase se fechar tocando seu meio. Uma coisa parecida com a miniatura de uma banda de uma tesoura sem sua outra metade. Por alguns instantes se pegou pensando na besteira que seria tentar atribuir sentido, ou decifrar alguma legibilidade naquilo que muito provavelmente teria sido um acidente na confecção e diagramação da cadernetinha. Mas não resistiu e, olhando desconfiada e fixamente, insistia em ver

aquele erro como a invasão de uma letra na sua página. Mas que letra seria? Depois de meditar um pouco, mirando o grafismo daquela intrusão na página em branco, conseguiu identificá-la e nomeá-la. Era como uma letra ‘**d**’ em sua forma minúscula, sugerindo a inicial de uma palavra que se apagou. Ela apenas pairava ali, no lugar de sua ausência. Já tendo se esquecido dos motivos que a levaram até aquela página, a não ser aquele que diz respeito ao ato de escrever livremente qualquer coisa que lhe ocorresse, restou para ela uma sensação de que aquela presença de um **d**, no começo de uma linha vazia, exigia uma exploração, ou melhor, a invenção de uma palavra para ali se inscrever. Isso resultou na escrita de um trecho e de coisas que jamais suspeitaria que aconteceriam com ela, tendo como única causa aparente a irrupção daquela mancha que passou a ser para ela um **d** de alguma palavra qualquer. Não suspeitaria, é claro, afora o fato de saber que a linha inicial do texto começaria com aquele **d** minúsculo, que o princípio de alguma coisa que ela precisava dizer, concretizar e experimentar ali naquela manhã junto da escrita já estava presente. A palavra que lhe surgiu de súbito, como se tivesse sido soprada pelo vento, passou a ser um **d** de desembocar. Sentindo-se instigada, ela foi atrás de definições dessa palavra que eclodiu em seu pensamento, a começar pela etimológica. Em uma rápida pesquisa na internet, Rita encontrou o seguinte: desembocar: “do Latim DES-, “fora, além”, mais BUCCA, “boca”.⁷⁴ Fora da boca, além dela. Ela passou, após se defrontar com esta definição, a pensar nesta sugestiva procedência do desembocar, afinal a palavra não se faz para ser jogada para fora da boca, além do que ela pode vir a encerrar no fechar dos lábios? na fonética emissão de seus sons?, pensava consigo. E, ao ser interpelada por esta palavra que lhe veio de onde não sabia, a não ser pelo **d** que naquela página quis enxergar, passou a pesquisar em seguida a declinação do verbo, o desembocar, em seu substantivo feminino, a desembocadura em seus significados. Das definições da palavra que encontrou, recolheu para si as seguintes: desembocadura, “1. ação de desembocar; passagem de um lugar estreito para um mais largo: desembocadura de uma rua. 2. local onde o rio encontra o mar; foz, desaguadouro: desembocadura de um rio.”⁷⁵ Insistindo em perscrutar a palavra em todas as suas ramificações possíveis, foi atrás dos sinônimos ersww, entre muitos, reteu os seguintes: “desaguar, lançar-se, abocanhar, entrar, despejar, vazar, verter, sair, afluir, assomar, surgir.”⁷⁶ Rita olhou o relógio, já tinha se passado quase uma hora desde que se sentara naquela poltrona, seu chá já estava frio. Bebeu todo o conteúdo da xícara de uma vez, e, com o caderninho e um lápis nas mãos, foi em direção à parte do espaço que as assemelhava a uma cozinha, jogando-se de bruços sobre uma bancada. Levantou o lápis sobre a página aberta e começou a desembocar em palavras. Daquela intranquilidade e incomodação que havia despertado junto com seu dia, resolveu

⁷⁴ Disponível em: <<<https://origemdapalavra.com.br/?s=desembocar>>> Acessado 11/06/2023

⁷⁵ Disponível em: <<<https://www.dicio.com.br/desembocadura/>>> Acessado 11/06/2023

⁷⁶ Disponível em: <<<https://www.sinonimos.com.br/desembocar/>>> Acessado 11/06/2023

fazer matéria de expressão, pondo para fora e escrevendo naquele espaço da página tudo o que o acaso condutor da palavra que aquela letra havia lhe sugerido insinuava. Rita sentia-se imantada pelo campo semântico que a sucinta pesquisa que havia feito tinha lhe proposto. Mal sabia Rita o inusitado que toda essa situação desencadearia naquela manhã de verão. E deste jeito ela começou a escrever:

desembocaduras: quais delas se vertem neste agora da minha escrita e me lançam em novos alargamentos do possível? (espera, espera espera! não delira. toda essa digressão aí acima, ter visto ali, naquele minúsculo traçado errático, a letra inicial de uma palavra inexistente, devia ter correspondido para você a um sinal de alerta. Rita, lembra que trocaram suas pílulas, e que você, é, você mesma, não está ciente dos nossos efeitos colaterais). Uma voz alheia a ela, mas que, por seu intermédio, ia se dizendo nestas linhas, fal(h)ava enquanto a pergunta inicial persistia em ressoar. Estando ela, pois, na cozinha, escutou que a torneira persistia em seu não vedar. Seu pingar desembocava incessantemente em direção à pia, produzindo em seus intervalos uma sonoridade monótona, mas quase hipnotizante. Era como uma espécie de metrônomo, a marcar o ritmo de uma música ausente. No seu pingar, a torneira acabou por provocar outra coisa, que não um simples esvair-se da água em direção ao ralo. Ela provocou desembocaduras, e pequenas assimetrias na percepção daquele som. Rita ouvia um intervalo volumoso de um tempo dado todo no agora deste micro-som quase inaudível, que, pairando em sua incidência recorrente, surgia e tomava para si quase que a exclusividade de sua escuta, fazendo com que as demais coisas parassem em fundo imóvel. Era como se todos os outros sons ao redor estivessem em mute. E Rita ali, naquele espaço de cozinha, estando já sentada em um banco, com as mãos a segurar um lápis diante de um caderninho, ouvindo a música de uma torneira, via-se estranhamente comovida por aquela paisagem sonora ininterrupta. Estava ali em ânsia profunda por escrever. E seu reflexo embaçado e indiscernível de súbito lhe assaltou na superfície da porta da geladeira. E foi neste exato momento que Rita desembocou em lágrimas que fizeram sumir as feições familiares de seu rosto. Seu osso lacrimal parecia ter se irrompido. De seus olhos, escorriam não mais gotas, mas uma tsunami que parecia ter estado ali, represada, à espera daquela derradeira explosão aparentemente sem sentido, mas que havia chegado inevitavelmente. Será que pôr-se a desembocar naquelas palavras, no miúdo caderninho, a partir de um **d** teria sido seu start?, perguntava-se. Mas o fato é que o momento daquilo acontecer parecia ter encontrado seu auge inescapável. Sem grandes estardalhaços da voz, Rita se viu derramada em uma lacrimação copiosa. Seus olhos se viram obrigados a se inundar e retroceder, brutalizando a si mesmos, em uma incompreensibilidade daquilo tudo. Rita pensou em ligar para alguém, mas dentro de si ouvia uma voz a lhe censurar (todo mundo está se lixando para como você se sente, para sua miscelânea de caderninhos colecionados ao longo de anos, para suas perplexidades auditivas, para o excesso desse

seu choro rompendo no seu rostinho liso e lindo sem motivos aparentes. Ai, coitadinha de você..., e tem mais, alguém pode ser todo mundo, logo ninguém, então diga lá de quem você fala, especifique! e sim, claro, me refiro aos que escutam sem ouvir no afoito do querer dizer qualquer bobagem surda... curte tua bossa Rita, teu pinguinho de um pingo só, e quer saber? liga pra ninguém não, que com toda essa tua bobagem vão rir de você). Rita se colocou novamente em prumo, e insistiu no que foi fazer ali, retomando o fio de sua voz na escrita, deixando que a linha seguisse sem interrupções fantasmáticas. E, em meio a tudo isso, Rita encontrou forças para retomar o controle sobre si mesma, e foi escrevendo assim: **desembocaduras, (...)** todas generalizações são burras, falo dessas que, naturalmente visando os estados de coisas, se arrogam como juízes competentes na partilha distribuidora de punições e recompensas, ou pior, neles se espelham para se projetarem em identificações sem nenhuma sutileza de complexidade, apenas aderindo a uma infantilidade que há muito já deixou de ser criança, só conseguindo ver a situação compreendida no espaço do imaginário em seu uso mais torpe. **desembocaduras (...)** a voz clama somente pela urgência da troca de intensidades, gestualidades de corpos-palavras-sons. a sensibilidade só precisa do encontro com o mundo em seus múltiplos modos de sentir e fazer sentir, e essa entrega, que raramente acontece gratuitamente, surgindo da violência de um instante furtivo, vem também do encontro programático, do agenciamento construído por vozes que ressoam sua diferença em uníssono, e sem embaraços. **desembocaduras (...)** é tomada inteiramente pela correnteza do desejo... tormento sim, é preciso também falar desta parte, que passa a coexistir na aspereza de uma outra maneira dos encontros com as superfícies do mundo, exigindo muita calma, por vezes retrocessos, ruminação e compostura. mas, lembro aqui que não se trata de uma questão de apatia e nem de ressentimentos; nadinha, nestas relações instauradas assim com o mundo de paciência do conceito, nada de intuições mudas ou conceituações cegas, é exigência rigorosa da involução de nosso aparato sensório-perceptivo, levando em conta que muitas vezes ele se encontra já programado apenas para o exercício de judicações, ou movimentos dialéticos apenas aparentes. mas já somos estrangeiros a tudo isto, estamos pois investidos nos estágios de formação de um ovo em seus limiares intensivos, da criação do novo, nos clichês que antes precisamos extinguir; também de um outro povo, bem como uma outra maneira de povoar nossa escrita, embaralhando suas sobrecodificações repressoras; já ouvimos o rumor de novas línguas, que, se ainda que não existem para nós, já nos acenam de longe, do estrangeiro em que habitam, sinalizando a sua potência de vir à tona. digo em boca dura, falo do seio deste outro corpo a se encontrar com o sensível, que ao portar uma cabeça sem rostificações identitárias, sorvida pelo fluxo em sua volta, manifesta uma emoção vital de ordem descomunal, que, quando implodiu, veio em lágrimas na experiência que comigo se deu. mas não se esqueçam, se alguém um dia vier a ler os

disparates destas palavras que em mim desembocaram: isso é o que pode ser aquilo que somente um gesto poderia traduzir, no chamamento de um pulsar de várias mãos unidas, que após terem se erguido para se abrirem, respirarem, e até mesmo derramarem-se em choro, transbordam no movimento de uma gestação; que envolve sim suas dores e lágrimas, mas para trazerem uma novidade nos braços em muitos abraços, em terno carinho nas incidências de uma multidão luminescente.

Rita levantou-se da cadeira como quem sai de um transe, dizendo para si mesma: agora que o maremoto passou, endereço a questão no futuro; aquela, que se deu no início do caderninho desta minha escrita que se fez em uma experiência quase delirante, e que agora pouco me importa perscrutar seu sentido, razões ou motivos. E assim Rita voltou a escrever, tendo saído da cozinha improvisada, e voltando novamente para a poltrona: foi assim que... era uma vez onde tudo começou para mim, na velocidade acelerada daquelas linhas que se atualizaram em errância, sem muito controle de minhas mãos. retomo a pergunta inicial, que parece ter catalisado tudo aquilo que me aconteceu, e o que se inscreveu na página: *desembocaduras*; quais delas se verteram, caros amigos, neste depois de minha escrita, lançando-a em novos alargamentos de possíveis? não consigo responder de outra forma: neste espaço que o corpo-ocupa, na desembocadura de vozes entremeadas; neste tempo de falas agora mais arrastadas e lânguidas, mas que outrora, acima, traçaram suas linhas de erraticidade no calor trepidante de entrelinhas em interpenetrações, junto da experiência de um choro incontível e totalmente imprevisível, exceto pela intranquilidade da manhã ao acordar, que já me sinalizava algo, meu corpo pede com gentileza a mim mesma: espere e tenha calma!

Colocando de lado o caderno, Rita levantou-se e começou a cantarolar e a se remexer pelo espaço do grande salão. Lembrou-se por ocasião de tudo que acontecerá entre o choro e a escrita, de uma canção do Di Melo – homônima do nome do disco em que se encontra, *A vida em seus métodos diz calma* (1975) – onde o cantor e compositor Melo canta, numa espécie de alegria sóbria, vibrante e prudente: “a vida em seus métodos diz calma, vai com calma, você vai chegar. Se existe desespero é contra a calma, é, e sem ter calma, você não vai encontrar.”⁷⁷ Rita, naquele dia atípico, se via agora solta e sorrindo, mediante uma nova ótica das coisas, em vista do que com ela tinha se desenrolado naquela manhã. Após cantar e dançar um pouco, foi em direção a sua mesa de trabalho. Tranquila e de pés descalços, sentou-se esguia em sua cadeira, pegou uma folha em branco e uma caneta, e nela suavemente desembocou os versos de um poema, que na sequência de tudo isso veio a nascer simples

⁷⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OfHVhj-Kghk&ab_channel=RaelAlves>> Acessado em 15/06/2023

e descomplicado. Após tê-lo escrito, levantou-se em altivez, e com uma voz imponente o recitou calmamente para si mesma:

descreve-te a ti mesmo
e quando o fizeres
restará tudo menos tu
você que caminhou
entre os meios
debruçou-se sobre
a porosidade das rochas
consegue ver
o começo daquela onda?
Calma, calma!

na praia ela deixou
rabiscos de areia.
não era o traçado
de um nome ou de uma letra
mas portava o som
de uma ciranda de baleias

8. “passo a desejar o poema, mas em prosa também escorre meu verso”

Silêncio em devoção às coisas. A fumaça o faz quando sobe perscrutando os ângulos retos de cimento frio que asseguram o teto. Já a torneira posta no cômodo ao lado não cessa de pingar. Em sua queda atinge a si mesma – e geme. Depois de me aproximar de sua intermitência líquida, perco o teto e o silêncio, alcanço voz e o texto. Passo a desejar o poema, mas em prosa também escorre meu verso.

9. Um bilhete e mais meta-escrita: ficcionalização curta II

Ao se pôr no labor da escrita de um texto, lidamos com uma diversidade “de matérias diferentemente formadas”⁷⁸ entre si. Elas se esgueiram no desejo por conexões. São lembranças, poemas, sonhos, músicas, outras pessoas, outros textos, a temperatura de um dia, a disposição de um certo ritmo corporal pelo qual se está passando. A luz que rasga a ambiência obscura de um quarto ao mesmo tempo que o trinado de um pássaro enquanto os olhos estão pousados no trecho de um livro. Um álbum de fotografias. Bilhetes antigos, reencontrados em caixas esquecidas, como este, que acaba de saltar até minhas mãos, dizendo assim:

Palavras se amarram nos
 decursos.
 Quando saltas, voam livres
 pelos ventos dos poemas,
 navegam rios curvos e,
 ao significar amor, muitas
 vezes despertam problemas...
 Encontro que, por ventura,
 promovem,
 Compensa qualquer questão.
 Que estas palavras
 perpetuem doces, intensas
 palpitações de paixão...

Mas, também, certas gestualidades que o corpo vai assumindo sentado na cadeira. Uma perna que adormece em fincadas de agulha. O estalar dos dedos. Uma fragrância que, sem sabermos de onde chega, preenche o lugar onde se está. Um conjunto de azulejos cor de terra, a vista do céu estrelado em noite limpa. Tudo o que também é silêncio, mas povoado por vozes desconhecidas, mesmo que ainda não pronunciadas. Toda uma coletividade, que em muito nos perpassa e ultrapassa, mas que, no entanto, habitamos no funcionamento de sua maquinaria desejante, da qual fazemos parte

⁷⁸ DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto, Celia Pinto Costa. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 18

com nossa pequena máquina afetiva escriturária. São transportes de matérias, partículas, que transversalmente se conjugam em multiplicidades. São eventuais saídas de si, que me empurram para fora do arrolar do que vinha dizendo, e me põem em deslocamento poético e subjetivo, onde meu pensar e escrever passam a se dar por esforço dessa exterioridade que me atinge, me desdobrando por vezes na escrita em terceira pessoa.

A seguir me peguei nos rastros de uma mulher e de um menino-moleque. A primeira me ata, no desenrolar da cena, às palavras de Eduardo Galeano, no *Livro dos Abraços* (2002), quando diz: “Não consigo dormir. Tenho uma mulher atravessada entre minhas pálpebras. Se pudesse, diria a ela que fosse embora; mas tenho uma mulher atravessada em minha garganta.”⁷⁹ São irrupções de linhas erráticas literário-afectivas do pensamento, que ao se expressarem em um procedimento de ficcionalização em relatos fragmentários de pequenas cenas, me atravessam arrombando-me em assaltos; interpondo-se ao que desejo elucidar; fazendo surgir daí personagens que passam a integrar meu texto; tornando essas cenas indispensáveis às problemáticas do que venho expondo no decorrer desta discussão.

⁷⁹ GALEANO, Eduardo. *O livro do Abraços*. Trad. Eric Nepucemo. 9ª Ed. Porto Alegre: Editora Porto Alegre L&PM, 2002, p. 52

10. Mulher perdida sobre uma laje: ficcionalização III

Depois de um período de incontável duração, em que observava com vagar a laje azulejada sob seus pés, com suas quinas listradas de ângulos retos, percebeu-se, imóvel e suspensa, sobre grades ornadas de cor âmbar meio desbotadas. O estriamento quadrangular, geometricamente colocado, daquele piso, perdera sob seus olhos qualquer banalidade que lhe dissesse respeito. Repousada, de pé num canto, em extrema compenetração, ela deu por si que, naquele exato instante, aquele chão lhe pertencia unicamente. Sem o olhar ou os pés de qualquer outro além dos dela. Perdeu completamente a noção do tempo que ficou ali: plácida, como uma estátua humana, a mover apenas os olhos entre o encontro das quinas e a sentir um incômodo de um certo sufocamento. Mas, como que movida por um vento, levantou repentinamente suas têmporas e avistou um céu demasiadamente estrelado, reluzente e imperioso. Recobrou-se a si mesma em tamanho estranhamento. O que via sobre si era um tapete cintilante de profundezas inatingíveis... lembrou imediatamente de uma frase de Pascal. Desde que a ouvira, há tempos, jamais esquecerá: “o silêncio desses espaços infinitos me apavora.” Mas, em inversão ao pavor, disse para si: misteriosa liberdade de ares, fôlego e grandezas inalcançáveis neste céu. E pensou: aquele deveria ser o chão pelo qual os olhos, constelados e consternados, deveriam passear, vagar e se perder. De súbito, aquela sensação lhe causou uma vertigem, como se tudo, inclusive ela, estivesse de ponta cabeça.



11. As importantes desimportâncias de bilhetes desimportantes: ficcionalização IV

Lá vai o moleque, se esgueirando na calçada, entre carros e um bando de cachorros seguindo em corte. Quase tudo o que carrega consigo está ali, com a precisão de um alfinete que pretende segurar na superfície de uma cortiça um bilhete desimportante. Um bilhete que diz assim: não alcanço não alcanço não alcanço, não alcanço; todo esse atropelo, essa multidão de gente de mim tendo medo, este amontoado de carros esbravejando seu calor, o seu odor, o seu motor; e a ignorância de seus olhares inquisidores. Nessa correria frenética, me empurram daqui e dali, de lá pra cá, e sem sequer poder dizer se topei cair no abismo infernal de pedras que é essa cidade. Me alcanço, me alcanço me alcanço, e me encontro, como este menino-moleque, como este bilhete desimportante; mas, acredito que alguém possa considerá-lo como algo de mais importante. E que no meio da multidão possa ver outros bilhetes desimportantes e descobrir neles suas importantes desimportâncias.

E segue o menino-moleque com sua agilidade e destemor. Parece navegar com maestria nas águas agitadas da cidade grande. Seus pés descalços, calejados pelas calçadas ásperas, encontram equilíbrio nas ondas de gente que o cercam. Cachorros, fiéis companheiros de jornada, seguem-no como uma tropa leal, prontos para explorar cada beco e esquina. Sua carga é aparentemente simples, mas guarda um significado profundo. Os objetos que carrega consigo são como fragmentos de um quebra-cabeça pessoal, uma coleção de lembranças e curiosidades que o definem. Em meio ao caos urbano, ele encontra um refúgio naquilo que possui, um pequeno tesouro de desimportâncias que são, na verdade, preciosas para ele. O menino, com sua determinação de alcançar algo que talvez só ele compreenda, enfrenta os desafios da cidade com um misto de coragem e inocência. Seus olhos, apesar do medo ocasional, brilham com a curiosidade e a esperança de encontrar algo que valha a pena. E, assim, ele segue seu caminho, como um pequeno herói urbano, desbravando o labirinto de concreto e asfalto em busca de suas próprias verdades. Em meio à multidão indiferente, ele carrega consigo o segredo das desimportâncias que, para quem souber enxergar, revelam um outro mundo.

