



## Literatura: insurgentes usos menores

### Literature: insurgents minor uses

Clarissa Moreira de Macedo  0000-0002-5704-2426  6864282555066300  
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

---

**Resumo:** Através de modelos, o pensamento ocidental, de matriz europeia, imputou à língua, à literatura-arte, à cultura, à sociedade, narrativas oficiais de esquema arborescente e feição debitarista. Nesse quadro, toda e qualquer manifestação cultural não europeia seria afiliada desta e, portanto, não possuiria a capacidade de imprimir usos criativos que não fossem uma cópia. Mais grave ainda: fora da Europa não haveria uma cultura válida. No transcurso do tempo, e através do Estado, essa visão oprimiu culturas e justificou guerras. Em face ao que foi mencionado, diversos estudos foram e têm sido constituídos. Para o corrente texto, como elemento crítico-metodológico-insurgente, aciono o rizoma e a ideia de língua menor, no intuito de empreender uma concisa e intencional leitura de *Finisterra*, romance de Carlos de Oliveira (1982), e de um poema, sem título, de Douglas Diegues. Por meio dessas leituras, proponho micropontuações sobre o trabalho com e pelo literário, que se dá por zonas de confronto e aproximação e não puramente historiográficas, quando a historiografia significar cronologia sem contexto e sem memória. Entenda-se trabalho literário como o de quem escreve, leciona, lê, se interessa por literatura, pelo que há de potência em sua ecologia da linguagem, da política e do estético.

**Palavras-chave:** Literatura. Rizoma. Língua menor. Ética. Política.

---

**Abstract:** Across models, Western thought (in an European matrix) assigned to language, to literature-art, to culture, to society, to official narratives of arborescent scheme and debt feature. In this picture, all non-European cultural manifestations would be affiliated with it and, therefore, would not have the ability to pose creative uses other than a copy. Even worse: outside Europe there would be no valid culture. Over time, and across the rule, this vision has oppressed cultures and justified wars. In view of what has been mentioned, several studies was and have been constituted. For the current text, as a critical-methodological-insurgent element, I use the rhizome and the idea of a minor language, in order to undertake a concise and intentional reading of *Finisterra*, a novel by Carlos de Oliveira (1982), and of a poem, without title, by Douglas Diegues. Through these readings, I propose micro-scores on the work with and through the literary, which takes place through zones of confrontation and approximation and not purely historiographical, when historiography means chronology without context and without memory. Here literary work is understood as which of someone who writes, teaches, reads, is interested in literature, for what there is of potency in their ecology of language, politics and aesthetics.

**Keywords:** Literature. Rhizome. Minor language. Ethic. Politics.

---

## Introdução

*o construtor é o homem  
que trabalha sob o signo do uno,  
a sua matéria prima é a dispersão  
e o caos, o vazio e o obscuro,  
o informe e o opaco*

António Ramos Rosa

No capítulo “O mundo”, que se inicia com a pergunta “De que fala a literatura?”, Antoine Compagnon (1999) torna perceptíveis dimensões que, muitas vezes, isolaram a literatura, tornando-a, do ponto de vista da crítica, um ciclo fechado, não a serviço da vida, mas em nome de sua própria demanda. O autor elabora a seguinte afirmativa:

Mas é ainda essa violenta lógica binária, terrorista, maniqueísta – tão a gosto dos literatos – fundo ou forma, descrição ou narração, representação ou significação – que nos leva a alternativas dramáticas e nos joga contra a parede e os moinhos de vento. Ao passo que a literatura é o próprio entrelugar, a interface (COMPAGNON, 1999, p. 138).

A partir do entendimento de que a função referencial — de mundo — no texto parte de modelos, tomamos a imagem literária como um duplo: referenciação seguida de criação. Na criação ficcional, o original — harmônico e superior numa acepção platônica — é destituído, realocado, abrindo outras portas de significação. O sentido é descentrado (DERRIDA, 1995) e o binarismo pode dar lugar ao múltiplo, ao emaranhado, permanentemente em várias probabilidades de definição da arte, da política e da existência.

