

**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS – CCHS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS – DLE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM ESTUDOS DE  
LINGUAGENS - PPGMEL**

**DANIEL ROSSI**

**FILOSOFIA NOS TRÓPICOS: literatura e filosofia em *Trópico de câncer***

**Campo Grande – MS  
MARÇO – 2011**

DANIEL ROSSI

**FILOSOFIA NOS TRÓPICOS: literatura e filosofia em *Trópico de câncer***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação, Mestrado em Estudos de Linguagens (PPGMEL), como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, na área de concentração Teoria Literária e Estudos Comparados, pela linha Literatura e Memória Cultural, sob a orientação do Prof. Dr. Edgar César Nolasco.

Campo Grande

Mestrado em Estudos de Linguagens – UFMS/CCHS/DLE/PPGMEL

2011

Dissertação intitulada **FILOSOFIA NOS TRÓPICOS: literatura e filosofia em *Trópico de câncer***, de autoria do mestrando Daniel Rossi, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Prof. Dr. Edgar César Nolasco (CCHS/UFMS) – Presidente

---

Prof. Dr. Marcos Lúcio de Sousa Góis (FACALE/UFMGD) – Titular

---

Prof. Dr. Maria Adélia Menegazzo (CCHS/UFMS) – Titular

---

Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos (FACALE/UFMGD) – Suplente

---

Profa. Dra. Vânia Maria Lescano Guerra (CPTL/UFMS) – Suplente

---

Prof. Dr. Geraldo Vicente Martins  
Coordenador do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Estudos de Linguagens  
CCHS/UFMS

Campo Grande, 24 de março de 2011

Se você quiser olhar o passado para os livros o-que-vem-em-seguida, você pode recuar até os filósofos gregos. Os Diálogos de Platão são estranhos pequenos romances. Parece-me uma das coisas mais tristes quando filosofia e ficção se separaram. Elas eram a mesma coisa desde os dias do mito. Então, elas se separaram, como um casal resmungante, com Aristóteles e Tomás de Aquino e aquele abominável Kant. Então o romance ficou aguado e a filosofia seco-abstrata. Os dois deveriam ficar juntos de novo -- no romance.

LAWRENCE, D. H. *O livro luminoso da vida.*

## AGRADECIMENTOS

Agradecer em poucas palavras àqueles que fizeram parte da feitura de um trabalho é uma tarefa penosa e por vezes ingrata. Não apenas buscar na memória os que mais tiveram participação em um esforço teórico de leitura de textos tão ricos quanto *Trópico de câncer* e a literatura filosófica, mas também aquelas pequenas ajudas cotidianas que podem passar despercebidas devem ser rememoradas e dadas seu devido valor.

A impossibilidade de atingir este objetivo *ideal* me faz voltar ao próprio plano de composição que embasa virtualmente o trabalho que aqui se apresenta. Desta maneira, tentarei ser breve ao agradecer a cada pessoa (não será possível contemplar todas): mas essa brevidade se dá mais devido a certa inabilidade narrativa do que falta de *gratidão*.

Agradeço, primeiramente, aos meus pais pelo suporte que me deram no decorrer desta pesquisa e da busca pelo título de mestre que ansiei. Um agradecimento mais do que especial para minha mãe, Sonia, por todas as vezes que “segurou as pontas” para mim e pelo seu carinho e amor por este filho muito cabeça dura.

Ao Prof. Dr. Edgar César Nolasco, que acreditou nesta pesquisa em primeiro lugar e me orientou durante todo o trajeto que resultou neste trabalho agora em suas mãos. Mais do que um orientador, a amizade e compreensão por parte do Prof. Edgar foi muito importante para mim nas “agruras” da pesquisa e dos problemas corriqueiros.

A todos os companheiros do NECC (Núcleo de Estudos Culturais Comparados), pela troca de conhecimentos e pelas conversas e amizade. Não poderia deixar de citar duas pessoas em especial, pela proximidade e amizade que desenvolvemos com o tempo de trabalho e de convivência dentro do Núcleo: Quelciane Ferreira Marucci e Leilane Hardoim Simões.

Os amigos que, direta ou indiretamente, participaram desta pesquisa ao oferecer sua amizade (e as “orelhas” para me ouvir falar sobre Deleuze e Miller) durante tanto tempo: Marcello Thiago Bezerra da Silva, Ricardo Grassi, José Henrique Prado, Rogério Rodrigues Faria, Salim Ali Neto e Ramiro Giroldo. Tantas histórias e tantos acontecimentos! Mas o principal é que a colaboração de vocês, sua amizade e companheirismo são coisas que levarei até o fim de minha vida. *É nós, mano!*

Maria Ângela da Silva, que de tempos em tempos sai e volta à minha vida: descrever sentimentos ou expressá-los pela palavra escrita é sempre um intento difícil. Espero que ações digam mais do que palavras que às vezes se tornam gastas com o tempo. Resumir nossa história de erros e acertos pediria todo um *livro*... Aqui apresento apenas minha expressão de carinho e amor por você.

Prof. Dr. David Victor-Emmanuel Tauro, que mesmo não compartilhando de minha perspectiva teórica, ajudou muito ao ler meu anteprojeto de pesquisa e dar suas contribuições, 24 h antes de submetê-lo para avaliação no processo seletivo do Mestrado em Estudos de Linguagens. E também ao Prof. Dr. Antonio Hilário Aguilera Urquiza, que desde que me orientou na graduação foi sempre de ajuda e amizade.

CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior), cuja bolsa de estudos foi essencial para o decorrer desta pesquisa e na participação de eventos para divulgar este trabalho.

Aqueles que esqueci de citar, peço desculpas. Só posso dizer que todos foram de muita valia nestes dois anos de pesquisa que agora se encerram. Amigos, parentes, conhecidos: um *rizoma* é sempre vivido em sua *performance* pragmática, portanto mensurar a amizade de cada um pode ser um intento deveras ingrato. Agradeço imensamente a cada um de vocês.

Obrigado.

## **RESUMO**

O objetivo maior deste trabalho é oferecer uma leitura de *Trópico de câncer*, romance de Henry Miller, nos utilizando tanto da literatura quanto da filosofia na construção de um percurso teórico que não bloqueie ou fixe o romance em categorias estanques. Cada capítulo coloca em foco uma característica, um conceito, uma possibilidade de entrada à tão vasta e profícua obra, de um dos maiores escritores estadunidenses do século XX. Partindo principalmente da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, são trabalhados em conjunto com o romance os conceitos de rizoma e nomadismo. No intuito de oferecer múltiplas possibilidades na compreensão do romance, outras questões são abordadas como o tempo e a memória. Esses conceitos e discussões convergem e preparam o último tema, que é organizado a partir destes questionamentos e conceitos anteriormente nomeados: a vida. Desta maneira, este trabalho vem contribuir para o estabelecimento de uma relação entre filosofia e literatura, ao fazer esta ponte entre estes dois campos do conhecimento; eminentemente interdisciplinar, o intuito é conseguir estabelecer essa relação sem hierarquizá-la ou estabelecer uma ordem de prioridade entre os dois campos.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Trópico de câncer; Henry Miller; Gilles Deleuze; Vida; Filosofia.

## **ABSTRACT**

The greatest aim of this work is to offer a reading of *Trópico de cancer*, Henry Miller's novel, using as much literature as philosophy on the construction of a theoretical course that does not block or fix the novel on stanch categories. Each chapter puts in focus a characteristic, a concept, a possibility of entrance to the extensive and profitable book, of one of the greatest North American writers on twentieth century. Basing mainly on Gilles Deleuze and Félix Guattari's philosophy, the rhizome and nomadism concepts are worked together with the novel. In order to offer many possibilities to understand the novel, others questions are discussed like the time and memory. These concepts and discussions converge and prepare the last theme, which is organized by these questionings and concepts previously named: the life. So, this work will contribute to the establishment of a relation between philosophy and literature, by doing a bridge between these two knowledge fields, eminently interdisciplinary, the aim is to establish this relation without classifying or establish a priority order between in these two themes.

## **KEYWORDS**

*Tropic of cancer*; Henry Miller; Gilles Deleuze; Life; Philosophy.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – FILOSOFIA NOS TRÓPICOS: literatura e filosofia em <i>Trópico de câncer</i> .....	9
CAPÍTULO I – FACES DA EXPERIMENTAÇÃO: <i>Trópico de câncer</i> e sua performance rizomática .....	26
1.1 <i>Rizoma</i> : definição e discussão .....	28
1.1.1 O livro-árvore .....	32
1.1.2 O sistema radícula ou raiz fasciculada .....	35
1.1.3 <i>Livro-rizoma</i> .....	38
1.2 <i>Trópico de câncer</i> e rizoma: <i>entre-deois</i> .....	47
CAPÍTULO II – <i>NÔMADES-INUMANOS</i> : o combate contra o Juízo .....	53
2.1 Em busca de um conceito: <i>nomadismo</i> .....	56
2.1.1 <i>Mil platôs</i> : o conceito enfim aparece .....	58
2.2 Variação trópico-nômade .....	64
2.3 Inumanidade nômade? .....	69
CAPÍTULO III – NO <i>EMARANHADO</i> DO TEMPO, A MEMÓRIA .....	75
3.1 Memória curta: o <i>emaranhado</i> de tempo .....	78
3.2 Memória bergsoniana: o passado <i>é</i> , o presente <i>já foi</i> .....	88
3.2.1 <i>Excursão</i> : Henry Miller e o surrealismo .....	93
3.3 Tempo não-pulsado: <i>tempo liso</i> e ubiquidade temporal .....	95
CAPÍTULO IV – O GRANDE <i>SIM</i> À VIDA: o vitalismo milleriano e o surgimento de uma ética do júbilo .....	99
4.1 As várias facetas da vida: experiência, devires e realidade .....	102
4.1.1 <i>Devires</i> .....	102
4.1.2 Do <i>amor fati</i> : o real inescapável .....	107
4.1.3 Rumo à vida não-orgânica .....	117
4.1.4 <i>Excursão</i> : “O universo da morte” e a querela de Henry Miller com os modernos ..	120
4.2 Existe uma ética da vida em <i>Trópico de câncer</i> ? .....	124
4.2.1 A diferença entre ética e moral .....	124
4.2.2 Por uma ética do júbilo .....	129
CONCLUSÃO – A <i>ESTUPEFATA</i> , A <i>EXTRAORDINÁRIA BELEZA</i> DESTA <i>MUNDO</i> .....	134
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	141

## **INTRODUÇÃO –**

### **FILOSOFIA NOS TRÓPICOS:**

**literatura e filosofia em *Trópico de câncer***

Estou morando na Villa Borghese. Não tem uma sujeirinha, uma cadeira fora do lugar. Estamos totalmente sós aqui e mortos.

Henry Miller. *Trópico de câncer*.

Ao eleger o romance *Trópico de Câncer* (1934) como objeto de estudo, podemos dizer que uma tarefa árdua está a pleno vapor. Primeiro, pela história de Henry Miller, que se confunde com sua obra ficcional; segundo, pelo conteúdo dito “pornográfico” e que causou comoção tanto na época de seu lançamento, quanto reações adversas por parte da crítica; e, terceira e última razão, pelo lugar, ou falta de lugar, para se analisar criticamente a obra de um “escritor maldito”, já que quase sempre silenciado dentro da Academia.

A epígrafe desta introdução é também a abertura do romance: desde já percebemos que algo se passa que não apenas o relato de um expatriado americano que viaja para gozar Paris. A Villa Borghese é apresentada como um local extremamente asseado e organizado, onde todos estão mortos. Neste pequeno trecho de abertura do romance, tudo que está em jogo é colocado sobre a mesa e mostrado àqueles que irão participar das experiências de Henry Miller: contra a organização e a morte, o autor nos apresenta caos e a chamada “imundície” imoral de *gozar a vida*.

*Trópico de câncer* oferece grandes possibilidades de interpretação em vários campos do saber que não só a teoria literária. Dizendo muito *en passant*, o romance de Henry

Miller é salutar por atravessar vários campos do conhecimento: em sua escrita vemos biologia, línguas estrangeiras, discussão de obras literárias e de arte, sem contar os voos filosóficos alçados pela narrativa. Partindo destes subsídios fornecidos pelo autor, buscamos organizar a discussão de facetas de sua obra pela perspectiva filosófica.

Desta maneira, o objetivo maior é oferecer uma compreensão deste romance de Henry Miller nos utilizando tanto da literatura quanto da filosofia na construção de um percurso teórico que não bloqueie ou fixe o romance em categorias estanques. Cada capítulo coloca em foco uma característica, um conceito, uma possibilidade de entrada à tão vasta e profícua obra, de um dos maiores escritores estadunidenses do século XX.

### **Sobre o autor**

Nascido em 1891 na cidade de Nova York, Henry Valentine Miller foi criado por pais germano-americanos no bairro do Brooklin. Teve vários empregos durante sua vida, empregos estes que iam de motorista de táxi a bibliotecário, passando por alfaiate e responsável pelas contratações da empresa de telégrafos Western Union. Casou cinco vezes, mas podemos afirmar que uma mulher mudou sua vida de maneira inapelável: June Smith. Grande parte de sua obra será escrita sobre ela e para ela: podemos dizer, inclusive, que ela é uma das responsáveis por uma das características mais marcantes da escrita de Henry Miller – a escrita declinada no presente, a presentificação das memórias presente em vários de seus livros. Em *Nexus*, diz Miller:

Eu me esforço repetidamente para levá-las [June e Jean] de volta ao passado, da maneira mais suave e insinuante, como quem conduz um cavalo para a cocheira, mas em vão. Os detalhes as deixam entediadas. Que diferença faz, perguntam elas, saber quando alguma coisa aconteceu, ou onde?<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> MILLER. *Nexus*, p. 16.

Em 1930 muda-se para Paris, sem dinheiro e sem conhecer quase ninguém na Cidade-Luz. Miller irá morar na *Rive Gauche*, que à época era o berço das vanguardas artísticas. A partir de 1930, um grupo restrito de “homens e mulheres, nem todos franceses, mas a maioria escritores (...), surgia no cenário internacional. A elite intelectual do mundo inteiro se interessava pelo que faziam, como se comportavam”<sup>2</sup>. E é neste lugar, que pululava com a efervescência cultural das vanguardas modernas, que Miller estabelece moradia: autores como Sartre, André Breton, André Malraux, Paul Éluard, moravam na margem esquerda do rio Sena, entre este rio e Montparnasse. O contato com as obras produzidas por essas vanguardas, ainda que não necessariamente com seus autores, será muito importante para Henry Miller. Herbert Lottman oferece ótimas informações contextuais sobre a vida do autor na *Rive Gauche*:

Henry Miller foi especialmente prolífico nessa década anterior à Segunda Guerra Mundial. Ele e seus amigos viviam num pequeno mundo próprio, num mundo afetuosamente descrito por Anaïs Nin. Miller, no começo, despreza seus patrícios de Montparnasse, recusando-se a conviver com “aqueles insuportáveis idiotas do Dôme e do Coupole”, embora viesse a admitir não ser pecado sentar-se numa mesa de calçada com outros norte-americanos. Até a publicação do *Trópico de câncer*, ele teve poucos contatos com franceses; e mesmo depois grande parte dos franceses que visitavam seu apartamento em Villa Seurat, ao sul de Montparnasse, eram estrangeiros residentes ou de passagem.<sup>3</sup>

Como dito por Lottman, percebe-se que Miller passa por um processo de adequação ou de aceitação na capital francesa. Mesmo suas amizades com “estrangeiros residentes ou de passagem” ressaltam a marca nômade de seus amigos e aliados. O autor só voltará aos Estados Unidos em 1939, após uma breve passagem pela Grécia, por causa da Segunda Grande Guerra. Ainda desconhecido em seu país de origem, seus livros só serão liberados para venda em seu país natal a partir de 1961. Miller se tornará um sucesso,

---

<sup>2</sup> LOTTMAN. *A Rive Gauche: escritores, artistas e políticos em Paris, 1934-1953*, p. 11.

<sup>3</sup> LOTTMAN. *A Rive Gauche: escritores, artistas e políticos em Paris, 1934-1953*, p. 85.

inclusive no Brasil<sup>4</sup>, e será tratado como o guru de toda uma nova geração que fará a peregrinação até Big Sur onde o autor estabelece residência de 1944 a 1963. Uma grande campanha será feita para sua indicação para o prêmio Nobel em 1970, campanha que infelizmente não tem resultado favorável ao autor. Henry Miller morre em 1980, em sua casa em Pacific Palisades<sup>5</sup>.

### **Sobre *Trópico de câncer***

*Trópico de câncer* causou grande comoção em Paris quando de seu lançamento e posterior proibição. Lançado em inglês na França, em 1934, sua obra foi considerada tão controversa que será proibida em vários países: inclusive o próprio Miller faz um balanço de suas obras que ainda continuavam proibidas no prefácio de *Big Sur e as laranjas de Hieronymus Bosch*<sup>6</sup> (1957). Relato nômade, às vezes surreal, da Paris dos anos 1930, *Trópico de câncer* é um livro desesperado e também grito de júbilo em meio ao negrume dos anos que se seguiriam. As andanças de Miller, sua boemia e licenciosidade, não o eximem de um *insight* crítico tanto dos Estados Unidos (seu país de origem), como também da burguesia francesa e do desespero de um país sob a sombra de uma catástrofe ainda por vir. Malcolm Bradbury, percebendo estas características na obra de Miller, corrobora os aspectos acima salientados:

Seu empreendimento [de Miller], como o do surrealismo, ultrapassou a literatura, chegando a pós-literatura, foi da arte à afronta, da razão até o inconsciente inundado, da forma até o apocalipse aleatório, uma segunda ordem de caos que deveria ecoar o caos do existente e abrir o caos do mundo novo, transformado. Sua prosa tornou-se apaixonada, visionária, muitas vezes incoerente, sempre cômica, colhendo na obscenidade e na invectiva tanto o ultraje quanto a autenticidade. Os livros de Miller podem muitas

<sup>4</sup> Cf. NASCIMENTO. *O mundo de Henry Miller*, homenagem de uma editora brasileira ao autor por sua permanência durante meses na lista de mais vendidos no ano de 1969.

<sup>5</sup> Informações biográficas retiradas do livro de Marcos Moreira: MOREIRA, Marcos. *Henry Miller*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

<sup>6</sup> MILLER. *Big Sur e as laranjas de Hieronymus Bosch*, p. 9-10.

vezes ser lidos como um despudorado realismo sexual; na realidade eles são livros do grotesco, e sua redação busca muitas vezes seguir o fluxo caótico do consciente (“o caos é a partitura na qual se escreve a realidade”), ocultado pelas violações que os “eus” de seus livros podem infligir ao ambiente canceroso<sup>7</sup>.

*Trópico de Câncer* é o primeiro romance publicado<sup>8</sup> de Henry Miller e esta obra o colocará entre os grandes escritores da época, principalmente na Europa. Seu estilo de escrever influenciará muitos escritores, levando Erica Jong a afirmar que “o estilo de escrever que Henry Miller descobriu se tornou convenção, de modo que é difícil compreender hoje o quanto ele parecia frenético em 1934”<sup>9</sup>. A escrita de Miller opera em um fluxo indiviso de coisas que estão a sua volta: “Hoje, só uma coisa me interessa muito, é registrar tudo o que está omitido dos livros”<sup>10</sup>. E esse registro de tudo o que está omitido dos livros será um dos responsáveis pelo sucesso de *Trópico de Câncer*.

Escrito na primeira pessoa, no presente do indicativo, Miller presentifica suas memórias, ou seja, consegue desfazer o tempo passado mostrando que as experiências por que passou são ainda o presente: seu e de seu leitor. Temos um narrador que rememora uma história enunciada no presente, embaralhando o tempo e a própria maneira de *encadear* assuntos e fatos, desfazendo a linearidade do relato histórico e instituindo uma lógica de proximidade, de exterioridade. O “eu” enunciativo de todo o romance, parece poder ser enunciado por qualquer um e é, ao mesmo tempo, tão singular que será um dos trunfos do autor: escrita fluida, frenética, intercalada com voos surrealistas que a cortam de maneira alegre e despreocupada.

Sem centro, esta escrita vai de um ponto a outro sem fazer força, mudando de assunto, às vezes de idioma, sempre traçando caminhos novos: seja uma cena de sexo, seja Moldorf e sua voz de sopa de ervilha ou a comparação entre o pênis da baleia e o do morcego.

<sup>7</sup> BRADBURY. *O romance americano moderno*, p. 130.

<sup>8</sup> Miller já havia escrito três outros romances, os dois últimos publicados postumamente: *Clipped Wings* (1922), *Moloch* (1928) e *Crazy Cock* (1928-1930).

<sup>9</sup> JONG. “Prefácio”, p. 8.

<sup>10</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 16.

A escritura de Miller é alegre: ela é a expressão da voz do autor, que tanto a procurou, e também estabelece um novo modo de fazer a vida ser *escrita* ou a escrita dar passagem à *vida*.

Podemos dizer que *Trópico de câncer* narra a chegada de Miller à Paris, o que ele encontra, seus casos amorosos, andanças etc. Tachado de pornográfico, o livro será proibido em vários países durante muitos anos e, ao mesmo tempo, louvado pela crítica e por escritores tão diferentes quanto Samuel Beckett, George Orwell, Gertrude Stein e outros. O livro será a união de um conteúdo quase extático, por sua alegria e anarquismo, com uma escrita que flui como um fluxo indiviso de matérias diferentes. Sua atitude irá da indiferença à alegria. Seria melhor dizer, a aceitação da vida, o *amor fati*<sup>11</sup>:

Não tenho dinheiro, recursos nem esperança. Sou o homem mais feliz do mundo. Há um ano, há seis meses, achei que era artista. Não acho mais, *eu sou*. Tudo o que era literatura se soltou de mim. Não há mais livros a serem escritos, benza Deus<sup>12</sup>.

Miller consegue se libertar da literatura que tanto o impedia de escrever e, em seu livro, irá aliar posturas diversas – do elogio à Vida a um “não-estou-nem-aí” para qualquer coisa que queira domá-lo. Sua trajetória é a de um vagabundo, feliz por conseguir um prato de comida e uma ereção. As mulheres são um caso à parte: são o próprio local onde Miller encontra esta vida, esta voz, permanecendo naquele continente crepuscular que ele chama de “Terra da Foda”: o ventre que chuta para encontrar uma “realidade sobre a qual escrever”<sup>13</sup>.

**Rizoma, nomadismo, tempo e vida:** por uma perspectiva filosófica para a compreensão de *Trópico de câncer*

O objetivo principal deste trabalho é fazer uma leitura de *Trópico de câncer* tendo como base uma perspectiva filosófica. Com isso, procuramos recolher alguns aspectos do

---

<sup>11</sup> NIETZSCHE. *A gaia ciência*, 187-188.

<sup>12</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 7.

<sup>13</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 8.

romance de maneira a compreendê-los filosoficamente, ou seja, procuraremos subsídios no romance para a compreensão da filosofia e na filosofia subsídios para compreender o romance. O objetivo é mostrar os dois campos em interação contínua e isonômica, onde um pode e deve *atiçar* o outro em direção a novas combinações entre eles e outros campos do conhecimento, partindo de conceitos filosóficos que estão ligados à literatura por assuntos afins em sua trajetória. Desta maneira, este trabalho vem contribuir para o estabelecimento de uma relação entre filosofia e literatura, ao fazer uma ponte entre estes dois campos; eminentemente interdisciplinar, o intuito é conseguir estabelecer essa relação sem hierarquizá-la ou estabelecer uma ordem de prioridade entre os dois.

Finn Jensen, em seu artigo “Cancer and nomads: Miller, Brassai, and a touch of Deleuze”, propõe a utilização do referencial teórico deleuzo-guattariano para a compreensão e interpretação de *Trópico de câncer*. Utilizado como ponto de partida para esta empreitada teórica, o artigo de Jensen apresenta uma interpretação *sui generis* em trabalhos que abordam a obra de Henry Miller: isto por que o autor organiza uma perspectiva teórica que une a filosofia de Deleuze e Guattari à obra *Trópico de câncer*. A motivação do autor é deveras justificada: se Nietzsche é sempre um bom ponto de partida para abordar a literatura do começo do século XX e “toda vez que uma nova interpretação do legado de Nietzsche emerge, tem-se algo a ganhar para os leitores de Miller”<sup>14</sup>, que novas direções os textos de Deleuze, grande comentador da obra nietzschiana, podem proporcionar ao texto milleriano?

Segundo Jensen:

Miller vem sendo objeto de várias interpretações sistemáticas, que não necessariamente excluem umas às outras, mas Deleuze pertence a um grupo de *anti-filósofos* que eu vejo em conexão direta com os grandes temas na obra de Miller<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> JENSEN, Finn. “Cancer and nomads: Miller, Brassai and a touch of Deleuze”, p. 64. Trecho original: “every time a new interpretation of the legacy of Nietzsche emerges, there is something to be gained by the readers of Miller”. Todas as traduções deste texto são de nossa responsabilidade.

<sup>15</sup> JENSEN, Finn. “Cancer and nomads: Miller, Brassai and a touch of Deleuze”, p. 64. Trecho original: “Miller has been the object of a lot of systematic interpretations that do not necessarily exclude each other, but Deleuze

O termo *anti-filósofo* pode ser considerado uma expressão apressada do autor... Mas sua avaliação da relação entre Miller e a filosofia de Deleuze é muito interessante. Jensen propõe a leitura de Henry Miller partindo dos conceitos de rizoma e nomadismo. O problema é que a compreensão dos conceitos de Deleuze e Guattari pela parte de Jensen é limitada, o que implica em distorções em sua leitura de Miller. Por exemplo:

O rizoma pode, como os movimentos dos nômades no plano com todas as chances de encontros com outras tribos, ser descrito desta maneira, onde cada situação tem seu próprio número, e os círculos representam o eu <sup>16</sup>:

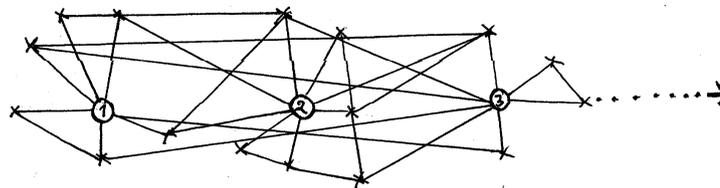


FIGURA 1 – Representação do rizoma feita por Finn Jensen<sup>17</sup>

Jensen estabelece centros dos quais se originariam os caminhos de Miller, ou seja, o autor está propondo um início/começo mesmo que incidental para a escrita e para o romance de Miller ou para cada assunto tratado por este. Não negamos a existência do centro, mas ligá-lo diretamente à representação do “eu” nos parece um passo muito apressado: tanto em relação ao romance de Miller quanto ao conceito de rizoma. O esquema de Jensen pode ser muito útil, e embasa boa parte de sua leitura, mas é linear *demais* em comparação ao romance milleriano. Jensen dá o primeiro passo, mas não consegue efetivamente *adentrar* a experiência rizomática de *Trópico de câncer*. Em vez de centros que organizariam os direcionamentos do romance, seria mais indicado, ao nosso ver, olhar estes deslocamentos e a

*belongs to a group of anti-philosophers that I see as directly in connection with the major themes in Miller's work*".

<sup>16</sup> JENSEN, Finn. "Cancer and nomads: Miller, Brassäi and a touch of Deleuze", p. 69. Trecho original: "The rhizome can, like the movements of the nomads on the plain with all the chance meetings with the other tribes, be described like this, where each situation has its own number, and the circles represent the I".

<sup>17</sup> JENSEN, Finn. "Cancer and nomads: Miller, Brassäi and a touch of Deleuze", p. 69.

escrita de Miller como linhas não necessariamente ligadas à um centro unificador, à uma direção previamente estabelecida: nem ponto de partida tampouco ponto de chegada.

No primeiro capítulo deste trabalho investigamos as correlações e as conjunções provenientes da relação entre o conceito de *rizoma* e *Trópico de câncer*, procurando entender o romance a partir deste conceito. Jensen afirma que

a ordem caótica do romance [*Trópico de câncer*] é como um rizoma, uma rede de relações sem centro, consistindo apenas em relações e contrastes, e em constante movimento. Não existe mais progresso ou declínio, apenas experiências, encontros, sensualidade, êxtases, fantasias, sonhos, visões e pesadelos<sup>18</sup>.

Mas diferente de Jensen, que dá uma boa definição do conceito e sua operatividade, procuramos não cair nas armadilhas da instituição de uma instância transcendente como o “eu” ou um centro fixo para o romance. O rizoma seria a própria forma das multiplicidades e de suas interações, que se fazem sempre por proximidade entre um ponto e outro, numa lógica relacional e não hierárquica de interação: não a fundação de um passeio guiado pelo “eu” do autor. Dizer *entre um ponto e outro* é ainda uma armadilha de linguagem, já que o rizoma é composto por linhas sempre cambiantes e não necessariamente guiadas a um ponto fixo. Como dizem Deleuze e Guattari:

[Um rizoma] não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. (...) [O] rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...”. Há nessa conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> JENSEN, Finn. “Cancer and nomads: Miller, Brassai and a touch of Deleuze”, p. 69. Trecho original: “*The chaotic order of the novel is very much like the rhizome, a set of relations without a Center and consisting only of relations and contrasts, and in constant movement. There is no longer progress or decline, only experiences, meetings, sensuality, ecstasies, fantasies, dreams, visions, and nightmares*”.

<sup>19</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 37, vol. 1.

Sendo assim, as multiplicidades<sup>20</sup> são autossuficientes, não necessitando de uma entidade que as unifique, que entenda suas mutações representativamente. O rizoma funciona como conceito e forma de expressão dessas multiplicidades, sem totalizá-las ou hierarquizá-las: o *meio*, o *entre*, como espaço não identificável ou quantificável em que ocorrem as acelerações e o devir. O conceito de rizoma, assim compreendido, vai de encontro com a narrativa de Miller em *Trópico de câncer*:

Quanto ao cheiro de manteiga rançosa... Há boas associações de idéias também. Quando penso nessa manteiga rançosa, vejo-me num pequeno pátio antigo e muito fedorento, sombrio. Pelas frestas das venezianas, pessoas estranhas me olham: velhas com xales, anões, cafetões com cara de rato, judeus curvados, *midinettes*, idiotas barbudos. Eles vão bamboleando pegar água no pátio ou lavar os baldes de água suja. Um dia, Eugene me pediu para esvaziar o seu balde. Levei o balde para o canto do pátio. Tinha um buraco no chão e um pouco de papel sujo em volta. O pequeno poço estava cheio de excremento, que em inglês é *shit*. Virei o balde e ouvi um nojento e borbulhante *splash* seguido de outro inesperado *splash*. Quando voltei, a sopa estava servida. Passei a refeição inteira pensando na minha escova de dentes: está ficando velha e as cerdas prendem nos dentes.<sup>21</sup>

Não existe hierarquização dos elementos de que o escritor se vale em sua narrativa. Aliás, nem uma divisão muito demarcada entre as associações que Miller faz nesta passagem, que se tornam rapidamente algo que ele fez e desembocam em sua preocupação com sua escova de dentes. Se podemos reconhecer um “eu”, não é como ponto de partida: mas um “eu” relacional, que aparece a partir das relações que se estabelecem e não como centro fixo como o quer Jensen: “aquilo que eu podia chamar de ‘eu’ parecia se contrair, reduzir e encolher dos velhos e costumeiros limites da carne que conhecia apenas as modulações da ponta dos nervos”<sup>22</sup>. Acelerar a escrita, capturar instantes, registrar o que não está nos livros, as banalidades, os delírios, as velocidades e multiplicidades que nos arrastam em movimentos irresistíveis: esse é o empreendimento milleriano em *Trópico de câncer*.

---

<sup>20</sup> No primeiro capítulo explicamos este conceito e sua importância para o entendimento do conceito de rizoma e do romance de Henry Miller.

<sup>21</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 63-64.

<sup>22</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 96.