12. Deleuze sobre o escrever como devir antipessoal

Nas cenas da escrita, se colocam também “datas e velocidades muito diferentes”, todo um conjunto de articulações que se forjam em tempos diversos. Temporalidades estas que, muitas vezes, não coincidem com a estrutura do tempo do cotidiano. Do presente vivo de um sujeito que, ao se encontrar em uma ordenação apaziguada de seu estar vivendo no mundo, em reta constante, é portador da memória de um passado, seguido do presente em que está, na mira de um futuro que já acena com sua presentificação.

O presente aqui concernido é animado por diferentes vetores do tempo que já não mais funcionam subordinados a uma linearidade sucessiva, em que o presente sepulta o passado enquanto cede lugar ao futuro. Os diferentes movimentos que tecem a linha transversal do presente são, portanto, seus contemporâneos, cuja lógica se caracterizaria mais pela simultaneidade.⁸⁰

Mal estamos numa linha que vai se encadeando em uma frase, e a mão se descontrola; somos espiralados na direção daquele fora de nós mesmos, que despossui nosso poder e autoridade acerca daquilo que encetamos enunciar. Somos lançados em regiões nas quais os limites de nosso não saber se colocam positivamente. Por ele somos espreitados e impulsionados. A escrita nos embaralha, na virtualidade das possíveis atualizações da palavra que podem vir a se fazer no texto. Ela vem de lugares insuspeitados, de modos bruscos ou suaves, trepidantes ou derrapantes, nas relações que travamos, nas saídas que encontramos ou naquelas que vamos enxertando por força de resistência.

Impõe-se, no ato da escrita, uma pausa neste tempo já reconhecido em sua estruturação codificada. São outras durações que nos impelem. Somos lançados, paradoxalmente, num campo de signos assignificantes, que acenam para um espaço outro; onde entramos num estado de suspensão e instabilidade, tendo em vista as codificações por nós já reconhecidas. “Não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU”.⁸¹ Há nisto uma empreitada que corresponde e se coaduna a uma atividade de anti-personalização da imagem do escritor por parte daquele que escreve. Segundo Germano (2015), esta operação “cria um agenciamento coletivo de enunciação, que não é a simples somatória de vários eus, mas zona de indistinção onde “eu” e “tu” não são mais possíveis. Onde só há um coletivo anônimo, um povo.”⁸²

⁸⁰ DELEUZE, GUATTARI, *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia Oliveira, Lúcia Cláudia Leão, Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 69

⁸¹ DELEUZE; GUATTARI, *Ibidem*, p. 17-18

⁸² ALBUQUERQUE, Germano. Paulo de. *Literatura e Política em Deleuze: minoria, poder e democracia*. Ed. 1ª. Fortaleza: Editora Bookmaker, 2015. p. 6

Deleuze (2011) pontua, ao dizer no valioso e breve ensaio, *A literatura e a vida*, que,

escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível.⁸³

Há nisto a lembrança da inevitável fratura que inevitavelmente acomete a figura do autor, que no mais das vezes é compreendido como o possuidor de uma identidade, personalidade, e dos conteúdos imaginativos internos que preexistem ao que se escreve. E que de certa forma o determinam nas formas que este impõe ao texto. Aqui, ao se considerar a escrita pela perspectiva do devir, escrever equivale à concretização possível de um outro tipo de relato de si mesmo, aquele das movências, que envolve as metamorfoses pelas quais se passa na vida e na escrita. Nos planos de forças imanentes, que se colocam como passíveis de serem capturados, “escrever não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas (...), escrever é também tornar-se outra coisa que não escritor.”⁸⁴ Esse enunciado corrobora o movimento bilateral e assimétrico de todo devir e, neste caso, diz respeito àquele que, ao escrever, torna-se outro. Ressaltando isto, lê-se nos *Diálogos* de Deleuze com Parnet (1998): “A escritura se conjuga sempre com outra coisa que é seu próprio devir. Não existe agenciamento que funcione sobre um único fluxo. Não é caso de imitação, mas de conjugação. O escritor é penetrado pelo mais profundo, por um devir-não-escritor.”⁸⁵

Como aponta Anne Sauvagnargues (2017), Deleuze aposta “no aspecto real do imaginário” ao conceber que as imagens devem ser apreciadas em seu caráter de literalidade, e não meramente em seus aspectos significativos. Deparar-se com imagens exige, em vez da ação de abstração, um se voltar mais atento para a produção do pensamento “que elas produzem por extração”. Seguindo este raciocínio, o imaginário não se oporia ao real, mas diria “respeito ao caráter indiscernível entre o real e o irreal”. Utilizando outra terminologia deleuzo-guattariana, não haveria oposição entre os elementos virtuais e atuais de uma imagem, ainda que eles não estejam todos atualizados em um dado momento. Deste modo, o pensamento não ficaria incólume nem apartado das imagens, que, ao travar relações com ele, “o provocam e o estimulam”; sem serem elas, contudo, entendidas como significando “um conteúdo abstrato que representa. [...] A arte não opera numa dimensão subjetiva”

⁸³ DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 11, 17

⁸⁴ DELEUZE, Ibidem, p. 17

⁸⁵ DELEUZE, Gilles. PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Editora Escuta, 1998, p. 36
Disponível em
<<https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4931448/mod_label/intro/DELEUZE_PARNET_Dialogos.pdf>> Acessado em: 06/07/2023

no interior da privacidade de uma vida mental individual, não sendo com isto, “reduzível a um sistema simbólico, nem a um apelo ao imaginário, à fantasia ou ao sonho, mas na verdade produz imagens que fazem pensar.”⁸⁶

Essas afirmações asseguram e tornam ainda mais aguda a compreensão do ultrapassamento da literatura em direção a um certo vitalismo da escrita e do pensamento. Nesse sentido, a criação literária não se realiza no simples ato de contar as histórias que se viveu, extrapolando-as com o auxílio de pinceladas grandiloquentes no uso da imaginação. Pelo contrário, o que ocorre no procedimento de escrita, ou melhor, o que ela pode pôr em operação, é uma substituição de um funcionamento dicotômico, rígido ou fixo, do tipo forma/conteúdo, pelo acoplamento material-forças. Podemos dizer que o que Deleuze e Guattari (2012) dizem a propósito da Música em “*Mil Platôs*” valeria também para uma certa maneira de pensar a escrita na criação literária:

(...) não se pode mais falar de uma forma sonora que viria a organizar uma matéria; nem mesmo se pode falar de um desenvolvimento contínuo da forma. Trata-se, antes, de um material deveras complexo e elaborado, que tornará audíveis forças não sonoras. O par matéria-forma é substituído pelo acoplamento material-forças.⁸⁷

E ainda:

Tudo isto parece de uma extrema generalidade (...). No entanto é, deveria ser, técnica, nada mais do que técnica. A relação essencial não é mais matérias-formas (ou substâncias-atributos); mas não está tampouco no desenvolvimento contínuo da forma e na variação contínua da matéria. Ela se apresenta aqui como uma relação direta material-forças. O material é uma matéria molecularizada, que enquanto tal deve “captar” forças, as quais só podem ser forças do Cosmo. Não há mais matéria que encontraria na forma seu princípio de inteligibilidade correspondente. Trata-se agora de elaborar um material encarregado de captar forças de uma outra ordem: o material visual deve capturar forças não visíveis. Tornar visível, dizia Klee, e não trazer ou reproduzir o visível. Nessa perspectiva, a filosofia segue o mesmo movimento que as outras atividades; enquanto a filosofia romântica invocava ainda uma identidade sintética formal, que assegurava uma inteligibilidade contínua da matéria (síntese a priori), a filosofia moderna tende a elaborar um material de pensamento para capturar forças não pensáveis em si mesmas.⁸⁸

Assim como um certo procedimento musical⁸⁹ pode fazer soar o inaudível, no atravessamento de forças não sonoras, a literatura extrapola suas próprias margens tornando caducos os modelos e os

⁸⁶ SAUVAGNARGUES, Anne. *Una ecología de los signos: A partir de Deleuze*, Editora: Pólvora, 2017, p. 16-18 Edição do Kindle. [tradução livre]

⁸⁷ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 19

⁸⁸ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. G. *Mil Platôs; capitalismo e esquizofrenia*. vol. 4 Trad. Suely Rolnik, 2ª Ed. São Paulo: Editora 54, 2012, p. 167

⁸⁹ “O enunciado não é mais separável de todas as vozes que ele torna audíveis em sua própria, como uma matéria propriamente linguística, uma substância quase musical imanente a todo enunciado, do qual cada enunciação é uma modulação.” LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Trad. Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2015, p. 220

códigos linguageiros dominantes. Ou: escava por dentro da língua seus buracos para um fora ainda desconhecido. Escrever assim é como criar uma sintaxe de um ritmo produzido por forças que não se restringem ao domínio da linguagem. É fazer da sintaxe uma ferramenta para um uso intensivo que leve em consideração a heterogeneidade dos signos do mundo.

A consequência que se segue nesta abertura para os efeitos das forças do Cosmos é que o autor, ao escrever, acaba por se desvencilhar do “eu”, abrindo espaço para explorações às vezes inumanas de outras modulações de vida, sem no entanto, se sedentarizar em nenhuma delas. Com efeito, o que ocorre nestes *processos de escrita* não se reduz portanto a um modo de expressão verbal do pensamento do autor; mas, em um nível molecular, corresponde a uma prática vital que joga com processos que não são meramente linguísticos, mas também extra-linguísticos, na captura das forças que impulsionam o pensamento, para a via do ainda não pensado.

A literatura e seus variados jeitos e fazeres não falam simplesmente do autor. Se obra e vida se imbricam, isso só se opera sob o funcionamento do par material-forças. As vivências do autor não se tornam irrelevantes, mas lhe servem como impulso para construir, já em uma terceira pessoa, um devir – que desterritorializa o autor na sua autopossessão, instituindo uma linha de fuga. É na modulação dessa linha que se escreve. Nas palavras de Deleuze (2011), ainda sobre estas distinções:

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 (...) os personagens literários estão perfeitamente individuados, e não são imprecisos nem gerais; mas todos os seus traços individuais os elevam a uma visão que os arrasta num indefinido como um devir potente demais para eles⁹⁰

O que se opera nessa negação do suposto eu, que de posse de si mesmo se desdobraria no que se escreve, deve ser menos assimilado aos termos de um não-eu ou da criação de alter egos incorporados nas figuras literárias, do que ao acesso a uma zona de individuação que precede a constituição do próprio eu e que, com Deleuze e Guattari, chamamos de Multiplicidades.

Tal percepção da possibilidade de uma constante atualização de si através da arte ou do ato de escrever não parece ter sido, no caso de Hilda Hilst (2013), algo que se deu nas sombras de sua intenção. Lendo a reunião de entrevistas que recobrem um arco temporal significativo de sua produção, publicadas sob o título de uma de suas expressões mais icônicas, “Fico besta quando me entendem”, é possível presumir a clareza da autora no uso desse artifício, ou melhor, procedimento intensificador de devires. Em uma entrevista de 1975, intitulada “O sofrido caminho da criação

⁹⁰ DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 13

artística”, concedida a Delmiro Gonçalves, para O Estado de S. Paulo, perguntada sobre a motivação, gestação de seu processo de escrita, Hilda Hilst responde coisas como:

As pessoas perguntam sempre por que a gente escreve e eu fico pensando em todos os motivos que levam de repente uma pessoa a escrever e penso que a raiz disso em mim está na vontade de ser amada, numa afeição pela vida. Quem sabe também se não é uma necessidade de viver o transitório com intensidade, uma força oculta que nos impele a descobrir o segredo das coisas. Uma necessidade imperiosa de ir ao âmago de nós mesmos, um estado passional diante da existência, uma compaixão pelos seres humanos, pelos animais, pelas plantas (...) penso que escrever serve mais para perdurar, para existir fora de nós mesmos, nos outros.⁹¹

Declarações como esta seguem na trilha daquilo que vínhamos tentando dizer: há um fulcro de vitalidade que implica existencialmente aquele que se dispõe a escrever. Melhor dizendo: escreve-se em função da necessidade de criar uma linha de fuga, que, ao enlaçar a literatura e a vida, fazem-nas vibrar e ressoar numa mútua construção assimétrica, que é tanto a de um corpo que devém texto quanto a do corpo daquele que escreve e realiza sua experiência com as forças do mundo.

Noutro trecho da entrevista, “Tu não te moves de ti, uma narrativa tripla de Hilda Hilst” (1980), a propósito da sua quarta publicação em prosa [*Tu não te moves de ti* (1980) virá dez anos após ter inaugurado seu primeiro livro em prosa ficcional, *Fluxo-floema* (1970)], Hilst (2013) diz que uma de suas preocupações fundamentais é fazer com que seus personagens sejam portadores de níveis de intensidades:

Talvez o melhor do meu trabalho, quero dizer, o mais satisfatório, seja o nível de intensidade que meus personagens atingem. Não foi por acaso que escolhi como epígrafe para o meu livro anterior – *Ficções* – a epígrafe do escritor José Luís Mora Fuente, que disse: “Intensidade, era apenas isso tudo o que eu sabia fazer.” (...) quando eu escrevo, é porque eu sinto uma vontade insuperável de dar ao outro que vai me ler, espero, uma grande abertura de intensidade.

Rastreando essa questão da intensidade, na mesma entrevista, percebemos que ela é levada aos limites de uma ética: “a linguagem e a sintaxe passam a ser intrinsecamente atos políticos de não pactuação com o que nos circunda e que tenta nos enredar com seu embuste, a sua mentira arditamente sedutora e bem armada.”⁹² Ou ainda: “O primeiro verso surge como um fluxo sanguíneo e é sempre um espanto. A partir dele procuro continuar o trabalho mantendo a coerência das figuras e a mesma intensidade.” – diz-nos Hilst (2017), ainda em entrevista ao Jornal do Brasil (1989), agora publicada no apêndice de *Da Poesia*, sob o título “Hilda Hilst, o excesso em dois registros”.⁹³

⁹¹ HILST, Hilda. *Fico besta quando me entendem*. Org. Cristiano Diniz. São Paulo: Editora Globo, 2013, p. 29

⁹² HILST, Ibidem., p. 56, 57, 62

⁹³ HILST, H. *DA POESIA*. 1ª Ed. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2017, p. 496 Edição do Kindle.

13. A questão que se ramifica: “o empreendimento que se dá ao escrever”

No modo como venho equacionando a questão – entendendo o empreendimento que se dá ao escrever – como uma experimentação com linhas intensivas de/na vida, ou, mais especificamente, como uma abertura para a mais móvel dentre elas, aquela de fuga, que foge às formalizações pré-concebíveis, nos colocamos diante de um texto, e de seu acontecer na forma-livro, já não mais tomado como sendo um reflexo, ou uma imagem do mundo. Os pressupostos que se desconstroem aqui são aqueles que assimilam um “tipo de livro” ao “livro raiz”. Neste, a árvore torna-se matriz dos decalques, conduzindo o pensar a uma mera reflexão arborescente, presidindo as identificações entre uma “imagem do mundo” com o “livro clássico e sua bela interioridade orgânica, significativa e subjetiva (os estratos do livro).”⁹⁴

Já vimos que essa dimensão diz pouquíssimo sobre a tessitura do escrever considerado em seu modo mais elementar. Isso não levando em consideração o que de processual se passa nos instantes – já que vão se fazendo na escrita. Pois a escrita escapa. Nela, muito pouco se dá sob os mandatos de uma tentativa de reconstituir uma reprodução do mundo, ou de um si mesmo no texto. Pelo contrário, operando a partir de uma concepção construtivista e rizomática, escrever assim é não se abster dos enfrentamentos entre afectos e intensidades, na produção que é disparada pelo escrever, estando interseccionado por um corpo sem órgãos. Corpo este que está em constante contemporaneidade ao corpo do texto. “O CsO não existe “antes” do organismo, ele é adjacente, e não para de se fazer.”⁹⁵ Em seus agenciamentos maquínicos desejanter, a escrita fomenta a produção de novos enunciados coletivos de enunciação, na ligação que a língua vem estreitar com seu fora, e os desdobramentos que neste movimento de experimentação com corporalidades de várias naturezas se põe a variar em conexões.

*Um agenciamento maquínico é direcionado para os estratos que fazem dele, sem dúvida, ou bem uma determinação atribuível a um sujeito, mas ele não é menos direcionado para um corpo sem órgãos, que não para de desfazer o organismo, de fazer passar e circular partículas assignificantes, intensidades puras, e não para de atribuir-se os sujeitos aos quais não deixa senão um nome como rastro de uma intensidade. Qual é o corpo sem órgãos de um livro? Há vários segundo a natureza das linhas consideradas (...)*⁹⁶

⁹⁴ DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 19

⁹⁵ DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 31

⁹⁶ DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 18 [grifo meu]

Deleuze, já em sua produção solo e posteriormente em companhia de Guattari, serve-se deste conceito – corpo sem órgãos – como um dispositivo prático e baseia-se na noção forjada por Antonin Artaud em seu teatro da crueldade. Apropriando-se de Artaud, ambos os autores dão a ele um novo alcance, atualizando-o numa ética da diferença. Como prática, eles pensam as corporalidades para fora dos regimes discursivos de controle e dos saberes disciplinares, para delas extraírem, destes corpos tomados em sua intensidade, aquilo que, dispensando interpretações, subjetivações e identificações, os intensifica e os atrela ao incessante movimento contínuo de criação da vida no seio da própria vida. Não sem deixar de atrair percalços. “É uma experimentação não somente radiofônica, mas biológica, política, atraindo sobre si censura e repressão”⁹⁷

Insistimos nos cruzamentos entre o ato da escrita, as formações textuais, os corpos sem órgãos com os quais ele entra em relações: seria cabível dizer que tais corpos sem órgãos, com e do texto, são efetuações que descolam a organização textual na sua formalização originária e habitual, organizada segundo previsões acerca do que se pretenderia enunciar transparentemente, ou mesmo encerrar taxativamente no dizer. Corpo, neste caso, sobredeterminado pela estagnação de uma interioridade insuflada. Ou, mesmo que sofrendo por aparatos de vigilância para se manter assim, arriscando estar mais perto do que lhe é vital, levando em conta que o imprevisível pode se dar a qualquer momento nestas relações com a escrita e a vida. Se você se põe a experimentar no seu canto, com as linhas de errância e os traços erráticos que assaltam esta prática, é provável que você encontre a repressão. “Não deixarão você experimentar em seu canto.”⁹⁸

Cultivar essa veia da experimentação se coloca, portanto, como um desafio próprio ao desejo, visto que o próprio “CsO é desejo, é ele e por ele que se deseja”.⁹⁹ Não se trata de erguer ingenuamente uma batalha ferrenha contra os órgãos, mas, mais modestamente, dar um passo atrás. Não aceitando como definitivas aquelas finalidades criacionistas ou mesmo de certos paradigmas científicistas, acerca de um tipo determinado de organização dos órgãos; de se infiltrar em secretas experimentações, percebendo a ausência de fronteiras, contornos e formas, em sua positividade. Deleuze (2007), em *Lógica da Sensação*, assinala as características básicas de um tal corpo:

⁹⁷ DELEUZE, GUATTARI, *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia Oliveira, Lúcia Cláudia Leão, Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 12

⁹⁸ DELEUZE, GUATTARI, *Ibidem.*, p. 12

⁹⁹ DELEUZE, GUATTARI, *Ibidem.*, p. 32

O corpo sem órgãos se opõe menos aos órgãos do que à organização dos órgãos chamada organismo. É um corpo intenso, intensivo. Ele é percorrido por uma onda que traça no corpo níveis ou limiares segundo as variações de sua amplitude. O corpo, portanto, não tem órgãos, mas limiares ou níveis. De modo que *a sensação* não é qualitativa nem qualificada; ela *possui apenas uma realidade intensiva* que nela não determina mais dados representativos, mas variações alotrópicas. A sensação é vibração.¹⁰⁰

¹⁰⁰ DELEUZE, G. *Lógica da Sensação*. Trad. Coord. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2007, p. 51 [grifo meu]

14. Efeito-Hilst em uma tal de Josefa: ficcionalização V

Comigo, após tomar um pequeno gole de café, surgiu um pensamento: e se... Inspirei profundamente, observando as sombras das plantas projetadas pelo sol na parede da varanda. O ar entrou em meus pulmões, e uma súbita vertigem me envolveu. Alguém, invisível aos meus olhos mas presente em voz, segurou minhas mãos e perguntou: "Olhe à sua frente. O que você vê?" Minha visão encontrou Josefa, que falava de forma espaçada:

"Se o fulgor em mim amanhecesse... Mas, Josefa, você não nasceu para ser poeta, lembra? Seu olhar torto faz com que tudo o que você vê se torne tremulação. E de rimas não se compra pão. Suas mãos mal conseguem segurar uma caneta sem deixá-la cair no chão. Você já viu o preço das uvas? E se a tristeza em mim adormecesse..."