Proponho aqui uma análise — que pode ser da literatura, da existência, da arte — através da zona do movediço e da interface, como apontou Compagnon (1999). Pensando nas relações entre texto e vida e entre diferentes autoras/es que criaram e criam perpassando por um mesmo tema, ao fundo a própria vida, apoio-me no rizoma como operador metodológico neste estudo. É, então, o rizoma que também aciono, pelo seu caráter desestabilizador dos signos em jogo nos textos, contextos, intertextos, temporalidades, espaços, imagens, definições; desterritorializando essas categorias na relação com o literário e suas diversas reflexões e complexidades.

## 1 Mot(in)es teóricos

Em “A literatura e a vida”, Deleuze (1993, p. 11, grifos meus) afirma que a escrita-literatura-ato de escrever constitui “[...] um processo, quer dizer, uma *passagem de Vida* que atravessa o vivível e o vivido”. O teórico relaciona no trecho algo fundamental para se pensar sobre o diálogo entre imagem, vida e texto: há um indissociável elo entre o vital e o textual, formando uma fenda, uma passagem de vida que atravessa o literário e que é atravessada por este. A literatura, também nessa perspectiva, pode ser pensada como instância que desvia e desconstrói terrenos institucionalizados (DELEUZE; PARNET, 1998).

Ruy Duarte de Carvalho, em “Arte poética”, parece ponderar vida, imagem e ficção:

Assim um gesto, quero dizer, um texto. Organizar o gesto como se fosse um texto. Aliterar os actos. [...] Convívio – lume brando. Imagem. O som que a imagem manda [...] Imagem, regra, rigor. Razão da imagem. Rigor, razão da imagem [...] Partir de uma palavra. Partir numa palavra. Confirmações possíveis. Fidelidade a quê? Texto, lugar do encontro. O pensamento, o tempo, a emoção, o som (CARVALHO, 2005, p. 230-231).

Para Silvína Rodrigues Lopes (2012, p. 74, grifos da autora), “sem a poesia, que salvaguarda o enigma ao oferecer-se como um gesto ou acto necessário — *um ritmo que não poderia ser outro* — as palavras estariam gastas”. O gesto da palavra, ou, ainda, da palavra poética ou poetizada, é um encontro plural: com um ser, uma potência, uma multiplicidade e com ideias que as invadem, com emoções. Este gesto, que é um encontro e que propicia um encontro, está instaurado numa linha de fuga. Numa das muitas linhas de fuga que constituem os seres e pelas quais os seres cruzam (DELEUZE; PARNET, 1998). Essas linhas estabelecem uma cartografia que faz rizoma com o mundo.

O trecho do poema em prosa de Ruy Duarte (2005) e o excerto de Silvína Rodrigues Lopes (2012) permitem examinar a relação mencionada um pouco acima. Os limites são deslizantes e a ambiência é a da interface — “Organizar o gesto *como se fosse um texto.*” (CARVALHO, 2005, p. 230, grifos meus). Esse lugar do encontro do instante, que alitera os atos, é o do texto literário — um gesto que se prolonga através de imagens que transitam entre uma representação criativa (COMPAGNON, 1999) e uma imagética que desaloja sentidos, fazendo do eco um canto novo. Será como reconhecer o corvo Vicente, do conto homônimo de Miguel Torga (1996), ao nos remetermos ao seu

correspondente extratextual, à sua carga simbólica e sua aparência corpórea. O bicho-corvo, entretanto, é reconfigurado na mundanidade do texto, que o apresenta não via emblema do agouro, mas como um revolucionário, que desafia Deus em nome de sua própria liberdade ao fugir da Arca de Noé em pleno dilúvio, conforme aponta a narrativa torguiana. A literatura parece não incorporar o esgotamento histórico que alguns termos, representações e acepções têm imputado a outros domínios da vida.