O segundo capítulo trata do conceito de *nomadismo* e de que maneira este conceito coloca questões interessantes, e teoricamente relevantes, para a compreensão do romance *Trópico de câncer* em seu movimento. O conceito de nomadismo funciona como um importante intercessor entre a narrativa do romance e o deslocamento de Miller pela Paris dos anos 1930 e proporciona a oportunidade de entender esse deslocamento no espaço como índice de *outro* deslocamento: da narrativa, do próprio pensamento de Miller. Como escrevem Deleuze e Guattari, o nômade tem um território que não quer abandonar, por isso viaja: para permanecer no mesmo lugar. É óbvio que não podemos dizer que os nômades estão sempre migrando de um ponto a outro, mas na verdade não estão: se eles têm que saber os pontos de água, pontos de parada, estes pontos são subordinados ao trajeto:

Um trajeto está sempre entre dois pontos, mas o entre-dois tomou toda a consistência, e goza de uma autonomia bem como de uma direção próprias. A vida do nômade é *intermezzo*<sup>23</sup>.

Outra vez nos afastamos das conclusões de Jensen ao insistir, com os filósofos franceses, que o *entre-dois* autônomo é próprio dos nômades e próprio de um tipo de espaço também criado pelos nômades: o *espaço liso*. Nada de subordinação do trajeto ao ponto – seja este de partida ou de chegada; o que vale é o *meio*, o *entre*. E este entre é definido como *espaço liso*, oposto ao *espaço estriado* do Estado: o primeiro é ocupado em movimentos sucessivos e sem mensuração, ou seja, o espaço é ocupado sem ser medido, comportando apenas direções, intensidades; o segundo é o espaço do Estado, que o mede, se utiliza da geometria para melhor o controlar, dividir. O trajeto nômade existe em função deste próprio espaço que ele cria:

É nesse sentido que o nômade não tem pontos, trajetos, nem terra, embora evidentemente ele os tenha. Se o nômade pode ser chamado de o Desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz depois, como no migrante, nem em outra coisa, como no

---

<sup>23</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 50-51, vol.5.

sedentário (com efeito, a relação do sedentário com a terra está mediatizada por outra coisa, regime de propriedade, aparelho de Estado...)²⁴.

Neste sentido, os nômades são aqueles que escapam ao liame jurídico do Estado e às armadilhas do sedentarismo: não existe mediação nas relações estabelecidas entre os nômades e o espaço. Mas este movimento não se dá somente no espaço, e se Deleuze e Guattari tomam os nômades históricos para mostrar isso é justamente para dizer que este movimento se dá no pensamento e em novas relações com o vivido. Se o dia de Miller “iniciava sempre igual, [quando ele] saía do hotel e andava até a agência do American Express, na Rua Scribe, 11, em busca de dinheiro e das cartas de amigos”²⁵, esse movimento no espaço era como a expressão de um outro movimento, o movimento de sempre estar *entre*, entre as coisas, um espaço não estriado do pensamento, sem um método definido de escrita ou de trabalho, preocupado em manter também seu *pensamento nômade*: “e mesmo se a viagem for imóvel, mesmo se for feita no mesmo lugar, imperceptível, inesperada, subterrânea, devemos perguntar quais são os nômades de hoje”²⁶.

Duas categorias de extrema importância para o entendimento do romance são o foco do terceiro capítulo: Tempo e Memória. A partir do romance, tomamos algumas coordenadas que pudessem nos orientar no sentido de indagar sobre que *tipo* de tempo a narrativa libera. Miller é taxativo logo no início do romance: “o câncer do tempo está nos corroendo. Nossos heróis se mataram ou estão se matando. O herói, portanto, não é o Tempo mas a Ausência de Tempo [*timelessness*]”²⁷. Mais do que estudar o tempo da narrativa, buscamos compreender as estratégias millerianas na criação, teórica e prática, de um tempo outro, um *tempo liberado*, fruto de sua escrita. Diretamente ligada a essa questão, indagamos a Memória para mostrar qual o seu esquema quando as coordenadas temporais são

²⁴ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 53, vol.5.

²⁵ MOREIRA. *Henry Miller*, p. 40.

²⁶ DELEUZE. *A ilha deserta: e outros textos*, p. 328.

²⁷ MILLER. *Trópico de câncer*, p. 7. No terceiro capítulo discutimos a tradução do termo *timelessness* por “Ausência de Tempo” em vez de “atemporalidade”.

embaralhadas, retiradas de sua cronologia, e qual sua função na escrita rizomática e nômade de *Trópico de câncer*.

Buscamos, amparados pelas obras de Deleuze e Guattari e em análises da obra de Henri Bergson, organizar um método contrapontual entre os sistemas pontuais da memória e a *memória curta* proposta por Deleuze e Guattari. Uma incursão ao conceito de memória em Bergson é organizada e analisada para discutir sua relevância ou discordância com o romance de Henry Miller. Este desvio pela filosofia bergsoniana se justifica pelas possibilidades abertas pela teoria deste filósofo francês, que nos parece muito interessante para o assunto aqui discutido.

Insistimos até este momento na frutífera relação advinda do encontro da filosofia e literatura. Para sermos mais específicos: de *Trópico de câncer* e conceitos oriundos da filosofia de Deleuze e Guattari. A nosso ver, esta relação entre filósofos e escritor pode ser estendida, *grosso modo*, à relação de Deleuze e Guattari com a literatura, que compõe uma parte importante em sua filosofia, como podemos ler em *Mil platôs*:

Fomos criticados por invocar muito frequentemente literatos. Mas a única questão, quando se escreve, é saber com que outra máquina a máquina literária pode estar ligada, e deve ser ligada, para funcionar. Kleist e uma louca máquina de guerra, Kafka e uma máquina burocrática inaudita... (e se nos tornássemos animal ou vegetal *por* literatura, o que não quer necessariamente dizer literariamente? Não seria primeiramente pela voz que alguém se torna animal?)<sup>28</sup>.

Uma relação íntima entre o objeto e a teoria aqui evocada surge ao confrontarmos a citação da dupla de filósofos franceses à avaliação que Henry Miller faz do empreendimento da escrita de *Trópico de câncer*:

Naquele meu primeiro ou segundo ano, em Paris, fui literalmente aniquilado. Não havia sobrado nada do escritor que eu esperava vir a ser, apenas o escritor que eu tinha de ser. (Ao encontrar o meu caminho, encontrei a minha voz) O *Trópico de Câncer* é um testamento encharcado de sangue revelando

---

<sup>28</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 12, vol. 1.

os estragos da minha luta no ventre da morte. O forte odor de sexo que o percorre é realmente o aroma do nascimento; só é desagradável ou repulsivo para aqueles que não conseguem entender o seu significado<sup>29</sup>.

Entre morte e nascimento, o sexo funciona como a expressão de um renascimento, um encontro da voz e do caminho/espço deste novo escritor que agora nasce. Mas esta relação se estabelece nas intrusões *entre* deslocamento no espaço e deslocamento no tempo/pensamento: o rizoma como conceito chave do pensamento nômade. Este *corpus* teórico-conceitual se relaciona diretamente ao quarto e último capítulo desta dissertação, dedicado a estabelecer as relações entre literatura e vida a partir do romance de Henry Miller. Esta relação pode ser ilustrada por uma citação do crítico Malcolm Bradbury, na qual sintetiza *Trópico de câncer*:

Mas em seu memorável trabalho inicial a tensão entre o niilismo e o vitalismo autodescobridor é a chave, e é ali que ele cria tanto uma notável comédia obscena do desespero quanto uma forma surrealista impressionante<sup>30</sup>.

*Entre* niilismo e vitalismo autodescobridor, encontra-se um novo *Sim* à vida, muito parecido com o nietzschiano, e que se relaciona diretamente com as últimas pesquisas de Deleuze e sua busca de entender as relações entre literatura e vida. Novamente a relação entre os dois se estabelece e não forçadamente: Miller é muito citado por Deleuze e Guattari nos dois tomos de *Capitalismo e esquizofrenia*, ou seja, a filosofia deles estabelece uma relação de proximidade com a obra de Miller que justificamos até agora: mas cabe aqui, e este é nosso intento, mostrar que existe uma afinidade de assuntos, motivos e confluência das preocupações de um e outro.

Ao buscar as últimas pesquisas de Deleuze, voltadas mais diretamente à literatura, procuramos estabelecer esta abordagem do romance de Miller partindo de um questionamento

---

<sup>29</sup> MILLER. *O mundo do sexo*, p. 27.

<sup>30</sup> BRADBURY. *O romance americano moderno*, p. 132.

das relações estabelecidas entre literatura e vida. A escritura é um “processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivido e o vivível”<sup>31</sup>. Sendo assim, cabe ao escritor entrar em contato e dar forma a esta Vida que se impõe frente ao clamor da morte que se anunciava já em 1934. Uma passagem de *Trópico de câncer* ilustra muito bem o modo de vida milleriano:

Por semanas e meses, por anos, na verdade, por toda minha vida eu esperava algo acontecer, algo intrínseco que mudaria minha vida e, naquele momento, de repente, graças à completa desesperança de tudo, senti-me aliviado como se tirassem um grande peso dos meus ombros. (...) Caminhando em direção a Montparnasse, resolvi seguir ao léu, não resistir em nada ao destino, não importa como se me apresentasse. (...) Resolvi não me apegar a nada, não esperar nada, dali por diante eu viveria como um animal, uma fera carnívora, um nômade, uma ave de rapina. (...) É preciso enfiar-se na vida outra vez para ter carne. O verbo tem que se fazer carne; a alma está sedenta. Toda migalha que meus olhos virem, vou pegar e devorar. Se o que está acima de tudo é viver, então vou viver, mesmo se tiver de virar canibal. (...) Estou morto apenas espiritualmente. Fisicamente, estou vivo. Moralmente, sou livre. O mundo de onde saí é uma jaula.<sup>32</sup>

E é com este grito de vida, prática do *amor fati*, que pretendemos analisar as relações entre a literatura de Miller e a vida. Tarefa difícil mas necessária nestes tempos incertos que, se não são ameaçados por uma guerra iminente como no contexto em que Miller escreve, são dominados pela lógica do medo sem sentido, da crise que nunca termina e das pequenas angústias cotidianas. Lançaremos mão de filósofos (Nietzsche, Deleuze, Espinosa, Clément Rosset) e um escritor em especial (D. H. Lawrence), para compreendermos esta relação e retirarmos suas implicações éticas e conceituais.

Acreditamos que as palavras de Miller, em *O mundo do sexo*, são uma excelente porta de entrada ao trabalho que é iniciado por estas sumárias palavras introdutórias:

<sup>31</sup> DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 11.

<sup>32</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 97-99.

Tudo aquilo a que fechamos nossos olhos, tudo aquilo de que fugimos, tudo aquilo que negamos, denegrimos ou desprezamos, serve para nos derrotar no final. O que parece desagradável, doloroso, maligno, pode se tornar uma fonte de beleza, alegria e força, se encarado com uma mente aberta. (...) A vida é agora, cada momento, não importa que o mundo esteja cheio de morte. A morte só triunfa a serviço da vida.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> MILLER. *O mundo do sexo*, p. 76-77.

## CAPÍTULO I –

### FACES DA EXPERIMENTAÇÃO:

#### *Trópico de câncer e sua performance rizomática*

Faça rizoma, mas você não sabe com o que pode fazer rizoma, que haste subterrânea irá fazer efetivamente rizoma, ou fazer devir, fazer população no teu deserto. Experimente.

DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.*

Neste capítulo, discutiremos o conceito de rizoma e suas implicações para a leitura de *Trópico de câncer*. Acreditamos que este conceito possa oferecer uma abertura interessante para o entendimento da obra, proporcionando a oportunidade de aprofundar teoricamente a descentralização da escrita operada pelo romance de Henry Miller. Esta abertura, ou poder-se-ia dizer ruptura, que o conceito traz em seu bojo – nova relação com o tempo, com a memória, com o texto escrito – é salutar, pois nos coloca em contato direto com muitas das características de *Trópico de câncer*, além de oferecer uma base para os outros capítulos que se seguirão neste trabalho.

O romance de Henry Miller oferece uma grande gama de assuntos que são discutidos em sua narrativa. O mais correto seria dizer: assuntos que são *vividos* pelo narrador que conta seus dias em Paris por meio de um relato não-linear, às vezes delirante, que procura explorar cada ligação possível na multiplicidade da própria vida.

O conceito de rizoma, justamente por suas características de acentramento, não-linearidade e multiplicidade, pode oferecer uma perspectiva singular para a compreensão de um romance singular como é *Trópico de câncer*.

## 1.1 Rizoma: definição e discussão

Rizoma é um conceito cunhado por Gilles Deleuze e Félix Guattari em 1976, aparecendo em um artigo chamado “Rizoma”, com os autores utilizando pseudônimos<sup>34</sup>. Posteriormente, esse artigo será modificado e se tornará “Introdução: rizoma” e abrirá a obra *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*<sup>35</sup>, texto suporte para este capítulo. Com este conceito, procurar-se-á compreender a escrita em *Trópico de câncer* a partir de sua forma caótica, não-linear e não segmentada. Em conjunto com a filosofia de Deleuze e Guattari, *Trópico de câncer* pode expressar uma nova articulação entre o domínio filosófico e o artístico, perspectiva aqui adotada, expressando as intrusões definidoras dos três campos de conhecimento: filosofia, artes e ciências.

Deleuze e Guattari, nos parágrafos iniciais de seu texto, são categóricos<sup>36</sup>: “um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes”<sup>37</sup>. Ou seja, a partir desta frase os autores já estabelecem toda a base de sua posição teórica: não procurar eixos ou subsídios pré-existentes para dar apoio a interpretações; como livro, ele deve ser tomado pragmaticamente a partir de suas linhas de fuga e das conexões que estabelece com *n* códigos, estratos etc. O que se pode dizer, por enquanto, é que um livro é uma multiplicidade e, como tal, os autores advertem que ainda não se sabe o que significa quando o múltiplo alça ao nível de substantivo, ou seja, quando não é mais atribuído a uma unidade transcendente.

Destas considerações deriva o corolário de que “não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito”<sup>38</sup>: como multiplicidade ativa, o fazer já é o falar.

---

<sup>34</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 6, vol. 1.

<sup>35</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 11-37, vol. 1.

<sup>36</sup> As análises que se seguem são desenvolvimentos a partir do texto de Deleuze e Guattari, sendo citadas devidamente quando necessário. DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1.

<sup>37</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1, p. 11.

<sup>38</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1, p. 12.

As teses de Austin sobre o performativo (o que é feito quando “o” falamos) e o ilocutório (o que é feito quando falamos), retomadas por Deleuze e Guattari, podem ajudar a compreender esta questão. Um dos pontos críticos que os autores insistem é a questão da pragmática, levantada pelas teses de Austin:

[As teses de Austin, mostram] a impossibilidade de definir uma semântica, uma sintaxe ou mesmo uma fonemática, como zonas científicas de linguagem que seriam independentes da *pragmática*; a pragmática deixa de ser uma “cloaca”, as determinações pragmáticas deixam de estar submetidas à alternativa: ou se voltar para o exterior da linguagem, ou responder a condições explícitas sob as quais elas são sintaxizadas e semantizadas; a pragmática se torna, ao contrário, o pressuposto de todas as outras dimensões, e se insinua por toda parte<sup>39</sup>

Ao insistirem em uma perspectiva pragmática de feitura do livro, Deleuze e Guattari mostram que escrita e ação estabelecem relações imanentes entre si, isto é, partilham de um mesmo plano de composição: a escrita não *representa* o mundo, mas faz o mundo, entra em relação com ele, faz rizoma. No rizoma, a escrita é *performance*, ou seja, um livro não está desligado da maneira como foi escrito pois ele é parte integrante e definidora do mesmo *emaranhado* de tempo de sua feitura. Em sua obra *O tempo não-reconciliado*, Peter Pál Pelbart argumenta que o conceito de rizoma carrega consigo toda uma nova concepção de tempo: um tempo embaralhado, não-cronológico e não-linear. De certa maneira, existe um *emaranhado* de tempo, e não apenas *uma linha*<sup>40</sup>, que faz que estejam presente, passado e futuro emaranhados em um mesmo acontecimento:

É ao mesmo tempo que alguém não tem mais a chave (quer dizer que a tinha), ainda a tem (não a havia perdido) e a encontra (quer dizer, ele a terá e não a tinha). Duas pessoas se conhecem, mas já se conheciam e não se conhecem ainda<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 2, p. 14.

<sup>40</sup> PELBART. *O tempo não-reconciliado*, p. XXI. Cabe salientar que, mesmo quando se trata de obras escritas em conjunto com Guattari, Pelbart utiliza somente o nome de Deleuze ao tratar das mesmas.

<sup>41</sup> DELEUZE *apud* PELBART, *O tempo não-reconciliado*, p. 17.

Desta maneira, insistir que não existe diferença entre o que o livro fala e a maneira como foi feito, é dizer que, neste emaranhado de tempo que recobre o fazer da obra literária, na perspectiva pragmática adotada, o romance *Trópico de câncer* já foi escrito, está sendo escrito e ainda não foi começado. Trata-se de responder à pergunta “o que se passou?”, em vez de “o que isto quer dizer?”. Blanchot mostra, na obra de Henry Miller, uma característica *ubíqua* em sua escrita:

[A narrativa se desenvolve] quase sempre no presente, e esse presente é um corte simultâneo dos momentos mais diferentes vividos pelo escritor, e não tais como sua memória os restitui, mas numa estranha superposição, como se a proliferação de sua linguagem lhe assegurasse uma verdadeira ubiquidade temporal, uma presença nas dimensões pelo menos conciliáveis e, como diz ele, uma existência de caranguejo “que anda de lado, para frente ou para trás, à vontade”<sup>42</sup>.

Blanchot afirma que esta ubiquidade temporal está ligada à própria escrita de *Trópico de Câncer*, na proliferação da linguagem, na superposição de acontecimentos. Essa proliferação de linguagem se dá em passagens em que “as palavras caem umas sobre as outras”, como diz Miller. Mas isso é uma característica de sua escrita, que faz a escrita declinada no presente se dilatar de tal maneira que o tempo se torna elástico no presente que se prolonga. A perspectiva pragmática pode ajudar a compreender *Trópico de câncer* em seu fazer, em sua *performance* ativa, isto é, em suas ligações rizomáticas.

Rizoma pode ser definido como um sistema de redes acentradas, onde cada um de seus pontos pode ser conectado com outros: mais especificamente, linhas que se interlaçam em uma rede acentrada, sem pontos fixos que poderiam marcar centros ou posições “necessárias”. Desafiando “o privilégio secular da árvore que desfigura o ato de pensar e dele nos desvia”<sup>43</sup>, o conceito de Deleuze e Guattari é responsável por descentralizar a questão do pensamento de sua origem e finalidade, estabelecendo um campo não-hierarquizado e

<sup>42</sup> BLANCHOT. “De Lautréamont a Miller”, p. 164.

<sup>43</sup> ZOURABICHVILI. *O vocabulário de Deleuze*, p. 97.

relacional entre os conteúdos, disciplinas e áreas do conhecimento. Em *Mil platôs*, o conceito é explorado por meio de vetores explicativos – e não propriamente *definido* –, de maneira que preferimos apresentar e discutir o conceito nos utilizando do “método” dos autores.

O rizoma, na introdução de *Mil platôs*, é conceituado a partir das diferenças existentes entre várias maneiras de ler o mundo: cada um deles ligado a um tipo de livro. Os três tipos de livro, segundo Deleuze e Guattari, são: *livro-árvore*, *sistema radícula ou raiz fasciculada* e *livro-rizoma*.

### 1.1.1 O livro-árvore

O *livro-árvore*, ou *livro-raiz*, é a figura do livro clássico. Este tipo de livro pode ser identificado quando a árvore é a imagem do mundo ou a raiz é a imagem da árvore mundo:

É o livro clássico como bela interioridade orgânica, significativa e subjetiva (os estratos do livro). O livro imita o mundo, como a arte, a natureza: por procedimentos que lhes são próprios e que realizam o que a natureza não pode ou não pode mais fazer. A lei do livro é a da reflexão, o Uno que se torna dois<sup>44</sup>.

Mas como a lei do livro estaria na natureza se a própria natureza preside a distinção entre mundo e livro, natureza e arte? Daí o princípio de que sempre que se depara com a fórmula “um torna-se dois”, está-se diante do pensamento mais velho, mais cansado – mesmo que seja uma enunciação estratégica, mesmo que a relação seja entendida o mais dialeticamente possível. A lógica binária é a própria imagem da árvore-raiz, que procede de forma dicotômica: o Uno que se torna dois, depois quatro... E mesmo que se passe do Um ao três, depois ao cinco, ainda é necessário um centro do qual emanam estas relações de dicotomia, ou seja, a partir do Uno sairão o segundo e o terceiro, sempre remetendo a este ponto de origem:

Isto quer dizer que este pensamento nunca compreendeu a multiplicidade: ele necessita de uma forte unidade principal, unidade que é suposta para chegar a duas, segundo um método espiritual. E do lado do objeto, segundo o método natural, pode-se sem dúvida passar do Uno a três, quatro ou cinco, mas sempre com a condição de dispor de uma forte unidade principal, a do pivô, que suporta as raízes secundárias<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1, p. 13.

<sup>45</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1, p. 13.

O que se pode perceber é que o livro-árvore se faz a partir de um procedimento binário-dicotômico, estabelecendo oposições, como pontos, que se relacionam em uma “estrutura” relacional, opositiva e interior. A unidade do objeto – o mundo – será sempre dicotomizada, binarizada do lado do sujeito e do lado do livro. Este é o livro raiz: ele erige um bom Deus para movimentos geológicos, ele estabelece uma unidade que se tornará múltipla a partir de um sujeito que binariza, separa, transcende e codifica. O romance realista talvez seja o melhor exemplo desta forma-livro: a partir de um decalque do real, a obra é constituída como unidade, em si e com o mundo, que leva suas parcelas de “real” ao sujeito leitor. Mas o que pode passar despercebido é que, mesmo alegando ser uma “fotografia” ou decalque de “real”, o romance realista/naturalista passava uma visão de mundo específica, muito ligada à consciência da época, com seus pressupostos formais e ideológicos específicos. O romance realista não representa o mundo mais do que “inventa” uma imagem baseada em uma representação. Quando o livro tem em sua base uma imitação do mundo, a representação como principal elemento para sua feitura, acaba por se estabelecer uma relação binária entre os dois termos da relação: mundo (real) – romance (representação).

Desta maneira, nessa lógica binária *real – representação*, o romance se torna palanque de uma unidade do mundo que é oferecida ao leitor, responsável por estabelecer as distinções necessárias para o entendimento desta unidade: o leitor deve fazer do mundo uma estrutura lógica e organizada – distinções como bem e mal, certo e errado dariam prosseguimento a esta lógica, utilizando termos transcendentais responsáveis por impor ordem ao mundo, por impor uma ordem à própria vida. Vive-se de representações e não de experiências, neste caso. O que podemos perceber, com a apresentação do *livro-árvore* por Deleuze e Guattari, é a própria crítica do romance, e também da filosofia e das artes em geral, como representação de algo, representação de alguma coisa e não uma *performance* criativa

da experiência da escrita e da vida como áreas comunicantes ligadas imanentemente à sua própria feitura.

Como dizem os autores, esse estado de coisas muda com o advento do chama *sistema radícula* ou *raiz fasciculada*, outra das formas-livro discutidas pelos filósofos franceses.

### 1.1.2 O sistema radícula ou raiz fasciculada

A segunda forma-livro é o *sistema radícula* ou *raiz fasciculada*. Nesse modelo, o livro é concebido como sistema, o que nos dá a ideia de multiplicidade, de um texto não imitativo: Deleuze e Guattari o consideram como figura própria à modernidade. A definição dada pelos autores é esta:

Desta vez a raiz principal abortou, ou se destruiu em sua extremidade: vem se enxertar nela uma multiplicidade imediata e qualquer de raízes secundárias que deflagram um grande desenvolvimento<sup>46</sup>.

Agora a natureza parece mais bem representada, mas a separação entre mundo espiritual e realidade natural ainda subsiste. Tanto que, mesmo com os cortes arbitrários e proliferadores de multiplicidades, cujos exemplos poderiam ser encontrados no método *cut-up* de William Burroughs<sup>47</sup> e até mesmo nos aforismos de Nietzsche, ainda subsiste uma unidade espiritual, talvez até maior e mais insidiosa que no livro-árvore; esta unidade é abortada no objeto e “volta” no sujeito: o objeto como realidade natural e o sujeito como unidade espiritual:

O mundo perdeu seu pivô, o sujeito não pode nem mesmo mais fazer dicotomia, mas acede a uma mais alta unidade, de ambivalência ou de sobredeterminação, numa dimensão sempre suplementar àquela de seu objeto. O mundo tornou-se caos, mas o livro continua sendo imagem do mundo, *caosmo-radícula*, em vez de *cosmo-raiz*<sup>48</sup>.

Atente-se para a última frase desta passagem: o mundo torna-se caos, logo o livro também se torna caos. O paradigma representativo/imitativo permanece, desta vez abortando a unidade do objeto, do mundo, e retornando como unidade de sujeito. O método *cut-up* de

---

<sup>46</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1, p. 14.

<sup>47</sup> Cf. BURROUGHS; GINSBERG. *Cartas do yage*. Principalmente o *cut-up* feito por Burroughs a partir do conteúdo do livro, p. 96-98.

<sup>48</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1, p. 14.

Burroughs é este próprio procedimento: a partir de um texto primeiro, são recortadas frases, sentenças, palavras, reunidas em um novo texto caótico, mas à *imagem* do primeiro texto ainda presente no sujeito-leitor. O livro como caosmo-radícula não consegue o êxito do livro cosmo-raiz: cosmo porque cria seu próprio plano de consistência, seu próprio jogo que só poderá ser feito a partir de conexões exteriores com *n* outros elementos. Se o método *cut-up* de Burroughs é um bom exemplo, também o são os aforismos de Nietzsche: “Os aforismos de Nietzsche somente quebram a unidade linear do saber à medida que remetem à unidade cíclica do eterno retorno, presente como um não sabido no pensamento”<sup>49</sup>. O livro moderno se libera da característica centralizadora e dicotômica do *livro-árvore* ao se erigir como sistema fascicular, mas não escapa da constituição de uma unidade superior mais insidiosa e perigosa que a dicotomização organizada pelo sujeito no livro clássico: ao erigir uma unidade transcendente, o livro moderno desarma e constitui o sujeito como “interior” de um processo que ele não compreende completamente ou que não o diz respeito: o livro moderno pode assujeitar mais do que liberar ao produzir um sujeito por meio da escrita, justamente por sua forma dita caótica ou múltipla. Como tão bem diz D. H. Lawrence:

As pessoas nos romances sérios [no caso, *Ulisses* de James Joyce] estão tão absorvamente preocupadas com elas próprias e com o que elas sentem e não sentem e como reagem a cada botão mortal; e os leitores delas, tão freneticamente absorvidos na aplicação das descobertas do autor a suas próprias reações: “Isto sou eu! É exatamente assim! Estou me encontrando nesse livro!” Ora, isso é mais do que leito de morte, é quase comportamento *post-mortem*.<sup>50</sup>

Se o mundo ficou “louco”, tão mais louca será a escrita, tão mais angustiante e estilizada ela se tornará. Não se trata de criticar as inovações formais do romance moderno: trata-se, sim, de estabelecer certas diferenças entre uma escrita que libere o fazer literário de qualquer marcador de poder ou transcendência *aderida* ao texto. No caso, a criação de um

<sup>49</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1, p. 14.

<sup>50</sup> LAWRENCE. *O livro luminoso da vida: ensaios sobre literatura e arte*, p. 116.

sujeito a partir do texto implica uma relação de sujeição e o erigir de um “interior” necessário ao texto literário moderno para se fazer. Desta maneira, em vez de sermos levados ao *fora*, estamos no interior do dentro, o espaço mais próximo e mais longínquo: um buraco-negro<sup>51</sup>.

O *livro-árvore* nos trazia o real, um mundo organizado e representado “fielmente”. Já no *sistema radícula*, esta lógica é levada a um novo patamar: o mundo não pode ser representado fielmente a não ser que o texto se torne tão caótico quanto o próprio mundo. Se anteriormente cabia ao sujeito interpretar o mundo a partir de sua representação em livro, estabelecendo juízos binários e distintivos a partir do que lhe foi apresentado, com o *sistema radícula* o sujeito é colocado no interior de um processo de unificação do caos do mundo, ou seja, de organização do caos existente por meio de um processo de subjetivação que o faz interiorizar esta representação caótica. Dito em outras palavras: o sujeito-leitor é a própria unidade que foi abortada do mundo, o próprio ponto centralizador organizador do caos – na impossibilidade de trazer o mundo como unidade, é fabricada a unidade do sujeito representado no caos do mundo.

---

<sup>51</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 31, vol. 3: “A subjetivação não existe sem um buraco negro onde aloja sua consciência, sua paixão, suas redundâncias”. O capítulo todo sobre a rostidade é muito importante para o entendimento desta problemática.

### 1.1.3 Livro-rizoma

Chega-se, finalmente, ao rizoma como conceito e como livro: *livro-rizoma*. Para facilitar o entendimento, obedeceremos à ordem de explicação estabelecida pelos dois autores em seu texto. Serão apresentados alguns vetores ou direções que podem ajudar na compreensão do conceito de rizoma. A descrição e discussão do conceito serão feitas a partir da ordem estabelecida por Deleuze e Guattari em seu próprio texto. Posteriormente, avaliaremos a escrita em *Trópico de Câncer* nos valendo desta perspectiva.

Os primeiros dois vetores são os princípios de *conexão* e *heterogeneidade*. Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. A partir deste princípio de conexão, e não é à toa que os dois são apresentados conjuntamente, pode-se proceder ao segundo princípio: heterogeneidade. Um rizoma pode misturar cadeias semióticas com cadeias biológicas, políticas, sociais, econômicas etc., sem necessariamente estabelecer uma delas como hierarquicamente superior<sup>52</sup>.

Partindo do pressuposto de que a multiplicidade não se reduz ao Uno nem ao Múltiplo, mas só se faz quando abole qualquer unidade, seja espiritual ou natural, o princípio de heterogeneidade vem para estabelecer o rizoma como forma das multiplicidades – que não obedecem a poder exterior nem interior –, sempre demandando uma compreensão quantitativa, por quantidade de dimensões que uma multiplicidade suporta sem ser transformada em outra coisa. Ou seja, a partir das conexões possíveis e dos termos heterogêneos que são conectados, uma multiplicidade pode se transformar em outras, perfazendo verdadeiras mudanças de natureza.

Pode-se dizer que, com estes dois vetores, os autores procuram desfazer o “princípio”, ou característica, representativa do livro. Ao abri-lo para novas conexões, não

---

<sup>52</sup> Um exemplo interessante é oferecido pelos próprios autores com o chamado romance da “vespa e da orquídea”, que será discutido mais à frente.

importando sua natureza semiótica, biológica, política etc., os autores procuram estabelecer um campo relacional não hierarquizado, guiado mais pela pergunta “como isso funciona?” do que pela pergunta “o que isto quer dizer?”. Um livro não *quer* (como um verbo pode significar tanto!) dizer nada: ele diz e faz, e só pode ser avaliado a partir das conexões que ele consegue estabelecer e, se ele é heterogêneo, é porque também é formado por matérias muito diferentes, vindas de várias áreas comunicantes e diferenciadas, responsáveis pela formação de uma obra. A pergunta “como isso funciona?” não aponta para a renúncia do sentido mas para “sua produtividade, numa recusa da confusão sentido-significação e da distribuição sedentária das propriedades”<sup>53</sup>, ou seja, para o processo produtivo de conexão estabelecido pelo rizoma.

Isso parece ficar mais claro quando chegamos ao terceiro vetor: o princípio de *multiplicidade* é o tratamento do múltiplo como substantivo – multiplicidade – em que o conceito quebra todas suas relações com o Uno, como sujeito ou objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem *e* mundo:

Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza (as leis de combinação crescem então com a multiplicidade)<sup>54</sup>.

