UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Fabiano Barboza Viana

Gilles Deleuze e a Intertextualidade Diferencial:
Contribuições para Literatura Comparada
(Versão Corrigida)

São Paulo
2021

Fabiano Barboza Viana

Gilles Deleuze e a Intertextualidade Diferencial: Contribuições
para Literatura Comparada
(Versão Corrigida)

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Filosofia sob a orientação do Prof. Livre Docente Ricardo Nascimento Fabbrini.

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

V614g Viana, Fabiano
 Gilles Deleuze e a Intertextualidade Diferencial:
 Contribuições para Literatura Comparada / Fabiano
 Viana; orientador Ricardo Fabbrini - São Paulo, 2020.
 275 f.

 Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
 Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
 Departamento de Filosofia. Área de concentração:
 Filosofia.

 1. Filosofia. 2. Gilles Deleuze. 3. Literatura
 Comparada. 4. Filosofia da Arte. 5. Estética. I.
 Fabbrini, Ricardo, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Fabiano Barboza Viana.

Título: Gilles Deleuze e a Intertextualidade Diferencial: Contribuições para Literatura Comparada

Tese apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Doutor em Filosofia.

Aprovado em: 06/03/2020

Banca examinadora:

Professor (Presidente da Banca) Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini

Instituição: FFLCH-USP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Professor Dr. Celso Fernando Favaretto

Instituição: FE-USP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Professor Dr(a). Cintya Regina Ribeiro

Instituição: FE-USP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Professor Dr (a). Annita Costa Malufe

Instituição: PUC-SP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Professor Dr. Peter Pal Pelbart

Instituição: PUC-SP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

fflch

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Fabiano Barboza Viana

Data da defesa: 06/03/2020

Nome do Prof. (a) orientador (a): Ricardo Nascimento Fabbrini

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 03/05/2021

(Assinatura do (a) orientador (a))

O escritor se serve de palavras, mas criando uma sintaxe que as introduz na sensação, e que faz gaguejar a língua corrente, ou tremer, ou gritar, ou mesmo cantar: é o estilo, o "tom", a linguagem das sensações ou a língua estrangeira na língua, a que solicita um povo por vir, oh! gente do velho *Catawba*, oh! gente de *Yoknapatawpha*! O escritor torce a linguagem, fá-la vibrar, abraça-a, fende-a, para arrancar o percepto das percepções, o afecto das afecções, a sensação da opinião — visando, esperamos, esse povo que ainda não existe

Deleuze e Guattari

Nada mais original, nada mais próprio do que nutrir-se dos outros. Mas é preciso digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado.

Paul Valéry

Para meus pais e Daniela Castro.

Agradecimentos

Agradeço primeiramente ao professor Ricardo Fabbrini por todos ensinamentos, paciência e pelas incontáveis referências bibliográficas. Com ele aprendi possibilidades imprevistas de se fazer filosofia.

Agradeço ao professor Celso Favaretto por todas possibilidades apresentadas no exame de qualificação e a leitura bastante aguçada.

Agradeço imensamente à professora Cintya Ribeiro pelas indicações precisas no exame de qualificação, pela leitura cuidadosa, e, sobretudo por ajudar a arrumar a “caixa de ferramentas” de filósofos tão complexos quanto Foucault e Deleuze.

Agradeço a todos os funcionários do departamento de filosofia. Muito especialmente a Marie, Luciana Nóbrega e Geni Ferreira. Aos tantos colegas de faculdade e às riquíssimas discussões: especialmente aos membros do Grupo Estética Contemporânea da USP.

Agradeço a todos meus familiares.

Agradeço a CAPES pelo financiamento da pesquisa.

RESUMO

Viana, Fabiano Barboza. Gilles Deleuze e a Intertextualidade Diferencial: Contribuições para Literatura Comparada. 2020. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Propomos na presente tese uma análise das principais obras de Gilles Deleuze que tratam da literatura à luz do que denominaremos intertextualidade diferencial. Destacaremos algumas passagens de *Proust e os Signos*, *Lógica do Sentido*, *Kafka* por uma *Literatura Menor* e *Crítica e Clínica* a partir das quais o filósofo francês elabora seus principais conceitos ligados à literatura, junto ao exame de importantes obras da literatura moderna. Por fim, demonstraremos como a partir de Deleuze se deflagra uma intertextualidade singular na composição de seu pensamento com o elemento literário.

Palavras-chave: Diferencial, Intertextualidade, Literatura Comparada

ABSTRACT

Viana, Fabiano Barboza. Gilles Deleuze and Differential Intertextuality: Contributions to Comparative Literature. 2020. Thesis (Doctor Degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

We propose in this thesis an analysis of the main works of Gilles Deleuze that deal from literature to the light of what we will call differential intertextuality. We will highlight some excerpt from *Proust and Signs*, *Logic of Sense*, *Kafka : Toward a Minor Literature*, *Critical and Clinical Literature* from which the French philosopher elaborates his main concepts related to literature, together with the examination of important modern literature. Finallyer will demonstrate how Deluze, a unique intertextuality, is triggered with the composition of his thoughts and the literary element.

Keywords: Differential, Intertextuality, Comparative Literature

Índice

Prólogo	14
Introdução: Gilles Deleuze, um Intérprete Menor (Ressonâncias entre Filosofia e Literatura. Intersecção entre Planos? Condições de uma Intertextualidade Diferencial.)	15
Parte I	
Os Escritores e os Livros: Uma Leitura em Rizoma (Intertextualidade Literária Pós-Unidade Textual.)	48
Figuras Literárias e Personagens Conceituais (Intersecção entre Planos.)	82
Intercessores literários (Agenciamentos entre Planos)	96
O Plano de Composição do Romance Moderno e Seus Compostos de Sensações (As Relações entre as Artes como Princípio Criador)	112
Interlúdio (Pressupostos Teóricos de uma Intertextualidade Diferencial)	130
Parte II	
Intertextualidade Diferencial: Entre Carroll e Artaud. (Uma Leitura de Jabberwocky)	148

Uma Lógica das Relações (Possibilidades de uma Intertextualidade Diferencial como Prática de Leitura)	168
Entre os Limites da Linguagem e o Informe da Língua (Intertextualidade Diferencial e a Potência da Agramaticalidade)	180
Ressonâncias entre Escritores (Artaud Intercessor de Wolfson, Brisset e Roussel)	200
Um devir da Escrita (Uma intertextualidade dos Fluxos)	216
Considerações Finais	231
Anexo (Análise intertextual, na perspectiva diferencial: A Fera na Selva, de Henry James e a Doença da Morte, de Marguerite Duras.)	240
Bibliografia	250

Prólogo

A presente tese se estrutura através de percursos de leitura dos textos de Gilles Deleuze (1925-1995) sozinho ou em colaboração com Félix Guattari (1930-1992) nos quais a literatura, os livros e seus escritores aparecem como operadores decisivos do pensamento.

Por esse motivo, os problemas literários serão abordados aqui a partir de seus agenciamentos no plano filosófico e não como objetos do território da instituição literária de maneira estrita.

Embora não haja uma unidade formal entre esses percursos, poderá se observar que os principais temas e motivos serão reiterados em diferentes contextos e variações de acordo com os diferentes caminhos abertos pelos trabalhos deleuzeanos.

Em todos os casos, o que denominamos “intertextualidade diferencial” será o operador maior não exatamente de interpretação dos textos, mas de uma performance e de uma legibilidade particular as quais podemos extrair dos escritos de Deleuze selecionados nesta pesquisa. Não se trata, porém, de se criar uma teoria da literatura a partir de seus textos: tudo se passa como uma elaboração de certas máquinas conceituais específicas, contingentes, utilizáveis na resolução de um conjunto de problemas igualmente não peremptórios.

Definições prévias às operações apresentadas se farão ociosas. Como disseram nossos pensadores – “o desejo se impõe, justamente, na derrocada geral da pergunta “o que isto quer dizer?””

PARTE I

Introdução: Gilles Deleuze, Um Intérprete Menor

**Ressonâncias entre Filosofia e Literatura. Intersecção entre Planos?
Condições de uma Intertextualidade Diferencial.**

É conhecida a ideia de que para Gilles Deleuze as relações entre a filosofia e as artes operam através da formação de “blocos” - blocos entre a filosofia e a música, entre a filosofia e a pintura, a filosofia e o cinema, a filosofia e a literatura. O que seriam esses blocos? Certamente, não se trata de dizer que a filosofia se utiliza de modelos exteriores para elaborar seus conceitos, algo que secundarizaria a atividade filosófica como forma de criação, além de lhe atribuir o velho papel de setor reflexivo do pensamento. Para Deleuze, como se sabe, a filosofia não representa uma atividade recognitiva.

Desse modo, afirmar que a filosofia forma blocos com outros domínios do pensamento significa se aperceber do fato de que a filosofia se combina, dialoga e muitas vezes se mistura com esses outros espaços do pensamento, de forma que os encontros mesmos se tornem atos de criação. Algo acontece nesses encontros entre a filosofia e as artes, isto é, entre os devires que formam blocos outros tantos devires se passam, sendo esse “entre” o lugar de irrupção de um acontecimento. Com efeito, não se fala nem em influência das criações nos campos das artes sobre a filosofia, e nem em apropriação ou recepção dessas mesmas criações pela filosofia.

O inverso também seria válido: a filosofia não serve como influência e nem como objeto de apropriação pelas artes. Interessa, portanto, os agenciamentos, além dos intervalos produzidos pelas linhas traçadas entre os devires. Sobre a

literatura, o caso específico de que trataremos na presente pesquisa, algo acontece nas zonas de vizinhança entre a filosofia de Deleuze e a literatura de Proust, entre Deleuze e Fitzgerald, entre Deleuze, Guattari e Melville, apenas para citar alguns exemplos. Todavia, a questão permanece pertinente: qual a natureza desses devires que se passam de um lado a outro? O que eles efetuam? De outro modo: o que se cria nesse fazer junto entre a filosofia e as artes, ou entre a filosofia e a literatura?

Em termos textuais, partindo da produção filosófica, novamente não se observa nenhuma imitação de procedimentos de criação artística ou literária na criação conceitual, nem mesmo um paralelismo de ideias constituído por correspondências, algo como um conceito *y* à maneira de uma figura literária *x*. Há, no entanto, uma criação com essas figuras estrangeiras, que não se resume à ideia de uma simetria diferencial entre os ditos domínios de criação do pensamento (filosofia, artes e ciência), haja vista o fato dessas figuras se contaminarem e se interpenetrarem mutuamente. Lewis Carroll em *Lógica do Sentido*, tal como Francis Bacon em *Lógica da Sensação*, percorre todos os ângulos do plano filosófico deleuzeano. Não seria uma apropriação das artes pela filosofia?

Acontece que a filosofia não abdica, nesse processo, de sua especificidade de criação de conceitos, do mesmo modo que as figuras literárias que ingressam no plano filosófico assumem ali o estatuto de intercessores do pensamento filosófico, funcionando a partir de papéis definidos, embora sempre em constelações mutáveis de pensamento. Não se trata de apropriação de um ato de criação externo, mas de um ato de criação que cria na vizinhança com essas externalidades. São como dispositivos do pensamento, que formam suas máquinas singulares tão somente porque o pensamento deleuzeano é sempre abertura para um fora. E o que dizem essas máquinas? Não haveria aqui um processo de territorialização da literatura? Exatamente como dispositivos¹, as

¹ Deleuze trata, em especial, da noção de dispositivo em um texto sobre o pensamento de Foucault, chamado “O que é um dispositivo?”, publicado originalmente na revista *Magazine Littéraire*, nº 257 de 1988. Utilizamos a versão republicada no livro *Dois Regimes de Loucos*. Partindo da ideia de que a filosofia de Foucault é frequentemente tomada como uma análise de “dispositivos concretos”, Deleuze tentará responder primeiramente no que consiste um dispositivo. Dispositivo seria, em primeiro lugar, “uma meada, um conjunto multilinear. Ele é composto de linhas de natureza diferente. E essas linhas, no dispositivo, não cercam e nem rodeiam sistemas, dos quais cada um seria, por sua vez, homogêneo – o objeto, o sujeito, a

máquinas literárias funcionam por meio de uma condição híbrida entre quase personagens conceituais do pensamento deleuzeano e manifestações de potências que advém de um fora do plano. Nos dois casos, a filosofia produz partindo de sua diferença, sem que, ao mesmo tempo, subordine outras disciplinas, visto que essas últimas sempre participam do plano filosófico, seja como rastro da imagem dos escritores referidos, seja por essas figuras manifestarem no plano seu estrangeirismo constitutivo.

É dessa forma que os blocos de devires formados entre a filosofia e as artes, com todos os devires que se passam de um domínio a outro, mas também “no entre” da filosofia e da arte, são como espaços de vizinhança encenados no plano filosófico, esse, por seu turno, movido para o mais longínquo de seu limite. As relações sempre de natureza diferencial evitam, a um só tempo, produções estanques entre a filosofia e as artes e a utilização de uma figura do mesmo no campo da filosofia. O *corpo sem órgãos* de Deleuze não é uma versão filosófica do corpo sem órgãos de Artaud, mas uma aproximação diferencial traçada no encontro com o artista francês. Isso se torna tangível quando deslocamos nossa orientação natural e percebemos que há também no corpo sem órgãos de Artaud, os devires criados no encontro com Deleuze, assim como com Carroll, com a religião, com a esquizofrenia...

Algo se cria nos encontros, mas onde esse algo aparece? Em diferentes lugares, sendo um deles o campo filosófico. O fato de que cada domínio conserva sua diferença enquanto forma de criação, não significa que o ato

linguagem, etc. -, mas seguem direções, traçam processos sempre em desequilíbrio e ora se aproximam, e ora se distanciam umas das outras” (Deleuze, 2016, p. 359). Tal noção, que cobriria todo o trabalho de Foucault, nos interessa em suas duas primeiras dimensões: “as curvas de visibilidade e as curvas de enunciação”. Segundo Deleuze, “É que os dispositivos são como as máquinas de Raymond Roussel, tais como Foucault as analisa, são máquinas para fazer ver e máquinas para fazer falar. A visibilidade não remete a uma luz em geral, que viria a iluminar objetos preexistentes; ela é feita de linhas de luz que formam figuras variáveis, inseparáveis deste ou daquele dispositivo (...). Se há uma historicidade dos dispositivos, é a dos regimes de luz, mas também a dos regimes do enunciado. Pois os enunciados, por sua vez, remetem a linhas de enunciação sobre as quais se distribuem as posições diferenciais dos seus elementos; e, se as próprias curvas são enunciados é porque as enunciações são curvas que distribuem variáveis” (Ibidem, p. 360). Fora de uma dimensão eventualmente coercitiva dos dispositivos, utilizamos o termo na presente tese com a função de destacar as curvaturas de visibilidade e de enunciação instaladas no plano, essas da ordem de uma intersecção com as figuras literárias que circulam o plano filosófico deleuzeano. O que é dado à visibilidade e à enunciação literária no plano, dependem da relação que essas curvas mantém com outras linhas, em especial, as linhas de vida do ato de criação da filosofia.

singular de criação, em cada um deles, não seja atravessado pelos devires outros decorrentes dos domínios colaterais. Igualmente, o trânsito dos devires de um plano a outro, do plano de composição da literatura ao plano de imanência da filosofia, não implica em subordinações de um domínio por outro, apenas faz ressaltar a ideia de que o ato de criação é provocado por problemas que se impõe a partir de um fora, forçando o pensamento em seus limites. Por sua vez, afirmar que ocorre uma interpenetração entre os planos não é o mesmo que dizer que haja apropriações de produtos de outras disciplinas do pensamento – contos, romances, poemas, peças teatrais, procedimentos de escrita penetram no plano filosófico, na medida em que são expressões de forças e de acontecimentos que provocam o pensamento filosófico em sua singularidade, na atividade de suas engrenagens conceituais.

Não há substituição das prerrogativas nos domínios de criação, embora o plano filosófico, para ficarmos com o exemplo da filosofia, não seja composto apenas de conceitos. Em outras palavras, a defesa da precedência da tarefa conceitual da filosofia não é contraditória com a ideia de que o plano filosófico seja híbrido, ponto que se torna nítido com a compreensão da noção de *fora* para Deleuze, como procuraremos demonstrar. De início, salienta-se que as linhas de contiguidade que compõe as zonas de vizinhança entre os domínios, podem ser muito mais mutáveis e curvilíneas do que comumente aceitamos, de maneira que os blocos de devires, feito entre a filosofia e a literatura, não formem um bloco todo homogêneo, uma vez sendo esses perfurados por canais e conexões que dinamizam as forças combinatórias entre as disciplinas.

São os devires nômades que se passam entre literatura e filosofia, porém não sem forçar o pensamento a partir de linhas de dentro. Tais linhas são como ressonâncias produzidas no encontro entre elementos do plano de composição da arte e elementos do plano de imanência da filosofia, de modo que um espaço do pensamento seja mutuamente invadido pelo outro, não por meio de modelos entronizados, mas pela captação desses ruídos que exigem a criação de dispositivos à altura dos eventos desencadeados.

Nessa mesma direção, a filosofia coloca em operação suas máquinas conceituais sempre através de encaixes com outras máquinas, isto é, o pensamento filosófico entra em funcionamento a partir do momento em que

estabelece um contato com outras máquinas, tal como as máquinas literárias. A filosofia mesma como máquina cria, portanto, por meio dessa ligação com seu fora, esse impensável que impulsiona a criação dos conceitos. No entanto, e talvez seja um ponto que mereça um pouco mais de atenção, é preciso destacar os dispositivos literários que são criados na imanência do plano pela máquina de experimentação filosófica, considerando seus acoplamentos com outras máquinas de criação. Escritores, obras, procedimentos de invenções artísticas, citados direta ou indiretamente, analisados, interpretados, utilizados, passam a fazer parte também da criação filosófica. Deleuze, quando escreve um livro como *Proust e os Signos* (1964), mais do que oferecer um testemunho filosófico de seu encontro intelectual com o escritor francês, introduz no plano filosófico, uma série de dispositivos literários e intercessores que fazem a inscrição desses encontros.

Denomino dispositivos literários não algo como uma presença da literatura no plano de imanência ou de consistência da filosofia, mas dispositivos e figuras literárias híbridas que, por um lado, captam as ressonâncias advindas dos territórios literários, e, por outro, se apresentam como aparatos que permitem à filosofia criar conceitos em conexão com seu fora. Tais dispositivos designam as manifestações literárias convocadas para o plano, além de contribuir para as diferenciações produzidas no pensamento filosófico, que levam a proliferação de novos conceitos nos trabalhos de Deleuze e, em especial, no trabalho colaborativo com Guattari.

Desse modo se, por exemplo, filosofia e literatura são postas lado a lado, fazendo com que movimentos inauditos se insurjam com essas zonas de proximidade, há também um momento de intersecção entre os domínios, uma vez considerados esses dispositivos literários a um só tempo, trazidos ao texto filosófico e elaborados por esse (isso, em se tratando dos movimentos em direção à filosofia). Ao tratarem dos devires e do plano de consistência na seção *Lembranças de um feiticeiro*, platô 1730, de *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari afirmam sobre a constituição de figuras no plano:

Longe de reduzir a dois o número de dimensões das multiplicidades, o plano de consistência as recorta todas, opera sua intersecção para fazer

coexistir outras tantas multiplicidades planas com dimensões quaisquer. O plano de consistência é a intersecção de todas as formas concretas. Assim, todos os devires, como desenhos de feiticeiras, escrevem-se nesse plano de consistência, a última Porta, onde encontram sua saída².

Interessa-nos a ideia de que o plano de consistência, alcançado pela filosofia, recorta as dimensões das multiplicidades, proliferando essas últimas ao número de todas as formas concretas possíveis. O plano de consistência mesmo é feito da intersecção dessas variadas formas ou devires que vêm povoá-lo. De certo modo, as figuras literárias que ingressam no plano, são resultado dessas operações de corte e intersecção que se abrem, inclusive, aos devires da literatura. O plano de consistência produz, assim, a sua superfície em correlação com os devires que o perpassa.

Um exemplo, ligado as dinâmicas de intersecção com a literatura, são os interlocutores literários de Deleuze tornados intercessores no plano filosófico: esses estarão aí com a função de acionar a produção de conceitos filosóficos singulares, tal como a arte e a literatura avançadas, em conexão com o fora, com as forças informes do caos. As linhas de fuga³ que traça a filosofia em meio a esses cruzamentos com a literatura e a arte, as diferenças plásticas recortadas pela filosofia no plano de imanência a partir desses confrontos, estarão vinculadas, desse modo, aos processos mesmos de diferenciação da arte. Mais uma vez, não por imitação, mas por agenciamentos criativos entre máquinas diferenciais que se interpelam mutuamente.

Vale a pena enfatizar, nessa abordagem, que, ao trazer obras de arte e obras literárias para os escritos filosóficos, Gilles Deleuze não estava com isso fazendo crítica literária, crítica de arte, ou qualquer teoria sobre a literatura e as artes. Nem mesmo em casos mais expressivos de textos como *Proust e os Signos* e *Kafka por uma literatura menor*, os quais carregam nomes literários desde os títulos, trata-se de obras de crítica literária. Deleuze analisa as obras

² Deleuze: Guattari, 2017, p. 37.

³ Conforme apresentado no volume 4 da edição brasileira de *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, “linha de fuga” é uma das figuras do *Ritornelo*, esse último, segundo o próprio Deleuze em o *Abecedário*, um dos conceitos mais importantes criados por ele e Félix Guattari.

dos escritores, nesses dois casos, conferindo primazia a uma leitura pormenorizada de suas obras, ao mesmo tempo em que considera trabalhos críticos e teóricos sobre a literatura de Proust e Kafka na interpretação das obras. Traça, igualmente, uma linha de vizinhança com a linguística, em especial com o trabalho do linguista dinamarquês Louis Hjelmslev, promovendo uma distribuição das camadas formais dos textos, sobretudo na análise de Kafka. Teorias interdisciplinares da literatura e psicanálise igualmente aparecem como contraponto às interpretações de Deleuze.

Todavia, tais escritos de Deleuze ou de Deleuze e Guattari, não têm como finalidade refletir sobre a obra desses grandes escritores e nem mesmo produzir uma teoria sobre a arte. Deleuze não oferece modelos teóricos e analíticos para análise e interpretação de textos literários. Com efeito, diante desse agregado literário-crítico-teórico, interessa os conceitos os quais a literatura suscita, isto é, quais movimentos entre os blocos sensíveis e conceitos da literatura podem eclodir na passagem ao filosófico. Peter Pál Pelbart, em outro contexto, oferece uma importante nota sobre esse trânsito da filosofia para arte e seus problemas específicos:

(...) Ao considerar seu trabalho não como um livro de filosofia “sobre” o cinema, mas sobre os conceitos que o cinema suscita (e que não são dados no cinema), Deleuze conclui: “nenhuma determinação técnica, nem aplicada (psicanálise, linguística), nem reflexiva, basta para constituir os próprios conceitos do cinema”⁴

De maneira simétrica, pode-se dizer que nos dois trabalhos citados de Deleuze com a literatura, o filósofo francês (no segundo caso em colaboração com Guattari) entrevê, pelas frestas das janelas da filosofia, a própria literatura pensando sobre a literatura, equidistante dos discursos de diferentes matrizes

⁴ Pelbart, 1998, p. 4. A citação à Deleuze se refere a: *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. “Critique”, 1985, p. 332. No texto “O cérebro é a tela”, Deleuze irá afirmar: “Eu era estudante de filosofia e não era besta a ponto de querer fazer uma filosofia do cinema, mas foi um encontro que me impressionou: eu gostava dos autores que exigiam que o movimento fosse introduzido no pensamento (...). Não se tratava de aplicar a filosofia ao cinema, mas passava-se diretamente da filosofia ao cinema. E inversamente também, passava-se diretamente do cinema à filosofia”. (Deleuze, 2016, p. 299-300).

teóricas “sobre” a literatura, embora sempre atento para os seus desvios. Procura captar as figuras e os conceitos decorrentes das operações de escrita das obras de Proust e Kafka, estes associados à resolução de problemas específicos da literatura; por outro lado, tais agregados literários, em conexão com o pensamento filosófico, forçam a filosofia a enfrentar os seus problemas específicos criando, assim, os seus conceitos em intersecção com tais agregados. Há um decalque sem identidade entre o que expressam Proust e Kafka e o que expressam Deleuze e Guattari, decalque esse gravado pelos atritos ocorridos nos encontros entre as engrenagens filosóficas e literárias.

A título de exemplo, podemos pensar na aliança com Proust. Deleuze encontra em *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, quatro linhas temporais dispostas em diferentes momentos dos ciclos romanescos, cada qual em correspondência com um tipo de signo: o “tempo perdido” vinculado aos signos do amor, o “tempo que se perde” aos signos mundanos, o “tempo que redescobrimos” aos signos sensíveis e o “tempo reencontrado” aos signos da arte. Ora, para Deleuze, na mesma obra, o signo é exatamente o extrafilosófico que força o pensamento a pensar:

O que nos força a pensar é o signo. O signo é objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; ele é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento⁵.

Os signos na *Recherche* articulariam, na sua própria constituição literatura e vida, funcionando como índices que apreendem o tempo em cada uma de suas séries e dimensões, mesmo de um “tempo complicado em sua própria essência, idêntico à eternidade”, ligado ao tempo redescoberto desvelado pelos signos da arte (Deleuze, 1987, p. 77). Deleuze descreve o problema colocado pelo movimento singular da literatura de Proust, lançando luz às revelações das linhas temporais em consonância com os signos do romance, algo possível apenas nas

⁵ Deleuze, 1987, p. 96.

inter-relações entre a literatura e o seu fora. O cuidado “teórico” de Deleuze em relação à literatura se restringe à observação da combinatória dos elementos fundamentais que compõe um devir particular da escrita, de forma que esse mantenha uma relação limite com um estado de potências pré-individuais. Em Proust, são os signos que fazem as vezes do ato criativo (algo amplamente expresso pelos signos da arte) em encontro com seu fora – um “tempo original, enrolado, complicado na própria essência, abarcando, de uma só vez, todas as suas séries e suas dimensões” (Deleuze apud Pelbart, 1998, p. 11).

Na versão proustiana, trata-se do encontro dos signos da arte com o tempo redescoberto, essa “gênese do tempo”, “diferença absoluta”, anterior a todas divisões e individuações do tempo e das coisas, embora na origem atemporal dessas. De certo modo, Proust antecipa os problemas que se colocam com o regime de criação das imagens no cinema, processos descritos nos dois grandes tomos de Deleuze sobre o assunto, *Cinema I: Imagem-Movimento* e *Cinema II: Imagem-Tempo*. Formando blocos de devires com o ciclo de romances de Proust, mas também com o cinema, Deleuze evidencia as operações realizadas no campo das artes, os conceitos decorrentes ou correlacionados a essas operações, para que possa conferir então a amplitude das questões que exigem, do pensamento filosófico a criação de novos conceitos, modulações e distinções. Por outro lado, os signos que acionam o pensamento puro do tempo em Proust se interseccionam com toda uma tradição filosófica que procurou pensar o tempo, com destaque para o trabalho de Henri Bergson e sua noção de duração como “o fluxo da diferença, o movimento da diferenciação, o que se difere de si, a alteração” (Hur, 2013, p.184)⁶.

Assim, o signo se torna um dispositivo no limite do pensamento filosófico, transversal aos planos, estabelecendo com isso as dimensões do tempo além de suas condições de ultrapassagem remetidas às diferenças. Por seu turno, o tempo é experimentado, na literatura de Proust, investigado em suas linhas temporais, por meio de uma exploração limite dos recursos que o gênero romance dispõe, aquilo que Roland Barthes chamou na *Recherche* de uma

⁶ Sobre o tópico da duração em Bergson como multiplicidade, Deleuze ainda afirma: “É a diferença de natureza em si e para si; e o espaço, ou a matéria, é a diferença de grau fora de si e para nós. Entre as duas direções, portanto, há todos os graus da diferença ou, se se prefere, toda a natureza da diferença” (Deleuze, 1999, p. 74).

“deestruturação do discurso”, a elaboração de um “discurso esburacado e desconstruído”, que levaria a materialização de “uma espécie de galáxia que é infinitamente explorável, pois suas partículas mudam de lugar e permutam entre si” (Barthes apud Deleuze, 2016, p. 35). Deleuze chega a esse plano de composição, não com uma proposta de “aplicação” de uma teoria estética arquitetada com base em conceitos e categorias sobre o tempo oriundas da tradição filosófica. Ao contrário, elabora os conceitos filosóficos partindo de uma exposição atenta ao plano de composição edificado por Proust. Ou melhor: no encontro com as séries temporais de Proust, o devir do conceito filosófico de tempo forma com elas um bloco de termos heterogêneos, que se desterritorializam mutuamente, de modo que o desenvolvimento do conceito de tempo resulte desse encontro diferencial. Isso não significa que a filosofia se subordina e se torna tributária à criação literária, visto que, como dito, a filosofia produz suas singularidades no confronto com esses fluxos que vêm de fora e a forçam pensar. Decodifica o plano de composição lido em suas linhas e figuras específicas, através de seus recursos filosóficos igualmente específicos. Nisso consiste o encontro.

É diante da singularidade do “tempo complicado” desvendado pelos signos da arte na *Recherche*, que os agenciamentos com a filosofia, que pensa, o tempo obtém êxito:

Certos neoplatônicos utilizavam uma palavra profunda para designar o estado originário que precede todo desenvolvimento, todo desdobramento, toda “explicação”: a complicação, que envolve o múltiplo no Uno e afirma o Uno do múltiplo. A eternidade não lhes parecia a ausência de mudança, nem mesmo o prolongamento de uma existência sem limites, mas o estado complicado do próprio tempo⁷.

Com essa dupla exploração, uma arqueologia do tempo ascende a suas condições de possibilidade: os devires menores da literatura, convocados ao plano filosófico, ao texto mesmo de filosofia, excedem o rótulo de casos particulares de um problema geral e recebem o estatuto de dispositivos literários

⁷ Pelbart apud Deleuze, 1998, p. 10.

que, em cruzamentos com os problemas filosóficos, constituem regimes, ordenamentos, modulados em diferentes ritmos e velocidades em consonância com o enfrentamento de problemas específicos que atravessam o plano.

Sobre as relações entre filosofia e literatura no trabalho de Deleuze, uma outra passagem com Proust. Em uma mesa sobre a importância ainda da obra do escritor francês, realizada em 1975, e reunindo nomes como Roland Barthes, Gérard Genette e Jean-Pierre Richard, Deleuze retoma o tema dos signos em uma nova trama interpretativa, tendo como alvo o problema da loucura na *Recherche*. Partindo da afirmação proustiana da indubitável loucura do personagem Charlus e da possível loucura de Albertine, Deleuze demonstra que o narrador construído por Proust é dotado apenas de uma faculdade reativa, de modo que “só pode responder a signos, a sinais” (Deleuze, 2016, p. 37). O narrador nada vê, nada sente, nada compreende, seus interesses não são da “ordem da percepção” e nem “da ordem da inteligência”.

Em resumo, “ele não tem órgãos, nem sensações, nem percepções, nada. É uma espécie de corpo nu, de grande corpo não diferenciado” (Ibidem, p. 37). Muito próximo aos personagens de Beckett, Deleuze dirá que esse narrador é uma aranha. Tece suas teias ramificadas, que formam sua obra, e se desloca nesse grande plano de composição de acordo com as vibrações que afetam seu corpo liso. Sua loucura está atrelada ao seu estado de apatia e alheamento, de modo que seu único interesse “é esse pequeno signo, lá no fundo” da teia (Ibidem, p. 37).

Já as personagens se reduzem aos seus corpos de nebulosa, corpo sensório associado aos sinais que transmitem e recebem na teia narrativa, além das séries enunciativas as quais estão atrelados. Os personagens estão presos igualmente a loucura por ação desse centro móvel ocupado pelo narrador aranha. Nessa leitura, os signos se tornam índices de um processo esquivo da literatura, de modo que a revelação do tempo reencontrado nada mais é do que a percepção de que a loucura sempre esteve presente, dimensão transversal do tempo (Ibidem, p. 45).

Deleuze, ao retomar Proust, mais uma vez parte de uma análise do funcionamento textual e da composição do romance do escritor francês. Destaca, no entanto, problemas que lhe serão caros em sua produção filosófica:

o problema da loucura e o problema do devir-animal. Sobre o devir animal, esse se estende por toda compreensão deleuzeana da literatura, visto atravessar o devir mesmo da escrita:

Se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo (...). O escritor é um feiticeiro porque vive o animal como a única população perante a qual ele é responsável por direito⁸.

As análises que Deleuze realiza de textos literários encontram-se, desta maneira, em estados de ressonância constante com os problemas específicos de sua filosofia, ou seja, as zonas de vizinhança entre filosofia e literatura, o encontro entre seus respectivos atos de criação e problemas são proliferados em múltiplas frentes, sempre a partir de franjas imprevistas que vão se desenhando com o movimento desterritorializante do pensamento. Os devires moleculares se multiplicam, atravessando o plano de consistência da filosofia, deslocando o olhar dos leitores de Deleuze para os eventos diagonais que engendrarão sempre novos segmentos inauditos entre problemas filosóficos e literários.

Se Deleuze se dedica à análise do texto de Proust, à formulação de uma quase teoria de sua obra, é porque a partir dali irá traçar linhas diferenciais em relação as topologias literárias sempre renovadas, fazendo com que a filosofia mesma, por meio de sua diferenciação singular, proponha seus problemas e conceitos de diferentes ângulos. Esse processo sempre mutável, sem primazia de uma disciplina sobre outra, faz com que o contato diferencial entre engrenagens reitere uma ideia em processo incessante de diferenciação, inserida em contextos variados tanto no plano filosófico quanto no literário.

Por isso passa-se de uma máscara a outra, de um devir-aranha do narrador para um devir-feiticeiro do escritor, que se transmuda mais um vez em devires animais imperceptíveis, sem que se tenha uma identidade preexistente,

⁸ Deleuze: Guattari, 2017, p. 21-22.

um ponto fixo a partir do qual decorreriam os devires aquém de seu próprio movimento. Contudo, deve-se atentar para o fato de que, embora cada domínio crie por meio de sua diferença, é determinante a coexistência entre os domínios para que certas ideias possam ser pensadas. O devir animal engendrado na literatura de Proust, mas também na literatura de Kafka, Lawrence, James, além de muitos outros (ou mais propriamente, os animais figurados pelos escritores), se bifurca nos devires animais alcançados pelos conceitos filosóficos, antropológicos, biológicos, etc. De outro modo: noções como a de um devir-animal são germinadas na medida em que disciplinas distintas fazem bloco e entram em estado de ressonância mútua, o que não se opõe a ideia de que esse devir possa ser pensado singularmente em cada uma das disciplinas, sendo eles mesmos, os devires animais, produzidos em sua distinção de qualquer sujeito exterior a si.

Daí o tratamento do devir animal no plano de imanência da filosofia, inicialmente traçado em diferentes planos, além de procedente de contextos argumentativos distintos:

Um devir animal não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação (...). E, sobretudo devir não se faz na imaginação, mesmo quando a imaginação atinge o nível cósmico ou dinâmico mais elevado, como em Jung ou Bachelard. Os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Pois o devir animal não consiste em se fazer animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não devém “realmente” animal, como tampouco o animal devém “realmente” outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que devém. O devir pode e deve ser qualificado como devir-animal sem ter um termo que seria o animal devindo. O devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele devém; e, simultaneamente, o devir-outro do animal é real sem que esse outro seja real⁹.

⁹ Ibidem, p. 18-19.

Na passagem acima, Deleuze agencia diferentes componentes do devir-animal, tarefa que não é da ordem da totalização do conceito e da unidade da ideia, e nem mesmo de uma definição geral do que seria este devir. Isso porque, como afirma Deleuze ao tratar do plano de imanência em *O que é a filosofia?*,

Os conceitos filosóficos são totalidades fragmentárias que não se ajustam umas às outras, já que suas bordas não coincidem. Elas [as totalidades fragmentárias] nascem de lances de dados, não compõem um quebra-cabeça. E, todavia, eles ressoam, e a filosofia que os cria apresenta sempre um Todo poderoso, não fragmentado, mesmo se permanece aberto: Uno-Todo ilimitado, omnitudo que os compreende a todos num só e mesmo plano¹⁰.