Assim, o rizoma constitui caminhos, configurando um operador para a construção de leituras. Isso porque, a ideia não é comparar, por exemplo, paradigmas de pensamentos nacionais diferentes, isto é, comparar pelo prisma da nacionalidade, mas analisar zonas de contato, similaridades, heterogeneidades, ou mesmo afastamentos, averiguando conceitos — o que me conduziu a pensar a ideia de relação. A questão não se baseia, portanto, num sentido nacional, debitário.

O rizoma constitui-se como operador crítico-metodológico com vistas a um estudo relacional que busque tratar de obras diversas, pensamentos variados num patamar de igualdade a partir de suas inegáveis diferenças (SILVA, 2000). Já não se está na hierarquização de pares em oposição, mas na leitura de nuances de aproximação e dessemelhança.

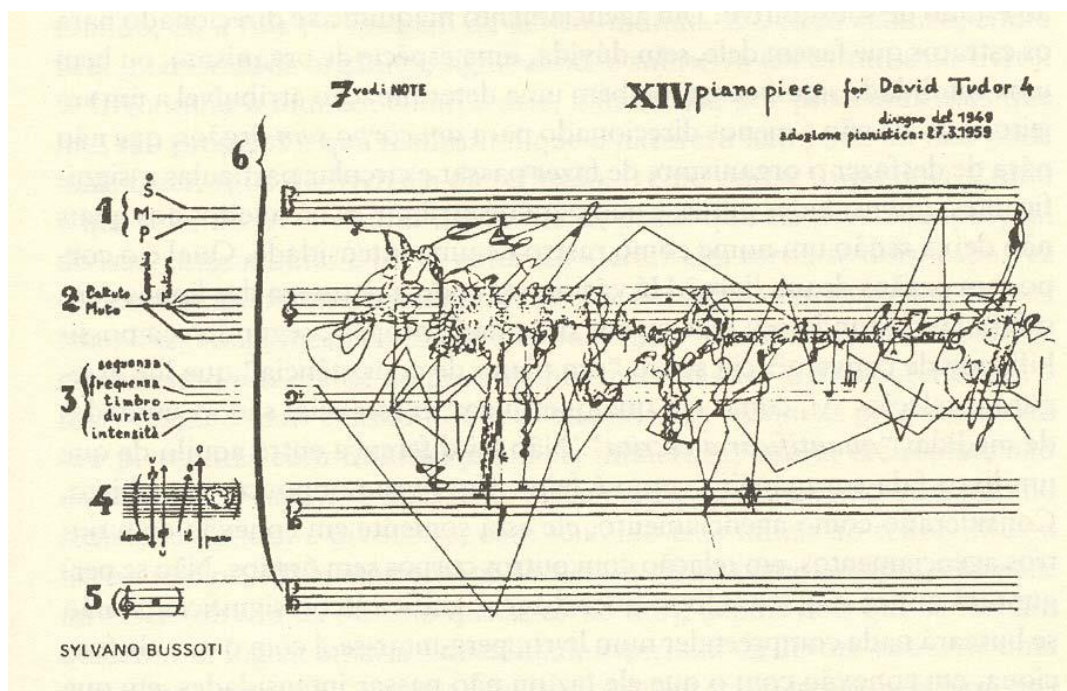
Deleuze e Guattari (1995) propõem o rizoma através de um contraponto com a imagem-conceito de árvore. Enquanto esta possui raízes e origem bem definidas, o rizoma constitui um emaranhado impossível de situar uma origem:

Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza, ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reduzir nem ao Uno nem ao múltiplo... Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções movediças. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 13).

Relacionar obras por intermédio do conceito rizomático significa estabelecer uma área de diálogo na qual não há uma filiação parental, euro-falo-etno-logocêntrica, mas uma pluralidade, sem ponto de partida ou de chegada, que abriga afinidades e disparidades sem sobrepor uma característica sobre outra, uma obra sobre outra, uma/um autora/or sobre outra/o.

Para fins ilustrativos, destaco abaixo a imagem do rizoma apresentada por Deleuze e Guattari (2005) na introdução ao *Mil platôs*.