Não existe unidade nem termo que possa reunir ou sintetizar uma multiplicidade: toda unidade no rizoma ou multiplicidade (termos que acabam se tornando sinônimos) é fruto de uma tomada de poder, de uma sobrecodificação. A fórmula das multiplicidades será  $n - 1$ , sempre a própria menos o Uno, a Unidade, o centro. Esta característica não implica dizer que não existem mais centros, ou tomadas de poder unificantes, mas sim que, para se constituir em multiplicidade, é necessário que qualquer termo unificador, transcendente ou de exercício de poder central seja abortado, devidamente inutilizado para que o múltiplo alce ao estado de

---

<sup>53</sup> ZOURABICHVILI. *O vocabulário de Deleuze*, p. 50.

<sup>54</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 16, vol. 1.

substantivo, e quebre suas relações com o sujeito e o objeto como unidades centralizadoras e estabeleça conexões com  $n$  outros termos, em relações de devir e não de hierarquia. Simetria das multiplicidades: as relações se estabelecem entre termos de diferentes naturezas em um plano: o que implica dizer que, quanto mais dimensões tiver uma multiplicidade, maiores serão suas mutações, suas mudanças de natureza, seu devir.

O quarto vetor está diretamente ligado aos outros três: *princípio de ruptura a-significante*. Um rizoma pode ser quebrado em qualquer lugar e voltar também em qualquer lugar. Neste sentido, o mato é rizoma, as formigas formam rizoma: por mais que se tente matá-las, elas sempre reaparecem, formam novos formigueiros, nunca são exterminadas completamente. Esta propriedade pode ser mais bem explicada pelo “romance” da vespa e da orquídea:

A orquídea se desterritorializa, formando uma imagem, um decalque de vespa; mas a vespa se reterritorializa sobre esta imagem. A vespa se desterritorializa, no entanto, tornando-se ela mesma uma peça no aparelho de reprodução da orquídea; mas ela reterritorializa a orquídea, transportando o pólen. A vespa e a orquídea fazem rizoma em sua heterogeneidade. Poder-se-ia dizer que a orquídea imita a vespa cuja imagem reproduz de maneira significativa (mimese, mimetismo, fingimento, etc.). Mas isso é somente verdade no nível dos estratos – paralelismo entre dois estratos determinados cuja organização vegetal sobre um deles imita uma organização animal sobre outro.(...) Não há imitação nem semelhança, mas explosão de duas séries heterogêneas na linha de fuga composta de um rizoma comum que não pode mais ser atribuído, nem submetido ao que quer que seja de significativo<sup>55</sup>.

A relação se faz em um *entre* ilocalizável, o meio, justamente onde as linhas se aceleram e colocam em cena um bloco de devir, onde a vespa e a orquídea já não são mais elas mesmas e nem síntese das duas, mas outra coisa: não importa onde o corte é feito, a ruptura estabelecida não significará nada, ela será a explosão de duas séries heterogêneas em uma linha de fuga, nenhum conhecimento prévio conseguindo dar conta desta relação, já que

---

<sup>55</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 18-19, vol. 1.

o que importa é o fluxo, o movimento estabelecido em uma pragmática experimental entre os dois termos:

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...”. Há nessa conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. Fazer tábula rasa, partir ou repartir do zero, buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem e do movimento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...). [Existe uma outra maneira de] viajar e também de se mover, partir do meio, pelo meio, entrar e sair, não começar nem terminar. (...) *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio<sup>56</sup>.

A relação livro/mundo pode ser entendida a partir desta dinâmica: o livro não é imagem do mundo, mas faz rizoma com ele: “o livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro, que se desterritorializa por sua vez em si mesmo no mundo (se ele é disto capaz e se ele pode)”<sup>57</sup>. Por isso o mimetismo é um conceito ruim: ele estabelece uma lógica binária de imitação entre dois elementos quando o que ocorre é outra coisa, evolução a-paralela; o camaleão não imita a cor do ambiente e nem o crocodilo um toco de árvore, mas entram em um devir-mundo que os fazem pintar o ambiente com suas próprias cores, com seus próprios meios de se desterritorializar, de deixar de significar um animal e se tornarem outra coisa – nem animal, nem toco de árvore, mas multiplicidade entre dois elementos heterogêneos de um rizoma. Rizoma este que é inatribuível e inclassificável, a não ser por uma tomada de poder demasiado significante. O *livro-rizoma* não imita o mundo: por seus próprios meios, entra em uma relação *sui generis* com o mundo, estabelece conexões inauditas com o mesmo, entra em um devir louco que o arrasta a outras paragens.

<sup>56</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 37, vol. 1.

<sup>57</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 20, vol. 1.

É nisso que insistem Deleuze e Guattari: “este livro funciona?”, com que elementos ele consegue fazer rizoma, com que multiplicidades ele entra em relação, quais conexões consegue estabelecer com outros elementos heterogêneos, o que se passa? O livro se abre ao mundo: não se fecha em uma interioridade e também não representa nada. Como *livro-rizoma* ele é sempre *expressão*, no sentido espinosano do termo. Não temos *ideias* sobre as coisas em nossa cabeça, mas sim a expressão desta própria coisa, ou seja, não pensamos por representações, mas temos expressões das próprias coisas, expressões que são parte integrante das mesmas: existe então uma relação de exterioridade entre o pensamento e as coisas, uma lógica relacional e pragmática de proximidade entre o pensamento e a coisa e não um interior responsável por nos dar uma imagem especular do exterior. “O conhecimento não é representação da coisa ao espírito por intermédio de uma imagem mental podendo ser ela mesma substituída por um sistema de signos”; a imagem mental é na verdade a “expressão, ou seja, produção e constituição da coisa mesma no espírito. ‘É a coisa que se exprime, é ela que se explica’”<sup>58</sup>.

Pode-se afirmar que a dicotomia interior-exterior é também abalada já a partir do estudo que Deleuze faz sobre Espinosa e, depois, sobre Foucault: o dentro nada mais é que uma dobra do *fora*. Esta crítica deleuzo-guattariana é dirigida ao conceito de representação como exercício de poder e binaridade: o homem não é feito à imagem de Deus, mas *expressa* a liberdade de Deus a partir de suas próprias ações e de seu pensamento: univocidade do Ser e multiplicidade dos modos. Dizendo de outra maneira, a representação é um conceito ruim já que não consegue estabelecer uma ligação *viva* entre sua feitura e as possibilidades abertas ao ser colocada em relação com outros elementos. Dizer que não existe representação fiel é redundância: se as coisas se *expressam* de maneiras únicas e particulares, a representação nada mais é que um procedimento redundante e imitativo de algo que responde por si próprio

---

<sup>58</sup> MACHEREY. “Pensar em Espinoza”, p. 67.

de maneira mais fiel. E isto implica, para o estudo de um texto literário como *Trópico de Câncer*, enveredar por caminhos sempre novos já que o texto se torna um meio para *algo passar*, para algo devidamente se *expressar*.

O quinto e o sexto vetores são os princípios de *cartografia* e *decalcomania*. Decalque: a partir de estruturas ou eixos genéticos a realidade é decalcada, ou seja, a partir das estruturas ou explicações que se possui, que se avalia qualquer coisa ou fenômeno: o inconsciente será analisado a partir da estrutura edipiana, a sociedade capitalista a partir de um sistema marxista de inspiração dialética e materialista etc. Diferente disto é o rizoma, mapa e não decalque:

Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. (...) O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. (...) Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter muitas entradas<sup>59</sup>.

O rizoma é mapa porque não decalca o real a partir de estruturas ou unidades significantes de entendimento: é construído, experimentado, feito *aqui e agora*, numa pragmática construtivista de experimentação, de vizinhanças e relações: “O que chamamos um ‘mapa’, ou mesmo um ‘diagrama’, é um conjunto de linhas diversas funcionando ao mesmo tempo (as linhas da mão formam um mapa)”<sup>60</sup>. Mas isso só consegue ilustrar, e não *expressar*, a diferença entre mapa e decalque: a diferença se encontra do lado da *performance*, de um fazer experimental e pragmático formador do rizoma. Dizem Deleuze e Guattari: “um mapa tem muitas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre ‘ao mesmo’. Um mapa é uma *questão de performance*, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida ‘competência’”<sup>61</sup>. Mas existe o cuidado de não se cair no maniqueísmo: mapa *bom*

<sup>59</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 22, vol. 1.

<sup>60</sup> DELEUZE. *Conversações*, p. 47.

<sup>61</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 22, vol. 1. (Grifos nossos).

– decalque *ruim*. Realmente, o decalque pode ser feito a partir do mapa ao selecionar partes interessantes e instituir uma redundância responsável por barrar o movimento e o bifurcar das linhas formadoras de um mapa; o contrário também é verdadeiro, um mapa começar a brotar de um decalque, desestabilizando-o e desestruturando-o: o que cabe perceber são as relações complexas que se perfazem e não instituir um dualismo entre os dois termos, seja de oposição ou de homologia. O que existe é uma diferença irreduzível entre a *performance* e a unidade dura do decalque, sua incapacidade de se *fazer* já que sua característica é sempre ser dado como forma a ser aplicada.

Algumas outras características do conceito de rizoma, corolários dos princípios anteriores, merecem atenção para a definição do mesmo. Não existe centro em um rizoma: o que não significa que ele se opõe a modelos de *livro-árvore* que possuem um eixo de onde partirão as dicotomias. O rizoma se faz acentradamente e, mesmo que se parta de uma estrutura arborescente (uma das maneiras de se entrar em um rizoma), ele só será rizoma, multiplicidade, a partir do momento em que esta entidade sobrecodificadora não fizer mais parte do mesmo, for expulsa, devidamente inutilizada: um rizoma pode nascer a partir das raízes e do próprio tronco das árvores, assim como o mapa do decalque: o que muda é o método de abordagem, uma diferença definidora da perspectiva adotada a partir do próprio conceito de rizoma. Um rizoma é sempre produção: de inconsciente, de experiência, de vida. Deleuze e Guattari citam Henry Miller como maneira de explicar estas características:

A China é a erva daninha no canteiro de repolhos da humanidade (...). A erva daninha é a Nêmesis dos esforços humanos. Entre todas as existências imaginárias que nós atribuímos às plantas, aos animais e às estrelas, é talvez a erva daninha aquela que leva a vida mais sábia. É verdade que a erva não produz flores nem porta-aviões, nem Sermões sobre a montanha (...). Mas, afinal de contas, é sempre a erva quem diz a última palavra. Finalmente, tudo retorna ao estado de China. É isto que os historiadores chamam comumente de trevas da Idade Média. A única saída é a erva (...). A erva existe exclusivamente entre os grandes espaços não cultivados. Ela preenche os vazios. *Ela cresce entre*, e no meio das outras coisas. A flor é bela, o

repolho útil, a papoula enlouquece. Mas a erva é transbordamento, ela é uma lição de moral<sup>62</sup>.

De que China fala Miller? Uma China existente, imaginária, inventada? Ou nenhuma delas? China aparece como entrada de uma multiplicidade irresistível: um rizoma que se faz e desestrutura uma concepção do mundo e *da imagem do mundo*. China é aquilo que ocupa os espaços em vez de medi-los, estriá-los, deixá-los prontos para a aplicação de modelos preexistentes de explicação: China é o rizoma como experiência política não do possível, do provável, mas do *sendo* feito, da experiência intolerável aos modelos explicativos, experiência de vida e morte em uma linha de fuga, um *devenir*. Não existe representação nesta citação: esta China de que fala Miller não é mais “real” ou “imaginária” que o país China. China é um fazer, uma experiência da escrita que se torna insuportável e rearranja os termos de uma possível relação do sujeito-Miller com a China: o escritor terá que se tornar outra coisa, assim como a China terá que se tornar outra coisa formando um bloco de *devenir* que congregue a escrita, Miller e China.

O *Livro-árvore* e o *livro-rizoma* não se opõem, perfazendo um novo dualismo: enquanto o primeiro erige-se como modelo, o outro é aquele que desestabiliza esse modelo, o rearranja, se faz entre, num “e” e não em um “é”<sup>63</sup>. Tudo se passa no meio, este meio ilocalizável, espaço de aceleração: o rizoma é uma anti-genealogia. O livro-árvore está sempre um passo atrás, tem sempre que fazer uma retomada das fugas que um rizoma impõe. A distinção é esta: “Trata-se do modelo que não para de se erigir e de se entranhar, e do processo que não para de se alongar, de romper-se e de retornar”<sup>64</sup>. O movimento que desestabiliza o *espírito de gravidade*, para retomar uma imagem nietzschiana; a conjunção *e* que desenraiza o verbo *ser*; um fazer pragmático, experimental, político e impessoal: o rizoma

<sup>62</sup> MILLER *apud* DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 29-30, vol. 1.

<sup>63</sup> NIETZSCHE. *Crepúsculo dos ídolos*, p. 27: “O que é não *vem-a-ser*; o que *vem-a-ser* não é... Agora, eles acreditam todos, mesmo com desespero, no Ser. No entanto, visto que não conseguem se apoderar deste, eles buscam os fundamentos pelos quais ele se lhes oculta”.

<sup>64</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1, p. 32.

está do lado da *performance*, do “como?” e não do “porquê?”, pergunta que nos leva de volta à origem, seja ela humana ou divina.

## 1.2 *Trópico de câncer e rizoma: entre-dois*

Podemos afirmar que, com as possibilidades abertas com o conceito de rizoma, a avaliação da obra a partir desta *perspectiva* tem muito a oferecer. Os pontos de aproximação com alguns dos vetores do rizoma são muito significativos neste sentido. Primeiro, o próprio conceito de livro como aparece na narrativa:

O Livro vai ser enorme. Terá oceanos de espaço onde se movimentar, andar, cantar, dançar, escalar, banhar, dar cambalhotas, chorar, violentar, assassinar. Uma catedral, uma verdadeira catedral de [1] *cuja construção participarão todos os que perderam a identidade*. Haverá missas para os mortos, rezas, confissões, hinos, um lamento e uma falação, uma espécie de descaso criminoso; haverá também vidraças cor-de-rosa, gárgulas, acólitos e carregadores de caixão. Você poderá trazer seus cavalos e galopar pelas naves (...). Essa catedral vai durar, no mínimo, mil anos e não terá cópias, [2] *pois os construtores terão morrido e, junto com eles, o projeto (...)*. [3] *Vamos construir uma cidade em volta dela e instalar uma comunidade livre*<sup>65</sup>.

Os trechos grifados são significativos pois configuram aproximações ou áreas de convergência entre a obra literária e o conceito filosófico, correlacionando o conceito de rizoma à concepção do que é um livro em *Trópico de câncer*: [1] aponta para o caráter impessoal da criação, indicando as multiplicidades que fazem parte deste processo; [2] pragmática da produção/avaliação da obra, ou seja, compreender o livro a partir do meio, não procurar uma origem que pode não ser alcançada ou irrelevante: “este livro funciona?” contra “o que ele quer dizer?”; e [3] caráter não hierárquico do rizoma, já que não existe figura central ou mais importante para a compreensão de uma obra, estas figuras (seja ela o autor, o leitor etc.) configurando uma tomada de poder demasiado significante, demasiado transcendente. Miller, já no começo da obra, desfaz-se destas categorias demasiado significantes, transcendentais, ao mostrar a que *Trópico de Câncer* veio:

---

<sup>65</sup> MILLER. *Trópico de Câncer*, p. 31. (Grifos nossos).

E este aqui? Isto não é um livro. É uma difamação, uma calúnia, uma falta de caráter. Não é um livro no sentido comum da palavra. Não, este é um longo insulto, uma cusparada na cara da Arte, um chute na bunda de Deus, do Homem, do Destino, do Tempo, do Amor, da Beleza, do que você quiser<sup>66</sup>.

Malcolm Bradbury dirá que Miller, como escritor moderno, quer se livrar da forma livro, e isso configuraria um “ataque deliberado a todos os conceitos de arte estabelecidos e, mais do que tudo, à noção de responsabilidade literária e fidelidade social”<sup>67</sup>. Nada mais correto. Mas será que podemos deduzir apenas isto desta afronta? A narrativa de *Trópico de câncer* reiterará várias vezes esse ponto de vista, mas a que preço? Vejamos:

Até o momento, minha ideia de colaborar comigo mesmo tem sido de abandonar o padrão ouro da literatura. Minha ideia tem sido, em síntese, ressuscitar as emoções, retratar o comportamento humano na estratosfera das ideias, isto é, nas garras dos delírios. Pintar um ser pré-socrático, uma criatura que seja em parte bode e em parte titã. Em resumo, criar um mundo baseado no *omphalos*, não numa ideia abstrata pregada numa cruz. De vez em quando, pode-se dar de cara com estátuas esquecidas, oásis não descobertos, moinhos de vento ignorados por Cervantes, rios que correm para cima, mulheres com cinco ou seis peitos estendidos longitudinalmente ao longo do torso<sup>68</sup>.

Miller não resiste ao contexto circundante: seu procedimento é afirmativo já que sem a aceitação do real nada pode ser feito para mudá-lo, ou seja, para poder criar a partir de um paradigma produtivo e não de resistência ou de representação. Abandonar o padrão ouro de literatura, abandonar a transcendência, Deus, Amor, Arte etc., significam não só uma reação radical à atividade literária: é também o erigir de um rizoma, da possibilidade de uma escrita relacional, aberta e acentrada – que coloca a conjunção *e* no lugar do verbo *é*. Se Miller resiste à forma livro e exige um mundo baseado no *omphalos* (umbigo), é por realçar a característica de sua escrita que devém com o mundo, ou seja, a banalidade/realidade do umbigo contra a abstração pregada na cruz. Blanchot confirma essa afirmação ao falar da

<sup>66</sup> MILLER. *Trópico de Câncer*, p. 8.

<sup>67</sup> BRADBURY. *O romance americano moderno*, p. 127.

<sup>68</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 225.

experiência de leitura das obras de Miller: “esses blocos de prosa que são *Trópico de Câncer* e a *Primavera Negra*, esses campos de palavras que precisam ser entendidos em toda sua amplitude e não por partes”<sup>69</sup>. Blanchot diz que *Trópico de câncer* só pode ser entendido em toda sua amplitude, seja num efeito posterior ou imediato. O efeito imediato é mais tentador: esses campos de palavras são o próprio tecido onde esta obra se faz em seu movimento de produção de sentidos desligados de uma unidade unificadora: um campo, com suas entradas e saídas, suas condições de produção e de possibilidades. Literatura experimental: ela é experiência e se faz na experiência dela com o mundo.

Lembremos que um dos vetores do rizoma é que ele é um *mapa* e não *decalque*; nesses blocos de prosa, o mapa de sua experimentação será transformado e reiniciado a cada vez, em cada novo prolongamento de suas linhas: não existe roteiro de leitura, muito menos enredo fixo ou trajeto linear. Como mapa o romance se faz em uma lógica pragmática da *performance* e não partindo do decalque de um Real perdido ou impossível. Neste meio ilocalizável de aceleração, a multiplicidade-*Trópico de câncer* assevera sua faceta produtiva e afirmativa: criação ancorada em uma experiência afirmativa do Real em contraposição à resistência ao meio circundante ou ao suicídio de se reconhecer em seu próprio tempo<sup>70</sup>:

De repente, vejo uma fenda escura e cabeluda na minha frente colocada numa bola de bilhar polida e brilhante; as pernas me prendem como uma tesoura. Dou uma olhada naquela ferida escura e descosturada e uma profunda fissura se abre na minha mente (...). Vejo outra vez as grandes mães de Picasso, os peitos cobertos de aranhas, a lenda escondida no fundo do labirinto. E Molly Bloom deitada para sempre num colchão sujo. Na porta do toailete, paus desenhados com giz vermelho e a madona dando o diapasão da desgraça. Ouço um riso histérico e selvagem, um quarto cheio de contrações espasmódicas do queixo e o corpo que era negro brilha como fósforo<sup>71</sup>.

<sup>69</sup> BLANCHOT. “De Lautréamont a Miller”, p. 159

<sup>70</sup> Cf. ROSSI; NOLASCO. “*O universo da morte* e ética da vida em Henry Miller”; MILLER. “O universo da morte”, p. 107-131.

<sup>71</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 227.

Fluxo sempre ativamente buscado, devidamente experimentado e escrito ao ritmo da vida: “Não tenho arrependimentos nem remorsos. Nem passado nem futuro. O presente me basta. Dia a Dia. Hoje! *Le bel aujourd’hui!*”<sup>72</sup>.

Entender *Trópico de câncer* em toda sua amplitude significa fazer o mapa, destruir o decalque, como Miller faz com a forma livro e o *padrão ouro* em literatura. A ambição maior de *Trópico de câncer* é “registrar tudo que está omitido dos livros. (...) esses elementos existentes no ar que dão direção e motivação a nossa vida”<sup>73</sup>. E isso só se dá a partir de um mergulho no campo da experiência, aqui sempre de maneira libertária; tudo que aprisiona é devidamente neutralizado, como uma ética do bom encontro:

Amo tudo o que flui, tudo que tem em si tempo e transformação, que nos leva de volta para o princípio onde nunca há fim: a violência dos profetas, a obscenidade que é êxtase, a sabedoria do fanático, o padre com sua ladainha elástica, os palavrões da puta, o cuspe que passa na sarjeta, o leite do seio e o mel amargo que escorre do útero, tudo quanto é fluído, derretido, dissolvido e dissolvente, todo o pus e a sujeira que, ao fluir, purifica-se, que perde seu sentido de origem, que percorre o amplo circuito em direção à morte e à dissolução. O grande desejo incestuoso é continuar fluindo, unido com o tempo, fundir a grande imagem do além com o aqui e o agora. Um desejo insensato e suicida, obstruído pelas palavras e paralisado pelo pensamento<sup>74</sup>.

Percebem-se vários vetores de um rizoma nesta citação, além de uma tensão entre aquilo que aprisiona e o *fluente*. Se Miller criticava Proust e Joyce por fazerem parte de um fluxo estagnante<sup>75</sup>, as barreiras agora são dinamitadas para a liberação dos fluxos. Tudo que paralisa é inimigo: a origem, o tempo cronológico, as palavras que obstruem a vida, o pensamento. Neutralizando cada unificação transcendente, Miller permanece expandindo seu

<sup>72</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 52-53.

<sup>73</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 16.

<sup>74</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 238.

<sup>75</sup> Cf. ROSSI; NOLASCO. “O universo da morte e ética da vida em Henry Miller”; MILLER. “O universo da morte”, p. 107-131.

rizoma até paragens desconhecidas, nunca repertoriadas: “um tiro disparado no Pacífico cai no espaço porque a Terra é redonda e os pombos voam de cabeça para baixo”<sup>76</sup>.

Ao mesmo tempo, fazer rizoma significa escrever de maneira tal a fazer que o próprio exercício da escrita não erija um centro no livro. Se podemos afirmar que Miller é o centro de seus livros contando a história de sua vida, mais uma vez só o podemos fazer de maneira precária. Isto porque, com uma sacudidela, Miller desloca o centro: em carta à Lawrence Durrell ele diz que apenas “um homem desprovido de vaidade poderia escrever tais coisas a respeito de si próprio”<sup>77</sup>. Além disso, o autor tem a lucidez de não se afirmar como origem de seus livros, mas apenas mais uma das fontes pelas quais um romance é feito: “Não tenho ideias grandiosas a meu respeito. Sei o que sou. E não me sinto orgulhoso. Eu sou... tu és... ele é. A que leva isso?”<sup>78</sup>.

A saída contra o *esprit du temps*, que se reconhecia no contexto histórico, é afirmar essa diferença de natureza. Se tudo se estagna, amar tudo que flui significa ser levado a limiares não explorados anteriormente, a experiências que transbordam da experiência do humano como conhecemos, ainda mais do humano como Miller via seus contemporâneos: “Hoje orgulho-me em dizer que sou inumano, que não pertencço a homens e governos, que não tenho nada a ver com crenças e princípios. Nada tenho a ver com a maquinária rangente da humanidade, eu pertencço à Terra!”<sup>79</sup>.

O autor não está falando do não-humano (ainda na esfera do negativo): ele enuncia a chegada do inumano, daquilo que de nenhuma maneira pode fazer parte do ser humano, nem como antítese. Inumanidade do humano, humanidade do inumano: a escrita rizomática de *Trópico de câncer* está em grande parte incluída nesta ode ao *inumano*, já que ela não admite um sujeito de fato e de direito: apenas uma tribo, uma “raça de artistas que,

<sup>76</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 232.

<sup>77</sup> MILLER. “Sexus em discussão”, p. 43.

<sup>78</sup> MILLER. “Sexus em discussão”, p. 45.

<sup>79</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 234-235. (Grifos nossos).

espicaçados por impulsos desconhecidos, tomam a massa sem vida da humanidade”<sup>80</sup>. A busca de uma multiplicidade com que se possa fazer ligação, a heterogeneidade dos termos, a eliminação da transcendência de uma humanidade responsável por uma centralização e racionalização do que é ser humano... O que se tem aqui é uma área de passagem, uma vizinhança de objetivos que consegue ligar a literatura de Miller e a filosofia de Deleuze e Guattari, sempre em produção constante, rizomática, de seus conteúdos e relações, sempre infundadas, pois móveis... E sempre móveis, pois acentradas.

---

<sup>80</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 235.

## **CAPÍTULO II –**

### ***NÔMADES-INUMANOS:***

#### **o combate contra o Juízo**

Toda obra comporta uma pluralidade de trajetos que são legíveis e coexistentes apenas num mapa, e ela muda de sentido segundo aqueles que são retidos. (...) [A arte] se define assim, invocando Dioniso como o deus dos lugares de passagem e das coisas do esquecimento.

Gilles Deleuze. *Crítica e clínica.*

A escrita de Miller em *Trópico de câncer*, cuja *performance* rizomática discutimos anteriormente, produz certos movimento aberrantes que a colocam como *sui generis* frente à literatura de sua época. Um movimento que não reconhece barreiras em seu fluxo, já que desestabiliza os termos cuja fixidez poderia barrar seu caminho *esquizo*.

O conceito de *nomadismo*, proposto por Deleuze e Guattari, nos abre um campo de debate muito produtivo ao tratar diretamente com a questão do espaço e de movimentos que buscam escapar às grandes sínteses do Estado e da história. Os nômades são caracterizados como aqueles responsáveis pela criação de um novo espaço e uma nova *imagem do pensamento*, desligada de um método ou de um estriamento prévio dos caminhos que o pensamento deve necessariamente passar para ser considerado verdadeiro ou com princípios suficientes de verdade. Ativamente afirmativos, os nômades seriam os responsáveis pela manufatura de um caminho, de um espaço, que escapa à máquina estatal, que escapa à transcendência.

Ao buscar o encadeamento entre filosofia e literatura por meio deste conceito, que se coloca como um prolongamento da discussão iniciada com o conceito de rizoma, o objetivo

é captar os trajetos millerianos neste novo espaço do pensamento, que se faz abdicando da origem, humana ou divina, e se coloca como pensamento produtivo e afirmativo do real, em um combate travado contra a faculdade do juízo, ou simplesmente do Juízo, em todas as suas formas.

## 2.1 Em busca de um conceito: *nomadismo*

Em um texto de 1973 sobre Nietzsche, intitulado “Pensamento nômade”<sup>81</sup>, Deleuze formula o que viria a ser uma de suas maiores contribuições à filosofia: a ascensão de um pensamento nômade, um nomadismo renovado ou que, simplesmente, continua a existir nos diferentes segmentos da vida e do pensamento. Nesse texto, nomadismo ainda não é conceito, mas uma *performance*, algo que se faz para fugir das armadilhas do Estado, das verdades eternas, do sujeito bem marcado etc. A hipótese de Deleuze se embasa na filosofia nietzschiana e no movimento intensivo de desvio de instâncias organizadoras, de sua relação com o *fora*. A conclusão do ensaio aponta certos direcionamentos para se compreender o que o autor entende por nômades:

[O] nômade não é forçosamente alguém que se movimenta: existem viagens num mesmo lugar, viagens em intensidade, e mesmo historicamente os nômades não são aqueles que se mudam à maneira dos migrantes; ao contrário, são aqueles que não mudam, e põem-se a nomadizar para permanecerem no mesmo lugar, escapando dos códigos. Sabe-se bem que o problema revolucionário, hoje, é o de encontrar uma unidade das lutas pontuais sem recair na organização despótica e burocrática do partido ou do aparelho de Estado, uma unidade nomádica em relação com o Fora, que não reproduzisse a unidade despótica interna. Eis talvez o que é mais profundo em Nietzsche (...): ter feito do pensamento uma máquina de guerra, ter feito do pensamento uma potência nômade. E mesmo se a viagem for imóvel, mesmo se for feita num mesmo lugar, imperceptível, inesperada, subterrânea, devemos perguntar quais são nossos nômades de hoje, que são realmente nossos nietzscheanos?<sup>82</sup>

Nota-se a preocupação em caracterizar os nômades como uma força que irrompe de um *fora* que se faz presente e atuante a partir de viagens imóveis, variação contínua de posições e pensamento para se permanecer no mesmo lugar. De certa maneira, nesse texto, o nomadismo é como a possibilidade que se tem para não ser desalojado do mundo a partir de elementos interiorizadores: como o Estado, a história da filosofia, ou mesmo a própria

---

<sup>81</sup> DELEUZE. *A ilha deserta: e outros textos*, p. 319-329.

<sup>82</sup> DELEUZE. *A ilha deserta: e outros textos*, p. 327-328.

história, os partidos, a burocracia etc. O problema é não reproduzir estas organizações interiorizadoras que barram os movimentos de criação. Portanto, os nômades seriam aqueles responsáveis pela ocupação do espaço sem uma métrica prévia: por meio da construção de um mapa os nômades conseguem escavar um *espaço liso*, livre das cadeias do Estado, moral, política, burocracia etc.

Como se pode perceber, estas conclusões são apresentadas a partir da obra de Nietzsche, cujo pensamento está ligado a este *fora* responsável por lhe dar um sentido: “quando se abre ao acaso um texto de Nietzsche, é uma das primeiras vezes que não passamos mais por uma interioridade da alma ou da consciência, a interioridade da essência ou do conceito”<sup>83</sup>. Outras discussões sobre os aforismos nietzschianos e sua relação com a filosofia são estabelecidas ao longo do texto, mas o que interessa neste momento é a *caracterização do nomadismo como movimento variável em um mesmo lugar – viagem imóvel – e como algo que vem de fora*, o que é de extrema importância para entender *Trópico de Câncer*.

---

<sup>83</sup> DELEUZE. *A ilha deserta: e outros textos*, p. 322.

### 2.1.1 *Mil platôs*: o conceito enfim aparece

Se o nomadismo ainda não era um conceito bem definido, apenas uma noção mais ou menos operatizada por Deleuze ao trabalhar com a obra nietzschiana, em *Mil platôs*, no platô intitulado “1227 – Tratado de Nomadologia: a máquina de guerra”<sup>84</sup>, ele será trabalhado mais detidamente e tomará uma grande importância na obra de Deleuze e Guattari. Vale lembrar que um espaço de sete anos separa o texto de Deleuze sobre Nietzsche e o lançamento de *Mil platôs* (1980), lembrando também que esta obra é escrita em conjunto com Félix Guattari.

Na texto dos filósofos franceses, os nômades aparecem atrelados a um tipo de espaço criado a partir de seus movimentos e, novamente, ligado a uma imagem do pensamento. A questão primeira a ser respondida é: o que seria esta “imagem do pensamento que recobriria todo o pensamento, que constituiria o objeto especial de uma ‘noologia’, e que seria como a forma-Estado desenvolvida no pensamento”<sup>85</sup>? O que a constitui? Como ela procede? Primeiro, temos que estabelecer qual é a forma do pensamento que recobre todo o pensamento, ou seja, de que maneira o pensamento é concebido e o que esta concepção implica para o que seja pensar:

Acontecem criticarem conteúdos de pensamento julgados conformistas demais. Mas a questão é primeiramente a da própria forma. O pensamento já seria por si mesmo conforme a um modelo emprestado do aparelho de Estado, e que lhe fixaria objetivos e caminhos, condutos, canais, órgãos, todo um *organon*. Haveria portanto uma imagem do pensamento que recobriria todo o pensamento (...). Esta imagem possui duas cabeças que remetem precisamente aos dois pólos da soberania: um *imperium* do pensar-verdadeiro, operando por captura mágica, apreensão ou liame, constituindo a eficácia de uma fundação (*muthos*); uma república dos espíritos livres, procedendo por pacto ou contrato, constituindo uma organização legislativa e jurídica, trazendo a sanção de um fundamento (*logos*). (...) Contudo, não se deve descartar que, para passar de uma à outra, seja preciso um

---

<sup>84</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia, p. 11-110, vol. 5.