"Josefa, deixe de lado essas ideias", interrompi. "Olhe para si mesma, sem rodeios. Há algo em habitar esse espaço entre palavras errantes que transcende a maneira como você se vê? Ou será que tudo isso não passa de autoengano? Mudaria algo se eu dissesse o contrário? Se sim, que seja. Veja como você me confunde!"

Se aquele refluxo de pensamentos cessasse, se eu me afundasse completamente na tristeza azul-piscina que me envolve... "Josefa, é desarmonia do que você fala, é tudo uma desarmonia neuroquímica, desde a matematização do de dentro e de fora feita desde o séc. XIX." No entanto, sinto que, em meio à palavra e ao silêncio, em algum momento, uma faísca de calor rabiscou traços ainda ilegíveis. Eu estava cega naquele momento, mas esses traços estão registrados em algum papel que não consigo encontrar nas prateleiras de livros. Mas preciso encontrá-los, se não...

"Ah, Josefa, pare com essas desculpas esfarrapadas", eu mesma me repreendi. "Esse seu palavreado entorpecido nada nos serve para nossas necessidades diárias. Levante-se, leve o prato para a pia e faça um café fresco."

Mas, antes que pudesse continuar, a voz de Tadeu encontrou a voz de Josefa. "O que é essa coisa em mim que anseia por esse fulgor noturno? O que é mais do que demasia em mim?" Ele disse uma vez. E Josefa continuou a pensar, ouvindo atentamente as palavras de Tadeu:

"Quando pensávamos que víamos as mesmas coisas, não era verdade. Os fatos, as coisas, os retratos, o verde, o branco das flores dos limoeiros estavam à nossa frente, mas nós não víamos. Seu limite é

distante do meu. Nossas descobertas nunca serão as mesmas. Sofro de uma fome insaciável. Vejo através das coisas, mas é difícil explicar aos outros que estou sofrendo por estar vivo, que nunca mais vou morrer porque me tornei parte da vida...".

Os olhos de todos podem ser iguais, mas a percepção da carne do que vemos, a maneira como nossa visão captura a realidade, é única. Mesmo que nossos olhos estejam direcionados para o mesmo objeto, o que enxergamos é completamente diferente. E quando tento expressar as coisas que vejo, as palavras hesitam em descrever a verdadeira experiência. Não podemos nos completar uns aos outros, porque nem mesmo eu mesma vejo o mesmo que vocês. Nem mesmo para mim mesma, pois quando falei do clarão de luz que se tornou fulgor dentro de mim, era na esperança de encontrar palavras para aquilo que já acontecera. Mas o ato de tentar descrever algo que já passou me transforma em outra pessoa, não mais eu, mas um outro Tadeu.

Foi então que Tadeu calmamente respondeu: "Existe um fio que nunca se rompe, Josefa. Esse fio é a linguagem. E há uma teia de fios que nos conectam uns aos outros. Isso é a fala. Imagine uma aranha tecendo artisticamente sua teia, criando uma obra que se torna sua armadilha e seu refúgio. Ela se basta, em sua arte de tecer os fios. Talvez seja isso que esteja nos faltando, Josefa, é observar a natureza e aprender com ela a habilidade de criar algo sublime e expressivo. Ou, poderia dizer, é como uma freada brusca em nossa viagem, um relâmpago que rompe a escuridão, um ponto de luz que nos leva a uma vertigem de visão. É como uma palavra que anseia por tomar forma, e é nossa responsabilidade dar voz a ela, mesmo que nunca possamos captar a totalidade daquilo que vemos e sentimos."

Uma onda de calor tomou conta de mim enquanto ouvia as palavras de Tadeu. Ele tinha razão. Nossas palavras podem nunca capturar completamente a complexidade de nossas experiências, mas é por meio delas que tentamos nos conectar, que compartilhamos nossas visões únicas deste mundo. E, em meio a esta cena de múltiplas vozes e ressonâncias, Josefa se levantou, pegou o prato e começou a preparar um café fresco, determinada a continuar sua jornada de dar voz a esse fulgor noturno que a atormentava nos embates com as palavras e seus clarões.

15. Dois discursos majoritários: o gramatical e o biológico x a arte segundo DelGua

Ao tomarem para si a responsabilidade de dar definições e organizações, discursos majoritários que ignoram o saber que pode vir a ser manifesto pelos corpos, até aqueles saberes que não sabem que sabem, ainda não despertados e elaborados (ainda que já presentidos como sensações por vir), vão entulhando e fazendo com que os corpos tenham seus canais de intensificação adormecidos e bloqueados, silenciados por regimes de dominação. A título de exemplos, podemos mencionar o discurso gramatical e o biológico: o primeiro, quando toma para si a tarefa de delimitar, no corpo do texto, e daquele que escreve, as capacidades e aptidões, as formas como se deve dizer adequadamente no interior do código linguístico gramatical em que se está inserido, discernindo etapas e ordenações específicas para uma boa redação da palavra escrita ou as finalidades ideais e objetivos pré-estabelecidos para a mesma, sob o jugo de uma imagem estática da língua fechada em si, como se ela estivesse em estado de equilíbrio constante. O segundo, quando seus regimes discursivos supostamente científicos legitimam atuações também dominantes, que vem sobredeterminar os corpos, decalcando de sua estruturação supostamente “normal” um tipo de funcionamento útil, prevendo friamente a finalidade inescapável de seus órgãos, restringindo com isso todo tipo de experimentação que escaparia aos termos que são dados segundo uma noção abstrata do corporal. O que vem a tornar, tanto os textos quanto os corpos (na polissemia que estas duas palavras podem vir a adquirir já neste contexto), presas de uma regime socioeconômico vigente adestrador, categorizador, esquadrinhador, e, não menos importante, silenciador do menor sinal de vitalidade que poderia ser apreciada, explorada e experimentada, e que, porventura, poderia ser realizada no plano das forças que antecede as concepções teleológicas. Acerca destes aprisionamentos, que por vezes sucedem ao livro e à escritura, de uma perspectiva da própria pessoa que escreve, Duras (1994), é taxativa e apresenta um relevante comentário da situação:

Acho que é isso que condeno nos livros em geral, o fato de que não são livres. Vê-se isto através da escrita: eles são fabricados, organizados, regulamentados, convenientes, poderíamos dizer. Uma função de revisão que o escritor, muitas vezes, exerce em relação a si mesmo. O escritor, assim, se converte em policial de si mesmo. Entendo desta maneira a busca da boa forma, ou seja, a forma mais corrente, a mais clara e a mais inofensiva. [...] Sem silêncio. Em outras palavras: sem autor verdadeiro. Livros do dia, de passatempo, de viagem. Mas não livros que se incrustam no pensamento e que exprimem o luto negro da vida inteira, o lugar-comum de todo pensamento.¹⁰¹

¹⁰¹ DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 31-32

Pensar na vida que se põe em circulação no corpo de um texto pode, em um primeiro momento, parecer um contrassenso. Uma vez que uma não-organicidade viva deste texto seria incontestável. Um texto não é um organismo vivo. Mas isto se desmente quando consideramos que, tanto na leitura como na escrita (entendidas como atividades que em alguma medida se continuam uma na outra), uma vitalidade não-orgânica impulsiona nossa sensibilidade pela força das sensações que, ao se exercerem, nos demandam a corporificação de algo novo, ainda que estejamos adormecidos pelo hábito. Eis um modo de averiguar essa vitalidade não orgânica do corpo textual: pela via da sensação, que, ao atingir o “corpo através do organismo, toma um movimento excessivo e espasmódico, rompe os limites da atividade orgânica. Em plena carne ela é diretamente levada pela onda nervosa ou emoção vital”.¹⁰²

Hilst, ao comentar sua prática de escritora, traz à baila várias vezes as palavras intensidade e emoção. Sobre elas, suas considerações se aproximam muito desta concepção de emoção vital, de que fala Deleuze (2007) acima, em *Lógica da Sensação*. São comentários intrigantes acerca da antessala de seus *processos de escrita*. E que aqui nos servem como indicadores de seu procedimento de criação, e do que ela ambicionava causar nos leitores de sua obra literária. Esses comentários estão presentes em trechos de entrevistas que recolhemos aqui como pistas, dando testemunho de suas técnicas de criação, da problemática central que a fascinava, e de seu procedimento expressivo surgido da singularidade do estilo que constitui sua criação literária. Com estas pistas, buscamos também, em meio à discussão que estamos encampando, explicitar em seu procedimento de escrita particular as inter-relações entre sensação e intensidade na produção de corporalidades textuais, que podem vir a conceber novos modos de sentir, nas passagens de vida e fôlego que podem ser propiciadas pela experiência com a literatura. Já em 1961, a autora dizia que “o poeta é um mutilante, um devorador. Social ou não, hermética ou não, a poesia é válida pela comunicação que encerra, pela coletividade que o poeta traz dentro de si (...)”¹⁰³ Noutra entrevista, segundo Hilst: “o escritor [...] deve ter uma consciência mais solarizada. É preciso estimular a mente do outro. Nem que esse outro não entenda direito, não tem importância. O estímulo foi dado”.¹⁰⁴ Sobre o que pode um texto literário, a escritora assegurava que “(...) quanto mais intenso o seu texto, o seu recado, mais perigo pode advir disso tudo.” Essa busca arrebatadora por a(fe)tivar seus leitores no campo dos efeitos e afectos produzidos é uma constante na sua criação literária, como fator da maior importância em relação àquilo que Hilst realizou com sua criação ficcional. “A intensidade”, dizia, “em tudo o que você conseguir colocar

¹⁰² DELEUZE, G. *Lógica da Sensação*. Trad. Coord. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2007, p. 52

¹⁰³ HILST, Hilda. *Fico besta quando me entendem*. Org. Cristiano Diniz. São Paulo: Editora Globo, 2013, p. 4

¹⁰⁴ HILST, Ibidem, p. 26

para o seu próprio trabalho, para a sua vida, para o seu conhecimento, você precisa antes de tudo disso: intensidade, embriaguez, paixão, não é? E vamos dizer: uma corda esticada diante do mundo e de si mesmo.” Ou ainda: “(...) eu estou cada vez dando mais valor só, vamos dizer, ao que emana de você para mim e de mim para você, sem os conceitos, entende? Eu gostaria de escapar o tempo todo dos conceitos. A razão já me coloca diante de sistemas pré-organizados...”.¹⁰⁵ Ao dizer isto, a autora foi indagada prontamente sobre se a linguagem não seria um desses sistemas pré-organizados. Não recuando na resposta, sem abandonar sua própria perspectiva concernida com o uso intensivo que fazia da língua, Hilda Hilst evita os rodeios e se mantém coerente com sua posição prática mediante seu procedimento de escrita:

É, a linguagem é um deles. Por isso, eu procurei fazer com que a linguagem saísse, antes de tudo... Os orientais e os primitivos falam, assim, que a gente pensa, antes de tudo, com o coração, que não é com a cabeça. Então, não sei se é porque durante vinte anos eu trabalhei a palavra, e muito, não sei se por isso eu *consegui depois, na prosa, um tipo, assim, de poder dizer fora de determinados esquemas*.¹⁰⁶

Quando perguntada se sua técnica de escritura seria aquela da “escrita automática”, a fim de despertar esta espécie de captura vital, de um quase animismo de uma linguagem estrangeiramente selvagem, que pouco se adaptaria, ou melhor, se deixaria moldar pelos gêneros ficcionais comumente atribuídos ao textos literários, Hilst se desvia negando sua pertença aos gêneros da ficção¹⁰⁷, e responde mais uma vez acenando para uma imagem que se coaduna com os fluxos em variações intensivas, ao dizer que se trata de um jorro vital:

Apenas você vai falando como se a vida ficasse jorrando dentro de você, e sem se segurar em nada, é isso. Então, claro que depois que você lê aquilo tudo e diz: aqui tem um ponto muito bom que eu posso desenvolver de uma maneira que talvez possa passar para alguns. Não seria a escrita automática, mas seria, assim, um jorro, e daquele jorro intenso você pega um núcleo e desenvolve o núcleo que você acha...¹⁰⁸

E completa, pensando a si própria, nesse movimento de uma criação que mobilizou toda sua existência:

(...) eu me coloco numa postura absolutamente livre, solta, para despertar em mim alguma coisa que eu ainda não sei, não é... Eu jamais seria capaz de me desligar deste tipo de comportamento que, de repente, os analistas, os médicos podem até considerar um comportamento dissociado, entende? Aliás, isso é até um assunto que eu gostaria de discutir uma hora com vocês, entende? Sobre o conceito de dissociação que

¹⁰⁵ HILST, *Ibidem*, p. 74-75

¹⁰⁶ HILST, *Ibidem*, p. 76 [grifo meu]

¹⁰⁷ “O meu texto não tem isso. [...] Eu nunca digo que são contos, novelas, poesias, porque eu não sinto que sejam contos, novelas, poesias. São simplesmente textos. Penso que não estão enquadrados dentro de nenhum código.” HILST, *Ibidem*, p. 153

¹⁰⁸ HILST, *Ibidem*, p. 76

normalmente existe, não é? E as vantagens que de repente podem surgir de uma pretensa dissociação, por uma descoberta vital dentro de você.¹⁰⁹

Abrir-se para este ponto nodal, do movimento da sensação na produção de seus efeitos, desloca efetivamente a organicidade de um organismo, fazendo surgir nele estas forças intensivas e suas incidências decorrentes de um corpo sem órgãos no ardor de sua a(fe)tivação. Um outro vitalismo passa a ser considerado em novas expansões do texto que, ao serem efetuadas nos corpos, retiram a sensação de qualquer possível representação dessas extensões, para as converterem em forças de captura reais. Dirá Deleuze (2007): “a representação é antes de tudo orgânica, é porque a forma da representação exprime antes de tudo a vida orgânica do homem como sujeito”¹¹⁰. Ao atuar, a sensação, inteiramente real em sua força, faz irromper naquele que com ela se depara nas raias da experimentação, ou na surpresa de suas andanças pelo mundo, a construção agenciada do desejo em sua novidade de conexões. Assim dá início, inclusive, em quem lê, à produção de novos processos de subjetivação que podem vir a ser acionados no encontro com um agenciamento artístico-literário. Anne Sauvagnargues (2017) nos diz que, “longe de ser uma ficção cultural e um critério antropológico, a arte, segundo Deleuze, adquire a consistência e a inocência de um efeito de subjetivação, que consegue fazer pulsar os afetos da matéria.”¹¹¹ Essas pulsações desalojam supostas determinações, que deixam de valer pelo que poderiam encerrar na extensão de um roteiro já pronto a se seguir ou vivenciar. São nestas

condições tais que o corpo sem órgãos substitui o organismo, a experimentação substitui toda interpretação da qual ela não tem mais necessidade. Os fluxos de intensidades, seus fluidos, suas fibras, seus contínuos e suas conjunções de afectos, o vento, uma segmentação fina, as micro-percepções substituíram o mundo do sujeito.¹¹²

Hilda Hilst tinha ciência de que sua incursão pela prosa de ficção foi um atirar-se sem olhar para trás: ela mergulhou no anti-personalismo narrativo e em um experimentalismo textual profundo, tecido ao longo de um exercitar-se de anos, no âmbito da linguagem levada aos limites, por uma vida dedicada exclusivamente à produção de uma obra literária. Num primeiro momento, sua escrita em jorro frasístico quase ao modo de um improvisado de Jazz é percorrida pelo lance lancinante de uma

¹⁰⁹ HILST, *Ibidem*, p. 77

¹¹⁰ DELEUZE, *Ibidem*, p. 126

¹¹¹ SAUVAGNARGUES, Anne. *Una ecología de los signos: A partir de Deleuze*. Editora: Pólvora, 2017, p. 15 Edição do Kindle. [tradução livre]

¹¹² DELEUZE, GUATTARI, *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia Oliveira, Lúcia Cláudia Leão, Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 28

emoção vital arrasadora.¹¹³ Percorrer a linguagem em seus limites, nesse sentido, é “revolucionar a linguagem, desfazer suas regras e produzir uma nova língua, é maneira de se conquistar uma liberdade em relação ao que somos visando atingir novas maneiras de escrever e de viver.”¹¹⁴ Hilst tinha conhecimento da experimentação e das ideias problematizantes que estariam envolvidas no curso do processo, quando assumiu para si a tarefa de dedicar-se à produção de sua prosa ficcional: “me deixa, me deixa, me deixa escrever com dignidade” diz em tom de protesto e lamento Ruiska, a personagem-escritor de *Fluxo*.¹¹⁵

Em 1987, após a publicação de seis livros em prosa, Hilst é entrevistada pelo seu amigo Caio Fernando Abreu. Olhando-se em retrospectiva, e já tendo experimentado sabores e dissabores por sua escolha de morar em um sítio, com uma maior reclusão para dedicar-se inteiramente ao trabalho da pesquisa, estudos e escrita, ela diz:

(...) quando comecei a escrever ficção, senti que minha prosa era um passo à frente. Aí, com os outros livros, fui entendendo melhor o que acontecia. O tipo de problemas que eu levantava, as pessoas não queriam pensar neles. As pessoas estão lá, vivendo suas vidas bem arrumadas, com filhos, compromissos – e de repente venho eu e começo a fazer várias perguntas inquietantes. [...] Eu acho que o leitor não tem uma couraça para enfrentar este tipo de questionamento. Por que ele deveria se abalar com a loucura que me deu quando eu vi uma avenca negra?¹¹⁶

Para aqueles que tiveram o privilégio de conhecer seus livros, isto traduzia-se numa espécie de imediato encantamento, tamanho o êxtase no contato com suas obras, ainda que desconcertantes para alguns. Esse contato em mim se deu como uma extrema abertura vital, no entendimento de uma obra que foi criada justamente para produzir alguma coisa nos seus leitores, tirando-nos do marasmo da vida que se contenta em se deixar levar, em virtude da intensidade das questões que ganharam corpo no texto de suas narrativas.