Figura 1 – Imagem do rizoma



Fonte: Deleuze e Guattari (2005, p. 2)

Na imagem — que representa figurativamente o conceito acima exposto, explanando características rizomáticas, tais como o seu estado emaranhado, de meio, entre, sem fim ou início, e a interconexão entre níveis diversos — há uma partitura. O que nos interessa é o emaranhado que o esboço, provavelmente do “som”, elaborado pelo compositor, expõe e que não nos permite situar com certeza o ponto do começo ou o do final. Há traços retos, linhas curvas que se comunicam e se misturam compondo uma teia, um complexo de linhas.

No arcabouço conceitual rizomático, não é produtivo analisar o que quer que seja sob uma perspectiva arborescente, levando em consideração, entre outras questões, a cronologia e a nacionalidade — parâmetros utilizados por alguns compêndios comparatistas.

Contra os sistemas centrados (e mesmo policentrados), de comunicação hierárquica e ligações preestabelecidas, o rizoma é um sistema a-centrado não hierárquico e não significativo, sem General,

sem memória organizadora ou autômato central, unicamente definido por uma circulação de estados. O que está em questão no rizoma é uma relação [...] totalmente diferente da relação arborescente: todo tipo de “devires” (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 15).

No sistema a-centrado, “sem memória organizadora ou autômato central” (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 15) e sem um ente que determine algo, a relação se estabelece por pontos de conexão que tornam relevante sua relação — que pode ser em algum momento de busca de uma origem, mas que jamais poderia ser de filiação debitária, paternalista.

O contexto histórico não está e não deve ser descartado do estudo. O crucial é entender que uma proximidade apenas cronológica, muitas vezes forçosa, determinista e sem nada que ligue obras a não ser o caráter temporal, confina relações com potencial criativo a um paradigma estritamente historiográfico (quando a historiografia significar cronologia sem contexto e sem memória), desconsiderando-se características importantes.

A unidade, do ponto de vista do totalitarismo, é opaca, como nos alerta Ramos Rosa na epígrafe deste escrito. Por isso,

[...] não basta dizer Viva o múltiplo, grito de resto difícil de emitir. Nenhuma habilidade tipográfica, lexical ou mesmo sintática será suficiente para fazê-lo ouvir. É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre n-1 (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a n-1. Um tal sistema poderia ser chamado de rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 4).

Subtrair uma “supremacia literária” por questões nacionais e econômicas, por exemplo, significa, aqui, pôr o rizoma em ação, operando as demandas analíticas dos textos e suas demandas, sem imposições e unidades.

## 2 Uma narrativa do entreterritório

*Finisterra*, de Carlos de Oliveira, autor brasileiro que viveu em Portugal, constitui um exemplo. A narrativa, que raro nomeia personagens, toma a paisagem como elemento da história. Esta paisagem é construída através de impressões narradas sobre lugares, com

poucas aparições e intervenções humanas, que não constituem, ao menos não aparentemente, uma estrutura de linearidade no que se entende por um enredo com começo, meio e fim. O que se tem no romance, em termos estruturais, é o meio.

Em *Finisterra*, como o próprio título sugere, há uma terra em estágio letal. A narrativa indica finitude, destruição. A propriedade da família, que compõe o que poderíamos chamar de mote do romance, está velha, malcuidada, é uma paisagem sem fôlego, sem vitalidade:

A casa teve, desde o início, várias metamorfoses. [...] modificações e aumentos, a partir do corpo principal (que dá sobre a paisagem deserta). Nasceram a ala norte, a adega nova, as tulhas, a estrebaria (hoje, arruinadas). E do outro lado, frente à lagoa e às dunas, o jardim (agora, na fase final do abandono: as gisandras continuam a emaranhá-lo, a dissolvê-lo) [...] as razões condutoras da família esfumam-se com a casa (OLIVEIRA, 1982, p. 137-138).