<sup>85</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia, p. 43, vol. 5.

acontecimento de natureza inteiramente diferente, “entre” as duas, e que se oculta fora da imagem, que ocorre fora dela. Porém, se nos atemos à imagem, constatamos que não se trata de uma simples metáfora, cada vez que nos falamos de um *imperium* e de uma república dos espíritos. É a condição de constituição do pensamento como princípio ou forma de interioridade, como estrato<sup>86</sup>.

Observa-se, então, que a imagem do pensamento é a constituição do pensamento como interioridade, ou seja, a partir de um estriamento primeiro, de uma “agrimensura” dos conteúdos passíveis de serem pensados – da criação de canais ou etapas pelos quais o pensamento *deve* passar –, uma forma de pensamento se apropriaria destes conteúdos e os interiorizaria. Desta maneira, a imagem do pensamento se torna a validadora dos próprios termos e critérios de sua *própria* manutenção. Podemos perceber a redundância que faz com que a imagem do pensamento recubra o pensamento, mas que *não* seja ele: ela se coloca como fundação e legitimação dos conteúdos do pensamento, do próprio pensar. Deleuze e Guattari descrevem a imagem clássica/estatal do pensamento, sua formação e instauração e, posteriormente, o pacto que colocaria o intelectual (espírito livre) em uma república que garantiria tanto a sua permanência quanto a permanência de um estado de coisas determinado, no caso, o aparelho de Estado como forma de interiorização de onde o pensamento toma sua imagem:

A imagem clássica do pensamento, a estriagem do espaço mental que ela opera, aspira à universalidade. Com efeito, ela opera com dois “universais”, o Todo como fundamento último do ser ou horizonte que o engloba, o Sujeito como princípio que converte o ser em ser para-nós. *Imperium* e república. Entre um e outro, todos os gêneros do real e do verdadeiro encontram seu lugar num espaço mental estriado, do duplo ponto de vista do Ser e do Sujeito, sob a direção de um “método universal”<sup>87</sup>.

A partir destes dois universais, Todo e Sujeito, esta imagem estatal do pensamento pode qualificar e legitimar os tipos de conhecimento que podem ter validade ou não. De certa

<sup>86</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 43-44, vol. 5.

<sup>87</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 49, vol. 5.

maneira, ela aspira a interiorizar tudo o que pode, mas sempre escapa alguma coisa. Outra forma de pensamento se insinua *entre* o Todo e o Sujeito, desestabilizando uma ordem ideal de maneira a só ser recuperada posteriormente: o pensamento nômade escapa à esta grande utopia da República de espíritos livres e só será domado através da violência. *Entre* o Sujeito e o Todo, passam conhecimentos e novas formas de pensar não condizentes com o método universal da imagem estatal do pensamento. E é justamente este *entre* que interessa aqui e também a Deleuze e Guattari. Como vimos no caso do conceito de rizoma, este entre é “um movimento transversal que as carrega uma *e* outra [no caso, Todo e Sujeito], riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio”<sup>88</sup>.

O *fora* possivelmente pode caracterizar esse *entre*, essa fissura entre os dois pólos da imagem de pensamento estatal que ainda impera: um pouco de ar, um espaço para os nômades passarem, para conteúdos de pensamento nômade poderem passar. Este fora é como o *impensado* no pensamento, “onde se agitam pontos singulares e relações de forças entre esses pontos. (...) um fora mais longínquo que qualquer forma de exterioridade”<sup>89</sup>. Em Nietzsche, esse movimento é apresentado na figura do filósofo como flecha:

A natureza joga o filósofo como uma flecha no meio dos homens, ela não visa, mas espera que a flecha venha a se cravar em algum ponto. Fazendo isso, ela se engana um número infinito de vezes e fica exasperada com isso. (...) O artista e o filósofo testemunham contra o sentido prático da natureza na escolha de seus meios, ainda que estes sejam a mais excelente prova da sabedoria de seus fins. Eles só afetam poucas pessoas, quando deveriam afetar a todas, e mesmo estas poucas pessoas não são afetadas pela força que o filósofo e o artista deram a seu projétil<sup>90</sup>.

Mas não se estaria erigindo, desta maneira, outra imagem do pensamento? O pensamento e o pensador como uma flecha atirada a esmo, a força que se dá ao projétil, seu percurso do *fora* não à interioridade, mas à criação de um espaço do *fora* no dentro: uma

<sup>88</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 39, vol. 1.

<sup>89</sup> DELEUZE. *Foucault*, p. 129.

<sup>90</sup> NIETZSCHE. *Escritos sobre educação*, p. 201.

fissura<sup>91</sup>. Permanecer nesta dualidade é a armadilha do Estado: fazer escolher qual a dicotomia mais confortável, mais de acordo com sua própria forma de pensamento. Por que o que seria opor o pensamento do exterior ao de interioridade se não submeter o pensamento a uma lógica dualista, dicotômica? A grande contribuição de Deleuze e Guattari é mostrar que esta não seria outra imagem do pensamento que se oporia à imagem clássica:

A forma de exterioridade do pensamento – a força sempre exterior a si ou a última força, a enésima potência – não é de modo algum uma *outra imagem* que se oporia à imagem inspirada no aparelho de Estado. Ao contrário, é a força que destrói a imagem e suas cópias, o modelo e suas reproduções, toda possibilidade de subordinar o pensamento a um modelo do Verdadeiro, do Justo ou do Direito (o verdadeiro cartesiano, o justo kantiano, o direito hegeliano, etc.). Um “método” é o espaço estriado da *cogitatio universalis*, e traça um caminho que deve ser seguido de um ponto a outro. Mas a forma de exterioridade situa o pensamento num espaço liso que ele deve ocupar sem poder medi-lo, e para o qual não há método possível, reprodução concebível, mas somente revezamentos, *intermezzi*, relances. O pensamento é como o Vampiro, não tem imagem, nem para constituir modelo, nem para fazer cópia. No espaço liso do Zen, a flecha já não vai de um ponto a outro, mas será recolhida num ponto qualquer, para ser relançada a um ponto qualquer, e tende a permutar com o atirador e o alvo. O problema da máquina de guerra e o dos revezamentos, mesmo com meios parcos, e não o problema do modelo arquitetônico ou do monumento. Um povo ambulante de revezadores, em lugar de uma cidade modelo<sup>92</sup>.

O pensamento é sempre uma tribo, uma multiplicidade. Esse revezamento, essa descontinuidade, são característicos da construção de um mapa sempre mutante: uma linha ziguezagueante, um movimento aberrante que percorreria vários pensadores, escritores, artistas etc. Esse pensamento do *fora*, ou pensamento como exterioridade, não configura *outra* imagem do pensamento porque *não é cópia* de um modelo, assim como não forma uma imagem de onde possam ser efetuadas cópias. Como diz Peter Pál Pelbart: “pode-se dizer que o pensamento rizomático, tal como os autores o definem no início de *Mil Platôs*, responde perfeitamente a essas exigências” e, sendo assim, na “exterioridade pura, apenas aí o pensamento como multiplicidade (tribo) pode deslocar-se fora das estriagens do ‘espaço

<sup>91</sup> Cf. DELEUZE. *Foucault*, p. 101-130.

<sup>92</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 47, vol. 5.

mental' imposto pelas imagens clássicas do pensamento"<sup>93</sup>. Pelbart estabelece a ligação do conceito de rizoma com o de nomadismo, ao insistir na sua interpenetração e complementaridade. Uma pergunta surge a partir destas colocações: por que “espaço mental estriado” ao falar da imagem clássica do pensamento?

Segundo Deleuze e Guattari, os nômades são responsáveis pela criação de um tipo de espaço: *espaço liso*. Em sua construção, existem dois elementos primordiais: 1) um espaço não geometrizável, no sentido de não mensurado (estriado); 2) o espaço liso é um espaço de imanência absoluta, ou seja, não existe termo transcendente ou centro de poder que seja responsável por domá-lo ou mensurá-lo. Estas características do *espaço liso* são apresentadas em contraposição ao *espaço estriado*, que se configura como o espaço de um método pré-definido onde todas as rotas estão previamente demarcadas. Isto posto, o *espaço liso*, no caso do pensamento nômade, seria um espaço livre de medição e mensuração, sem “método” para predeterminar os rumos do pensamento: ele instauraria um espaço relacional “construído” conforme as necessidades deste pensamento da exterioridade: “um povo ambulante de revezadores, em lugar de uma cidade modelo”<sup>94</sup>.

Pode-se dizer que existe uma contradição entre imanência e exterioridade, mas isso só pode ser afirmado a partir de uma avaliação dialética (a antiga armadilha do pensamento estatal): a imanência implica relações de devir em um plano de imanência, que rejeita termos transcendentos e centralizadores e a própria criação do espaço liso é a criação de um espaço onde somente relações “exteriores” podem ser realizadas, ou seja, relações de proximidade, de vizinhança e não de interioridade entre os sujeitos. O “eu penso, logo existo” cartesiano, já criticado por Nietzsche, é aqui destituído de validade já que a fórmula se torna, simplesmente, “*Penso*”. Mas quem pensa? Pode-se sempre dizer que existe um sujeito oculto, nada mais que um sujeito... Ou, como afirmam os autores, que o pensamento se faz através de

<sup>93</sup> PELBART. *O tempo não-reconciliado*, p. 30.

<sup>94</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 47, vol. 5.

um impessoal, o pensamento como relação de exterioridade entre os termos, em um processo de subjetivação. Como dito anteriormente, se a imagem do pensamento necessitava de dois pólos – Todo e Sujeito – para se constituir como interioridade, no espaço liso estes termos transcendentais são expulsos em favor de relações de devir, que se fazem a partir de encadeamentos locais e impessoais:

Desde logo é fácil caracterizar o pensamento nômade que recusa uma tal imagem [estatal ou clássica] e procede de outra maneira. É que ele não recorre a um sujeito pensante universal, mas, ao contrário, invoca uma raça singular; e não se funda em uma totalidade englobante, mas, ao contrário, desenrola-se num meio sem horizonte, como espaço liso, estepe, deserto ou mar. Estabelece-se aqui outro tipo de adaptação entre a raça definida como “tribo” e o espaço liso definido como “meio”<sup>95</sup>.

Lembremos desta passagem que nos ajuda a compreender *Trópico de câncer* pela perspectiva do nomadismo: o pensamento nômade “não recorre a um sujeito pensante universal, mas, ao contrário, invoca uma raça singular”. Cada vez mais vemos o imbricamento do pensamento nômade com o conceito de rizoma que o prepara e anuncia. Se um dos vetores do conceito de rizoma era a criação de um mapa, temos agora o povo responsável pelo povoamento deste traçado mutante: aqueles que mudam para permanecer no mesmo lugar, que *ocupam* o espaço sem mensurá-lo, numa pragmática experimental.

---

<sup>95</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 49, vol. 5.

## 2.2 Variação trópico-nômade

As relações entre a obra de Miller e a de Deleuze e Guattari são muito interessantes e profícuas, como já dito anteriormente. Como uma aliança entre combatentes de um inimigo comum, pode-se perceber que os autores entram em um processo de dupla influência, como em um campo onde os três abandonariam suas individualidades em um movimento nômade, responsável por desestabilizar boa parte do pensamento filosófico ocidental. A literatura também não passará incólume a eles: será virada do avesso, atravessada por bandos cada vez mais diferentes, responsáveis por estabelecer relações inauditas entre termos e conteúdos contrastantes<sup>96</sup>.

*Trópico de câncer* é uma obra nômade. Mas como afirmar isso de maneira tão pragmática? Um exemplo interessante é a questão do inumano, parte do romance de Miller:

Em outros tempos, eu achava que ser humano era o objetivo mais alto que um homem podia ter, mas vejo agora que isso se destinava a destruir-me. Hoje, orgulho-me em dizer que sou *inumano*, que não pertencço a *homens e governos* [Grifos nossos], que não tenho nada a ver com crenças e princípios. Nada tenho a ver com a maquinária rangente da humanidade, eu pertencço à Terra! Digo isso deitado em meu travesseiro e sinto os chifres nascendo na minha testa. (...) Um homem que pertence a essa raça [os inumanos] precisa ficar em pé no lugar alto, com palavras desconexas na boca, e arrancar as próprias entranhas. (...) Quero rios que criem oceanos (...), rios que não sequem no vazio do passado. Oceanos, sim! Tenhamos mais oceanos, novos oceanos que apaguem o passado, oceanos que criem novas formações geológicas, novas vistas topográficas e continentes estranhos e assustadores, oceanos que destruam e preservem ao mesmo tempo, oceanos nos quais possamos navegar, partir para novas descobertas, novos horizontes. (...) precisamos procurar fragmentos, lascas, unhas dos dedos dos pés, qualquer coisa que contenha mistério, que seja capaz de ressuscitar corpo e alma. (...) Fora biografias, histórias, bibliotecas e museus! Que os mortos comam os mortos. Dancemos nós, os vivos, à beira da cratera, uma última e agonizante dança. Mas que seja uma dança!<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> Um exemplo desta parceria ou revezamento entre os autores pode ser conferido no artigo de Clara Roberta Novaes Raimundo, que desenvolve a relação entre o conceito de inconsciente de Deleuze e Guattari e a literatura milleriana. RAIMUNDO. “O conceito de inconsciente no pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari e sua relação com a literatura de Henry Miller”, p. 229-260.

<sup>97</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 324-327.

O oceano é o espaço liso, espaço não-mensurado de ocupação nômade. Miller utiliza *inumano*, mas veremos que os termos nômade/inumano acabam se tornando indissociáveis. A ocupação deste espaço-liso, oceano, é a fabricação de um espaço livre das estrias do Estado, isso de duas maneiras: como maneira de escapar à imagem do pensamento estatal – do Todo e do Sujeito; e maneira de se livrar de governos e outros tipos de dominação. Esta citação de Miller parece congrega o conceito de nomadismo em sua totalidade, cabendo perguntar se Miller antecipa Deleuze e Guattari ou se existe um *Intempestivo*<sup>98</sup> que liga os autores no tempo, uma área de passagem que possa explicar essa confluência: o pensamento é uma tribo e requer esses revezadores que atirem a flecha aleatoriamente, sempre a lugares diferentes, sempre de *fora*.

Poderíamos ser perguntados: basta criar outro espaço? Seria tudo tão simples assim?. De maneira alguma. *Trópico de câncer*, aliás podemos afirmar isto de quase toda obra de Miller, é a obra de um nômade, ou seja, uma obra que não passará despercebida e muito menos deixada em paz. Com isso queremos dizer que existe um movimento constante para se livrar das armadilhas impostas por instituições, governos e moral: um movimento *intensivo* de deslocamento, mais do que um movimento no espaço. Essa característica incomoda até os críticos que admiram o trabalho de Miller. Como é o caso de Henk van Gelre:

Admito que Miller não tem disciplina, embora disciplina não me pareça a palavra apropriada. *Acho decepcionante que ele flutue de uma ideia para outra, de uma filosofia para outra, fugindo da de ontem para a de hoje; assemelha-se nisso ao viajante que, em cada novo lugar a que chega, abandona o que adquirira ou ganhara antes, de tal modo que, no fim da longa viagem – a viagem de sua vida – volta para casa sem lucro. Vocês podem ver aí uma consequência direta daquilo que eu admirava nele: uma vida sem princípio, na qual pretende ser ele próprio.*<sup>99</sup>

<sup>98</sup> Este conceito será trabalhado mais detidamente no terceiro capítulo desta dissertação.

<sup>99</sup> GELRE. “A linguagem da vida”, p. 116. (Grifos nossos).

Gelre se decepciona com a escrita de Miller, e com o próprio Miller, justamente por seu aspecto nômade, sua vivência do presente em contraposição ao passado, *fugindo da filosofia de ontem para a de hoje*. Ele abandona tudo, nada carrega, nada traz que ganhou em outro tempo... Aí chega o momento da censura: *volta pra casa sem lucro!* Os sedentários do pensamento estatal não compreendem os nômades. Como afirmar que Miller volta sem nada para casa? O autor realmente volta e se estabelece em algum lugar após *Trópico de câncer*? Acreditamos que o movimento intensivo de Miller não consegue ser compreendido por Gelre: o foco deste último é a volta para casa, é o sedentarismo. – *Se viajas, um dia terás que voltar! E o que trazes? Nada! Nenhum lucro, nada de palpável, nada de definitivo: apenas movimento, apenas experiência sem valor, já que não existe um relato cronológico e estruturado disciplinadamente!* Os críticos não compreendem o nomadismo na obra de Miller... Nomadismo que é característico de sua escrita, já no momento em que responde o que é um artista, um escritor:

Quem escreve os grandes livros? Não somos nós que assinamos. O que é um artista? É um homem que têm antenas, que sabe como se grudar às correntes que estão na atmosfera, no cosmos; ele apenas tem essa facilidade de se grudar nelas, como elas são. Quem é original? Tudo que estamos fazendo, tudo que pensamos, já existe, somos apenas intermediários, isso é tudo, aqueles que usam o que está no ar. Porque ideias, porque grandes descobertas científicas quase sempre ocorrem em diferentes partes do mundo ao mesmo tempo? O mesmo é verdade para os elementos que fazem parte na feitura de um poema ou um grande romance ou qualquer trabalho artístico. Eles já estão no ar, não foi dada voz a eles, isso é tudo. Eles precisam *do* homem, *do* intérprete, para trazê-los à frente<sup>100</sup>.

A posição de Miller é, no mínimo, inusitada. Primeiramente, ele acaba com a figura do escritor como o grande intelectual fechado em seu gabinete, que pensa e *interpreta* o

<sup>100</sup> MILLER; WICKES. “The art of fiction: Henry Miller”, p. 8. Trecho original: “Who writes the great books? It isn't we who sign our names. What is an artist? He's a man who has antennae, who knows how to hook up to the currents which are in the atmosphere, in the cosmos; he merely has the facility for hooking on, as it were. Who is original? Everything that we are doing, everything that we think, exists already, and we are only intermediaries, that's all, who make use of what is in the air. Why do ideas, why do great scientific discoveries often occur in different parts of the world at the same time? The same is true of the elements that go to make up a poem or a great novel or any work of art. They are already in the air, they have not been given voice, that's all. They need the man, the interpreter, to bring them forth”.

mundo se excluindo do mesmo (sedentarização do pensamento, método). O escritor está, na verdade, imerso até o pescoço no mundo e sua função é *grudar* nas correntes que atravessam a vida, que dão sentido, que nos movem. Diferente dos sedentários, o escritor nômade está em constante movimento, arrastado por fluxos que o atravessam, suas antenas captando o máximo que conseguirem. Segunda característica: um movimento no próprio tempo, que, no mínimo, faz vacilar o conceito de originalidade: a partir de agora o que veio antes ou depois, a questão da inspiração, pouco importam. Se o escritor é um mediador e sua principal característica é ter antenas, todos os livros já foram escritos, tudo já foi feito, tudo está no ar. Falta a voz, falta aquele que consegue se *ligar* a esses fluxos, sem interpretá-los, mas fazê-los passar, tentar fazer a vida passar.

Se o nomadismo é caracterizado por uma luta contra a interioridade, portanto o livro é uma das formas a serem abolidas, como o tinha salientado Bradbury. Segundo Pelbart: “a história, o livro, o Estado, são formas de interioridade construídos segundo o tempo de captura e conciliação de um Todo e de um Sujeito”<sup>101</sup>. Lembremos do início de *Trópico de câncer*, e a recusa radical em se manter sob a tutela de qualquer forma de interioridade imposta ao romance:

E este aqui? Este não é um livro. É uma difamação, uma calúnia, uma falta de caráter. Não é um livro no sentido comum da palavra. Não, este é um longo insulto, uma cusparada na cara da Arte, um chute na bunda de Deus, do Homem, do Destino, do Tempo, do Amor, da Beleza, do que você quiser<sup>102</sup>.

Vários nomes são dados às duas instâncias de interiorização do pensamento: Deus (Todo)-Homem (Sujeito), Tempo (Todo)-Destino (Sujeito). A cusparada, o chute na bunda destas instâncias é justamente a tentativa da liberação tão almejada. Liberação que começa com a recusa da forma clássica do livro e vai até a criação de um espaço nômade que “se

<sup>101</sup> PELBART. *O tempo não-reconciliado*, p. 115.

<sup>102</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 8.

oferece com suas metamorfoses numa exterioridade pura, e segundo um ‘tempo liberado’”<sup>103</sup>. O romance é categórico nesse sentido: onde nos procuram, é aí onde não estamos, sempre fugindo, sempre em movimento no tempo e no espaço: paradoxo dos paradoxos, o nômade foge *porque* permanece no mesmo lugar. O *vitalismo milleriano* (nas palavras de Bradbury<sup>104</sup>) é justamente esse nomadismo, esse movimento intensivo responsável por um vitalismo renovado na escritura:

Escreve-se em função de um povo por vir e que ainda não tem linguagem. Criar não é comunicar mas resistir. Há um liame profundo entre os signos, o acontecimento, a vida, o vitalismo. É a potência de uma vida não orgânica, a que pode existir numa linha de desenho, de escrita ou de música. São os organismos que morrem, não a vida. Não há obra que não indique uma saída para a vida, que não trace um caminho entre as pedras<sup>105</sup>.

*Trópico de câncer* é esse espaço nômade, liberado, exterior: uma abertura, um passar entre as categorias de Todo e Sujeito. Espaço nômade-inumano de transumância: uma dobra responsável pela criação de um espaço onde respirar, *viver*.

---

<sup>103</sup> PELBART. *O tempo não-reconciliado*, p. 115.

<sup>104</sup> BRADBURY. *O romance americano moderno*, p. 132.

<sup>105</sup> DELEUZE. *Conversações*, p. 179.

### 2.3 Inumanidade nômade?

A temática da inumanidade pode ser explicada pela ânsia do narrador em tentar se caracterizar como alguém fora do mundo, a partir de um movimento no mesmo lugar que o desterritorializa, que desfaz seus laços com a moral, a política, as instituições sociais: esse movimento de desligamento, de não pertencimento, é característica daqueles que não se curvam perante as armadilhas do Estado, do pensar verdadeiro. *Inumanizar-se* é tornar-se humano por outros meios, é habitar e criar um espaço liso, sem as estrias do Estado, sem uma métrica estatal no pensamento representada por um método. Se existe método, ele é feito ao sabor das correntes que arrastam o escritor, que fazem suas antenas vibrarem em seu fluxo: “O que é um artista? É um homem que têm antenas, que sabe como se grudar às correntes que estão na atmosfera, no cosmos; ele apenas tem essa facilidade de se grudar nelas, como elas são”<sup>106</sup>.

Como dissemos anteriormente, o pensamento é uma tribo, sempre clama por um povo menor: ao artista sempre falta um povo, um povo de revezadores responsáveis por lançar a flecha mais longe, em outras direções, outros sentidos. O inumano em Miller não é apenas o dever do escritor, ele também inclui esta tribo de revezadores na multiplicidade rizomática de seu romance:

Vejo essa outra raça de indivíduos esquadrihando o universo, virando tudo de cabeça para baixo, os pés sempre pisando em sangue e lágrimas, as mãos sempre vazias se estendendo na tentativa de agarrar o além, o deus fora do alcance: matando tudo o que podem para acalmar o monstro que lhe rói as entranhas. (...) E tudo quanto estiver além deste espetáculo assustador, tudo que causar menos sobressalto, menos terror, o que for menos louco, menos inebriante, menos contagiante, não é arte. O resto é falsificação. O resto é humano. O resto pertence à vida e à ausência de vida<sup>107</sup>.

---

<sup>106</sup> MILLER; WICKES. “*The art of fiction: Henry Miller*”, p. 8. Trecho original: “*What is an artist? He's a man who has antennae, who knows how to hook up to the currents which are in the atmosphere, in the cosmos; he merely has the facility for hooking on, as it were*”.

<sup>107</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 235.

Crueldade combativa, essa raça inumana não busca a verdade: onde existe um espaço estriado, os inumanos fabricam um espaço liso, viram tudo de cabeça para baixo, atravessam sangue e lágrimas no seu combate. O monstro que rói suas entranhas é uma capacidade criativa e intensiva de vida que os impele sempre mais longe, em direção a esse além, ao limiar mais longínquo, longe de tudo que tenta colmatar seu fluxo. Longe das garras de Apolo, o grande cortejo de Dioniso abre seu caminho: a grande raça inumana de destruidores de ídolos e intensificadores de vida. Mas esta inumanidade se expressa também em seu combate contra o juízo em todas as suas formas. Em “Para dar um fim ao juízo”<sup>108</sup>, Deleuze trabalha com autores que combateram esta faceta da *sombra de um deus morto* que ainda permanece ativa na imagem-estatal do pensamento: o filósofo francês apresenta o combate nômade-inumano, combate pela fluxão nômade em contrapartida à sedentarização estatal.

Em seu texto, Deleuze trabalha com a obra de quatro autores que seriam responsáveis por se desvencilhar do *juízo de Deus*: Nietzsche, Lawrence, Kafka e Artaud. Na realidade a questão é muito maior: como fazer para escapar do juízo, de *todo* e *qualquer* juízo, e se abrir ao novo? A faculdade do juízo implica uma “relação suposta entre a existência e o infinito na *ordem* do tempo. Àquele que se atém a essa relação é dado o poder de julgar e ser julgado”<sup>109</sup>. Neste caso, o juízo de conhecimento implica “uma forma moral e teológica primeira, segundo a qual a existência estava relacionada com o infinito conforme uma ordem do tempo: o existente como tendo uma dívida para com Deus”<sup>110</sup>. O que aparece aqui é a interrogação sobre os termos responsáveis por estabelecer uma dívida infinita entre o existente e a faculdade do juízo, responsável por uma ordenação das culpas, penas e, por que não, do próprio conhecimento.

---

<sup>108</sup> DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 143-153.

<sup>109</sup> DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 144.

<sup>110</sup> DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 144.

Ainda segundo Deleuze, estes autores são responsáveis por experiências limite para se livrarem do juízo exterior em todas as suas formas. O que sobressai no texto é a questão da justiça, e não do juízo, como forma relacional, onde os existentes se enfrentam “e se dão reparação segundo relações *finitas* que só [se] constituem [n]o *curso* do tempo”<sup>111</sup>. Esta discussão se mostra pertinente pois aborda a questão do juízo, da liberação de termos judicativos exteriores aos envolvidos, que é também um problema que *Trópico de câncer* levanta: se a experimentação de Miller com a escrita e com formas novas, que não a *forma-livro*, causou tanto furor em parte da crítica e dos governos que proibiram sua obra durante tanto tempo, acreditamos que não foi somente por seu conteúdo dito pornográfico. Se o principal problema era o sexo, e Carpeaux insiste nesta razão para a censura do livro no Brasil, afirmamos que *Trópico de câncer* era e é um livro perigoso<sup>112</sup> também por seu conteúdo libertário e provocador, em seu combate às transcendências e ao Estado de coisas circundante, já que libera forças responsáveis por opor resistência a outras forças que poderiam vir a domá-lo. Combater o juízo (moral, político) é um dos problemas que se apresentam mais fortemente. Mais ainda quando tratamos o romance a partir do conceito de nomadismo.

Cinco características parecem opor resistência ao juízo e sua economia da dívida: “a crueldade contra o suplício infinito, o sono ou a embriaguez contra o sonho, a vitalidade contra a organização, a vontade de potência contra um querer-dominar, o combate contra a guerra”<sup>113</sup>. A primeira delas é opor um sistema de juízo transcendente ao jogo imanente das forças e atores responsáveis por suas próprias vidas. Acabar com a dívida infinita, a crueldade sem limites de uma culpa impagável, é acabar com a divindade: é dar “um chute na bunda de

<sup>111</sup> DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 144.

<sup>112</sup> Otto Maria Carpeaux escreve um artigo irônico (1977) sobre a disponibilidade da obra *Trópico de câncer* no Brasil, que só podia ser encontrada em língua inglesa já que a tradução fora proibida. Como diz Carpeaux: “Não é possível traduzir certos trechos, cuja citação é, no entanto, indispensável. Bem consciente do perigo moral a que estas citações poderiam expor os leitores desta revista, vou nesses casos citar o original em inglês, língua que é – espero vivamente – idioma exótico, desconhecido dos protetores dos bons costumes da população brasileira”. CARPEAUX. “*Trópico de câncer* – de Henry Miller”, p. 348.

<sup>113</sup> DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 153. (Grifos do autor).

Deus”, como escreve Miller, é propor que as faltas cometidas ou ações exóticas à moral prevalecente são vistas como atos criativos e, mesmo se foram eticamente condenáveis, são pagas aqui e agora – não em um *além* que cobra sua dívida inexoravelmente em qualquer lado em que estivermos. A segunda característica é escapar das armadilhas do sonho:

Apolo é ao mesmo tempo o deus do juízo e o deus do sonho: é Apolo quem julga, impõe limites e nos encerra na forma orgânica; é o sonho que encerra a vida nessas formas em nome das quais a julgamos. O sonho ergue os muros, nutre-se da morte e suscita as sombras, sombras de todas as coisas e do mundo, sombras de nós mesmos. (...) É nos estados de embriaguez, bebidas, drogas, êxtases que se buscará o antídoto ao mesmo tempo do sonho e do juízo<sup>114</sup>.

Êxtase pelo qual *Trópico de câncer* clama, pelo qual os inumanos aparecem, transformando o mundo, criando mundos. O nomadismo não é apenas político, estético, mas carrega também uma carga de vida, que temos ressaltado no decorrer deste capítulo. Ser nômade inclui uma nova forma de existência, a vida como obra de arte. E o conteúdo extático, além da carga liberadora frente ao juízo e ao sonho, carrega também um novo tipo de *homem*: na verdade não mais homem, não mais humano... Inumano, nômade: na narrativa de Miller e aqui, como esperamos ter mostrado, a terminologia se confunde, a filosofia e a literatura se entrelaçam de maneira irreversível:

Se sou inumano é porque meu mundo transbordou das fronteiras humanas, porque ser humano parece uma coisa pobre, triste, miserável, limitada pelos sentidos, *restrita pela moral e pela lei, definida pelos lugares comuns e pelos ismos*. Eu derrubo o suco de uva na minha garganta e encontro nele sabedoria, mas minha sabedoria não nasce da uva, minha embriaguez não deve nada ao vinho<sup>115</sup>.

---

<sup>114</sup> DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 147.

<sup>115</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 236. (Grifos nossos).

Embriaguez sóbria, vinda do suco da uva. O apóstolo de Dioniso<sup>116</sup>, Henry Miller, segue seu cortejo embriagado por sua própria alegria, por escapar ao juízo, às transcendências. Aqui encontramos a terceira característica para dar fim ao juízo: a vitalidade contra a organização. Vitalidade essa que é responsável por aniquilar o mundo do sonho por um mundo de embriaguez. Vitalidade capaz de desfazer a organização do próprio corpo, retirar o organismo que compartimenta e ordena o corpo em prol de novas formas responsáveis por acabar com o juízo. Os fluxos, o jorro esquizofrênico:

De repente, vejo uma fenda escura e cabeluda na minha frente colocada numa bola de bilhar polida e brilhante; as pernas me prendem como uma tesoura. Dou uma olhada naquela ferida escura e descosturada e uma profunda *fissura* se abre na minha mente: *todas* as imagens e lembranças que foram cuidadosa ou distraidamente classificadas, rotuladas, documentadas, arquivadas, seladas e carimbadas, *surgem numa confusão* como formigas saindo de um buraco na calçada. O mundo pára de girar, o tempo pára, *o próprio nexo dos meus sonhos se rompe e se dissolve*, minhas tripas saem num grande jorro esquizofrênico, uma evacuação que me deixa cara a cara com o Absolut<sup>117</sup>.