Hilst (2018), nas entrevistas, continua a nos dar indicações valiosíssimas sobre seu processo de escrita que, segundo suas palavras, estava totalmente investido de suas maneiras de se colocar diante da problemática das excessivas emoções vitais humanas e, por que não dizer, inumanas. Como por exemplo quando diz: “Durante toda a minha vida eu fui fascinada por esse lado do invisível. Tenho vontade imensa de apreender o invisível. Não lembro se foi o Tagore quem disse: A vida é

¹¹³ Assim se refere Orlandi em relação a escrita hilstiana: “ (...) [é] uma escrita que se compõe ao ritmo de uma nervosa quebradeira de ondas frasísticas,” ORLANDI, L. B. Arrastões na imanência: vagas entre solo e lua. 1. Ed^a. Campinas: São Paulo. Ed. Phi, 2018, p. 157

¹¹⁴ ALBUQUERQUE, P. G. *Mulheres claricianas: imagens amorosas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2012 p. 15

¹¹⁵ HILST, Hilda. *Da Prosa*. 1^a Ed. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2018, p.18

¹¹⁶ HILST, Hilda. *Fico besta quando me entendo*. Org. Cristiano Diniz. São Paulo: Editora Globo, 2013, p. 98

uma ideia criativa.” Ou ainda: “(...) Tenho pânico das situações-limite. Acho que escrevo sobre elas para me exorcizar. A paixão, a morte, o perguntar-se. Tenho muito medo de mim também, por isso escrevo. Escrever é ir em direção a muitas vidas e muitas mortes.”¹¹⁷ Arrematamos o recolhimento destas pistas com uma síntese oportuna dada por Hilda Hilst quando diz: “eu digo que escrever é principalmente uma compulsão apaixonada.”¹¹⁸

¹¹⁷ HILST, *Ibidem*, p. 150-151

¹¹⁸ HILST, *Ibidem*, p. 149

16. Materialidades descentrando a linguagem: corpos textuais vibráteis

Estes espaços narrativos, que a princípio seriam o da significação das personagens, são radicalmente invadidos por um “sem-fundo”, com suas individuações impessoais e singularidades pré-individuais. São existências inquietantes que surgem, e que nos desestabilizam, em presença de múltiplas vozes esquivas, sucedendo-se em interrelações nada óbvias, surgindo em meio à narratividade textual, preenchendo o espaço discursivo com suas individualidades e singularidades não pessoais, em suma, suas individuações sem sujeito¹¹⁹ (para utilizar a terminologia de *Mil Platôs*, sem com isso abandonar as incríveis sacadas de *Diferença e Repetição*). Estes eu-narradores, eu-personagens, eus no instante-já, “como eu passivo são apenas um acontecimento que se passa em campos de individuação prévios: ele contrai e contempla fatores individuantes de tal campo e se constitui no ponto de ressonância de suas séries.”¹²⁰ Este campo de individuações é o que faz com que levemos em consideração a importância do sistema dos simulacros: “um mundo [...] que não se reduz à banalidade cotidiana, mas que, ao contrário, é o mundo em que se elaboram os encontros e as ressonâncias, [...] verdadeira natureza do profundo e do sem-fundo que transborda a representação e faz com que os simulacros advenham.”¹²¹ Ainda nas palavras de Deleuze, um tal

(...) sistema do simulacro afirma a divergência e o descentramento; a única unidade, a única convergência de todas as séries é um caos informal que compreende todas elas. Nenhuma série goza de um privilégio sobre a outra, nenhuma possui a identidade de um modelo, nenhuma possui a semelhança de uma cópia.¹²²

Poderíamos dizer que as corporalidades narrativas de Hilst tem com um tal sistema uma estreita compatibilidade, visto que neste sistema os simulacros veem-se livres da lógica sedentária e identitária dos modelos, tendo com o espaço da diferença diferenciante uma relação de total pertencimento. No apêndice de *Lógica do Sentido*, intitulado “Platão e o simulacro”, Deleuze (2000) afirma que “o simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista. [...] Em suma, há no simulacro um

¹¹⁹ Em artigo esclarecedor, Silva aponta as ressonâncias teóricas na formulação da noção de individuação ao dizer que: “(...) Deleuze elabora a sua concepção de intensidade, em composição também com uma certa leitura de Espinosa. Assim, Deleuze poderá entender a intensidade como essência singular. Podemos igualmente dizer o contrário, que Deleuze interpretará as essências singulares espinosanas como intensidades. Esse conceito ganha, portanto, um viés ontológico, se quiserem, ou, como prefiro dizer, ele toma um papel na individuação.” SILVA, Cíntia V. da. *Intensidade e individuação: Deleuze e os dois sentidos de estética*. Revista De Filosofia: Aurora, v. 29, p. 17-34, 2017. Disponível em: <<<https://periodicos.pucpr.br/index.php/aurora/article/download/5624/5567>>>. Acessado em 20/07/2013

¹²⁰ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. Editora: Paz e Terra, 2018, p. 574 Edição do Kindle.

¹²¹ DELEUZE, Ibidem, p. 574

¹²² DELEUZE, Ibidem, p. 576

de vir-louco.”¹²³ O filósofo faz menção inclusive neste apêndice às artes das letras e ao procedimento literário, ao insistir no ponto de uma equivalência, sem hierarquias, que neste sistema dos simulacros põem os pontos de vistas de muitas histórias, que podem vir a ser contadas ou narrativizadas ao mesmo tempo, sem perder os pontos de vista diferenciais, com o advento das séries divergentes e descentradas.

Com suas linhas de errância, ou, agora, de divergência, de erraticidade descentrada, com as quais a escritura hilstiana compõe-se, afronta-se o indeterminado daquele sem-fundo do pensamento, sem com isto deixar-se cristalizar suas matérias de expressão na modelagem de linhas duras em suas construções de narrativas. Acredito poder dizer, em aliança com Deleuze, que a criação do pensamento enredado na expressão do procedimento literário de Hilda Hilst soube tecer e compor com a determinação de uma linha-abstrata, transpondo a oscilação do sem-fundo, sem deixar-se sumir ou se incrustar nas malhas do demasiadamente representativo.¹²⁴ “A teoria do pensamento é como a pintura: tem necessidade dessa revolução que a faz passar da representação à arte abstrata; esse é o objeto de uma teoria do pensamento sem imagem”¹²⁵, enuncia Deleuze, de certa forma já estreitando os horizontes teóricos que, em *O que é a Filosofia?*, na companhia de Guattari (2010), terá seu desenvolvimento conceitual pleno. Os autores consideram ali que tanto as artes quanto a filosofia e a ciência compartilham de uma horizontalidade comum, que é a da criação do novo no pensamento, cada uma exercendo-a com seus próprios meios e ferramentas. Contudo, a provocação de Deleuze na citação anterior coloca uma pulga atrás da minha orelha, ao ponto de lançar no vento uma contra-provocação: poderia haver uma literatura que fosse produzida e/ou criada sem imagens?

Que a pergunta fique ressoando nas dimensões menos de uma resposta possível, e mais da possibilidade de efetivação de uma criação literária deste tipo. E, melhor, retomando a discussão: não é que certos personagens não tenham alcançado um contorno provisório, ou recebido o nome que lhes é devido, mas isto só se dá às custas de um campo de multiplicidades mais primordial, e que os invade

¹²³ DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 4ª Ed. São Paulo, Editora: Perspectiva, 2000, p. 5-6 Disponível em: <<https://imediata.org/asav/gilles_deleuze_-_platao_e_o_simulacro.pdf>> Acessado em: 08/07/2023

¹²⁴ Acerca dessa oscilação entre o sem-fundo e a linha-abstrata nas relações que estabelece com o pensamento, Deleuze diz: “Mas ainda mais profundo e ameaçador é o par da linha abstrata e do sem-fundo que dissolve as matérias e desfaz o que é modelado. É preciso que o pensamento, como determinação pura, como linha abstrata, afronte esse sem-fundo que é o indeterminado. Esse indeterminado, esse sem-fundo, é igualmente a animalidade própria ao pensamento, a genitalidade do pensamento: não esta ou aquela forma animal, mas a besteira. Com efeito, se o pensamento só pensa coagido e forçado, se ele permanece estúpido enquanto nada o força a pensar, aquilo que o força a pensar não será também a existência da besteira, a saber, que ele não pensa enquanto nada o força? Retomemos o dito de Heidegger: “O que mais nos faz pensar é que ainda não pensamos.” O pensamento é a mais elevada determinação, posicionando-se em face da besteira como do indeterminado que lhe é adequado. A besteira (e não o erro) constitui a maior impotência do pensamento, mas também a fonte de seu mais elevado poder naquilo que o força a pensar.” DELEUZE, *Ibidem*, p. 571-572

¹²⁵ DELEUZE, *Ibidem*, p. 573

por todos os lados. O texto não deixa subsistirem posições particularmente individuais, no agenciamento coletivo de enunciação, quando este se põe a funcionar. Mesmo que pronunciado aparentemente por uma única voz ou um único nome próprio, o que em sua narrativa está contido são multiplicidades que, ao assumirem corpo, enunciam-se diferencialmente através das mesmas. O indivíduo ou a personagem não é simplesmente designada por meio de um nome próprio qualquer:

(...) ao contrário, quando o indivíduo se abre às multiplicidades que o atravessam de lado a lado, ao fim do mais severo exercício de despersonalização, é que ele adquire seu verdadeiro nome próprio. O nome próprio é a apreensão instantânea de uma multiplicidade. O nome próprio é o sujeito de um puro infinitivo compreendido como tal num campo de intensidade.¹²⁶

Já em um segundo momento dizíamos do experimentalismo realizado por Hilst com sua escrita literária no âmbito dos usos que fez com a língua. Acerca disto, alguns aspectos se colocam a fim de serem averiguados e pontuados: a produção na língua pela escrita, de um traçado estrangeiro que, não sendo a invenção de uma nova língua, pode compreender-se como sendo “uma minoração dessa língua maior”, através da criação de uma nova sintaxe que, decompondo a língua materna, lhe arrastaria em “um devir outro da língua”, fazendo-a “fugir dos sistemas dominantes”¹²⁷. E nossa autora, em uma entrevista já supracitada, comentando algumas transformações que sua escrita teria sofrido, nos diz que ela decorria “de a linguagem e a sintaxe” terem passado “a ser intrinsecamente” concebidas como “atos políticos de não pactuação” com aquilo “que nos circunda” em “sua mentira arditamente sedutora e bem armada”^{128 129} Ana Chiara (2018), em um pequeno texto chamado “*Espasmos da língua*”, que introduz a reunião das crônicas hilstianas em livro, pergunta-se sobre qual seria a poética específica da escritora, fazendo junto uma série de outras perguntas. Essas indagações, mesmo não oferecendo grandes respostas definitivas, são estimulantes, ao ensaiarem um vocabulário crítico a fim de abordar a produção literária de Hilst. Chiara se pergunta:

Como definir uma *poética dos materiais* nesse modo tão diverso de lidar com os materiais de que se dispõe? A língua usada, gasta, o sistema fechado da fonologia, da

¹²⁶ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 65-66

¹²⁷ DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 16-17

¹²⁸ HILST, Hilda. *Fico besta quando me entendem*. Org. Cristiano Diniz. São Paulo: Editora Globo, 2013, p. 62

¹²⁹ A liberdade de criação que se abre na sintaxe de uma língua recebe de Roman Jakobson, no estudo “*Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia*”, uma excelente explicação e desdobramento, quando é dito pelo autor: “Existe pois na combinação de unidades linguísticas uma escala ascendente de liberdade. Na combinação de traços distintivos em fonemas, a liberdade individual do que fala é nula; o código já estabeleceu todas as possibilidades que podem ser utilizadas na língua em questão. A liberdade de combinar fonemas em palavras está circunscrita: está limitada à situação marginal da criação de palavras. Ao formar frases com palavras, o que fala sofre menor coação. E, finalmente, na combinação de frases em enunciados, cessa a ação das regras coercitivas da sintaxe e a liberdade de qualquer indivíduo para criar novos contextos cresce substancialmente, embora não se deva subestimar o número de enunciados estereotipados.” (JAKOBSON apud SANTIAGO) in, SANTIAGO, Silvano. *35 ensaios de Silvano Santiago* Companhia das Letras. 2019, 259, Edição do Kindle.

morfologia, da sintaxe? O que pergunto? O que proponho? Como converter a ideia de matéria em matéria? Como fazer para que a ideia de matéria se manifeste encarnada nos materiais artísticos mais cotidianos? *Hilda trabalha com a palavra, nela a palavra é distendida ao máximo, é feita carne, cola o significante no significado.*¹³⁰

Como exemplo no interior da obra desta escritura experimental em suas inovações sintáticas, trago um breve trecho de *Floema*, texto que encerra as cinco narrativas de *Fluxo-Floema*. Nele, a certa altura, três personagens são nomeados, Koyo, Haydum e Kanah, não sendo contudo apresentados em seus caracteres personológicos e tampouco tendo suas vozes demarcadas e indicadas ao surgirem no corpo do texto. Tudo se passa numa constante de um único fluxo textual, que nos faria crer tratar-se de um monólogo, se não fôssemos já mais experimentados com o estilo dialógico singular e problematizante de Hilda. Este poderia ser identificado muito vagamente, e apressadamente, como o resultado de um fluxo de consciência. O que não procede, tendo em vista uma leitura mais concentrada, atenta e autocrítica. Aliás, toda a narrativa se passa numa constante, em bloco, não contendo nenhum parágrafo. Todo o seu conteúdo tem a formatação justificada e, nas três primeiras páginas, as margens são mais amplas em seus dois lados, do que nas demais. É tudo como em um rio que, antes de desembocar no mar, tem as margens do curso de seu leito cada vez mais estreitada, ao aproximar-se da sua nascente. Logo após a terceira página, as margens alargam-se, na forma mais padronizada de formatação. Um pouco depois do trecho que transcrevemos a seguir, como exemplo da invenção sintática da autora (levando inclusive em consideração estes comentários prévios), sou capturado por uma frase em particular na qual me demorei um pouco mais a meditar. Pois, se nossos olhos deslizam sobre as linhas das frases encadeadas, chocam-se umas nas outras, não é sem se demorar em certos pontos em virtude do enternecimento poético que nos acomete naquilo que vai sendo dito no texto *Floema*. A frase, que é curtinha, diz assim:

“A língua, eu te repito, é matéria vibrátil.”¹³¹ Repito o que leio várias vezes em voz alta, e deixo ressoar o floema em sua ressonância com o poema.

Em *Floema*, Hilda Hilst (2018) escreve:

¹³⁰ HILST, Hilda. *132 crônicas: Cascos & carícias e outros escritos*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2018, p. 14 [grifo meu]

¹³¹ HILST, Hilda. *Da Prosa*. 1ª Ed. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2018, p. 154 [grifo meu]

Usa a linguagem fundamental, usa o esteio, o formão sobre o cobre, usa o teu sangue, estás me ouvindo? Isso é matéria moldável, não é nada, estás subindo acima do que entendo, te espraias, estás me comprimindo, onde é que tens a cabeça? Sou teu nervo. Sou apenas teu nervo. Com ele toco o infinito. Não sei da garganta. Fica ao redor de ti? Apenas canta? Então come de mim, me comendo me sabes. Não medita. Suga. Vai até a seiva, até a sutileza. Pesas como palha, não te escuto. Abre um caminho, abre outro, tenta, eu disse seiva sim, eu disse suga, eu disse come de mim. Ainda me escutas? Disseste PALAVRA? Cada vez mais, menos te entendo, agora flutuas.¹³²

¹³² HILST, *Ibidem*, p. 148

17. Escrituras rizomáticas

Há sempre um vento passando pelos cantos.

Hilda Hilst¹³³

Como pensar uma caracterização para estes *processos de escrita* que, transitando entre multiplicidades de naturezas diversas, extensivas e concomitantemente intensivas, fazem declinar a linguagem para regiões distantes do equilíbrio, arrastando-a para fora de sua função referencial de uma política cognitivo-realista¹³⁴, reprodutora e representativa de um mundo concebido como estacionado sob as formas de sujeitos, objetos e estados de coisas? Como conceber a escrita e seus processos de produção de realidades em divergências, no desvio, no vão, no entre-meio de dobras, e no disparatar de linhas de errância? Como não se esquivar, no escrever, do acompanhamento das movências processuais, liberando-se da imagem de uma língua assentada sobre códigos pré-estabelecidos em seus elementos estruturantes?

Recorro a Deleuze (2016), no texto *Prefácio: Uma nova estilística*, quando apresenta um conjunto de indicações acerca de uma nova imagem da língua, e uma outra ideia de seu funcionamento, que nos auxilia no intuito de apontar algumas saídas possíveis para os impasses que elencamos.

A princípio o estilo é identificado não com uma figura da retórica, mas com “uma produção sintática, uma produção de sintaxe e pela sintaxe”¹³⁵, remetendo-nos à fórmula proustiana, que aparece como epígrafe de *Crítica e Clínica*, que diz que “os belos livros estão escritos numa espécie de língua estrangeira.”¹³⁶ O filósofo prossegue pensando o exercício estilístico como uma maneira desta produção de estrangeiridade na língua pela língua. O que torna isso possível? Em um primeiro momento, extinguir uma imagem da língua que a tomasse como constituindo um conjunto sistemático

¹³³ HILST, Hilda. *Da Prosa*. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 230

¹³⁴ Segundo Kastrup: “Chamamos de política cognitiva um tipo de atitude ou de relação encarnada, no sentido de que não é consciente, que se estabelece com o conhecimento, com o mundo e consigo mesmo. Tomar o mundo como fornecendo informações prontas para serem apreendidas é uma política cognitiva realista; tomá-lo como uma invenção, como engendrado conjuntamente com o agente do conhecimento, é um outro tipo de política, que denominamos construtivista. Nesse sentido, realismo e construtivismo não são apenas posições epistemológicas abstratas, mas constituem atitudes investigativas diversas (...).” KASTRUP, Virgínia. *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Orgs. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia. Porto Alegre: Editora Sulina, 2015. p. 33-34

¹³⁵ DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas*. Org. David Lapoujade, Trad. Guilherme Ivo, Rev. Luiz B. L. Orlandi. 1ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 388

¹³⁶ DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 8

fechado e homogêneo fadado ao equilíbrio de suas constantes, mas, pelo contrário, apreendendo “cada língua como um conjunto heterogêneo, longe do equilíbrio e perpetuamente bifurcante: um tipo de *black english* ou de *chicano*.”¹³⁷ Não se trata, portanto, de um poliglotismo, mas de uma potência que em uma língua permite o escoamento de outras tantas línguas: “não uma mistura, mas uma heterogênese.” Gênese de muitas línguas na língua, cuja atividade o estilo pode vir a manifestar. Ainda neste contexto de criação do novo na língua, um elemento que se sobressai, despontando como dispositivo fecundo na produção de enunciados bifurcantes, é o uso do discurso indireto livre em sua singular forma sintática, que ao “incluir outro sujeito de enunciação” na voz de um sujeito dado que se põe a enunciar, libera nele mesmo “outros que falam, cada qual, uma língua *diversa*, uma nas outras.”¹³⁸ Lê-se com Deleuze e Guattari (2011) em *Mil Platôs*:

É por isso que o agenciamento coletivo de enunciação não tem outros enunciados a não ser aqueles de um discurso sempre indireto. O discurso indireto é a presença de um enunciado relatado em um enunciado relator [...]. É toda linguagem que é discurso indireto (...). Meu discurso direto é ainda o discurso indireto livre que me percorre de um lado a outro, e que vem de outros mundos ou de outros planetas.¹³⁹

Essa multidimensionalidade de enunciações de vozes heterogêneas a penetrar um enunciado é visada por Deleuze (2016) como pertencente à generalidade das línguas, colocando como decisiva sua atuação na sintaxe ao escavar, “na língua, outras tantas línguas que se bifurcam e se respondem.” A grande questão parte sempre da imagem que se faz da língua. Se a consideramos como um “agenciamento heterogêneo em perpétuo desequilíbrio” não se tornará possível decompô-la em partes no interior de seu próprio conjunto fechado em si mesmo, “mas em línguas ao infinito, que não são outras línguas, mas com as quais o estilo [...] comporá uma língua estrangeira na língua.” Elementos que antes se tinham como meramente secundários em sua determinação linguística, “a estilística e a pragmática, devêm aqui fatores primeiros da língua.”¹⁴⁰

Nesta perspectiva em que o problema é abordado, não se pressupõe na língua universais constantes, mas somente variáveis que, pelo exercício estilístico, são postas em variação, de modo que “cada estilo é um colocar em variação que deve ser seguido e definido concretamente.” Todo um encadeamento melódico do estilo passa a se conjugar com as variáveis em variação, assumindo a posição de modulador, “passando do molde à modulação [...] que traça uma linha sempre bifurcante e quebrada, rítmica, como uma nova dimensão capaz de fundir harmonia e melodia.” Na modulação

¹³⁷ DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas*. Org. David Lapoujade, Trad. Guilherme Ivo, Rev. Luiz B. L. Orlandi. 1ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 389

¹³⁸ DELEUZE, *Ibidem*.

¹³⁹ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 2. 2ª Ed. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 24-25

¹⁴⁰ DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas*. Org. David Lapoujade, Trad. Guilherme Ivo, Rev. Luiz B. L. Orlandi. 1ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 389

dos enunciados, os sujeitos de enunciação fazem ver e ouvir uma polifonia constitutiva do estilo.¹⁴¹ Estas modulações precisam ser aferidas sempre a partir de casos concretos e particulares nos *processos de escritura*, onde uma linha de variação assume uma certa feição singular em cada procedimento considerado.¹⁴² “Mais geralmente diríamos que o estilo *tensiona* a língua, faz com que nela brinquem verdadeiros tensores que tendem para limites.”¹⁴³

Nos processos literários da escrita de Hilda Hilst (2018), a linha que se traceja na modulação de seu estilo é uma linha-fulgor, espreado-se em ardores vitais. Em *Kadosh* lemos: “De onde essa agonia febre-fulgor que eu carrego mil vezes cada dia?”¹⁴⁴ Fulgor que distende a palavra, estica-a, colando-a na carne em chamas, palavrasiado atento à melodia dos ritmos a se porem em correlações conectivas, na enunciação de construções sintáticas de complexidades ressoantes, extraídas da língua na criação de uma língua estrangeira por intermédio dos discursos indiretos livres em fluxos harmonicamente interpenetráveis, que encarnam dando corpo a uma multidimensionalidade de vozes no ato enunciativo de suas narrativas. Ainda em *Kadosh*, lemos:

Súbitos, valentes discursos esses que afloram sem que saiba de onde. Aos trancos vem a memória. O ovo estremece efervescente. Um aguaceiro de palavras, ininterrupto. [...] Então sou eu que estou entrando e ela do lado de fora me guiando? As rimas de repente. Paupérrimas. É que o som se fecha aqui por dentro, há paralelas e curvas, talvez o labirinto não seja a construção ideal, procuro volutas, contorções, tudo é segredo, olho para cima, devo puxar o fio, estendê-lo ao máximo, viro para a direita, para a esquerda, espaços vazios, não há um só objeto, nenhum prego como ponto de referência, nem manchas nas paredes. De repente ouço a frase: que a mancha evapore, que a besta se atole. Isso quer dizer que a mancha, uma qualquer, estava na parede? E eu não a vi? Isso quer dizer que ficarei para sempre enclausurado? Que a besta se atole? Isso é comigo?¹⁴⁵

A linha discursiva no estilo ficcional hilstiano tende à linha-abstrata “como fora ou limite da linguagem”, que “não forma um contorno ou uma figura, mas que pode ser encontrada nesta ou naquela figura, sob a condição de desfazê-la, de extraí-la.” Em seu procedimento de escrita o estilo se conjuga à criação desta língua estrangeira, desterritorializada, criada na ambiência da língua em que o enunciado se põe a proliferar em polifonias: “Tendida para um limite interno ou para esse fora da língua onde esta se põe a gaguejar, a balbuciar, a gritar, a cochichar.”¹⁴⁶ Construtivismo de linhas errantes que se abrem para a novidade de sua própria experimentação com o estilo.