A propriedade no romance pode ser uma metáfora para Portugal. Partícipe do neorrealismo, Carlos de Oliveira (1982) destoou do movimento, entretanto, com esta narrativa por estabelecer no romance citado, tanto na estrutura e narração quanto na abordagem do conteúdo, uma alusão ao contexto português de sofrimento campesino e dos grandes latifúndios não imediatamente visível.

[...] no último livro que publicou, *Finisterra* (1978), o escritor voltaria a equacionar a questão de onde partira: a irredutibilidade entre lei e justiça, e o que considerava ser o erro primordial – a posse da terra. Em *Finisterra*, uma vez mais os camponeses que atravessam toda a sua obra exigirão justiça, apresentados como uma ameaça perene, como os fantasmas que assombrarão para sempre uma sociedade injusta (MARTELO, 2012, p. 38).

Por intermédio de uma crítica ao momento português em que o latifúndio assolava o povo do campo, o autor constitui um “livro-rizoma” por não estabelecer um encadeamento linear na estrutura e na abordagem, não contígua no que respeita ao tema nuclear da narrativa, operando por meios.

Não medi ainda as superfícies frágeis (portas, postigos e janelas) em contacto com o exterior, nem o pé-direito da sala (as verdadeiras linhas de resistência). Exagerei com certeza a importância da deambulação nocturna pela casa e o poder do halo contra as ameaças lá de fora. Não

é só a névoa: a lama das gisandras começa também a entrar. Alicerces velhos (os mesmos do início) que ninguém reforçou [...] Mudaram imperceptivelmente: décadas e décadas de escuridão. Metamorfoses invisíveis (talvez as mais importantes) (OLIVEIRA, 1982, p. 138-139).

O meio é fundamental ao rizoma porque, como apontou Foerster (2016, não paginado),

o meio [...] é percebido como a residência de objetos estacionários, móveis ou mutantes, e a questão é posta: uma experiência primeira, fora do sistema de representação convencional, dos hábitos, das fixações psíquicas é possível? [...] A viagem intelectual e artística, cultural, tal qual a vejo, é ir do sagrado ao Vazio, do mundo absoluto ao mundo aberto, passando pelo mundo flutuante.

As coisas não estão paralisadas, imutáveis. O rizoma é um sistema que não cansa de se refazer, sem a obrigação da fixidez. O rizoma institui uma cartografia redesenhada, que compõe linhas em incessante desterritorialização. Os territórios no rizoma estão sempre se refazendo, já que não há centros, mas meios que colocam espaços em diálogo e em contaminação mútua.

O que conta é que a árvore-raiz e o rizoma-canal não se opõem como dois modelos: um age como modelo e como decalque transcendentem, mesmo que engendre suas próprias fugas; o outro age como processo imanente que reverte o modelo e esboça um mapa, [...] Não se trata de tal ou qual lugar sobre a terra, nem de tal momento na história, ainda menos de tal ou qual categoria no espírito. Trata-se do modelo que não pára de se erigir e de se entranhar, e do processo que não pára de se alongar, de romper-se e de retomar. Nem outro nem novo dualismo (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 14).

No romance de Carlos de Oliveira (1982), há uma flutuação dos acontecimentos, uma abordagem indireta que envolve o enredo, e, embora não possua um tom hermético, nos põe sempre à espera, inconclusa, inescapável, da destruição total daquele espaço, daquela família e de um país, num “processo que não pára de se alongar, de romper-se e de retomar” (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 14), um entreterritório.

A árvore é o elemento em oposição ao rizoma porque é uma figuração conceitual e uma imagem do pensamento que possui filiação profunda, concentrada na influência e no texto-fonte, fincada sobre ideias que servem a um tradicionalismo irmanado com o Estado, com a máquina que vigia, esconde e recapitula de acordo com a ordenação recebida em



sintonia com o aparelho estatal. A árvore da vida — genealógica, do saber etc. evolui e é podada segundo padrões logocêntricos.