Assim, as variadas imagens e conceitos do devir-animal se conectam como totalidades fragmentárias que se desdobram em outros tantos lances de dados, “impulsionando-se” e intercedendo entre si mutuamente. O plano de imanência se tecendo como uma teia (diferencialmente do plano de composição proustiano) correlaciona-se aos devires de afetos e conceitos que vêm habitá-lo, coordenadas intensivas que nele se deslocam imantadas aos problemas que se colocam no mesmo plano.

Por isso, na passagem citada acima, o plano de imanência é o horizonte do conceito de devir-animal, um grande todo extensivo sempre aberto, uma vez que catalisa a pluralidade dos devires nômades existentes, além de ser o primeiro recorte do caos, operando enquanto teia as conexões entre os conceitos e afetos que o povoam. Por outro ângulo, é certo que os conceitos são criaturas ativas no espaço diagramático do plano – o devir animal é real, porque tem em seu movimento mesmo a sua realidade, mas também porque se trata de um conceito inventado, uma orientação do pensamento frente aos influxos do caos, não subordinada à realidade de um outro plano de consistência, qual seja o da psicanálise de Jung ou da epistemologia de Bachelard. É sempre a partir do lugar

¹⁰ Idem, 1992, p. 48.

de produção da filosofia que Deleuze fala, inclusive ao pensar filosoficamente o domínio da literatura, (embora haja, nesse movimento, uma afecção especial com a imanência mesma do texto literário). Retira suas forças dos devires como conceitos elásticos, coreografados com um plano de imanência fluído, e por isso sem determinações exteriores ao seu próprio gesto. Desde o plano filosófico, Deleuze e Guattari afirmam sobre o devir: não há um termo, uma identidade fixa que sirva de referência para ele. Tampouco se confunde o devir com as presumidas individualidades, efetividades (a figura do homem de um lado e do animal de outro), pelos quais ele passa subterraneamente, fazendo as fugir. Todavia, sempre haverá blocos heterogêneos que fazem passar os devires de afetos e perceptos literários, esses co-determinados ao plano de imanência. Um devir animal é antes um investimento do desejo, uma consistência molecular perceptível por múltiplos ângulos, em suas variações intensivas, visto ser participativa do movimento infinito.

Dessa forma, sua vocação sempre será de uma “distribuição nômade”, aquilo que Deleuze definiu como “uma distribuição de errância e até mesmo de delírio, em que as coisas se desdobram sobre toda extensão de um Ser unívoco e não dividido (,,,) todas as coisas se dividem nele na univocidade da simples presença [Uno-Tudo]” (Deleuze, 2018, p. 54). Por consequência, poderíamos pensar com Deleuze em um primeiro movimento de natureza fundacional, no que diz respeito as relações de intersecção entre filosofia e literatura, como campo de possibilidades.

Os devires se repartem em espaços abertos, indivisos, feitos de lances de dados, sendo de sua natureza tais movimentos nômades. O Uno não se contrai diante dessas redistribuições, “impedindo cada uma de se fechar sobre si mesma e de ceder à miragem do Uno retirado e dividido”, algo que levaria a uma errônea primazia do Uno sobre o Múltiplo, se não houvesse esse impedimento (Zourabichvili, 2004, p. 53).

A distribuição nômade se difere, assim, de uma simples partilha de um espaço fechado, o que corrobora a ideia de que a repartição nômade se dá em um espaço liso, em última instância, no plano de imanência, espaço por excelência da filosofia (Deleuze: Guattari, 1992, p. 39). Ora, por conta dessa abertura constitutiva os devires menores da literatura, também se repartem e se

distribuem no plano filosófico. Figuras literárias, dispositivos literários, intercessores, participam diagonalmente do plano de imanência. São seres híbridos, visto estarem necessariamente correlacionados com o plano de imanência, afinal, assumem os papéis de intercessores, dispositivos ou engrenagens a partir do enfrentamento dos problemas que impulsionam o pensamento a instaurar um plano de imanência.

Por outro lado, são a expressão de uma relação limite com o fora do pensamento, razão pela qual a filosofia de Deleuze se deixar afetar pelas obras literárias em proveito da construção de sua lógica. Afectos e perceptos que se estendem ao plano de imanência, apesar de não ter ali seu lugar de plena potência.

Com isso, como dito, os variados devires menores da literatura (incluindo a linhagem literária dos devires animais) serão dispostos no plano filosófico, não como modelos pré-formados e nem como formas carentes de exposição teórica – coabitam o plano filosófico, em uma direção, com base em sua diferença constitutiva; ao mesmo tempo, o conceito filosófico se constitui em combinação com suas forças expressas nos compostos sensíveis, sem que deixe de se alicerçar igualmente em sua diferença específica.

Entretanto, o que acontece nessa constituição de uma diferença do elemento literário? É preciso antes tratar brevemente das condições de um devir do ponto de vista das artes e da literatura, haja vista o fato dos ingressos ocorrerem de diferentes modos no plano filosófico. Salientemos, antes, que em termos de uma filosofia deleuzeana, os espaços são co-extensivos, de modo que tudo que se torne enunciado a respeito da literatura em Deleuze, no limite, será invocado como agenciamento possível da filosofia. Na filosofia deleuzeana, a literatura é um fora da filosofia em toda gama de sentidos que essa sentença possa expressar.

Sabe-se que, para Deleuze e Guattari em *O que é a Filosofia?*, a questão da arte não é da invenção, representação, ilustração, imitação ou reprodução de formas – o problema da arte é a da captação das forças. Não se trata também de apresentar as forças, mas de transforma-las, compor o plano de seu devir sensível. A tarefa da arte e da literatura seria tornar visíveis e sonoras forças invisíveis e não sonora, que por seu turno desencadeiam o devir da escrita. A

literatura, tal como outros tipos de arte, intenta arrancar “o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações” (Idem, 1992, p. 217). Na arte da escrita, talvez se torne mais nítida a ideia deleuzo-guattariana de que “a sensação não se realiza no material, sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto. Toda matéria se torna expressiva” (Deleuze: Guattari, 1992, p. 217).

De maneira geral, os afectos e perceptos são acontecimentos compositivos irreduzíveis às efetuações perceptivas e afetivas, de modo que a arte, perfurando a matéria (as figuras, a imaginação, a gramática), possa tornar expressivas as forças em um plano de consistência. Em *Lógica da Sensação*, Deleuze faz sua afirmação peremptória sobre o tema:

De um outro ponto de vista, a questão da separação das artes, de sua autonomia respectiva, de sua hierarquia eventual, perde toda a importância. Pois há uma comunidade das artes, um problema comum. Em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. É por isso que nenhuma arte é figurativa. A célebre fórmula de Klee, “não apresentar o visível, mas tornar visível”, não significa outra coisa. A tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis as forças que não são visíveis (...). Isso é evidente. A força tem uma relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, ou seja, sobre um ponto da onda, para que haja sensação¹¹.

Tal como na teia do narrador proustiano, as forças se exercem sobre os corpos vibratórios, os afetam, promovem sensações variadas. Cabe ao devir sensível, no nosso exame de caso, ao devir da escrita, transfigurar essas forças em blocos de sensações, de afectos e perceptos, soltos e encadeados livremente entre si, uma vez liberados de um fundamento empírico, de um corpo orgânico. Se falarmos por vezes em “figuras literárias”, deve-se fazer a ressalva de que estas, antes de tudo, são figuras perfuradas, agregados sensíveis que

¹¹ Idem, 2007, p. 62.

transmitem as forças através de seus recursos próprios de criação. Nesse caso, um devir animal encontraria sua potência nas sensações, estas compostas em um plano sensível, a partir do qual a escrita literária exercitaria livremente o máximo de sua potência. Em uma simetria diferencial com que se passa no plano de imanência da filosofia, Deleuze afirma que

O afecto não é a passagem de um estado vivido a um outro, mas um devir não humano do homem. (...) não é uma imitação, uma simpatia vivida, nem mesmo uma identificação imaginária. Não é a semelhança, embora haja semelhança. É antes uma extrema contiguidade, num enlaçamento entre duas sensações sem semelhança¹².

Os afectos da literatura e das artes formam passagens de vida, que revelam o imperceptível do devir nas obras, algo distinto de “estados vividos”, de memórias de eventos. Como mostram Deleuze e Guattari em um outro contexto, “sempre há uma parte de acontecimento irreduzível aos determinismos sociais, às séries causais” (...) “Mas o próprio acontecimento, por mais que seja antigo, não se deixa ultrapassar: ele é abertura de possível”, se passa no interior dos indivíduos, na espessura da sociedade, e não coincide completamente com aquilo que é narrado de um acontecimento (Idem, 2016, p. 245).

Os afectos são do mesmo modo testemunho dessa vida subterrânea das forças¹³, enlaça sensações todas distintas e ao mesmo tempo co-extensivas,

¹² Idem, 1992, p. 224-225.

¹³ Eis uma bela passagem de *O que é Filosofia?* sobre a ruptura praticada pelos perceptos e afectos e seu poder revelador dos devires minoritários da literatura e das artes: “Com efeito, o artista, entre eles o romancista, excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. É um vidente, alguém que se torna. Como contaria ele o que lhe aconteceu, ou o que imagina, já que é uma sombra? Ele viu na vida algo muito grande, demasiado intolerável também, e a luta da vida com o que a ameaça, de modo que o pedaço de natureza que ele percebe, ou os bairros da cidade, e seus personagens, acedem a uma visão que compõe, através deles, perceptos desta vida, deste momento, fazendo estourar as percepções vividas numa espécie de cubismo, de simultaneísmo, de luz crua ou de crepúsculo, de púrpura ou de azul, que não têm mais outro objeto nem sujeito senão eles mesmos. “Chama-se de estilos, dizia Giacometti, essas visões paradas no tempo e no espaço.” Trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto. A morte do porco-espinho em Lawrence, a morte da toupeira em Kafka, são atos de romancista quase insuportáveis; e por vezes é preciso deitar na terra, como faz o pintor, para localizar o “motivo”, isto é, o percepto. Os perceptos podem ser telescópicos ou microscópicos, dão aos personagens e às paisagens dimensões de gigantes, como se estivessem repletos de uma vida à qual nenhuma percepção vivida pode atingir. Grandeza de Balzac. Pouco importa que esses personagens sejam medíocres ou não: eles se

visto não haver nenhuma relação de representação com um referente. Podem existir aspectos representativos em uma tela numa página de literatura, porém, esses logo se desestruturam com a irrupção do invisível e do inaudível, das forças convertidas em devires sensíveis, formas limite. Essa outra história dos corpos, despregada da representação, cria suas próprias conexões, seus próprios encontros de linhas, suas próprias afecções recíprocas. As sensações também se ressoam mutuamente - não se passa de uma individualidade a outra, tal como não se passa de um território a outro, ou se transforma em um animal ou vegetal – são os devires sensíveis que se movimentam na interioridade dos corpos, mas sem que se representem esses como uma contra-face interior de um corpo exterior; ao invés disso, corresponde a dimensão virtual de um acontecimento.

Por seu caráter pré-individual, não transitam de um corpo a outro, nem mesmo transitam o corpo próprio em outro; o que se passa são os devires sensíveis em um “entre” corpos, que acabam por inscrever zonas de indiscernibilidade, de indeterminação. Como afirmam Deleuze e Guattari:

(...) mas algo passa de um ao outro. Este algo só pode ser precisado como sensação. É uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade, como se coisas, animais e pessoas (Ahab e Moby Dick, Pentésiléia e a cadela) tivessem atingido, em cada caso, este ponto (todavia no infinito) que precede imediatamente sua diferenciação natural. É o que se chama um afecto. Em *Pierre ou les ambiguités*, Pierre ganha a zona em que ele não pode mais distinguir-se de sua meia-irmã Isabelle, e torna-se mulher. Só a vida cria tais zonas, em que turbilhonam os vivos, e só a arte pode atingi-la e penetrá-la, em sua empresa de co-criação¹⁴.

A literatura e a arte, como co-criadoras de sensações, se encontram com essa vida, ela mesma criadora, germinada em suas “zonas de indeterminação”

tornam gigantes, como Bouvard e Pécuchet, Bloom e Molly, Mercier e Camier, sem deixar de ser o que são. É por força da mediocridade, mesmo de besteira ou de infâmia, que podem tornar-se, não simples (jamais são simples), mas gigantescos”. (Deleuze: Guattari, 1992, p. 222-223).

¹⁴ Ibidem, p. 220.

específicas; são os devires sensíveis que ressaltam as diferenças, a partir da captação dessas zonas de indistinção, inseparáveis dos processos puros de vida.

Por outro lado, poder-se-ia dizer que o ponto infinito dessas zonas de indiscernibilidade e indistinção é o sem-fundo de um todo indistinto que opera como móvel de todas as diferenças. Repercute na célebre tese da “univocidade do ser”¹⁵ de Deleuze, entendida como síntese imediata do múltiplo e expressa em um plano de imanência. Esse indistinto não se representa pelo “um” como gênero superior e englobante de todas as diferenças. Ao contrário, o “um” passa a ser tão somente o diferenciante das diferenças, isto é, síntese disjuntiva, diferença interna contínua, borda das diferenças, que faz com que todos os elementos se diferenciem sem exceção e de modo imanente. A substância única e indiscernível, no limite, é, portanto o múltiplo, enquanto que o diferenciante é a “rede múltipla e mutante de suas distâncias”. Essa superfície se traduz como um espaço “de uma comunicação transversal e sem hierarquia entre seres que apenas se diferem” (Zourabichvili, 2004, p.109).

Assim, só se instala na indeterminação, onde já não se é mais homem, nem mulher, nem animal quando esses devires estão ligados a um fundo indistinto feito tão somente de diferenças, decalcado do caos, perpassado por multiplicidades de acontecimentos e forças em movimentos ininterruptos. Esse é o plano de imanência da filosofia e, portanto, não é desse gesto instaurador do pensamento-ser que a arte e suas sensações germinam. Em outras palavras: não há um fundo indistinto comum à filosofia, ciências e artes, existem cortes e gestos de instauração distintos e igualmente multiplicados nas três disciplinas, os quais estabelecem os planos aos seus modos. Todavia, diante de um desfundamento precípua, há um impulso transversal, o qual enfrentam as disciplinas em diferentes níveis e com construções de planos singulares e irreduzíveis:

¹⁵ Afirma Deleuze em *Diferença e Repetição*: “Com efeito, o essencial da univocidade não é que o Ser se diga em um único e mesmo sentido. É que ele se diga, em um único e mesmo sentido, de todas as suas diferenças individuantes ou modalidades intrínsecas” (Deleuze, 2018, p. 51). Em *Lógica do Sentido*: “A univocidade do ser não quer dizer que haja um único e mesmo ser: ao contrário, os entes são múltiplos e diferentes, sempre produzidos por uma síntese disjuntiva, eles próprios disjuntos e divergentes, membra disjuncta. A univocidade do Ser significa que o Ser é Voz, que ele se diz, e se diz em um único e mesmo sentido de tudo aquilo acerca do qual ele se diz” (Idem, 1974, p. 210).

A arte e a filosofia recortam o caos, e o enfrentam, mas não é o mesmo plano de corte, não é a mesma maneira de povoá-lo; aqui constelação de universo ou afectos e perceptos, lá complexões de imanência ou conceitos. A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afectos e perceptos¹⁶.

Assim, Deleuze e Guattari irão afirmar que as figuras estéticas operam sobre “um plano de composição como imagem do Universo (fenômeno)”, algo distinto dos personagens conceituais que operam sobre “um plano de imanência, que é uma imagem de Pensamento-Ser (número)” (Deleuze: Guattari, 1992, p. 88).

Contudo, e esse é um dos pontos de ênfase na presente tese, “isto não impede que as duas entidades passem frequentemente uma pela outra, num devir que as leva a ambas, numa intensidade que as co-determina” (Ibidem, p. 88). Conforme desenvolveremos na primeira parte da presente tese, “o plano de composição da arte e o plano de imanência da filosofia podem deslizar um no outro, a tal ponto que certas extensões de um, sejam ocupadas por entidades do outro” (Ibidem, p. 89). Ou seja: os devires da literatura penetram não tanto como virtualidades e nem como atualidades, mas como possibilidades do plano de imanência da filosofia, sendo o contrário também válido. Inclusive, diríamos que passam por distribuições nômades nessas extensões, esses últimos verdadeiros espaços de intersecção entre literatura e filosofia.

Comparecem, no entanto, partindo de suas diferenças de perceptos, afectos e figuras estéticas, isto é, mesmo com a constituição de espaços extensivos (ou simplesmente sobrepostos), os planos da filosofia e da literatura não serão confundidos. Assim, estarão presentes os afectos e perceptos no plano de imanência, exatamente por suas singularidades e heterogeneidades, que oferecem às complexões de imanência. Investidos no plano, tornam-se, como dito, intercessores, dispositivos (máquinas literárias), uma vez que se faz igualmente conceitos de afectos e perceptos: “em cada caso, com efeito, o plano e o que o ocupa são como duas partes relativamente distintas, relativamente

¹⁶ Deleuze: Guattari, 1992, p. 88.

heterogêneas” (Ibidem, p. 89). Em outro ponto de *O Que é Filosofia?*, acrescentam Deleuze e Guattari:

As figuras estéticas (e o estilo que as cria) não têm nada a ver com a retórica. São sensações: perceptos e afectos, paisagens e rostos, visões e devires. Mas não é também pelo devir que definimos o conceito filosófico, e quase nos mesmos termos? Todavia, as figuras estéticas não são idênticas aos personagens conceituais. Talvez entrem uns nos outros, num sentido ou no outro, como Igitur ou como Zaratustra, mas é na medida em que há sensações de conceitos e conceitos de sensações. Não é o mesmo devir. O devir sensível é o ato pelo qual algo ou alguém não para de devir-outro (continuando a ser o que é), girassol ou Ahab, enquanto que o devir conceitual é o ato pelo qual o acontecimento comum, ele mesmo, esquia o que é. Este é heterogeneidade compreendida numa forma absoluta, aquele a alteridade empenhada numa matéria de expressão. O monumento não atualiza o acontecimento virtual, mas o incorpora ou o encarna: dá-lhe um corpo, uma vida, um universo¹⁷.

A dupla de pensadores enfatiza que os devires da filosofia e da literatura são distintos, heterogêneos entre si. Um devir animal na literatura pertence a essa natureza sensível, na qual o devir se passa subterraneamente em individualidade instável, sem abalar a priori os enquadramentos sociais de um personagem ou situação dramática, como em *A metamorfose* de Kafka, no qual o insólito de um devir inseto não produz estranhamento por parte das estruturas (inclusive a familiar) da qual Gregor participa. O devir conceitual é linha de fuga em relação a doxa.

Nada disso, no entanto, impede que esses devires heterogêneos formem zonas proximais e cooperem entre si, mesmo que por uma disjunção. As sensações compostas da arte não se assemelham ou se espelham nos devires da filosofia, nos conceitos, para se constituírem; no entanto, isso não proíbe que, através do encontro entre devires heterogêneos, se construam corpos dos acontecimentos virtuais, imanentes. Isso, sempre a partir de uma assimilação

¹⁷ Ibidem, p. 229-230.

dos devires advindos de outros territórios, o que não seria o mesmo que uma apropriação, visto interessar não um ato de “se apropriar”, mas o gesto mesmo da produção de sensações, de um lado, e da produção de conceitos, de outro. Planos interseccionados a partir de relações diferenciais.

Deriva-se dessas condições nossa proposta de uma intertextualidade diferencial, ainda que não justifiquemos, por ora, a adoção desse termo advindo da teoria literária. Ainda em *O que é Filosofia?* há, primeiramente, uma passagem esclarecedora (dentre outras) sobre o que poderíamos chamar de uma relação entre as artes, tomando a música como ponto de apoio:

(...) há contraponto toda vez que uma melodia intervém como "motivo" numa outra melodia, como nas bodas entre a mamangava e a boca-de-leão. Essas relações de contraponto juntam planos, formam compostos de sensações, blocos, e determinam devires. Mas não são somente estes compostos melódicos determinados que constituem a natureza, mesmo generalizados; é preciso também, sob um outro aspecto, um plano de composição sinfônica infinito: da Casa ao universo. Da endo-sensação à exo-sensação. É que o território não se limita a isolar e juntar, ele abre para forças cósmicas que sobem de dentro ou que vêm de fora, e torna sensíveis seus efeitos sobre o habitante. É um plano de composição do carvalho que porta ou comporta a força de desenvolvimento da bolota e a força de formação das gotas, ou o do carrapato, que tem a força da luz capaz de atrair o animal até a ponta de um galho, numa altura suficiente, e a força de peso com a qual se deixa cair sobre o mamífero que passa — e entre os dois, nada, um vazio assustador que pode durar anos, se o mamífero não passa¹⁸.

Deleuze e Guattari defendem o *parti pris* da produtividade singular nas artes: o artista engaje-se essencialmente com o estabelecimento de um plano de composição, como “imagem do universo” em correlação com a produção de sensações, que, como dito acima, diz respeito a transformação das forças. Problemas técnicos¹⁹ das artes serão subsidiários ao ato de criação: produzir

¹⁸ Ibidem, p.239-240.

¹⁹ Como afirmam Deleuze e Guattari: “Composição, composição, eis a única definição da arte. A composição é estética, e o que não é composto não é uma obra de arte. Não confundiremos

sensações é um trabalho direcionado à composição com as forças, não deriva de um objeto, não se estabelece como semelhança a um referente, sendo assim a sensação uma espécie de fabulação pura. Desse modo, relações entre as formas da expressão em arte, da pintura com a música, da música com a pintura e a literatura, da literatura com o cinema, serão, em uma primeira camada, questões de resolução técnica (como realizar a écfrase de uma pintura?), devendo ser tomadas, portanto, como interrogações indiretas para o problema da arte, na perspectiva de Deleuze e Guattari.

Contudo, nos parece que, uma vez assumido um trabalho de composição em sua especificidade (lembrando, mais uma vez, que não se trata de composição em um sentido técnico do termo), composições múltiplas em cada tipo de arte, artista e obra, pela natureza dos blocos de sensações, feitos de encadeamentos e passagens, haverá uma abertura para se pensar as relações entre as artes, a partir da obra de Deleuze e Guattari.

De outra parte, como visto, é possível se pensar simplesmente em uma relação transversal entre todas as artes, enquanto formas singulares de enfrentamento das forças; as combinações, além de serem internas às obras, como em melodias e temas que invadem a duração de uma mesma música, também serão “intra-estéticas”, quando o limite de uma arte se encontra com outra arte, como desenvolveremos.

Na passagem citada acima, um contraponto marca uma aproximação diferencial em uma música específica – uma melodia vem se juntar a outra na forma de um tema que, por seu turno, condensa também uma relação diferencial com as demais passagens da obra, visto se aproximar delas por meio de variações. Todas essas relações em uma obra combinam elementos tornados distintos por variações intensivas, formando, em contrapartida, blocos por onde se deslocam os devires. Ao contrário de modificarem a natureza, a incorporam nas sensações produzidas em planos determinados e específicos, como em um andamento, em um soneto, em composição de cores, em uma cena de romance ou mesmo em um livro acabado. Deleuze e Guattari, porém, destacam, como

todavia a composição técnica, trabalho do material que faz frequentemente intervir a ciência (matemática, física, química, anatomia) e a composição estética, que é o trabalho da sensação” (Ibidem, p. 243).

em um movimento subsequente de um ritornelo, uma ação de desterritorialização da casa ao universo, do habitat para o mundo - além do trabalho da determinação finita, feito de assimilação das forças pelas sensações, há outro que é aquele de abertura para as forças cósmicas, nos quais as sensações, ao invés de se fecharem em combinações que canalizam as forças do fora, se abrem para uma composição infinita, vinda das profundezas como em Artaud, ou de um horizonte sem margens como o mar em Moby Dick de Melville. Aqui, de certo modo, o sem-fundo das forças irrompe ao plano afetando, desta maneira, os elementos que o povoam. Deleuze dará diversos exemplos de casos em que estas operações são realizadas em *O que é filosofia?*, na seção “Afecto, Percepto e Conceito” do capítulo II.

Em outro ângulo, os dois tipos de composição das sensações, no entanto, nos permitem pensar mais uma vez nas relações entre as artes. No primeiro, podemos pensar que, nas combinações singulares e oclusas das artes, na conversão das forças pelas sensações, ressonâncias de outros movimentos finitos estarão presentes. No segundo, podemos pensar nas linhas de continuidade de todas as artes e obras ao mesmo tempo entrelaçadas aos abalos das forças distribuídas por todas as extensões do plano, estas que clamam pelas sensações capazes de torná-las visíveis. Se a composição das artes é co-extensiva à composição da natureza, haverá um espaço de encontro entre as artes que se modificam, por sua vez, mutuamente com a natureza, modificando-se a si mesmas no processo. Mais uma vez, as ressonâncias aproximam e afastam as diferenças, também entre artes e obras, que se derivam reciprocamente em um plano ilimitado.

É possível pensar nessas relações intrínsecas e transversais entre as artes, uma vez que, como portadoras de devires sensíveis nelas presentes, “ora as forças se fundem umas nas outras em transições sutis, decompõem-se tão logo vislumbradas, ora se alternam ou se enfrentam”, assim como ocorre na natureza (Ibidem, p. 240). Portanto, com tudo que possa significar para Deleuze e Guattari um Ritornelo, como esclarecem em pormenores no capítulo onze de *Mil Platôs*, deve-se considerar também a composição de uma obra com outra, entre artes, co-extensivo aos encontros do “território e a desterritorialização, os compostos melódicos finitos e o grande plano de composição infinito, o pequeno

e o grande ritornelo” (Ibidem, p. 240). Apesar de não ser o principal enfoque de Deleuze e Guattari, encontra-se na produção das sensações outros blocos sutis, processos moleculares nos quais criações em arte distintas co-produzem suas zonas de vizinhança, ressonâncias colaterais. Logo, o giro do ritornelo da casa ao plano cósmico, arrastaria também as várias formas de arte, entrelaçadas no processo.

Deleuze e Guattari, ao tratarem, por exemplo, da subida da materialidade da criação ao plano, de acordo com a especificidade de cada tipo de arte, descrevem um movimento comum (embora, em cada caso, preenchido por diferentes variações) à música (Berlioz, Stravinski, Boulez, Varèse e Cage), à literatura (Artaud, Roussel, Wolfson, Brisset) e à pintura (Mondrian, Pollock e Dubuffet; lembremos-nos também da análise da pintura de Bacon em *Lógica da Sensação*) – metamorfose do informe promovida pelas sensações criadas pelas artes antecede como performatismo das potências o plano técnico (“recoberto e absorvido” pelo plano de composição) e seus problemas específicos enfrentados pelas artes em sua diversidade. Assim:

(...) E da literatura à música uma espessura material se afirma, que não se deixa reduzir a nenhuma profundidade formal. É um traço característico da literatura moderna, quando as palavras e a sintaxe sobem no plano de composição, e o cavam, em lugar de colocá-lo em perspectiva. E a música, quando renuncia à projeção como às perspectivas que impõem a altura, o temperamento e o cromatismo, para dar ao plano sonoro uma espessura singular da qual testemunham elementos muito diferentes: a evolução dos estudos para piano, que deixam de ser somente técnicas para tornar-se "estudos de composição" (com a extensão que lhes dá Debussy); a importância decisiva que toma a orquestração em Berlioz; a subida dos timbres em Stravinski e em Boulez; a proliferação dos afectos de percussão com os metais, as peles e as madeiras, e sua ligação com os instrumentos de sopro, para constituir blocos inseparáveis do material (Varèse); a redefinição do percepto em função do ruído, do som bruto e complexo (Cage); não apenas o alargamento do cromatismo a outros componentes diferentes da altura, mas a tendência a uma aparição não-

cromática do som num continuum infinito (música eletrônica ou eletro-acústica)²⁰.

As linhagens artísticas heterodoxas, apresentadas por Deleuze e Guattari, têm suas alianças formadas com base nas repartições diferenciais em um plano extensivo: o plano da composição. “Só há um plano único, no sentido em que a arte não comporta outro plano diferente do da composição estética” (Ibidem, p. 251). O que distribui a multiplicidade dos problemas técnicos nas artes (como o caso da estrutura sintática de um texto literário assumindo o primeiro plano do discurso ou a inscrição do gesto pictórico na superfície da tela em trabalhos como os de Jackson Pollock) seria a composição correlacionada a produção dos compostos de sensação.

As artes se diferenciariam em modos singulares do “tornar-se expressivo da matéria”. Ao mesmo tempo, esses modos singulares de cada arte formam blocos de sensações, os quais intensificam o problema da composição com as sensações (como o composto de sensações se realiza no material ou como o material entra no composto²¹): não só quando pensamos em formas de artes híbridas, como o drama musical ou as instalações contemporâneas, mas também quando pensamos em diálogos entre modalidades artísticas distintas (ou mesmo entre obras de uma mesma modalidade), algo que em determinadas teorias passa a ser denominado como intertextualidade artística.

Os autores são também enfáticos em afirmar que tais questões “só se colocam em função de problemas de composição estética”, o que demarca a diferença à diferença da criação em arte, entre a filosofia e às ciências (Ibidem, p. 251). É nesse plano único da composição que, em princípio, os compostos de sensações das artes, através da especificidade de cada produção artística, operam as mais diversas relações entre si, tendo sempre em conta a relação de um ato de criação artística com seu fora:

²⁰ Ibidem, p. 250-251.

²¹ Ibidem, p. 251.

Não há tantos planos diferentes quantos universos, autores ou mesmo obras? De fato, os universos, de uma arte à outra, bem como numa mesma arte, podem derivar uns dos outros, ou então entrar em relações de captura e formar constelações de universo, independentemente de qualquer derivação, mas também dispersar-se em nebulosas ou sistemas estelares diferentes, sob distâncias qualitativas que não são mais de espaço e de tempo²².

Os múltiplos universos instaurados como monumentos artísticos “derivam-se uns dos outros”, entram em “relações de captura”, formam “constelações”, “dispersam-se” em seus elementos através de relações diferenciais e variações intensivas... Enfim: constituem-se relações puras de intertextualidade diferencial entre as artes, nas mais variadas versões, no plano de composição. São sobre “suas linhas de fuga que os universos se encadeiam ou se separam, de modo que o plano pode ser único, ao mesmo tempo em que os universos são múltiplos irredutíveis” (Ibidem, p. 252). Em outras palavras, o que unifica o plano de composição são os múltiplos universos estéticos criados, sem margens que os delimitem em um grande todo, circunscritos então em suas atividades produtivas mesmas e entregues ao seu próprio fora.

Entretanto, é a partir dessas diferenças irredutíveis, como dito, que os universos entram em sintonias, constituindo seus blocos sensíveis, criando intervalos insuspeitos entre artes fornecendo as condições de possibilidade de novos devires. A coreografia da dança dos múltiplos universos é também desenhada pela composição das composições de sensação em arte.

Como então falar, em uma segunda camada, sobre a possibilidade de relações entre as artes, intertextualidades diferenciais, ingressadas ou desenvolvidas no plano de imanência da filosofia? Deleuze e Guattari, por todos os motivos demonstrados, são bastante ciosos em estabelecer e explicitar as diferenças entre os três domínios da criação, embora salientem o fundo compartilhado do pensamento como enfrentamento do caos e à criação de planos:

²² Ibidem, p. 252.

O que define o pensamento, as três grandes formas do pensamento, a arte, a ciência e a filosofia, é sempre enfrentar o caos, traçar um plano, esboçar um plano sobre o caos. Mas a filosofia quer salvar o infinito, dando-lhe consistência: ela traça um plano de imanência, que leva até o infinito acontecimento ou conceitos consistentes, sob a ação de personagens conceituais. A ciência, ao contrário, renuncia ao infinito para ganhar a referência: ela traça um plano de coordenadas somente indefinidas, que define sempre estados de coisas, funções ou proposições referenciais, sob a ação de observadores parciais. A arte quer criar um finito que restitua o infinito: traça um plano de composição que carrega por sua vez monumentos ou sensações compostas, sob a ação de figuras estéticas²³.

Restituir o infinito por meio da criação do finito dos afectos e perceptos “sob a ação das figuras estéticas” é algo distinto da criação do plano de consistência dos conceitos, que visa inscrever na imanência o infinito, ou como afirmam Deleuze e Guattari, “O plano [de imanência] envolve movimentos infinitos que o percorrem e retornam, mas os conceitos são velocidades infinitas de movimentos finitos, que percorrem cada vez somente seus próprios componentes” (Ibidem, p. 51). Só a arte pode criar sensações compostas finitas que se abrem vertiginosamente para o plano de composição, devolvendo o infinito de maneira não abstrata. Como nos quadros de Paul Klee, onde “as manchas castanhas, que dançam na margem e atravessam a tela, são a passagem infinita do caos” e são recolhidas pelo “formigar de pontos sobre a tela, dividida por bastonetes, é a sensação composta finita, mas que se abre sobre o plano de composição, que nos devolve o infinito” (Ibidem, p. 253).

Todavia, não seria possível a passagem dessas criaturas ao plano de composição ainda como figuras estéticas vivas? Deleuze e Guattari concedem que “os três pensamentos se cruzam, se entrelaçam, mas sem síntese nem identificação” (Ibidem, p. 254). Afirmam: “um rico tecido de correspondências pode estabelecer-se entre os planos. Mas a rede tem seus pontos culminantes, onde a sensação se torna ela própria sensação de conceito, ou de função” (Ibidem, p. 255). Dessa forma, correspondências (zonas de vizinhança), mas

²³ Ibidem, p. 253.

mesmo extensões e intersecções entre planos se resolvem em pontos nodais, pontos de encontro e cruzamento que oferecem cidadania, por exemplo, às figuras estéticas ingressadas nos planos de imanência da filosofia.

Nesses pontos, se pensarmos em conceitos ingressando nos planos de composição das artes, as sensações podem se converter em uma região específica desse universo, em sensações de conceitos; contudo, sendo esse o direcionamento que nos interessa na presente pesquisa, com o ingresso dos afectos e perceptos (sensação) e das figuras estéticas no plano de imanência, os conceitos também podem se converter em “conceito de sensação” (Ibidem, p. 255). Isso significa que as figuras e sensações passam a ocupar uma função específica no plano filosófico, mas na medida em que mantém seu caráter diferencial de sensação, no entanto, dentro de uma lógica do conceito.

Desse modo, ganham novas expressões, talvez inauditas, enquanto estiveram em seu habitat, em suas tensões próprias entre a casa e o universo. Transformam-se aqui em afectos de um problema, dispositivos literários, máquinas literárias, intercessores, mesmo ilustrações, desde que se conectem aos conceitos e personagens conceituais que, por seu turno, se lançam ao seu fora. O registro dessas figuras é híbrido, como apontaremos em diferentes momentos – convocadas ao plano de imanência, se agenciam em múltiplas partes das engrenagens; por outro lado, remetem a um indeterminado, a um fora, a algo de uma procedência desconhecida para o plano filosófico:

E um dos elementos não aparece, sem que o outro possa estar ainda por vir, ainda indeterminado ou desconhecido. Cada elemento criado sobre um plano apela a outros elementos heterogêneos, que restam por criar sobre outros planos: o pensamento como heterogênese²⁴.

As figuras estéticas, mas também o pensamento em geral, se afiança nesses encadeamentos imprevistos, irresolutos, sempre abertos a uma nova mutação. São nessas relações com o heterogêneo que se tornam possíveis as passagens dos devires, a construção de blocos de pensamento, a relação com

²⁴ Ibidem, p. 255.

um limite que desfaz a doxa e força o pensar no pensamento. Pensa-se apenas porque há algo de que o pensamento está despossuído. As figuras estéticas no plano performatizam essa intertextualidade diferencial radical entre planos descontínuos, mas que independente de modelos prévios, se combinam em misturas heterogêneas as quais colocam as máquinas do pensamento em execução. Mostraremos ao longo da pesquisa como essas operações acontecem em sua pragmática particular.