A quarta característica é não querer dominar nada, mas ter a vontade de potência necessária para opor-se ao sistema de violência que quer tudo domar. Mesmo os conteúdos de *Trópico de câncer* obedecem à lógica da vontade potência: se Miller é crítico, é por fazer sua força aumentar com a força dos conteúdos que maneja, não por se engajar em uma guerra contra tudo e todos. A guerra é o mais baixo combate, é vontade de domínio, não vontade de potência. Por isso a recusa milleriana em erigir um método de escrita responsável por estabelecer uma guerra contra a literatura, o livro etc. Seu radicalismo está em fazer esta nova forma, em opor a alegria do aumento de potência à tristeza e estupidez da guerra, mais uma das faces do juízo:

---

<sup>116</sup> NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*. Nesta obra, o autor desenvolve as diferenças entre a perspectiva apolínea e dionisíaca estabelecendo, a nosso ver, a base das considerações de Deleuze.

<sup>117</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 227-228. (Grifos nossos).

Fiz um pacto tácito comigo de não mudar uma linha do que escrevo. Não estou interessado em melhorar meus pensamentos nem meus atos. (...) Hoje, só uma coisa me interessa muito, é registrar tudo que está omitido dos livros. Ninguém, pelo que sei, usa esses elementos existentes no ar que dão direção e motivação a nossa vida<sup>118</sup>.

Por último, a quinta característica para acabar com juízo, que abordamos em conjunto com a quarta é: *o combate contra a guerra*. “O combate não é de modo algum a guerra. A guerra é somente o combate-contra, uma vontade de destruição, um juízo de Deus que converte a destruição em algo ‘justo’”<sup>119</sup>. O combate se dá *entre* as forças em interação em determinado momento: “O combate, (...) é essa poderosa vitalidade não-orgânica que completa a força com a força e enriquece aquilo de que se apossa”<sup>120</sup>. Apossar: verbo interessante ao caracterizar o combate. Lembremos do verbo utilizado para definir a relação dos nômades com o espaço: *ocupar*. Diferente de medir, esquadrinhar: ocupar é se apossar do espaço, estabelecer relações de vizinhança e de potência.

O combate para dar fim ao juízo é também tarefa dos nômades: a raça inumana-nômade de Miller em *Trópico de câncer* está engajada neste combate. O romance está diretamente ligado a esse devir-nômade que tenta ocupar a terra novamente, expulsando seus termos transcendentais, judicativos. Acabar com o espaço estriado no pensamento: *contra o método*. A aliança entre literatura e filosofia no combate: para dar fim ao juízo, à dívida infinita em prol da embriaguez dionisíaca, de novas formas de vida.

---

<sup>118</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p.16.

<sup>119</sup> DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 151.

<sup>120</sup> DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 151.

### **CAPÍTULO III –**

#### **NO EMARANHADO DO TEMPO, A MEMÓRIA**

Há algo obsceno no amor pelo passado que acaba em filas de pão e trincheiras de guerra.

Henry Miller. *Trópico de câncer*.

Os seres humanos formam uma estranha fauna e flora. De longe, parecem insignificantes; de perto, tendem a parecer feios e maldosos. Mais do que qualquer outra coisa, eles precisam ser cercados de espaço suficiente – até mais do que de tempo.

Henry Miller. *Trópico de câncer*.

O tempo, a memória: duas temáticas muito próximas, já que interpenetradas. Este capítulo tem o objetivo de explorar alguns questionamentos que não foram devidamente analisados nos capítulos anteriores. Por exemplo: se *Trópico de câncer* é rizomático, que memória ele cria ou demanda? Se, em seu espaço nômade de variação intensiva ele entra em um combate com instâncias transcendentais, qual tipo de tempo ele inventa para escapar às grandes sínteses *do Tempo*? Questões instigantes que nos assaltam após as considerações anteriores.

Mais do que aplicar uma teoria da memória e do tempo ao objeto de pesquisa, nossa intenção é retirar elementos do romance que nos proporcionem linhas de pensamento que possam ser desenvolvidas e prolongadas pela filosofia e outras ciências. Dito isto, faremos uma incursão pelo conceito de *memória curta*, de Deleuze e Guattari, e discutiremos duas possíveis perspectivas sobre a memória. Por fim, estabeleceremos uma discussão sobre o Tempo, tentando mostrar que *Trópico de câncer* fabrica um tempo próprio, *sui generis*: um tempo liberado de cronologia.

Sendo assim, a intenção é oferecer outras possibilidades de entrada à obra de Miller ao colocarmos questões relevantes à filosofia. Dizendo em outras palavras, o objetivo é interpretar o romance em seu desafio à pretensa linearidade da história, em sua instituição de um *espaço liso* de interação entre seus elementos constituintes.

### 3.1 Memória curta: o emaranhado de tempo

A primeira definição a aparecer sobre o conceito de memória curta na obra de Deleuze e Guattari é na própria introdução de *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Estabelecer-se-á um elo entre este conceito e o conceito de rizoma, como maneira de prolongar as linhas de análise iniciadas no primeiro capítulo deste trabalho. Henry Miller escreve, de certa maneira, sobre suas experiências, fazendo a temática da memória ser uma porta de entrada privilegiada para a leitura de seu romance na perspectiva filosófica. Ao proporem o conceito de memória curta, Deleuze e Guattari o pensam como parte integrante do que seria um rizoma:

A memória curta não é de forma alguma submetida a uma lei de contiguidade ou de imediatidade em relação a seu objeto; ela pode acontecer à distância, vir ou voltar muito tempo depois, mas sempre em condições de descontinuidade, de ruptura e de multiplicidade. Além disto, as duas memórias não se distinguem como dois modos temporais de apreensão da mesma coisa; não é a mesma coisa, não é a mesma recordação, não é também a mesma idéia que elas apreendem. (...) A memória curta compreende o esquecimento como processo; ela não se confunde com o instante, mas com o rizoma coletivo, temporal e nervoso. A memória longa (família, raça, sociedade ou civilização) decalca e traduz, mas o que ela traduz continua a agir nela, à distância, a contratempo, “intempestivamente”, não instantaneamente<sup>121</sup>.

Parte importante da discussão dos autores, a memória curta está atrelada ao esquecimento como seu principal aliado. Como o rizoma, a memória curta se estabelece pelas conexões sempre diferentes que são feitas rizomaticamente na transumância nômade do sujeito cambiante. Embaralhada pela escrita declinada no presente, a memória no romance de Henry Miller fornece um exemplo mais do que pertinente para identificarmos uma área de passagem entre filosofia e literatura:

---

<sup>121</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 25-26, vol. 1.

De repente, vejo uma fenda escura e cabeluda na minha frente colocada numa bola de bilhar polida e brilhante; as pernas me prendem como uma tesoura. Dou uma olhada naquela ferida escura e descosturada e uma profunda fissura se abre na minha mente: todas as imagens e lembranças que foram cuidadosa ou distraidamente classificadas, rotuladas, documentadas, arquivadas, seladas e carimbadas, surgem numa confusão como formigas saindo de um buraco na calçada. O mundo pára de girar, o tempo pára, o próprio nexos dos meus sonhos se rompe e se dissolve, minhas tripas saem num grande jorro esquizofrênico, uma evacuação que me deixa cara a cara com o Absoluto<sup>122</sup>.

Partindo deste trecho do romance de Henry Miller, podemos fazer algumas distinções que nos saltam aos olhos: 1) a *memória curta* faz irromper visões e desestrutura a *memória longa*, centralizadora de um sujeito sedentário. Esse jorro esquizo (*diferente*), vem de camadas que já não fazem parte da memória de um sujeito fixo. Confundida com o instante, sua irrupção embaralha memória e produção inconsciente em um *mesmo* momento; 2) os arquivos são desfeitos, o que estava rotulado e classificado é abalado por uma fissura que é inundação, área de passagem: *uma fenda escura e cabeluda*, que não é (somente) metáfora de uma vagina, mas um rasgão na cronologia da memória em seu equilíbrio temporal. A confusão das formigas que saem do buraco (rizoma) é índice de uma produção de memória pautada pelo esquecimento ativo da memória curta. *Trópico de câncer*, deste modo, é o império da memória curta, do esquecimento ativo: durante todo o livro aparecerão ideias sem ligação aparente com outras, assuntos díspares, conceitos, áreas de conhecimento, tudo misturado formando um todo estilhaçado, caótico e, mesmo assim, de uma coerência delirante:

A fisiologia do amor. A baleia macho com seu pênis de 1;60 m sem ereção. O morcego, *penis libre*. Animais com um osso no pênis. (...) Pense na raça humana andando por aí com um osso no pênis. (...) Sonolência. Uma mulher pergunta por carta se achei um título para o meu livro. Título? Claro: *Adoráveis lésbicas*<sup>123</sup>.

<sup>122</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 227-228.

<sup>123</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 8-9.

Tudo isso oferece uma linha de análise, uma aproximação entre a memória curta como conceito e como técnica, artifício.

Voltando à distinção entre memória curta e memória longa, ela se apresenta como uma distinção de natureza mais do que de grau: as próprias coisas percebidas pelos dois tipos de memória não são as mesmas. A originalidade do conceito dos filósofos franceses está na afirmação de uma *memória curta* que se faz sempre em ruptura, num tempo não-linear e em condições de multiplicidade, não em unidade de lembrança: uma desestruturação *tanto do passado quanto do presente*, na medida em que memória curta é irrupção desestabilizadora, processo: um fazer pragmático e produtivo. Já a *memória longa* é estruturada em um “voltar ao passado” linearmente organizado: *para chegar a isto, passamos por isso*. Dotada de cronologia, seu trajeto é pontual pois sempre se trata de ir de um ponto a outro, de um fato a outro fato: a *memória longa* não produz, mas rememora, representa algo à partir do passado.

Além dessas características que distinguem os dois tipos de memória, Deleuze e Guattari dizem associam a memória curta ao que eles chamam de *Intempestivo*. Nomenclatura tomada de Nietzsche, o *Intempestivo* toma ares de conceito ao ser trabalhado pela dupla de filósofos franceses, que o caracteriza como algo que se

opõe a história, não ao eterno, mas ao sub-histórico, ou ao sobre-histórico: o Intempestivo (...) (isto é, o esquecimento contra a memória, a geografia contra a história, o mapa contra o decalque, o rizoma contra a arborescência)<sup>124</sup>.

Podemos perceber a recusa de Deleuze e Guattari em *Mil platôs* (como a recusa nietzschiana) a opor *Intempestivo* ao eterno ou em caracterizá-lo como intemporal, citando também o esquecimento *contra* a memória. Na verdade, esta dicotomia só ratificaria um tempo por demais linear e cronológico, binarismo primário responsável por tantas filosofias da história desacreditadas ou insuficientes para compreender o tempo. O *Intempestivo* é

<sup>124</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 95, vol. 4.

encarado como uma experimentação positiva de um tempo outro que não o tempo da história: diferente de um avesso desta última, o *Intempestivo* é o aparecimento de uma temporalidade própria, de um tempo fora dos eixos que não se deixa categorizar como antítese de nada.

Deleuze e Guattari encontram estas questões na obra de Nietzsche:

O que é não histórico se parece com uma atmosfera ambiente, onde só a vida pode engendrar-se, para desaparecer de novo com o aniquilamento desta atmosfera. (...) Onde há atos que o homem tenha sido capaz de realizar sem estar primeiro envolvido nessa nuvem negra não histórica?<sup>125</sup>

Por sinal, esta passagem do texto nietzschiano é bem nebulosa, e o próprio Deleuze não deixa de ser quase hermético ao tentar explicar o que seria esta nuvem não histórica que recobre os acontecimentos:

É que cada vez mais fui sensível a uma oposição entre o devir e a história. (...) Não é uma oposição entre o eterno e o histórico, nem entre a contemplação e a ação: Nietzsche fala do que se faz, do acontecimento mesmo ou do devir. O que a história capta do acontecimento é sua efetuação em estados de coisa, mas o acontecimento em seu devir escapa à história. A história não é a experimentação, ela é apenas o conjunto das condições quase negativas que possibilitam a experimentação de algo que escapa à história. Sem a história, a experimentação permaneceria indeterminada, incondicionada, mas a experimentação não é histórica<sup>126</sup>.

Ecos millerianos na filosofia deleuzeana? Que Miller é muito citado por Deleuze é um fato conhecido: mas esses *ecos* são fruto de um trabalho comum – de uma flecha atirada por um e recolhida e atirada mais longe por outro. O devir escapa à história e se faz sempre em um novo prolongamento de um mapa rizomático, ao estabelecer uma relação com o *fora* e com a experiência como experiência sempre *singular*. A história é o negativo do devir, da experimentação intempestiva e criadora, que não se curva à história como garantia de certezas. Maurice Blanchot, sem nominar o *Intempestivo*, trabalha com uma distinção muito próxima à de Miller e Deleuze:

<sup>125</sup> NIETZSCHE *apud* DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 95, vol. 4.

<sup>126</sup> DELEUZE. *Conversações*, p. 210-211.

A metamorfose do tempo transforma primeiro o presente em que ela parece ocorrer, atraindo-o para a profundidade indefinida onde o “presente” recomeça o “passado”, mas onde o passado se abre ao futuro que ele repete, para aquilo que vem volte sempre, e novamente, de novo. É verdade que a revelação ocorre agora, aqui, pela primeira vez, mas a imagem que se nos apresenta aqui pela primeira vez é presença de um “já numa outra vez”, ela nos revela o que “agora” é “outrora”, e aqui, ainda outro lugar, um lugar sempre outro onde aquele que acredita poder assistir de fora essa transformação só pode transformá-la em poder se deixar que ela o tire fora de si, e o arraste no movimento em que uma parte dele mesmo, e primeiramente a mão que escreve, torna-se como imaginária<sup>127</sup>.

Blanchot não usa o conceito de acontecimento, ou de *Intempestivo*, mas percebe todas as suas características na narrativa: o jogo entre presente, passado e futuro, um tempo puro, liberado de amarras que surge a partir da própria narrativa. Um deixar-se levar, que se constitui no movimento de despersonalização ou de *tornar-se imaginário*, nas palavras de Blanchot. O autor francês enuncia as características da liberação do tempo a partir da narrativa: e Miller, será capaz dessa proeza com *Trópico de câncer*? Seguindo a linha de discussão proposta, podemos afirmar que sim:

Quero dar uma volta por aquelas altas e áridas cordilheiras de montanhas onde se morre de sede e frio, por aquela história *extratemporal*, aquele absoluto de tempo e espaço onde não existe homem nem fera nem vegetação; onde se enlouquece de solidão com uma linguagem que são meras palavras, onde tudo é desenganchado, desengrenado, desarticulado do tempo. Quero um mundo de homens e mulheres, (...) de rios que levem a lugares, não de rios que sejam lendas, mas rios que nos ponham em contato com outros homens e mulheres, com arquitetura, religião, plantas, animais – rios que tenham barcos e onde os homens se afoguem, mas se afoguem não no mito, na lenda, nos livros e na poeira do passado, mas no tempo, no espaço e na história. Quero rios que criem oceanos como Shakespeare e Dante, rios que não sequem no vazio do passado. Oceanos, sim! Tenhamos mais oceanos, novos oceanos que apaguem o passado (...), oceanos nos quais possamos navegar, partir para novas descobertas, novos horizontes<sup>128</sup>.

Esses rios e oceanos que mostram o fluxo da experiência em *Trópico de câncer*:  
um jorrar de vida que percorre todo e qualquer recanto. Um deixar-se levar. Mas o mais

<sup>127</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 23.

<sup>128</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 236-237.

interessante é a escolha de palavras de Miller: ele usa deliberadamente história *extratemporal*, mostrando que a questão da experiência e da memória curta se liga ao esquecimento e a um tempo não cronológico. Extratemporal: fora, além do Tempo. Poderíamos afirmar que seria a eternidade? Não; isso porque essa extratemporalidade é o *local onde se enlouquece de solidão com uma linguagem que são meras palavras, onde tudo é desenganchado, desengrenado, desarticulado do tempo*: o problema está em uma articulação do tempo que não mais consegue dar conta da experiência milleriana que clama por *rios que não sequeem no vazio do passado. Oceanos, sim! Tenhamos mais oceanos, novos oceanos que apaguem o passado*. O esquecimento ativo da memória curta em uma experimentação intempestiva-extratemporal, ou seja, a própria capacidade de abrir caminho nas armadilhas do tempo pulsado, como uma bolha de ar, um lugar para respirar, enfim, em meio ao tempo cadenciado que leva nossos passos em direção às cadeias da morte:

O homem que leva a garrafa sagrada aos lábios, o criminoso que se ajoelha na praça do mercado, o inocente que descobre que todos os cadáveres fedem, o louco que dança com o raio na mão, o padre que a ergue a saia para mijar sobre o mundo, o fanático que rebusca a biblioteca para encontrar o Verbo: todos esses estão plasmados em mim, todos fazem minha confusão, meu êxtase. Se sou inumano é porque meu mundo transbordou das fronteiras humanas, porque ser humano parece uma coisa pobre, triste, miserável, limitada pelos sentidos, restrita pela moral e pela lei, definida pelos lugares-comuns e pelos ismos. Eu derramo o suco de uva em minha garganta e encontro nele sabedoria, mas minha sabedoria não nasce da uva, minha embriaguez não deve nada ao vinho<sup>129</sup>.

Porre abstinência, experiência de limites, *todos os nomes da história sou eu*: tudo parece lembrar Nietzsche<sup>130</sup>. E ao mesmo tempo é a construção de um rizoma, da experiência de *Trópico de câncer*, a abertura de uma conexão com o mundo, sua possibilidade de fazer rizoma. A golpes de martelo o caminho parece ser aberto, o muro quebrado, em direção a

<sup>129</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 236.

<sup>130</sup> Cf. o livro fundamental de Pierre Klossowski sobre Nietzsche e a questão do círculo vicioso, principalmente o capítulo intitulado “A euforia de Turim” sobre o jogo de identidades nietzschiano. KLOSSOWSKI. *Nietzsche e o círculo vicioso*, p. 231-277.

novas possibilidades de *estar sendo*, de fluir com o tempo... uma alegria ligada ao real e suas possibilidades. O *Intempestivo* da memória curta contra a memória longa centralizadora: se a memória curta implica esquecimento, o *Intempestivo* é o próprio tempo liberado dos acontecimentos, cuja nuvem não histórica que o recobre garante como uma passagem entre presente, passado e futuro. A emergência de um tempo liberado que *Trópico de câncer* expressa e a filosofia desenvolve ou leva mais longe.

Mas o *Intempestivo* não é um avesso da história, como já dissemos anteriormente; da mesma forma, a memória curta não é oposta à memória longa. O *Intempestivo* é irrupção de um tempo liberado, sim, mas não uma condição negativa de escape ao tempo. Primeiramente o *Intempestivo* é experiência: experiência de um tempo liberado, de um tempo não-reconciliado. Pelbart pode ajudar a compreender melhor o que se passa com a questão do *Intempestivo*. Como esclarece o autor:

[O] Intempestivo, tal como entendido e construído por Deleuze, só parcialmente significa quebra de linha temporal, irrupção instantânea, poder do súbito... Mais profundamente (seria preciso dizer: mais superficialmente), quando conectado à “nuvem não-histórica”, às passagens *entre* as singularidades, aos devires que roça, às velocidades que libera, aos acontecimentos que suscita, ao Aion que percorre, o Intempestivo ganha uma positividade que já não pode ser considerada exclusivamente como um avesso da história e do seu tempo, ou sua mera suspensão. O Intempestivo passa a ser experimentação positiva, segundo uma temporalidade própria: tempo rizomático, tempo do devir, tempo flutuante, tempo não-pulsado, tempo indefinido do acontecimento puro: tempo livre<sup>131</sup>.

A definição de que *tipo* de tempo o conceito de memória curta libera, em conjunto com o *Intempestivo*, é essencial para avançar na discussão do tempo no romance. Se o *Intempestivo* é justamente essa nuvem não-histórica que recobre os acontecimentos, essa experimentação do tempo livre, já que desligado de qualquer cronologia ou linearidade, o rizoma continua sendo o conceito central para o entendimento da obra de Miller.

---

<sup>131</sup> PELBART. *O tempo não-reconciliado*, p. 113-114.

Experimentação amnésica e produtiva, memória curta e rizoma são aliados, conceitos que se complementam:

Ora, não é por acaso que, logo depois de expor os princípios de um rizoma, Deleuze se veja impelido a tratar da memória, e reivindicar uma “memória curta” como a mais apropriada a ele. “A memória curta compreende o esquecimento como processo”. Não significa que ela apreende o contíguo ou o imediato ao seu objeto, ela pode dar-se à distância e vir muito tempo depois, mas ela se dá em condições de “descontinuidade, ruptura e de multiplicidade”. (...) Nesse sentido, se a memória curta “esquece” os encadeamentos atuais, é porque mergulha na virtualidade pura, recobrando uma memória ontológica, Memória-mundo, onde todas as conexões rizomáticas ganham uma nova juventude (o imemorial pode vir à tona, sem que isso signifique uma memória longa)<sup>132</sup>.

Aqui se insinua uma consequência que precisa de uma resposta imediata: não endossamos uma perspectiva historicista para o entendimento do objeto de pesquisa. *Trópico de câncer* parece não se adaptar bem a pesquisas de cunho historicista: a obra não é só o relato de um expatriado americano, vivendo sem dinheiro e com muito desejo em Paris. Ela envolve um tipo novo de relação com a literatura, com a filosofia e muitas considerações sobre o tempo e a arte de *viver*. Não é um relato de viagem, mas uma *viagem no mesmo lugar*, uma experimentação: um *jorro esquizofrênico*, ou seja, diferente. Mas isto não é apenas uma constatação: é também o desenho de um mapa teórico que, para ser mais sucinto, é tracejado aos poucos, experimentado aos poucos. Mais especificamente, acompanha-se Deleuze e Guattari quando os autores afirmam que

[a] história pode tentar à vontade romper seus laços com a memória; ela pode complicar os esquemas de memória, superpor e deslocar as coordenadas, sublinhar as ligações ou aprofundar os cortes: a fronteira, no entanto, não se encontra aí. A fronteira não passa entre a história e a memória, mas entre os sistemas pontuais “história-memória” e os agenciamentos multilineares ou diagonais, que não são absolutamente o eterno, mas sim devir, um pouco de devir em estado puro, trans-histórico<sup>133</sup>.

<sup>132</sup> PELBART. *O tempo não-reconciliado*, p. 115.

<sup>133</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 94-95, vol. 4.

Memória e história compartilham um mesmo sistema pontual de tempo, já que a “memória tem uma organização pontual porque todo presente remete ao mesmo tempo à linha horizontal do curso do tempo (cinemática), que vai de um antigo presente ao atual, a uma linha vertical da ordem do tempo (estratigráfica), que vai do presente ao passado ou à representação do antigo presente”<sup>134</sup>. O esquema abaixo, feito pelos autores a partir de Husserl, pode ajudar a compreender melhor esta passagem do texto deleuzo-guattariano:

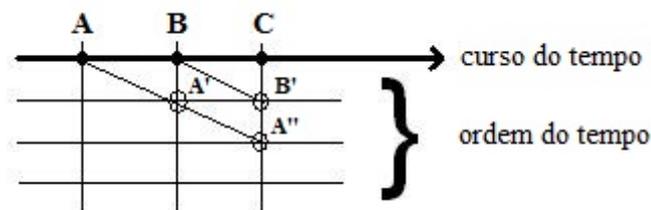


FIGURA 2 – Esquema pontual da memória<sup>135</sup>

Segundo os autores: “no sistema da memória, a formação da lembrança implica uma diagonal que faz passar um presente A em representação A’ em relação ao novo presente B, em A’’ em relação a C, etc.”<sup>136</sup>. A concepção de tempo em Deleuze e Guattari implica um *emaranhado* de tempo e não um sistema linear<sup>137</sup>. Dizendo mais especificamente: eles opõem o sistema pontual da memória que subordina a linha ao ponto, como visto acima, enquanto o procedimento de sua filosofia é liberar as linhas em seu tracejar rizomático: “as criações são como linhas abstratas mutantes que se livraram da incumbência de representar um mundo, precisamente porque elas agenciam um novo tipo de realidade que a história só pode

<sup>134</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 93, vol. 4.

<sup>135</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, nota 69, vol. 4.

<sup>136</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, nota 69, vol. 4.

<sup>137</sup> PELBART. *O tempo não-reconciliado*, p. XXI: “Em Deleuze, ao invés de uma *linha* do tempo, temos um *emaranhado* do tempo; em vez de um *fluxo* do tempo, veremos surgir uma *massa* de tempo; em lugar de um *rio* do tempo, um *labirinto* do tempo. Ou ainda, não mais um *círculo* do tempo, mas um *turbilhão*, já não uma *ordem* do tempo, mas *variação infinita*, nem mesmo uma *forma* do tempo, mas um tempo *informal, plástico*. Com isto estaríamos mais próximos do plano da *alucinação* do que de uma *consciência* do tempo”. Grifos do autor.

recuperar ou recolocar nos sistemas pontuais”<sup>138</sup>. Estabelece-se, assim, não uma oposição dualista entre o sistema pontual e o linear: o que se tem é uma outra *imagem do pensamento* e não, simplesmente, outra ocorrência de uma dicotomia. Essa outra imagem do pensamento, imagem sem forma, é uma imagem de um pensamento nômade, como no célebre texto de Deleuze sobre Nietzsche<sup>139</sup>.

Cabe salientar que rizoma e memória curta formam uma aliança que, se não resulta, salienta o *Intempestivo* como conceito de ligação entre os dois. Na nuvem a-histórica intempestiva, o esquecimento ativo da memória curta se prolonga em um rizoma cambiante, de entradas múltiplas e matérias heterogêneas, em uma experimentação performática de um mapa sempre em seu tracejar pragmático.

Mas existiria outra concepção da memória, que não a memória longa pontual, responsável por uma mudança do paradigma histórico/negativo?

---

<sup>138</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 95, vol. 4.

<sup>139</sup> DELEUZE. *A ilha deserta: e outros textos*, p. 319-329.

### 3.2 Memória bergsoniana: o passado é, o presente já foi

A partir das análises de Gilles Deleuze sobre a filosofia de Bergson<sup>140</sup>, buscamos mostrar a diferença entre a memória bergsoniana e o esquema pontual da memória, que Deleuze e Guattari opõem à memória curta. O intuito é construir uma base teórica sólida, responsável por estabelecer uma possível ligação entre a Memória (bergsoniana) e a memória curta, bem como mostrar que o romance de Miller é não só peça chave para a proposição do conceito deleuzo-guattariano, como pode ser lido a partir dele.

“Essencialmente, a duração é memória”<sup>141</sup>. Essa é a frase que abre o capítulo do livro de Deleuze sobre a memória em Bergson. A duração (tempo) é identificada à memória

*seja* porque o presente encerra distintamente a imagem crescente do passado, *seja* sobretudo porque ele, pela sua contínua mudança de qualidade, dá testemunho da carga cada vez mais pesada que alguém carrega em suas costas à medida que vai cada vez mais envelhecendo<sup>142</sup>.

O que nos leva a afirmar que o presente carrega, indistintamente, todo o passado, ou seja, o presente é o momento mais *contraído* de todo o passado, de maneira que ele funda uma coexistência entre os dois tempos (passado-presente). Coexistência esta responsável pela contração do passado como um *todo* que se direciona ao futuro. Mas, nessa coexistência, onde as lembranças poderiam se alojar, onde seriam conservadas?

A questão: onde as lembranças se conservam? Implicam um falso problema, isto é, um misto mal analisado. Proceda-se como se as lembranças tivessem de se conservar em alguma parte, como se o cérebro, por exemplo, fosse

---

<sup>140</sup> DELEUZE. *Conversações*, p. 14. Como já é de conhecimento geral, todos os filósofos estudados por Deleuze são transformados pela leitura deste autor: “Eu me imaginava chegando pelas costas de um autor e lhe fazendo um filho, que seria seu, e no entanto seria monstruoso. Que fosse seu era muito importante, porque o autor precisava efetivamente ter dito tudo aquilo que eu lhe fazia dizer. Mas que o filho fosse monstruoso também representava uma necessidade, porque era preciso passar por toda espécie de descentramentos, deslizes, quebras, emissões secretas que me deram muito prazer. Meu livro sobre Bergson me parece exemplar nesse gênero”.

<sup>141</sup> DELEUZE. *Bergsonismo*, p. 39. Grifos do autor.

<sup>142</sup> BERGSON *apud* DELEUZE. *Bergsonismo*, p. 39.

capaz de conservá-las. Mas o cérebro está por inteiro na linha de objetividade: ele não pode ter qualquer diferença de natureza com os outros estados da matéria; tudo é movimento nele, como na percepção pura que ele determina. (...) A lembrança faz parte, ao contrário, da linha de subjetividade. É absurdo misturar as duas linhas, concebendo o cérebro como reservatório ou substrato das lembranças. Mais ainda, o exame da segunda linha bastaria para mostrar que as lembranças só podem se conservar “na” duração. *Portanto, é em si que a lembrança se conserva*<sup>143</sup>.

Portanto, as lembranças se conservam na duração, o que traz novas consequências teóricas. A primeira delas: o passado se conserva em si mesmo. O que nos leva a enunciar o seguinte corolário junto com Deleuze: “é do presente que é preciso dizer, a cada instante, que ele ‘era’ e, do passado, é preciso dizer que ele ‘é’, que ele é eternamente, o tempo todo”<sup>144</sup>. Essas afirmações trazem alguns problemas para compreendermos o romance de Miller: se as lembranças se conservam em si, na duração, o que isso implica ao narrador do romance? Já que o mesmo se coloca, como muitas vezes afirmado, enunciando a história no presente? Antes de fornecermos uma resposta a esta questão, apresentemos o esquema gráfico da memória bergsoniana:

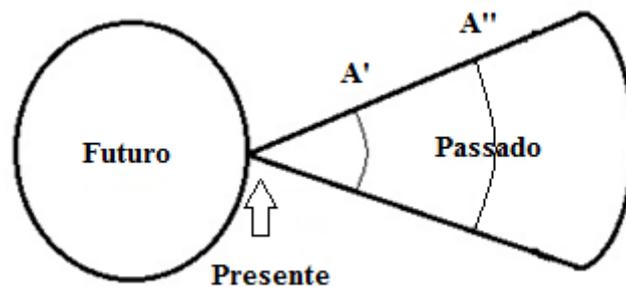


FIGURA 3 – Esquema gráfico da memória bergsoniana<sup>145</sup>

Diferente do esquema linear apresentado anteriormente, o esquema cônico apresenta uma ponta que identificamos como o momento mais contraído da memória, ou seja, o presente é a contração de todo o passado em um ponto que, por sua característica, já entra em coexistência com futuro. O encontro entre passado e futuro é feito pela área de

<sup>143</sup> DELEUZE. *Bergsonismo*, p. 41. (Grifos do autor).

<sup>144</sup> DELEUZE. *Bergsonismo*, p. 32.

<sup>145</sup> Esquema gráfico elaborado a partir das considerações de Deleuze sobre a memória bergsoniana. DELEUZE. *Bergsonismo*, p. 46-48.

coexistência estabelecida pelo presente que passa e que, assim, entra no terreno do desconhecido ao entrar no futuro. Os cortes (A' e A'') fazem parte da escolha ou da parte do passado (Memória) que o sujeito se coloca no momento da rememoração: quanto mais ao fim do cone, menos contraídas são as lembranças, ou seja, o processo de rememoração é mais disperso e pode fazer aparecer conteúdos não requisitados ou lapsos de memória. A questão colocada por estas afirmações é: dissemos, que tanto o romance quanto o conceito de rizoma estão preocupados em desfazer instâncias transcendentais, inclusive o sujeito. Não estaríamos agora reinstituindo o Sujeito a partir da memória bergsoniana? Se a memória curta é irrupção, praticamente delírio impessoal, como superar esta contradição tão aparente? Como diz Deleuze:

Convém evitar uma interpretação muito psicológica do texto [de Bergson]. É certo que Bergson fala em ato psicológico, mas, se esse ato é *sui generis*, é porque ele consiste em dar um verdadeiro *salto*. Instalamo-nos *de súbito* no passado, saltamos no passado como em um elemento próprio. Assim como não percebemos as coisas em nós mesmos, mas ali onde elas estão, só apreendemos o passado ali onde ele está, em si mesmo, não em nós, em nosso presente. Há, portanto, um “passado em geral”, que não é o passado particular de tal ou qual presente, mas que é como que um elemento ontológico, um passado eterno e desde sempre, condição para a “passagem” de todo presente particular. (...) Trata-se de uma Memória imemorial ou ontológica. É somente em seguida, uma vez dado o salto, que a lembrança vai ganhar pouco a pouco uma existência psicológica: “de virtual, ela passa ao estado atual [...]”<sup>146</sup>.