Ao passo que o rizoma é um sistema aberto que admite inúmeras combinações, sem aparelhos predefinidos, trazendo embutida toda uma série de possibilidades metodológicas em várias disciplinas (a multiplicidade da rede x a linearidade da raiz, a multirreferencialidade x a monorreferencialidade etc. (DELEUZE; GUATTARI, 2005). O rizoma não evolui, ele se move de acordo com  $n$  dimensões que operam por fibras quebradas nas bordas. Não há Estado no rizoma, há cartografias. Não há centro, mas meios.

No âmbito literário, a ideia de relação pode se constituir através do rizoma. A literatura não representa estaticamente o mundo, faz parte dele, faz rizoma com ele. O romance de Oliveira (1982) não representa estaticamente a terra, é uma possibilidade de terra, entre a sublimação e a horizontalidade. Cada paisagem é singular em cada sujeito, pois é vista de maneira singularizada por cada um, assim como cada paisagem instaura uma subjetividade diferente a partir da apreciação que lhe é direcionada. Há um deslocamento de todos os lados, uma constante renovação, ou mesmo a ausência de lados.

Em *Finisterra*, o aparelho estatal, com “autômato central” (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 15), que assola o espaço, o país, e é encarnado nas injustiças sociais cometidas contra o povo, simbolizado pela invasão das ruínas na propriedade, destitui a paisagem-terra-casa, substituindo-a por destroços que não param de crescer e se alastrar pelo território topofóbico<sup>1</sup> (TUAN, 1980). No romance, a impossibilidade de escapar à desigualdade socioeconômica, pelo meio, metaforiza o aniquilamento de uma família, do povo do campo e mesmo de Portugal. É uma narrativa que se desloca de forma não linear denunciando a linearidade fixa e atroz do Estado.

### 3 “Estranhos usos menores”

Tomada de empréstimo do livro *Kafka, por uma literatura menor*, de Deleuze e Guattari (1977), a expressão que intitula o corrente tópico diz respeito ao uso produtivo-menor que uma/um escritora/or, uma/um artista, uma/um falante, a população em condição de minoria faz, e pode fazer, da palavra em uma (ou em mais de uma) língua maior (por língua maior, leia-se, a língua oficial, dos dicionários, das instituições etc.), introjetando nela significados outros aos significantes já existentes, ou mesmo novos significantes, num uso criativo, enérgico e abundante.

---

<sup>1</sup> De maneira bastante sintética: “topofóbico” vem de topofobia, que significa medo, pavor, de alguns lugares, uma floresta, uma igreja, uma rua, entre outros.

É o que faz, por exemplo, o autor Douglas Diegues, que escreve em portunhol selvagem. Nascido no Rio de Janeiro e criado na fronteira do Brasil com o Paraguai, o autor “desenvolveu” uma mescla de português e espanhol, especialmente, e algumas vezes também inglês e língua indígena,<sup>2</sup> chamando-a de portunhol selvagem — idioma rebelde a serviço da escrita e seguramente utilizado por falantes, cada uma/um à sua maneira, que vivem nas diversas fronteiras do Brasil com outros países da América Latina.

Vejamos um poema:

bocê guarda a sua dor  
en el fundo de la entraña  
non fica fazendo manha  
aguanta firme todo esse horror

bocê non finge u dolor que sente  
real demais – parece ficción  
a dor que dói sem doer un corazón  
nem bocê nem ninguém entende

bocê sofre calado la dor que non entende  
transforma ele em rima  
em mel, em olhos abertos, em endorfina  
la dor quase nem se siente

entre el futuro y tudo lo mais que embolorou  
bocê esconde legal a sua dor  
(DIEGUES, não datado, não paginado).