¹⁴¹ DELEUZE, Ibidem, p. 390-391

¹⁴² Deleuze nos oferece os seguintes exemplos: “a linha-dobra de Mallarmé, a linha desdobrada de Claudel, a linha vibratória e turbilhonante de Artaud.” DELEUZE, Ibidem, p. 391

¹⁴³ DELEUZE, Ibidem.

¹⁴⁴ HILST, Hilda. *Da Prosa*. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 184

¹⁴⁵ HILST, Ibidem, p. 250, 253-254

¹⁴⁶ DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas*. Org. David Lapoujade, Trad. Guilherme Ivo, Rev.. Luiz B. L. Orlandi. 1ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 391-392

Nesses processos assim considerados, escrever é um dizer que pode vir a fazer a língua gaguejar. No texto *Gaguejou...*, Deleuze (2011) insiste nestas inquietantes questões: não convém considerar as palavras já formadas, fazendo incidir nelas uma gagueira secundária da fala, mas, sobretudo, convém fazer com que o gaguejar nele próprio afete diretamente os coeficientes das palavras: “estas já não existem separadas da gagueira que as seleciona e as liga por conta própria.” A gagueira assume a dianteira neste jogo, e “já não é mais o personagem que é gago de fala, é o escritor que se torna gago da língua.” Todo um horizonte afectivo começa a apresentar-se em meio à possibilidade de um uso intensivo atingir diretamente a linguagem, tornando-se sua operação central: operação denominada por Deleuze como sendo a de uma poética.¹⁴⁷

Poética da língua em vibração, que “efetua toda potência de bifurcação e de variação, de heterogênesse e de modulação própria da língua.” Língua que se descontrola em todas as direções, trepida e freme, abrindo-se para entrar em “regiões distantes do equilíbrio.” Para os escritores tudo se coloca e consiste na questão dos usos, nos quais a língua, por meio de seus *processos de escrita*, assume para si a invenção de um “uso menor da língua maior na qual se expressam inteiramente; eles minoram essa língua, como em música, onde o modo menor designa combinações dinâmicas em perpétuo desequilíbrio [e] (...) talha na sua língua uma língua estrangeira que não preexiste.”¹⁴⁸

Mais adiante lemos: “A gagueira criadora é o que faz a língua crescer pelo meio, como a grama, o que faz da língua um rizoma em vez de uma árvore.”¹⁴⁹ Refaço uma das perguntas que me coloquei no começo: como conceber a escrita e seus processos de produção de realidades em divergências, no desvio, no vão, no entre-meio de dobras e do disparatar de linhas de errância? Através de uma escrita que se processa rizomaticamente. Partindo dessa ideia rizomática da língua e de algumas das características elencadas na introdução de *Mil Platôs*, por Deleuze e Guattari (2011), procurarei ressaltar, na sequência, o que poderia vir a se tecer no apontamento de uma noção de escrituras rizomáticas.

Na escrita nunca se começa pelo começo. Se a linha que se traça ao escrever tem um início, é porque já está em relação íntima com alguma outra coisa, um meio, demasiado heterogêneo: princípio de conexão e princípio de heterogeneidade: “Num rizoma [...] cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico (...)” e “(...) qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo.”¹⁵⁰ Nessas escrituras parte-se sempre dessa indiscernibilidade entre fronteiras, onde o

¹⁴⁷ DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 138

¹⁴⁸ DELEUZE, Ibidem, p. 140-141

¹⁴⁹ DELEUZE, Ibidem, p. 143

¹⁵⁰ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 22

escrever se compõe com o extra-linguístico, podendo assim estabelecer conexões com uma diversidade de ocorrências de outros domínios: corpos sonoros, experiências com as artes em seus múltiplos campos de visualidade, sonoridades e espacialidades, acontecimentos políticos, a visão da agonia de uma lagartixa de parede presa no boxe com chuveiro ligado a impedir suas possibilidades de aderência, mas resistindo em descomunal dispêndio de forças, “mas também [atos] perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos (...)” Todo um agenciamento coletivo de enunciação¹⁵¹ em concomitância com um agenciamento maquínico de corpos. Escreve-se na modulação de uma linha descentrada, “sobre outras dimensões e outros registros.”¹⁵² A escritura se abre para a surpresa da aventura que pode ser a potência de seu gesto irradiante: nas inúmeras entradas e saídas, nas conexões de estranhas misturas. Ana Kiffer (2017) descreve com perspicácia esse processo, em um pungente ensaio intitulado *Do desejo de escrita - uma certa borra das coisas*, onde lemos:

E sobre o plano sempre algo desliza. Uma nota. Uma cor. Um cheiro. Um som. São as borras. O limbo de onde se escreve. Depois é outra coisa. Os arranjos já são casos. Mas essa borra. Esses pedaços de corpos. Ah essa borra. É a lama comum do escritor. Como cada um chafurda. Outro episódio. O desejo. Esse acoplamento inconsciente e maquínico. Assubjetivo. Se pensamos em contornos. Ainda ali inexistentes. O desejo é nesse momento ainda um gesto sôfrego. Um impulso sem objeto. Uma força sem superfície. Não. Nem a língua. Ali ainda apátrida. Não. Nem um corpo. Pedaços de coisas. Borra. Reunião de restos. Lama comum.¹⁵³

Lama comum, que na escrita borbulha em multiplicidades, que, quando substantivada, deixa de designar uma suposta correlação biunívoca do um e do múltiplo, passando a referir-se às combinações do múltiplo enquanto tal no interior de uma multiplicidade que deixa de ter qualquer “relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. As multiplicidades são rizomáticas” e depõem contra o modelo hierarquizante da árvore.¹⁵⁴ Onde decorre a fórmula nuclear das escritas rizomáticas enquanto tais: “Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a n-1.”¹⁵⁵ As dimensões que se põem a crescer nestas escrituras rizomáticas, assim consideradas, não o fazem sem mudar sua natureza. E o agenciamento da escrita, considerado em seu teor de rizoma, “é precisamente este crescimento de dimensões numa

¹⁵¹ Definido por Deleuze e Guattari como um dos itens a caracterizar as literaturas ditas menores, dirão os pensadores: “Não há sujeito, há apenas agenciamentos coletivos de enunciação - e a literatura exprime esses agenciamentos, nas condições em que eles não estão dados fora dela, e em que eles existem somente como potências diabólicas porvir ou como forças revolucionárias a construir. DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Kafka: Por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2014, p. 38

¹⁵² DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 23

¹⁵³ KIFFER, Ana. *Do desejo de escrita - uma certa borra das coisas*, in Congresso ABRALIC 2017 - UERJ, Simpósio Poesia e Interfaces (orgs): Masé Lemos, Marcelo Jacques de Moraes e Mauricio Mendonça Cardozo Disponível em: <<<https://anakiffer.blogspot.com/2017/08/fulminato-7.html>>> Acessado em: 25/07/2023

¹⁵⁴ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 23

¹⁵⁵ DELEUZE, GUATTARI, Ibidem, p. 21

multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões.”¹⁵⁶ Em *O Vocabulário de Gilles Deleuze* (2004), François Zourabichvili elucida este conceito, retrazando os caminhos que ele assume no pensamento deleuziano, apontando para a influência de Bergson, na apropriação do conceito por Deleuze. Acerca disto o autor dirá que:

De origem bergsoniana, esse conceito opera um duplo deslocamento: de um lado, a oposição do um e do múltiplo cessa de ser pertinente; de outro, o problema torna-se o da distinção de dois tipos de multiplicidade (atual-extensiva, que se divide em partes exteriores umas às outras, como a matéria ou a extensão; e virtual-intensiva, que não se divide senão em dimensões englobadas umas nas outras, como a memória ou a duração). Mais ainda, a antiga oposição aparece em relação com um dos dois tipos - o tipo atual-extensivo, que deriva por "atualização" do tipo virtual-intensivo. Eis por que a invocação de uma ou diversas multiplicidades sem outra forma de precisão remete sempre em Deleuze ao tipo virtual-intensivo, que é o único a realizar a unidade imediata do múltiplo, a imanência recíproca do múltiplo e do um.¹⁵⁷

Sob esta apreciação do conceito, torna-se portanto inevitável considerá-lo como estando em relação direta com um linha de fuga, que, subtraindo-se das formas atuais estáveis ou já atualizadas, segundo certo modos da extensão, faz fugir, por meio da exterioridade do fora virtualmente-intensivo, uma tendência vital, tornando possível o desencadeamento de processos de desterritorialização a se fazer na página.

Incidindo sobre este contexto ao pensar sobre a questão de uma escritura rizomática, tratar-se-ia de perseguir a modulação da linha de fuga em suas precipitações, que, embora virtuais, são totalmente reais, naquilo que podem vir a produzir no escrever. Sobre isto, dirão Deleuze e Guattari (2012): “O ideal de um livro seria expor toda coisa sobre um tal plano de exterioridade, sobre uma única página, sobre uma mesma paragem: acontecimentos vividos, determinações históricas, conceitos pensados, indivíduos, grupos e formações sociais.”¹⁵⁸

Lembremos que, no funcionamento do tipo rizoma, rompimentos podem se precipitar em um local, quebrando ou cortando uma conexão em detrimento de uma outra que pode ser recomeçada em um novo meio, e em qualquer outro lugar.

¹⁵⁶ DELEUZE, GUATTARI, Ibidem, p. 24

¹⁵⁷ ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: 2004, p. 37 Disponível em: <<<https://www.redehumanizaus.net/sites/default/files/deleuze-vocabulario-francois-zourabichvili1.pdf>>> Acessado em: 25/07/2023

¹⁵⁸ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 25

18. Modos de criação-pensamento em artes

Aprendi que o artista não vê apenas. Ele tem visões. A visão vem acompanhada de loucuras, de coisinhas à toa, de peraltagens. Eu vejo pouco. Uso mais ter visões. Nas visões vêm todas as transfigurações. [...] As coisas, como estão no mundo, de tanto vê-las nos dão tédio. Temos que arrumar novos comportamentos para as coisas. E a visão nos socorre desse mesmal.

Manoel de Barros¹⁵⁹

O artista, ou o pensador, se defronta com o caos em cada um dos atos de sua criação. Deleuze e Guattari (2010) dirão em *O que é a Filosofia?*: “São *variabilidades* infinitas, cuja desaparecimento e aparição coincidem. São velocidades infinitas, que se confundem com a imobilidade do nada incolor e silencioso que percorrem, sem natureza e sem pensamento.”¹⁶⁰ Ao pôr-se em contato direto com esse informal, que é o não pensado do pensamento, as artes “traçam [a sua maneira] um plano sobre o caos.”¹⁶¹ O artista neste enfrentamento, que não deixa de ter que se haver com um certo teor de violência, precisa construir seu plano, trazendo “do caos variedades, que não constituem mais uma reprodução do sensível no órgão, mas erigem um ser do sensível, um ser da sensação, sobre um plano de composição, anorgânico, capaz de restituir o infinito.”¹⁶² Os autores dirão que “o pintor passa por uma catástrofe” que lhe permite deixar os traços dessa passagem, conduzindo-o do caos à composição.¹⁶³ Neste ponto me pergunto: qual tipo de catástrofe acomete o literato? Em quais termos podem ser formuladas as incidências críticas, os abalos que o implicam quando na página se vê compelido a criar suas narrativas ficcionais, a traçar seu plano de composição, rasgando o caos e erguendo seus seres de sensações?

Duras (1994) enuncia esta questão sob o prenúncio da noite e do desespero, de uma exasperação silenciosa, que berra ainda que de boca fechada: “Um livro aberto é também a noite. [...] Escrever apesar do desespero. Não: com desespero. Que desespero, eu não sei, não sei o nome disso.”¹⁶⁴ Ou ainda quando nos diz que: “Escrever é também não falar. É se calar. É berrar sem fazer

¹⁵⁹ Entrevista com Manoel de Barros: Bosco Martins, Cláudia Trimarco e Douglas Diegues entrevistam Manoel de Barros. Disponível em <<<https://www.terapiadapalavra.com.br/uma-maravilhosa-entrevista-de-manoel-de-barros/>>> Acessado em 24/08/2023

¹⁶⁰ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* 3ª Ed. Trad. Bento Prado Jr., Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 237

¹⁶¹ DELEUZE, GUATTARI, Ibidem, p. 238

¹⁶² DELEUZE, GUATTARI, Ibidem, p. 239

¹⁶³ DELEUZE, GUATTARI, Ibidem

¹⁶⁴ DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 27

barulho.”¹⁶⁵ Ricardo Piglia (2016) remonta às palavras de Kafka a Felice, e nos remete novamente à imagem de uma solidão povoada, ou, em seu caso, nunca suficientemente providencial e à altura da tarefa de que se incumbe no ato de escrever:

“Fiquei até tarde escrevendo e uma vez mais me vem à memória, aí pelas 2 da madrugada, o sábio chinês”, escreve ele a Felice no dia 14 de janeiro de 1913. “Uma vez você me disse que gostaria de ficar sentada ao meu lado enquanto escrevo; mas, entenda, nesse caso eu não seria capaz de escrever [...] nunca se está suficientemente só quando se escreve, [...] nunca se está suficientemente cercado de silêncio, [...] mesmo a noite se mostra pouco noturna.”¹⁶⁶ Solidões, mas povoadas de berros silenciosos, onde o silêncio e o selvagem da noite colocam-se como necessários mas nunca inteiramente suficientes.¹⁶⁷

Sobre esta insuficiência, acredito poder elucidá-la na companhia do que Deleuze e Guattari dizem a respeito do clichê, ao afirmarem que “(...) o escritor [não] escreve sobre uma página branca, mas a página [...] [está] de tal maneira coberta de clichês preexistentes, preestabelecidos, que é preciso de início apagar, limpar, laminar, mesmo estraçalhar para fazer passar uma corrente de ar, saída do caos que nos traga a visão.”¹⁶⁸ Exige-se, portanto, todo um trabalho de rompimento com as convenções e opiniões, para que daí se possa “fazer passar um pouco do caos livre e tempestuoso e enquadrar, numa luz brusca, uma visão que aparece através da fenda (...)”¹⁶⁹ Ali onde se faz o rasgo, sobre a cobertura do já instituído, forças caoides¹⁷⁰ insinuam-se instituintes de um outro porvir, irrompendo na criação do pensamento nas artes e dando consistência a sua potência de experimentação ainda inaudita no mundo.¹⁷¹ Todavia, tão logo são escarificados os clichês e sob eles a atividade de criação passa a se constituir nas modulações das velocidades e variações, aqueles que se põem a imitar se apressam, suturando o rasgo, e tomando como modelo para reprodução aquilo que antes só se deu no encargo de uma certa coragem no enfrentamento de uma violência, na

¹⁶⁵ DURAS, *Ibidem*, p. 26

¹⁶⁶ Piglia, Ricardo. *O último leitor*. Editora: Companhia das Letras, 2006, p. 30 Edição do Kindle.

¹⁶⁷ Deleuze dirá a respeito de Godard, referindo-se ao seu processo de criação: “É um homem que trabalha muito; então, forçosamente está numa solidão povoada. Mas não é qualquer solidão, é uma solidão extraordinariamente povoada. Não povoada de sonhos, de fantasmas ou de projetos, mas de atos, de coisas [...] Uma solidão múltipla, criativa.” DELEUZE, Gilles. *Conversações*. 1ª Ed. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 51

¹⁶⁸ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* 3ª Ed. Trad. Bento Prado Jr., Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 240

¹⁶⁹ DELEUZE, GUATTARI, *Ibidem*, p. 240

¹⁷⁰ Acerca destas forças escrevem os autores: “A arte transforma a variabilidade caótica em variedade *caoide*, por exemplo o flamejante negro e verde de El Greco; o flamenjante de ouro de Turner ou o flamejante vermelho de Staček. A arte luta contra o caos, mas para torná-lo sensível, mesmo através do personagem mais encantador, a paisagem encantada (Watteau).” DELEUZE, GUATTARI, *Ibidem*, p. 241

¹⁷¹ Em *Mil Platôs* lemos: “O problema não é mais de um começo, tampouco de uma fundação-fundamento. Ele deveio um problema de consistência ou de consolidação: como consolidar um material, torná-lo consistente, para que ele possa captar essas forças [caoides] não sonoras, não visíveis, não pensáveis?” DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. G. *Mil Platôs; capitalismo e esquizofrenia*. vol. 4 Trad. Suely Rolnik, 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 168

inevitável ruptura, no traçado que tornou possível erguer um plano de composição sobre o caos.¹⁷² Neste caso, ainda em conexão com esta solidão que se povoa, ou ao dar voz ao barulho de um silêncio ensurdecedor que antes precisa varrer da página as reproduções facilitadas do mesmo, será preciso “sempre outros artistas para fazer outras fendas, operar as necessárias destruições, talvez cada vez maiores, e restituir assim, a seus predecessores, a incomunicável novidade que não mais se podia ver.”¹⁷³

Considerada em seu plano de composição, a literatura insiste em durar como bloco de sensação ao empregar suas linhas nos modos específicos de sua criação. Em *Rútilo Nada*, Hilda (2018) escreve:

Quando nos beijamos naquela antiquíssima tarde, [...] foi também um sol se adentrando na boca, e na luz azulada desse sol havia uma friez de água de fonte, uma diminuta entre as rochas, e beijei tua boca como qualquer homem beijaria a boca do riso, da volúpia, depois de anos de inocência e austeridade.¹⁷⁴

Aquela tarde perdura por meio dos perceptos e afectos nela enlaçados, dando-lhe sustentação. O beijo solar no acontecimento de uma tarde, derramando-se na boca do riso em volúpia sob a luz azulada de uma claridade. Independentemente do leitor que estará a ler tal trecho, ou de quem o escreveu, a densidade daquela tarde expressa nas páginas do livro estará à disposição de quem quer que seja, podendo proporcionar novamente o encontro com as delícias daquele momento singular perfeitamente individuado pela sensação que desperta. Ao tomar na estante um livro que já foi lido, travamos contato com um bloco de sensações que dura: “O que se conversa, a coisa, ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos.”¹⁷⁵

No entanto, cabe precisar de qual tipo de duração se fala, pois aqui não se trata simplesmente da duração do material que lhe serviria de suporte físico para a criação do plano de composição literário. Não se trata apenas das palavras escritas que, tendo desenrolado suas linhas na invenção ficcional do escrever, e em sua posterior publicação em livro, podem ser (enquanto o objeto-livro durar) tomadas novamente e relidas. Trata-se, sobretudo, de uma duração que “tornou-se, desde o início, independente de seu ‘modelo’, [...] [independente] também de outros personagens eventuais, que são eles próprios coisas-artistas (...)”; em outras palavras, independente do sujeito-escriptor que esteve envolvido no desenvolvimento do traçado do plano de composição narrativizado e criado pela

¹⁷² Como aponta Sauvagnargues: “Não se trata de reproduzir as formas existentes na história da arte, nem de inventar outras novas para uma revolução formal, mas sim de nos limitarmos a captar forças realmente existente, que faz da arte um operador no campo [...] de forças (...)” SAUVAGNARGUES, Anne. *Una ecología de los signos: A partir de Deleuze*, Editora: Pólvora, 2017, p. 20 Edição do Kindle. [tradução livre]

¹⁷³ DELEUZE, GUATTARI, *Ibidem*, p. 240

¹⁷⁴ HILST, Hilda. *Da Prosa*. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 319