Da intertextualidade diferencial, nos ateremos assim aos elementos literários, sendo a literatura talvez o gênero de arte que mais compareceu nos trabalhos de Gilles Deleuze. Nas primeiras seções da presente pesquisa, procuraremos descrever alguns dos processos de assimilação das figuras literárias ao plano de imanência da filosofia, destacando suas funções, mas também seus recuos, seus processos de diferenciação por zonas proximais com os elementos do campo propriamente do conceito.

Da mesma maneira, destacaremos as relações diferenciais, ou intertextualidade diferenciais, entre os elementos literários (absorvidos no plano filosófico) de si para si, em sua diferencialidade. Tais blocos de devires entre literaturas, dispostos em um plano estrangeiro (ou melhor, em um estrangeirismo que passa por um plano), contribuem para elucidação das relações específicas da composição literária, antevistas por Deleuze (a restituição do infinito no finito, a comunicação da materialidade, a abertura à dimensão do fora, etc.), mas também a dobra dos conceitos de sensação que Deleuze promove e reabsorve no plano de imanência: conceitos que produz, a partir de uma descrição atenta do funcionamento da literatura em seus processos singulares de composição e que serão recolhidos em uma superfície imanente, a partir daquilo em que eles impulsionam o pensamento filosófico a criar. É o caso da noção de “corpo sem órgãos” que nasce no plano de composição da literatura de Antonin Artaud e que ganha na filosofia de Gilles Deleuze uma expressão filosófica mais ampla e multifuncional.

Nesse ponto, trataremos das tensões e intersecções dessas figuras literárias correlacionadas entre si e o plano filosófico. Para isso, se fará necessário investigar as relações literárias desde um fora do plano de imanência, partindo de seus deslizamentos de um plano de composição. Quais fissuras tais

figuras abrem no plano de imanência da filosofia? Quais ações diagonais produzem?

Tais correspondências se tornam necessárias, haja vista que nunca há, em Deleuze, a superação de um plano em direção a outro, a dissolução da composição (daquilo que pode ser pensado da composição) na imanência e vice-versa. Sobre as relações entre figuras literárias produzidas em seus planos de composição (tal como antecipadas pelo pensamento filosófico de Deleuze) e entre as figuras literárias assimiladas ao plano de imanência da filosofia, haverá também os seus blocos de devires específicos.

Quais relações diferenciais se abrem entre o escritor e o intercessor Beckett? Quais forças irredutíveis ao conceito, advindas de um fora da filosofia, entram em ressonâncias com as engrenagens do plano de consistência da filosofia? Por fim, como último exercício de intertextualidade diferencial, pensaremos com Deleuze a atração para fora desses personagens literários, configurados em um plano de imanência: desterritorializados novamente de seu eixo, traçam linhas de fuga que mergulhem essas máquinas sem território mais uma vez, em um “afundamento” do caos ou em direção à novos ciclos, novas intertextualidades diferenciais. Um domínio desenhado anteriormente entra em dissolução, mas os cruzamentos continuam em uma dobra de fora, como diria Michel Foucault.

Todas essas perspectivas fragmentárias e de variadas conexões acerca da arte e da literatura serão compositivas do pensamento deleuzeano em ressonância com o campo das sensações delineado em sua abordagem filosófica. Todas as três atitudes do pensamento descritas por Gilles Deleuze, individualmente, ou em colaboração com Félix Guattari, formam a cartografia de seu pensamento, mesmo que largas porções de terra se coloquem em um fora do espaço delimitado da filosofia. Seus continentes, no entanto, não têm fronteiras definitivas, trepidam com os deslocamentos dos povos que migram de uma latitude a outra e se espalham por suas extensões. Terras perdidas escapam às vistas e projetam uma dimensão de um fora dos limites do horizonte. Trata-se, portanto, de um pensamento das linhas limites, embora estas sejam a todo o momento, deslocadas, retraçadas, dissolvidas. Com efeito, as linhas que

recortam as zonas de vizinhança, as quais formam os blocos, não são nem retas e nem curvas: são em boa parte do trajeto, mistas, poligonais.

De nossa parte, nos propomos, na presente pesquisa, desbravar alguns desses terrenos escondidos, detectar algumas das ondas sísmicas provocadas pelos movimentos aberrantes de novas terras emergentes no pensamento deleuzeano. Aberto esse campo de possíveis, intentamos erguer nosso habitat e nossas saídas animados pelas potências discretas que agora se imprimem.

PARTE I

Os Escritores e os Livros: Uma Leitura em Rizoma

Intertextualidade Literária Pós-Unidade Textual.

Sabe-se que Gilles Deleuze, em toda extensão de seu percurso intelectual, trabalhou não só com temas ligados à literatura e às teorias literárias, mas também diretamente com as obras e seus autores, em sua completude, sobretudo com escritores de expressão francesa, inglesa, norte-americana e alemã. Desde a elaboração de seu trabalho sobre David Hume²⁵ até seus últimos escritos publicados em vida, *O que é a Filosofia?* (1991)²⁶, *O esgotado* (1992)²⁷ e *Crítica e Clínica* (1993)²⁸, Deleuze alternou entre diversos usos do material literário em sua produção filosófica. Uma epígrafe de Tchekhov como aquela apresentada no ensaio *Espinosa e as Três Éticas* – “Não sou nenhum Espinosa para fazer piruetas no ar”²⁹ – tem a função de introduzir, por uma via sensível o movimento rio, fogo, aéreo e luminoso do pensamento espinosano, a concatenação das *três Éticas* em suas velocidades específicas, moduladas em diferentes escalas, porém aproximadas pelas lógicas do signo, do conceito e das

²⁵ Deleuze, Gilles. *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume*, Paris, Presses Universitaires de France (1953). No Brasil, *Empirismo e Subjetividade* é publicado em 2001 pela Editora 34 com tradução de Luiz B. L. Orlandi.

²⁶ Deleuze, Gilles. *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991) escrito em colaboração com Félix Guattari: Paris, Les Éditions de Minuit.. No Brasil, *O que é a Filosofia?* é publicado em 1992 pela Editora 34 com tradução de Bento Prado Junior e Alberto Alonso Muñoz.

²⁷ Deleuze, Gilles. *L'Épuise*, posfácio à Quad de Samuel Beckett. Paris, Les Éditions de Minuit, de 1992. No Brasil, com o título de *O Esgotado*, foi publicado no volume *Sobre o Teatro* em 2010, organizado pelo professor Roberto Machado. O livro ainda é composto pelo ensaio “Um manifesto de menos” em que destaca as peças do dramaturgo, ator e cineasta italiano Carmelo Bene. *Sobre o Teatro*: São Paulo, Jorge Zahar, 2010.

²⁸ Deleuze, Gilles. *Critique et Clinique*. Les Éditions Minuit, Paris, 1993. No Brasil, *Crítica e Clínica*, publicado pela primeira vez em 1997 pela Editora 34 com tradução de Peter Pál Pelbart.

²⁹ Tchekhov, La Noce, Pléiade I, p. 618. Citado em: Deleuze, Gilles. *Crítica e Clínica*. “Espinosa e as Três Éticas. São Paulo, Editora 34, p.177.

essências que transpõe as lacunas e hiatos entre elas, através de traços nada homogêneos ou retilíneos como poderia se supor.

A epígrafe retirada de Tchekhov capta, assim, esse movimento excêntrico das passagens entre os livros da *Ética* de Espinosa. No mesmo ensaio, uma menção bastante passadiça ao escritor Gilles Aillaud, a única em toda obra filosófica de Deleuze. Ao estabelecer uma analogia entre o plano de composição do pensamento espinosano e o plano de composição (e decomposição) pictórico, Deleuze distancia Espinosa de Vermeer e o aproxima da “tradição do claro-escuro”, fazendo dele um aliado de Rembrandt, por exemplo, ao reconhecer momentaneamente que os signos e afectos na *Ética*, de Espinosa, não são como um gênero de conhecimento, mas “antes uma experiência onde se encontram ao acaso ideias confusas de misturas entre corpos, imperativos brutos para evitar tal mistura e buscar tal outra e interpretações mais ou menos delirantes dessas situações” (Deleuze, 2011, p. 184).

Assim, Espinosa participaria da construção do “único e mesmo mundo” (Ibidem, p. 193), paralelo à constituição do claro-escuro na pintura, dada a contaminação mútua dos matizes sem separação de luz e sombras, (sendo o anverso da ideia na *Ética* de que mesmo que os signos, enquanto paixões, permaneçam inadequados às noções, nem por isso deixam de ser precursores, “sombrios precursores”) e, oposto à lógica da complementaridade e do contraste das cores levada a cabo por Vermeer (Ibidem, 183-184).

Diante de tal exposição, surge somente em uma nota de rodapé a menção à Aillaud, complementando uma outra nota na qual cita o poeta italiano Giuseppe Ungaretti, esse que, por sua vez, respalda a interpretação de Deleuze de que em Vermeer, a sombra aparece como um “efeito isolável de sua causa, uma consequência separada, um signo extrínseco distinto das cores e de suas relações” (Ibidem, p. 183)³⁰. Aillaud corrobora a interpretação de Ungaretti, que corrobora a interpretação de Deleuze sobre Espinosa no que tange a sua afinidade com a tradição do claro-escuro, em uma verdadeira relação de intercessão traçada em múltiplas camadas.

³⁰ Afirma Ungaretti: “Cor que ele vê como uma cor em si, como luz, e cuja sombra também vê, e isola quando a vê (...)”. Ungaretti. *Vermeer, Caen, L'Échoppe*, 1990 apud Deleuze, 2011, p. 183.

Com efeito, paralelamente à passagem do poeta italiano citada, Gilles Aillaud potencializa a interpretação de Deleuze, todavia não exatamente com um excerto ou outro de seu texto, e sim por meio da memória de uma peça de teatro, *Vermeer et Spinoza*³¹, apenas mencionada sem que se desenvolva nada acerca de seu enredo, texto ou possíveis montagens. Entretanto, não seria essa peça talvez um pequeno dispositivo gerador, embora não exclusivo, de toda uma série de elementos assimétricos entre Vermeer e Espinosa concebidos por Deleuze?³²

Ainda no mesmo ensaio, citações interinas primeiro à Goethe, com seu *Tratado das Cores*, e a ideia de não imiscuidade entre o branco e o colorido, tendo em vista o fato de que o primeiro está do lado “da opacidade própria ao transparente puro” (Goethe apud Deleuze, 2011, p. 182), ou seja, é chamado o escritor de literatura em sua contraparte de cientista. Por fim, citação à Esquilo em sua tragédia *Ágamêmnon*: “não é mais por uma linguagem muda, nem pela fumaça de um fogo flamejante sobre um cimo que ele vai exprimir-se, mas em termos claros...” (Ésquilo apud Deleuze, 2011, p. 183). Nesse caso, a citação a Ésquilo apresenta, por meio de uma léxis poética, a distinção irreduzível entre signos e conceitos, a qual Deleuze pretende marcar em um primeiro momento. Ésquilo é convocado aqui como um modelo de imagem de pensamento duradoura no âmbito da cultura ocidental.

Citações curtas, únicas e transitórias de escritores se repetem ao longo da obra de Deleuze cumprindo diferentes funções. É o caso da menção à Arthur Adamov em *Diferença e Repetição* (1968)³³: em uma seção da conclusão, em que Deleuze trata das “individações impessoais e singularidades pré-individuais”, a peça de Adamov citada opera não simplesmente como uma ilustração de um mundo preenchido por singularidades pré-individuais, do “se” e

³¹ Aillaud, Gilles. *Vermeer et Spinoza*. Paris: Christian Bourgois, 1987.

³² Lembremos igualmente do trabalho de Yvonne Toros, *Espace et transformation: Spinoza*, Paris-I, 1981, invocado por Deleuze, no qual a autora já confrontava Espinosa e Vermeer e “esboçava uma teoria projetiva da cor em função do *Traité de l'arc-en-ciel*” (Deleuze, 2011, p. 182). Para além de tudo que já foi escrito sobre Espinosa e Vermeer, Deleuze torna explícitas em um mesmo plano suas fontes textuais, mesmo que heterogêneas entre si.

³³ Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968. Utilizamos aqui a tradução feita por Roberto Machado em parceria com Luiz Orlandi: Deleuze, Gilles. *Diferença e Repetição*. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

do “eles”, mas como uma elaboração temática dessa irrupção do sem-fundo, onde só há diferenças que “entram e saem pelas rachadura do Eu” (Deleuze, 2018, p. 260). Um mundo de elaboração de encontros e ressonância, onde a força impessoal do “ele” se manifesta no advento dos simulacros que transbordam a ordem da representação, com a irrupção do sem-fundo (Ibidem, p. 260) funciona, portanto, como tema que agencia a escrita de uma peça teatral, a partir de seus recursos próprios³⁴.

É bastante vasto o número de escritores citados na obra de Gilles Deleuze, a partir de diferentes funções e caracterizações. Ocorrem desde menções pontuais³⁵, como estas apontadas acima, até a interpretação de escritores que ocupam papéis estruturantes em sua obra, como é o caso de Lewis Carroll e de Antonin Artaud em *Lógica do Sentido*. De modo geral, pode-se dizer que o(s) problema(s) da literatura o obsedou por toda sua experiência intelectual. Exemplo disso, é a importante seção “Percepto, Afecto e Conceito” de *O que é a Filosofia?*, um dos últimos livros publicados em vida por Deleuze e Guattari e no qual o problema da literatura se faz onipresente, além de tantos outros tópicos do livro que recorrem à escritores, obras e exemplos de procedimentos de criação na literatura.

Deleuze escreveu três grandes obras sobre escritores: *Proust e os Signos* (1964), *Apresentação de Sacher-Masoch* (1967), e em colaboração com Félix Guattari - *Kafka. Por uma literatura menor* (1975). Nos três casos, pode-se dizer que Deleuze utiliza-se de um procedimento de leitura semelhante ao adotado no desenvolvimento de suas grandes monografias sobre filósofos³⁶: propõe uma outra forma de intervenção no seio da literatura, sem apagar o seu estilo, sua “gagueira”, criando conceitos sofisticados a partir dessa zona de vizinhança

³⁴ A peça em questão chama-se *Le grande et la petite manoeuvre*, 1950 (Théâtre I, N.R.F.). Op. Cit em: Deleuze, 2018, p. 260, nota 120.

³⁵ Uma grande obra sobre o tema da literatura em Gilles Deleuze se chama: *Deleuze et Les Écrivains: Littérature et Philosophie*, organizada por Bruno Gelas e Hervé Micolet: éditions Cécile Defaut, Lyon, 2007. Esta coletânea de ensaios contém um Index com quase todas as menções de Deleuze aos escritores de literatura.

³⁶ Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume (1953), Henri Bergson. Mémoire et vie (1957), Nietzsche et la Philosophie (1962), Le Bergsonisme (1966), Spinoza et le problème de l'expression (1968), Spinoza - Philosophie pratique (1981), Foucault (1986), Le Pli - Leibniz et le baroque (1988).

privilegiada. Devemos destacar ainda a coletânea de ensaios sobre literatura *Crítica e Clínica* (1993), com textos variados sobre as grandes questões de literatura que atravessam a obra de Deleuze. Em *Conversações* (1972), entrevistas como “Os Intercessores” são fundamentais para que se compreenda algumas das posições de Deleuze sobre a literatura. Os livros *Ilha Deserta* (2002) e *Dois Regimes de Loucos* (2003), ambas coletâneas de textos e entrevistas, divididos por períodos (1953-1974, 1975-1995), e organizados por David Lapoujade, trazem muitos ditos e escritos sobre a literatura.

Dentro desse panorama, os trabalhos Deleuze, a partir de meados dos anos 1970, parecem oferecer um tratamento singular ao problema da literatura em sua obra, ao trazer para o plano de imanência as máquinas literárias, acopladas a outras tantas máquinas desejantes, atendendo assim a outros agenciamentos³⁷. No primeiro volume de *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, obra já pertencente ao trabalho colaborativo com Félix Guattari e publicada originalmente em 1980³⁸, o conceito de “rizoma”, extensivo aos três domínios do conhecimento (filosofia, arte e ciência) se impõe como um horizonte do livro e da escrita, lançando suas linhas, inclusive, nos processos de escrita da literatura, aspecto que salientaremos. Encontramos menções a um só tempo pontuais e transitórias a escritores, tanto nomes como Jerzy Andrzejewski, que serão citados uma única vez em toda obra de Deleuze, até nomes como William Burroughs, que se repetem extensivamente nos trabalhos de Deleuze, no entanto, com funções bastante diversas.

³⁷ Segundo Anne Sauvagnargues, “o agenciamento propõe um modo de interação, mas pretendendo escapar aos pressupostos internalistas das noções de estrutura ou de sistema, que determinam o valor de seus elementos sobre um modo autocentrado, por diferenças internas no seio de um sistema enclausurado. Deleuze e Guattari só concebem sistemas que são abertos, conectados, não homogêneos, e eles chamam de ‘rizoma’ um tal dispositivo de conexões transversais, sobre o modelo da erva daninha, em que as raízes itinerantes e brotantes proliferam sem uma raiz dominante” (Sauvagnargues, 2006, p. 22). Dessa forma, no plano filosófico deleuzeano, devemos ter em conta que “o agenciamento transforma as noções de estrutura, sistema, torna o processo, alternando o caráter formalmente articulado de um sistema ou de uma estrutura por um processo pragmático que se abre sobre seus componentes heterogêneos, a signos diversos, biológicos, políticos e sociais em coexistência” (Farina, 2019, p. 2). Essa abertura a componentes heterogêneos feita por uma pragmática dos agenciamentos será peça central na presente pesquisa.

³⁸ Deleuze, Gilles: Guattari, Félix. *Mille Plateaux: capitalisme et schizophrénie*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1980. No Brasil, Deleuze, Gilles: Guattari, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Volume 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, primeira edição 1995 (2009).

Aqui, portanto, trata-se de situar os escritores em relação a uma questão bastante determinada: como suas escritas se relacionam ao plano de composição do Livro e quais as possibilidades de um Livro Rizoma? Desse modo, em uma exploração feita no plano de imanência da filosofia sobre a literatura, certos devires da escrita literária poderiam contribuir para o pensamento de um livro conectado ao fora, o livro rizoma. A literatura, neste caso, seria uma das engrenagens de um agenciamento co-extensivo.

Assim, no texto crucial de introdução, *Rizoma*³⁹, são inúmeras as referências a escritores, com diferentes funções nos estratos do texto-mapa de *Mil Platôs*, o que antes de tudo nos leva a destacar o lugar atribuído às máquinas literárias, suas linhas e velocidades de escoamento, já como uma força indutora na concepção do que seria um livro rizomático. Sem que se faça uma tipologia ou taxionomia por gêneros textuais e muito menos uma atribuição à sujeitos suficientes, reconhece-se o estatuto de agenciamento maquínico do livro que, acima de tudo, o direciona para um “corpo sem órgãos, que não para de desfazer o organismo, de fazer passar e circular partículas a-significantes, intensidades puras, e não para de atribuir-se os sujeitos aos quais não deixa senão um nome como rastro de uma intensidade” (Deleuze: Guattari, 2009, p. 12).

Sobre o tópico literário, pode-se pensar que, para além da dissociação da ideia de um livro como uma “totalidade significativa” e da suposição de que a enunciação e a figura mesma do escritor sejam um centro difusor da escrita literária, uma das consequências das afirmações de Deleuze e Guattari seria a constatação de que o corpo sem órgãos de um livro não é determinado por uma instituição⁴⁰, em especial a dita instituição literária tal como uma “unidade pivotante objetiva”⁴¹, visto ser a singularidade mesma de um livro, suas “linhas

³⁹ *Rizoma* já havia sido publicado originalmente em 1976 pelas Éditions de Minuit.

⁴⁰ Sobre o tema da literatura como instituição ver: Barthes, Roland. *Crítica e Verdade*. Trad. De Geraldo Gerson de Souza. S.Paulo: Perspectiva, 1982. Chartier, Roger. *A Ordem do Livro*. Trad. de Mary del Priore. Brasília: UnB., 1994. Derrida, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

⁴¹ Deleuze e Guattari no texto *Rizoma* irão descrever o processo de desestruturação dos ditos livros-raiz e de raiz fasciculada marcados ainda pelo “trabalho espiritual da unidade” (Deleuze: Guattari, 2009, p. 13-14). Cresce em multiplicidades desenraizadas em contrapartida o rizoma

de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação” (Ibidem, p.11), que constitui suas diferenciações. Com efeito, sobre a caracterização de um livro, há várias, “segundo a natureza das linhas consideradas, segundo seu teor ou sua densidade própria, segundo sua possibilidade de convergência sobre um “plano de consistência” que lhe assegura a seleção” (Ibidem, p. 12).

De certo modo, a concepção de livro apresentada em *Mil Platôs* perpassa em diferentes pontos as conexões que Deleuze estabelece com o campo literário, em especial, no que diz respeito a uma compreensão sobre o funcionamento da escrita e do ato de escrever. Em sentido mais amplo, embora não sejam unívocas nos ditos e escritas de Deleuze sobre literatura, ideias correlatas a essa concepção, por sua vez, se tornam uma das linhas de força recorrentes no pensamento do filósofo sobre a literatura nesse período e em diante, notadamente em consonância com conceitos e operadores apresentados em *Mil Platôs*⁴².

Assim, a partir dos usos das “literaturas menores” que Deleuze executa de acordo com a necessidade de resolução de problemas pontuais, se intensifica a proposição das obras literárias como dispositivos produtivos, de engrenagens associadas, sempre na iminência de uma desintegração em proveito de uma relação limite com seu fora. De modo geral, observa-se nas elaborações da

caracterizado por outros princípios como o de conexão, de heterogeneidade, de multiplicidade, de ruptura a-significante, de cartografia e de decalcomania (Ibidem, p.15-25).

⁴² Destaquemos a guinada política no sentido de uma “micropolítica do desejo” e de uma “revolução molecular” (de uma certa perspectiva, já que o “revolucionário” esteve presente em sua obra desde muito cedo) no pensamento de Deleuze a partir do trabalho colaborativo com Félix Guattari já em 1972, com a publicação do *Anti-Édipo*. A preocupação clínica apresentada nesse trabalho, associa-se com uma compreensão das artes e da literatura, de longa duração na filosofia de Deleuze, como formas de “desorganização criadora” (vide o papel da noção de “Corpo sem Órgãos” em *Lógica do Sentido*), tentativas de invenção de linhas de fuga em distinção dos múltiplos mecanismos de normatização e captura do poder, inclusa a psicanálise, em direção à devires outros de vida, aquilo que Deleuze chamará de *saúde*. Três anos depois, em 1975, *Kafka: por uma literatura menor*, ainda em colaboração com Félix Guattari, já assinala esse agenciamento político intransponível nas ditas literaturas menores, o que leva não só a uma reorientação analítica por Deleuze dos textos literários, mas também a uma redefinição dos textos literários como potências desviantes e criadoras, para além da compreensão do texto literário entendido como uma estrutura semiótica de significação, objeto da crítica literária. Ver: Deleuze, Gilles: Guattari, Félix. *L'Anti-Œdipe – Capitalisme et schizophrénie*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1972. Deleuze, Gilles: Guattari, Félix. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.

dupla de pensadores sobre as obras literárias, ressonâncias com as operações mesmas de diferentes tipos de livros, inclusive um livro ramificado como *Mil Platôs*, que se pretende desterritorializado de qualquer gênero circunscrito. Em uma espécie de circuito aberto, em outra direção, o ainda livro de filosofia se produz em uma conexão intensiva com o livro de literatura:

(...) não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito. Um livro tampouco tem objeto. Considerado como agenciamento, ele está somente em conexão com outros agenciamentos, em relação com outros corpos sem órgãos. Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. Um livro existe apenas pelo fora e no fora⁴³.

Não seriam, portanto, esses agenciamentos a-significantes, esses circuitos complexos interligados, reivindicativos de análise, mensuração, descrição, cartografia e ao mesmo tempo de instrumentalidade algo coexistente com as multiplicidades específicas dos aparatos literários? Decerto, Deleuze e Guattari irão afirmar, especificamente no primeiro capítulo de *Mil Platôs*, um cruzamento imanente entre o livro máquina e a máquina literária: essa última, como um acontecimental do livro, manifesta de maneira nua o modo como uma máquina, para funcionar, está necessariamente agenciada a outras máquinas, ou seja, em uma relação intransponível com um fora, com “regiões ainda por vir” (Ibidem, p. 12-13).

⁴³ Deleuze, 2009, p. 12. O tema norteador da presente tese trata exatamente dessas “conexões com outros agenciamentos”, todavia naquilo que se poderia configurar como um “espaço literário deleuzeano”, um lugar entre obras traçado pelos movimentos de composição e decomposição, convergência e disjunção, feito de encontros entre os variados textos-dispositivos literários invocados por Deleuze em seus escritos, na perspectiva de um limite com o fora. Chamaremos esse processo de *intertextualidade diferencial*, com a ressalva de que o termo diferencial aqui encena o movimento de diferenciação de toda carga linguageira que ainda acarreta o termo intertextualidade, gesto análogo a um direcionamento geral do trabalho de Deleuze com as obras literárias, expresso, sobretudo, a partir de *Kafka: por uma literatura menor*.

Logo, em última instância, na primeira parte de *Mil Platôs*, dentre todos os tipos de livros, haverá um deslocamento por diferentes figuras botânicas que os caracterizariam, desembocando por fim, na radicalidade do rizomático⁴⁴. É nesse cenário móvel que irrompem os rastros de nomes de escritores já “ajudados, aspirados, multiplicados” (Ibidem, p. 11), isto é, desterritorializados de uma presumível obra de origem, dessubjetivados e evadidos de uma enunciação advinda de um terreno autoral, metamorfoseados na trama de um livro estrangeiro a qual explorará potências heterodoxas de tais nomes e escritos literários, de acordo com seus reposicionamentos nas variadas, imprevistas e sempre novos encontros produzidos.

Heinrich von Kleist e Franz Kafka, por exemplo, são inscritos como máquinas literárias agenciadas, respectivamente a “uma louca máquina de guerra” e uma “máquina burocrática inaudita” (Ibidem, p. 12). São assim invocados com a função exemplar de demonstrar como “uma máquina literária pode estar ligada, e deve estar ligada” a outras máquinas “para funcionar” (Ibidem, p. 12).

De outro modo, Deleuze e Guattari afirmam uma anterioridade, não cronológica, dos agenciamentos em relação às obras tomadas de maneira estanque, isto porque uma obra literária não é um mero dispositivo formal autotélico – além de uma máquina estar atada a outras por meio de platôs e engrenagens, qualquer indício de clausura reencontrará em suas “próprias” potências (“próprio” aqui diz respeito apenas às forças intrusas que lhes atravessam), como nas máquinas poéticas mallarmaicas ou nas modulações formais de Valéry, uma abertura para o fora.

Nesse sentido, também se pode pensar em um agenciamento entre máquinas literárias distintas em um mesmo plano, tal como a superfície textual de *Mil Platôs*. Com efeito, e considerando o caráter exemplar do nome Kafka conforme aparece especificamente em *Mil Platôs*, se a máquina kafkiana entra

⁴⁴ Conforme dito, o restante do capítulo apresentará diferentes figuras do livro, a começar pelo livro-raiz marcado por uma lógica binária, o sistema-radícula associado a uma produção moderna na qual, apesar de haver um “aborto da raiz principal” subsiste ainda um trabalho espiritual da unidade (Deleuze: Guattari, 2009, p. 13-14). Por fim a figura do rizoma, onde se subtrai “o único da multiplicidade a ser constituída” (Ibidem, p. 15).

em cópula com outras máquinas operando como uma engrenagem em contato com outras engrenagens, se ao mesmo tempo é acionada por devires animais e vegetais que atravessam seus estratos, e se uma máquina como a kafkiana pode se replicar diferencialmente em outras máquinas de natureza aproximativa, como a máquina beckettiana, a partir de um plano comum (como tentaremos demonstrar no presente trabalho), será nas relações limites com as multitudes do fora, dos interstícios aos espaços contíguos de um dentro, que uma produtividade de literatura ramificada em si e coextensiva à filosofia e aos demais saberes, que irá manifestar suas potências de transformação.

É esse aspecto pragmático do texto de literatura, em Deleuze, tanto do ponto de vista de suas segmentações infinitas, quanto de sua manifestação como acontecimento, que afasta qualquer entendimento da literatura como *ideologia* (Ibidem, p. 12) que, no fim das contas, a associaria ao campo da representação.

Da mesma forma, atesta-se o papel que o nome literário (deslocado) exerce na tessitura do livro deleuzeano, mesmo que se revele diferentes direcionamentos e operações coparticipantes em um plano compartilhado. Pode-se dizer que na introdução de *Mil Platôs* ocorre uma passagem entre três figuras botânicas/agrimensórias principais, como imagens orgânicas dos tipos de livros, de modo que a segunda (o sistema-radícula) funciona a partir de uma desorganização da primeira (o livro-raiz) e, por sua vez, a terceira (o rizoma) funciona como uma desorganização da segunda forma, já no limite do informal e do inorgânico.

Não se trata exatamente de uma divisão por épocas, visto estar em jogo, sobretudo, os deslocamentos de posições entre uma figura e outra, assim como o cálculo entre suas distâncias, como em uma cartografia. O sistema-radícula, por exemplo, associado à modernidade (Ibidem, p. 14), para além de uma conotação temporal, mostra-se como um rearranjo espacial, geográfico e distributivo de um modo de evolução do livro articulado à vida.

Por consequência, os autores de literatura florescem em uma condição híbrida com tais mutações criadoras desse devir arbóreo. Assim, o livro-raiz “é o livro clássico, como uma bela interioridade orgânica, significativa e subjetiva” e na qual o livro “imita o mundo”, sua lei é a “reflexão”, o Uno assume a forma

binária do “dois” traindo a plurivocidade da natureza, o espiritual e suas totalizações submetem a uma multiplicidade da vida (Ibidem, p. 13). Em contrapartida, o sistema-radícula demonstra uma expansão das forças se comparado a figura anterior, e por tal, “a modernidade se vale de bom grado” dele (Ibidem, p. 14).

Como afirmam Deleuze e Guattari, “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” (Ibidem, p. 14). É caracterizado por uma condição intermediária, haja vista que, nele, “a realidade natural aparece no aborto da raiz principal, mas sua unidade subsiste ainda como passada ou por vir, como possível” (Ibidem, p. 14).

Portanto, ainda sobrevive nessa segunda figura uma ideia de unidade, mesmo que seja uma ideia reguladora ou uma abstração presumida, ou mesmo um apelo de “superação” da natureza no *Espírito Absoluto*, visto que “deve-se perguntar se a realidade espiritual e refletida não compensa este estado de coisas, manifestando, por sua vez, a exigência de uma unidade secreta ainda mais compreensiva, ou de uma totalidade mais extensiva” (Ibidem, p. 14).

Nessa linha de articulação, se entrelaçam os rastros literários de William Burroughs e James Joyce, não como representantes de uma imagem do pensamento, mas como linhas de encontros e processos que conformam uma superfície que inexistia previamente. Aparecem nas folhas da introdução do livro *Mil Platôs*, a partir de um cruzamento quase paradoxal entre uma existência como forma do pensamento (já que, como se sabe, as artes para Deleuze não são tomadas como objetos do pensamento, e sim formas de pensamento) e o traço estrangeiro de um plano de imanência, que “forçaria o não pensado no pensamento”, que em um movimento reversível é traçado pela própria criação de conceitos, tarefa da filosofia.

Com isso, a figura de Burroughs, colada ao seu método do *cut-up*⁴⁵, torna-se a própria produção de uma escrita-fascículo, fibra de um sistema radicado:

⁴⁵ *Cut-up* era uma “metodologia de recorte, remistura e hibridização de diversas fontes textuais, previamente existentes, selecionadas das mais diferentes proveniências (obras literárias, jornais, a Bíblia, tratados médicos, canções pop, gravações ao acaso, discursos televisivos, os próprios

(...) a dobragem de um texto sobre outro, constitutiva de raízes múltiplas e mesmo adventícias (dir-se-ia uma estaca), implica uma dimensão suplementar à todos textos considerados. É nesta dimensão suplementar da dobragem que a unidade continua seu trabalho espiritual. É neste sentido que a obra mais deliberadamente parcelar pode também ser apresentada como Obra Total ou o Grande Opus⁴⁶.

O avançado procedimento de Burroughs seria sincrônico a um retardamento formal, que também não deixaria de ser um movimento de reterritorialização das livres inflorescências dos textos, reconduzidas a uma unidade estrutural dita suplementar, uma vez que o todo das dobras parece ser maior que a soma das partes (dos textos), sendo a própria ideia de soma um elemento excessivo, algo como um “N+1”. Deve-se ressaltar que essa colocação de que o método de Burroughs seria um procedimento reflexivo, uma espécie de reabsorção dos fragmentos em uma totalidade imaterial, não dada e, por isso,

escritos de Burroughs, etc), a prática do cut-up acabou por constituir, para Burroughs, uma espécie de verdadeiro mecanismo literário - aqui definido em termos de uma writing machine (máquina de escrita) conceitual -, levando o à produção, ao longo da década de 1960, de inúmeros outputs textuais, e à elaboração de sua famosa Nova Trilogy (Trilogia Nova), composta pelas obras *The Soft Machine* (1961), *The Ticket that Exploded* (1962) e *Nova Express* (1964); bem como aplicações e extensões do método em colagens, fotomontagens e na manipulação e adulteração de conteúdo de áudio e vídeo” (Diógenes, 2012, p. 347).

⁴⁶ Deleuze: Guattari, 2009, p. 14. Sobre o último ponto, o conceito de *Gesamtkunstwerk* ou “Obra de Arte Total” é comumente associado em sua origem ao romantismo alemão do século XIX, e à conjunção de música, teatro, canto, dança e pintura nos dramas musicais de Richard Wagner. Todavia, devemos salientar a recuperação dessa ideia nas artes modernas e de vanguarda do século XX reaparecendo em diversos artistas. Há mudanças relevantes sobre o assunto, por exemplo, na prática curatorial da segunda metade do século. É o caso Fredrick Kiesler (1942-2004) e a sua teoria correlacionista. Esse tratava da exposição “como uma “galáxia” onde todos os elementos que a constituíam, fossem físicos ou emocionais, desde a obra até ao espectador, eram pensados, sobretudo pelas correlações que estabeleciam com os restantes num todo contínuo ou “elástico” assente no conceito integrado de tempo-espaco-arquitetura. Espaço e espectador seriam partes integrantes de uma obra maior onde se encontrava também o objeto em exposição” (Coutinho, Barbára: Tostões, Ana. “A exposição como “obra de arte total”: O MUDE como caso de estudo”. Em: Dossier temático: “Museus, utopia e urbanidade”, volume 4. (org) Alice Semedo, Paulo Simões Rodrigues, Pedro Casaleiro e Raquel Henriques da Silva. Midas revista de estudos interdisciplinares). A “utopia de uma reconciliação entre arte e vida”, nos termos da tradição artística moderna, não será operante em Deleuze, que pelo menos desde *Proust e os Signos* (1964), configura uma história própria das relações, implicações, entre a Literatura e a Arte com a Vida, com todos os desvios e fugas observados nos diferentes trabalhos.

da ordem de um trabalho do espiritual inserido na imanência, é uma ideia pontual e funcional no plano argumentativo singular do texto de introdução, *Rizoma*.

Em *Lógica do Sentido* (1969)⁴⁷, por exemplo, Burroughs é citado no final da vigésima segunda série, *Porcelana e Vulcão* e, mais do que servir como exemplificação de um conjunto de ideias deleuzeanas, a afirmação do escritor norte-americano experiencia localmente, a partir do domínio da literatura, aquilo que a filosofia engendra a partir de conceitos. Há uma passagem em que Deleuze afirma a necessidade de um face-a-face entre a efetuação e a contra-efetuação, um drama no qual a presença dos dois interlocutores se faz imprescindível para que se “apreenda a verdade eterna do acontecimento” (Deleuze, 1974, p. 164), de modo que a *fissura*, como contra-efetuação, não se torne abstrata “sem a inscrição do acontecimento também na carne”, mas também que se evite o acontecimento reduzido a parte efetuada, de maneira que o levaria a confundir “sua linha com a outra linha, no interior do corpo” (Ibidem, p. 164)⁴⁸.