Sonoro, o texto concentra um jogo com as palavras em seu caráter morfossintático, semântico e estético. Um exemplo: na segunda estrofe, no primeiro verso, há *u dolor* em vez de *a dor* (em português). Em espanhol, seria *el dolor*. O *eu* lírico, entretanto, desobedece, em favor da musicalidade, os idiomas oficiais, de origem europeia, e grafa *u*, ao invés de *el*, antes de *dolor*. O *eu* poderia ser empregado em espanhol, segundo o

---

<sup>2</sup> Diegues é um pesquisador de poéticas de povos indígenas brasileiros, o que o torna mais familiarizado com línguas dos povos originários do Brasil. Em virtude do apanhado que faz e da minha ignorância quanto aos idiomas indígenas, precisar qual deles, ou quais, está(ão) sendo empregado(s) no texto torna-se desafiador ou até impossível. Este é um ponto que reforça a necessidade de se fazer usos não oficiais como o que o autor em lente faz da língua, buscando nela, neste caso, o vário tronco(-rizomático) linguístico dos povos que habitavam as Américas antes da colonização e que hoje encontram-se em minoria demográfica — econômica, social.

Dicionário da Real Academia Espanhola, se a palavra seguinte começasse com *o* ou *h*; a palavra seguinte, porém, começa com *d*, *dolor*.

Em português, *dor* é substantivo feminino; logo, o artigo que a antecede deve concordar com ela, *a*. Além disso, *non*, que é um advérbio desusado, é utilizado no lugar de *não* ou *no*, em português e espanhol, respectivamente. O emprego de *bocê* em vez de *você* ou *usted*, marca um fenômeno linguístico chamado de betacismo, que está vinculado à fonética e consiste na troca do *v* pelo *b*; fenômeno este mais comum nas línguas românicas, como o castelhano, o português do norte de Portugal e o português, ou melhor, brasileiro, falado em regiões como a do Centro-Oeste do Brasil. Há, ainda, a rima de *ficción* com *corazón*, no segundo e terceiro versos, respectivamente, antecedidas por palavras em brasileiro. No último verso da estrofe em lide, *bocê* reaparece em meio a palavras em brasileiro.

Relevante frisar que o *eu* lírico afirma ser a dor algo real demais, parecido, então, com a ficção. Entre a dor de amar, quase à maneira camoniana, flagrante no último verso da terceira estrofe “la dor quase nem se siente” (DIEGUES, não datado, não paginado), e um futuro distópico, que, no poema, já embolorou, ou seja, ganhou mofo, tal qual se embolora um guardado, danificando-o, o que enseja presumir que não há futuro livre do mofo (da dor) do passado e, portanto, não há um futuro feliz, há a nuance de cariz metalinguística que interroga os limites entre o real e o ficcional — indagação filosófica que acompanha a literatura desde que se começou a pensar sobre ela e que é, também, rizomática; a ver: onde começa e onde termina a fantasia? O que vejo é concreto ou produto da minha imaginação? Pequeninos exemplos.

Nota-se que o autor conhece bem os idiomas de que faz uso, utilizando-os em prol do texto e, antes dele, da palavra, sem comprometer a carga significativo-estilística de ambos; ao contrário, cria uma língua menor, brasileira, espanhola-latino-americana, desertora, indócil, que enriquece a matéria literária em possibilidade de sentido, construção e sonoridade — típica língua rizomática que desestabiliza a linguagem instaurada, o cânone.

Permito-me não mergulhar em mais temas trabalhados no poema mencionado e na estrutura das outras estrofes, ou mesmo em outros textos do autor, pois acredito que a pequena mostra ilustra, ainda que brevemente, o que busco explicar.

## 4 Flutuações

Tanto no poema de Diegues quanto em *Finisterra*, o rizoma é um possível, entre tantos, operador de leitura. Junta-se a ele a noção de língua menor, não por ser menos rica ou interessante, mas por ser desinstitucionalizada e, portanto, insubordinada às conveniências da gramática do colonizador e às acepções a mando do Estado.

As microanálises textuais e os operadores filosófico-teóricos evocados aqui destinam-se à oferta de possibilidades de um trabalho com/pela literatura que fuja a uma pura historiografia alvejada de distância do cotidiano e de carência de sentido, como algo que deve ser tolerado, na maioria das vezes, com o uso de resumos pescados da internet, até o momento do vestibular e depois alijado, para sempre, da cabeça e do coração – para não citarmos outros exemplos.