Deleuze cria o encadeamento entre a memória curta e a Memória imemorial bergsoniana: ao nos colocarmos no passado, nos colocamos primeiro em um passado geral, *um* passado (artigo indefinido) e não em *nosso* passado. Ou seja, a Memória bergsoniana, como interpretada por Deleuze, aparece como formulação não linear de análise do tempo. Mesmo concordando com Bergson e Deleuze quanto à Memória, não podemos deixar de notar que a memória curta ainda se distingue do conceito bergsoniano. Se as teses de Bergson sobre o Tempo e a Memória são um salto frente à memória longa pontual e centrada no

<sup>146</sup> DELEUZE. *Bergsonismo*, p. 43-44. (Grifos do autor).

sujeito, ela ainda não consegue se coadunar ao *Intempestivo*, ao tempo rizomático ligado ao esquecimento que é proposto pela memória curta. Aqui temos um grande avanço e talvez uma aproximação entre o *presente* de Bergson, que é uma área de passagem mas que carrega *todo* o passado em seu trajeto, e a memória curta. Mas como aliar esta Memória e o tempo de *Trópico de câncer*, que não é passagem, mas *suspensão* a-histórica experimental?

Encontrar uma mulher se oferecendo num mictório, onde há anúncios de papel de cigarro, rum, acrobatas, corridas de cavalo, onde a densa folhagem das árvores quebra a massa pesada de muros e telhados, *é uma experiência que começa onde terminam os limites do mundo conhecido*. De vez em quando, à noite, passando pelo muro do cemitério, tropeço no fantasma das odaliscas de Matisse agarradas às árvores, suas cabeleiras emaranhadas e encharcadas de seiva. A alguns passos, removido por incalculáveis eras de tempo, está o fantasma de Baudelaire, prostrado e enrolado como uma múmia, fantasma de um mundo que não vai mais ejacular. (...) *Em seu eixo oscilante, a roda segue firme colina abaixo, não tem freios, rolamentos de esfera nem pneus-balão. A roda está se despedaçando, mas a revolução está intacta*<sup>147</sup>.

Um tempo que continua sua revolução, mesmo sem uma roda com eixo fixo. A memória curta que faz as ligações rizomáticas entre a prostituta no mictório, Matisse e o fantasma de Baudelaire. A memória curta que, ao mover-se na nuvem a-histórica, se aproxima do delírio, da produção de inconsciente: longe do sujo segredinho familiar edipiano. O eixo oscilante de uma roda que se despedaça, aponta para o descentramento rizomático, para um delírio histórico-mundial: deliram-se as raças, as tribos, os animais, os povos... Esta *performance*, experiência que começa onde terminam os limites do mundo conhecido, age intempestivamente e influencia a escrita de *Trópico de câncer*: Dizendo melhor, a *performance faz e é feita* pelo próprio romance. Miller encontra a saída rizomática à memória longa centralizadora, fundadora, arborescente. Se aproxima, para logo depois nomadizar longe da Memória bergsoniana. A memória curta precisa da história para não se fazer em um incondicionado, mas a história não sai incólume à memória curta e suas associações inauditas.

---

<sup>147</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 156.

De qualquer maneira não se trata só da Memória ou do tempo da narrativa e, sim, do tempo que a própria narrativa tem que construir como sua base, como sua relação com um *plano de imanência*<sup>148</sup> que lhe é contemporâneo e construído por ela.

---

<sup>148</sup> PELBART. *O tempo não-reconciliado*, p. 30-31.

### 3.2.1 *Excurso: Henry Miller e o surrealismo*

Muito se escreveu sobre a escrita declinada no presente, sobre os procedimentos ditos “surrealistas” de Henry Miller ao escrever a obra, como maneira de explicar sua escrita e de filiá-lo a um movimento. Miller, entretanto, apresenta suas reservas quanto a esse movimento artístico a que é geralmente associado. A filiação do movimento surrealista à política e sua tentativa de se mostrar como *a* vanguarda de seu tempo é, para Miller, um contrassenso. Seu ponto de vista é que não existe surrealismo, que

é um disparate falar de *surrealismo*. Não há tal coisa: há apenas surrealistas. Eles existiram no passado e existirão no futuro. O desejo de escrever um ismo, para isolar o germe e para o cultivar é um mau sinal. Significa impotência. (...) Esperam um milagre, mas nada fazem para o materializar, para o fazer surgir. Falam em impor uma confusão geral, mas vivem como os burgueses. Alguns deles suicidaram-se, mas nenhum foi ainda capaz de assassinar um tirano. Acreditam na revolução, mas não há em si verdadeira revolta<sup>149</sup>.

Miller admite que escrevia “surrealisticamente na América antes mesmo de conhecer a palavra”<sup>150</sup>, mas expressa desconfiança frente aos “homens que explicam a vida em termos de história, de economia, de arte etc.”<sup>151</sup>. A preocupação maior de Miller ao escrever não é em seguir a chamada “escrita automática”, até porque o autor nunca afirmou usar esta técnica. Em “Reflexões sobre a arte de escrever” afirma que à medida que vai escrevendo está “escavando cada vez mais fundo a vida, escavando cada vez mais fundo o passado e o futuro”<sup>152</sup>. Mas a própria escavação é o presente que se suspende entre passado e futuro, quer não tem “princípio nem fim, na verdade. Assim como a vida começa a qualquer momento, através de um ato de percepção, também a obra. (...) é na vitalidade, na

---

<sup>149</sup> MILLER. “Carta aberta aos surrealistas de todo o mundo”, p. 175.

<sup>150</sup> MILLER. “Carta aberta aos surrealistas de todo o mundo”, p. 155.

<sup>151</sup> MILLER. “Carta aberta aos surrealistas de todo o mundo”, p. 157.

<sup>152</sup> MILLER. “Reflexões sobre a arte de escrever”, p. 22.

durabilidade, na atemporalidade”<sup>153</sup> que Miller reinicia o processo de escrita a cada vez. Quando o processo “automático assume o seu lugar, este, por sua vez, tem que ser interrompido ou abandonado para que se instaure uma nova certeza alheia ao conhecimento, à habilidade, à técnica ou à fé”<sup>154</sup>.

Longe da escrita automática, ou próximo a ela por outros meios, Henry Miller assevera o papel do tempo e da vida em seu processo de escrita e recusa a se filiar a qualquer movimento artístico que seja: seu nomadismo impede a filiação; sua escrita impede a aplicação de um procedimento engessado em suas obras; o *Intempestivo* o desliga do simples automatismo e o coloca no processo de esquecimento da memória curta.

---

<sup>153</sup> MILLER. “Reflexões sobre a arte de escrever”, p. 27.

<sup>154</sup> MILLER. “Reflexões sobre a arte de escrever”, p. 29.

### 3.3 Tempo não-pulsado: *tempo liso* e ubiquidade temporal

Falamos de tempo e de memória mas, afinal, qual o tempo de *Trópico de câncer*?

Uma distinção muito interessante trabalhada por Deleuze e Guattari, a partir de Pierre Boulez, pode nos fornecer informações valiosas. Dissemos que Miller trabalha com um tempo liberado, mas qual a distinção entre tempo liberado e tempo pulsado? No caso, o romance de Miller cria uma nova relação espaço-temporal: ele produz um espaço liso de variação nômade<sup>155</sup> em conjunto com a ascensão de um tempo liso, não pulsado. Pierre Boulez trabalha uma distinção interessante entre *tempo liso* e *tempo estriado* na música:

Disponhamos, abaixo de uma linha de referência, uma superfície *perfeitamente* lisa e uma superfície estriada, regular ou irregularmente, pouca importa; desloquemos essa superfície *ideal*, não poderemos nos dar conta nem da velocidade nem do sentido de seu deslocamento, pois o olho não encontra nenhum ponto de referência ao qual se prender; com a superfície estriada, ao contrário, o deslocamento aparecerá imediatamente tanto na sua velocidade quanto no seu sentido. O tempo amorfo é comparável à superfície lisa, o tempo *pulsado* à superfície estriada; eis por que, por analogia, denominarei as duas categorias assim definidas *tempo liso* e *tempo estriado*<sup>156</sup>.

Boulez apresenta primeiro o espaço, para depois introduzir a questão do tempo. O deslocamento espacial em uma superfície lisa é diferente do de uma superfície estriada, já que não existem sulcos que possam nos orientar, mudando a perspectiva da medição do espaço para uma ocupação livre do mesmo. A diferença entre os dois espaços implicaria questões tanto da ordem política quanto metodológica: um espaço demarcado facilita a ação do Estado; um espaço estriado no pensamento – um método – estabelece rotas que o pensamento deve necessariamente percorrer para chegar à verdade. Miller nega tanto a característica política quanto o método em *Trópico de câncer*: ele procura um espaço de variação livre, que pode ser

---

<sup>155</sup> Cf. DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 179-214, vol. 5.

<sup>156</sup> BOULEZ *apud* PELBART. *O tempo não-reconciliado*, p. 89.

percebido tanto em sua definição do que seja um escritor quanto ao recusar um método de escrita, escrevendo tudo que lhe aprouver.

O tempo liso é amorfo, não pulsado, não medido: como sugere o título do livro de Pelbart, é um *tempo não-reconciliado*, liberto da compartimentação e medição responsáveis pelo estabelecimento de uma *Ordem* do tempo: Miller procura a mobilidade de um caranguejo “que anda de lado, para frente ou para trás, à vontade”. A imagem do caranguejo que se move ao seu bel prazer para frente e para trás, de um lado para o outro é significativa para estabelecermos esta conexão entre os dois temas. Ou ainda, se, para Miller, o herói é a Ausência de Tempo (*timelessness*)<sup>157</sup>, podemos dizer, sem qualquer abuso, que ele se contrapõe ao tempo pulsado, que dá ritmo aos passos em direção à prisão da morte. Segundo Deleuze e Guattari:

Boulez distingue na música o tempo e o não-tempo, o “tempo pulsado” de uma música formal e funcional fundada em valores, o “tempo não pulsado” para uma música flutuante, flutuante e maquínica, que só tem velocidades ou diferenças de dinâmica. Em suma, a diferença não passa absolutamente entre o efêmero e o duradouro, nem mesmo entre o regular e o irregular, mas entre (...) dois modos de temporalidade.<sup>158</sup>

Na música, Boulez funda essa diferença de natureza entre o tempo estriado e o tempo liso. Esses dois modos de temporalidade, percebidos por Boulez, são indícios de uma relação diferenciada com o tempo. Em *Trópico de câncer* a diferença entre estes dois tipos de tempo é melhor compreendida ao analisarmos o que Miller chama de Ausência de Tempo (*timelessness*)<sup>159</sup>. A palavra usada por Miller em inglês é *timelessness*<sup>160</sup>, que seria melhor traduzida por atemporalidade, em contraposição à ausência de tempo. Como em *multiplicidade*, atemporalidade é um substantivo, o que desligaria a palavra da ideia de uma

<sup>157</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 7.

<sup>158</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 49, vol. 4.

<sup>159</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 7.

<sup>160</sup> MILLER. *Tropic of cancer*, p. 9.

simples subtração ao Tempo. Atemporalidade é processo, é um fazer que implica na suspensão do tempo em favor de uma a-historicidade, de uma nuvem não-histórica que pode ser interpretada pelo conceito de *Intempestivo*.

Miller joga com essa categoria e insiste nesta atemporalidade como maneira de se desvencilhar do tempo imutável, tempo de calamidades e morte, que representa o tempo estriado. A *atemporalidade* é o herói, pois é a retirada do estriamento do tempo, sua liberação, o jogo intensivo entre presente, passado e futuro, o perambular do caranguejo que anda à vontade em qualquer direção. A morte dos heróis – que “se mataram, ou estão se matando”<sup>161</sup> – se torna supérflua frente à esse tempo liso. O câncer do tempo, sua *Ordenação* imposta, é mais um dos elementos combatidos por *Trópico de câncer*. Esse combate não se dará somente no nível do discurso, das palavras. Dar-se-á também na própria forma de apresentação, na forma de conteúdo e de expressão do romance. Dissemos que o livro é o império da memória curta: faltou dizer que ele é também vetor de liberação de tempo, como já o tinha percebido Blanchot ao mostrar o “tempo do escritor que é uma espontaneidade sem descanso, sempre adiante dos fatos que ele faz aparecer”<sup>162</sup>.

Portanto, o romance estabelece uma ruptura com o tempo pulsado do relógio, e instaura o tempo rizomático e nômade do êxtase. Êxtase responsável por uma linguagem que “busca se separar do homem e mesmo da linguagem, [que] penetra sob a terra, torna-se água, ar, noite”<sup>163</sup>. E a reflexão de Miller sobre os homens e o tempo se mostra oportuna:

Os seres humanos formam uma estranha fauna e flora. De longe, parecem insignificantes; de perto, tendem a parecer feios e maldosos. Mais do que qualquer outra coisa, eles precisam ser cercados de espaço suficiente – até mais do que de tempo<sup>164</sup>.

<sup>161</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 7.

<sup>162</sup> BLANCHOT. “De Lautréamont a Miller”, p. 168.

<sup>163</sup> BLANCHOT. “De Lautréamont a Miller”, p. 166.

<sup>164</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 290.

Mais espaço e menos tempo: a atemporalidade de sua escrita é o processo de abertura de um tempo liso relacional, conectivo, destituindo as sínteses do Tempo de sua função ordenadora: Tempo liberado para experimentação. Parafrazeando o autor: *Sou um caranguejo. No espaço liso, areia da praia, mangue, Paris, me locomovo a meu bem entender, no espaço e no tempo. Desfaço a lógica arbitrária do cada um a seu tempo, cada um seu lugar. Eu dou um fim a esta lógica e instituo o livre caminhar, o ocupar espaços.*

## **CAPÍTULO IV –**

### **O GRANDE *SIM* À VIDA:**

#### **o vitalismo milleriano e o surgimento de uma ética do júbilo**

O romance é o livro luminoso da vida. Livros não são vida. Eles são somente tremulações no éter. Mas o romance, como uma tremulação, pode fazer o homem vivo estremecer inteiro. O que é mais do que a poesia, filosofia, ciência, ou qualquer outro livro-tremulação pode fazer.

D. H. Lawrence. *O livro luminoso da vida.*

Existe uma característica fundamental que marca a diferença de *Trópico de câncer* em relação aos três romances escritos por Miller anteriormente, que não haviam sido publicados. A resposta não parece complicada: a alegria, o grande *Sim* à vida que percebemos em sua obra com *Trópico de câncer*. Podemos dizer que existe neste romance uma tensão entre niilismo e vitalismo. Desta tensão nascem tanto as inovações formais quanto as de conteúdo que este primeiro romance publicado de Henry Miller oferece.

Muitas são as informações que podem corroborar esta afirmação da diferença entre *Trópico de câncer* e os romances anteriores escritos por Miller: a primeira é fornecida por Mary Dearborn, em sua introdução ao livro *Crazy Cock* (terceiro dos romances escritos e não publicados), que descreve um livro que possui uma atmosfera sombria e malsã que “perturba e embaraça”<sup>165</sup>. Uma segunda afirmação, desta vez de Erica Jong, talvez mais importante, é a descoberta por parte de Henry Miller de sua própria voz<sup>166</sup>, que é devidamente

---

<sup>165</sup> DEARBORN. “Introdução”, p. 22.

<sup>166</sup> JONG. “Prefácio”, p. 5-11.

ouvida em *Trópico de câncer*, quando o autor se livra da terceira pessoa em suas narrativas e se desembaraça do “pastiche de romance vitoriano e realismo dreiseriano”<sup>167</sup>.

De maior impacto é perceber a pulsação da vida em *Trópico de câncer*, como a escrita de Miller faz algo passar de maneira *alegre*, dizendo *Sim!* ao real de maneira à poder efetivamente mudá-lo e vivê-lo. Neste capítulo, procuramos investigar a relação vida/literatura na obra de Miller, partindo da filosofia para compreendermos e evidenciarmos algo que se passa e nos afeta, além das palavras.

---

<sup>167</sup> JONG. “Prefácio”, p. 7.

## 4.1 As várias facetas da vida: experiência, devires e realidade

### 4.1.1 *Devires*

Desde o começo deste trabalho apontamos para uma potência de vida na obra de Henry Miller. Esta *vida* que o autor tanto quer, sua maneira de avaliar as relações ao seu redor partindo desta perspectiva é uma característica idiossincrática de *Trópico de câncer* e, podemos afirmar, de toda obra de Miller. O autor busca uma relação não-hierárquica entre a vida e o pensamento – acabar com a compartimentação da vida em pequenas parcelas, em pequenos fragmentos – e compreender a experiência em todas as suas facetas, como experiência de liberdade e de vivência:

Mesmo assim, não consigo tirar da cabeça a discrepância que existe entre pensamento e vida. Uma desarticulação permanente, embora tentemos encobrir ambas com um toldo lustroso. E não adianta. As ideias têm que combinar com a ação: se não há sexo, se não há vitalidade nelas, não há ação. As ideias não podem existir sozinhas no vácuo da mente. As ideias estão relacionadas com a vida: ideias hepáticas, ideias renais, ideias intestinais etc. Se fosse apenas por amor a uma ideia, Copérnico teria esmagado o macrocosmo existente e Colombo teria naufragado no mar dos Sargaços. A estética da ideia cria vasos de flores e vasos de flores você põe no parapeito da janela. Mas se não há chuva nem Sol, o que adianta pôr os vasos de flores na janela?<sup>168</sup>

Pular esse abismo que separa vida e pensamento equivaleria a refundar a vida na Terra, ou seja, trazer a literatura para o campo do vivido, da experiência, por uma torção no conceito de imaginário e do que seja pensar: o pensamento se dá sempre em um espaço liso de ocupação nômade, relacionalmente rizomático. O sexo aparece como a relação por excelência para Miller, como a porta de entrada deste mundo renegado das experiências básicas do ser humano, já que quase sempre recoberto por vários discursos: políticos, morais, religiosos etc,

---

<sup>168</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 224.

que pervertem o cerne da sexualidade: a experiência de vida. Libertar-se da moral e dos bons costumes é uma das maneiras de fluir com as coisas, de deixar-se levar, mesmo que por poucos ofegantes segundos.

Sexo pode ser a relação por excelência, mas o que temos mesmo é a *excelência da relação*. Isto quer dizer que as relações são mais importantes que os termos em jogo, ou seja, o tipo de relação que se estabelece com as coisas é mais importante do que as coisas que entram em relação. Miller e sua escrita apontam para as colocações de D. H. Lawrence sobre o romance:

O trabalho da arte é revelar *a relação* entre o homem e o universo circundante, no instante vital. Como a humanidade está sempre lutando com as fadigas de velhas relações, a arte está sempre na frente dos “tempos”, eles próprios estando bem atrás do instante vital.<sup>169</sup>

Mas que tipo de relações são essas? As relações em *Trópico de câncer* são relações de devir. Nesta passagem podemos perceber a característica deste tipo específico de relação: “A Dalmácia faz parte de uma determinada hora da noite em que os apitos estridentes dos guardas ficam abafados e o pátio do Louvre parece tão maravilhosamente ridículo que dá vontade de chorar sem qualquer motivo”<sup>170</sup>. Mas o que são devires e como ligá-los a esta citação?

Segundo Deleuze e Guattari, devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com alguma coisa. Também não é nenhuma relação formal: “Nenhuma dessas duas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma”<sup>171</sup>. O devir não é mimético, pois é pura relação, um *entre* ilocalizável que relaciona as coisas, as faz se tornarem diferentes. Ao mesmo tempo, devir não é *tornar-se*, no sentido convencional de “se transformar em algo”: ele é na verdade a relação que se estabelecem

<sup>169</sup> LAWRENCE. “A moralidade e o romance”, p. 63.

<sup>170</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 165.

<sup>171</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 64, vol. 4.

*entre* coisas, sujeitos, formas, onde o que se passa *entre* arrasta ambas as partes, para fazê-las fugir. É uma zona de indiscernibilidade onde já não existe um e outro, e nem uma “unidade” formada pelos dois, mas onde um e outro já são outra coisa, diferentes e sempre diferenciadores do que eram e do que estão sendo:

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em via de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. Esse princípio de proximidade ou de aproximação é inteiramente particular, e não reintroduz analogia alguma. Ele indica o mais rigorosamente possível uma zona de vizinhança ou de co-presença de uma partícula, o movimento que toma toda partícula quando entra nessa zona.<sup>172</sup>

Neste sentido, a Dalmácia para Miller é um devir: Dalmácia é uma zona de passagem, uma *hecceidade*, ou seja, uma individuação sem sujeito, puro devir impessoal que não pode ser desligado de seu momento de feitura, de seu devir enquanto tal. Deleuze e Guattari insistem que as *hecceidades* são devidamente subjetividades, subjetividades sem sujeito que são o próprio processo do devir:

O clima, o vento, a estação, a hora não são de uma natureza diferente das coisas, dos bichos ou das pessoas que os povoam, os seguem, dormem neles ou neles acordam. E é de uma só vez que é preciso ler: o bicho-caça-às-cinco-horas. (...) É preciso sentir assim. As relações, as determinações espaço-temporais não são predicados da coisa, mas dimensões de multiplicidade. (...) Somos todos cinco horas da tarde, ou uma outra hora, e antes duas horas ao mesmo tempo, a ótima e a péssima, meio-dia-meia-noite, mas destruídas de maneira variável.<sup>173</sup>

Um corolário destas colocações é a afirmação do inconsciente como produtivo – não-representativo. Ocorre então uma mudança radical de perspectiva à concepção freudiana do inconsciente como teatro: com Édipo-papai-mamãe triangulando pelos cantos... Se o

---

<sup>172</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 64, vol. 4.

<sup>173</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 50, vol. 4.

inconsciente é produtivo, ele o é de maneira a quebrar a pretensa primazia da família sobre o inconsciente: não se delira sobre papai-mamãe, delira-se raças, os povos, as tribos – o delírio é histórico-mundial<sup>174</sup>. Todos os elementos da vida se relacionam por *devires* e não por representações devidamente catalogadas no inconsciente: dizer isto significa afirmar a característica produtiva do inconsciente como processo de produção de devires cada vez mais diferentes e diversos, longe de uma tríade estrutural responsável pela organização do inconsciente desde a infância. “O inconsciente não designa mais o princípio oculto do plano de organização transcendente, (...) pois o inconsciente está para ser feito e não para ser reencontrado”<sup>175</sup>: desta maneira, os devires são justamente estes acontecimentos que fazem o sujeito ser deslocado de seu centro, em uma relação de exterioridade que o arrasta a outras paragens, que o faz *se grudar a estes assuntos que estão no ar*, como dizia Miller sobre o escritor. Produzir inconsciente, entrar em devires cada vez mais diferentes. Devir é a própria característica da literatura: “escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido”<sup>176</sup>.

Ao nos depararmos com passagens como esta: “Com a madrugada úmida, veio o dobre dos sinos e, nas fibras dos meus nervos, os sinos tocaram sem parar e seus badalos batiam no meu coração e retiniam com maldade de ferro”<sup>177</sup>. Percebemos a singularidade do devir que se faz sempre neste impessoal: “devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação”<sup>178</sup>. No caso de *Trópico de câncer*, Miller roça esses devires, entra neles, de

---

<sup>174</sup> DELEUZE; GUATTARI. *O anti-Édipo*, p. 123: “Todo delírio tem um conteúdo histórico-mundial, político, racial; arrasta e mistura raças, culturas, continentes, reinos: o que se pergunta é se tão longa deriva seria tão somente um derivado de Édipo. A ordem familiar se arrebenta, as famílias são recusadas, o filho, o pai, a mãe, a irmã”.

<sup>175</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 50, vol. 4.

<sup>176</sup> DELEUZE. “A literatura e a vida”, p. 11.

<sup>177</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 232.

<sup>178</sup> DELEUZE. “A literatura e a vida”, p. 11.

maneira a aceder a uma singularidade maior, uma multiplicidade maior e conectada a outros termos:

No caso, ser *ele mesmo* [Miller] seria assemelhar-se a um camaleão que mudasse de cor de uma hora para outra, mostrando constantemente outros aspectos de si mesmo, embora ininterruptamente permaneça inalterado, permaneça o que sempre foi.<sup>179</sup>

Gelre retoma a figura do camaleão, que já havíamos visto quando discutimos o conceito de rizoma, e talvez fosse necessário voltar ao rizoma mesmo: no rizoma são sempre relações de devir que se estabelecem: ser multiplicidade, fazer rizoma, é anular as transcendências, é devir sempre impessoal e singular. Miller devém com o dobrar dos sinos, com a Dalmácia, com o devir-China que Deleuze e Guattari citam para melhor definir seu conceito de rizoma.

---

<sup>179</sup> GELRE. “A linguagem da vida”, p. 116-117.

#### 4.1.2 Do *amor fati*: o real inescapável

O tema *vida* no romance de Miller é uma afirmação do real: a afirmação da vida por parte de Miller nos faz perceber que ela é a preocupação central de *toda* sua obra, não só de *Trópico de câncer*. Mas, quando tudo está bem é fácil afirmar a vida, afirmar o real: se tudo corre às mil maravilhas, por que fugir de qualquer coisa, por que negar? Durante o decorrer deste trabalho, utilizamos passagens que poderiam ser chamadas de festivas, de comemoração – mesmo que apenas a comemoração de estar vivo. Essas passagens são guiadas principalmente pela noção de êxtase:

Faça o que quiser, mas que produza alegria. Faça qualquer coisa, mas que cause êxtase. Quando digo isso para mim mesmo, há multidões dentro da minha cabeça: imagens alegres, terríveis, enlouquecedoras, o lobo e o bode, a aranha, o caranguejo, a sífilis com suas asas estendidas e a porta do útero sempre sem tranca, sempre aberta, preparada como o túmulo. Luxúria, crime, santidade: as vidas dos meus adorados, os fracassos dos meus adorados, as palavras que deixaram atrás deles, as palavras incompletas, o bem que arrastaram atrás de si e o mal, a tristeza, a discórdia, o rancor, a disputa que causaram. Mas, acima de tudo, *o êxtase!*<sup>180</sup>

Algo já se passa aqui: submetidos ao êxtase estão categorias ou valores eminentemente negativos como mal, tristeza, discórdia, imagens terríveis etc. Mas todas as categorias se submetem à produção de alegria. Mas antes de respondermos do que se trata esta alegria, trataremos de uma passagem de *Trópico de câncer* que evoca muito bem a tensão existente entre niilismo e vitalismo na obra de Henry Miller:

Na virada do ano eu devia ir para Dijon, onde me ofereceram um reles cargo de professor de inglês de intercâmbio, um daqueles arranjos de amizade franco-americanos que pretendem promover a compreensão e a boa-vontade entre repúblicas irmãs.<sup>181</sup>

---

<sup>180</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 233.

<sup>181</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 239.

Essa ida à Dijon é vista como algo inexorável: o companheiro de quarto de Miller, Fillmore, americano rico que praticamente o sustentava apenas para escrever, resolve se livrar um pouco do amigo. Contrariado, Miller irá para Dijon. Desde o começo ele percebe que algo está errado: “tudo mostrava-se tão desanimado, tão frio, tão estúpido e cinzento”<sup>182</sup>.

Além do impacto da cidade, morta em relação à Paris, Miller se sente como se tivesse encontrado uma terra estéril, uma cidade que anula o tempo à sua volta de maneira negativa, não uma produção de atemporalidade, como tratamos anteriormente. Com o começo do trabalho, logo “depois de uma semana, parecia que eu tinha passado lá a vida inteira. Era como um maldito pesadelo do qual não se consegue sair. (...) Uma terra de ossos mortos, de figuras encurvadas e agachadas, enterradas em mortalhas”<sup>183</sup>.

Sua experiência no local de trabalho não será diferente. Sua crítica é contundente e finalista, bloqueando caminhos, vendo becos sem-saída em todos os lados: uma cidade e um estabelecimento de ensino presos em uma Antiguidade estéril e limitadora – os grandes ídolos do Estado longe daqueles que estão do lado da vida:

Uma escumosa esterilidade pairava sobre a cidade, uma neblina de conhecimento livresco. Escórias e cinzas do passado. Nos pátios internos para onde abriam as salas de aula, pequenas cabanas, como poderiam ser encontradas nas florestas do Norte, onde os pedagogos soltavam a voz. No quadro negro, o fútil abracadabra que os futuros cidadãos da república teriam de passar a vida esquecendo. De vez em quando, os pais eram recebidos na grande sala de visitas logo depois da alameda, onde havia bustos de heróis da Antiguidade como Molière, Racine, Corneille, Voltaire etc., todos os espantalhos que os ministros de gabinete citam de boca cheia sempre que mais um imortal entra para o Museu de Cera. (Não há busto de Villon, Rabelais ou Rimbaud.) De todo jeito, eles se encontram lá num sólido conclave, os pais e os peitos engomados que o Estado contrata para dobrar a mente dos jovens. Sempre esse processo de dobramento, essa jardinagem paisagística para fazer a mente mais atraente. Os jovens às vezes também compareciam, os pequenos girassóis que logo seriam transplantados do berçário para decorar os gramados municipais. Alguns não passavam de plantas de plástico, cuja poeira pode ser facilmente limpa com uma combinação rasgada. Todos correndo, aos empurrões, em direção à querida vida nos dormitórios assim que a noite chegava. Os dormitórios! Onde as

---

<sup>182</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 251.

<sup>183</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 256.

luzes vermelhas brilhavam, onde o sino tocava como um alarme de incêndio, onde os degraus estavam escavados pela corrida para chegar às celas da educação.<sup>184</sup>

A educação é simples instrumento de dobragem, ou seja, ela não é uma condição de emancipação do sujeito. Como plantas que serão transplantadas para o jardim municipal, os jovens desta cidade estão presos nesta *penitenciária* de ensino, vivendo em um espaço estriado que os leva sempre dos dormitórios às celas da educação, por meio dos degraus escavados pela corrida de tantos que já passaram por ali. Dentro deste estado de coisas, o que alguém pode fazer? Como acabar com esta esterilidade? Miller fará o que acha mais recomendável no momento; mesmo sendo apenas um professor de inglês:

Comecei de cara com uma aula sobre a fisiologia do amor. Como os elefantes fazem amor. Isso mesmo! Deu muito certo. Depois da primeira aula, nunca mais teve carteira vazia. (...) Eles perguntavam todo tipo de coisa, como se ninguém jamais houvesse lhes ensinado porra nenhuma. Deixei que se entusiassem. Ensinei-os a perguntar coisas mais delicadas ainda. *Perguntem o que quiserem!* era o meu lema. Estou aqui como enviado especial dos espíritos livres, com plenos poderes. Estou aqui para criar uma febre e uma inquietação.<sup>185</sup>

Choque de realidade? Necessidade? Miller afirma o que está a sua volta, senão não poderia combater o que se apresenta. Não se nega nada em nome de algo inexistente, mas se explora o real em suas virtualidades, em suas linhas de fuga. Ao afirmar o circundante, Miller afirma o que Clément Rosset chama de idiotia do real:

Um real que é apenas o real, e nada mais, é insignificante, absurdo, “idiota”, como diz Macbeth. Aliás, MacBeth tem razão, pelo menos neste ponto: a realidade é efetivamente idiota. Porque, antes de significar imbecil, idiota significa simples, particular, único de sua espécie. Assim é, na verdade, a realidade, e o conjunto dos acontecimentos que a compõem: simples, particular, única – *idiotès* –. “idiota”.<sup>186</sup>

<sup>184</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 255.

<sup>185</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 252-253.

<sup>186</sup> ROSSET. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*, p. 54.