O texto de Burroughs ingressa no plano serial de *Lógica do Sentido* como contra-efetuação, a ideia de que as “revelações” efetuadas através da experiência das drogas e do álcool e, por consequência, passíveis de “exploração revolucionária”, “estejam para sempre aprisionadas em suas efetuações” (Ibidem, p. 164). Deleuze com Burroughs apostam, portanto, em um deslocamento da psicodelia em direção a uma liberação possível do acontecimento:

Não podemos renunciar a esperança de que os efeitos da droga ou do álcool (suas "revelações") poderão ser revividos e recuperados por si

⁴⁷ Deleuze, Gilles. *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969. Utilizamos a edição: Deleuze, Gilles. *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

⁴⁸ A contra-efetuação, desde que não seja isolada (o que também a tornaria um evento vazio e “bufão”), revela o acontecimento que desde si atravessa o efetuado sem nele se esgotar: “(...) ser o mímico do que acontece efetivamente, duplicar a efetuação com uma contra-efetuação, a identificação com uma distância, tal o ator verdadeiro ou o dançarino, é dar à verdade do acontecimento a chance única de não se confundir com sua inevitável efetuação, à fissura a chance de sobrevoar seu campo de superfície incorporal sem se deter na quebradura de cada corpo e a nós de irmos mais longe do que teríamos acreditado poder.” (Deleuze, 1974, p.164).

mesmos na superfície do mundo, independentemente do uso das substâncias, se as técnicas de alienação social que os determinam são convertidas em meios de exploração revolucionários. Burroughs escreve sobre este ponto estranhas páginas que dão testemunho desta busca da grande Saúde, nossa maneira de ser piedosos: "Imaginal que tudo o que se pode atingir por vias químicas é acessível por outros caminhos..."⁴⁹

Dessa forma, na superfície do texto deleuzeano, a suposta unidade da autoria é quebrada⁵⁰ e os estratos textuais assinados como William Burroughs podem revelar diferentes afetos, implicar em processos de territorialização ou desterritorialização, de acordo com as relações maquínicas, nas quais são introduzidos. Algo que poderia ser visto como um aborto de um devir psicodélico, em nome de uma reterritorialização, no contexto de *Lógica do Sentido* opera como contra-efetuação e expressão do acontecimento. Segue, de modo similar, a lógica dos processos *esquizes* e suas possíveis interrupções. É conhecida a resposta dada por Deleuze no *Anti-Édipo*: "alguém nos perguntou se nunca tínhamos visto um esquizofrênico, não, não, nunca vimos um" (Deleuze: Guattari, 1976, p. 482). Com essa afirmação,

(...) eles estão apenas nos lembrando que não podemos confundir o 'processo esquizofrênico' com a 'produção de um esquizofrênico'. O esquizofrênico-entidade é alguém que tentou algo, mas fracassou: O processo foi interrompido pela edipianização, pela psiquiatrização⁵¹.

O álcool e as drogas ocupariam o espaço da interrupção de processos, da fixação de uma identidade em convergência com o "esquizo do hospital":

⁴⁹ Ibidem, p. 164-165.

⁵⁰ Como afirma Deleuze: "O fim, a finalidade de escrever? Para além ainda de um devir-mulher, de um devir-negro, animal, etc., para além de um devir-minoritário, há o empreendimento final do devir-imperceptível. Não, um escritor não pode desejar ser "conhecido", reconhecido. O imperceptível, caráter comum da maior velocidade e da maior lentidão. Perder o rosto, ultrapassar ou furar o muro, limá-lo pacientemente, escrever não tem outro fim". (Deleuze: Parnet, 1998, p. 58).

⁵¹ Lima, 2010, p. 27.

Nós distinguimos a esquizofrenia enquanto processo e a produção do esquizo como entidade clínica boa para o hospital. O esquizo do hospital é alguém que tentou alguma coisa e que falhou, desmoronou. Afirmamos que há um processo esquizo, de descodificação e desterritorialização, que só a atividade revolucionária impede de virar produção de esquizofrenia⁵².

Contudo, em *Rizoma*, Burroughs ainda é expoente de uma certa linha de força da tradição moderna, na qual a invenção formal e suas linhas de fuga estão presas a uma dupla lógica cíclica, na qual, apesar de existir uma força centrífuga que empurra as linhas para fora, uma outra força centrípeta subjacente exerce pressão sobre elas, recapturando-as para um centro, em nome da constituição de novas totalidades:

A maior parte dos métodos modernos para fazer proliferar séries ou para fazer crescer uma multiplicidade valem perfeitamente numa direção, por exemplo, linear, enquanto que uma unidade de totalização se afirma tanto mais numa outra dimensão, a de um círculo ou de um ciclo. Toda vez que uma multiplicidade se encontra presa numa estrutura, seu crescimento é compensado por uma redução das leis de combinação⁵³.

Nesse espaço, Burroughs é coetâneo de James Joyce, formando uma espécie de zona de vizinhança territorial – “abortadores da unidade”, mas que “afirmam uma unidade angélica e superior”, algo característico do sistema-radícula (Deleuze: Guattari, 2009, p. 14):

As palavras de Joyce, justamente ditas “com raízes múltiplas”, somente quebram efetivamente a unidade da palavra, ou mesmo da língua, à medida que põem uma unidade cíclica da frase, do texto ou do saber (...).

⁵² Deleuze: Guattari, 1992, p. 35-36. Deve-se compreender *atividade revolucionária* aqui como “revolução micropolítica” e “molecular”.

⁵³ Idem, 2009, p. 14. Sobre intertextualidade diferencial, se diz de um deslocamento da rigidez de um comparatismo literário estruturalista em nome de uma proliferação de mecanismos combinatórios.

Vale dizer que o sistema fasciculado não rompe verdadeiramente com o dualismo, com a complementaridade de um sujeito e de um objeto, de uma realidade natural e de uma realidade espiritual: a unidade não para de ser contrariada e impedida no objeto, enquanto que um novo tipo de unidade triunfa no sujeito. 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 permanece sendo imagem do mundo, caosmo-radícula, em vez de cosmo-raiz. Estranha mistificação, esta do livro, que é tanto mais total quanto mais fragmentada. O livro como imagem do mundo é de toda maneira uma ideia insípida. Na verdade não basta dizer Viva o múltiplo, grito de resto difícil de emitir. Nenhuma habilidade tipográfica, lexical ou mesmo sintática será suficiente para fazê-lo ouvir⁵⁴.

Certamente Deleuze, ao citar Joyce, pensava na escrita e elocução de obras como *Ulisses* (1922), *Pomas: Um Tostão Cada* (1927) e *Finnegans Wake* (1939). Sobre a obra de 1939⁵⁵, é ponto comum entre a comunidade de leitores o reconhecimento da opacidade da obra, a dificuldade de estabelecimento do sentido do texto, isso por conta dos jogos de palavras, neologismos, combinações sintagmáticas, como esclarece Rosenbloom (Rosenbloom apud Oliveira, 2015, p. 7).

Apesar da escritura labiríntica do “trabalho em progresso”, da “quase construção de uma língua própria que Joyce utilizava” e, sobretudo, da aparência “de um grande amontoado de frases desconexas, pontuadas por palavras sem sentido” (Ibidem, p. 8), haveria, “abaixo da superfície de cada parágrafo e de

⁵⁴ Ibidem, p. 14.

⁵⁵ Joyce, James. *Finnegans Wake*. Nova York: Greatspace Pub, 2014. Sobre traduções no Brasil, se destaca a tradução integral feita por Donald Schuller publicada em fascículos: Joyce, James. *Finnegans Wake*. Tradução de Donald Schüller. Porto Alegre: Ateliê Editorial, 1999, 2000, 2001 e 2002. Há também o trabalho de Dirce Amarante que opta por recriar um fio narrativo no texto de Joyce selecionando assim certo fio condutor de narrativa: Joyce, James. *Finnegans Wake* (por um fio). Tradução de Dirce Waltrick do Amarante. São Paulo, Editora Iluminuras, 2018. Também a obra *Panorama do Finnegans Wake* tradução de excertos da obra de Joyce feita por Augusto de Campos com comentários de Augusto e Haroldo de Campos transcritores do texto: Joyce, James; Campos, Haroldo de. *Panorama de James Joyce*. Tradução e notas de Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2001. Destacamos também: Amarante, Dirce Waltrick do. *Para ler Finnegans Wake de James Joyce*. Editora Iluminuras, 2009.

cada linha de *Finnegans Wake* (...), a ponta de um profundo eixo de sentidos, de uma lógica cheia de significados e de grandes intenções” (Ibidem, p. 8).

Mesmo que o tema do livro possa ser, para alguns, o próprio livro e suas fugas⁵⁶, ou a ênfase de seu enredo ser a dispersão de histórias ouvidas, contadas e recontadas, repetidas vertiginosamente, se multiplicando, metamorfoseando os próprios personagens, apagando qualquer identidade substancial ou inflexão subjetivista no plano da escrita, haveria ainda um caráter circular das frases e narrativas que, a despeito de sempre retornarem diferencialmente (o que permite múltiplas entradas do leitor nas tramas de sua prosa poética), seriam asseguradas por uma unidade constitutiva subjacente. *Finnegans Wake* é composto por uma mescla de aproximadamente sessenta e cinco línguas e dialetos e “incluiu nesse novo idioma tanto línguas modernas quanto antigas, orientais e ocidentais, e ainda distorceu e disfarçou muitas delas, criando, assim, um enorme quebra-cabeça cheio de adivinhações e jogos de palavras” (Amarante, 2002, p. 94).

Entretanto, se o pivô lexicológico da língua inglesa é implodido (“Joyce escreveu para fazer desaparecer o inglês”), a sintaxe do inglês, sua língua nativa, é basicamente conservada, como apontou Umberto Eco⁵⁷. Como na análise da frase extraída de *FW*, em que se verifica uma tessitura pluridiomática, ao mesmo tempo em que inventada, porém, sem grandes prejuízos para sintaxe do inglês:

Are we speachin d'anglas landage orsprakin sea Djoytsch?" (Estamos parlando anglês ou você está se sprechando em Djoycenamarquês?)
[FW 485]. Nessa pequena sentença, Joyce usou o francês ("d'anglais"),

⁵⁶ Para Beckett, por exemplo, o livro é “sobre coisa alguma, é a coisa em si”. Para Michel Butor, “Wake nada mais é que um sonho sobre a linguagem”. Sobre essa discussão, estudiosos como Margot Norris e José Carneiro González irão afirmar que “algo de fato emerge da leitura do livro e não se pode negar a existência de uma trama que descansa sobre a espessa textura de suas linhas. Segundo o próprio James Joyce, em *Finnegans Wake* ele conta a história da família de Chapelizod de uma maneira nova, usando uma linguagem onírica” (Amarante 2009, p. 16).

⁵⁷ Umberto Eco, em prefácio à edição italiana da obra, afirma que *Finnegans Wake* “é antes de tudo um texto plurilíngue. Portanto, é igualmente inútil traduzi-lo, porque já foi traduzido. Traduzir determinado *pun* que tem um radical alemão A e um radical italiano I, significa no máximo transformar o sintagma AI em um sintagma IA” (Joyce, James. Anna Livia Plurabelle. Torino: Giulio Einaudi, 1996, p. VII).

o alemão ("sprechen Sie Deutsch?"), o inglês e, poder-se-ia dizer, o "joyce", ou "Djoytsch", uma vez que algumas dessas palavras são criações dele próprio⁵⁸.

Ora, o aspecto circular da narrativa (mesmo que se considere múltiplos centros), mais a manutenção de uma sintaxe recuperada após os vários processos de multiplicação da língua, confeririam o caráter "angelical e superior" do texto de Joyce⁵⁹. Tal síntese descritiva da escrita de Joyce, feita por Deleuze e Guattari, demonstra que, além de leitores dos textos clássicos de literatura, os pensadores consideravam certas tradições e perspectivas de leitura desses textos, ou seja, o diálogo da filosofia com a literatura era extensivo também ao campo da crítica⁶⁰.

Por outro lado, do mesmo modo que Burroughs, James Joyce reaparece em variados contextos da obra de Deleuze, a serviço de diferentes funções e destaques⁶¹. Traça, igualmente, agenciamentos de outra natureza que estes

⁵⁸ Amarante, 2002, p. 94.

⁵⁹ "É claro que poderíamos ainda trazer algumas referências que certamente habitaram a mente de Joyce por ocasião da escritura de *Finnegans Wake* – e a forma como cada um deles contribuiu para sua elaboração. Indispensável, porém, é registrar talvez o mais importante deles: Giambattista Vico. Dele, *Joyce copiou o modo circular* [grifo nosso] de ver o desenvolvimento do mundo como descrito em sua, talvez, mais importante obra: *A Ciência Nova*. Esse tratado é o lugar onde Joyce vai assentar o enredo de *Finnegans Wake* – pairando entre a História, os mitos e as lendas de diversas culturas" (Oliveira, 2015, p. 9).

⁶⁰ Algo também que se atesta nas passagens nas quais Deleuze aborda um determinado texto literário e menciona, seja para concordar ou discordar, estudos outros sobre a obra. No segundo caso, a título de exemplo, é o caso do trabalho de Marthe Robert (1914-1996), que foi uma das principais intérpretes da obra de Franz Kafka em solo francês, e que é confrontada, em especial, em passagens de *Kafka: por uma literatura menor* de 1975. Sua crítica de matriz psicanalítica será criticada e deslocada por Deleuze e Guattari. Do mesmo modo, é certo que uma obra em especial da pesquisadora, *L'Ancien et le nouveau* (1963) foi um dos pontos de partida para que Deleuze pensasse, a partir de seu distanciamento, as relações entre arte e vida.

⁶¹ Antes, em *Diferença e Repetição*, na seção "A eliminação do negativo e o eterno retorno" Joyce já era citado em combinação com Nietzsche tendo em vista a reconfiguração feita por Deleuze da ideia de *Eterno Retorno*. Todavia, apesar de Deleuze pensar a circularidade da obra de Joyce em termos semelhantes, a ênfase aqui se dará mais na repetição diferencial das séries, exterior à lógica da representação, do que em qualquer anelo de totalidade. O enfoque no processo de escrita em per si permite que a escrita joyceana não se distinga do caosmos: "É próprio de cada diferença passar através de todas as outras e de se "querer" ou de se reencontrar através de todas as outras. Eis porque o eterno retorno não surge em segundo lugar, nem vem após, mas já está presente em toda metamorfose. É contemporâneo do que ele faz retornar. O eterno retorno reporta-se a um mundo de diferenças implicadas umas nas outras, a um mundo complicado, sem identidade, propriamente caótico. Joyce apresenta o *vicus of recirculation* como

observados em *Rizoma*, com outros escritores, como Beckett. Em conexão com Burroughs, no entanto, manifestará o devir-louco da linguagem que, ao fim e ao cabo, aborta sua espessura singular inserindo-se em uma teleologia maior da linguagem que aguarda ainda uma reconciliação das línguas; uma nova Babel intrêmula, capaz de suportar as *rachaduras* do Eu, de maneira talvez mais próxima ao plurilinguismo de Wolfson e certamente distante da polifonia kafkiana. Esse será um tema recorrente na abordagem de Deleuze sobre a literatura: a escrita literária moderna como modo de desubjetivação, como um lugar de liberação de uma linguagem *diferencial*, irrupção dos movimentos aberrantes em literatura, no entanto, sempre sujeitas a interrupções ou reterritorializações.

Tudo se passa de modo diferente em um rizoma. O Rizoma, em botânica, é um tipo de caule que cresce horizontalmente, subterrâneo e em boa parte das vezes com porções aéreas. Está presente em plantas cujos brotos “ramificam-se em qualquer ponto podendo se transformar em tubérculos ou bulbos”. Seus pontos se conectam em qualquer direção, sem que haja uma convergência para um centro e nem uma raiz pivotante, isto é, uma haste, um suporte que sustente

aquilo que faz girar um caosmos; e Nietzsche já dizia que o caos e o eterno retorno não eram duas coisas distintas, mas uma mesma afirmação. O mundo não é finito, nem infinito, como na representação: ele é acabado e ilimitado. O eterno retorno é o ilimitado do próprio acabado, o ser unívoco que se diz da diferença, No eterno retorno, a caos-errância opõe-se à coerência da representação; ela exclui a coerência de um sujeito que se representa, bem como de um objeto representado. A repetição opõe-se à representação: o prefixo mudou de sentido, pois, num caso, a diferença se diz somente em relação ao idêntico, mas, no outro, é o unívoco que se diz em relação ao diferente. A repetição é o ser informal de todas as diferenças, a potência informal do fundo que leva cada coisa a esta “forma” extrema em que sua representação se desfaz” (Deleuze, 2018, p. 64). Em seguida, na seção “O que é decisivo no problema da diferença: o simulacro, a resistência do simulacro”. *Finnegans Wake* é diretamente citado - “O conjunto dos círculos e das séries é, pois, um caos informal, a-fundado, que não tem outra “lei” além de sua própria repetição, sua reprodução no desenvolvimento do que diverge e descentra. Sabe-se como estas condições já se encontram efetuadas em obras como o *Livre*, de Mallarmé, ou *Finnegans Wake*, de Joyce: elas são, por natureza, obras problemáticas. Nelas, a identidade da coisa lida se dissolve realmente nas séries divergentes definidas pelas palavras esotéricas, assim como a identidade do sujeito que lê se dissolve nos círculos descentrados da multileitura possível. Todavia, nada se perde, cada série só existindo pelo retorno das outras” (Ibidem, p. 73-74). Aqui, Deleuze tendo como intercessor Umberto Eco reconhece justamente em Joyce uma “ausência de centros de convergências”, isto é, a modernidade artística nessa interpretação não se desenvolve na direção de um sistema radícula. Joyce seria então um produtor de simulacros, lembrando que estes “não são uma simples imitação, mas sobretudo o ato pelo qual a própria ideia de um modelo ou de uma posição privilegiada é contestada, revertida” (Ibidem, p. 64). Portanto, Joyce reaparecerá ao longo do trabalho de Deleuze intercedendo em diferentes problemas, sendo uma das linhas dessa da relação entre a escrita e a circularidade; desenvolvimento cruzado com o pensamento de Deleuze sobre o Eterno Retorno e outras figuras do pensamento sucedâneas.

uma unidade. Dessa forma, um rizoma não tem início e nem fim – distante de uma origem e de um telos, qualquer ponta, em qualquer direção, pode se conectar a outra, formando cadeias, teias, tramas horizontais, sem que se haja uma linha mais importante do que as demais. Funciona tal como a narrativa proustiana, cujas linhas e segmentos se diferem de um enquadramento estrutural, embora o texto se edifique em uma teia sensorial, espaço de experimentações, conforme posição defendida por Deleuze no debate em torno de Proust.

Deleuze e Guattari enumeram, assim, algumas “características aproximativas do rizoma”: princípios de conexão e de heterogeneidade, princípio de multiplicidade, princípio de ruptura a-significante, princípio de cartografia e de decalcomania. Tais princípios operam de maneira singular em cada obra, se efetuando das maneiras mais variadas. Na área dos estudos literários, é muito comum o recurso ao conceito de rizoma como instrumento de análise de obras pontuais. Geralmente é mobilizado um aspecto ou outro pertencente aos princípios enumerados acima. Logo, no capítulo de introdução ao Rizoma, não são muitas as menções aos escritores, mas algumas delas são bastante significativas para que compreendamos as relações de vizinhança entre filosofia e literatura e suas distribuições pelos planos filosóficos e literários respectivamente.

Um primeiro caso é o do escritor nova-iorquino Henry Miller. Miller é mencionado em um tópico do texto, no qual os filósofos associam o rizoma ao mundo oriental: partem de uma relação diferencial entre os cuidados das florestas e dos campos no Ocidente para pensarem, em fuga, outra figura da agricultura, da jardinagem no Oriente. Referem-se a processos de territorialização distintos, que passam, inclusive por uma imbricação entre os órgãos reprodutores das plantas e o vasto campo da sexualidade:

E também não é a mesma sexualidade as plantas de grão, mesmo reunindo os dois sexos, submetem a sexualidade ao modelo de reprodução; o rizoma, ao contrário, é uma liberação da sexualidade, não somente em relação à reprodução, mas também em relação à

genitalidade. No Ocidente a árvore plantou-se nos corpos, ele endureceu e estratificou até os sexos⁶².

Henry Miller é o primeiro, de uma série de escritores referidos, que funcionam no plano filosófico deleuzeano e no plano literário como contraponto à imagem arborescente ocidental, ao “fundamento-raiz”, que dominou todo pensamento, “da botânica à biologia, a anatomia, mas também a gnosiologia, a teologia, a ontologia, toda filosofia” (Deleuze: Guattari, 2009, p. 28-29). Fala de uma América que é “um lugar a parte”, exatamente por conta de uma intercessão do Oriente que, de sua feita, faria possivelmente parte de “um mapa movediço” (Ibidem, p. 30). Miller faz, portanto, o seguinte comentário sobre a China:

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 moral⁶³.

Dentre as imagens botânicas das civilizações, a China é a erva daninha, é o rizoma que rompe com a lógica causal de início, meio e fim. O rizoma está sempre no meio e a erva-daninha “cresce entre”. O espaço do *entre* (“linhas-entre”, de uma linha de fuga) é o intervalo caótico entre territórios cultivados, mas também o espaço das forças que possibilitam os encontros, os agenciamentos, as conexões e mesmo as relações intertextuais. Logo, a erva daninha não nasce

⁶² Deleuze: Guattari, 2009, p. 29.

⁶³ Miller apud Deleuze: Guattari, 2009, p. 30. Também em: Miller, Henry. Hamlet, Corrêa, p. 48-49.

de uma haste, de um pivô, mas desses espaços não-formados, lacunares, se proliferando em formas e direções indeterminadas. Nesse sentido, o Oriente “erva-daninha” transborda em outros espaços, cresce no meio de outros lugares como nesse território (igualmente intervalar), chamado América.

Trata-se também, da intertextualidade entre literaturas, do encontro rizomático entre culturas – a América percorrida por suas próprias linhas de fuga, seus próprios rizomas, vai ao encontro da ramificação incontrollável do mundo oriental, fora de seus perímetros. Esse é, por exemplo, o encontro da chamada *geração beat* com os orientalismos. É certo, como aponta a dupla de pensadores, que muitas vezes a América não fica “isenta da dominação das árvores e de uma busca das raízes”, algo como à busca “por uma identidade nacional, e mesmo de uma ascendência ou genealogia europeia” (Ibidem, p. 30). Todavia, para Deleuze e Guattari, é ainda no plano literário norte-americano, que os rizomas em literatura alcançam suas formas mais espontâneas, o livro deslocado da forma arbórea, embora sempre em tensão com o sistema arborescente europeu:

O que vale é que tudo o que aconteceu de importante, tudo que acontece de importante, procede por rizoma americano: beatnik, underground, subterrâneos, bandos e gangues, empuxos laterais sucessivos em conexão imediata com um fora. Diferença entre o livro americano e o livro europeu, inclusive quando o americano se põe na pista das árvores (...). E, no interior da América, não são sempre as mesmas direções: à leste se faz a busca arborescente e o retorno ao velho mundo. Mas o oeste rizomático, com seus índios sem ascendência, seu limite sempre fugidio, suas fronteiras movediças e deslocadas. Todo um “mapa” americano, no oeste, onde até as árvores fazem rizoma. A América inverteu as direções: ela colocou seu oriente no oeste, como se a terra tivesse se tornado redonda precisamente na América; seu oeste é a própria franja do leste⁶⁴.

Qual seria, no entanto, a cartografia literária desse território movediço, de limites sempre transgredidos, à oeste? A partir do livro *O retorno do pele*

⁶⁴ Ibidem, p. 30.

vermelha de Leslie Fiedler⁶⁵, Deleuze e Guattari apresentam quatro séries cardiais de escritores norte-americanos – a leste, “a busca de um código propriamente americano, e também de uma recodificação com a Europa”, nas literaturas de James, Eliot e Pound; ao sul, “a sobrecodificação escravagista”, como acontece em Faulkner e Caldwell; ao norte, “a descodificação capitalista” tendo como expoentes Dos Passos e Dreiser (Ibidem, p. 30).

Contudo, é do oeste que vêm as experimentações mais radicais, os devires indígenas inacabados, os deslocamentos sem locus de origem (contraparte do movimento de desterritorialização no plano de imanência), as fronteiras que se convertem em passagens, os novos perceptos e afectos no romance acoplados de maneiras imprevistas. Pelas características dos escritores do oeste, apresentadas como conjunto, as possíveis relações intertextuais entre eles, as quais levam Deleuze e Guattari a ratificar a existência de uma família literária regional, podem apenas ser rizomáticas – de conexões livres, não hierarquizadas, sem pré-existência de modelos; laterais, fugidias e momentâneas, movidas, no entanto, pelo mesmo desvio do conjunto de forças em relação às demais orientações literárias. Daí que se desenvolvem em bloco em um grande rizoma, com suas ramificações e divergências, constituindo seu limite a partir de seu próprio movimento diferencial, diante de outros territórios da literatura norte-americana. Assim Deleuze e Guattari apontam a singularidade desse bloco,

(...) como linha de fuga, onde se conjugam a viagem, a alucinação, a loucura, o índio, a experimentação perceptiva e mental, a mobilidade das fronteiras, o rizoma (...) cada grande autor americano faz uma cartografia, inclusive por seu estilo; contrariamente ao que acontece na Europa, ele faz um mapa que se conecta diretamente com os movimentos sociais reais que atravessam a América. Por exemplo, a demarcação das direções geográficas em toda obra de Fitzgerald⁶⁶.

⁶⁵ Fiedler, Leslie. *Le retour du Peau-rouge*, Ed. du Seuil. Op.cit: Deleuze: Guattari, 2009, p. 30.

⁶⁶ Ibidem, p. 30.

A conexão imediata com o fora, no contexto da literatura norte-americana, eleita por Deleuze e Guattari, é um agenciamento político que atravessa, inclusive, o estilo dos escritores. A cartografia, o mapa, a distribuição nômade dos elementos literários, o plano de composição da literatura, tudo se articula com as máquinas de guerra políticas, com os agenciamentos moleculares, seus devires minoritários, de modo que ocorra “a ligação do individual no imediato-político” (Idem, 2014, p. 39).

Da mesma forma, enquanto os movimentos civis nos EUA, a partir dos anos 1960, se conectavam transversalmente e de maneira estratégica, de acordo com um horizonte de problemas apresentado, (vide as relações, no fim dos anos 60, entre o movimento dos direitos civis dos negros, o feminismo, os movimentos de estudantes, o movimento de contracultura e contra a guerra do Vietnã), a política cartográfica da literatura ampliava os seus mapas por meio não só dos intertextos literários, mas, sobretudo, por conta das vidas literárias compartilhadas em movimentos de grupo. É o caso da geração Beat, de Burroughs, Ginsberg, Carr, Kerouac, Cassady, Solomon, Corso.

Já em 1944 criariam o que chamaram de “Nova Visão”, embrião da contracultura. “Suas principais fontes eram a noção da vidência como resultado do desregramento dos sentidos, de Rimbaud, e o misticismo visionário”, mas também a revolução musical do jazz bop, a experimentação com drogas, as peripécias de vida marginal aludidas, muitas vezes, em obras à clef (Willer, 2010, p. 17). Visões e sonoridades obtidas através de escritas transgressivas, heteróclitas, feitas de uma multiplicidade de textos e registros de linguagem, além das já conhecidas experiências alucinatórias, lisérgicas e até espiritualistas (variando decisivamente de uma obra beat a outra).

Mesmo com a grande rotatividade dos membros do grupo, a política da literatura da geração beat atravessou os anos 1960 por meio de diversas ramificações, reagrupamentos e dispersões. Nos idos do fim dos anos 60 e anos 70, as reconexões da Geração Beat com as “políticas dos desejos”, no plano social, são contingentes, laterais, subterrâneas, se dando em ângulos imprevistos e por meio de caminhos divergentes. É o caso da derradeira aproximação diferencial (intertexto diferencial) entre Jack Kerouac e Allen Ginsberg:

Cosmopolita por descender de imigrantes, pelo ambiente multicultural de Nova York, Ginsberg agia como cidadão do mundo. Antes dos atuais meios de telecomunicação, seu habitat, seu espaço vital, já era, não a cidade, a província ou o país, mas o planeta. Isso permite entender melhor como ele e Kerouac acabaram por defender valores e ideologias antagônicos, por mais que Ginsberg jamais deixasse de ser seu defensor. É como se Ginsberg representasse um movimento de expansão, progressivo, em direção ao mundo; e Kerouac o impulso oposto, regressivo, para a família e a cidade natal, buscando recuperar a infância perdida. Ginsberg vislumbrava uma sociedade aberta, plural, em um mundo sem fronteiras. Kerouac, ao contrário, queria um mundo aberto, com fronteiras a ultrapassar, e uma sociedade fechada, a exemplo da comunidade católica de franco-canadenses e gregos na qual crescera, com cujos remanescentes escolheu passar seus últimos anos. Daí sua intolerância, não só política, mas racial, tornado paradoxal a relação com Ginsberg. Os dois movimentos, o regressivo, proustiano, e o progressivo, de vanguardistas revolucionários, são produtivos⁶⁷.

Dessa forma, a região oeste da literatura norte-americana não corresponde a um limite geográfico, mas a uma posição afirmativa em relação ao plano cartográfico expandido da literatura-norte americana. Agora o oeste ruma para as outras regiões do literário e da vida social. A geração beat, como expoente de um oeste literário, traça suas cartografias impossíveis de relações intertextuais, feitas do entrelaçamento de rizomas antagônicos, como os de Ginsberg e Kerouac, mas que exatamente pelo caráter rizomático de suas escritas, conectam-se em tramas impensáveis, subscrevendo oposições, em um emaranhamento de nós esticados na máxima distensão entre os elos da literatura, da vida e dos desejos.

Nessa intertextualidade máquina, é como se as linhas duras, que amarram e promovem segmentações, fossem subscritas pelas “linhas-entre”, de modo que os territórios literários contíguos fossem aproximados e, logo depois,

⁶⁷ Willer, 2010, p. 18.

distanciados por ação dos movimentos de fuga de suas máquinas de guerra, uma máquina Ginsberg e outra Kerouac⁶⁸.

A escrita rizomática configura menos um “livro por vir” do que um livro devir. O que não significa que a escrita-rizoma rompa a ideia mesma de livro. Da mesma forma, a escrita rizoma foi o diferenciador da escrita beat, não sendo isso contraditório com o fato de que seus autores escreveram a partir de um tensionamento com os aparelhos do Estado. Significa que os rizomas escrita que produziram, funcionavam como linhas de fuga das forças dos aparelhos do Estado, das territorialidades, das subjetividades autocentradas, de uma enunciação individual, visto se agenciar, como dito, com uma micro política dos desejos repartida em um mapa. Ora, é nessa relação limite com o fora que o rizoma da escrita se torna um diferenciador, mas sem que se elimine a ideia de livro (o que levaria a inconsistência de um rizoma puro inscrito completamente em um espaço do fora, no seio das forças não formadas).

A “utopia real” da escrita estaria ligada à produção de um livro do “agenciamento com o fora contra o livro-imagem do mundo. Um livro rizoma, e não mais dicotômico, pivotante ou fasciculado” (Deleuze: Guattari, 2009, p. 30). Mas como seria uma escrita pura dos agenciamentos maquínico de desejo e dos agenciamentos coletivos da enunciação, sem significação e subjetivação? Uma escrita n-1, que fuja completamente de uma enunciação individuada, esta que, por sua vez, permanece “prisioneira das significações dominantes”, enquanto que “todo desejo significativo remete a sujeitos dominados” (Ibidem, p. 34). Escrita de multiplicidades entregue a superfície de “fluxos semióticos, fluxos materiais, e fluxos sociais” e, portanto, ausente da tripartição de “um campo da representação, o livro e um campo da subjetividade, o autor” (Ibidem, p. 34). Uma escrita que tem sua espessura em seus agenciamentos, fluxos e conexões

⁶⁸ Todavia, há sempre o risco de interrupção de um processo. Como afirmam Deleuze e Guattari em o *Anti-Édipo*: “Estranha literatura angloamericana: de Thomas Hardy, de D. H. Lawrence a Malcolm Lowry, de Henry Miller a Allen Ginsberg e Jack Kerouac, homens que sabem partir, misturar os códigos, fazer passar fluxos, atravessar o deserto do corpo sem órgãos. Transpõem um limite, arrombam um muro, a barra capitalista. Certamente, eles falham na efetuação do processo, não param de falhar nisso. Volta a se fechar o impasse neurótico — o papai- -mamãe da edipianização, a América, o regresso ao país natal — ou então a perversão das territorialidades exóticas, e depois a droga e o álcool — ou, pior ainda, um velho sonho fascista” (Deleuze, 2010, p. 179).

sem prolongamentos em um livro seguinte, sem objetos efetuados no mundo, nem seu sujeito em outros autores (Ibidem, p. 34).

De nossa parte, nos perguntaríamos: como tratarmos de intertextualidade a partir da ideia de um livro rizoma, no qual não se haveria mais continuidade de um livro em outro, onde os assuntos de um autor não se prolongam em outros autores? Restaria apenas a possibilidade de uma intertextualidade diferencial, na qual as relações de intertexto se tornariam agenciamentos entre multiplicidades, encontros entre fluxos livres, fora de um ordenamento da representação (comparativismo entre livros), de um ordenamento de realidade (comparação entre obra e mundo social) e de um ordenamento da subjetividade (comparação entre autores).

A retomada de um livro é feita a partir de um recuo diferencial, visando a exploração de novos sentidos e fluxos tanto na obra partida quanto na obra de chegada. A título de exemplo, é o caso em que Marguerite Duras, quase que simultaneamente, fez uma montagem teatral (1961,1983) da novela *Fera na Selva* (1903), de Henry James, e uma reescritura singular da mesma obra na curta novela *A Doença da Morte* (1984), a qual, por seu turno, chegou também ao teatro em 1987. A peça escrita por Duras reconfigura a posição das personagens no drama, alternado seus protagonismos e o “direito” sobre o “segredo” de John Marcher para May Bartram.

Com essa releitura, a própria novela de James passa a revelar um outro acontecimento, ao passo que a exploração de Duras se agencia livremente ao conto escrito por ela em 1984. Com esses planos de composição interseccionados, torna-se possível uma leitura não individuada das obras, ao mesmo tempo em que libertas dos limites autorais; A leitura de Duras conecta-se diretamente aos fluxos do desejo. Ademais, obra de partida e obra de chegada se convertem simplesmente em conexões entre o amor, o acontecimento, o desejo, o segredo, etc. Todas “as coisas passam a ser lidas pelo meio”.

Ao fim do capítulo *Rizoma*, Deleuze e Guattari reconhecem que a tarefa de uma escrita-rizoma é difícil: estamos habituados a separar as coisas de seus agenciamentos, a separar imagem e mundo (o livro como imagem do mundo). A radicalização de um processo de escrita rizomática, uma nomadologia, seria a

escrita de um fora radical, divergente das táticas “de um aparelho unitário do Estado”, oposta a natureza sedentária. São raros os devires de escrita rizoma, condição de agenciamento do livro com o fora:

No entanto, aí também encontram-se raros casos e grandes sucessos, por exemplo a propósito de cruzadas de crianças: o livro de Marcel Schwob, que multiplica os relatos como outros tantos platôs de dimensões variáveis. O livro de Andrzejewski, *Les Portes du Paradis*, feito de uma única frase ininterrupta, fluxo de crianças, fluxo de caminhada com pisoteamento, estiramento, precipitação, fluxo semiótico de todas as confissões de crianças que vêm declarar-se ao velho monge no início do cortejo, fluxo de desejo e sexualidade, cada um tendo partido por amor, e mais ou menos diretamente conduzido pelo negro desejo póstumo e pederástico do conde de Vendôme (...). E depois, mais recentemente, o livro de Armand Farrachi sobre a IV cruzada, *La dislocation*, em que as frases afastam-se e se dispersam ou bem se empurram e coexistem, e as letras, a tipografia se põe a dançar à medida que a cruzada delira⁶⁹.