¹⁷⁵ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* 3ª Ed. Trad. Bento Prado Jr., Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 193

literatura. As variedades extraídas do caos tornam-se “independentes do criador, pela autoposição do criado, que se conserva em si.”¹⁷⁶ Perceptos e Afectos são os elementos que, quando compostos, formam o bloco de sensação que a arte cria. No tocante a eles, dizem Deleuze e Guattari (2010):

Os perceptos não são mais percepções, são independentes daqueles que os experimentam; *os afectos* não são mais sentimentos ou afecções, *transbordam a força daqueles que são atravessados por eles*. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.¹⁷⁷

Na invenção de perceptos e afectos, o escritor pode vir a produzir um mundo de sensações no qual as percepções do leitor passariam para um estado além do que vivem e podem perceber com seu aparato perceptivo, bem como fazem exceder o sentimentalismo ou as afecções rumo a um transbordamento das forças dos afectos sentidos. São linhas de escrita que se transmutam em sensações que seguem seu curso próprio, indo além, do ponto de vista de um sujeito já formado, daquilo que sua consciência ou imaginação viria a experimentar. A tentativa do escritor é sempre superar o vivível do vivido naquilo que produz, indo no sentido de uma diversidade criadora pela sensação transmutada em um complexo do dado sensível que “(...) o faça manter-se de pé sozinho. Para isso, é preciso por vezes muita inverossimilhança geométrica, imperfeição física, anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto, do ponto de vista das percepções vividas (...).”¹⁷⁸

A ficção literária, com sua criação de mundos expressos pelas personagens, atestam esta vivacidade estrangeira sensível do percepto e do afecto, e o problema da arte passa a ser elaborado pelo escritor em virtude do que este lhes dá em consistência na manipulação das matérias expressivas, fazendo advir um composto de sensações “(...) criado que se conserva em si mesmo.” Com uma técnica que lhe é própria, e que não subjaz ao ato de traçar seu plano sobre o caos, extraíndo dele forças clandestinas, o escritor opera sempre com a singularidade de seu feitio, distorcendo as percepções de mundo compreendidas como dadas em si mesmas, subtraindo delas perceptos e afectos. Na construção de suas personagens e do fundo narrativo que as contém, os perceptos fulguram autônomos e independentes do percebido, e os afectos transbordam as afecções em devires outros, o que permite que esses elementos adquiram autonomia (no registro da sensação) em relação à percepção e à afecção particularizada, assim como em relação a quaisquer objetos-sujeitos tomados como referenciais. Lemos ainda em *O que é a Filosofia?*:

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,

¹⁷⁶ DELEUZE, GUATTARI, *Ibidem*, p. 193

¹⁷⁷ DELEUZE, GUATTARI, *Ibidem*, p. 193-194

¹⁷⁸ DELEUZE, GUATTARI, *Ibidem*, p. 194

como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações. Para isso, é preciso um método que varie com cada autor e que faça parte da obra: [...] O material particular dos escritores são as palavras, e a sintaxe, a sintaxe criada que se ergue irresistivelmente em sua obra e entra na sensação. [...] Só se atinge o percepto ou o afecto como seres autônomos e suficientes, que não devem mais nada àqueles que o experimentam ou experimentaram (...) ¹⁷⁹

A discursividade, compreendida como o material de que o escritor se serve para trabalhar e criar suas linhas no plano de composição que traça, recua em seu aspecto meramente representativo-descriptivo – seja de um estado de coisas do mundo, ou de estados internos do próprio escritor transcritos em palavras – para assumir um desdobramento intensivo no trato com a língua e as palavras, margeando através delas a captação de forças nos meandros em que a sensação poderá advir. Ao escrever, já não se trataria mais de equacionar a questão nos termos de imprimir uma forma capaz de dotar a matéria discursiva de uma estruturação linguística, nem tampouco de resvalar em uma busca de produção subjetiva de efeitos via sensível, mas, como dirá Sauvagnargues (2017), tratar-se-á primordialmente de “seguir o fluxo da matéria, ou seja, aproveitar os recursos materiais da expressão [...] para expor uma física dos afetos dados no real, mas até agora despercebidos.” ¹⁸⁰ É um material discursivo que passa a ser concebido por uma inflamada movimentação diferencial. Tomando um desvio, dando alguns bons passos atrás, poderíamos talvez pensar um paralelo entre a singularidade desse procedimento expressivo – naquilo que o escritor pode vir a compor discursivamente – e o que Deleuze (2018) diz acerca de um quadro ou uma escultura, como “deformadores que nos forçam a fazer o movimento” em *Diferença e Repetição*:

A representação deixa escapar o mundo afirmado da diferença. A representação tem apenas um centro, uma perspectiva única e fugidia e, portanto, uma falsa profundidade; ela mediatiza tudo, mas não mobiliza nem move nada. O movimento, por sua vez, implica uma pluralidade de centros, uma superposição de perspectivas, uma imbricação de pontos de vista, uma coexistência de momentos que deformam essencialmente a representação: por exemplo, um quadro ou uma escultura são “deformadores” que nos forçam a fazer o movimento, isto é, a combinar uma visão rasante e uma visão mergulhante, ou a subir e descer no espaço na medida em que se avança. ¹⁸¹

Nestes horizontes moventes pensados como vetores de deformação, o movimento faz-se um imperativo nas paisagens discursivas erguidas por meio da sensação. Essas paisagens não se reduzem a descrições percebidas por uma personagem específica que o autor viria a eleger como porta-voz dos conteúdos do que nelas se apresenta, mas, retomando o fio de *O que é a Filosofia?*: “Os personagens

¹⁷⁹ DELEUZE, GUATTARI. *Ibidem*, p. 197-198

¹⁸⁰ SAUVAGNARGUES, Anne. *Una ecología de los signos: A partir de Deleuze*, Editora: Pólvora, 2017, p. 24 Edição do Kindle. [tradução livre]

¹⁸¹ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. Editora: Paz e Terra, 2018, p. 129-130 Edição do Kindle

não podem existir, e o autor só pode criá-los porque eles não percebem, mas entraram na paisagem e fazem eles mesmos parte do composto de sensações.”¹⁸² A propósito disso, recordo-me aqui do final inesperado do texto “Lucas, Naim” de Hilst (2018), presente no livro *Pequenos discursos, e um grande*, onde após um agônico lampejo frasístico, em que o narrador como que narrado vacila entre ser Lucas ou Naim, incorporando seu duplo perfil numa cara ao modo de um “tu-eu”, e ambos, ou toda a paisagem se encaminha, surpreendentemente, para uma visão suicida que entra pela grande janela, tudo ocorrendo de seis a dois passos do salto derradeiro:

sabe, Naim, eu não queria o quê? que os perfis se desmanchassem? um no outro, eu não queria, que um só se desmanchasse sim, para a nitidez do outro pobre Lucas. Ainda usando geleia de morango nas palavras? Podes comer sozinho essa torrada. Vamos comê-la juntos. E enquanto me aproximo do teu rosto cinco ou seis passos, o passado explode, jorra dentro da sala por um imenso buraco, revejo teus dissimulados toques, uma lascívia escura, um remendo rugoso inaceitável para a tua brilhosa juventude, remendo rugoso, gozo grosseiro desculpável em ti porque há velhice em mim, e amor na velhice para o teu ser cego é espetáculo imundo e risível, ainda que eu seja honrado, e quase ilustre e fundamentalmente viril, velho-Lucas-viril, sugado para um vórtice de carne, perguntando-se a cada madrugada que luz é que vê na tua tola e tosca quase adolescência, luz de carne, isso, e um invisível, feito de mim mesmo, sobreponho em ti meus longos resultados, penso que és um, soberbo Naim, belo, mais minhas dores, mais meu estofamento álmico, meu esticado tenso, e uma dupla torção, vida e conhecimento. Te imagino tu-eu. E és apenas vinte e cinco, mas vinte e cinco rasos, de tibiez, camada cremosa e milimétrica de pequeninos neurônios ativados, e para que me percebas caminho mais dois passos, Lucas caminha, o outro sorri, mudo, e pela grande janela de onde há pouco se viu dois perfis, uma cara, pela grande janela, ágil, *Lucas se atira*.¹⁸³

Janela ou imenso buraco como percepto em Hilst, onde Lucas entra e se atira para o imperceptível, e a literatura faz frente a estes fenômenos de saturação, dirão Deleuze e Guattari (2010), retomando célebres palavras de Woolf. E o escritor, por meio de sua fabulação criadora, nada tem a ver com “os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido”, mas é “um vidente, alguém que se torna.”¹⁸⁴ E após ter me recordado do final deste trecho de Hilst (2018), permito-me encerrar este fragmento com uma citação de *O que é a Filosofia?*, indispensável neste ponto, naquilo que concerne ao escritor e ao escrever:

¹⁸² DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* 3ª Ed. Trad. Bento Prado Jr., Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 200

¹⁸³ HILST, Hilda. *Da Prosa*. 1ª Ed. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2018, p. 317-318 [grifo meu]

¹⁸⁴ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* 3ª Ed. Trad. Bento Prado Jr., Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 202

Ele viu na vida algo muito grande, demasiado intolerável também, e a luta da vida com o que a ameaça, de modo que o pedaço de natureza que ele percebe, ou os bairros da cidade, e seus personagens, acedem a uma visão que compõe, através deles, perceptos desta vida, deste momento, fazendo estourar as percepções vividas numa espécie de cubismo, de simultaneísmo, de luz crua ou de crepúsculo, de púrpura ou de azul, que não têm mais outro objeto nem sujeito senão eles mesmos.¹⁸⁵

¹⁸⁵ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* 3ª Ed. Trad. Bento Prado Jr., Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 202

19. Antessala da palavra: ficcionalização VI

Uma gota escorria de meus lábios, ansiosa por tomar forma na palavra. À medida que descia, parecia traçar um rastro líquido em minha pele. Um desejo emergiu: escrevê-la. Eu precisava decifrar essa comoção líquida, mas me encontrava em um estado de impossibilidade. O quarto que me envolvia naquela agitação estava mergulhado na escuridão, e nenhum pedaço de papel estava ao meu alcance. Minhas mãos se viam aprisionadas em uma imobilidade silente e precária. Seria esse o sentimento que nos aflige quando nos deparamos com a urgência de dar forma às palavras, mas não sabemos como lidar com essa pulsão de tornar o não-dito em escrito? Com um sabor de lágrima na boca, dei passos em direção ao fundo do quarto, adentrando uma antessala que brilhava com sua luz.

Ali, entrei na antessala de uma história. Ninguém entendia. Julgavam minha hesitação como falta de comprometimento, de razoabilidade. No entanto, pouco me importava (esse é o estado que frequentemente acompanha a embriaguez provocada pelo movimento do ar). Tudo ao meu redor se tornou nebuloso. Meus sentidos se desorientaram. Os dedos tremiam, incertos sobre por onde começar. Seria melhor despi-la com meu olhar? Murmurar um som inaudível? Começar com um rabisco? Existiria um momento mais propício para isso? Sim, preferia as madrugadas e seus silêncios, seus clarões. Dentro de mim, trazia uma confiança antiga, ingênua, embora desprovida de qualquer imagem, confiando apenas na intuição de uma sensação difusa, salgada, líquida, como a lágrima que antes escorrera. Esperava que fosse suficiente. Não podia mais esperar. O vento me empurrava cada vez mais perto, e mais perto... e... e, em meio a uma ventania de janelas abertas, me deixei levar, seduzido pela melodia que o vento sussurrava: "Decifra-me na profundidade que consegues dar ao meu ritmo", ela disse. Eu a peguei pelas mãos, e começamos a dançar. Era a palavra que agora me conduzia, e eram os primeiros acordes de um romance que nascia na interseção dos dedos, nos fazendo rodopiar entre as linhas.

20. Primícias de um romance em processo: Ficcionalização VII

A noite rasgava o dia no lugarejo chamado pedra moça pretinha. Jorgino observava silencioso o barraco que acabara de erguer. A noite vinha cobrindo trazendo um frescor úmido naquelas distâncias desabitadas de gente. Enquanto o silêncio pairava em seu rosto, um misto de cansaço e satisfação vagava lento por suas ideias – e um coral o acompanhava, de bichinhos miúdos chacoalhando no matagal daquelas redondezas, a anunciar a fatal noite que arrastava agora, já não mais vagorosamente, sua chegada definitiva. O ano era 1947. Naquele pequeno e isolado descampado, uma pedra de grandes dimensões se erguia, pedreira. Contrariando talvez as regras da sedimentação geológica, ela jazia afundada, como que posta por alguém, enfiada num imenso barranco de barro vermelho. Do outro lado, um desfiladeiro repleto de bambuzais ladeava um farto rio, largo e comprido, que no seu revirar de corredeiras ditava na noite um ritmo de ventania fria, que se deitava com pressa sobre a réstia do dia... Jorge esticou as pernas, estava com câibras após um longo dia de trabalho braçal no arremate do casebre. Seus esteios tinham sido firmados com aqueles mesmo bambus, entrelaçados aos ramos de cipó, na forma de nó. A massa das precárias paredes tinha sido feita de terra vermelha pisada junto à lama leitosa das margens do rio. Reviradas e amassadas, viraram grudento ocre quase homogêneo a servir de reboco. O amontoado daquela massa que sobrou foi usado pra bater o chão. Piso batido nos dois cômodos construídos.

Naquela noite era lua cheia de verão. Após semanas a fio de trabalho quase sem descanso, uma brisa funesta chegava. Trazia o frescor de uma noite ventosa, compensando o calor vertiginoso do sol a pino das semanas anteriores. Nos corpos ali sentados em silêncio percorria um calafrio. Eram dois, um jovem casal de 14 e 28 anos de peito acelerado, e poucas palavras a dizer um ao outro. Mal se conheciam! Entre eles o amor ainda estava para nascer. O trabalho de semanas parecia ter exaurido algo de suas vozes. Mas ali permaneciam num descanso sereno. Lado a lado desfrutavam um vago contentamento. O suficiente para aquela noite havia sido feito, e o casebre estava enfim coberto. No momento seguinte uma ligeira sensação de liberdade e medo passou a percorrê-los. Agora, eles pareciam se sentir aflitos! Como se estivessem com vontade de dizer qualquer coisa um ao outro, mas, ainda assim, permaneciam calados. Ela se levantou de rompante. Do terreiro já desbastado enrolou sua esteira, e seguiu carregando-a em direção a um dos dois cômodos da casa de tabique erguida. Orgulhosa do trabalho que fez, deitou-se a olhar fixamente e com satisfação o trançado do telhado, que com folhas de bananeira passara horas e dias trançando. Esfiapou com os dentes um pedaço de umbigo de banana. Ele ficou um pouco mais lá fora. Bobo que só sentiu no coração o aperto

de uma estranha valentia e prazer. Distraiu-se olhando as nuvens e sorriu sozinho. Seus olhos cintilavam. Uma paisagem de pontos luminosos se abriu no céu. As nuvens cediam espaço e iluminavam num rompante a noite. A primeira, de tantas outras que estariam por vir. Inocência de claridades! Agora quem se levantou foi ele. Parecendo pensar em seguir para dentro, balbuciou: “Qui é quê ela devi de tá fazenu?”. O pensamento lhe passou na cabeça esparramado em curiosidades. De reclinado e alheado, com certa gratidão de consciência a mirar diante de si o rio, que agora corria mais lento, saltou do chão e começou a assobiar uma letra. Apagou com cuspe a chama do liquinho, agarrou num rompante a latinha de querosene, pegou os fósforos e seguiu em direção ao barraco.

A noite avançava rapidamente, e Jorgino, com a latinha de querosene em mãos, decidiu entrar no casebre. A lua cheia iluminava o interior, e ele encontrou a jovem deitada na esteira, os olhos fixos no teto trançado de folhas de bananeira. Ela pareceu surpresa com a chegada dele, mas um sorriso gentil escapou de seus lábios. Jorgino percebeu que era hora de acender a lamparina que haviam preparado. Com um aceno de cabeça, ela concordou. Com cuidado, Jorgino encheu a lamparina com querosene e acendeu-a com um fósforo. Uma chama brilhante e amarela dançou à vida, iluminando o cômodo e lançando sombras nas paredes de terra. A jovem observou fascinada a dança das sombras, e Jorgino não pôde deixar de sorrir para a expressão de admiração em seu rosto. Sentaram-se juntos na esteira, compartilhando a luz suave da lamparina. Finalmente, Jorgino quebrou o silêncio que pairava entre eles. "cê fez um ótimo trabaio hoje," ele disse com sinceridade. "tô é embasbacado com essi teiado trançado"

Ela corou levemente diante do elogio, mas agradeceu com um sorriso tímido. "Foi um cado de difícil de trabaio árduo, mas tô feliz cum jeito que fico." Enquanto conversavam, Jorgino percebeu como o medo da solidão estava lentamente se dissipando. O silêncio que havia dominado suas primeiras interações estava sendo substituído por palavras e risos. A jovem contou-lhe sobre sua vida antes de chegarem àquele lugar remoto, e Jorgino compartilhou histórias de sua infância nas redondezas.

À medida que a noite avançava, eles se aproximavam cada vez mais. Os medos e incertezas do começo da noite haviam se transformado em uma sensação de conexão e calor compartilhados. Jorgino percebeu que, mesmo que o amor entre eles ainda estivesse em gestação, aquela noite marcava o início de algo especial. Com a lamparina ainda acesa, eles deitaram-se lado a lado, olhando para o teto trançado e para as sombras que dançavam. O som distante do rio continuava a embalar seus pensamentos, e, enquanto o vento noturno soprava suavemente pelas frestas do barraco, eles adormeceram juntos, abraçados pela magia daquela primeira noite na pedra moça pretinha.

21. Cartas de chegada ao fim? Ficcionalização VIII

Querida amiga, cheguei ao meu destino, finalmente! Estacionei na vaga de Sol e, mesmo sendo noite, fui envolvido por uma atmosfera solar e inebriante. É engraçado como um nome, carregado de significado e emoção, ganha vida de uma maneira completamente diferente quando nos aproximamos daquela porção de terra que antes só conhecíamos por histórias e palavras. Lembro-me das nossas conversas intermináveis sobre essa viagem, o desejo ardente de nos aventurarmos juntos por essa jornada. Agora, aqui estou na Casa do Sol, e ao ver a lua banhada por essa luz anterior, prolongando o dia na noite, não lamentei sua ausência, mas senti que você estava comigo, de alguma forma.

Neste momento, enquanto te escrevo, já é alta madrugada. Sinto que só conseguirei descansar se deixar registradas aqui as minhas primeiras impressões desta chegada tão esperada. Depois de caminhar pelas sombras lunares do sol, me deparei com inúmeras árvores que cercam, como uma redoma cuidadosamente projetada, a casa e seus jardins circulares. Ouvi os latidos de alguns cachorros que acordaram devido à movimentação estranha e incomum. Fui então recebido por Olga, que gentilmente me aguardava acordada.

Assim que entramos no pátio central, minha curiosidade sobre a figueira centenária, o oráculo do desejo, tomou conta de mim. Eu queria saber exatamente onde ela estava, mesmo que naquele momento não fosse possível visitá-la. Olga sorriu, como se entendesse meu encantamento misturado com o cansaço da viagem, e apontou para o horizonte, dizendo: "Do lugar em que estamos agora, ela sempre estará ao leste."

Meu entusiasmo para dar continuidade ao romance nesta atmosfera encantada é palpável. Em breve, enviarei mais notícias sobre minhas experiências e descobertas neste lugar mágico.

Com carinho transbordando no peito, Casa do Sol, Brasil

Amiga amada! Mais uma vez, estou aqui, diante deste papel, tentando capturar em palavras todas as emoções e impressões que esta jornada única na Casa do Sol tem me proporcionado. As palavras parecem, de alguma forma, insuficientes para descrever a magnitude desta experiência.

Desde a minha chegada, tenho mergulhado profundamente nessa atmosfera encantadora que envolve este lugar. A cada dia, descubro novos cantos mágicos e histórias fascinantes. A figueira centenária,

que tanto me intrigou naquela primeira noite, revelou-se um verdadeiro símbolo de conexão com a natureza e os mistérios que permeiam este refúgio literário. Passei horas sob sua sombra, contemplando o mundo e refletindo sobre as palavras e os escritos que nascem aqui.

Os dias têm sido repletos de conversas estimulantes com outros visitantes e residentes da Casa do Sol. Cada pessoa aqui parece carregar consigo uma chama criativa, uma paixão pela escrita e pela arte que é contagiante. Essa comunidade de mentes criativas é, sem dúvida, um dos pontos mais cativantes deste lugar. A noite, com sua lua cheia de encanto, transforma-se em um cenário de inspiração. As palavras fluem como um rio desenfreado, e sinto-me tomado por uma energia criativa que nunca experimentei antes. No silêncio das madrugadas, encontro minha voz interior e me permito explorar os meandros da minha própria escrita de maneiras que antes me eram desconhecidas.