Se o real é idiota por ser particular e único, é justamente a partir de sua afirmação que se pode efetivamente *fazer* algo. Existem várias maneiras de se negar o real, de deslocá-lo, mas ele sempre aparece novamente, em outro lugar (como é o caso do recalque em Freud). De qualquer maneira, esse real idiota é efetivamente o ambiente em que Miller se move: acompanhar as malhas do rizoma seria essa própria afirmação do real em toda sua multiplicidade de formas únicas e singulares, entrando em relação e se tornando cada vez mais *únicas*. O rizoma nega as transcendências, assim como não existe transcendência ao real:

Esta idiotia da realidade é, aliás, um fato reconhecido desde sempre pelos metafísicos, que repetem que o “sentido” do real não poderia ser encontrado aqui, mas sim em outro lugar. A dialética metafísica do aqui e do alhures, de um aqui do qual se duvida ou que se recusa e de um alhures do qual se espera a salvação. Decididamente, A não poderia se reduzir a A: o aqui deve ser esclarecido por outro lugar.<sup>187</sup>

Se a ilusão metafísica, segundo Rosset, pode ser identificada por esta duplicação do real é justamente por ter em sua base uma proposição do real como *duplo*. Chegando até o absurdo de afirmar a existência de *três mundos* (!) para justificarem o real. Em Hegel ocorre esse grande movimento de fuga e volta ao real:

Analisando o conceito de força, Hegel distingue, em suma, entre duas formas de ilusão: a ilusão grosseira, que consiste em tomar as coisas pelo que elas aparentam, e a ilusão metafísica – que Hegel pretende superar –, que consiste em relegar o real para um outro mundo completamente distinto do mundo da aparência. É preciso então distinguir não dois mundos, mas sim três: em primeiro lugar, o mundo das aparências sensíveis; em segundo lugar o mundo supra-sensível, considerado distinto do mundo sensível (“primeiro mundo supra-sensível”); em terceiro e último lugar este mesmo mundo supra-sensível, mas considerado desta vez enquanto coincide em última análise com o mundo primeiro das aparências (“segundo mundo supra-sensível”). Este terceiro mundo, que é o oposto do segundo no que anula a diferença que este pretendia instituir entre ele mesmo e o mundo sensível, não se confunde, por isso, com o mundo imediato (sendo este último incapaz de “se pensar”, por não haver percorrido ainda o itinerário de sua dúvida radical – metafísica – e do retorno a si mesmo), é o que Hegel chama o “mundo invertido”: isto é, um duplo do único que seria justamente o próprio

---

<sup>187</sup> ROSSET. *O real e seu duplo*: ensaio sobre a ilusão, p. 54.

único, mas apenas depois de uma *pirueta* que o desvio metafísico só teria executado para melhor voltar ao ponto de partida. (...) Em outras palavras, este mundo-aqui é o outro de um outro mundo que é justamente o mesmo que este mundo-aqui: porque este itinerário misterioso, durante o qual o fenômeno se mediatiza a si mesmo em si mesmo para se tornar manifestação da essência, não é outro senão o caminho que conduz de A até A passando por A.<sup>188</sup>

Três mundos criados, sendo apenas um existente! Essa duplicação (ou triplicação, no caso de Hegel) leva à negação do real em prol de algo superior: o mundo sensível é apenas uma crosta, seu estofo é proporcionado por um mundo que é a união do sensível ao supra-sensível, ou seja, o real elevado à segunda potência. Mas algo multiplicado por zero é sempre zero: a *pirueta* hegeliana de nada vale perante a singularidade do real, sua inescapável tragicidade de ser apenas igual a si mesmo e não condizer com nada mais. Como o episódio em que Miller é confrontado com dois cocôs em um bidê: o que poderíamos chamar de delírio aparece como uma afirmação do real pela própria materialidade dos excrementos que ali se apresentam:

Por algum motivo, o homem busca o milagre e para consegui-lo caminha em meio ao sangue. Ele vai se corromper com ideias, vai se restringir a uma sombra se, por apenas um segundo na vida, puder fechar os olhos para o hediondo da realidade. (...) E se no último instante, quando a mesa do banquete estiver posta e os címbalos soarem, de repente, aparecer (sem qualquer aviso) uma salva de prata na qual até os cegos possam ver que não há nada mais, nada menos, do que dois enormes montes de merda. Creio que isso seria mais milagroso do que qualquer coisa que o homem esperava. Seria milagroso porque não sonhado. Seria mais milagroso até do que o sonho mais louco porque *qualquer* pessoa poderia imaginar essa possibilidade, mas ninguém jamais imaginou nem provavelmente vai imaginar.<sup>189</sup>

Enfim, a realidade se apresenta como mais fantasiosa que o sonho: o procedimento de afastar a realidade, não aceitá-la em sua jubilosa e fulgurante tragicidade acaba por levar até o absurdo a enunciação de Miller: *qualquer pessoa poderia imaginar isso*

<sup>188</sup> ROSSET. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*, p. 69-72.

<sup>189</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 97.

*acontecer, mas ninguém imaginou nem vai imaginar!* Dois enormes montes de merda são mais reais que milhares de anos de metafísica, de subterfúgios religiosos ou a simples determinação em buscar o *milagre* em vez de admitir a realidade. O procedimento de afastamento do real, como Miller nos mostra ao considerar o “fechar de olhos para o hediondo da realidade”, é eminentemente negativo – *negação do real* –, que leva a afirmação de uma realidade alternativa, mais bela ou justa que a própria realidade em que se vive.

Mas existe uma realidade mais justa? Instituir outra realidade mais perfeita não é apenas mais uma das formas de se fechar a porta àquilo que se apresenta aos olhos de todos? Já Nietzsche convidava a nos guardar de fazer afirmações deste tipo:

§109. *Guardemo-nos!* – (...) O caráter geral do mundo, no entanto, é caos por toda a eternidade, não no sentido de ausência de necessidade, mas de ausência de ordem divisão, forma, beleza, sabedoria e como quer que se chamem nossos antropomorfismos estéticos. Julgados a partir de nossa razão, os lances infelizes são a regra geral, as exceções não são o objetivo e todo o aparelho remete sempre a sua toada, que não pode ser chamada de melodia – e, afinal, mesmo a expressão “lance infeliz” já é uma antropomorfização que implica uma censura. Mas como poderíamos nós censurar ou louvar o universo? Guardemo-nos de atribuir-lhe insensibilidade e falta de razão, ou o oposto disso; ele não é perfeito nem belo, nem nobre, e não quer tornar-se nada disso, ele absolutamente não procura imitar o homem! Ele não é absolutamente tocado por nenhum de nossos juízos estéticos e morais!<sup>190</sup>

Não existe *juízo de valor* que possa dar conta de avaliar o real de maneira total: apenas um ponto de vista centrado em quem avalia: nem um Deus, feito à nossa imagem e semelhança consegue dar conta desta avaliação, nenhum paraíso em contraposição ao mundo que se mostra a todos. O real não imita nada pois é simplesmente singular em todas as suas expressões. “Por que não me mostra a Paris sobre a qual escreveu?”<sup>191</sup>. Mas como Miller poderia atender a este pedido? Como mostrar essa Paris sobre a qual ele escreveu? Existe a impossibilidade de mostrar essa Paris, não só por serem sujeitos diferentes que a

<sup>190</sup> NIETZSCHE. *A gaia ciência*, p.136.

<sup>191</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 167.

experimentam, mas pela realidade que se furta à repetição, sendo sempre “simples, particular, única – *idiotès* –, ‘idiota’”<sup>192</sup>:

Só sei de uma coisa: ao lembrar essas palavras eu, de repente, percebi a impossibilidade de mostrar a ela aquela Paris que eu tinha conhecido, a Paris cujos *arrondissements* são indefinidos, a Paris que só existiu graças à minha solidão, à minha fome por ela. (...) é uma Paris para ser vivida, que tem que ser provada a cada dia de milhares de formas diferentes de tortura (...).<sup>193</sup>

Mas Miller nunca nega a característica intrinsecamente cruel do real: ele o afirma com todas as suas forças e o faz cada vez mais delirante, cada vez mais vivido em todo seu esplendor fugaz e irrepetível. Não por um “realismo literário” – que no final das contas mais moralizava o real do que o mostrava –, mas justamente pelo seu contrário: pelo irrealismo da realidade que ele mostra, por amor ao real que se apresenta e é afirmado: é o momento de beatitude desesperançada – não esperar mais *nada*.

Por semanas e meses, por anos, na verdade, por toda minha vida eu esperava algo acontecer, algo intrínseco que mudaria minha vida e, naquele momento, de repente, graças à completa desesperança de tudo, senti-me aliviado como se tirassem um grande peso dos meus ombros. (...) Caminhando em direção a Montparnasse, resolvi seguir ao léu, não resistir em nada ao destino, não importa como se me apresentasse. (...) Resolvi não me apegar a nada, não esperar nada, dali por diante eu viveria como um animal, uma fera carnívora, um nômade, uma ave de rapina. (...) É preciso enfiar-se na vida outra vez para ter carne. O verbo tem que se fazer carne; a alma está sedenta. Toda migalha que meus olhos virem, vou pegar e devorar. Se o que está acima de tudo é viver, então vou viver, mesmo se tiver de virar canibal. (...) Estou morto apenas espiritualmente. Fisicamente, estou vivo. Moralmente, sou livre. O mundo de onde saí é uma jaula.<sup>194</sup>

Um grande filósofo alemão enunciara esta mesma desesperança afirmativa face ao real. A esta afirmação radical, Nietzsche deu o nome de *amor fati*:

<sup>192</sup> ROSSET. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*, p. 54.

<sup>193</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 167.

<sup>194</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 97-99.

§276. *Para o ano novo.* – Eu ainda vivo, eu ainda penso: ainda tenho de viver, pois ainda tenho de pensar. (...) Hoje, cada um se permite expressar o seu mais caro desejo e pensamento: também eu, então, quero dizer o que desejo para mim mesmo e que pensamento, este ano, me veio primeiramente ao coração – que pensamento deverá para mim ser razão, garantia e doçura de toda a vida que me resta! Quero cada vez mais aprender a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas: – assim me tornarei um dos que fazem belas as coisas. *Amor fati* [amor ao destino]: seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que a minha única negação seja *desviar o olhar!* E, tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim!<sup>195</sup>.

A alegria de afirmar o real, todo o amor daquele que simplesmente diz *Sim!* por mais trágicas que sejam as circunstâncias. Por isso Rosset irá falar sobre a crueldade do real. O júbilo de afirmar o real, sua alegria está intrinsecamente ligada à tragicidade do real, ou seja, “a alegria deve ser buscada não na harmonia, mas na dissonância”<sup>196</sup>. Esta alegria trágica não é um “sentimento passageiro de felicidade e, em grande parte ilusório”<sup>197</sup>, mas a afirmação da tragédia como base do real, seu princípio de *crueldade*:

Por “crueldade” do real entendo, em primeiro lugar, é claro, a natureza intrinsecamente dolorosa e trágica da realidade. (...) basta-me lembrar aqui o caráter insignificante e efêmero de toda coisa no mundo. Mas entendo também por crueldade do real o caráter único, e conseqüentemente irremediável e inapelável, desta realidade – caráter que impossibilita ao mesmo tempo de conservá-la a distância e de atenuar o seu rigor pelo recurso a qualquer instância que fosse exterior a ela. *Cruor*, de onde deriva *crudelis* (cruel) assim como *crudus* (cru, não digerido, indigesto) designa a carne escorchada e ensanguentada: ou seja, a coisa mesma privada de seus ornamentos ou acompanhamentos ordinários, no presente caso a pele, e reduzida assim à sua única realidade, tão sangrenta quanto indigesta.<sup>198</sup>

A realidade cruel, seu princípio de crueldade, é a própria base de aceitação do *amor fati*: isto por que ele passa também pela afirmação do que é feio, grotesco, triste, ignóbil. Aí está sua crueldade e sua alegria – aceitar o real como ele se apresenta, amar o real como o momento de um reencontro:

<sup>195</sup> NIETZSCHE. *A gaia ciência*, p. 187-188.

<sup>196</sup> ROSSET *apud* BRUM. “Apresentação: uma filosofia do real”, p. 8.

<sup>197</sup> ROSSET *apud* BRUM. “Apresentação: uma filosofia do real”, p. 10.

<sup>198</sup> ROSSET. *O princípio de crueldade*, p. 17-18.

O amor é, sem dúvida, a experiência mais gratificante que existe; entretanto, não é jamais, e isto contrariamente a um preconceito tenaz, a ocasião de uma verdadeira “descoberta”. Quero dizer que nele experimenta-se algo de que se possuía desde sempre a noção – o que explica o fato aparentemente paradoxal que tantos pensadores tenham podido falar profundamente do amor (tais como Schopenhauer, Kierkegaard ou Nietzsche) sem haver conhecido sua experiência real. Acontece com o amor o mesmo que com os cem táleres evocados por Kant na *Crítica da razão pura*: os que estão no meu bolso tem a inestimável vantagem de existir e de ser meus, mas não diferem de modo algum da ideia que eu fazia previamente desses mesmo cem táleres.<sup>199</sup>

Mas afirmar que Miller afirma o real não seria nos contradizermos ao dizer que o autor busca outra maneira de perceber o tempo, de se relacionar com as coisas? Na verdade, não. Isto porque o rizoma está intimamente ligado a uma experimentação do real em sua multiplicidade de conexões, de possibilidades que se abrem ou se fecham por meio dos devires em que entramos ou das condições que se apresentam: “Faça rizoma, mas você não sabe com o que pode fazer rizoma, que haste subterrânea irá fazer efetivamente rizoma, ou fazer devir, fazer população no teu deserto. Experimente”<sup>200</sup>. Uma das características do rizoma é, justamente, retirar/anular as transcendências.

Quanto à percepção do tempo, a proposição de um tempo livre de conciliações, podemos dizer que existe a ligação entre os temas. Já Bergson insistia no caráter eminentemente representativo do tempo pulsado, ou melhor, o tempo do relógio. Ao afirmar que o tempo da duração, o tempo da vida era distinto de suas representações, o filósofo francês já marcava a diferença entre o que poderíamos chamar de real e representação. Indo mais fundo na questão: quando Miller se utiliza da memória curta, é justamente a faceta *singular* real que vêm à tona, já que o esquecimento como procedimento não é mais, nem menos, que a afirmação de uma não duplicação do fato pelo memória, ou seja, a singularidade e unicidade do real experimentado a cada vez.

<sup>199</sup> ROSSET. *O princípio de crueldade*, p. 47.

<sup>200</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 35, vol. 4.

O procedimento de Miller é de realocação no real, que há tanto vem sendo desviado, deslocado, trancado com ferrolhos: seja por sua crueldade, por sua tragicidade ou pela característica tão humana de não conseguir afirmar o que está na sua frente. “Emerson disse que ‘a vida é o que o homem pensa o dia inteiro’. Sendo assim, minha vida não passa de um grande intestino. Eu penso em comida o dia inteiro e ainda sonho com ela à noite”<sup>201</sup>. Contra uma barriga vazia, não existe filosofia possível, por mais benevolente e altruísta que seja: esta é a lição do real – ele sempre volta, não importa quais subterfúgios criemos para barrá-lo. E esta é também a lição da vida, afirmada em toda sua plenitude, em todas suas especificidades; nada de retirar as coisas inconvenientes, feias, corriqueiras do que seja a experiência do vivido. O que importa é a postura de afirmação, tão cruel e difícil, do *amor fati*, amor à vida mesma, ao aumento de vida!

---

<sup>201</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 71.

### 4.1.3 Rumo à vida não-orgânica

Dissemos anteriormente que devir é sempre se diferenciar. Desta maneira, como definir a vida? Como diz François Zourabichvili:

Não há vida em geral, a vida não é um absoluto indiferenciado, mas uma multiplicidade de planos heterogêneos de existência, repertoriáveis segundo o tipo de avaliação que os comanda ou os anima (distribuição de valores positivos ou negativos); e essa multiplicidade atravessa os indivíduos mais do que os distingue uns dos outros (ou ainda: os indivíduos só se distinguem em função do tipo de vida dominante em cada um deles)<sup>202</sup>.

Por isso, a mudança na nomenclatura e a criação de um conceito de vida não-orgânica: pois ela atravessa todos os indivíduos, mais do que os distingue. O processo de distinção se dá por meio de valores positivos e negativos: de aumento ou diminuição de vida. Deleuze afirma: “Não há obra que não indique uma saída para a vida, que não trace um caminho entre as pedras”<sup>203</sup>. Isso equivale a dizer que todos compartilham de uma vida não-orgânica que, de certa maneira, *pré-existe* a cada ser. Ao mesmo tempo que a vida é preexistente, ela só se faz a partir de um processo de aumento de sua potência: de certa maneira ela só preexiste pois supera o organismo, mas só se estabelece ao entrar em um processo de aumento de sua própria intensidade no ser existente. Isso pode ser percebido na preocupação crítica de Henry Miller de dar passagem à vida, na expansão de seus horizontes. Em *Os livros de minha vida*, o autor esclarece sua perspectiva:

Se tivesse que apresentar meu critério de bom e mau em relação a obras literárias, diria: as que estão vivas e as que estão mortas. Algumas delas não só dão um sentido à vida e a alimentam, mas, tal como certos indivíduos excepcionais, também *a aumentam*. Certos autores, há muito falecidos,

---

<sup>202</sup> ZOURABICHVILI. *O vocabulário de Deleuze*, p. 112.

<sup>203</sup> DELEUZE. *Conversações*, p. 179.

estão menos mortos do que outros que se encontram vivos, ou, pondo a questão de outra forma, são “os mais vivos de entre os mortos”<sup>204</sup>.

A perspectiva adotada é a do aumento de vida: ressonâncias nietzchianas no texto de Miller. Nietzsche afirma que “juízos de valor sobre a vida, a favor ou contra, nunca podem ser em última instância verdadeiros. (...) Em si tais juízos são imbecilidades”. A proposição nietzschiana é de que o valor da vida não pode ser avaliado, principalmente por duas razões: 1) ela não pode ser avaliada “por um vivente, pois ele é parte, mesmo objeto de litígio, e não um juiz; 2) nem por um “morto, por uma outra razão”<sup>205</sup>.

Isso porque Miller questiona o próprio papel do artista e da arte em seu contexto histórico, justamente tendo a vida como perspectiva. Sua posição não é a de um juiz: mas a de um escritor que percebe muito agudamente o momento histórico à sua volta, a morte que se anuncia. Essa vida não-orgânica é a vida que embasa a especificidade do que Miller chama de *inumano*: a efetiva singularidade destes em relação à vida humana, orgânica e ordenada sobre uma lógica da preeminência do sujeito sobre a vida. “Ao lado da espécie humana, há outra raça, a dos inumanos, a raça de artistas que, *espicaçados por impulsos desconhecidos*, tomam a massa *sem vida da humanidade*” e transformam essa massa “úmida em pão e o pão em vinho e o vinho em canção”<sup>206</sup>. Essa afirmação do grotesco e de um combate com tudo que é humano tem seu desfecho na afirmação da diferença entre criação e reação: “São os organismos que morrem, não a vida”<sup>207</sup> e, nesta lógica, Miller irá afirmar a irredutibilidade desta raça criadora e aterrorizante de nômades: “Se sou inumano é porque meu mundo transbordou das fronteiras humanas, porque ser humano parece uma coisa pobre, triste,

<sup>204</sup> MILLER. *Os livros da minha vida*, p. 147.

<sup>205</sup> NIETZSCHE. *Crepúsculo dos ídolos*, p. 20.

<sup>206</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 235. (Grifos nossos).

<sup>207</sup> DELEUZE. *Conversações*, p. 179.

miserável, limitada pelos sentidos, restrita pela moral e pela lei, definida pelos lugares-comuns e pelos ismos”<sup>208</sup>.

O que está fora deste mundo inumano é resto: e o “resto é humano. O resto pertence à vida e à ausência de vida”<sup>209</sup> ou, dizendo de outro maneira, aos organismos e à vida que apenas segue seu curso para a morte, o fim que se anuncia desde o nascimento e que não consegue escapar às armadilhas do lugar-comum e devidamente criar, intensivamente traçar novas linhas em direção à vida não-orgânica.

A avaliação que Miller faz sobre as obras de Joyce e Proust é exemplar no sentido de perceber a diferença entre a afirmação da vida que Miller propõe e a morte que é o próprio contexto circundante do entre-guerras.

---

<sup>208</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 236.

<sup>209</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 235.

#### 4.1.4 *Excurso: “O universo da morte” e a querela de Henry Miller com os modernos*

Em “O universo da morte”<sup>210</sup>, Henry Miller discute a literatura contemporânea (anos 1930) e a impregnação desta pela morte: suas análises são centradas nas obras de Joyce e Proust, cuja crítica principal será que “Proust teve de morrer para iniciar sua grande obra; Joyce, embora ainda vivo, parece ainda mais morto do que Proust”<sup>211</sup>. A própria escolha destes dois escritores não se dá por acaso, segundo Miller “ao selecionar Proust e Joyce, escolhi as duas figuras literárias que se me afiguram as mais representativas do nosso tempo. O que quer que tenha sucedido na literatura depois de Dostoievski aconteceu do outro lado da morte”<sup>212</sup>. Excetuando D. H. Lawrence, que “representa um drama centrado em torno da tentativa de escapar a uma morte viva, uma morte que, se fosse compreendida, originaria uma revolução na nossa forma de viver”<sup>213</sup>, Proust e Joyce seriam autores que se identificam com o momento histórico calamitoso do entre-guerras.

Miller caracteriza Proust e Joyce por meio de sua literatura e a relação com o contexto histórico Europeu de 1930. Sua preocupação é com o papel do artista e de sua relação com a vida e a morte, tanto como tema quanto material de que é feita a escrita. Como diz o autor:

No percurso do artista criador, vida e morte possuem igual valor; é tudo uma questão de contraponto. De vital importância é, porém, sabermos como e onde encontrar a vida – ou a morte. A vida pode ser mais mortal que a morte, e a morte, por outro lado, pode abrir caminho à vida. É em oposição ao fluxo estagnante em que andamos agora que Lawrence se me afigura brilhantemente vivo. Proust e Joyce, é desnecessário dizer, parecem mais representativos: *reflectem* os tempos. Não vemos revolta neles, mas rendição, suicídio, mais pungentes por brotarem de forças criadoras.<sup>214</sup>

---

<sup>210</sup> MILLER. “O universo da morte”, p. 107-131.

<sup>211</sup> MILLER. “O universo da morte”, p. 107.

<sup>212</sup> MILLER. “O universo da morte”, p. 107.

<sup>213</sup> MILLER. “O universo da morte”, p. 107.

<sup>214</sup> MILLER. “O universo da morte”, p. 108-109.

Vida e morte são materiais que o escritor devidamente trata e discute em suas obras. Mas a perspectiva de Miller é de como estão sendo tratados estes materiais, estas categorias. A diferença básica está no caráter opositivo que os autores encarnam em relação ao tempo histórico: Miller reconhece um fluxo estagnante que é representado por seus contemporâneos. Refletir os tempos é suicídio: essa é a crítica de Miller à Proust e Joyce. O combate é entre uma escrita de gozo e uma escrita que assujeita o leitor: Joyce cria o professor de literatura que ruma sua obra interminavelmente. A aliança entre literatura moderna e o processo de subjetivação que faz do sujeito instância sobrecodificante da obra literária terá tantas ramificações que irão desde a recusa do mundo em sua pulsante afirmatividade até a psicanálise:

Esse formidável quadro do mundo-como-doença que Proust e Joyce nos ofereceram é, na verdade, menos um quadro do que um estudo microscópico que, devido ao facto de o vermos ampliado, nos impede de o reconhecermos como o mundo de hoje no qual nadamos. Precisamos: como a arte da psicanálise não poderia ter surgido antes de a sociedade se tornar suficientemente doente para exigir esta peculiar forma de terapia, assim não podíamos ter uma imagem fiel do nosso tempo antes de surgirem no meio de nós monstros de tal modo atacados pela doença que as suas obras parecem a própria doença<sup>215</sup>.

A caracterização de Joyce feita por Miller é contundente: Leopold Bloom é a personagem que expressa esse mundo feito *caos representado* em contraponto à Molly Bloom, que seria a “mãe rejeitada que o erudito e sacerdote em Joyce tinham de liquidar”<sup>216</sup>: como afirma Miller, comparado a Molly, Leopold Bloom é “uma figura cômica. Como o homem vulgar, é uma moeda sem reverso. E, como o homem vulgar, é mais ridículo depois de ter sido feito corno”<sup>217</sup>. Ele ainda ressalta a incapacidade do artista moderno em se comunicar com sua audiência:

---

<sup>215</sup> MILLER. “O universo da morte”, p. 119.

<sup>216</sup> MILLER. “O universo da morte”, p. 115.

<sup>217</sup> MILLER. “O universo da morte”, p. 115.

Não se trata de um fenômeno inteiramente admitido, mas é sempre um fenômeno significativo. Dotado da capacidade rabelaisiana da invenção da palavra, amargurado pela dominação de uma igreja para a qual seu intelecto não tinha uso, entristecido pela falta de compreensão por parte da família e amigos, obcecado pela imagem parental contra a qual em vão se revolta, Joyce tem procurado evadir-se na ereção de uma fortaleza composta de verborreia sem significado. A sua linguagem é uma feroz masturbação empreendida em catorze idiomas<sup>218</sup>.

E essa masturbação em catorze idiomas devidamente cria o sujeito refém de sua própria leitura: caos imitativo, Joyce nos coloca como unidade sobrecodificante de um processo neurótico de procura das origens da feitura da obra e não em uma relação rizomática com o mundo: não existe procura de novas conexões a serem feitas, mas um girar no mesmo lugar que faz do sujeito o interior desta “fortaleza composta de verborreia sem significado”.

Como diz Miller:

Coincidindo quase com o seu aparecimento, já temos, (...) análises secas, sulcos arqueológicos, exames geológicos, testes de laboratório da Palavra. Os comentadores, certamente, terão apenas começado a mastigar Joyce. Os alemães acabarão com ele! Tornarão Joyce grato ao paladar, compreensível, claro com (*sic*) Shakespeare, *melhor* do que Joyce, *melhor* do que Shakespeare<sup>219</sup>.

A diferença é estabelecida entre 1) uma literatura de experiência, no sentido de novas vivências, de abertura para novas relações, novas conjunções, em um paradigma produtivo e, 2) uma literatura de reação ao mundo circundante, em um movimento de negação/representação do contexto histórico. Como diz Miller: “Com Proust e Joyce não houve luta: eles surgiram, lançaram um olhar em redor e tombaram de novo na obscuridade donde vieram. Nascendo criadores, decidiram identificar-se com o movimento histórico”<sup>220</sup>. E isso porque os tempos “são mais fortes que os homens envolvidos na sua marcha”, surgindo então o *impasse* que o artista pode combater se “estabelecer uma nova relação com o mundo,

<sup>218</sup> MILLER. “O universo da morte”, p. 123.

<sup>219</sup> MILLER. “O universo da morte”, p. 113.

<sup>220</sup> MILLER. “O universo da morte”, p. 108.

se apreender de novo o sentido da morte no qual toda a arte está baseada, reagindo criativamente a ele”<sup>221</sup>. O sujeito leitor de Joyce e Proust reflete os tempos e a busca, tanto do tempo perdido quanto de um sentido em uma cidade caótica transformada em macrocosmo: uma fundação perdida que joga ao sujeito uma procura que não é sua, no interior de um processo que não compreende: “Joyce revela a situação do homem moderno que, divagando em círculo na sua jaula de aço e betão, admite por fim que não há saída”<sup>222</sup>.

---

<sup>221</sup> MILLER. “O universo da morte”, p. 108.

<sup>222</sup> MILLER. “O universo da morte”, p. 110.

## 4.2 Existe uma ética da vida em *Trópico de câncer*?<sup>223</sup>

### 4.2.1 A diferença entre ética e moral

Qual a diferença entre ética e moral? Deleuze, a partir da filosofia de Espinosa, fornece uma resposta muito pertinente:

A moral é o julgamento de Deus, *o sistema de Julgamento*. Mas a ética desarticula o sistema do julgamento. A oposição dos valores (Bem/Mal) é substituída pela diferença qualitativa dos modos de existência (bom/mau). A ilusão dos valores se confunde com a ilusão da consciência: porque a consciência é essencialmente ignorante, porque ignora a ordem das coisas e das leis, das relações e de suas composições, porque se contenta em esperar e recolher o efeito, desconhece toda a Natureza<sup>224</sup>.

Nesta primeira aproximação, a diferença entre ética e moral é abordada a partir da diferença entre valores transcendententes (Bem/Mal) e valores imanentes (bom/mau). Ou seja, a partir de uma lei transcendente, a moral é capaz de julgar a todos utilizando um paradigma ou axioma válido para *qualquer um* e em *todos* os contextos. A ética seria responsável por instituir, colocando em jogo valores imanentes ao modo de vida ou de existência em questão, suas próprias regras a partir das possibilidades de cada modo de existência particular. Seria isso relativismo ou apenas escapismo de uma lei maior capaz de ordenar e julgar a todos por suas ações?

Na verdade, a questão principal é deslocada com esta pergunta. A questão seria esta: quais as consequências da moral para o conhecimento?

A lei moral é um dever, a obediência é o seu único efeito e a sua única finalidade. É possível que essa obediência seja indispensável, é possível

---

<sup>223</sup> Publicado anteriormente na forma de artigo, aqui apresentado com modificações. Cf. ROSSI. "*Trópico de câncer*: por uma ética do júbilo", p. 19-28.

<sup>224</sup> DELEUZE. *Espinosa: filosofia prática*, p. 29. (Grifos do autor.)

inclusive que os mandamentos estejam bem fundados. Mas não é esta a questão. A lei, moral ou social, não nos traz conhecimento algum, não dá nada a conhecer. (...) Mas, de qualquer modo, não deixa de se manifestar uma diferença de natureza entre o conhecimento e a moral, entre a relação mandamento-obediência e a relação conhecido-conhecimento. (...) A lei é sempre a instância transcendente que determina a oposição dos valores Bem/Mal, mas o conhecimento é sempre a potência imanente que determina a diferença qualitativa dos modos de existência bom/mau.<sup>225</sup>

A questão é deslocada do âmbito *moral* (anulando a proposição de relativismo) para a questão do conhecimento: uma ordem, por natureza, não é feita para ser contestada, ela institui um *dever* e requer *obediência*. Uma lei transcendente impõe uma ordem e julga os casos desviantes. A ética seria a responsável por deslocar a questão do dever para a questão do conhecimento em um modo de existência específico: “o que posso eu, a partir de minhas experiências e modo de vida, conhecer?”. Espinosa será acusado de *imoralismo*, por desafiar a lógica do julgamento. Além desta condenação (utilizemos a palavra adequada), duas outras penas ou culpas são atribuídas a ele: *materialismo* e *ateísmo*.

Materialismo, por deslocar o foco do conhecimento da consciência para o *corpo*: “Falamos da consciência e de seus decretos, da vontade e de seus efeitos, dos mil meios de se mover o corpo, de dominar o corpo e suas paixões – mas nós nem sequer sabemos do que é capaz um corpo”<sup>226</sup>. Existiria em Espinosa, segundo Deleuze, um *paralelismo* entre o corpo e o espírito: é a recusa da eminência de um sobre o outro, seja do espírito sobre o corpo, seja do corpo sobre o espírito.

A significação prática do paralelismo aparece na inversão do princípio tradicional em que se fundava a Moral como empreendimento de dominação das paixões pela consciência: quando o corpo agia, a alma padecia, dizia-se, e a alma não atuava sem que o corpo padecesse por sua vez (...). Segundo a *Ética*, ao contrário, o que é ação na alma é também necessariamente ação no corpo, o que é paixão no corpo é por sua vez necessariamente paixão na alma.<sup>227</sup>

<sup>225</sup> DELEUZE. *Espinosa: filosofia prática*, p. 30-31.

<sup>226</sup> DELEUZE. *Espinosa: filosofia prática*, p. 23-24.

<sup>227</sup> DELEUZE. *Espinosa: filosofia prática*, p. 24.

Sem nos delongarmos muito, isso equivale a dizer que o mesmo movimento que foi feito em direção à compreensão das transcendências é agora retomado em direção ao corpo. Sendo mais direto, a pergunta agora é sobre as potencialidades do corpo, de sua interação com outros corpos, de relações de vizinhança e proximidade que se produzem no corpo a em suas interações com o exterior. Veremos como essa tese é importante para a compreensão de *Trópico de câncer*.