Em uma relação intertextual diferencial entre os três autores “menores”, talvez se revele, para Deleuze e Guattari, os elementos do texto-escrita-livro que se apresentam como horizonte de um livro sem imagem – 1º um texto feito da multiplicação de relatos infinitamente combinado com outros em platôs variáveis (escrita infinita e labiríntica), 2º, o abandono do binarismo entre o uno ou múltiplo, demolido pelos “agenciamentos coletivos da enunciação”, “agenciamentos maquínicos” imbricados um no outro e ligado ao fora produtor de multiplicidades (escrita dos devires puros) e, por fim, o 3º: uma escrita que faz aliança com as “máquinas de guerra⁷⁰ e linhas de fuga, [que] abandona os estratos, as segmentaridades, a sedentaridade, o aparelho do Estado” (escrita de potências nômades, de desterritorializações, diferidas de uma máquina estatal).

⁶⁹ Deleuze: Guattari, 2009, p. 35.

⁷⁰ As Máquinas de Guerra se diferem do poder militar associado ao Estado, suas estratégias e táticas contra outros Estados. Assim, uma Máquina de Guerra é “um fluxo de guerra absoluta que escoar de um polo ofensivo a um polo defensivo e não é marcado senão por quanta (forças materiais e psíquicas que são como que disponibilidades nominais da guerra)” (Deleuze: Guattari, 2004, p. 97).

Tais linhas de força não implicarão, como dito, na extinção do livro, muito embora não haja mais uma salvaguarda da unidade. Deleuze e Guattari têm em vista as experiências mais radicais da literatura em seu tempo: a literatura de língua inglesa (também os avanços na própria literatura francesa de vanguarda, Mallarmé, Nerval, Roussel, Jarry, etc), impulsionavam uma *nouvelle vague* na literatura francesa. Escritores nômades como Armand Farrachi, publicam suas obras quase que concomitantemente à redação de *Mil Platôs* (*La Dislocation* é publicado em 1974, a primeira redação de *Rhizome* é de 1976). Andrzejewski havia publicado seu livro em 1959 e Marcel Schwob publica *La croisade des enfants* em 1986. Os romancistas da alta modernidade, Dostoiévski, Melville, Joyce, Woolf, Fitzgerald dentre tantos outros, desenvolveram mais do que novos perceptos e afectos na literatura, criaram novas formas experimentais de composição do plano da escrita, desarticulando e redefinidos à superfície mesma do texto. Ao decodificarem a materialidade da linguagem, encontraram a linha tênue entre a literatura e o seu fora. Uma literatura que tende a dissolver as imagens, as significações e a subjetividade (como observamos na trilogia de romances de Samuel Beckett, talvez aquele que mais avançou nesse ponto), atinge relações estreitas com o fora, ele mesmo, sem imagens, significações e subjetividade.

Desse modo, embora a maior parte dos referenciais literários de Deleuze correspondam a dita “grande literatura moderna”, ao fazer uma arqueologia da Livro, (ligada a uma investigação filosófica da constituição dos planos de escrita em filosofia, literatura e nas ciências) e se chegar a um tipo derradeiro, o Rizoma, abre-se espaço para uma literatura não canônica que investe suas potências em toda sorte de conexões, fluxos e agenciamentos; uma escrita que leva a noção de livro ao limite.

A ideia de livro não é abandonada nos exemplos referidos, mas isso não significa que se conserve sua ideia como unidade, nem como unidade pivotante profunda, como um eixo unificador abaixo da multiplicidade de relatos, o que poderia tentar se inferir do livro de Schwob, e nem mesmo uma ideia de unidade em negativo, algo como uma unidade abortada com o deslocamento das palavras em *La dislocation* de Farrachi (Ibidem, p. 35). O livro permanece como agenciamento tão somente, esse conteúdo sem continente, que pode ser

atestado somente a partir de sua pragmática específica, seu funcionamento e sua dimensão de acontecimento. Poderia se pensar que a escrita-rizoma se converte em uma linha contínua, embora de segmentações internas, como no caso de Andrzejewski, em que uma “única linha frasal ininterrupta” é preenchida por uma diversidade de fluxos desejantes heterodoxos.

Contudo, mesmo aqui as linhas e os fluxos não permanecem completamente dispersos, pois, ao fim, tudo se reencontra em “círculos de convergência” dos desejos, retornado a uma das personagens, o Conde de Vendôme. Nesse caso, não há nem dissipação do livro na forma da unidade da frase que tudo carrega, e nem mais uma vez um movimento circular da unificação. O que faz com que os fluxos de desejo que sempre retornam, sejam tão somente os agenciamentos heterodoxos e heterovalentes que compõe a frase, a voz.

Poderíamos nos perguntar sobre o destino desse livro-agenciamento-rizoma nos romances atuais. Apesar de muitas vezes haver um retesamento diante de todo experimentalismo formal e linguístico da literatura “pós-moderna” dos anos 60, 70 e até anos 1980, ainda se mantém traços dessa literatura que escapam do triunfo do sistema arborescente da escrita, embora em convívio com os três tipos de livro citados. Literatura contemporânea que se reterritorializou parcialmente, apesar de seus rizomas não terem sido podados.

É o caso de Alejandro Zambra, em que se investe em bifurcações entre ficção e não ficção, nos textos de literatura da tradição, como pretexto para atualidade do prelúdio amoroso em *Bonsai* (2006); de Alessandro Barrico e o uso de uma temporalidade musical na construção do romance, com seus silêncios, durações, contrapontos em obras como *Novecentos* (1994); dos agenciamentos entre a tradição cultural indiana e suas releituras a partir de entrechoques com pensamento europeu, a perspectiva em paralaxe entre centro e periferia, em obras como *Mar de Papoulas* (2009) de Amitav Ghosh; da narrativa polifônica, o cruzamento entre ciclos temáticos e entre planos de memória na obra de António Lobos Antunes; da intertextualidade com Dostoiévski constitutiva de obras como *Maldito Dostoiévski* (2011) de Atiq Rahimi; Cormac McCarthy e a reescrita da grande tradição romanesca dos EUA, dos painéis narrativos de Hemingway aos experimentos de foco narrativo de

Faulkner; a escrita monumento junto a saturação e a fragmentação de informações em obras como *Infinite Jest* (1996) de David Foster Wallace; a “mágica do ato nominativo” e o uso da linguagem cifrada, na tentativa de criar simbioses da consciência fragmentada norte-americana, em Don DeLillo; A metaliteratura diferida de Enrique Vila-Matas; e, sobretudo a prosa delirante de fluxos de palavras, citações e experiências na bricolagem linguística de Thomas Pynchon.

A pergunta a se fazer é: o que ainda escapa no romance contemporâneo? Quais são suas máquinas potenciais, quais fluxos o percorrem... Uma vontade de unidade ainda se impõe contra os agenciamentos? Entre o risco do desabamento da escrita e a reterritorialização da unidade, o livro ainda procura “um fora suficiente com o qual ele possa agenciar no heterogêneo, em vez de reproduzir o mundo” (Ibidem, p. 35-36). O destino de uma literatura comparada, que nada mais é do que o destino do campo literário, obviamente depende do ponto de culminância do livro, da obra, do enlace de suas linhas de criação com as linhas flexíveis do desejo na produção de afectos intensivos, que se desloquem pelos experimentos da escrita e dos corpos.

Depende, portanto, dessa proliferação da literatura em diferentes máquinas desejanter, que se acoplem e desacoplem, “máquinas que crescem, desarranjam, criam”, mas em conjunto, cortando seus fluxos mutuamente, produzindo novos movimentos. O problema da literatura não deve ser recuperado por uma ordem social (Idem, 2010, p. 180). Como afirmam em o *Anti-Édipo*, “as pessoas é que são recuperadas, não as obras, que sempre despertarão um jovem adormecido, obras que não param de levar seu fogo para mais longe” (Ibidem, p. 180).

Dessa forma, uma intertextualidade diferencial resiste a uma literatura mercantil (rompe com o textual significante), e se institui nessa conexão entre máquinas desejanter, quando faz passar, em agenciamentos transversais, a decodificação dos fluxos do desejo. Uma intertextualidade de encontro entre obras que se agenciam com a vida exatamente por “arrebentar o muro do significante”, como realizou Artaud de forma mais decisiva (Ibidem, p. 82) (aqui buscamos a ação de “matilha” desses mesmos processos). Ora, mas porque ainda conservar o termo “textual”? Pelo mesmo motivo que não se abandona o

livro: substituir o texto pela dispersão das palavras em uma página infinita é interromper o próprio processo maquínico da escrita, que não para de se reiterar. O texto procura exatamente restituir, em um plano, esse infinito.

Em suma, pensar relações intertextuais entre obras, impulsionados pela filosofia de Deleuze e Guattari, implica em pensar no ponto de desestruturação dos textos de literatura modernos e contemporâneos e de quais agenciamentos eles participam e quais fluxos podem liberar em resistência a um aparelho de Estado que coloca em operação constantemente suas máquinas de controle em função da rediplanização e da inserção dos axiomas de mercado, ao distribuir os livros em uma taxionomia de estilos e interesses subjetivos dos leitores.

Um texto rizoma, produção ativa e não expressão paranoica, no entanto, rompe com essas compartimentações de territórios, da axiomática do desejo⁷¹. Nos distanciamos assim da “imagem cultural” do livro:

Cultural, o livro é forçosamente um decalque: de antemão, decalque dele mesmo, decalque do livro precedente do mesmo autor, decalque de outros sejam quais forem as diferenças, decalque interminável de conceitos e de palavras bem situados, reprodução do mundo presente, passado ou por vir⁷².

Uma intertextualidade por decalque é fundamentada na semelhança, na ordem compartilhada do livro pivotante. Diversa seria uma intertextualidade que brota do nomadismo, e não de territorialismos literários, não fundamentada da rememoração de modelos, mas na invenção, enfim, que colhida de uma escrita rizoma, distribuída como mapa heterogêneo.

⁷¹ Como afirmam em *o Anti-Édipo*: “E talvez esteja nisso, como vimos, o valor mercantil da arte e da literatura: uma forma de expressão paranoica que já nem sequer tem necessidade de “significar” seus investimentos libidinais reacionários, uma vez que estes lhes servem, ao contrário, de significante: uma forma de conteúdo edipiana que já nem sequer tem necessidade de figurar Édipo, pois a “estrutura” lhe basta. Porém, no outro polo, esquizorrevolucionário, o valor da arte é tão somente determinado pelos fluxos descodificados e desterritorializados que ela faz passar sob um significante reduzido ao silêncio, abaixo das condições de identidade dos parâmetros, através de uma estrutura reduzida à impotência” (Deleuze: Guattari, 2010, p. 491).

⁷² Idem, 2009, p. 36.

Algo possível, por exemplo, na relação diferencial de Beckett com Joyce em relação ao trabalho de exploração da linguagem, como veremos. Relações feitas de imperceptíveis rupturas ao invés de um corte do significante (Ibidem, p. 36). Como em um rizoma, as relações são feitas “a partir do meio, pelo meio, entrar e sair, não começar e nem terminar” (Ibidem, p. 36). Tais relações partem da especificidade de planos de escrita (Kleist, Lenz ou Büchner, mas também Kafka e sua toca de múltiplas entradas), embora isso não seja oposto às multiplicidades de grupos, movimentos, agenciamentos. Assim, não é por uma “pobreza da linguagem” que Deleuze afirma a “literatura americana”, a “literatura francesa”, a “literatura inglesa”.

Trata-se de blocos de devires que passam abaixo de uma língua nacional, feitos de multiplicidades de vozes que, no entanto, se agenciam em agregados literários sem precedentes:

Mas ainda, é a literatura americana, e já a inglesa, que manifestaram esse sentido rizomático, souberam mover-se entre as coisas, instaurar uma lógica do E, reverter a ontologia, destituir o fundamento, anular fim e começo. Elas souberam fazer uma pragmática. É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas em 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 meio⁷³.

Como explica François Zourabichvili, Deleuze faz o percurso da ontologia, porém, “é no seu mais elevado ponto de completude que a ontologia se descobre votada, não a borrar a noção da qual ela tira seu nome (borrar não é uma maneira de Deleuze), mas a apagá-la à força de sobriedade” (Zourabichvili, 2016, p. 30). Desse modo, “de uma lógica do ser e do saber, a filosofia tende rumo a uma lógica da relação [*relation*] e da crença [*croyance*]” (Ibidem, p. 30).

⁷³ Ibidem, p. 37.

Daí uma lógica do “E” (Et, em francês), por meio desta “amputação silenciosa de uma letra que a língua francesa permite E(S)T” (Ibidem, p. 30). O “é” (verbo ser) é substituindo pelo “e” (conjunção, termo conectivo), o que possibilita esse deslizamento de uma ontologia para uma lógica das relações. Desse modo, uma intertextualidade diferencial é também a própria pragmática de conexões horizontais, no “desfazimento” de uma língua maior, entre essas multiplicidades de movimentos transversais, de correlações não localizáveis, imprevistas, arrasta por um grande fluxo sem direção determinada. São as alianças entre escritores da geração beat, mas também de grupos inusitados, igualmente não localizáveis, das escritas cruzadas encontradas por Deleuze e Guattari, entre Thomas Hardy, de D. H. Lawrence, Kafka, Kleist e Fitzgerald, os quais, em bando, dão a dimensão da configuração de outro espaço do pensamento e a possibilidade atual da produção de novos enunciados e uma forma de resistência nos múltiplos sentidos do termo⁷⁴.

⁷⁴ Dirá Deleuze em “O que é o ato de criação?": “(...) a arte é aquilo que resiste, mesmo que não seja a única coisa que resista. Daí o entrelace estreito entre o ato de resistência e a obra de arte. Nem todo ato de resistência é uma obra de arte, embora, de uma certa maneira, ela seja um, Nem toda obra de arte é um ato de resistência e, no entanto, de uma certa maneira, ela o é (Deleuze, 2016, p. 342).

Figuras Literárias e Personagens Conceituais

Intersecção entre Planos

Examinamos, na seção anterior, o papel das máquinas literárias na concepção dos livros, como imagens do pensamento, em *Mil Platôs*, especialmente no capítulo *Rizoma*. Com as máquinas literárias agenciadas com outras máquinas do pensamento, como as máquinas desejantes, observamos, com Deleuze e Guattari, que a literatura configura um espaço do pensamento avançado por seus agenciamentos específicos, pelos fluxos decodificados que a perpassam, por sua ligação intrínseca com o fora. Uma outra abordagem sobre as relações entre filosofia e literatura diz respeito a confluência entre o plano de imanência da filosofia e o plano de composição da literatura, na perspectiva da primeira.

Dessa forma, um ponto crucial será a diferença entre as *personagens conceituais* e as *figuras estéticas*⁷⁵ conforme desenvolvido em *O que é isto a Filosofia?* (1991). Sobre o personagem conceitual, afirmam Deleuze e Guattari:

O personagem conceitual não é o representante do filósofo, é mesmo o contrário: o filósofo é somente o invólucro de seu principal personagem conceitual e de todos os outros, que são os intercessores, os verdadeiros sujeitos de sua filosofia. Os personagens conceituais são os "heterônimos" do filósofo, e o nome do filósofo, o simples pseudônimo de seus personagens. Eu não sou mais eu, mas uma aptidão do pensamento para se ver e se desenvolver através de um plano que me atravessa em vários lugares. O personagem conceitual nada tem a ver com uma personificação abstrata, um símbolo ou uma alegoria, pois ele vive, ele insiste (...) o dêitico filosófico é um ato de fala em terceira pessoa, em que é sempre um personagem conceitual que diz Eu: eu penso enquanto Idiota, eu quero enquanto Zaratustra, eu danço enquanto Dioniso, eu aspiro enquanto Amante. Mesmo a duração bergsoniana precisa de um corredor. Na enunciação filosófica, não se faz algo dizendo-o, mas faz-se

⁷⁵ Denominaremos em diante como "figuras literárias" apenas como forma de se pensar um setor das figuras estéticas.

o movimento pensando-o, por intermédio de um personagem conceitual. Assim, os personagens conceituais são verdadeiros agentes de enunciação. Quem é Eu? É sempre uma terceira pessoa⁷⁶.

Dessa forma, os personagens conceituais são aqueles que, por um lado, de fato e por direito, tornam-se receptáculos abertos do acontecimento e, por outro, são os autênticos agentes dos conceitos. Por estarem mais expostos aos fulgores de um plano de imanência, são aqueles que, como vates, oráculos, provocam o transe e a destituição do eu filosófico. Na enunciação filosófica, o enunciado é intermediado pelo personagem conceitual, e o enunciador distancia-se de si, na medida em que os conceitos traçam o plano de imanência.

Dentre os vários exemplos, como o idiota na construção do *cogito cartesiano* ou o idiota de Chestov, Nietzsche será invocado como o grande criador de personagens conceituais (Deleuze: Guattari, p. 83-85). Em sua obra filosófica, esses nunca ficam subtendidos, deixam de ocupar um “lugar latente da escrita conceitual” (Pacheco, 2010, p. 71) e se transmudam em Dioniso, Zaratustra e seus avatares, alguns dos exemplos de personagens conceituais que ganham cidadania em um novo plano de imanência, recortado a partir de Nietzsche:

(...) Invocaremos Nietzsche, porque poucos filósofos operaram tanto com personagens conceituais, simpáticos (Dioniso, Zaratustra) ou antipáticos (Cristo, o Sacerdote, os Homens superiores, o próprio Sócrates tornado antipático...). Poderíamos acreditar que Nietzsche renuncia aos conceitos. Todavia ele cria imensos e intensos conceitos ("forças", "valor", "devir", "vida", e conceitos repulsivos como "ressentimento", "má consciência"...), bem como traça um novo plano de imanência (movimentos infinitos da vontade de potência e do eterno retorno) que subvertem a imagem do pensamento (crítica da vontade de verdade). Mas jamais nele os personagens conceituais implicados permanecem subentendidos. É verdade que sua manifestação por si mesma suscita uma ambiguidade, que faz com que muitos leitores considerem Nietzsche como um poeta, um taumaturgo ou um criador de mitos. Mas os personagens conceituais,

⁷⁶ Deleuze, 2000, p. 86-87.

em Nietzsche e alhures, não são personificações míticas, nem mesmo pessoas históricas, nem sequer heróis literários ou romanescos. Não é o Dioniso dos mitos que está em Nietzsche, como não é o Sócrates da História que está em Platão. Devir não é ser, e Dioniso se torna filósofo, ao mesmo tempo que Nietzsche se torna Dioniso. Aí, ainda, é Platão quem começou: ele se torna Sócrates, ao mesmo tempo em que faz Sócrates tornar-se filósofo⁷⁷.

Como dito, o personagem conceitual é o intercessor entre o plano de imanência e o conceito, tal como um heterônimo do filósofo. Sua vocação criadora é aquela do conceito, embora opere a heterodoxia indispensável à sua criação. Todavia, qual seria o papel dos escritores de literatura, no plano filosófico? Teriam o mesmo papel que os personagens conceituais?

A diferença entre os personagens conceituais e as figuras estéticas consiste de início no seguinte: uns são potências de conceitos, os outros, potências de afectos e de perceptos. Uns operam sobre um plano de imanência que é uma imagem de Pensamento-Ser (número), os outros, sobre um plano de composição como imagem do Universo (fenômeno). As grandes figuras estéticas do pensamento e do romance, mas também da pintura, da escultura e da música, produzem afectos que transbordam as afecções e percepções ordinárias, do mesmo modo os conceitos transbordam as opiniões correntes (...). As figuras não têm nada a ver com a semelhança, nem com a retórica, mas são a condição sob a qual as artes produzem afectos de pedra e de metal, de cordas e de ventos, de linhas e de cores, sobre um plano de composição do universo. A arte e a filosofia recortam o caos, e o enfrentam, mas não é o mesmo plano de corte, não é a mesma maneira de povoá-lo; aqui constelação de universo ou afectos e perceptos, lá complexões de imanência ou conceitos⁷⁸.

Dessa forma, os escritores chamados, referidos, convocados, citados na perspectiva de um plano filosófico, seriam intercessores de outra natureza, seriam “figuras estéticas”. Embora suas potências sejam, a princípio, de afectos

⁷⁷ Ibidem, p. 87.

⁷⁸ Ibidem, p. 87-88.

e perceptos e operem com um plano de composição (e não com um plano de imanência como os personagens conceituais), enquanto figuras estéticas, isto é, enquanto entidades que percorrem o texto filosófico, elas terão uma condição híbrida: são, por um lado, denominadas como figuras estéticas, a partir de uma abordagem e determinação filosófica e, por outro, serão signos que intercedem na revelação do indeterminado no plano filosófico. Isso porque, o próprio plano filosófico, é um plano que absorve a imanência e a composição.

De outro modo, essas distâncias que atravessam o dentro da filosofia, na forma de figuras estéticas nômades, só se tornam possíveis, uma vez que se alinham igualmente a um fora. O conceito demanda essa heterodoxia, apesar da necessidade de se apropriar dela parcialmente, em uma relação limite. Certamente o caos é recortado de maneiras distintas por cada um dos domínios, porém, nos interessa o ingresso do estético-literário no plano filosófico: o estético aqui não é uma disciplina, visto ser uma forma do próprio pensamento, no entanto, deve-se considerar um pensamento forasteiro operando no interior do pensamento filosófico, o pensamento das artes que o leva às suas margens. Contudo, quando se observa esse encontro tão somente de diferenças, é possível se pensar a partir de Deleuze em um plano extensivo, embora estratificado, entre filosofia e literatura. Tal extensão não deve se opor, todavia, à diferença entre os domínios como formas distintas de pensamento. Onde se dariam então essas extensões?

Quando analisamos a presença dos escritores de literatura na produção deleuzeana, somos então levados à pensar em uma sobreposição de planos, em estratificações que nos levam a uma vertigem até o avesso do conceito. Apesar da ênfase do argumento de Deleuze e Guattari ser outra, é possível entrever o problema da dobra entre filosofia e literatura em sua exposição sobre a co-determinação dos personagens conceituais e das figuras estéticas:

A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afectos e perceptos. Isto não impede que as duas *entidades passem frequentemente uma pela outra, num devir que as leva a ambas, numa intensidade que as co-determina* [grifo nosso]. A figura teatral e musical de Don Juan se torna personagens conceituais com Kierkegaard, e o

personagem de Zaratustra em Nietzsche já é uma grande figura de música e de teatro. É como se de uns aos outros não somente alianças, mas bifurcações e substituições se produzissem (...). É que o conceito como tal pode ser conceito de afecto, tanto quanto o afecto, afecto de conceito. *O plano de composição da arte e o plano de imanência da filosofia podem deslizar um no outro, a tal ponto que certas extensões de um sejam ocupadas por entidades do outro* [grifo nosso]. Em cada caso, com efeito, o plano e o que o ocupa são como duas partes relativamente distintas, relativamente heterogêneas⁷⁹.

Personagens conceituais e figuras estéticas se aliam, transmudam trocando de posições, se bifurcam; afetos e conceitos não são isolados, podendo haver participação de um no outro, assim como, plano de imanência e plano de composição “se deslizam” mutuamente em ambas as direções, conforme vimos. Deleuze e Guattari pretendem salientar a distinção entre os dois domínios (ou entre as figuras e entre os planos), de forma que, “as duas partes permaneçam relativamente heterogêneas”.

Todavia, é manifesto que na medida em que ocorrem as trocas entre esses domínios distintos, as partes permanecem heterogêneas em um plano extensivo e compartilhado, agora todo heterogêneo, que não configura uma unidade, mas um plano estratificado de complicações, de múltiplas forças, sendo a um só tempo acabado e ilimitado, posto ser esquivo à lógica da representação. Esse plano extensivo permanece sendo, no entanto, univocamente, de um lado, o plano literário, e, de outro o plano filosófico: cada plano, ao seu modo, assimila a circulação do outro em si, sem que isso destitua sua diferença de um ponto de vista da criação.

É certo assim que são os personagens conceituais deleuzeanos que prioritariamente agem em um plano filosófico e tendo como divisa, o conceito. Entretanto, o plano filosófico, como mostram os próprios Deleuze e Guattari, já é de saída atravessado por potências outras de afectos e perceptos; os próprios personagens conceituais podem ser também despersonalizados diante das figuras estéticas e vice-versa. Tais correlações ficam patentes quando ouvimos

⁷⁹ Ibidem, p. 88-89.

essas outras histórias que perpassam o plano filosófico deleuzeano, de escritores e artistas que, além de intercessores do conceito, se agenciam entre si, se aliam e se bifurcam em movimentos nômades em uma terra movediça, igualmente desterritorializada em cada parte de sua topografia.

É evidente, no entanto, que no plano filosófico, essa heterogeneidade de um fora trazida para as formas do pensamento filosófico, passam a interceder na criação de conceitos, especificidade da filosofia. Há de se reconhecer, por outro lado, a penetração das forças do imprevisto, na forma de uma fronteira com o recuo intransponível dos devires literários. Isso ocorre, por exemplo, quando:

Um pensador pode, portanto, modificar de maneira decisiva o que significa pensar, traçar uma nova imagem do pensamento, instaurar um novo plano de imanência, mas, em lugar de criar novos conceitos que o ocupam, ele o povoa com outras instâncias, outras entidades, poéticas, romanescas, ou mesmo pictóricas ou musicais. E o inverso também. *Igitur* é precisamente um desses casos, personagem conceitual transportado sobre o plano de composição, figura estética transportada sobre um plano de imanência: seu nome próprio é uma conjunção. Esses pensadores são filósofos "pela metade", mas são também bem mais que filósofos, embora não sejam sábios. Que força nestas obras com pés desequilibrados, Hölderlin, Kleist, Rimbaud, Mallarmé, Kafka, Michaux, Pessoa, Artaud, muitos romancistas ingleses e americanos, de Melville a Lawrence ou Miller, nos quais o leitor descobre com admiração que escreveram o romance do espinosismo. Certamente, eles não fazem uma síntese de arte e de filosofia. Eles bifurcam e não param de bifurcar. São gênios híbridos, que não apagam a diferença de natureza, nem a ultrapassam, mas, ao contrário, empenham todos os recursos de seu "atletismo" para instalar-se na própria diferença, acrobatas esquartejados num malabarismo perpétuo⁸⁰.

Deleuze e Guattari evidenciam que o pensar não é restrito à produção de conceitos, sendo eventualmente povoado por outras instâncias artísticas, assim como haverá, de outra parte, produção de conceitos na composição artística.

⁸⁰ Ibidem, p. 89.

Pode-se dizer que o plano filosófico mesmo é preenchido por essas instâncias. Nesse sentido, há algo mais do que a transposição de figuras literárias no plano de imanência, visto que o último pode ser enlaçado em *in medias res* com o plano de composição, gerando alianças de conceitos e figuras, algo expresso, por exemplo, em uma direção em *Assim Falou Zaratustra* e em outra no próprio *Igitur*. Dessa forma, certas filosofias, tal como certas literaturas, são espaços de convergência (mas também de disjunção) entre filosofia e literatura. No que diz respeito ao plano filosófico deleuzeano, como dito, ele é preenchido em todas suas latitudes e longitudes por territórios literários; percorrem o plano “figuras” nômades, que recebem esse estatuto exatamente ao passo que ingressam em sua superfície. Isso porque, entre suas máquinas de guerra e seus espaços lisos, a literatura produz seus corpos sem órgãos também a partir de agenciamentos que ultrapassem às axiomáticas do seu campo.

Com efeito, são também nos desvios em outros planos, que a literatura potencialmente inventa novas formas de vida e sensibilidades. Inseridas no plano filosófico deleuzeano, essas “figuras” se multiplicam, se replicam e, entre si; intercedidas pelos personagens conceituais, constroem novos agenciamentos⁸¹. Dessa feita, os “filósofos pela metade”, vêm a serem poderosos intercessores: uma vez absorvidos pelo plano filosófico, se metamorfoseiam em personagens conceituais pela metade, indispensáveis na construção do plano de imanência⁸². A partir dos cruzamentos no plano, quais narrativas essa série infinda de escritores conta? O “romance do espinosismo” que escrevem é, igualmente, a reescrita diferencial que pragmaticamente sustentam na superfície deleuzeana e, exatamente, porque passam a participar dessa. Não se trata, porém, da afirmação de que Deleuze e outros “filósofos da diferença” promoveriam uma mistura entre filosofia e literatura, dissolvendo sem mais a barreira entre os domínios, como apontaram muitos de seus detratores⁸³.

⁸¹ Um dos nossos objetivos na presente pesquisa é justamente traçar uma das linhas dessa cartografia potencial.

⁸² É o caso de Maurice Blanchot, precursor da ideia de literatura como manifestação “do ser da linguagem” a qual influenciou sobremaneira as concepções de literatura de toda uma geração de pensadores dentre os quais Foucault, Barthes, Derrida e Deleuze.

⁸³ Dissolução no sentido de uma “estetização da filosofia”, da dissolução de categorias tradicionais do pensamento, conforme afirmação de Fredric Jameson em: *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. A mesma

Ao contrário, é a partir do clamor do plano de imanência e do conceito, e da inerência de uma ação do fora, que os intercessores literários ou figuras estéticas são convocados em filosofia. Por outro lado, se a ideia mesma de um “campo de imanência” pode ser considerada “estetizante”, elaboração filosófica crivada pela “constituição intra-estética da obra de arte moderna”, é preciso ressaltar que Deleuze nunca abdicou de uma constituição lógica do pensamento, mesmo que *sui generis*. Da mesma forma, não há síntese entre planos e escritas distintas; há somente eventuais sobreposições localizadas feitas em uma espécie de dobra de fora⁸⁴ que não implicam no abandono do campo racional, muito embora, a crítica da razão em Deleuze se desenvolva em uma dimensão radical, não

questão se colocaria para Jürgen Habermas (1989). Ricardo Nascimento Fabbrini explicita o problema: para autores como Jameson e Habermas a filosofia teria sido a herdeira do “espírito das vanguardas artísticas” a partir de seu ocaso. A filosofia teria se convertido em “teoria” ou até em “ideologia” com essa absorção no plano filosófico da “função do sublime” do campo da produção artística. Haveria, portanto, uma “estetização do pensamento”. Logo, “a partir dos anos 1970 foi na filosofia francesa, denominada nos departamentos de letras das universidades norte-americanas de ‘pós-estruturalista’, que encontraríamos – segundo esses autores – uma experimentação formal correspondente à das vanguardas artísticas internacionais: a ‘busca do novo’ que pouco a pouco se convertera em rotina será perceptível, agora, na ‘escritura francesa’, de Roland Barthes ou Gilles Deleuze”. Ainda, seria com a “dissolução das fronteiras entre filosofia e literatura” que resultaria a “colonização do discurso filosófico pelo ideário da modernidade artística”. Haveria uma substituição da “lógica do pensamento filosófico” por um uso retórico da filosofia, “assimilada à crítica de arte” (Fabbrini, 2012, p. 36). Fabbrini ainda nos lembra do ensaio de Paulo Arantes, “Tentativa de identificação da ideologia francesa (1990). Arantes afirma sobre o dito pensamento “pós-estruturalista”: “Mas o fato é que, pelo menos em seu impulso inicial, a Ideologia Francesa parecia alimentar-se das últimas sobras das vanguardas históricas, já rotinizadas e amaneiradas na mera gesticulação modernista (...) à primeira vista, longe de ser uma radiografia da cultura (pós-moderna) contemporânea, o pós-estruturalismo apresenta-se de fato como uma recapitulação do modernismo na época de sua exaustão, mas sobretudo do seu veio estetizante. Pois é precisamente esta condição de *revenant* do modernismo, no fundo uma longa citação na forma da “teoria”, que o torna enfim pós-moderno” (Arantes, 1990, p.4). O pensamento de Deleuze e Guattari, nesse viés crítico, estaria situado exatamente nesse ponto: algo como a filosofia como “criadora de conceitos” e produtora de um “campo de imanência” remeteria “à questão do ideótipo da obra de arte, entendido como a constituição intra-estética da cada forma artística singular” (Fabbrini, 2012, p. 37).

⁸⁴ A dobra configura uma “operação barroca”, de “dobras, desdobras e redobras”. Como diz Deleuze, o “barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não para de fazer dobras” (Deleuze, 1991, p. 13). A noção de intersecção entre planos, que tratamos na presente tese, torna-se possível se consideramos a ideia de que, para Deleuze, uma superfície conserva suas rugosidades, seus vãos que configuram “dobras de fora”. Como desenvolve no texto sobre *Foucault*: “O lado de fora não é um limite fixo, mas uma matéria móvel, animada de movimentos peristálticos, de pregas e de dobras que constituem um lado de dentro: nada além do lado de fora, mas exatamente o lado de dentro do lado de fora” (Deleuze, 2005, p. 104). Nesses sulcos de um espaço de fora, de fronteira, se instalam às figuras literárias.

dialética no sentido hegeliano do termo, considerada por muitos como uma simples abolição da razão⁸⁵.

Nosso enfoque não estará então nesse recuo de uma “negatividade crítica” que propõe a discussão sobre uma suposta “estetização da filosofia” em Deleuze, uma vez que partimos da própria positividade das interações que são mantidas entre as figuras literárias no plano filosófico, assim como, do exame das operações que elas produzem em correlação com o plano, haja vista sua condição dupla de desterritorialização do campo literário (a partir do momento em que investem no plano filosófico) e de intercessor dos movimentos de desterritorialização da filosofia. A presença dos operadores literários no plano filosófico configura um caminho para que esses alcancem seus corpos sem órgãos e agenciem tantos outros. Se é nesse espaço de interpelações que as figuras literárias podem revelar suas potências imprevistas, logo será na assimilação feita pela filosofia, desses fluxos decodificados, que ela criará suas zonas de vizinhança mais próximas, a partir de seus sulcos, com o impensável.

Contra a crítica de uma mistura de gêneros na filosofia deleuzeana, pode-se frisar que literatura e filosofia mantêm então suas fronteiras, sobretudo em relação as suas formas de criação e seus recursos produtivos específicos. Contudo, e talvez esse seja o ponto mais arriscado, isso não implica que os elementos de um domínio não transitem pelo outro: zonas de vizinhança se inscrevem a partir de dentro do plano de imanência (ou inversamente, no plano de composição), por meio de pontos de alinhavo que mantêm as diferenças entre os domínios, internamente, no entanto, sem que se interrompa o movimento constante de aproximação e bifurcação entre eles. Pensar na diferença, como fazem os ditos escritores que incorporam a filosofia, mas também os filósofos que incorporam a literatura (sem que se assuma uma atividade reflexiva), não é somente aceitar o intervalo criativo entre os domínios e suas trocas correlatas, mas também a circulação pelo plano filosófico de figuras literárias que, em cada

⁸⁵ Como demonstra David Lapoujade, a aproximação de Deleuze de um “sem-fundo”, de um elemento de “desrazão” não acontece por conta de um salto no irracional, mas no seio da própria pesquisa transcendental seguindo-se os passos de uma lógica fundacional: “Como se poderia determinar um fundamento sem sermos também precipitados ainda mais além, no sem-fundo do qual ele emerge? (...) Mas não é a própria exigência do princípio de razão que nos força a remontar para além da racionalidade de que se encontra investido o fundamento – e isso para mergulhar na desrazão?” (Lapoujade, 2015, p. 34-35.).

investida, estabelecem novos limites. Com isso, as figuras literárias se agenciam no plano filosófico deleuzeano, operando entre o signo e o fora que ecoam⁸⁶. Ainda se trata, no entanto, de um gesto filosófico em Deleuze, mas de uma filosofia que não esconde suas máscaras, que não torna discreta a presença de seus personagens conceituais e figuras literárias que atravessam o plano.

Pelo que foi dito sobre a presença da literatura no plano filosófico, torna-se possível explicar as relações entre personagens conceituais e figuras estéticas. Assim como os problemas que forçam o não-pensado no pensamento são sempre singulares e múltiplos, é preciso, como visto, criar uma instância móvel, conectada aos próprios ritmos diferenciais do pensamento. Daí os personagens conceituais, que, por sua vez, “afirmam a diferença por si mesma, requerem potências singulares que deem conta de suas variáveis” (Pacheco, 2013, p. 164).