E, claro, não posso deixar de mencionar Olga. Ela tem sido uma anfitriã incrível, sempre disposta a compartilhar histórias e sabedoria sobre este lugar especial. Sua presença é como uma ponte entre o passado e o presente da Casa do Sol, e estou grato por todas as lições que ela compartilha. Espero que você possa um dia fazer esta jornada até aqui e vivenciar toda essa magia em primeira mão. Enquanto isso, continuarei a escrever e a explorar as profundezas criativas deste lugar, levando comigo as memórias das nossas conversas e a esperança de que um dia possamos compartilhar esta experiência juntos.

Com carinho, Casa do Sol, Brasil

22. Apêndice sobre o desejo e três exercícios de escrituras rizomáticas

a. Breves considerações sobre o desejo a partir de uma crônica de Hilda Hilst

Se você não quiser ser compreendido, fale sempre através de parábolas. As pessoas, em geral, adoram não compreender. Isso não quer dizer que vão ler seu livro se ele for incompreensível. Mas hão de comprá-lo. É bonito ter em casa alguma coisa que não se compreenda. *Experimente. Dê uma de Deleuze, Guattari e Michaux. Mandem fazer a tal mesa esquizofrênica. Uma mesa onde ninguém possa escrever ou colocar alguma coisa sobre ela, feita de tal jeito que tudo escorregue. Pode ter certeza que todos vão adorar!*

Hilda Hilst¹⁸⁶

Hilst, leitora voraz que foi de diversos pensadores e seus livros, muito provavelmente passou seus olhos sobre algumas das obras de Deleuze e Guattari. Isto, ao menos, é o que parece ficar evidente no trecho da crônica que figura aqui como epígrafe, publicada numa segunda-feira, no dia 21 de dezembro de 1991, com o título “Por quê, heim?”. Em suas crônicas, alguns fios gerais podem ser destacados. Nelas, salta aos olhos do leitor a vivacidade de uma escritora altamente questionadora de seu próprio fazer literário, autocrítica e ciente da potência da literatura; sua verve gozadora de um humor combativo e pensante – suscitadora de indignações imediatas e variadas nos leitores do Jornal –, mas também crítica de seu tempo e das mazelas políticas que o assombravam; e ainda, uma profunda inventividade no que realizou no próprio espaço textual do gênero crônica em questão. Na verdade, tendo já entrado por meio desta epígrafe, caberia dizer ainda que, naquilo que escreveu para aquele espaço de publicação, Hilda Hilst pôde encontrar espaço privilegiado para expor obstinadamente muitas de suas provocações mais diretas aos leitores do “Correio Popular de Campinas”.¹⁸⁷ Mais do que retratos de uma época que findou, suas palavras continuam a mobilizar.

¹⁸⁶ HILST, Hilda. *132 crônicas: Cascos & carícias e outros escritos*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2018, p. 25-26 [grifo meu]

¹⁸⁷ “132 Crônicas: Cascos e Carícias e outros escritos recolhe crônicas escritas por Hilda Hilst no “Caderno C” do jornal *Correio Popular*, de Campinas, entre 30 de novembro de 1992 e julho de 1995, às quais foram acrescentadas outras crônicas na edição organizada por Alcir Pécora (1998) e outras ainda neste volume publicado agora pela Editora Nova

Na crônica em questão, a autora faz alusão ao caráter das parábolas, que tornariam alguns livros de tal maneira incompreensíveis que, justamente por isto, despertariam nas pessoas uma necessidade de aquisição, de ter para si tais livros, ainda que jamais fossem lidos por serem incompreensíveis. Segundo suas palavras: “É bonito ter em casa alguma coisa que não se compreenda. Experimente.” Instigando ironicamente seu leitor, a cronista parece apelar para um motivo de ornamento e valor de exibição, que certos livros incompreensíveis viriam a assumir, ao ocupar um lugar de destaque na estante de uma bela casa. Em seguida, ela exemplifica, dando nomes aos bois, por assim dizer: “Dê uma de Deleuze, Guattari e Michaux.” Hilda evoca uma citação de Michaux que aparece no livro de Deleuze e Guattari (2010) *O Anti-Édipo*, quando mencionam a descrição de uma mesa esquizofrênica, dando a ela o status de impraticável inutilidade ou não sentido, de coisa incompreensível: mesa cuja montagem, ao modo de uma reunião disparatada de peças e elementos divergentes, que a princípio poderiam vir a conjugarem-se na construção de uma mesa funcional, servindo para qualquer coisa que fosse – uma parábola? – no entanto estaria, dadas suas condições, para além de qualquer ponto de vista utilitário.

Aproveitando este gancho, e retomando em linhas gerais a discussão feita em *O Anti-Édipo* (primeiro tomo de *Capitalismo e Esquizofrenia*), de onde foi extraída a descrição da tal mesa pela cronista, nos deparamos com o começo de uma elaboração que se estenderá longamente pelo livro, cujo objetivo é empreender uma defesa da natureza positiva do desejo, que não mais seria concebido como restrito a um circuito demasiadamente humano ou circunscrito à interioridade de um sujeito, mas investiria a princípio diretamente o âmbito social em sua conectividade, como uma espécie de gênese imanente de produção do real: “Já não há nem homem nem natureza, mas unicamente um processo que os produz um no outro e acopla as máquinas.”¹⁸⁸

Naquilo que concerne propriamente aos acoplamentos do desejo elas dar-se-iam no modo de fluxo e corte; corte que por vez não indicaria uma parada no processo de produção – daquilo que os autores passam a denominar de máquinas desejanças –, só cortando o que em seguida se converterá em um novo fluxo, seguindo portanto uma primeira síntese conectiva de conexões e assim sucessivamente: uma tal síntese recebe também a designação de produção de produção, uma vez que suas máquinas-fluxos e máquinas-órgãos se maquinam sucessivamente, por meio dos fluxos e cortes em um processo ininterrupto, donde um suposto produto extraído pelo corte já está por sua vez

Fronteira.” Hilst, H. 132 *crônicas: Cascos & carícias e outros escritos*. 1º Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018, p. 13

¹⁸⁸ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. 1ª Ed. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 12

inserido no seio da própria produção: “Tudo compõe máquina. Máquinas celestes, as estrelas ou o arco-íris, máquinas alpinas que se acoplam com as do seu corpo. Ruído ininterrupto de máquinas.”¹⁸⁹

São processualidades desejanter, que passam a ser caracterizadas tendo em vista mais sua funcionalidade desejanter do que de uma suposta manifestação do desejo em função de uma carência, como característica intrínseca de um falso movimento de exteriorização. O que traz por consequência uma crítica aos pressupostos que fizeram do desejo e de seus investimentos o resultado de uma falta originária humana, fundada em si mesma por uma essência ausente de si, ou ainda dela manifestando apenas um falível alcance transcendente, buscado alhures. Severamente criticada é a ideia de que o desejo teria como destinação um alcance sempre frustrado, uma acomodação não menos enviesada de sua realização nunca bem sucedida, em direções e localizações pré-determinadas por seus respectivos objetos, globalmente delimitados, restritos e específicos em sua irrealização familiarmente circunscrita.

Em contrapartida, Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010) fazem emergir na escrita de *O Anti-Édipo* um novo modo de se pensar o desejo que promove uma ruptura com uma certa ideologia da falta que aprisiona as concepções em torno do desejo no âmbito da carência. Eles observam que, desde Platão, tal concepção idealista do desejo vigorará, o que fez com que a lógica do desejo nunca acertasse “seu objeto desde o primeiro passo.” Pois presumir o desejo da aquisição, a partir de uma distinção entre produção e aquisição, é encerrá-lo nas determinações da falta de um objeto real. Mesmo em Kant – que segundo os autores teria operado uma revolução crítica na teoria do desejo definindo-o como “a faculdade de ser, pelas representações, causa da realidade dos objetos dessas representações” –, o desejo manteve-se restrito a um âmbito representativo, tendo sua produção efetiva de real reduzida a uma mera produção psíquica, portanto, fantasmática e alucinatória.¹⁹⁰

Não obstante, a maquinaria do desejo passa então a ser redefinida por seu poder de conexões e acoplamentos. Produção social e produção desejanter passam a se intercambiar como dimensões de um mesmo processo. O primado do investimento torna-se social, onde tudo “compõe máquinas”. O passeio do esquizo, ou ainda, a esquizofrenia tomada como processo de produção conectiva, impõe-se como um modelo melhor para descrever a natureza do desejo e o delírio é elevado a matriz “em geral de todo investimento social inconsciente.”¹⁹¹ O inconsciente, no que se refere à concepção desse

¹⁸⁹ DELEUZE, GUATTARI, *Ibidem*, p. 12

¹⁹⁰ DELEUZE, GUATTARI, *Ibidem*, p. 41-42

¹⁹¹ SILVIA, Cíntia Vieira da. *O conceito de Desejo na filosofia de Gilles Deleuze*. Campinas, SP [s.n], 2000, p. 7

outro modo que não o do neurótico no divã, é concebido como um campo de fluxos livres não codificados de investimentos intensivos do desejo e de seus cortes-fluxos.

Acreditamos que o conceito de máquina-desejante, juntamente com sua abrangência teórico-prática, pode fornecer os esteios necessários para pensarmos esse afecto que nos mobilizou por inteiro na leitura de Hilst. Uma das grandes lições que aprendemos com Gilles Deleuze é que, “no caminho que leva ao que existe para ser pensado, tudo parte da sensibilidade”¹⁹². Deleuze e Guattari produzem em *O Anti-Édipo* uma nova imagem do inconsciente e do desejo, não mais restrita e devedora da tematização clássica psicanalítica. Segundo a velha imagem, o inconsciente estaria referido a uma instância constituída individualmente mediante uma repressão primária (recalque) individual, decorrente da compreensão da resolução de um complexo edípico universalizante.

Entretanto, à medida que a compreensão passa a ser a dos maquinismos com suas sínteses conectivas, nos tornamos bricoladores de objetos sempre parciais e em seus fluxos sempre reinvestidos, portanto não totalizantes, tendo em vista que o produto já está inserido no produzir. Bricolagens “não apenas no sentido de podermos desviar múltiplas coisas deste ou daquele conjunto funcional para vários outros, mas também porque nossas próprias máquinas se engrenam multiplamente”¹⁹³ E é nestes termos que se trataria de compreender a mesa esquizo, como um processo em execução, tendo suas partes desviadas na construção, e seu produto supostamente final já inserido na própria produção. Hilda, que ficava besta quando a entendiam, não era besta nem nada. Especulamos que, talvez justamente por identificar uma afinidade eletiva com a experimentação da mesa esquizo e seus processos de escrita, ela a teria mencionado: por se tratar de algo que, minimamente, talvez tenha lhe chamado sua atenção.

A crítica empreendida a um pretenso complexo de Édipo universal se dá ao mesmo tempo em que os autores se servem dos temas psicanalíticos para ultrapassá-los em direção a uma nova concepção do desejo posto em relação direta com o corpo social. *O Anti-Édipo* mobiliza um programa filosófico que busca pensar a natureza produtiva no desejo, num combate acirrado contra os esquemas interpretativos e representativos, tão caros à teoria psicanalítica. O que ganha relevo na apresentação deste programa é o contorno de uma teoria do desejo em total consonância com uma Filosofia da Diferença. Já não há mais razão alguma para se crer que o motor que moveria a atividade desejante

¹⁹² DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. 2. Ed^a. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006, p. 2010

¹⁹³ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. 1^a Ed. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 11

esteja alhures, em um nascedouro transcendente habitado por uma falta idealizada. Colocar-se no lugar de um suposto saber – como fazem os psicanalistas dogmáticos –, para traduzir e interpretar o conteúdo do inconsciente atribuindo-lhe uma significação ideal, supõe já de antemão que as formações do inconsciente manifestam-se a partir de unidades de expressão enquadradas em modelos interpretativos prévios, quando, na verdade, o que melhor descreve o funcionamento do inconsciente é a processualidade de sua produção: maquinaria (usina de forças) em vez de teatralidade (representação). “Por que foi concedido este privilégio insensato à representação mítica e trágica? Por que ter instalado formas expressivas, e todo um teatro, onde havia campos, oficinas, fábricas, unidades de produção? O psicanalista monta seu circo no inconsciente estupestato.”¹⁹⁴ A consequência mais nociva deste equívoco, que subjugou o aspecto da expressão sobre a produção, resultou na história do movimento psicanalítico, na criação de um dispositivo de escuta e controle, que censurou a potência singular do desejo e do funcionamento dinâmico de suas maquinações.

O livro expõe de modo entusiasmado o funcionamento real do desejo, à medida que desmonta com rigor lógico as engrenagens psicanalíticas e seus avatares fantasmagóricos, inviabilizando as determinações do falso problema que representa o complexo de Édipo.¹⁹⁵ Nesse sentido, se a experiência do desejo em nossa formação social conformou-se em função deste falso problema, é porque historicamente a produtividade genética do desejo foi coagida por um regime sociocultural repressor. “Sabemos bem de onde vem a falta — e o seu correlato subjetivo, o fantasma. A falta é arrumada, organizada, na produção social.”¹⁹⁶ Aquilo que melhor contempla o funcionamento do desejo em sua gênese passa a ser definido pelos autores pela via deste conceito de máquinas desejanças, que são emissoras de fluxos que são cortados por outras máquinas, num encadeamento que vai ao infinito e que atravessa todo o campo social.

Tais máquinas e a fluidez de suas maquinações estão, portanto, em perpétua linha de conexão. Produtoras de diferenças, fundadas na positividade de um desequilíbrio, elas deixam de pressupor a ideia de uma teleologia no funcionamento do desejo, dando lugar a uma passagem para sua natureza

¹⁹⁴ DELEUZE, Gilles. FÉLIX, Guattari. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução. Luiz B. L. Orlandi. 1. Ed^a. São Paulo, Ed. 34, 2010, p. 393

DELEUZE, GUATTARI, *Ibidem*, p. 46

¹⁹⁵ Formula-se em *O Anti-Édipo* “uma crítica do inconsciente no sentido kantiano”, que se reporta a Kant na medida em que busca reativar os critérios imanentes das sínteses do inconsciente, denunciando o uso ilegítimo edípiano efetuado pela psicanálise em sua condição de possibilidade. Com isso, há na nova teoria do desejo construída em *O Anti-Édipo* a realização de uma tarefa crítica, que é a de analisar as condições de instauração e de reprodução de Édipo como complexo psicanalítico.” SILVIA, Cíntia Vieira da. *O conceito de Desejo na filosofia de Gilles Deleuze*. Campinas, SP [s.n], 2000. p. 78

¹⁹⁶ DELEUZE, Gilles. FÉLIX, Guattari. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução. Luiz B. L. Orlandi. 1. Ed^a. São Paulo, Ed. 34, 2010, p. 45

inteiramente afirmativa. Fazemos coro com o que é enunciado por Cíntia Vieira da Silva (2000) – em sua dissertação que versa sobre o conceito de desejo, rastreando nos livros anteriores a *Anti-Édipo* (2010) os indícios de formação do conceito, e nos livros posteriores, suas repercussões e atualizações – sobre a filosofia deleuziana de modo mais geral, e que nos soa como um ritornelo que sintetiza um sobrevoo por toda obra do filósofo: “Há na filosofia deleuziana todo um esforço para fazer do pensamento um poder de afirmar, para destituir o negativo de toda potência, tornando o múltiplo com o qual o pensamento tem que se haver objeto de afirmação, e do diverso que assalta a sensibilidade objeto de alegria.”¹⁹⁷

Se tudo compõe máquinas sob um plano de imanência do diverso e do múltiplo, é esta a noção que permite essa passagem sem mediação do desejo em direção às múltiplas conexões que estabelece com uma infinidade de outros corpos ou máquinas desejanter. Trazendo novamente a questão para uma proximidade com o fenômeno literário, a literatura aliada ao desejo pode ser compreendida como uma “potência de transformação e não de reprodução das relações sociais já estabelecidas”. O que entra em jogo aí é “a busca de uma vitalidade na política, na filosofia e nas artes.” “Quando Deleuze se pergunta o que é escrever, a resposta ressurgue mais próxima da Vida mesma.”¹⁹⁸

Com o que argumentamos até aqui, estamos em condições de dizer que muitas são as afinidades das máquinas desejanter com a atividade literária e com a arte em geral. Ressaltamos que uma variedade de literatos (e também de pintores, músicos e etc.) como Miller, Lawrence, Kerouac e Rimbaud¹⁹⁹ aparecem em *O Anti-Édipo* com o intuito de demonstrarem que, em se tratando da criação artística, a força produtiva do desejo está tanto em sua gênese criadora quanto naquilo que é criado. Deleuze e Guattari chegam mesmo a dizer que “a própria obra de arte é uma máquina desejanter.”²⁰⁰ Radicalizando essas definições, nos colocamos em condição de dizer que não há literatura sem libido, uma vez que “a libido a tudo engloba.”²⁰¹ Essas correspondências operativas entre a literatura e as máquinas desejanter recebe, no conjunto do pensamento deleuzo-guattariano, um tratamento

¹⁹⁷ SILVIA, Cíntia Vieira da. O conceito de Desejo na filosofia de Gilles Deleuze. Campinas, SP [s.n], 2000. p. 4

¹⁹⁸ ALBUQUERQUE, P. G. Literatura e Política em Deluze: minoria, poder e democracia. 1. ed. Fortaleza: Ed. Bookmaker, 2015, p. 7, 11

¹⁹⁹ “Acreditamos que Lawrence e Miller tem uma avaliação mais justa da sexualidade do que Freud, inclusive do ponto de vista da famosa cientificidade”. Essa relação que a arte mantém com as máquinas desejanter é exposta não sem uma menção aos riscos que espreitam todo escritor. O de se cair no pólo paranóico do delírio e com isso perder a potência de liberá-lo de uma imagem demasiadamente antropomórfica do desejo, da sexualidade e da arte. DELEUZE, Gilles. FÉLIX, Guattari. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução. Luiz B. L. Orlandi. 1. Ed^a. São Paulo, Ed. 34, 2010, p. 385

²⁰⁰ DELEUZE, GUATTARI, Ibidem, p. 50

²⁰¹ DELEUZE, GUATTARI, Ibidem, p. 62

revigorado no livro sobre Kafka, onde este acoplamento tomará a força de uma defesa de uma literatura menor:

Acreditamos apenas em uma política de Kafka, que não é nem imaginária nem simbólica. Acreditamos apenas em uma ou mais máquinas de Kafka, que não são nem estrutura nem fantasia. Acreditamos apenas em uma experimentação de Kafka, sem interpretação ou significância, mas somente protocolos de experiência (...) um escritor não é um homem escritor, é um homem político, e é um homem máquina, e é um homem experimental.²⁰²

Ainda numa discussão em torno do procedimento literário de Kafka, outro conceito que passa a ter as máquinas desejanças como um dos seus elementos de constituição é o de agenciamento, que já mencionamos ao longo do texto, mas que cabe retomar aqui. Sem nos determos nos inúmeros problemas que se desdobram na discussão efetuada em torno do procedimento escritural kafkiano, podemos dizer que a literatura promove um agenciamento artístico que maquina um regime de corpos (seu componente de conteúdo) e de signos (seu componente de expressão). Nos aproximando ainda mais do território do literário, dizemos que tanto os processos de escrita quanto sua recepção na experiência de leitura sob a forma do livro correspondem a esses mesmos mecanismos, que criam “cadeias de descodificação e de desterritorialização” fazendo “funcionar máquinas desejanças” muito diversas.²⁰³ Do lado do leitor residem seus encontros com os livros, nas suas múltiplas entradas e diferentes modos de se afetar por eles, acionando maquinações de corpos que tornam a experiência de leitura uma atividade transformadora. Do lado do autor, um agenciamento maquinico de escrita se institui, oferecendo-lhe, como efeito dos acoplamentos diversos de suas máquinas, matérias não formadas de expressão.