A literatura, em sua plenitude política, em seu domínio maior, o da linguagem, está, ou deveria estar, ao lado, “na boca do povo”: na mesa do bar, nas mensagens das redes sociais, na cantina das escolas, na rotina de todos os trabalhos. Explorá-la eticamente em suas rasuras estéticas, desvios temáticos, multirreferencialidades interpretativas, entre outras, nos proporciona uma leitura consciente do cotidiano em sua dimensão simbólica, existencial, do *ethos*, do coletivo. É como pensar Augusto dos Anjos em diálogo alheio ao conhecimento do autor com poetas alemães, como Gottfried Benn, da mesma época, aproximando-os tematicamente e refletindo a respeito do contexto do período e o que nessas obras há de extrato histórico, instabilidade coletiva, insalubridade subjetiva, sem filiar o paraibano aos alemães, apenas relacioná-los. Ou relacionar o *slam* ao Trovadorismo em seu aspecto de poema falado, da voz como instrumento, música e literatura. Ou insinuar a escrita como devir, como tarefa, como beleza. Os exemplos são múltiplos.

Há uma soma de saberes nos milênios de literatura; há um descentramento contido nos livros; e há, sobretudo, uma faculdade de vigor e força de autoconhecimento de um povo que, se descoberta, pode levá-lo à democracia em fato e em verdade, à soberania real e deflagrada.

## Referências

CARVALHO, Ruy Duarte de. *Lavra* (Poesia reunida 1970-2000). Lisboa: Cotovia, 2005.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

DELEUZE, Gilles. *A literatura e a vida*. 1993. Disponível em: [http://www.rogerioa.com/resources/Opt\\_Lit/Deleuze---Literatura.pdf](http://www.rogerioa.com/resources/Opt_Lit/Deleuze---Literatura.pdf). Acesso em: 24 jun. 2022.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução Heloisa M. F. de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2005. v. 1.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 2. ed. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DIEGUES, Douglas. *Portunhol selvagem*. Disponível em: <http://portunholselvagem.blogspot.com/>. Acesso em: 24 jun. 2022.

FOERSTER, Heinz von. Notas para uma epistemologia dos objetos vivos. In: WHITE, Kenneth. *No ateliê geopoético*. 2016. Tradução Márcia Marques-Rambourg. Disponível em: <http://institut-geopoetique.org/pt/textos-fundadores/105-no-atelie-geopoetico>. Acesso em: 28 fev. 2022.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Portugal: Chão da Feira, 2012.

MARTELO, Rosa Maria. Resistência da poesia, resistência na poesia. *Tropelías*. Revista de Teoría da la Literatura y Literatura Comparada, 18, p. 36-47, 2012.

OLIVEIRA, Carlos de. *Finisterra*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. Disponível em: <https://dle.rae.es/u?m=form>. Acesso em: 24 jun. 2022.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: HALL, Stuart; SILVA, Tomaz Tadeu da; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença – a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

TORGA, Miguel. *Bichos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

TUAN, Yi-fu. *Topofilia: um estudo da percepção*. São Paulo: DIFEL, 1980.

U. Disponível em: <https://dle.rae.es/u?m=form>. Acesso em: 24 jun. 2022.

**CLARISSA MOREIRA DE MACEDO**

Licenciada em Letras Vernáculas, mestra em Literatura e Diversidade Cultural e doutora em Literatura e Cultura. Atua como revisora, escritora, pesquisadora, agente cultural, editora e professora. Sua pesquisa científica é voltada à literatura comparada no âmbito das literaturas brasileira e portuguesa, sobretudo do século XX e deste início de século.

**Orcid ID:** <https://orcid.org/0000-0002-5704-2426>

**Lattes ID:** <https://lattes.cnpq.br/6864282555066300>

**E-mail:** [clarissamonforte@gmail.com](mailto:clarissamonforte@gmail.com)