Ateísmo. Talvez a condenação mais sentida por Espinosa, judeu excomungado de sua comunidade; cristão, excomungado por sua tese anti-criacionista, ao propor que Deus é Natureza e expressa sua liberdade por meio de seus atributos e modos múltiplos<sup>228</sup>. Deleuze apresenta esta questão da seguinte maneira:

Se a Ética e a Moral se contentassem em interpretar diferentemente os mesmos preceitos, sua distinção seria apenas teórica. Mas não é nada disso. Espinosa, em toda sua obra, não cessa de denunciar três espécies de personagem: o homem das paixões tristes; o homem que explora essas paixões tristes, que precisa delas para estabelecer o seu poder; enfim, o homem que se entristece com a condição humana e as paixões do homem em geral (que tanto pode zombar quanto se indignar, essa mesma zombaria constitui um mau risco). O escravo, o tirano e o padre... trindade moralista.<sup>229</sup>

É necessário um pequeno esclarecimento sobre o que seriam as paixões tristes e as paixões alegres, antes de explicarmos as categorias de escravo, tirano e padre. Para Espinosa, dizendo muito rapidamente, existe uma diferenciação entre esses dois tipos de afectos. Como diz Deleuze:

Eis o que é prodigioso tanto no corpo como no espírito: esses conjuntos de partes vivas que se compõem e decompõem segundo leis complexas. A ordem das causas é então uma ordem de composição e de decomposição de relações que afeta infinitamente toda a natureza. Mas nós, como seres conscientes, recolhemos apenas os *efeitos* dessas composições e decomposições: sentimos *alegria* quando um corpo se encontra com o nosso

<sup>228</sup> Cf. DELEUZE. *Espinosa: filosofia prática*, p. 9-23.

<sup>229</sup> DELEUZE. *Espinosa: filosofia prática*, p. 31.

e com ele se compõe, quando uma idéia se encontra com a nossa alma e com ela se compõe; inversamente, sentimos *tristeza* quando um corpo ou uma idéia ameaçam nossa própria coerência.<sup>230</sup>

Espinosa propõe as relações imanentes entre o corpo e suas paixões, a partir das relações estabelecidas entre os corpos. Por isso Espinosa irá explorar o vínculo entre o tirano e o escravo: mostrando que o primeiro precisa da “tristeza das almas para triunfar, do mesmo modo que as almas tristes precisam de um tirano para se prover e propagar”<sup>231</sup>. O laço entre estas duas personagens se dá em um nível mais básico: “o que os une é o ódio à vida, o ressentimento contra a vida. A *Ética* traça o retrato do *homem do ressentimento*, para quem qualquer tipo de felicidade é uma ofensa, e faz da miséria ou impotência sua única paixão”<sup>232</sup>.

Mas em quê isso constitui Espinosa como ateu? Em quê a *Ética* espinosana difere, finalmente, de um intento moral/religioso?

Há, efetivamente, em Espinosa, uma filosofia da “vida”: ela consiste precisamente em denunciar tudo que nos separa da vida, todos esses valores transcendentais que se orientam contra a vida, vinculados às condições e às ilusões de nossa consciência. (...) O que perverte a vida é o ódio, inclusive o ódio contra si mesmo, a culpabilidade. Espinosa segue passo a passo o terrível encadeamento das paixões tristes: em primeiro lugar a tristeza em si, a seguir o ódio, a aversão, a zombaria, o temor, o desespero, o *morsus conscientiae*, a piedade, a indignação, a inveja, a humildade, o arrependimento, a abjeção, a vergonha, o pesar, a cólera, a vingança, a crueldade... A sua análise é tão profunda que consegue encontrar, até na *esperança* e na *segurança*, o grão de tristeza que basta para fazer delas sentimentos de escravos.<sup>233</sup>

Várias categorias valorizadas pela religião são denunciadas por Espinosa como paixões tristes, paixões que diminuem a vida: da humildade à esperança, passando pelo temor e a segurança, nada parece restar dos ditos valores morais positivos: todos são paixões tristes, todos diminuem a vida. Espinosa será perseguido: mas estará livre ao alcançar a beatitude do

<sup>230</sup> DELEUZE. *Espinosa: filosofia prática*, p. 25. (Grifos do autor.)

<sup>231</sup> DELEUZE. *Espinosa: filosofia prática*, p. 31.

<sup>232</sup> DELEUZE. *Espinosa: filosofia prática*, p. 31.

<sup>233</sup> DELEUZE. *Espinosa: filosofia prática*, p. 32.

bom encontro, o que produz paixões alegres no encontro com outros corpos, em relações diferenciais de aumento de potência. Como Deleuze muito bem demonstra, com a ajuda de uma citação de Henry Miller, Espinosa prepara o caminho, é responsável por polir a lente para que sejam vistos estes novas acontecimentos alegres:

Veja bem, em minha opinião, os artistas, os sábios, os filósofos parecem muito atarefados em polir lentes. Tudo isso não passa de um grande preparativo em vista de um acontecimento que jamais se produz. Um dia a lente será perfeita; e nesse dia todos nós perceberemos claramente a estupezata, a extraordinária beleza deste mundo...<sup>234</sup>

---

<sup>234</sup> MILLER *apud* DELEUZE. *Espinosa: filosofia prática*, p. 20.

#### 4.2.2 Por uma ética do júbilo

O caminho milleriano em *Trópico de câncer* vai de encontro as teses sobre a ética em Espinosa. Isto por que, em primeiro lugar, o romance é fruto de uma ética singular e não de uma *moral*. Miller coloca sua ética em desafio à moral:

E este aqui? Este não é um livro. É uma difamação, uma calúnia, uma falta de caráter. Não é um livro no sentido comum da palavra. Não, este é um longo insulto, uma cusparada na cara da Arte, um chute na bunda de Deus, do Homem, do Destino, do Tempo, do Amor, da Beleza, do que você quiser  
E este aqui? Este não é um livro. É uma difamação, uma calúnia, uma falta de caráter. Não é um livro no sentido comum da palavra. Não, este é um longo insulto, uma cusparada na cara da Arte, um chute na bunda de Deus, do Homem, do Destino, do Tempo, do Amor, da Beleza, do que você quiser.<sup>235</sup>

De certa maneira, o autor desloca o foco das verdades a serem ditas, principalmente de verdades que não dão nada a conhecer (verdades *morais*), para instituir um plano mais livre que possa dar suporte às suas experiências e sua nova visão. Essa seria a superação milleriana da máquina do julgamento, sua maneira de escapar ao *juízo de Deus*<sup>236</sup>: a atitude milleriana é de afastar as transcendências do caminho de sua escrita em fluxo.

Miller irá mais longe. Como dissemos anteriormente, o autor terá seus livros proibidos em vários países sob acusação de pornografia, inclusive nos Estados Unidos, por colocar no centro de seu romance não só o corpo, mas um homem imoral, ou seja, livre das paixões tristes que escravizam. Essa mudança, como salientamos anteriormente, é perceptível no hiato entre *Crazy Cock*, o terceiro de seus romances não publicados, e *Trópico de câncer*. E mais ainda, quando da afirmação do autor sobre o que é um escritor:

---

<sup>235</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 8.

<sup>236</sup> Cf. o texto fundamental de Deleuze sobre o sistema do juízo e o combate travado por quatro grandes escritores para acabar com essa dívida infinita. DELEUZE. “Para dar um fim ao juízo”, p. 143-153.

Quem escreve os grandes livros? Não somos nós que assinamos. O que é um artista? É um homem que têm antenas, que sabe como se grudar às correntes que estão na atmosfera, no cosmos; ele apenas tem essa facilidade de se grudar nelas, como elas são. Quem é original? Tudo que estamos fazendo, tudo que pensamos, já existe, somos apenas intermediários, isso é tudo, aqueles que usam o que está no ar. Porque ideias, porque grandes descobertas científicas quase sempre ocorrem em diferentes partes do mundo ao mesmo tempo? O mesmo é verdade para os elementos que fazem parte na feitura de um poema ou um grande romance ou qualquer trabalho artístico. Eles já estão no ar, não foi dada voz a eles, isso é tudo. Eles precisam *do* homem, *do* intérprete, para trazê-los à frente.<sup>237</sup>

Se o escritor é aquele que tem a capacidade de se agarrar às correntes, portanto os assuntos ditos imorais na obra de Miller estão justificados e condenados em primeira instância: justificados, pois o escritor não os cria, mas os organiza, pressente e entra em contato ao se abrir a essas correntes; condenados de maneira inapelável e hipócrita, já que ele recolhe no próprio tecido da sociedade em que vive os assuntos ditos imorais, demasiado materialistas que põe em cena.

Mas é com um dar de ombros, na verdade um chute na bunda, que Miller seguirá escrevendo. Sua preocupação está no registro de tudo que efetivamente *faz* a vida, participa dela, em uma lógica de valorização das relações possíveis que pode estabelecer no momento presente, em contraposição às transcendências que o empurrariam em direção a grandes valores vazios e inócuos: Beleza, Verdade, Literatura. No caso da literatura:

Até o momento, minha ideia de colaborar comigo mesmo tem sido de abandonar o padrão ouro da literatura. Minha ideia tem sido, em síntese, ressuscitar as emoções, retratar o comportamento humano na estratosfera das ideias, isto é, nas garras dos delírios. Pintar um ser pré-socrático, uma criatura que seja em parte bode e em parte titã. Em resumo, criar um mundo baseado no *omphalos*, não numa ideia abstrata pregada numa cruz.<sup>238</sup>

---

<sup>237</sup> MILLER; WICKES. “The art of fiction: Henry Miller”, s/n. Trecho original: “*Who writes the great books? It isn't we who sign our names. What is an artist? He's a man who has antennae, who knows how to hook up to the currents which are in the atmosphere, in the cosmos; he merely has the facility for hooking on, as it were. Who is original? Everything that we are doing, everything that we think, exists already, and we are only intermediaries, that's all, who make use of what is in the air. Why do ideas, why do great scientific discoveries often occur in different parts of the world at the same time? The same is true of the elements that go to make up a poem or a great novel or any work of art. They are already in the air, they have not been given voice, that's all. They need the man, the interpreter, to bring them forth*”.

<sup>238</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 225.

Ou mesmo as transcendências que trazem as pequenas angústias da vida cotidiana, colocada de maneira exemplar pelo filósofo François Châtelet:

Chamamos de transcendência um princípio estabelecido, ao mesmo tempo, como fonte de toda e qualquer explicação e como realidade superior. A palavra é bonita e eu a acho prática. Os presunçosos, grandes ou pequenos, do líder de um grupelho ao presidente dos Estados Unidos, do psiquiatra ao presidente de empresa, funcionam movidos à transcendências, assim como os mendigos são movidos a cachaça<sup>239</sup>.

Mas o que caracteriza mais precisamente a ética milleriana é o júbilo de acompanhar um fluxo não barrado, escoar com ele pelas ruas e sarjetas de Paris, acompanhar seu curso e estabelecer relações com corpos muito diferentes do seu próprio. Isso já fica claro com o grito de desafio e amor dado em *Trópico de câncer*:

Amo tudo o que flui, tudo que tem em si tempo e transformação, que nos leva de volta para o princípio onde nunca há fim: a violência dos profetas, a obscenidade que é êxtase, a sabedoria do fanático, o padre com sua ladainha elástica, os palavrões da puta, o cuspe que passa na sarjeta, o leite do seio e o mel amargo que escorre do útero, tudo quanto é fluído, derretido, dissolvido e dissolvente, todo o pus e a sujeira que, ao fluir, purifica-se, que perde seu sentido de origem, que percorre o amplo circuito em direção à morte e à dissolução. O grande desejo incestuoso é continuar fluindo, unido com o tempo, fundir a grande imagem do além com o aqui e o agora. Um desejo insensato e suicida, obstruído pelas palavras e paralisado pelo pensamento.<sup>240</sup>

Esse desejo de fluir e se unir com o tempo, continuar a fluir até ultrapassar a barreira da morte e da dissolução, ter a alegria trágica de afirmar o lado ruim das coisas, afirmar o grotesco e o triste, como maneira de dizer *Sim* à vida em toda sua plenitude. Podemos tentar tapar o real que não nos agrada de várias maneiras<sup>241</sup>, mas *Trópico de câncer* é o momento de transição, é o momento da afirmação que faltava para Miller poder sair das garras da morte que se anunciava:

<sup>239</sup> CHATELET *apud* DELEUZE. *Péricles e Verdi*, p. 23.

<sup>240</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 238.

<sup>241</sup> Essa é a tese de Clément Rosset em seu livro *O real e seu duplo*, onde discute três possibilidades de negar ou mascarar o real em prol de uma mentira ou simples virada de olhos daquilo que não agrada.

Naquele meu primeiro ou segundo ano, em Paris, fui literalmente aniquilado. Não havia sobrado nada do escritor que eu esperava vir a ser, apenas o escritor que eu tinha de ser. (Ao encontrar o meu caminho, encontrei a minha voz) *O Trópico de Câncer* é um testamento encharcado de sangue revelando os estragos da minha luta no ventre da morte. O forte odor de sexo que o percorre é realmente o aroma do nascimento; só é desagradável ou repulsivo para aqueles que não conseguem entender o seu significado<sup>242</sup>.

Assim como sua fuga do ventre da morte não se dá sem combate, a celebração da vida é também valorizada: “Dancemos nós, os vivos, à beira da cratera, uma última e agonizante dança. Mas que seja uma dança!”<sup>243</sup>. Espinosa produz a *Ética*, abre o caminho, pule a lente: Miller, em *Trópico de câncer*, pratica essa ética da alegria, do júbilo de perceber “claramente a estupefata, a extraordinária beleza deste mundo...”<sup>244</sup>.

Chega-se ao ponto de negar o mundo ocidental em prol desta ética do júbilo, onde a alegria nunca está plena o bastante, sempre mais potência de vida sendo procurada, numa eterna busca errante, ou melhor, à procura do encontro que já se produziu, vai se produzir, e está em pleno acontecimento:

Excelente! A pelo menos um século houve um homem com visão suficiente para ver que o mundo estava liquidado. *Nosso mundo ocidental!* Quando vejo homens e mulheres seguindo apáticos, dentro dos muros da prisão, abrigados, escondidos por algumas poucas horas, fico impressionado com o potencial de drama ainda contido naqueles frágeis corpos. Por trás dos muros cinzentos há faíscas humanas e, mesmo assim, nunca ocorre uma briga. Pergunto a mim mesmo se eles são homens e mulheres, ou se são sombras de marionetes monitorados por fios invisíveis. Parecem se mover em liberdade, mas não têm para onde ir. Só são livres num reino e lá talvez possam se mover à vontade, mas ainda não aprenderam a levantar vôo. Nenhum homem nasceu leve o bastante, *alegre* o bastante para sair da terra! As águias que bateram suas poderosas asas por algum tempo, caíram pesadas no chão. Fizeram com que ficássemos tontos com o rufo e o zumbido de suas asas. Fiquem no chão, suas águias do futuro! Os céus já foram explorados e estão vazios. Embaixo da terra também é vazio, cheio de ossos e sombras. Fiquem no chão e nadem mais alguns séculos!<sup>245</sup>.

<sup>242</sup> MILLER. *O mundo do sexo*, p. 27.

<sup>243</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 237.

<sup>244</sup> MILLER *apud* DELEUZE. *Espinosa: filosofia prática*, p. 20.

<sup>245</sup> MILLER, *Trópico de câncer*, p. 226-227.

Permanecer no chão: uma pequena frase e o elemento de ligação mais evidente com a ética de Espinosa. Permanecer no chão, estabelecer relações e experimentar com o que menos conhecemos, o corpo; deixar de tentar compreender os céus e o inferior: eles estão vazios, o que é importante são as relações imanentes que podemos produzir aqui; ser alegre o bastante, entrar em correlação com corpos e ideias que aumentem nossa potência de vida. Miller combate por uma ética do júbilo em meio à Europa que se prepara para uma nova guerra (o romance é de 1934): sua saída ética é produzir alegria e, assim, em seu modo de vida singular, desfazer a máquina transcendente que trará tantas agruras ao mundo.

## CONCLUSÃO –

### *A ESTUPEFATA, A EXTRAORDINÁRIA BELEZA DESTE MUNDO*

O advogado, o padre, o médico, o político, o jornalista: são os charlatães tomando o pulso do mundo. Um clima sempre de calamidade. É maravilhoso. É como se o barômetro jamais se alterasse, como se a bandeira estivesse sempre a meio mastro. Pode-se ver como a noção de céu se apossa da mente dos homens, como ganha terreno mesmo quando todos os suportes foram retirados de baixo dela. Deve haver um outro mundo além deste pântano onde está tudo misturado. É difícil imaginar como pode ser esse céu com que os homens sonham. Um céu de sapos, sem dúvida. Miasma, espuma, aguapés, água estagnada. Postar-se num lírio flutuante e coaxar o dia inteiro sem ser incomodado. Imagino que seja algo assim.

Henry Miller. *Trópico de câncer*.

Tempos incertos se anunciam. Ou melhor: já vivemos tempos incertos há muito. As crises se multiplicam em vários campos: na subjetividade, economia, no processo identitário... Inventam até uma suposta *pós*-modernidade de maneira a tentarem captar melhor o que se passa com um mundo que tem como forma a loucura de ponta a ponta em seu processo capitalista de recuperação de mais-valia. Recuperação essa feita em moeda vida, retirada dos próprios corpos e não por um puro simulacro como o dinheiro. Como diz Klossowski:

A partir do momento em que a presença corporal da escrava industrial entra de modo absoluto na composição do rendimento estimável do que ela pode produzir (sendo a sua fisionomia inseparável de seu trabalho, a distinção entre a pessoa e sua actividade passa a ser ilusória. A presença corporal é já mercadoria, independentemente e *além da* mercadoria que esta presença contribui para produzir. E, doravante, a escrava industrial ou estabelece uma estreita relação entre a sua presença corporal e o dinheiro que esta rende, ou então substitui-se à função do dinheiro, sendo ela própria o dinheiro: ao mesmo tempo o equivalente da riqueza e a própria riqueza.<sup>246</sup>

---

<sup>246</sup> KLOSSOWSKI. *A moeda vida*, p. 84.

Os discursos que se instalam a partir deste estrato onde o que se troca é o próprio corpo são variados, mas mantêm certa regularidade: são discursos de esperança. Por mais contraditória que seja a afirmação, os discursos de esperança, sejam eles religiosos, políticos, utópicos, mediáticos ou simplesmente de encorajamento, são os principais responsáveis pelo deslocamento do Real para outro lugar onde suas consequências se tornem inofensivas, por meio de uma percepção que “não diz sim nem não à coisa percebida, ou melhor, diz a ela ao mesmo tempo sim e não. Sim à coisa percebida, não às consequências que normalmente deveriam resultar dela”<sup>247</sup>. E, por mais absurdo que pareça, o deslocamento do centro de gravidade *desta* vida para uma *outra* continua a ser feito.

Pode-se sempre objetar que o caminho inverso também é verdadeiro: uma glorificação da vida neste mundo que não possui *raison d'être*, vazia em todos os sentidos possíveis, simples valorização da forma sem uma devida ética que possa fornecer um substrato mais firme como suporte. Na verdade, os dois fenômenos são análogos: um inventa outro mundo responsável por dar sentido a este; o outro procura na vazão de todos os sentidos uma saída à própria falta de sentido, já que o próprio sujeito não tem a capacidade de produzir um para si: um sentido humano, fundado *aqui*.

Por isso acreditamos na força de *Trópico de câncer*: o romance de Henry Miller prefigura uma escolha ética e filosófica, em que a

literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro (...), mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis.<sup>248</sup>

<sup>247</sup> ROSSET. *O real e seu duplo*: ensaio sobre a ilusão, p. 15-16.

<sup>248</sup> DELEUZE. “A literatura e a vida”, p. 13-14.

Se a saúde como literatura é criar um povo que falta, podemos dizer que Miller criou um povo, quando se tornou a influência maior na escrita dos *beatniks* e de boa parte da literatura americana dos anos 1960 e 1970. Mas afirmamos que ainda existem millerianos, assim como Deleuze se indagava se ainda existem nietzschianos. Pois a literatura de Miller é “uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta... (“por” significa “em intenção de” e não “em lugar de”)”<sup>249</sup>.

Os conceitos que trabalhamos para compreender a literatura de Miller, para prolongar linhas de pensamento entre filosofia e literatura, são algumas das possibilidades que gostaríamos de apontar como um início neste caminho árduo de criar um espaço liberto de estriamentos.

Com o rizoma pudemos perceber que a escrita de Miller se faz de maneira a neutralizar o centro e as transcendências que possam vir a tentar manipular ou estabelecer poder sobre sua escrita. Este procedimento rizomático de escrita se expressa tanto na não-linearidade de seu romance, quanto na procura de Miller por uma *performance* que dê conta da vida no presente de sua enunciação, no presente da experiência *sendo* feita, longe das grandes sínteses da memória e do tempo, além de um Sujeito transcendente que interpreta e codifica. Essa *fabricação* de um rizoma, responsável pela desarticulação de unidades ou centros que possam exercer poder sobre a escrita de Miller, acaba por entrar em contato com uma tribo de nômades, aqueles que se movimentam para permanecer no mesmo lugar, em sua terra *lisa*: não codificada pelo déspota.

O conceito de nomadismo, movimento intensivo no espaço e no pensamento, que busca criar novas relações imanentes no pensamento, é discutido de maneira a dar suporte às colocações sobre o movimento criativo de *Trópico de câncer* em seu trajeto que deriva ao largo do espaço geométrico do Estado. Mas os nômades criam também uma *imagem de*

---

<sup>249</sup> DELEUZE. “A literatura e a vida”, p. 15.

*pensamento*: longe do intelectual que a tudo interpreta partindo de sua interioridade copiada ao Estado, os nômades são a tribo dos trajetos e das passagens, *inumanos* (para usar a nomenclatura de Miller) que atravessam as tragédias e vales de sangue para se desvencilhar de métodos e do princípio de verdade suficiente. Miller apresenta esta raça de criadores que se conectam diretamente ao que dá sentido à própria vida: as correntes que arrastam os inumanos, cuja principal virtude é saber *acompanhar* os fluxos, se ligar a eles.

Mas este trajeto não se faz em um tempo comum, ou melhor, um tempo não comum para nós que nos fazemos reféns da grande máquina temporal capitalista: o relógico como principal adorno em quase todos os ambientes, como um santo sem pedestal em nossos pulsos, nas ruas... Ao nos depararmos com o tempo de *Trópico de câncer*, temos a impressão que as intenções de Miller iam além de simplesmente se desfazer de *algumas* transcendências. Ele se desfaz inclusive do Tempo: nada de tempo do relógio, medido, cronometrado, tempo dos passos que nos levam às cadeias da morte. Um tempo livre de cronologia, uma *atemporalidade* criada de maneira cercar o homem de espaço mais do que de tempo: ubiquidade temporal onde tudo é feito ao mesmo tempo, em todos os tempos – elasticidade do presente suspenso entre passado e futuro. *Performance* temporal de presentificação intempestiva do vivido, sempre em uma nova revivescência.

A nosso ver, todas estas características que foram discutidas nos três primeiros capítulos deste trabalho preparam a grande temática de *Trópico de câncer*. A saber, a produção de uma articulação *sui generis* entre literatura e vida. Isso pode ser percebido pela incessante afirmação da *vida* feita pelo romance; afirmação que se dá por meio da aceitação trágica do real, para daí tirar as consequências que possam ser transformadas em ação, não por um virar os olhos frente à realidade que se apresentam em prol de uma utopia ou de outro mundo melhor. O melhor dos mundos possíveis, retomando a querela entre Voltaire e o conceito de Leibniz, é este aqui: pois os outros são apenas considerações vagas do que

poderia ser, enquanto este mundo se me apresenta em toda sua magnitude, em todas as suas singularidades. Essa aceitação do real em todas as suas formas implica uma ética do júbilo, do aumento das próprias forças, de pensar o que devidamente *pode* um corpo, em vez das perguntas sobre o sexo dos anjos: os bons encontros são a preocupação daqueles que não vivem no interior de suas almas, mas na sempre enigmática e lasciva perambulação pelo mundo como um grande exercício criativo de expansão dos limites da vida, em sua vibrante intensidade afirmativa.

E quanto ao surrealismo de Henry Miller? Esta afirmação do real não é uma contradição gritante frente um movimento artístico diretamente ligado à recensão do inconsciente em todas as suas formas, em sua liberação etc? Respondamos com uma pergunta: mas o que é o inconsciente senão produção? Não se busca o inconsciente, mas se produz inconsciente, se produz realidade. O inconsciente é tão real quanto estas letras impressas nesta página. Trazer Miller a esse conceito de real é retirá-lo de uma crítica estéril que vê o inconsciente como teatro. É dar um choque de realidade à psicanálise que tudo traduz em termos de papai-mamãe, família, meu cachorrinho, meu complexo, minha neurose: “não se escreve com as próprias neuroses. A neurose, a psicose, não são passagens de vida, mas estados em que se cai quando o processo é interrompido, impedido, colmatado”<sup>250</sup>.

Produzir uma resposta, uma possibilidade frente ao capitalismo vigente, uma ética diferenciada, novas maneiras de se encarar o mundo: os motes parecem ser os mesmos das empresas de publicidade... Mas escrever por meio de *slogans* pode nos trazer o benefício de não espantar os devires, de finalmente criar um espaço onde se possa viver, uma possibilidade de vida à escravidão industrial que nos aprisiona em nossa própria vida sentimental, em nossa libido. Henry Miller e *Trópico de câncer* são possibilidades: apontam um tratamento diferenciado da vida, apontam para *uma* vida – singular, impessoal, *unipessoal*. Mas não são

---

<sup>250</sup> DELEUZE. “A literatura e a vida”, p. 13.

soluções que procuramos oferecer. Apenas a leitura filosófica de uma obra literária que tanto impressionou, e ainda impressiona, leitores e críticos pelo mundo: longe de criar um discurso de esperança, o intento é dar um *grito* de desafio frente à uma ética de achatamento das subjetividades, de sua massificação e da fabricação de sujeitos com os mesmo gostos, mesmas opiniões, mesmas “considerações originais” sobre os mesmos assuntos. O estudo de uma experiência da literatura embasada na filosofia como maneira de *ler* de maneira diferente, de nos expressar diferentemente ao esperado, de *gritar*:

É provável que estejamos condenados, que não haja esperança para nós, *para nenhum de nós*, mas, se for assim, soltemos então um último e horripilante uivo, um grito penetrante de desafio, um berro que incite à guerra! Fora lamentações! Fora elegias e réquiens! Fora biografias, histórias, bibliotecas e museus! Que os mortos comam os mortos. Dancemos nós, os vivos, à beira da cratera, uma última e agonizante dança. Mas que seja uma dança!<sup>251</sup>

---

<sup>251</sup> MILLER. *Trópico de câncer*, p. 237.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Obras de Henry Miller

MILLER, Henry. *Big Sur e as laranjas de Hieronymus Bosch*. Trad. de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

MILLER, Henry. “Carta aberta aos surrealistas de todo o mundo”. In: MILLER, Henry. *O olho cosmológico*. Tradução de H. Silva Letra. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, p. 147-188.

MILLER, Henry. *O mundo do sexo*. Trad. Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

MILLER, Henry. “O universo da morte”. In: MILLER, Henry. *O olho cosmológico*. Tradução de H. Silva Letra. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, p. 107-131.

MILLER, Henry. *Os livros da minha vida*. Tradução de Ana Bastos. Lisboa: Antígona, 2004.

MILLER, Henry. *Nexus*. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MILLER, Henry. “Reflexões sobre a arte de escrever”. In: MILLER, Henry. *A sabedoria do coração*. Tradução de Lya Wyler. Porto Alegre: L&PM, 1986, p. 21-29.

MILLER, Henry. *Tropic of cancer*. London: Harper Perennial, 2005.

MILLER, Henry. *Trópico de câncer*. Tradução de Beatriz Horta. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

MILLER, Henry; DURRELL, Lawrence. “Sexus em discussão”. In: NASCIMENTO, Esdras do. *O mundo de Henry Miller*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Record, 1969.

MILLER, Henry; WICKES; George. “The art of fiction: Henry Miller”. In: *The Paris review*, n. 28, 2004. Disponível em: <[http://www.theparisreview.org/media/4597\\_MILLER\\_H.pdf](http://www.theparisreview.org/media/4597_MILLER_H.pdf)>. Acesso em: 05 Maio 2010.

## Sobre Henry Miller

BLANCHOT, Maurice. “De Lautréámont a Miller”. In: BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

CARPEAUX, Otto Maria. “Trópico de Câncer – de Henry Miller”. In: SEIXAS, Heloísa (org.). *As obras-primas que poucos leram*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

DEARBORN, Mary V. “Introdução”. In: MILLER, Henry. *Crazy Cock*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Siciliano, 1994.

GELRE, Henk van. “A linguagem da vida”. In: NASCIMENTO, Esdras do. *O mundo de Henry Miller*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Record, 1969, p. 109-117.

JENSEN, Finn. Cancer and Nomads: Miller, Brassai and a touch of Deleuze. IN: *Nexus: the international Henry Miller journal*. Sherrard, IL (USA): James M. Decker, 2004.

JONG, Erica. “Prefácio”. In: MILLER, Henry. *Crazy Cock*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Siciliano, 1994.

MOREIRA, Marcos. *Henry Miller*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

NASCIMENTO, Esdras do. “A morte do beletismo”. In: NASCIMENTO, Esdras do. *O mundo de Henry Miller*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Record, 1969, p. 19-27.

NASCIMENTO, Esdras do. *O mundo de Henry Miller*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Record, 1969.

RAIMUNDO, Clara Roberta Novaes. “O conceito de inconsciente no pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari e sua relação com a literatura de Henry Miller”. In: CARDOSO JUNIOR, Hélio Rebello. *Inconsciente-multiplicidade*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

ROSSI, Daniel. “Trópico de câncer: por uma ética do júbilo”. In: *O objeto do desejo em tempos de pesquisa: projetos críticos na pós-graduação II*. São Carlos (SP): Pedro & João Editores, 2010, p. 19-28.

ROSSI, Daniel; NOLASCO, Edgar César. "O universo da morte e ética da vida em Henry Miller". In: *Anais I Colóquio do NECC: projetos críticos na Pós-Graduação*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2010. (CD-Rom).

## Gerais

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRADBURY, Malcolm. *O romance americano moderno*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

BRUM, José Thomaz. "Apresentação: uma filosofia do real". In: ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 7-11.

BURROUGHS, William & GINSBERG, Allen. *Cartas do Yage*. Tradução de Bettina Becker. Porto Alegre (RS): L&PM, 2008.

DELEUZE, Gilles. "A literatura e a vida". In: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta: e outros textos*. Org. da tradução Luiz B. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo, Editora 34, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972-1990*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Tradução de Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Péricles e Verdi*. Tradução de Hortência S. Lencastre. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995, vol. 1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1997, vol. 2.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996, vol. 3.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997, vol. 4

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997, vol. 5

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

KLOSSOWSKI, Pierre. *A moeda viva*. Tradução de Luís Lima. Lisboa: Antígona, 2008.

KLOSSOWSKI, Pierre. *Nietzsche e o círculo vicioso*. Trad. de Hortencia S. Lencastre. Rio de Janeiro: Pazulin, 2000.

LAWRENCE, David Herbert. "A moralidade e o romance". In: LAWRENCE, David Herbert. *O livro luminoso da vida: escritos sobre literatura e arte*. Seleção, tradução, introdução e notas de Mário Alves Coutinho. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

LAWRENCE, David Herbert. *O livro luminoso da vida: escritos sobre literatura e arte*. Seleção, tradução, introdução e notas de Mário Alves Coutinho. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

LOTTMAN, Herbert R. *A Rive Gauche: escritores, artistas e políticos em Paris, 1934-1953*. Tradução de Isaac Piltcher. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MACHEREY, Pierre. “Pensar em Espinoza”. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de (org.). *Dossier Deleuze*. Rio de Janeiro: Hólon Editorial, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução de Marco Antonio Casa Nova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Escritos sobre educação*. Organização e tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo*. Trad. de J. Ginsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

ROSSET, Clément. *O princípio de crueldade*. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.