Com isso, em meio aos perigos, tais personagens, invocados por Deleuze, aparecem com a função de “não renunciar ao infinito do acontecimento”: entre um plano de imanência e o conceito seriam interpostos esses personagens conceituais, que fazem “vicejar o advento de formas de individuações impessoais”. Inclusive, “essas pessoas [que] prescindem de pessoas ou egos para se constituírem serão chamadas heicceidades” (Pacheco, 2013, p. 155). De certo modo, as figuras literárias funcionam como um dos intercessores dos personagens conceituais no plano filosófico deleuzeano, exatamente, porque se apresentam no plano como fissuras, das quais emana um pensamento do fora, na interioridade do pensamento. Como um pensamento, na perspectiva do múltiplo, poderia permanecer aprisionado e, então, sintetizar os problemas ao modo da representação sustentada por um sujeito egóico? (Ibidem, p. 164).

⁸⁶ Por fim, propor uma intertextualidade diferencial pode ser uma descrição dessas fronteiras e passagens possíveis.

Logo, os escritores de literatura, em zonas de vizinhança com os personagens conceituais, irrompem, no plano deleuzeano, como multiplicidades relacionadas às variadas situações problemáticas que se impõe, são inscrições em um devir impessoal que, no limite, se mostram também como “agentes da não representação, mas de outro teatro, aquele do pensamento em transe, teatro da crueldade artaudiano, que não representa nada, mas dramatiza as Ideias e as forças que as produzem, tornando-as visíveis (Vieira apud Pacheco, 2013, p. 75). Isso, quando sai vitorioso o polo da saúde. Enfatizamos, todavia, que o “teatro deleuzeano”, povoado pelos personagens conceituais, substitutos de qualquer resquício de um *ethos* identitário no plano filosófico, coloca em cena sua matilha de intercessores, não só em serviço da criação de conceitos, mas também na construção de uma vizinhança com a heterodoxia de um fora, cada qual ao seu modo singular. Deleuze e Guattari, fazendo eco a Elias Canetti, lembra que,

(...) na matilha, cada um permanece só, estando, no entanto, com os outros (por exemplo, os lobos caçadores); cada um efetua a sua própria ação ao mesmo tempo em que participa do bando. Nas constelações cambiantes da matilha, o indivíduo se manterá sempre em sua periferia⁸⁷.

A imagem acima pode servir como expressão de uma relação que se dá para além da relação de intercessão promovida pelos personagens conceituais, isto é, para além da especificidade da criação de conceitos no plano filosófico, caso desviemos a direção de nosso olhar e observemos a presença da literatura no plano a partir da singularidade do literário, por sua vez, já descentrado de qualquer vocação identitária ou apropriativa, haja vista, inversamente, o seu ingresso no plano filosófico. Desse ponto de vista, mesmo que os personagens conceituais efetuem suas ações específicas dentro do plano, pode-se dizer que, nas conexões de superfície feitas entre as figuras literárias (como a de Burroughs com Joyce, mas também de Beckett com Joyce e esse com Wolfson), ocorrem de maneiras imprevistas, “constelações [outras] cambiantes de matilhas”, percorridas em latitudes muito próximas ao fora. Também se deliram raças,

⁸⁷ Deleuze: Guattari, 2009, p. 47.

tribos, continentes, culturas e posições sociais na latência máxima do plano filosófico com seu fora, ou seja, através das forças dessas figuras literárias, que reivindicam suas diferenças em agrupamentos, a partir de espaços desterritorializados do plano filosófico.

Nesse sentido, o indivíduo mantido na periferia da constelação de uma matilha é também possibilidade de construção de agenciamentos literários cambiantes no plano, que denominaremos intertextualidade diferencial. Se as figuras literárias devem ser pensadas como matilha, para que revele a potência do múltiplo no pensamento, tornando nômade a categoria mesma de figura literária, o próprio pensamento pode se revelar múltiplo e materialmente rizomático, perfurado pelo fora.

Em suma, afirma-se que “a arte e a filosofia se codeterminam através de zonas de vizinhança que levam as suas entidades específicas de uma à outra. Não somente alianças são estabelecidas, mas bifurcações e substituições são produzidas” (Pacheco, 2013, p. 76). Igualmente, “o plano de composição da arte e o plano de imanência filosófico deslizam um no outro de tal forma que as entidades de um acabam habitando certas extensões do outro” (Ibidem, p. 76). Ainda, quando se produzem conceitos de afectos (na filosofia) e afectos de conceitos (na literatura), como nos casos citados de Kafka, Pessoa, Miller, Kleist, Rimbaud e Artaud, trata-se de “casos de hibridismo que não param de acontecer, o que, ao invés de anularem as diferenças de territórios, operam na própria diferença, na vizinhança dos territórios (Ibidem, p. 76).

Nossa ênfase, no entanto, repousa sobre a análise da participação das figuras literárias (ou estéticas em geral) no plano filosófico; de um lado, o que se passa com as figuras literárias deslocadas de seus contextos de composição, e de outro, quais interferências tais figuras produzem no plano filosófico. Da mesma forma, investigamos os deslizamentos dos traços do plano de composição sobre o plano de imanência, atentando-nos menos para o ato de se fazer “conceitos de afectos”, do que para os acontecimentos que tais afectos, traços ou potências implicam no plano.

Ainda sobre o último ponto, tratamos das extensões do plano de composição (instaurado pela literatura) no plano de imanência (recortado pela filosofia), sem que se configure, com isso, uma apropriação de procedimentos

literários pela filosofia de Deleuze e Guattari. Observamos como o devir da escrita dos escritores citados por Deleuze irrompem na superfície do plano filosófico, promovendo relações limites do conceito com seu fora.

Acreditamos que as linhas traçadas entre os territórios da filosofia e da literatura ultrapassam o modelo riemanniano⁸⁸ e suas linhas de contiguidade, mesmo que essas gerem “ligações de uma infinidade de maneiras” (Deleuze, 159, p. 2013). Isso porque, a partir do momento em que verificamos a participação das figuras literárias e dos traços de composição no plano de imanência, sem que isso implique em uma indiferenciação entre os territórios, devemos considerar zonas de vizinhança que se excedem se precipitando no dentro do plano, esse que, por sua vez, é sempre superfície.

O lugar da diferença entre os territórios não é um espaço lacunar – é uma linha invisível e móvel que assegura uma expressão diferencial, a partir da inter-relação entre os domínios. O híbrido entre filosofia e literatura visto nos ditos “meio filósofos” (Blanchot, Bataille e Klossowski talvez sejam as maiores referências), que também se lê em certas associações entre figuras estéticas e personagens conceituais, não significa uma conjunção entre os dois elementos, mas uma zona de diferenciação ininterrupta entre tais agenciamentos. São nesses múltiplos agenciamentos que se desenham novas e imprevistas linhas de diferenciação: traçam-se vizinhanças não apenas entre territórios, mas igualmente entre elementos filosóficos e literários, a partir da penetração do último no plano filosófico. Dessas diferenças estabelecidas na superfície do plano filosófico entre figuras literárias e personagens conceituais, entre os agregados de sensações e os conceitos, entre elementos literários e elementos filosóficos, mas também, entre as figuras literárias entre si em suas correlações (e bifurcações) no plano filosófico deleuzeano.

O conjunto dessas inter-relações no plano pertence, em nossa abordagem, a uma intertextualidade diferencial. Destacamos, por consequência, os dois espaços de relações, dos elementos literários entre si e dos elementos

⁸⁸ Ver o tópico “A transformação do padeiro” no texto “Os Intercessores” publicado no livro *Conversações*. Como afirma Deleuze: “Em matemática existe um tipo de espaço chamado espaço riemanniano. Matematicamente muito bem definido, com relação a funções, esse tipo de espaço implica a constituição de pequenos pedaços vizinhos cuja ligação pode ser feita de infinitas maneiras, o que permitiu, entre outras, a teoria da relatividade” (Deleuze, 2013, p. 158).

literários enquanto multiplicidades e o plano filosófico. Desliza-se em um plano extensivo (no entanto, estratificado) de um espaço a outro, cria-se novas zonas de diferenças entre os intervalos.

Considerando como figuras literárias os próprios autores entendidos como multiplicidades, pode-se dizer que esses “reverberam sensações variadas, mas também se situam no limite da criação conceitual, ou melhor, criam sensações que carregam consigo potências de conceitos ao confrontar o pensamento, forçando-o a pensar o impensável” (Pacheco, 2013, p. 76). Tomadas essas correlações a partir de seu entranhamento no plano filosófico, percebe-se que personagens conceituais, figuras estéticas e figuras literárias trocam constantemente de posições, entram em estados de permuta e substituição sob os auspícios dessa dimensão do fora, das intensidades e das forças do acontecimento que desestabilizam os padrões e normatividade do sujeito, da língua e dos territórios.

Por vezes, personagens conceituais se travestem, assim, em figuras literárias, enquanto as últimas oferecem linhas, formas, sons, ritmos e imagens para produção dos conceitos: “quem responde pela síntese disjuntiva, senão Kant, mascarado de Rimbaud – ao lembrar que o poeta se faz visionário através de um desregramento racional dos sentidos”? (Ibidem, p. 164). Ou como diz Foucault sobre o teatro filosófico de Deleuze, onde filósofos se convertem em personagens conceituais que, por sua vez, se transmudam em figuras literárias (essas igualmente híbridas): “na guarita de Luxemburgo, Duns Scoto passa a cabeça pelo ante-olho circular; traz uns consideráveis bigodes; são os de Nietzsche disfarçado de Klossowski” (Foucault, 1997, p. 81). Contudo, tais passagens não conformam um todo igual, salientando as diferenças entre um papel e outro.

Por fim, os nomes de escritores, tornados figuras literárias com sua incursão no plano filosófico, criam outras zonas proximais entre as sensações e o conceitual, ao ponto que pareçam quase indiscerníveis. Daí que, a despeito da aparência de continuidade, as diferenças estarão presentes na forma de pequenas frestas e rachaduras, as quais permitirão entrever a já dita dimensão do fora em uma espécie de limite de dentro do plano.

Intercessores Literários

Agenciamentos entre Planos

Comumente Deleuze transforma seus filósofos de referência em personagens conceituais, justamente por esses funcionarem como intercessores do pensamento. Os filósofos citados não serão exclusivamente objetos de comentário ou fontes que corroborem determinados raciocínios, isto é, matéria de reconhecimento: passam a operar como máscaras de um teatro do pensamento sem origens, sem começos, de intensidades que povoam toda extensão do diagrama. Como mostra mais uma vez Foucault:

Não é o pensamento por descobrir, prometido no mais longínquo dos recomeços. Está aí, nos textos de Deleuze, saltitante, dançando ante nós; entre nós; pensamento genital, pensamento intensivo, pensamento afirmativo, pensamento acategórico – todos os rostos que não conhecemos, máscaras que nunca tínhamos visto; diferença que não deixa entrever nada e que sem dúvida faz volver como máscaras das suas máscaras Platão, Duns Scoto, Spinoza, Leibniz, Kant, todos os filósofos. A filosofia não como pensamento, mas como teatro: teatro de mímicas com cenas múltiplas, fugidias e instantâneas onde os gestos, sem se verem, fazem sinais: teatro onde, sob a máscara de Sócrates, estala de súbito o rir do sofista; onde os modos de Spinoza dirigem um anel descentralizado enquanto que a substância gira ao seu redor como um planeta louco; onde Fichte manco anuncia ‘eu fendido/eu dissolvido’; onde Leibniz, chegando ao cimo da pirâmide, distingue na obscuridade que a música celeste é o *Pierrot lunair*⁸⁹.

Nesse teatro intensivo deleuzeano, os personagens conceituais se tornam não só intercessores dos conceitos, mas intercessores entre si, promovendo, nesse plano sem fundo, toda ordem de deslizamentos e recomposições de gestos e ideias. Interceder aqui significa não um auxílio exterior, mas a invenção de *personas*, de formas assumidas pelo próprio pensamento que cria, e por meio

⁸⁹ Foucault, 1997, p. 81.

daquilo que instaura no plano de imanência. Dessa forma, a intercessão dos personagens conceituais, na produção dos conceitos, ocorre a partir da imanência do plano e se intensifica através da multiplicidade de personagens conceituais que nele se encontram.

Todavia, qual seria a diferença dos intercessores literários? Como visto, o recurso à literatura, em Deleuze, é diversificado, obedece a diferentes situações problemáticas, apresenta-se em correlação com variadas operações, aparece e funciona de múltiplas formas etc. Ao mesmo tempo, se vincula por diferentes caminhos aos grandes temas associados à literatura, propostos na filosofia de Deleuze, como a questão dos signos, dos agregados sensíveis, dos processos de escrita, dos limites, da linguagem menor, do fora, da vida, da criação, da clínica e da política.

Os intercessores literários, rastros dos processos de composição da literatura, são os principais agentes dessa passagem da literatura ao plano filosófico. Recebem seu status de intercessor, justamente com seu deslizamento em direção ao plano, sua assimilação a esse seu papel correlato de elemento intensivo. Passam a operar na superfície filosófica, e tão somente, a partir de sua condição estrangeira. São, no entanto, fabricados de acordo com as necessidades filosóficas, uma vez que assumem essa função. Promovem encontros com outros intercessores, filosóficos, literários, artísticos e científicos.

No texto, *Os Intercessores*, entrevista publicada em *Conversações* (1972-1990)⁹⁰, Deleuze afirma:

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. É uma série. Se não formamos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos. Eu preciso de meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários,

⁹⁰ Publicado originalmente em *L'Autre Journal*, nº8, outubro de 1985, entrevista a Antoine Dulaure e Claire Parnet.

mesmo quando isso não se vê. E mais ainda quando é visível: Félix Guattari e eu somos intercessores um do outro⁹¹.

Das características gerais dos intercessores, destaca-se o fato de que há intercessores por toda parte, toda criação demanda suas séries. A enunciação, inclusive filosófica, depende dessa multiplicidade para que possa materializar seus enunciados. Em outras palavras: a criação livre da filosofia (ou de qualquer outra disciplina), decorre da interferência de seus intercessores. Há, como dito, um hibridismo na composição dos intercessores: advêm de “linhas melódicas estrangeiras”, porém, apenas ingressam no plano através das efetuações singulares feitas nesse mesmo plano, das engrenagens que o compõe. Isso não implica em um apagamento de tais forças que ressoam pelo plano: suas capturas, ao invés de levar a uma extinção dessas potências, as integram em novos agenciamentos, as percutindo de novas formas.

Dos intercessores literários, especificamente, pode-se dizer que, além disso, uma vez integrados ao plano filosófico deleuzeano, atuam em um novo teatro montado por Deleuze, dialogando com outros intercessores, compondo novos dramas, sugerindo agenciamentos inesperados. Tais deslocamentos seguidos de contexto, aproximando diferencialmente intercessores sem nenhuma conexão prévia, faz lembrar o paradigma da física analisado por Prigogine e Stengers, chamado “transformação do padeiro”. Deleuze o apresenta com o propósito de destacar como certas transformações em um quadrilátero, por meio de recortes, dobras e alargamentos faz com que dois pontos inicialmente próximos estejam fatalmente em duas metades opostas ao fim do processo (Deleuze, 2013, p. 159).

Salientamos com essa imagem, inversamente, as aproximações diferenciais entre dois intercessores, isto é, processos de transformação que aproximam no plano intercessores para designar, no entanto, suas diferenças. Nesse sentido, a comparação do paradigma com o filme de Resnais também se torna eloquente:

⁹¹ Deleuze, 2013, p. 160.

A respeito disso, passo a Resnais. Em seu filme *Eu te amo, eu te amo*, vemos um herói transportado a um instante de sua vida, e esse instante será retomado no interior de conjuntos diferentes a cada vez. Como lençóis de tempo que serão perpetuamente remexidos, modificados, redistribuídos, de tal modo que o que está próximo num lençol estará, ao contrário muito distante no outro⁹².

Tal como no filme de Resnais, os intercessores literários, conservando sua intensidade singular, são transportados de um lugar a outro no diagrama, embora o recorte deleuzeano não seja exatamente temporal como nas imagens-tempo do cineasta francês, as quais toma como exemplo. Aqui também, tais modificações e redistribuições permitem variadas ocupações dentro do plano, com distinção de que se trata de um plano extensivo e no qual todas as aproximações entre intercessores apenas podem fazer ressoar as diferenças.

No texto de 1985, muitas outras afirmações contribuem para se pensar essa especificidade dos intercessores literários e suas relações intertextuais no plano ou, nos termos de Deleuze, a relação entre intercessores e seus agenciamentos coletivos. Uma delas é a ideia intercedida pelo cineasta canadense Pierre Perrault de que “se falar sozinho” irá reproduzir um discurso pré-estabelecido, “discurso do senhor ou do colonizador” (Deleuze, 2013, p.161). Por isso, “é preciso pegar alguém que esteja ‘fabulando’, em ‘flagrante delito de fabular’. Então, se forma a dois ou em vários, um discurso de minoria” (Ibidem, p. 161). Os intercessores literários funcionam sempre em bando, em matilha, em coletividades: é comum na construção textual deleuzeana o trânsito de um intercessor a outro⁹³, conexões entre passagens de vida, constituindo-se assim uma rede de operadores literários que irão, por seu turno, compor uma

⁹² Deleuze, 2013, p. 159.

⁹³ E não somente entre intercessores literários: Deleuze, a partir de um problema colocado, mobiliza intercessores de diferentes naturezas, que passam a construir proposições colaterais, inesperadas, desviantes, essas potencializadas pelos agenciamentos obtidos entre os mesmos intercessores. É o caso na seção *A transformação do padeiro* em *Os Intercessores*: alianças são construídas entre Riemann (matemática), Prigogine e Stengers (física), Bresson, Resnais, Perrault (cinema), Castañeda (literatura), Paul Klee (pintura) e Bergson (filosofia). Uma série divergente composta por Godard e o matemático René Thom. Nesse sentido, a própria página do texto deleuzeano se desliza por esses diferentes ritmos de agenciamentos nômades. Por fim, deve-se frisar que os próprios agenciamentos e as conexões entre intercessores não são peremptórios, já que em cada novo encontro proposto, novas possibilidades serão abertas.

enunciação polifônica e em si mesma política, embora, muitas vezes, de vozes dissonantes entre si. Esses traços da enunciação coletiva e da política minoritária, intrinsecamente ligados, irão se sobressair na escrita de Franz Kafka que, de certo modo, condensa os traços que estarão distribuídos no plano filosófico deleuzeano, por força da ação dos intercessores literários interligados.

No ensaio *Kafka por uma literatura menor* de 1975, portanto, se torna visível a articulação entre enunciação, minoria, política e coletividade, máquina literária de múltiplas engrenagens que entrará em relação de ressonâncias mútuas com a máquina filosófica deleuzeana:

E, de início, em que sentido o enunciado é sempre coletivo, mesmo quando ele parece emitido por uma singularidade solitária como aquela do artista? É que o enunciado não remete jamais a um sujeito. Ele não remete mais a uma dupla, ou seja, a dois sujeitos dos quais um agiria como causa ou sujeito de enunciação, e o outro como função ou sujeito do enunciado. Não há um sujeito que emite o enunciado, nem um sujeito cujo enunciado seria emitido (...). A enunciação literária mais individual é um caso particular de enunciação coletiva. Até é uma definição: um enunciado é literário quando é «assumido» por um Celibatário que antecipa as condições coletivas de enunciação. O que não quer dizer que essa coletividade, ainda não concedida (para o melhor ou para o pior), seja por sua vez o verdadeiro sujeito de enunciação, nem mesmo o sujeito de que se fala no enunciado: num ou noutro destes casos, cai-se numa espécie de ficção científica. Tal como o Celibatário, a coletividade não é um sujeito, nem de enunciação, nem de enunciado. No entanto, o celibatário atual e a comunidade virtual - ambos reais- são peças de um agenciamento coletivo. E não basta dizer que o agenciamento produz o enunciado como o faria um sujeito; ele é em si próprio agenciamento de enunciação num processo que não deixa espaço a um sujeito qualquer determinável, mas que permite tanto mais definir a natureza e a função dos enunciados, visto que estes só existem como engrenagens de um tal agenciamento (não como efeitos nem como produtos) (Deleuze, 2014, p. 150-151). [Sobre as condições de uma justiça imanente]. É sempre nas condições coletivas, mas de minoridade, nas condições de literatura e de política “menores”, mesmo se cada um de nós teve de descobrir em si mesmo sua minoridade íntima, seu deserto íntimo (tendo em conta os perigos de luta minoritária:

reterritorializar-se, refazer fotografias, refazer poder e lei, refazer também a 'grande literatura')⁹⁴.

Na interpretação de Deleuze e Guattari, não há espaço para uma análise discursiva do texto de Kafka, não se separa, a priori, um sujeito da enunciação, que traria consigo as condições de determinação do texto e um sujeito do enunciado condicionado em seu *ethos* por esses valores extratextuais. Por consequência, não se fala em análise ideológica da literatura, visto não haver nem essa cisão constitutiva do sujeito e nem mesmo um sujeito pré-existente ao enunciado. Dessa maneira, sem a presença de uma unidade subjetiva anterior, os enunciados que acontecem em si mesmo serão múltiplos.

Entretanto, essa multiplicidade que fala nos enunciados será também fabricada, não correspondendo a vozes emitidas por um povo histórico, não são oriundas de um campo da determinação. As condições coletivas de enunciação de que se fala, transmitida eventualmente por um criador (em si mesmo múltiplo), nada mais são do que as impossibilidades que impelem a fala, “impossibilidades criadas, que ao mesmo tempo criam um possível” (Deleuze, 2013, p. 171). Pertence a enunciação a dimensão do virtual, essa que destitui qualquer anterioridade subjetiva e que, conectada ao atual do enunciado, compõe um *agenciamento coletivo*. Os agenciamentos não produzem os enunciados, uma vez que também não são anteriores a eles, não se comportam como sujeitos. Ao contrário, o enunciado é peça do agenciamento, assim como, a enunciação também é agenciada nesse processo. Não há anterioridade de um todo em relação às partes (o agenciamento coletivo em relação à enunciação e o

⁹⁴ Deleuze, 2014, p. 155. A figura do celibatário aparece ainda no ensaio “Bartleby ou a Fórmula”, publicado em *Crítica e Clínica*. Segundo Deleuze, “Bartleby é o Celibatário, de quem Kafka dizia: ‘Ele tem por chão só o que necessitam seus dois pés, e por ponto de apoio só o que podem cobrir suas duas mãos’ (...). Bartleby é o homem sem referência, sem posses, sem propriedades, sem qualidades, sem particularidades: é liso demais para que nele se possa pendurar uma particularidade qualquer” (Deleuze, 2011, p. 98). Deleuze aproxima o Ulisses de Joyce, O Homem sem Qualidades de Musil e o Bartleby de Melville formando uma série de “homens sem nome, regicida e parricida” (Ibidem, p. 98). Em relação aos celibatários de Kafka, no entanto, ocorre uma espécie de aproximação diferencial ou síntese disjuntiva, já que enquanto o agenciamento de Bartleby com o advogado é abortado, nos solitários de Kafka, como Gregor Samsa, fala-se uma multidão. Deleuze mesmo afirma: “O grande texto de Kafka é como outra versão de Bartleby” (Ibidem, p. 98).

enunciado), ou seja, não há um agenciamento apartado da enunciação e do enunciado.

Da mesma forma, a única conexão que há entre enunciação e enunciado, virtual e atual, é o agenciamento coletivo. Não há espaços para abstração. Assim, o agenciamento que não é causa do enunciado não o terá como o seu produto; porém, ele que irá definir a natureza dos enunciados e distribuir suas funções, haja vista o fato da enunciação e do enunciado serem engrenagens do agenciamento.

Em nossa abordagem, observamos que os agenciamentos coletivos, junto a produção desejante, formam uma máquina literária que pragmaticamente distribui no plano as séries enunciativas, legitimam e interditam o ingresso não só de intercessores, mas de certas relações entre eles. Se afirmarmos que os intercessores literários carregam, para o plano filosófico, enunciados provenientes de um fora, sendo esse último tornado operativo a partir do momento de ingresso no plano e através de um encontro com uma nova enunciação, é preciso especificar que são os agenciamentos entre os intercessores literários, (mas também entre esses e o diagrama, os personagens conceituais e os conceitos), que mais do que ressignificar, redistribuem seus valores, funções e performances. Tal passagem ao plano faz com que o encontro entre intercessores, antes figuras, seja sempre por ordem de um agenciamento coletivo, coletividade de figuras que intercedem umas às outras.

Não há, do ponto de vista do “sistema aberto” deleuzo-guattariano, nem enunciados e nem papéis literários exteriores a esses agenciamentos, de forma que não trataremos de obras literárias de maneira estanque e separadas de uma intertextualidade diferencial, travessia ao plano de composição. Ponto que nos coloca o problema do político e do minoritário em um agenciamento dessa natureza.

Deleuze e Guattari descrevem na obra de Kafka todas as operações de uma literatura menor: nela, “a língua é afetada de um forte coeficiente de desterritorialização”, isto porque a língua que utiliza, o alemão de Praga, “é uma língua desterritorializada, própria a estranhos usos menores” (Deleuze e Guattari, 2014, p. 35-36). A segunda característica das literaturas menores que se manifesta na escrita kafkiana, é “que tudo nelas é político”; diferentes das

‘grandes’ literaturas nas quais o caso individual, casos edipianos, são ampliados, postos em linhas de contiguidade com outros casos semelhantes (“todos fazendo bloco em espaço largo”) e, igualmente individuais, as literaturas menores têm “seu espaço exíguo [e] faz que cada caso individual seja imediatamente ligado à política. O caso individual torna-se, então, tanto mais necessário, indispensável, aumentado ao microscópio, quanto toda uma outra história se agita nela” (Ibidem, p. 36). Nesse sentido, outros triângulos se conectam ao triângulo familiar como os triângulos comerciais, econômicos, burocráticos, jurídicos, tornando as fronteiras com o político sempre estreitas (Ibidem, p. 36-37).

Por fim, como visto acima, na literatura menor “tudo tem um valor coletivo”, “as condições de uma enunciação individuada não são dadas, que seria a tal ou qual ‘mestre’ e poderia ser separada da *enunciação coletiva*” (Ibidem, p. 37). Com efeito, “o que sozinho o escritor diz já constitui uma ação comum, e o que ele diz ou faz é necessariamente político”, ou seja, “o campo político contaminou todo enunciado” (Ibidem, p. 37). Em outras palavras, a máquina literária com os seus enunciados coletivos antecipa “um povo que falta”, ou seja, a enunciação coletiva da literatura não é identificada aos enunciados axiomáticos de povos ou grupos constituídos na vida social, antes se trata de uma liberação de fluxos decodificados de uma língua padrão, tal como uma “língua estrangeira dentro da própria língua”, uma *gagueira* que desestabiliza a língua materna além de testar seus limites (como no caso de Gherasim Luca analisado em *Crítica e Clínica*)⁹⁵.

Do ponto de vista do problema dos intercessores literários e seus agenciamentos no plano filosófico deleuzeano, de maneira análoga, as obras e textos de escritores referidos, ou melhor, tornados dispositivos, não terão suas incursões no plano como um movimento de reterritorialização. Ao invés disso, as sobreposições, instauradas no plano filosófico, passam a explorar novas linhas

⁹⁵ No texto *Gaguejou* publicado em *Crítica e Clínica*, Deleuze trata de Ghérasim Luca como exemplo de uma escrita de *disjunções inclusivas* e de *conexões reflexivas*: “Se a fala de Ghérasim Luca é tão eminentemente poética, é porque faz da gagueira um afecto da língua, não uma afecção da fala” A língua inteira desliza e varia a fim de desprender um bloco sonoro último, um único sopro no limite do grito (...). A partir do mesmo critério é feita uma aproximação diferencial de Beckett, esse último, que “já não seleciona, porém afirma os termos disjuntos através de sua distância, sem limitar um pelo outro nem excluir o outro de um, esquadrinhando e percorrendo o conjunto de toda possibilidade” (Deleuze, 2011, p. 142).

de fuga, diferentes possibilidades interpretativas, construindo com esses intercessores outras tocas de “entradas múltiplas”⁹⁶.

É nesse sentido também, que os usos dos dispositivos literários serão eminentemente “menores”, interessando inicialmente para Deleuze e Guattari, em especial, a produção dos desvios e transgressões que se operam na escrita, desde autores como Lewis Carroll, até nomes como Herman Melville. O funcionamento dos dispositivos no plano descreve as tensões entre a normatividade de uma língua e os limites assintáticos, para os quais tais escritas desviantes movem toda a linguagem. Igualmente, há os exames de caso, nos quais esses processos são, por algum motivo interrompidos, como em James Joyce ou Louis Wolfson.

De toda forma, o estrangeirismo dos dispositivos torna-se operatório no plano filosófico deleuzeano, exatamente a partir desse recorte filosófico constituído por engrenagens diferenciais. De outro modo: é na condição de figura estrangeira que os intercessores, feitos dispositivos no plano filosófico, são assimilados; a produtividade filosófica decorre da criação a partir dessa hospitalidade das linhas diferenciais que se acomodam ao plano, de modo que sejam capturadas por dispositivos do pensamento filosófico (no limite do conceito), assumindo um caráter político já por funcionarem em agenciamentos ligados a variadas linhas de fuga, dissidentes das variadas formas de capturas de poder. Exemplos são a afirmação de um devir-animal com Kafka que foge do triângulo edipiano familiar em *A Metamorfose*; a exploração das profundezas em Artaud, que se evade das superfícies e de um corpo funcional⁹⁷ em seu Teatro

⁹⁶ Aqui fazemos referência à novela *A construção*, mencionada logo no início do livro de Deleuze e Guattari sobre Kafka. Segundo a pesquisadora e tradutora Cintia Vieira da Silva, A opção por manter o termo “toca” no lugar de “construção” ao longo do texto é justificada por sua “importância conceitual para Deleuze e Guattari, uma vez que se trata de uma versão animal do rizoma, conceito de extrema importância em *Mil Platôs*” (Vieira apud Deleuze: Guattari, 2014, p. 9).

⁹⁷ Artaud e a ideia de um *corpo sem órgãos* é um ótimo exemplo de intercessor transformado dispositivo na filosofia de Deleuze. O termo é extraído de uma transmissão radiofônica de 1947 feita por Artaud, intitulada *Para acabar com o julgamento de Deus*. Artaud diz: *Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força, / mas não existe coisa mais inútil que um órgão./ Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,/ então o terão libertado dos seus automatismos/e devolvido sua verdadeira liberdade*. Deleuze utiliza pela primeira vez a expressão *Corpo sem Órgãos* na Décima Terceira Série, “Do Esquizofrênico e da Menina”, de *Lógica do Sentido* de que trataremos adiante, ao analisarmos a comparação entre a figura da *Menina* (Alice no País das Maravilhas) contrastada à figura do Esquizofrênico (ligada a Artaud). *Corpo sem Órgãos* ganha um sentido ampliado depois em o *Anti-Édipo* e *Mil Platôs*, associado

Irrepresentável; a possibilidade de outra relação com o visível e o indizível em *A Vênus das Peles* de Sacher-Masoch, que escapa, por seu turno, de uma “unidade dialética do sadomasoquismo produzida pelo discurso psiquiátrico moderno” (Soler, 2012, p. 345)⁹⁸.

Além disso, como dito, há uma coletividade que é da própria conexão dos intercessores entre si, enunciados distintos que, ao se cruzarem em novos agenciamentos, fabricam coletivos inauditos, se elucidam mutuamente em suas *impossibilidades* e na proposição de tantas outras coletividades, para além das efetuações do texto.

É o caso do encontro entre intercessores, agenciamento coletivo, ou simplesmente uma relação intertextual entre Perrault e Kafka, diretamente enunciada em *Conversações*:

É preciso falar da criação como trançando seu caminho entre impossibilidades... É Kafka quem explicava: a impossibilidade de um escritor judeu de falar alemão, a impossibilidade de falar tcheco, a

a ideia de um “reino indiferenciado e não hierárquico”, como em o *Anti-Édipo*: “O corpo sem órgãos é um ovo: atravessado por eixos e limiares, latitudes, longitudes e geodésicas, atravessado por gradientes que marcam as transformações, as passagens e os destinos do que nele se desenvolve. Aqui nada é representativo, tudo é vida e vivido: a emoção vivida dos seios não se assemelha aos seios, não os representa, tal como uma zona predestinada do ovo se não assemelha ao órgão a que dará origem; apenas faixas de intensidade, potenciais, limiares e gradientes. Experiência dilacerante, demasiado comovente, que torna o esquivo no ser mais próximo da matéria, de um centro intenso e vivo da matéria” (Deleuze, 2004, p. 24). Dessa forma, a ideia de um corpo sem órgãos recebe um estatuto, protoforme, extensivo e variado na filosofia de Deleuze e Guattari, disparado, em um primeiro momento, pela ação de um dispositivo literário assimilado ao plano, qual seja, o artaudiano.

⁹⁸ É conhecida a passagem no encerramento de *Présentation de Sacher-Masoch*, na qual Deleuze indica onze motivos que desagregam a síntese do sado-masoquismo, mostrando as diferenças entre os contratos: “1) faculdade especulativa-demonstrativa do sadismo, faculdade dialética-imaginativa do masoquismo; 2) o negativo e a negação no sadismo, a denegação e o suspensivo no masoquismo; 3) a reiteração quantitativa contra o suspense qualitativo; 4) o masoquismo próprio do sadismo x vice-versa, um não se combina jamais com o outro; 5) a negação da mãe e a inflação do pai no sadismo, a denegação da mãe e a aniquilação do pai no masoquismo; 6) a oposição do papel e do sentido do fetiche nos dois casos, o mesmo para o fantasma; 7) a antiestética do sadismo, a estética do masoquismo; 8) o sentido institucional de um, o sentido contratual do outro; 9) o superego e a identificação no sadismo, o eu [moi] e a idealização no masoquismo; 10) as duas formas opostas de dessexualização e de resexualização; 11) e, resumindo o conjunto, a diferença radical entra apatia sádica e o frio masoquista” (Deleuze, 2007, p. 114-115). Trata-se de mais um caso de bifurcação, de aproximação diferencial, aqui entre Masoch e Sade.

impossibilidade de não falar. Pierre Perrault reencontra o problema: impossibilidade de não falar, de falar inglês, de falar francês⁹⁹.

Logo, no que diz respeito a antecipação de um povo, estão Perrault e Kafka estão em conexão, quando Deleuze e Guattari reafirmam:

Os povos não preexistem. De certa maneira, o povo é o que falta, como dizia Paul Klee. Será que existia um povo palestino? Israel diz que não. Sem dúvida existia um, mas isso não é o essencial. Pois, a partir do momento em que os palestinos são expulsos de seu território, na medida em que resistem, eles entram num processo de constituição de um povo. Isto corresponde exatamente ao que Perrault chama de flagrante delito de fabular. Não existe povo que não se constitua assim. Então, às ficções pré-estabelecidas que remetem sempre ao discurso do colonizador, trata-se de opor o discurso da minoria, que se faz com intercessores¹⁰⁰.

A proposição “o discurso da minoria se faz com intercessores” não apenas explicita a constituição de enunciados particulares (como os de Kafka e Perrault), como denota os próprios processos pragmáticos, abertos a componentes heterogêneos, singularizados no plano filosófico deleuzeano. Isso, porque tais componentes, dispostos no plano, são como intercessores agenciados por outros tantos intercessores, da mesma maneira que, em cada figura literária operacional no texto de Deleuze e Guattari, fala uma minoria. Isso ocorre não por uma mimese da criação filosófica em relação as artes, mas porque o próprio plano filosófico se constitui como um campo puro de imanência, de modo semelhante a linguística hjelmsleviana, na qual conteúdo e expressão participam de um mesmo fluxo, sem que se haja a relação hierárquica de significante e significado (como em Saussure), sendo a relação aqui entre os conteúdos dos enunciados literários assimilados ao plano, e a expressão do mesmo plano feita “entre dois planos desterritorializados conversíveis”. Nesse sentido, recorrer a

⁹⁹ Deleuze, 2013, p. 171.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 161.

intercessores significa também não falar em nome próprio. Não se fala em nome de uma minoria, e sim uma minoria criada fala no lugar de um eu destituído.