Hilda (2013) dirá que o trabalho literário é “antes de tudo a procura de uma expressão para o já sentido e apreendido”.²⁰⁴ Identificamos aqui mais um entrelaçamento com o que propõe Deleuze e Guattari, pois percorrer essas linhas de conexões das máquinas do desejo acaba por nos conduzir à descoberta de novos mundos por ora apenas pressentidos, despertando em nós um inconformismo com as formas dominantes do pensar e do sentir do presente. Nos tornamos afeitos à busca de criação de novos mundos na reinvenção de uma sensibilidade mais refinada, e a linguagem literária tem a potência de ser, mediante os recursos estilístico específicos de cada escritor, a efetivação dessas linhas

²⁰² DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Kafka: Por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2014 p. 13

²⁰³ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* 3ª Ed. Trad. Bento Prado Jr., Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 489

²⁰⁴ HILST, Hilda. *Fico besta quando me entendem*. Org. Cristiano Diniz. São Paulo: Editora Globo, 2013, p. 17

na criação desses mundos, fornecendo aos leitores um convite para o traçado de linhas de vida em suas relações com a criação literária.

b. Fragmentos de duas cartas e um e-mail em dispersão rizomática

Fragmento/Carta 1: Invejo essa sua ginga rítmica, no samba da palavra com a vida. Essa nossa prosa tem sido exercício constante de entrar na roda, aceno positivo ao chamado dos seus atabaques. Ando tendo dificuldades para escrever. Quando tento é como se estivesse sendo engolido por um falatório, que logo se mistura a uma infinidade de outros tantos ruídos que nada me dizem, a não ser de uma necessidade imperiosa de provocar o movimento da frase que vai se fazendo, irmão. Não há qualquer coisa que gostaria que minha letra levasse de antemão. Você me ensinou que o sentido só pode vir depois: quando, numa escuta sensível, pode-se discernir uma voz nesse diálogo plural e ininterrupto, mas também nisso que é marulho de ondas, redemoinho marítimo, podendo rodopiar em círculos, girar e submergir... Já faz algum tempo que não mergulho em livro algum, que não sou arrastado por suas páginas, sabe, engolido, transportado. Gostaria de cair numa paixão, mesmo que por qualquer idiotice brega... Tenho pensando que a insistente imaginação do vivido empobrece nossa capacidade de bordear o impossível. É preciso imaginar o possível para não sufocar, já diziam aqueles franceses malditos que foderam nosso hipotálamo. Desconectar-se de tudo à nossa volta, dos regimes já construídos que nos dão as respostas prontas, escolas, gêneros, rupturas, blábláblá. Isso tudo é um convite para devirmos juntos... mas porra, eu só quero sua malandragem carnal que muito me afeta, terena, kayapó, iorubá, sua língua versada na poesia marginal, falada como um punho fechado, sua ancestralidade sempre relançada no contato da folha com seu rabisco que nunca para, no traçar constante da busca por um sentir ainda invisível.

ps: ainda ressoam por aqui suas últimas palavras a mim endereçadas: “que a poesia fecunde nossos olhos, e de nossas costelas saiam supernovas; que os móveis inofensivos escodam nas gavetas páginas soltas, escritas cada uma delas numa nova maneira de sentir: como vagabundo, como pássaro..., como poeta!!!”

Fragmento/Carta 2: Amigo, eu só posso existir em palavras, e por isso sou embalado pelos gemidos da terra e os berimbaus do tempo... a linguagem é musicalidade e tudo isso é corpo-a-corpo-em-relação-e-vibração! Você, na sua impossibilidade, é mais poeta que filósofo, o que suas palavras escondem de meus ouvidos, hein, malandro? Talvez um gemido mais remoto como força que deseja se expressar – sem figura, mas fulgurante. Para mim é um prazer me corresponder com seu incomunicável transbordante de palavras! Preciso ainda lhe dizer que, depois de ter lido sua carta, adormeci, enquanto uma imagem foi fazendo-se movimento e enfim sonho. O que se segue daí é

minha fabulação sobre o poderia ser uma geologia da nossa amizade, pois tu foi, naquele momento, a imagem do meu sítio arqueológico particular: eu te via soterrado, estratificado, sedimentado sob rochas compenetradas em suas durezas. Você jazia entre superfícies mineiras mais duras, mas também maleáveis, vegetais, capim, feno e esterco. Você agonizava numa chuva de ventos fortes e remotos, e as eras transportavam seu ser paleozoico, mesozoico: débil, estilhaçado, arenoso.... como as folhas de um diário desfolhadas pelo ar, eu via o rumor de eras... o vento anda a bater na janela de vidros trincados, maçanetas enferrujadas e persianas que não abrem e tampouco fecham mais. Me permita encerrar assim, amigo, na penumbra de uma janela, no bater de um vento, e no abrir e fechar de um livro inacabado que diz assim: existe um demônio diminuindo nossas distâncias, existe um demônio diminuindo nossas madrugadas, existe um demônio diminuindo essa angústia que bordeia o peito. Somos catástrofes na Hiroshima do peito, no gozo, no gonzo, no cerne da palavra sendo incrustada em algum lugar dessa amizade narrada. Amizade dessas cujo nome não sabemos e povoam o peito em desavença com os dicionários em suas traduções e com a razão em seus esquemas. Aliás, demos a mãos aos maus destinos aos desatinos da lua desvairados pela noite..., antes que as mãos afaguem o silêncio e façam nascer o poema, jamais se esqueça, amigo amado, que existe uma amizade encurtando nossa ausência.

Fragmento/e-mail 3: *(ps: para ser lido ao som de “Moanin”, de Charles Mingus)* Você me dizia que o “Samba da Bênção” é uma delícia para se despojar no tempo... Talvez não tenha compreendido muito bem o que você quis dizer. É a música que te assalta no tempo, ou o tempo que te assalta na música? Creio que ter reunido tempo e música no que você disse foi de uma grande felicidade. Com rigor, me pergunto se uma coisa poderia vir a existir sem a outra. Uma vez escutei e nunca mais esqueci que uma genealogia da música que remontasse a seu princípio deveria ser buscada na pulsação primordial dos movimentos da vida, mesmo naqueles inorgânicos, do crescimento silencioso dos cristais, dos ruídos imperceptíveis, no movimento de circulação do sangue, na pulsação do coração. Enquanto lia seu e-mail estava por acaso ouvindo uma outra música, dessa vez de Charles Mingus, chamada “Moanin”. Ele, um prodigioso multi-compositor, compôs peças sonoras virtuosíssimas em plena efervescência político-cultural e artística. Sabemos que uma dimensão política da arte perpassa as lutas por direitos, por expressão e por voz mundão afora. Foi assim no século passado com as lutas afro-americanas pelos direitos civis, penso aqui especialmente em Nina Simone e Miles Davis, mas também na Nigéria, com Fela Kuti. Nesse casos, o engajamento político pela arte se fazia declarado, inevitável, vital. Considerar tais contextos, nestas apreciações musicais tagarelas que vêm tomando espaço na nossa conversa, é importante e necessário. Coisa que o próprio

sambista reconhece, quando diz: “porque o samba nasceu lá Bahia/ e se hoje ele é branco na poesia/ ele é negro demais no coração.” Você me falou de uma possível dialética, presente na letra da canção de Baden e Vinícius, e do inevitável conflito entre os polos alegria e tristeza para gerar a síntese da beleza na feitura do samba. Me lembrei que o tema da tristeza é recorrente na história do nosso samba: de um lado ouvimos “a tristeza é senhora/ desde que o samba é samba é assim”, do outro “...ai, ai, ai, deixa as mágoas para trás ó rapaz” e de repique “canta, canta, minha gente/ deixa a tristeza pra lá...”. Imagino que o material seria extenso para uma investigação desse tipo e que poderia denominar-se “poéticas do samba” e ter como epígrafe um trecho das correspondências incompletas da Ana C. Numa carta, ela diz: “Danço samba nesse baile absurdo, e me visto de mim quando preciso e quando não preciso. E que tudo mais vá pro inferno, meu bem!”. Entre uma tendência melancólica que apostaria num reencontro da alegria perdida numa síntese engendrada pela reconciliação da beleza da composição, prefiro o tom que Ana C. assume no que diz nesse trecho, me soa mais combativo. E de quebra me vem o que declara Baco Exu do Blues no seu álbum “Bluesman”: “Eu sou o primeiro ritmo a formar pretos ricos. O primeiro ritmo que tornou pretos livres. Anel no dedo em cada um dos cinco. Vento na minha cara, eu me sinto vivo. A partir de agora considero tudo blues. O samba é blues, o rock é blues, o jazz é blues. O funk é blues, o soul é blues, eu sou Exu do Blues. Tudo que quando era preto era do demônio e depois virou branco e foi aceito, eu vou chamar de blues. É isso, entenda...” – e que tudo vá pro inferno. Tenho adorado essa coisa de ler correspondências (de pessoas e nas coisas), as da Ana C. são viscerais, autoanalíticas, performáticas. Estou surpreso em retrospecto, pois numas das últimas cartas que li, de 1977, ela menciona que foi com um amigo a um concerto de jazz do contrabaixista Charles Mingus no Rio, sim, esse que surgiu há pouco na minha playlist. Enquanto lia suas considerações sobre o samba, fui desposado por essa outra matéria de expressão, agora sonora. Numa pesquisa rápida descobri que “Moanin” pertence a um disco instrumental de 69, que se chama Blues e Raízes. A faixa, que é um clássico do improviso jazzístico, acabou por fazer surgir, em meio à fruição e a toda essa nossa prosa em torno do samba, algumas interconexões que fortemente se ataram. Vê lá se dá caldo o que vou ensaiar dizer por aqui. Aquilo que na letra do “Samba da Bênção” se enuncia como uma espécie de acordo díspar de qualidades afetivas incompatíveis, alegria e tristeza, mas que acaba por ser o ensejo necessário para se fazer um samba com beleza”, em “Moanin” soa já, no próprio desenvolvimento de sua formação melódica, como pura condição de possibilidade para fazer o Jazz acontecer: em sua inconstância programada, intensiva, disruptiva, e conectiva... Se no samba alegria e tristeza se reúnem em favor da beleza como conteúdo, no jazz os elementos sonoros se formam, ou melhor, se individualizam, na afirmação de sua dispersão sublime no tempo. Em “Moanin”, é como se a harmonia, elemento indispensável em termos de música, ao menos as tonais,

só pudesse ser considerada a partir do constante duelo de pequenas desarmonias, discrepâncias e pequenos desacordos acordantes, que vão sendo reiteradas ao longo de toda a música. Não sei, mas sinto como se as regras do jogo fossem dadas a cada lance. Não parece estar em questão para os músicos em execução noções como “acabado” ou “definido”. Com Eco, poderíamos dizer que o Jazz, em sua feição de arte moderna, põe em xeque alguns valores da arte clássica, ao “propor uma obra indefinida e plurívoca, aberta, verdadeira rosa de resultados possíveis”, “feixe de possibilidades móveis e intercambiáveis” adaptadas a certas condições prévias, que entretanto estão em constante abertura. Se tomássemos a execução de uma sessão de jazz, metaforicamente, como um diálogo, veríamos que é como se cada instrumento, em seu momento de solo, não almejasse apenas expressar algo a fim de seguir o curso de uma mesma partitura temática que serviria de formato musical exclusivo e definido de antemão para todos os comunicantes. A sensação que me pegou ao ouvir é algo parecido com um flerte com a incerteza, e que me leva a te escrever coisas como: O que há em “Moanin” são elos momentâneos dos sons. Construtivismo radical de um prazer progressivo propiciado pela música. Trata-se mais de uma questão de intensidades variadas e de conexões múltiplas, onde cada instrumentador submete a força do seu sopro, conectado ao instrumento, a uma repetição da diferença. A partitura, se é que ela ainda exista em “Moanin”, é uma passagem ao ato via experimentação! Quero muito que escute ao ler as elucubrações que trago aqui. Você perceberá que os momentos de solo (agora por exemplo estou ouvindo o de um saxofone) reiteram um silêncio dos demais instrumentos, por isso usei a metáfora do diálogo para pensar esse acontecimento sonoro. Esse silêncio em alguns momentos põe-se como necessário para os demais instrumentistas assumirem uma posição de fundo, de menos força, mas apenas em função de um todo harmônico aberto, e que, graças a sua multiplicidade de ser, se diz de todos e de cada um, em uníssono. Fica assim impedido, no plano sequencial da execução, o aparecimento de figuras sonoras privilegiadas. Ao contrário, as figuras sonoras graciosamente se desfazem em proveito da individuação musical considerada em sua atualização de forças, como na repetição da onda do mar a alterar constantemente a paisagem da areia. Irrupções de gozo musical: percebes a inconstância do gemido ao longo da música? Todo um contínuo dessas explosões é produzido. E, se cada instrumento grita uma espécie de língua própria, me parece ser apenas tendo em vista o interesse comum de criar com isso dissonâncias plurais nos sons que se entre-percorrem em excesso dionisíaco. Você sentirá ao ouvir. Aos meus ouvidos, assaltou-me como um trombone, como você já pode entrever pelo jeito efusivo do meu relato. Lembra da corda bamba? Arrisco dizer uma frase que talvez soe pedante: o ser humano é uma corda de contrabaixo estendida entre o Samba e o Jazz. Alegria, tristeza, mas inteiramente gozo de pulsões infernais. Não é sob tais móveis que corre a fúria ininterrupta do desejo, sua água-viva? Lembro agora de Clarice, outra

espantada com a música da vida: “O que diz este jazz que é improvisado? Diz braços enovelados em pernas e as chamas subindo e eu passiva como uma carne que é devorada pelo adunco agudo de uma águia que interrompe seu vôo cego. Expresso a mim e a ti os meus desejos mais ocultos e consigo com as palavras uma orgiaca beleza confusa. (...) O caos de novo se prepara como instrumentos musicais que se afinam antes de começar a música eletrônica.” Podemos também chamar de ‘caoticidade gerativa’, se nos juntarmos àqueles cosmólogos, que te falaram recentemente que a primeira de todas as coisas é o caos. Clarice chama de instrumentos musicais que se afinam, mas eu prefiro pensar em termos de catástrofe iminente, propulsora de um plano. Os meios para gerar a consistência necessária à vida de uma música, ou de qualquer coisa que pretenda ficar de pé por si, dançar ou ressoar, podem ser inúmeros, mas neles uma coisa me parece essencial: o jogo de cintura ou as mudanças de estratégia. Ser despojado por outros sons e paisagens, materiais e forças. Saber improvisar com as novas direções que nos forçam a pensar e sentir para além das formas e conteúdos previsíveis. A alegria nunca será tristeza, e a tristeza nunca será alegria, no entanto, esse acordo discordante se tornou com Vinícius e Baden a ocasião para a criação de um samba abençoado e que dá na letra, segundo o poeta, a fórmula de todos os outros sambas que se pretendem belos. Vinícius, que não era bobo nem nada, transou isso muito bem, e sabia evidentemente da potência desses encontros fortuitos que se encarregam de construir sua própria diferença. Como esse, deste e-mail, do jazz, do samba, e de tudo que aí surgiu. Aguardo apreensivo, por saber como isso tudo vai soar por aí. Um abraço batucado!

Referências Bibliográficas

- ALBUQUERQUE, P. G. *Mulheres claricianas: imagens amorosas*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2012
- ALBUQUERQUE, Germano. Paulo de. *Literatura e Política em Deleuze: minoria, poder e democracia*. 1ª Ed. Fortaleza: Editora Bookmaker, 2015
- CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Ática. 1999
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. 1ª Ed. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992
- DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)*. 1ª Ed. Trad. Guilherme Ivo, Rev. Luiz. B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016
- DELEUZE, G. GUATTARI, F. Apresentação de Sacher-Masoch: o frio e o cruel. Tradução de José Bastos. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1983
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. 1ª Ed. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. Editora: Paz e Terra. 2018, Edição do Kindle
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 4ª Ed. São Paulo, Editora: Perspectiva, 2000, Disponível em: <<https://imediata.org/asav/gilles_deleuze_-_platao_e_o_simulacro.pdf>> Acessado em: 08/07/2023
- DELEUZE, G. *Lógica da Sensação*. Trad. Coord. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2007
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. 1ª Ed. Trad. Roberto Machado. São Paulo: Editora 34, 2022
- DELEUZE, G. GUATTARI, F. Apresentação de Sacher-Masoch: o frio e o cruel. Trad. de José Bastos. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1983
- DELEUZE, Gilles. PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Editora Escuta, 1998, p. 9 [grifo meu] Disponível em <<https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4931448/mod_label/intro/DELEUZE_PARNET_Dialogos.pdf>> Acessado em: 06/07/2023
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Kafka: Por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2014

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2012

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 2. 2ª Ed. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2011

DELEUZE, GUATTARI, *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia Oliveira, Lúcia Cláudia Leão, Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. G. *Mil Platôs; capitalismo e esquizofrenia*. vol. 4 Trad. Suely Rolnik, 2ª Ed. São Paulo: Editora 54, 2012

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* 3ª Ed. Trad. Bento Prado Jr., Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010

Entrevista: *Bosco Martins, Cláudia Trimarco e Douglas Diegues entrevistam Manoel de Barros*. Disponível em <<<https://www.terapiadapalavra.com.br/uma-maravilhosa-entrevista-de-manoel-de-barros/>>> Acessado em 24/08/20123

Entrevista: *Sibila, lugares contemporâneos da poesia: Liliane Giraudon*. Disponível em: <<<https://sibila.com.br/critica/sibila-lugares-contemporaneos-da-poesia-liliane-giraudon/10888>>> Acessado em: 13/06/2023

Etimologia da palavra *desembocar* Disponível em: <<<https://origemdapalavra.com.br/?s=desembocar>>> Acessado 11 de Jun. 2023

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. 1 Edª. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992

GUARRAMUNÕ, Florência. *Fruto estranho: a inespecificidade na estética contemporânea*. Editora: Rocco LTDA, 2014. Edição do Kindle

GALEANO, Eduardo. *O livro do Abraços*. Trad. Eric Nepucemo. 9ª Ed. Porto Alegre: Editora Porto Alegre L&PM, 2002

GIL, Gilberto. *Tempo Rei*. Acessado em: <<<https://www.youtube.com/watch?v=ZnBcQOvcE-k>>> Disponível em: 19/07/2023

HILST, Hilda. *Fico besta quando me entendem*. Org. Cristiano Diniz. São Paulo: Editora Globo, 2013

HILST, Hilda. *132 crônicas: Cascos & carícias e outros escritos*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018

HILST, Hilda. *Da Poesia*. 1ª Ed. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2017, p. 496 Edição do Kindle

HILST, Hilda. *Da Prosa*. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018

HILST, Hilda. *Teatro completo volume 1: As aves da noite seguido de O visitante*. 1ª Ed. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2018

JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1987

Letra da canção *Tempo Rei*. Acessado em: <<<https://www.letras.mus.br/gilberto-gil/46247/>>>
Disponível em: 19/07/2023

KASTRUP, Virgínia. *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Orgs. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia. Porto Alegre: Editora Sulina, 2015

KAMENSZAIN, Tamara. *O gueto. O eco da minha mãe*. Trad. Paloma Vidal, Carlito Azevedo. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012

KIFFER, Ana. *Do desejo de escrita – uma certa borra das coisas*, in Congresso ABRALIC 2017 – UERJ, Simpósio Poesia e Interfaces (orgs): Masé Lemos, Marcelo Jacques de Moraes, Mauricio Mendonça Cardozo. Disponível em: <<<https://anakiffer.blogspot.com/2017/08/fulminato-7.html>>>
Acessado em: 25/07/2023

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

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

MELO, Di. *A vida em seus métodos diz calma* Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QfHVhj-Kghk&ab_channel=RaelAlves>> Acessado em 15/06/ 2023

ORLANDI, L. B. *Arrastões na imanência: vagas entre solo e lua*. 1. Ed^a. Campinas: São Paulo. Ed. Phi, 2018

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Editora: Companhia das Letras, 2006, p. 30 Edição do Kindle

SAUVAGNARGUES, Anne. *Una ecología de los signos: A partir de Deleuze*, Editora: Pólvora, 2017, Edição do Kindle

SILVA, Cíntia V. da. *Intensidade e individuação: Deleuze e os dois sentidos de estética*. Revista De Filosofia: Aurora, v. 29, p. 17-34, 2017. Disponível em: <<<https://periodicos.pucpr.br/index.php/aurora/article/download/5624/5567>>>. Acessado em 20/07/2013

SANTIAGO, Silviano. *35 ensaios de Silviano Santiago* Companhia das Letras. 2019

SILVA, Agnaldo Valente Germano da. *Útero Cosmos - hibridizações de meios, sistemas poéticos de um sky-art interativo*. São Paulo: Escola de comunicações e artes, USP, 2018

Significados da palavra *desembocadura* Disponível em: <<<https://www.dicio.com.br/desembocadura/>>> Acessado 11 de Jun. 2023.

Sinônimos da palavra *desembocar* Disponível em: <<<https://www.sinonimos.com.br/desembocar/>>>
Acessado 11 de Jun. 2023

WOOLF, Virginia. *O sol e o peixe: prosas poéticas*. Org. Trad. Tomaz Tadeu. 1ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: 2004, p. 37 Disponível em: <<<https://www.redehumanizaus.net/sites/default/files/deleuze-vocabulario-francois-zourabichvili1.pdf>>> Acessado em: 25/07/2023