Por fim, é preciso enfatizar que a circulação dos intercessores no plano é interdependente dos próprios circuitos abertos criados por esse mesmo plano filosófico, suas invaginações, seus condutores, resistores e receptores, vocacionados para as interferências e ações conjuntas com outros circuitos. Nesses tipos de agenciamentos, os intercessores literários mesmos se libertam de si (de uma instituição literária), se deslocam de uma unidade de origem, e projetam seus retornos à terra. Tais retornos, no entanto, não percorrem trajetos sob uma superfície composta pelos blocos impenetráveis da doxa.

O caminho de volta à materialidade singular do plano de imanência é desviante, é “líquido”, “gasoso” e, assim, equivalentemente criador – convergências implicadas de modo imanente entre os intercessores literários e as engrenagens da filosofia em suas singularidades, respondem sempre às diferenças de “estilo” (inclusive entre escritores trazidos ao plano), sem que se dissolva um horizonte compartilhado. O depoimento de Deleuze, ao fim do texto *Os Intercessores*, é esclarecedor nesse ponto: trata da singularidade da criação de diferentes pensadores e artistas e o imperativo do vínculo terrestre, não enraizado no solo da opinião, mas nessa terra criada, recortada e instaurada pelos planos de imanência e de composição:

É preciso escrever líquido ou gasoso, justamente porque a percepção e a opinião ordinárias são sólidas, geométricas. É o que Bergson fazia na filosofia, Virginia Woolf ou James no romance, Renoir no cinema (e o cinema experimental, que foi muito longe na experimentação dos estados da matéria). Nada de abandonar a terra. Mas tornar-se tanto mais terrestre quanto se inventa leis do líquido e do gasoso de que a terra depende (...). É preciso abrir as palavras, rachar as coisas, para que se liberem vetores que são os da terra. Todo escritor, todo criador é uma sombra. Como fazer a biografia de Proust ou Kafka? A partir do momento em que se escreve, a sombra é primeira em relação ao corpo. A verdade é da ordem da produção de existência. Não está dentro da cabeça, é algo que existe. O escritor emite os corpos reais. No caso de Pessoa são personagens imaginários, não tão imaginários, porque ele lhes dá uma escrita, uma função. Mas ele sobretudo não faz, ele mesmo, o que os personagens

fazem. Não se pode ir longe na literatura com o sistema “Viajamos muito e vimos muito”, onde o autor primeiro faz as coisas e em seguida relata. O narcisismo dos autores é odioso porque não pode haver narcisismo de uma sombra¹⁰¹.

Filósofos, escritores e artistas criam o seu “espaço-tempo” através de seus recursos específicos correlacionados a exploração dos fluxos, esses modulados de acordo com aquilo que cada qual experimenta em seu campo. Em relação à literatura, a transição de um estado da matéria a outro, está correlacionado às velocidades e desagregações corpusculares que cada escritor imprime na linguagem, não em nome de uma dissolução da matéria, mas em favor dos próprios processos constitutivos de uma materialidade. Na intersecção entre as palavras e as coisas, abrir suas fissuras e liberar seus vetores, fazendo transparecer a produtividade da linguagem e tudo aquilo que ela permite ver e ouvir, é liberar “os vetores da própria terra”. A linguagem não é uma entidade reflexiva, o que faz com ela se estenda por uma terra que é território codificado por estruturas, aparelhos de captura, poderes paranoicos que tentam bloquear tudo que escapa. Uma linguagem liberada, portanto, é um movimento extensivo à liberação das próprias forças da terra, muitas vezes, domesticadas por um “espaço cultural de mercado e de conformidade” (Deleuze, 2013, p. 168).

Com efeito, um devir menor da linguagem instaura um plano, produz uma superfície, não se retém em questões languageiras; não se dissocia, portanto, do gesto que mapeia territórios, traça linhas, que faz escapar linhas de fuga. Há uma co-determinação entre literatura e cartografia inscrita nas linhas contínuas entre esses dois espaços.

Daí também a possibilidade de uma intersecção entre os componentes heterogêneos tornados intercessores e o diagrama, isto é, uma abordagem da intrusão das figuras literárias no plano. O fato de se repetir em todos os pontos, as multiplicidades heterogêneas fazem com que literatura e filosofia transitem pela mesma terra, além de conferir o papel polivalente dos intercessores. Os

¹⁰¹ Deleuze, 2013, p. 172.

componentes heterogêneos são assimilados, porque não há nada mais que heterogeneidades no diagrama.

Do mesmo modo, a partilha entre domínios, empreendida pelos intercessores literários, aquilo que Deleuze chamou em outro contexto de “malabarismo de acrobatas esquartejados”, potencializa o aspecto de sombra dos escritores. Se todo corpo de um escritor é a escrita, essa mesma se fazendo corpo e produção de existência no devir da escrita (os ditos autores modernos são um exemplo disso), os escritores, revestidos do caráter de intercessores em sua desagregação constitutiva, encenam de maneira efusiva o apagamento de um rosto, o último fio de uma subjetividade.

A figura do intercessor expressa o derradeiro grau de desagregação da autoria, muito além do deslocamento promovido pela função-autor¹⁰², peformatizando no plano aquilo que o devir-escrita faz por si. Eles suplementam a emissão de “corpos reais”, na medida em que desorganizam o corpo literal, fazendo irromper o corpo inventado em outros territórios, adiantando assim o corpo sem órgãos da escrita.

Dessa forma, e essa é uma de nossas hipóteses, será no valor de *dispositivo* dos devires menores da linguagem, junto aos seus recursos singulares, algo conferido em suas múltiplas participações em espaços divergentes, (tal como o espaço de sobreposições, o qual engendra o plano de imanência), que ganhará força a perspectiva da relação entre literatura e vida como problema pragmático, de natureza performativa¹⁰³.

São nesses espaços estrangeiros, que as práticas intertextuais, enquanto forma de agenciamento, se deslocam da condição de método geral ou reflexão

¹⁰² Sobre a função-autor, afirmou Roland Barthes: “Uma vez o autor afastado, a pretensão de “decifrar” um texto torna-se totalmente inútil. Dar um Autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita” (Barthes, 1988, p.69).

¹⁰³ Como afirma Barthes mais uma vez no célebre texto, “a morte do autor”: “Na França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de colocar a própria língua no lugar daquele que dela era até então considerado proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia — que não se deve em momento algum confundir com a objetividade castradora do romancista realista —, atingir esse ponto onde só a linguagem age, “*performativa*” [grifo nosso], e não o “eu”: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura” (Ibidem, p. 66).

sobre a literatura para produção singular de encontros e ressonâncias inter-literárias. Isso porque será na intertextualidade, no acontecimento do encontro entre literaturas em sua espessura mesma (mas também com o próprio plano), que as ações intensivas que perpassam a literatura podem se decodificar. A categoria “intercessores”, neste caso, cobre apenas uma perspectiva desse processo, já que a figura “escritor” não é redutível ao operador intercessor, sendo apenas amplificada por esta.

Sobre a importância dos intercessores literários como dispositivos na filosofia de Deleuze, talvez o caso mais pronunciado seja o de Lewis Carroll em *Lógica do Sentido*. Já no prólogo do livro afirma Deleuze:

Apresentamos séries de paradoxos que formam a teoria do sentido. Que esta teoria não seja separável de paradoxos explica-se facilmente: o sentido é uma entidade não existente, ele tem mesmo com o não-senso relações muito particulares. O lugar privilegiado de Lewis Carroll provém do fato de que ele faz a primeira grande conta, a primeira grande encenação dos paradoxos do sentido, ora recolhendo-os, ora renovando-os, ora inventando-os, ora preparando-os (...). Como sobre uma superfície pura, certos pontos de tal figura em uma série remetem a outros pontos de tal outra: o conjunto das constelações-problema com os lances de dados correspondentes, as histórias e os lugares, um lugar complexo, uma "história embrulhada" - este livro é um ensaio de romance lógico e psicanalítico¹⁰⁴.

Lewis Carroll não é só aquele que “encena” os paradoxos do sentido, isto é, não desempenha um papel em uma ordem de representação, uma vez que a produtividade mesma de tais paradoxos é um dos *leitmotifs* de suas obras. Construiu, assim, uma obra que pode ser colocada em ressonância mútua com os problemas abordados por Deleuze em *Lógica do Sentido*. Mais do que isso, tal como no espaço de Riemann, extratos de seu texto participam das engrenagens da superfície pura instaurada com Deleuze, de modo que o tangenciamento entre séries diversas, em pontos de encontro diferenciais entre

¹⁰⁴ Deleuze, 1974, pp. 7-8.

“constelações-problemas” e “lances de dados”, dependem, em grande medida, desses operadores de Carroll que, por conta de sua hibridez constitutiva, permitem a passagem de uma referência lógica a uma referência romanesca. A ideia de uma “história embrulhada” (sobreposição entre planos) e a referência ao espaço limite mallarmaico, no indecível do acontecimento - instalado no “entre” do desenvolvimento lógico e do movimento aberrante - não é proposital.

O Plano de Composição do Romance Moderno e Seus Compostos de Sensações

As Relações entre as Artes como Princípio Criador

Como se caracterizam os perceptos, no gênero romance e como intertextualidades diferenciais possíveis entre obras do gênero se formam, através de seus encontros? Há uma passagem fundamental em *O que é a Filosofia?*, na qual Deleuze trata dos perceptos na forma romance:

O romance se elevou frequentemente ao percepto: não a percepção da charneca, mas a charneca como percepto em Hardy; os perceptos oceânicos de Melville; os perceptos urbanos, ou especulares em Virginia Woolf. A paisagem vê. Em geral, qual o grande escritor que não soube criar esses seres de sensação que conservam em si a hora de um dia, o grau do calor de um momento (as colinas de Faulkner, a estepe de Tolstoi ou a de Tchekov)? O percepto é a paisagem anterior ao homem, na ausência do homem. Mas em todos estes casos, por que dizer isso, já que a paisagem não é independente das supostas percepções dos personagens, e, por seu intermédio, das percepções e lembranças do autor? E como a cidade poderia ser sem homem ou antes dele, o espelho, sem a velha que nele se reflete, mesmo se ela não se mira nele? (...) . Os personagens não podem existir, e o autor só pode criá-los porque eles não percebem, mas entraram na paisagem e fazem eles mesmos parte do composto de sensações¹⁰⁵.

Como dito anteriormente, os perceptos e afectos se diferem das percepções e das simples afetações. Perceptos e afectos são compostos de sensações criados em correlação a um plano de composição - o material implicado em uma produção passa a ser incorporado por esses mesmos perceptos e afectos.

¹⁰⁵ Deleuze: Guattari, 1992, p. 219- 220.

Todavia, perceptos e afectos em arte são ao mesmo tempo resultados de uma evolução da produtividade artística. Não se trata exatamente de uma conquista técnica e de um avanço procedimentos, mas sim de uma expansão dos planos de composição e da variedade dos agregados sensíveis que, inclusive, assimila a questão das funções técnicas.

O problema da literatura, então, estaria ligado às sonoridades e às visibilidades, como observamos nos diversos ensaios sobre escritores reunidos em *Crítica e Clínica*. Com o romance moderno, nos exemplos apontados por Deleuze e Guattari, os perceptos da literatura se desvencilham da percepção de um sujeito, não dependem de uma perspectiva exterior, seja do autor, do narrador, de uma personagem ou mesmo do leitor, para que instaurem o visível. São eles mesmos singularidades de visões, elas mesmas veem: não devem ser confundidas com percepções estas associadas a um sujeito percipiente. Não é da ordem da representação: não emula percepções vividas ou memórias de percepções passadas de um indivíduo. Vincula-se ao tema da morte do homem, ideia recorrente no cenário intelectual francês, reconfigurada de diferentes modos em Blanchot, Foucault e Barthes (“a morte do autor”), do ponto de vista da teoria¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Maurice Blanchot, em muitos momentos de sua obra demonstrou o poder da linguagem de subtração do sujeito da série dos eventos, inclusive daqueles que concernem a sua própria existência. Isso é possível porque a morte, para Blanchot, mesmo quando não se efetua, atravessa as existências em um enlace essencial. Se a linguagem é apta a enunciar a morte é porque haveria igualmente nela uma aliança com a essência do homem, que uma vida simplesmente descrita pela literatura esconderia; a morte seria o instante fundamental que estrutura toda existência. A discussão no cenário francês sobre a “morte do autor”, a “ausência do autor”, passa em larga medida por essa possibilidade instalada na literatura de produzir acontecimentos “inumanos”, ainda que seja a própria existência que é posta em jogo em cada um desses acontecimentos. Como afirma Blanchot em *A parte do Fogo*: “Certamente, minha linguagem não mata ninguém. No entanto: quando digo “essa mulher”, a morte real é anunciada e está presente em minha linguagem; minha linguagem quer dizer que essa pessoa que está ali agora pode ser separada dela mesma, subtraída à sua existência e à sua presença e subitamente mergulhada num nada de existência e de presença; minha linguagem significa essencialmente a possibilidade dessa destruição; ela é, a todo momento, uma alusão resoluta a esse acontecimento. Minha linguagem não mata ninguém. Mas, se essa mulher não fosse realmente capaz de morrer, se ela não estivesse a cada momento de sua vida ameaçada de morte, ligada e unida a ela por um laço de essência, eu não poderia cumprir essa negação ideal, esse assassinato diferido que é minha linguagem. Portanto, é precisamente dizer, quando falo: a morte fala em mim. Minha palavra é a advertência de que a morte está, nesse exato momento, solta no mundo, que entre mim, que falo, e a pessoa que interpelo aquela surgiu subitamente: ela está entre nós como a distância que nos separa, mas essa distância é também o que nos impede de estar separados, pois nela reside a condição de todo entendimento. Somente a morte me permite agarrar o que quero alcançar; nas palavras, ela é a única possibilidade de seus sentidos. Sem a morte, tudo desmoronaria no absurdo e no nada”. (Blanchot, 1997, p.311-312).

Os sujeitos não são anulados para que tomem o seu lugar os perceptos: ao contrário, esses são deslocados de uma função-sujeito e suas existências passam a ser incorporadas ao próprio do percepto, como na sentença de Cézanne, comentado por Deleuze e Guattari, “é o enigma (frequentemente comentado) de Cézanne: ‘o homem ausente, mas inteiro na paisagem’” (Deleuze: Guattari, 1992, p. 220).

No romance, seus sujeitos ficcionais serão incorporados eles mesmos às paisagens, estas que são mais do que um espaço narrativo descrito. O espaço narrativo mesmo, os horizontes retratados, seriam, nessa configuração do romance moderno, apresentado pela dupla de pensadores, uma superfície intensiva, um lugar de emergência do plano de composição correlacionado com os compostos de sensações que nele se distribuem.

Assim, os procedimentos descritivos ou de construção de “espaços funcionais” no romance¹⁰⁷ serão expressão do transbordamento das forças que rompem com as coordenadas do espaço: margens, superfície, profundidade. Nesse processo, os personagens não se destacam enquanto sujeitos condutores das narrativas e atores da transformação da própria existência e do mundo que os cerca¹⁰⁸ - antes, passam a fazer parte dos compostos de sensação da paisagem romanesca e são através delas que alcançam o estatuto de corpos intensivos.

A superfície do romance moderno, assim, não é uma grande massa amorfa, uma noite na qual todos os gatos são pardos, mas um campo de forças, no qual cada elemento (personagens, narradores, tempo narrativo, enredo, trama, elocução) se torna elemento ativo, a partir dos agenciamentos que mantém com os demais elementos em operação, isto é, se tornam corpos

¹⁰⁷ Na literatura contemporânea o espaço narrativo ocupa as mais diversas funções, desde o espaço romanesco transformado em um grande personagem em obras como *Ulisses* de Joyce ou *Berlim Alexanderplatz* de Alfred Döblin, até a hipertrofia do espaço-tempo romanesco no *Nouveau Roman*. Em todo caso, a função do espaço deixa de ser meramente representativa, pano de fundo para ação das personagens, para assumir um papel intensivo na narrativa. Sobre a configuração do espaço romanesco moderno ver: Lins, O. Lima Barreto e o Espaço Romanesco. São Paulo: Ática, 1976. Também: Genette, Gerard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Vega, 1972.

¹⁰⁸ Expoente máximo sobre o tema será o *Wilhelm Meister* de Goethe. Ver: Goethe, J. W. Wolfgang Von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34, 2006.

intensos de acordo com os agregados sensíveis, com quais compõe seus movimentos em um plano dinâmico. Deleuze e Guattari apresentam uma família heterodoxa de escritores que realizam tais agenciamentos no romance:

É Ahab que tem as percepções do mar, mas só as tem porque entrou numa relação com Moby Dick que o faz tornar-se-baleia, e forma um composto de sensações que não precisa de ninguém mais: Oceano. É Mrs. Dalloway que percebe a cidade, mas porque entrou na cidade, como "uma lâmina através de tudo", e se tornou, ela mesma, imperceptível¹⁰⁹.

Os leitores de Moby Dick¹¹⁰ devem se lembrar do empreendimento do Capitão Ahab (junto a Ismael, narrador e personagem principal), do qual nenhum outro personagem consegue demovê-lo: caçar a baleia Moby Dick, que arrancara sua perna no passado. As cenas, após o momento que se lança ao mar a bordo do baleeiro Pequod, ao longo dos capítulos, vão constituindo uma simbiose progressiva do “homem com o meio”, os marujos, a embarcação, a arte da pesca, os nativos, as aves, o mar, as porções de terra, os céus, se aproximam em constelações cambiantes, se misturam, vertem-se um no outro, de modo que as linhas divisórias entre os elementos em cena sejam transformados em laços, em amarras, que culminam na cena do “terceiro dia da caça” (capítulo CXXXV), em que o cabo do arpão se enrola no pescoço de Ahab, fazendo com que esse, “calado como os mudos turcos estrangulam sua vítima, fosse arremessado do bote, antes que a equiparagem percebesse que ele se tinha ido”.

O personagem, puxado pelo mar, se torna parte integrante de uma composição que o atraía fatalmente desde o início da aventura. Ahab já utilizava uma perna proteica feita dos ossos da baleia Moby Dick, peça que funciona como índice do bloco indissolúvel formado entre Ahab e a Baleia, agenciada, posteriormente, em blocos maiores com a Imagem-Universo do Oceano. Nas cenas finais, por exemplo, natureza e cultura se fundem completamente com a imagem do navio despedaço e tragado pelo oceano: navio sepulcro de Ahab,

¹⁰⁹ Deleuze: Guattari, 1992, p. 219- 220.

¹¹⁰ Utilizamos para consulta a seguinte tradução: Melville, Herman – Moby Dick, ou, A Baleia. Tradução de Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

engolfa em seu vórtice aqueles o enfrentaram, mas que ao fim e ao cabo, apenas podem fazer ressoar suas forças, a partir do rebatimento em sua superfície.

Assim, a percepção do mar, por parte do capitão Ahab, só se torna possível, uma vez que esse entra em um devir-baleia, se agrega ao oceano: é essa entidade sensível que lhe confere a percepção, é por meio dela que atinge as visibilidades que são comunicadas ao leitor, visto ser o oceano, antes de tudo, produtor de perceptos. Esse oceano, silencioso em sua diferença, aparece como um desmesurado composto de sensações formado de elementos heterogêneos: tudo que nele vibra, vibra ao preço de estar agenciado com outros elementos; é o caso da própria baleia que se encontra enlaçada com o oceano, de forma que não haja linhas visíveis que separe um corpo de outro:

A baleia com vida, com toda a sua majestade e importância, só pode ser vista no oceano, em águas insondáveis; e, flutuando, seu vasto volume tampouco se vê, como não se distingue um navio de esquadra em uma linha de batalha; e fora desse elemento é algo eternamente impossível para um mortal içar o seu corpo no ar, preservando todas as suas enormes ondulações e protuberâncias¹¹¹.

As sensações de grandeza e majestade projetadas pela figura intensiva da baleia, apenas se manifestam quando essa se mistura a incomensurabilidade dos mares em sua flutuação, sendo mergulhada em um devir imperceptível. Sua forma é inseparável do plano oceânico, e fora desse composto de sensações ela se torna invisível, suas ondulações e protuberâncias se dissipam, não atinge as visibilidades dos perceptos, essas possíveis apenas quando o material é devolvido a um plano de composição.

¹¹¹ Melville Herman – Moby Dick, ou, A Baleia. Tradução de Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 287. No terceiro capítulo do livro há uma cena na qual Ismael adentra uma estalagem e se sente ameaçado por um quadro que avista; algo terrífico se manifesta na imagem de uma baleia que afunda um barco: “Mas o que mais intrigava e confundia era a massa alongada, difusa e negra de uma coisa que pairava no centro do quadro, por sobre três linhas azuis, indistintas e perpendiculares, que flutuava numa espuma indefinível. Um quadro verdadeiramente molhado, enlameado e alagado, capaz de perturbar um homem doente dos nervos” (Ibidem, p. 36). Trata-se de um plano de composição da natureza, no qual o indefinível, o indiferenciado da composição, releva as repartições intensivas que efetuam a imagem difusa da baleia, atraindo seu caráter terrífico que vem assombrar a superfície do quadro.

Enfim, são essas dimensões do inumano, que absorvem em um movimento derradeiro Ahab para o composto de sensações, instaurado no plano de composição do livro. Outras situações nas quais as figuras transmudam em perceptos são apresentadas por Deleuze e Guattari, como a do devir imperceptível da cidade que atravessa Mrs. Dalloway, personagem de Virginia Woolf, que acontece quando esta ingressa em Londres, sendo logo assimilada ao percepto da cena. Moby Dick e Mrs. Dalloway se aproximam diferencialmente a partir do motivo do perceptos, que são “as paisagens não humanas da natureza” (Deleuze: Guattari, 1992, p. 220). Aproximação diferencial, uma vez que os perceptos se dispersam em composições de sensação diversas como o oceano de Melville e a cidade de Woolf.

No segundo caso, há um “presente contínuo” que invade a consciência da personagem Clarissa e que se torna perceptos da vida na juventude em Bourton. Para Septimus, outro personagem do enredo situado em outro foco narrativo, o presente contínuo que lhe invade é o percepto da experiência de soldado na primeira guerra mundial, sobretudo deslocada para existência de Evans, seu companheiro falecido. São os perceptos que agem a partir de dentro das personagens, as interiorizando, no entanto, em suas superfícies. Ora são mergulhados nos compostos de sensação (quando envolvidos na vertigem das multiplicidades de Londres), ora são transbordados por eles (quando os fluxos de consciência os perpassam). O devir imperceptível, portanto, vai ao encontro das paisagens não humanas de uma natureza expandida, quando se estabelece uma relação de intertextualidade diferencial entre os dois romances situados em planos de composição cruzados.

Com os afectos algo análogo se passa, uma vez que esses igualmente não se confundem com as afeições ou mesmo com as ditas afecções empíricas (ligadas ainda ao campo da subjetividade), sendo, portanto, “os devires não humanos do homem” (Ibidem, p. 220).

“Há um minuto do mundo que passa”, não o conservaremos sem “nos transformarmos nele”, diz Cézanne. Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir. Tornamo-nos universo. Devires animal, vegetal, molecular, devir zero.

Kleist é sem dúvida quem mais escreveu por afectos, servindo-se deles como pedras ou armas, apreendendo-os em devires de petrificação brusca ou de aceleração infinita, no devir-cadela de Pentésiléia e seus perceptos alucinados. Isto é verdadeiro para todas as artes: que estranhos devires desencadeiam a música através de suas "paisagens melódicas" e seus "personagens rítmicos", como diz Messiaen, compondo, num mesmo ser de sensação, o molecular e o cósmico, as estrelas, os átomos e os pássaros? Que terror invade a cabeça de Van Gogh, tomada num devir girassol? Sempre é preciso o estilo — a sintaxe de um escritor, os modos e ritmos de um músico, os traços e as cores de um pintor - para se elevar das percepções vividas ao percepto, de afecções vividas ao afecto¹¹²

Os afectos eliminam a oposição clássica da filosofia entre sujeito e objeto, na medida em que incorpora os homens aos múltiplos devires, de maneira que se dissolvam as distâncias entre homens o mundo, transformados mutuamente em processos compartilhados. Todos os seres em turbilhão se tornam expressivos e, por isso, os ângulos que sustentariam perspectivas serão desmoronados – não há mais os intervalos entre a coisa que afeta e aquilo que é afetado, entre atividade e passividade, já que os variados elementos, divididos em uma constelação, são todos correspondentemente expressivos, se iluminando mutuamente em conjuntos intensivos.

Os homens se transmudam em cada relação que mantém com o ambiente, entram em simbiose, reencontram as multiplicidades que os atravessam através de um caleidoscópio de sensações. Não são esses devires que correm pelas entranhas de Michael Kohlhaas, herói da novela mais célebre de Heinrich Von Kleist? A história de Kohlhaas, uma espécie de prógono de K., antecipa diversos aspectos do mundo de *O Processo* de Franz Kafka (inclusive Deleuze sempre salientou esse comparativo entre os dois autores). Comerciante de cavalos que viaja pela Saxônia no século XVI, tem seus cavalos apreendidos por supostamente não portar um documento de salvo-conduto, exigência arbitrária para época. O enredo gira em torno da demanda de Kohlhaas por justiça, confrontado por um acumulo de cobranças infundadas e martírios impostos pelos poderes instituídos. Insere-se em um devir coletivo, “terrível e

¹¹² Deleuze: Guattari, 1992, p. 219- 220.

monstruoso”, no enfrentamento das capilarizações do poder que o enreda por toda parte, que é encadeado por um devir “maravilhoso”, no qual Kohlhaas é assimilado pelo afecto da pedra, que recobra a profecia sobre o fim da casa regente saxã.

Para Deleuze e Guattari, portanto, na literatura moderna, os perceptos formam as paisagens videntes e os afectos são os devires não humanos que assombram os personagens; em um certo sentido são os próprios personagens nesse plano de composição não representativo instaurado pela arte moderna. Tal consideração se torna possível a partir de uma visão de conjunto das obras e autores modernos. Deleuze e Guattari explicitam as operações dos perceptos e dos afectos, mostrando como elas atuam na pluralidade de textos da literatura, cada qual com seu modo singular de expressividade, criando, desse modo, uma rede especial de conexões que expressam, em um certo sentido, uma atualidade das forças as quais Nietzsche já havia revelado anteriormente.

As ressonâncias entre os múltiplos afectos e perceptos, produzidos pelas obras literárias, potencializam as forças produtoras de sentido liberadas na escrita moderna. Como afirma em *Nietzsche e a Filosofia*:

Não há objeto (fenômeno) que já não seja possuído, visto que, nele mesmo, ele é, não uma aparência, mas o aparecimento de uma força. Toda força está, portanto, numa relação essencial com uma outra força. O ser da força é o plural; seria rigorosamente absurdo pensar a força no singular. Uma força é dominação, mas é também o objeto sobre o qual uma dominação se exerce¹¹³.

Deleuze e Guattari tratam obviamente do conjunto de forças que percorrem as obras em suas singularidades, porém, uma vez em que pensamos também nos blocos heterodoxos formados pelas obras literárias em seus encontros, ganha relevo o fato de que são as obras mesmas (enquanto fenômenos) plurais e, por isso, superfícies de intercâmbios entre forças, sentidos

¹¹³ Deleuze, 1976, p. 5.

e figuras, de uma obra para outra, em relações essenciais entre fluxos. Esse é um dos aspectos do que chamamos aqui de intertextualidade diferencial.

Embora Deleuze não desenvolva seus argumentos nessa direção, há latências que subsistem em um campo possível de relações entre as artes, enquanto integração de planos compositivos de afectos e perceptos, variados de acordo com o problema das forças como impulso da arte. Desse modo, embora tratemos aqui da especificidade das relações entre obras literárias sob essa ótica, as condições de possibilidade para se pensar essas relações pontuais ocorrem, sobretudo, quando os pensadores visam situações comuns reiteradas entre as os diferentes gêneros de arte:

Não parece que a literatura, e particularmente o romance, estejam numa outra situação. O que conta não são as opiniões dos personagens segundo seus tipos sociais e seu caráter, como nos maus romances, mas as relações de contraponto nos quais entram, e os compostos de sensações que esses personagens experimentam eles mesmos ou fazem experimentar, em seus devires e suas visões. O contraponto não serve para relatar conversas, reais ou fictícias, mas para fazer mostrar a loucura de qualquer conversa, de qualquer diálogo, mesmo interior. É tudo isso que o romancista deve extrair das percepções, afecções e opiniões de seus "modelos" psicossociais, que se integram inteiramente nos perceptos e os afectos aos quais o personagem deve ser elevado sem conservar outra vida. E isso implica num vasto plano de composição, não preconcebido abstratamente, mas que se constrói à medida que a obra avança, abrindo, misturando, desfazendo e refazendo compostos cada vez mais ilimitados segundo a penetração de forças cósmicas¹¹⁴.

Deleuze e Guattari utilizam a noção de “contraponto”, proveniente da linguagem musical, para tratar do deslocamento experimentado por diferentes perfis de personagens no romance moderno. Tal vocabulário torna-se possível, visto que, para a dupla de pensadores, as artes convergem enquanto atividade produtiva de perceptos e afectos (composto de sensações).

¹¹⁴ Deleuze: Guattari, 1992, p. 243.

Desse modo, o contraponto não é visto em sua externalidade de técnica compositiva musical, mas como uma operação que insere as personagens nos compostos de sensações, feitos de devires (affectos) e visões (perceptos). Interessa à Deleuze e Guattari o pensamento da arte, que pensa através das forças conservadas nesses compostos, embora esses se realizem em procedimentos literários específicos, para os quais Deleuze e Guattari devotam uma observação bastante atenta.

Mesmo que Deleuze utilize pouco os instrumentais mais recorrentes na teoria literária francesa de seu tempo, a dupla de pensadores tem em vista o funcionamento das obras, suas articulações, para que possam pensar a especificidade dos compostos de sensações produzidos em cada criação artística e literária. No entanto, é por conta dessa passagem do procedimento técnico adotado na criação das obras para operadores transversais da arte, nomeados por Deleuze e Guattari, que teremos, a princípio, possibilidade de que um território artístico delimitado se deslize para um outro território vizinho, produzindo aqui intersecções não entre planos de imanência e planos de composição, mas entre planos de composição correlatos.

Daí um primeiro aspecto dos contrapontos em literatura: uma nova imagem do pensamento literário se institui, na qual a vontade representativa da comédia humana e todo mobiliário que a cerca, de uma vida privada e burguesa, passam a desmoronar, algo que devassa a individualidade das personagens, de forma que os devires e as visibilidades de um fora assumam o protagonismo em novos enredos. Não interessam mais os romances de análises de traços psicológicos das subjetividades burguesas constituídas, mas aqueles que absorvem os personagens nos compostos de sensações, que dão visibilidade aos devires imperceptíveis que desestabilizam a noção mesma de indivíduo, ao invés de consagrá-la por meio de técnicas representativas.

São os personagens esquizos da literatura que ganham primazia nessa nova imagem do pensamento da arte; esquizo não é uma metáfora, Deleuze afasta as metáforas: os esquizos da literatura são reais (de autores à personagens), mas não devem ser compreendidos como sucedâneos das personalidades burguesas e sim como processos instaurados pela espessura dos devires e das visões (tais como as bocas-palavras e olhos-visões

dissociadas de um corpo organizado em Bataille, mas sobretudo em Beckett), que se tornam as formas ativas do plano de composição da escrita . Não é o mito do gênio artístico titânico que interessa à Deleuze: são os escritores dotados de corpos frágeis dos escritores, que se tornam vigorosos justamente por suportarem algo de incomensurável que os atravessam, mas que não se encerra numa força que age em sujeitos escolhidos.

Quanto aos personagens, como dito, o contraponto que os movem, reside nessa integração desses aos devires imperceptíveis e às “visões” na composição integral do texto; são personalidades literárias destacadas, na medida em que estão situadas em um tableau vivant, que revela, em contrapartida, o inumano do personagem moderno. Deleuze e Guattari demonstram, por fim, o funcionamento do contraponto literário, recorrendo às aproximações diferenciais entre o romance de Dostoiévski, enredado pela teoria polifônica de Bakhtin¹¹⁵ e o papel da música nas célebres passagens da sonata de Vinteuil no *Em Busca do Tempo Perdido*:

A teoria do romance de Bakhtin vai nesse sentido mostrando, de Rabelais a Dostoiévski, a coexistência dos componentes contrapontuais, polifônicos, e plurivocais com um plano de composição arquitetônico ou sinfônico. Um romancista como Dos Passos soube atingir uma arte inaudita do contraponto nos compostos que forma entre personagens, atualidades, biografias, olhos de câmera, ao mesmo tempo que um plano de composição se alarga ao infinito, para arrastar tudo para a Vida, para a Morte, para a cidade-cosmos. E se retornamos a Proust é porque, mais do que qualquer outro, ele fez com que os dois elementos quase se sucedessem, embora presentes um no outro; o plano de composição aparece pouco a pouco, para a vida, para a morte, compostos de sensação que ele edifica no curso do tempo perdido, até aparecer em si mesmo com o tempo reencontrado, a força, ou antes as forças, do tempo puro tornadas sensíveis.(...)Tudo começa por ritornelos, cada um dos quais, como a pequena frase da sonata de Vinteuil, não se compõe

¹¹⁵ Em um belo artigo sobre a escrita poética em Gilles Deleuze, Annita Costa Malufe apresenta de maneira decisa possibilidades comparativas entre problemas teóricos desenvolvidos pelo linguista russo e alguns lugares discursivos apresentados no trabalho de Deleuze, além de ponto semelhantes de análise a respeito do problema dos enunciados, do discurso indireto livre e da literalidade do texto. Ver: Malufe, Annita Costa. Aquém ou Além das metáforas: A escrita poética na Filosofia de Deleuze. Rev. Let., São Paulo, v.52, n.2, p.185-204, jul./dez. 2012.

apenas em si mesmo, mas com outras sensações variáveis, a de uma passante desconhecida, a do rosto de Odette, a das folhagens do bosque de Boulogne — e tudo termina, no infinito, no grade Ritornelo, a frase do séptuor em perpétua metamorfose, o canto dos universos, o mundo de antes do homem ou de depois. De cada coisa finita, Proust faz um ser de sensação, que não deixa de se conservar, mas fugindo sobre um plano de composição do Ser: "seres de fuga"...¹¹⁶.

Deleuze e Guattari falam em contraponto, na medida em que alçam os conceitos da música ao conceito transversal de Ritornelo, esse que, por seu turno, se constitui através da desterritorialização do plano musical. É no Ritornelo que formas literárias e formas musicais se encontram. Todavia, é com Bakhtin como intercessor, que Deleuze e Guattari podem expandir o território da polifonia literária, com suas múltiplas vozes e enunciados entrelaçados na forma romance, para um plano de composição “sinfônico ou arquitetônico” da literatura.

Se falam em “contraponto”, “polifonia”, “plurivocalidade” no campo literário, é porque no desenvolvimento mesmo das formas romanescas, algo como uma aproximação diferencial, entre a música e a literatura, se realiza. Bakhtin desenvolve o conceito de polifonia em *Problemas da Poética de Dostoiévski*; pesquisando a obra do escritor russo, Bakhtin chega à conclusão de que uma das principais características do romance é ser plurivocal.

Além disso, essas várias vozes apresentariam uma independência estrutural nas obras, isto é, não são subordinadas a voz do autor ocupando assim um mesmo patamar formal na economia geral do texto. Na análise de obras como *Irmãos Karamazov* e mesmo *Memórias do Subsolo*, mostra, dessa maneira, que “as múltiplas consciências que aparecem no romance mantêm-se equipolentes, ou seja, em pé de absoluta igualdade, sem se subordinarem à consciência do autor” (Roman, 1993, p. 210). Também defende que “os mundos que povoam os seus romances se combinam numa unidade de acontecimento, porém, mantendo a sua imiscibilidade” (Ibidem, p. 230). Outro elemento

¹¹⁶ Ibidem, p. 243.

apresentado por Bakhtin que faz com que Deleuze o busque como intercessor, é a ideia de que,

Ao enfatizar o caráter dialógico aberto do universo artístico de Dostoiévski, Bakhtin destaca outra característica de seu estilo: a inconclusividade. Na trama construída por Dostoiévski, não há uma superação dialética entre a multiplicidade de consciência que povoa os seus romances; os problemas e as contradições não se resolvem, continuam "irremediavelmente contraditórios"¹¹⁷.

Os múltiplos discursos, que configuram o romance polifônico, fornecem espessura própria a cada uma dessas vozes, não as subordinando a uma instância autoral e nem mesmo ao foco narrativo. Os perspectivismos estruturais dessa modalidade romanesca não são instituídos assim, a partir de uma margem de fora, um invólucro narrativo ou uma unidade dada ao nível estrutural da trama, que estabeleceria, a priori, o lugar de efetuação das variadas perspectivas. As vozes e perspectivas se abrem com sua própria atividade, através de um plano rizomático, que desconsidera, então, uma unidade ideal e teleológica pré-estabelecida.

Por outro lado, isso não implica em uma dispersão das vozes, separadas por vazios. As vozes se agenciam, estabelecem relações dialógicas entre si, formam um "plano de composição sinfônico", por meio da constituição dessas engrenagens sonoras, que se proliferam de acordo com as necessidades de encaixe de um segmento à outro. O narrador dos *Irmãos Karamazov*, por exemplo, além de ser considerado um narrador não confiável em muitos aspectos, admite que desconhece muitos dos fatos que poderiam levar o leitor a uma certeza acerca da veracidade da matéria narrada, assume que a narrativa é longa e que alguns dados podem ter sido perdidos ou esquecidos.

Essa voz narrativa, embora onipresente, se instala assim entre as demais vozes do romance, do ponto de vista de sua legitimidade em relação ao narrado. Pode apenas fazer inferências sobre o que se passa na consciência dos

¹¹⁷ Roman, 1993, p. 210.

inúmeros personagens. Por conseguinte, as posições na narrativa de Dmitri, Ivan e Aliêksei são resultantes dos discursos e ações dos três personagens – se estabelecem relações diferenciais-opositivas entre os *ethos* das personagens no romance, ao mesmo tempo em que cada uma delas se desloca de um princípio norteador de seu caráter e temperamento, se deslizando em direção aos *ethos* contrários, em uma relação de proximidade e repulsa, mesmo de misturas de valores, de acordo com as posições assumidas pelos demais personagens.

Dessa forma, emergiria com Dostoievski uma poética, na qual conteúdos contraditórios seriam postos em um mesmo plano discursivo ou, mais especificamente na terminologia de Deleuze e Guattari, no mesmo plano de composição. A polifonia, no entanto, seria a potência musical responsável por esses deslocamentos mútuos e convergências de elementos heterogêneos em uma unidade aberta, sem síntese superior. Como afirma Bakhtin:

Contrariando as antigas tradições da estética, que exigia correspondência entre o material e a elaboração e pressupunha unidade e, em todo caso, homogeneidade e afinidade entre os elementos construtivos de uma dada criação artística, Dostoievski coaduna os contrários. Lança um desafio decidido ao cânon fundamental da teoria da arte. Sua tarefa é superar a maior dificuldade para o artista: criar de materiais heterogêneos, heterovalentes e profundamente estranhos uma obra de arte una e integral¹¹⁸.

Sabe-se que Dostoievski incorporava em sua obra uma variedade de discursos correntes na Rússia czarista do século XIX: discursos políticos, filosóficos, religiosos, científicos, além de diversos registros de oralidade e de escrita de textos sacerdotais aos textos médicos. Esses materiais heterogêneos, para Bakhtin, constituiriam os personagens polivalentes de Dostoievski, mas de modo que suas vozes permanecem independentes, compostas, porém, por unidade de homofonia, ao invés de uma “unidade teleológica superior” (Roma, 1993, p. 211). Esse seria um dos aspectos da polifonia de sua obra. Tal plano de composição musical, das homofonias, das integrações sonoras, no lugar de

¹¹⁸ Bakhtin, 1981, p. 9-10.

uma síntese dialética que superaria o múltiplo na figura do uno, é o que torna Bakhtin intercessor de Deleuze e Guattari na compreensão do plano de composição do escritor russo. Um plano de composição heterogêneo musical, sinfônico, respaldado por movimentos contrapontístico da literatura, será observado em outros escritores, como Dos Passos e Proust que, igualmente, trabalhavam com estratos diversos de materiais em suas produções literárias, como Deleuze e Guattari apontam.

Contudo, mais uma vez, interessa aos pensadores franceses como os procedimentos técnicos, elaborados por meio de relações “intra-estéticas” (de forma singular em cada obra e escritor), se situam enquanto formas do pensamento, como são expressões da correlação entre o plano de composição e os compostos de sensações que estabelecem uma relação limite com o fora do conjunto das forças.

Assim, correlaciona-se à polifonia das vozes, um plano de composição sinfônico integral em Dostoievski; em Dos Passos, uma multiplicidade de afectos e perceptos vitalistas de um tempo presentificado (bibliografias, cartas, atualidades, personagens, olhos de câmera) esgarçam o seu plano de composição, não só restituindo o infinito no finito, mas o lançando em um plano cósmico, projetando esse turbilhão de elementos na dimensão da Vida, perfurando assim o quadro literário da composição.

Do mesmo modo em Proust, se observa um “refazimento” do plano de composição, por força dos contrapontos dos blocos de sensações. Vinteuil é um personagem em si mesmo compósito, formado por pedaços de músicos iminentes como Debussy, Wagner, Saëns, Hahn, dentre outros. A frase da sonata de Vinteuil aparece em diversos momentos do ciclo de romances de Proust: se impõe como contraponto dos signos da arte aos signos do amor, associados, respectivamente, ao tempo reencontrado e ao tempo perdido; logo, eles possibilitam a passagem do amor malgrado de Swann por Odette, ao despertar para vocação artística de Marcel:

Seria esta a felicidade sugerida pela frase da sonata a Swann, que errou assimilando a ao prazer amoroso, e não a soube encontrar na criação artística; a felicidade que ainda mais do que a frase da sonata, me fez

pressentir supraterrrestre o apelo rubro e misterioso do septeto que Swann não chegou a conhecer, tendo morrido, como tantos outros, antes de ser revelada a verdade para ele feita?¹¹⁹

Novamente, para Deleuze e Guattari, o plano de composição literário, a partir da observação do papel absoluto atribuído à música em sua relação com o tempo na *Recherche*, será ordenado musicalmente. Por entrelaçar a estrutura da obra e a instância do narrado, o plano compositivo literário-musical proustiano irá se revelar nos compostos de sensações configurados no interior do próprio texto, nas ocasiões em que a sonata de Vinteuil é executada, ressoando assim os devires imperceptíveis, junto ao anelo de um plano de composição feito de uma duração permanente, esse do narrador-autor que visa reconstruir através da escrita (compor) a substância do tempo, para que possa ao fim se subtrair à sua lei (tempo reencontrado). Há uma relação reversível, nesse caso, entre o plano de composição e os compostos de sensações que se edificam mutuamente: o plano vai se compondo com os afectos que se lançam como dados na partitura; o septeto, que se mostra como uma ponta de um iceberg de um tempo submerso, ao passo que é o plano de composição em andamento que faz com que os afectos ganhem o estatuto de signos da arte, possibilidade sensível de revelação do tempo reencontrado...

O movimento do reencontro dessa linha temporal parte, portanto, de um pequeno ritornelo sensível (a sonata) e, como em outros casos, se encadeia com outros ritornelos (outros signos sensíveis do romance), em um movimento expansivo em espiral, evoluindo em um Ritornelo maior, “o canto dos universos”, esse mesmo plano de composição musical sempre presente, embora submerso, e que se edifica em contraponto às sensações que afetam as personagens.

Os contrapontos no romance moderno nada mais são que movimentos específicos do ritornelo, tão variáveis quanto os últimos. Encenam os deslocamentos resultantes do desenvolvimento do material literário, tratado por Deleuze e Guattari como formas de recomposição do próprio pensamento da arte, legível a partir das noções correlatas de perceptos, afectos e plano de

¹¹⁹ Proust, 2004, p. 157.

composição. O pensamento da arte não se confunde com teorias estéticas: antes diz respeito os modos de criação das próprias artes, redefinidos em cada gênero e em cada obra tomada em sua singularidade.

Assim, é por ação e aderência de um percepto singularizado em uma criação artística, que as personagens, em uma determinada realização literária, tornam-se elemento de um composto visível mais amplo; o mesmo vale para os perceptos: tantos outros personagens são arrastados pelos devires sensíveis, a partir do momento em que estes, sem substituir as personagens, passam a ocupar o seu lugar no plano de composição do romance. Como dito, as relações entre os polos do plano de composição e dos compostos de sensações são infindáveis e se modificam em cada escrita literária.

Diríamos, no entanto, que nessas variações variam exatamente as combinatórias e agenciamentos entre as composições e as sensações, estas revelando, por sua vez, o estatuto expressivo de uma determinada obra. Assim, se em *Moby Dick*, o personagem (capitão Ahab) é absorvido pela cena, pela paisagem (personificada pela baleia branca, ela mesma indissociável do oceano) e se em *Mrs. Dalloway* é a paisagem da metrópole que mergulha no fluxo de consciência das personagens, trata-se de relações que podem ser lidas como intertextos, que diferenciam os funcionamentos dos planos compositivos correlacionados aos compostos de sensação.

De outro modo, as obras literárias, em seu conjunto, formam constelações e se repartem diferencialmente nestas de acordo com os agenciamentos que as movem, nos quais elas tomam parte; enfrentam, assim, de diferentes modos, os problemas colocados na literatura. Deleuze e Guattari ainda citam diferentes escritores e obras visando a exposição de seus planos de composição específicos junto às operações dos perceptos e afectos correspondentes.

A singularidade de cada formação literária é dimensionada pelos agenciamentos de territórios dos quais participam, do lugar (ou fora do lugar) que ocupam, isto é, do Ritornelo que perfazem. Junto a isso, os intertextos diferenciais, blocos assimétricos entre os planos compositivos das obras têm a feição diagonal e transversal do Ritornelo, do traçar de um território ao desenraizamento de uma territorialidade (Deleuze: Guattari, 2012, p. 106).

Assim, do ponto de vista do plano de composição e dos compostos de sensações, só poderá haver uma repetição diferencial entre as obras, combinatórias diferenciadoras que não retomam modelos prévios em um gesto de reterritorialização, mas naquilo que elas fazem fugir, em direção a novos espaços e expressões imprevistos. As formas, como os blocos de sensações, agem em cada produção, distendem, no entanto, o plano compositivo do romance moderno para deslimitado cósmico, a imagem-universo de que falam Deleuze e Guattari. Nessa expansão territorial, a literatura eventualmente se encontra com outras artes, forma novos blocos, conforme observamos com o exemplo da música.

Interlúdio

Pressupostos Teóricos de uma Intertextualidade Diferencial

Sabe-se que no diz respeito à literatura comparada, “a escola francesa propunha métodos rigorosamente históricos, uma vez que optava pelo estudo objetivo das relações entre duas literaturas” (Nitrini, 2015, p. 29). É a concepção de Paul Van Tieghem, explicitada em seu manual *La littérature comparée*, publicado em 1931. Para ele, a literatura comparada como disciplina autônoma, “tem seu objeto e métodos próprios. O objeto é essencialmente o estudo das diversas literaturas nas suas relações entre si, isto é, em que medida umas estão ligadas às outras na inspiração, no conteúdo, na forma, no estilo” (Ibidem, p. 24). Sua proposta é baseada naquilo que “se passou de uma literatura para outra, exercendo uma ação” sobre a literatura de chegada, como “as modificações da técnica pela imitação de procedimentos artísticos, fermentação de ideias novas, de simpatias da sensibilidade que vibra em consonância com uma sensibilidade estrangeira”, além das “antipatias, reações, também, com frequência, fecundas” (Tieghem apud Nitrini, 2015, p. 24-25). Enquanto Tieghem circunscrevia o domínio da literatura compara a “fronteira entre duas literaturas”, a escola norte-americana, representada por Henry H. Remak, se situava em uma proposta de abertura de comparação entre a literatura e as outras artes (Nitrini, 2015, p. 28). Enquanto “a escola francesa propunha métodos rigorosamente históricos, uma vez que optava pelo estudo objetivo entre duas literaturas, a escola americana tendia mais a fazer estudos paralelísticos” (Ibidem, p. 29). Duas concepções a princípio concorrentes, mas que com o desenvolvimento e expansão da disciplina passaram a conviver entre si de maneira não excludente.

Está no centro das discussões sobre literatura comparada a noção de *influência*, “seja para afirmá-la, seja para negá-la, seja para transformá-la, seja para substituí-la por um novo conceito, como a da intertextualidade” (Ibidem, p. 126). Nesse ponto, estudiosos como Cionarescu (1964, 1966) contribuem para compreensão das diferenças e correlações entre o conceito de influência e o

conceito de imitação. O conceito de influência teria duas acepções diferentes: a primeira “indica a soma de relações de contato de qualquer espécie, que se pode estabelecer entre um emissor e um receptor” enquanto a segunda acepção seria de “ordem qualitativa” – “influência é o resultado artístico autônomo de uma relação de contato, entendendo-se por contato o conhecimento direto ou indireto de uma fonte por um autor” (Cionarescu apud Nitrini, 2015, p. 127). Nos dois casos são mantidas as relações de dependência de uma obra em relação a outra. Mesmo quando se reconhece a autonomia de uma obra a partir de seus processos de criação, haveria ainda nas obras uma dependência de fundo, tanto quanto à indícios de contato indireto com uma obra e autor específico quanto em relação a obras e autores “em geral”. Do mesmo modo, a relação permanece sendo unidirecional, entre a literatura que influencia e a literatura influenciada.

Há uma diferença, porém, entre a noção de influência e a noção de imitação. Isso porque

A imitação refere-se a detalhes materiais como traços de composição, a episódios, a procedimentos, ou tropos bem determinados, enquanto a influência denuncia a presença de uma transmissão menos material, mais difícil de se apontar, ‘cujo resultado é uma modificação da *forma mentis* e da visão artística e ideológica do receptor’. A imitação é um contato localizado e circunscrito, enquanto que a influência é uma aquisição fundamental que modifica a própria personalidade artística do escritor¹²⁰.

Há uma mudança de perspectiva nos anos 1960 com relação aos conceitos de influência e imitação no espectro da literatura comparada. Como na proposta de Guillén (1959), a “mentalidade genética do século XIX” cede lugar para uma caracterização da influência e imitação (sobretudo o primeiro conceito) como “campos de estrutura de pensamento” (Guillén apud Nitrini, 2015, p. 131). Assim, Guillén utiliza duas concepções de influência correlacionadas: “como parte reconhecível e significativa da gênese de uma obra literária e como presença na obra de convenções técnicas, pertencendo ao equipamento do escritor e às possibilidades de seu meio” (Ibidem, p. 131). A primeira acepção

¹²⁰ Nitrini, 2015, p. 127-128.

coloca em causa a “consciência do escritor”, o aparato psíquico de um indivíduo: a gênese de uma obra é traçada desde a experiência vivida de um escritor, sendo a influência uma “intrusão no ser do escritor de uma modificação” (Ibidem, p. 131). “São forças que se introduzem a si mesmas no processo de criação, élan e incitações que acarretam o movimento ‘genético’ mais além” (Ibidem, p. 131). Nesse caso, o ato de criação é pensado a partir de uma estrutura subjetiva – as forças que se introduzem na individualidade de um escritor são forças “formadas”, algo como uma projeção das fontes no interior de uma consciência que se torna criadora exatamente por esse engendramento genético. No segundo caso, trata-se das mediações das convenções e técnicas existentes, as quais estabeleceriam as condições de possibilidade de configuração das obras.

Mesmo com os novos horizontes abertos pelas teorias de Guillén sobre a influência na literatura comparada, suas concepções permanecem amarradas a consciência do sujeito e a unilateralidade da fonte em direção ao receptor. Sobre o último ponto, já havia uma possibilidade de mudança de direcionamento com as novas concepções poéticas desenvolvidas por Paul Valéry, desenvolvidas em seus escritos, sobretudo entre 1924 e 1927. Em sua tese sobre Mallarmé, Valéry coloca em outros termos a questão da influência:

Não há palavra que venha mais facilmente nem com mais frequência sob a pluma da crítica que a palavra influência e não há de modo algum noção mais vaga entre as vagas noções que compõe o armamento ilusório da estética. Nada, entretanto, no exame de nossas produções, que interesse mais filosoficamente o intelecto e deva excitá-lo mais à análise que esta modificação progressiva de um espírito pela obra de um outro. Ocorre que a obra de um recebe no ser do outro um valor totalmente singular, engendrando consequências atuantes, impossíveis de serem previstas e, com frequência, impossíveis de serem desvendadas. Sabemos, por outro lado, que esta atividade derivada é essencial à produção em todos os gêneros¹²¹.

¹²¹ Valéry, 1960, p. 634.

A modificação recebida no espírito não produz um sujeito passivo, isto porque a recepção torna-se “totalmente singular” e “imprevistas”. De outro modo: a modificação derivada da influência é recebida por uma consciência atuante, ela mesma em sua atividade modificando as forças emitidas pela obra de um outro. Valéry renova assim “todo um sistema de valores” relacionado ao problema da influência. “O problema do empréstimo”, considerado até então como “dependência de um autor em relação à outro, não aparece mais como imitação, mas, ao contrário, como fonte de originalidade, isto é, como a intrusão do novo na criação” (Ibidem, p. 132). Como na carta sobre Mallarmé endereçada a Jean Royère, Valéry sugere que o primeiro, comparativamente com os poetas românticos e com Charles Baudelaire, coloca novas questões “prodigiosamente estranhas aos próprios modos de sentir e de pensar de seus pais e irmãos em poesia” (Valéry, 1960, p. 635). Assim,

Fica, portanto, claro que, para Valéry, o ato de criação descarta a ideia de originalidade no sentido absoluto de origem primeira, supondo, ao contrário, um perfeito sistema de digestão, que garante uma impecável assimilação da “substância dos outros”¹²².

Da mesma forma, diferente da acepção de Guillén, que relacionava “a obra e a experiência do escritor” no sentido amplo de uma experiência individual, Valéry pensará a influência diretamente ligada ao ato de criação, de modo que o impulso que vem de fora esteja ligado “à relação de impacto entre dois escritores” (Nitrini, 2015, p. 136).

No cenário francês, um passo decisivo da literatura comparada acontecerá na passagem dos anos 1960 para os anos 70 com a teoria da intertextualidade proposta por Julia Kristeva¹²³. Toda carga humanista dos trabalhos precedentes passa a ser despersonalizada com uma concepção de

¹²² Nitrini, 2015, p. 135.

¹²³ Carvalhal, 1986, p. 60.

texto a qual prescinde de uma unidade autoral como pressuposto dos processos de criação. De modo geral, “a intertextualidade se insere numa teoria totalizante do texto, englobando suas relações com o sujeito, o inconsciente e a ideologia numa perspectiva semiótica” (Nitrini, 2015, p. 158). Kristeva em sua *Introdução à Semanálise* (1969). Nessa abordagem, o sujeito é tributário aos processos de significação do texto, isto é, é a produtividade semiótica do texto que explica a constituição de um sujeito, inclusive, a destituição do mesmo.

Em um primeiro passo, a proposta de Julia Kristeva consiste em dar visibilidade à “produtividade oculta” da escritura em detrimento a sua dimensão de “objeto de consumo”, cuja atomização num “circuito de troca (real-autor-obra-público)” faz com que o trabalho da mesma seja reduzido a “um efeito: a obra” (Kristeva, 1974, pp. 125-126). Enquanto “nossa cultura” reverencia apenas o objeto artístico acabado, o problema da “representação” ganha autonomia, de modo a posicionar a arte como “objeto secundário em relação ao *real* e suscetível de ser apreciado, pensado, julgado, unicamente em sua substituição reificada” (Ibidem, p. 126), assim abstraindo o trabalho concreto empregado na *produtividade textual*, enquanto este é mantido nas sombras. Todavia, Kristeva faz uma advertência :

A aceção de produtividade textual como autodestrutiva, aniquilante e superadora, não implica nenhuma concepção do texto literário como “literalidade” que se auto-satisfaz num isolamento precioso. Um julgamento desse tipo seria cúmplice de uma leitura verossimilizante da obra “literária”, da qual demonstramos os fundamentos ideológicos e a limitação histórica. Bem ao contrário, esse postulado nos leva a uma lei que é tempo de enunciar: A produtividade textual é a medida inerente da literatura (do texto), mas ela não é a literatura (o texto), do mesmo modo que cada trabalho é a medida inerente de um valor, sem ser o próprio valor¹²⁴.

A produtividade textual não existiria isoladamente : tem como contraface o texto, o valor produzido. Da mesma forma, a produtividade textual é coletiva –

¹²⁴ Kristeva, 1974, p. 156.

um trabalho de produção está integrado a outro, tendo como contrapartida o comércio entre os próprios textos em um nível de superfície.

Logo, a noção de produtividade textual funciona como pressuposto teórico para elaboração de uma ideia de intertextualidade em Kristeva, assim como, a noção de genotexto, entendida como “fusão entre processos semióticos heterogêneos, lugar de articulação e de passagem para o simbólico” (Jenny, 1976, p. 280). Todavia, é com a leitura que faz da *Poética de Dostoiévski* de Bakhtin que Kristeva poderá estabelecer os contornos de um conceito de intertextualidade. Segundo, Nittrini :

Bakhtin foi um dos primeiros formalistas russos que procuraram substituir a segmentação estática dos textos por um modelo segundo o qual a estrutura literária se elabora a partir de uma relação com outra. Isso só se tornou possível graças à sua concepção de “palavra literária”, entendendo-se por ‘palavra’ a ideia de enunciado, no âmbito de uma ciência da linguagem, por ele chamada de translinguística. Esse conceito, ao lado de dois outros, ‘diálogo’ e ‘ambivalência’, abriu caminho para se erigir a teoria da intertextualidade¹²⁵.

Logo, Bakhtin estabelece as bases para uma teoria da intertextualidade partindo da noção de estruturas literárias correlacionadas a outras. Nessa concepção, os enunciados de antemão são resultantes de uma confluência de vozes, fundamentada em uma coletividade social¹²⁶. Todas as ideias de “substância imutável”, de “logocentrismo”, de lógica binária, de causalidade, de permanência como centro de uma estabilidade textual são deslocadas em favor de uma ideia de dialogismo, estrutura flexível e multipolar de relações – “o centro regulador do dialogismo é móvel (constituído pelos entrecruzamentos do sujeito enunciadador com a palavra poética” (Nittrini, 2015, p. 159). Assim, os cruzamentos

¹²⁵ Nittrini, 2015, p. 158.

¹²⁶ Deleuze e Guattari se aproximam dessa ideia quando falam de agenciamentos coletivos na base dos enunciados da literatura, como em *Kafka: Por uma literatura menor*, publicado em 1975, época efervescente para as teorias sobre intertextualidade no âmbito da cultura francesa e norte-americana. Como adendo, para dupla de pensadores, o escritor fala em nome de um “povo que falta”.

entre discursos, condicionados por uma estrutura móvel passam a ocorrer em diferentes segmentos da superfície textual : entre escritores, do escritor com o destinatário, dos personagens, entre contextos sociais, etc. No âmbito do “intertexto” a sincronia histórica se transmuda em diacronia. Daí uma concepção espacial e correlacional do fundamento da linguagem : “estudar o estatuto da palavra significa estudar suas articulações como complexo sêmico, com as outras palavras da frase, e encontrar as mesmas relações no nível das articulações de sequências maiores” (Ibidem, p. 159).

É preciso frisar que as relações de significação e de lógica constituídas a partir da unidade mínima da palavra, e distribuídas por eixos de uma escritura, depende das relações materiais e concretas produzidas nas relações sociais para que se transite de formas linguísticas para formas do discurso, ou seja, a dialogia depende do diálogo, da figura do enunciador, de operações concretas do discurso, para que possa transpor para o âmbito da escritura o dialogismo entendido como “subjetividade e comunicabilidade, ou, para melhor dizer com Kristeva, como intertextualidade” (Ibidem, p. 160).

O ponto fundamental para que Kristeva possa pensar uma noção de intertextualidade com Bakhtin é o fato de que, para o último, no “universo discursivo do livro” o destinatário é incluído como discurso (Ibidem, p. 161). Este primeiro eixo estará fundido com aquele outro do discurso na forma do enunciador-escritor que escreve um outro o discurso, o livro, em outra camada da escritura. Ora, com a sobreposição dos eixos do sujeito-destinatário com o eixo do texto-contexto, o texto aparece nessa trama como cruzamento com outros textos (discursos). Daí a afirmação de Kristeva :

Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar de uma noção de intersubjetividade, instala-se o da intertextualidade e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como *dupla*¹²⁷.

¹²⁷ Kristeva apud Nitrini, 2015, p. 161.

Desse modo, todo texto é resultado de um entroncamento, “multideterminado por diferentes vértices”. A linguagem poética, por seu turno, será um diálogo de textos.

É a partir dessas coordenadas que Kristeva em *Pour une sémiologie des paragrammes* (1969) poderá conceber a intertextualidade da linguagem poética como “única infinidade do código”, o texto literário como um duplo “escritura-leitura” e o texto literário como “uma rede de conexões” (Kristeva, 1969, p. 174-206). A linguagem poética se insere no espaço “gráfico e plurideterminado dos códigos poéticos”, se situa em uma ampla rede de conexões e, por fim, como escritura-leitura :

Toda sequência está duplamente orientada para o ato da reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato da somação (a transformação dessa escritura). O livro remete a outros livros e, pelo processo da somação, confere a esses livros um novo de ser, elaborando assim a sua própria significação¹²⁸.

Uma das novidades aqui em relação as teorias da influência é que a recepção de outros textos passa por uma evocação ativa, um ato de reminiscência desidêntico em relação a uma passividade das forças das fontes. Isso porque o processo ocorre na escrita que sempre é reescrita : a atividade das engrenagens do naturalmente resignificam aquilo que é evocado. Da mesma forma, em um segundo giro, pela “somação”, a própria escrita evoca é resignificada como condição de produção de novos signos. Como define Kristeva :

O termo intertextualidade designa essa transposição de um ou vários sistemas de signos num outro, mas já que este termo foi frequentemente entendido no sentido banal de ‘crítica das fontes’ de um texto, preferimos o de ‘transposição’ que tem a vantagem de precisar a passagem de um

¹²⁸ Nitrini, 2015, p, 162-161.

sistema significante a um outro que exige uma nova articulação da temática existencial, da posição enunciativa e denotativa¹²⁹.

Portanto, com o conceito de transposição tanto o sistema significante que transita sobre um outro quanto aquele de chegada passam por transformações de acordo com seus próprios movimentos¹³⁰. Com as transposições dinâmicas da literatura, que de antemão é intertextual, todos os pontos nodais de uma rede de significações se alteram em temática, posições e funções enunciativas e sentidos atribuídos.

Como afirmou Guillén, a intertextualidade de Kristeva trouxe como ganho para o comparatismo literário a objetividade de processos identificáveis de presença de um texto em outro, localizáveis nos textos e passíveis de demonstração em um quadro categorial. Os “amplos processos genéticos” eram demasiadamente abstratos e por vezes obscuros, como o próprio poeta Paul Valéry dizia, “impossíveis de serem desvendadas” (Valéry, 1960, p. 634).

De outra parte, Roland Barthes, embora corrobore o trabalho de Kristeva, recupera parcialmente um certo elemento inaudito nas relações intertextuais, algo que escapa da pretensão científica em localizar e esgotar toda rede complexa de relações que faz a mediação de cada texto :

Todo texto é um intertexto ; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis ; os textos da cultura anterior e os da cultura circundante, todo texto é um tecido novo de citações acabadas. Passam no texto, redistribuídos nele, pedaços de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais etc., pois, sempre há linguagens antes do texto e ao redor dele. A intertextualidade, condição de qualquer texto, qualquer que ele seja, não

¹²⁹ Kristeva, 1970, p. 60.

¹³⁰ Algo que observamos, em outros termos, com a transposição das figuras literárias para o plano de imanência da filosofia, em nossa leitura das articulações entre filosofia e literatura na obra de Gilles Deleuze.

se reduz evidentemente a um problema de fontes ou de influências ; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas feitas sem aspas¹³¹.

Deve-se ainda destacar que na medida em que esses teóricos trazem para um primeiro plano o problema da intertextualidade na literatura (ou entre a literatura e outras artes) também o problema da “imitação referencial”, isto é, da literatura como forma de representação da realidade será colocado em outros moldes. Isto porque a relação horizontal de transposição entre obras acaba por diluir a ilusão denotativa da literatura, tendo em vista as mediações formativas das obras. Esse ponto estaria alinhado mais uma vez a noção de produtividade textual ligada a ‘natureza verbal’ das obras :

(...) a ação de certos escritores cuja reflexão e cuja prática constituíram um verdadeiro trabalho linguístico: desde Mallarmé, cuja acuidade de visão em matéria de linguagem literária parece ainda hoje insuperável, escritores tão diferentes como Valéry, Lautréamont ou Roussel ressaltaram uma natureza verbal da obra ou subverteram as condições de sua legibilidade, noção tipicamente semiológica;¹³².

¹³¹ Barthes apud Guillén, 1985, p. 312.

¹³² Barthes, 2004, p. 91. O “texto ilegível” tomado enquanto “conteúdo” não se sustentaria fora de sua dimensão de discurso (Ibidem, XIV). Barthes complementa a afirmação: “Sob o impulso de alguns escritores, como lembramos no início, escritos considerados “ilegíveis” (Lautréamont, Roussel) entraram por bem ou por mal na literatura; inclassificáveis segundo as normas tradicionais, subvertendo as próprias noções de poesia ou de narrativa, esses escritos só podem ser, plenamente, *textos*, fatos completos do discurso, sem referência possível a conteúdos (psicológicos, realistas) ou a formas (líricos, estéticos). Só por existirem, tais textos instituíram, no curso secular das obras literárias, uma ruptura, uma diferença: precisamente entre o *legível* e o *ilegível*. A *legibilidade* da obra literária tornou-se então – ou está se tornando – uma categoria, sem dúvida vastíssima, majoritária, mas teoricamente relativa, histórica, contestável, da produção escrita. Portanto, já não é possível reduzir essencialmente o discurso literário a uma lógica monovalente, a um sintagma linear; a *escrita* (agora em vias de se opor à *literatura*) implica lógicas novas, próprias a dar conta ao mesmo tempo de suas rupturas e de seu espaço, pois em certos momentos ela já não é “encadeamento” nem “linha”, e, por isso, mesmo o modelo linguístico se afasta, demandando, como substituição, modelos mais matemáticos”(Ibidem, p. 97-98).

Assim, com esses autores as convenções de imitação do real serão substituídas pela “própria produção do texto literário” (Barthes, 2004, p. 91)¹³³. Isso em boa medida pela dimensão da produtividade intertextual, o texto literário compreendido como “um tecido novo de citações acabadas” e trazendo com isso, em sua forma, a densidade das leituras e reescritas antes de qualquer apelo denotativo.

Talvez uma característica maior da intertextualidade, em especial de uma prática de análise intertextual, seja :

Verificar de que modo o intertexto absorveu o material do qual se apropriou e não se deter nas semelhanças entre o enunciado transformador e o seu lugar de origem (...), dessa forma a teoria da intertextualidade mostra-se operatória para percepção da singularidade de uma obra literária¹³⁴.

Pensar, portanto, do ponto de vista do trabalho da apropriação feito pelas obras marcaria um avanço nos estudos literários, não só pelo fato de se dimensionar a singularidade criadora das obras como, em muitos casos, pelo processo de descolonização de “literaturas menores” diante da influência imperativa das ditas “grandes literaturas”. Substitui-se a política da literatura como modelo, instrumentalizada em processos de dominação cultural, por uma visão de literatura como “um vasto sistema de trocas, onde a questão da propriedade e da originalidade se relativizam, e a questão da verdade se torna

¹³³ Para Barthes, “ trata-se de uma supressão da enunciação realista, a título de significado de denotação, o “real” volta para ela, a título de significado de conotação; pois no mesmo instante em que esses detalhes são supostos denotarem diretamente o real, eles não fazem mais que os significarem, sem dizê-lo” (Idem, 1972, p. 43).

¹³⁴ Nitrini, 2015, p. 166.

impertinente” (Perrone-Moisés apud Nitrini, 2015, p. 167 e Perrone-Moisés, 1990, p. 94).

Com efeito, tratando-se das intertextualidades explícitas, seja de relações diretas ou indiretas, tornou-se operacional no trabalho da crítica literária analisar relações entre autores, entre o autor e movimentos culturais de sua época, relações com motivos socio-históricos e políticos, sempre observando os processos de apropriação, recepção e transformação desses materiais igualmente dinâmicos que circulam na escrita literária ao invés de se assumir a ideia vaga de influência¹³⁵.

Há de se destacar também que enquanto a teoria da influência tem caráter humanista, pressupõe a permanência do gênio humano através do intercâmbio das produções artísticas do gênero humano (a obra de Harold Bloom com a defesa do canône talvez represente o auge desse processo) a intertextualidade ao se voltar para produtividade textual, os textos e suas correlações também textuais e discursivas, acaba por convergir com temas como a “morte do autor”, o “fim do homem” e o “desaparecimento do sujeito”, na esteira daquilo que seria chamado por alguns como um “pensamento da desconstrução”.

A questão que devemos nos colocar agora é : no que consiste exatamente uma intertextualidade diferencial, tese defendida na presente pesquisa ? Primeiramente não se trata de transformar a obra de Deleuze em uma espécie de teoria da literatura e nem mesmo de instrumentaliza-la em proveito da crítica literária. Sua obra filosófica resiste a tais enquadramentos teóricos setoriais, não funcionando a partir desse tipo de recorte e nem se manifestando nesse direção de se produzir um conhecimento teórico delimitado das obras literárias. De maneira geral, na obra de Deleuze, a literatura aparece como uma forma de pensamento que se diferencia do pensamento filosófico e do pensamento científico, além de se diferenciar, por seus meios e recursos de criação próprios, das demais artes. A partir de seu lugar nas cadeias produtivas do pensamento, isto é, o espaço da filosofia, Deleuze observa os processos de composição da

¹³⁵ Inclusive a recepção pode ser também indireta nessa visada da intertextualidade contemporânea, desde que a atenção do interprete recaia sobre a novidade de um tema, motivo ou construção artística na obra do autor analisada.

literatura, todavia, se utilizando de dispositivos enunciativos que permitam resguardar a diferença produtiva do pensamento literário. Afinal, é enquanto pensador filosófico que Deleuze pode reconhecer um ato de criação independente o qual, em si mesmo, não demanda por reconhecimento da filosofia. Em uma primeira camada, essa ambivalência faz com que a relação entre os três domínios do pensamento seja *diferencial*. Deleuze examina variados pontos na produção literária (o problema da linguagem limite na literatura, a produção de entidades desprendidas dos afectos e das percepções como os afectos e os perceptos, a relação do sentido com o corpo, os agenciamentos políticos na enunciação, a literalidade dos signos, o problema da loucura, etc)¹³⁶ e acompanha a formação de seus planos de composição do pensamento, mas de certo modo, a partir de um posicionamento mais analítico do que propriamente de agenciamento criador. Isto porque com a ambivalência

¹³⁶ Sobre o tema da relação entre os temas de teoria literária e a démarche deleuzeana talvez a autora que foi mais longe em termos de pesquisa foi Catarina Pombo Nabais. Como desenvolve a autora: “A um primeiro olhar, o conjunto de livros ou de capítulos de livros que Deleuze escreveu sobre a literatura é apenas uma versão alterada do mapa completo dos grandes temas que, desde Mallarmé, constituem aquilo a que se chama “a metafísica espontânea da literatura”. Na sua leitura dos clássicos dos séculos XIX e XX, como Zola, Whitman, Proust, Kafka, Virginia Woolf, Faulkner, Artaud ou Kérouac, Deleuze parece não fazer mais do que trabalhar os temas canónicos tais como o estatuto do narrador, a natureza da ficção e da fabulação, a diferença dos géneros, bem como a própria questão quanto à literalidade de um enunciado literário. De facto, em Proust, Deleuze reconstitui os paradoxos clássicos do narrador, o estatuto das suas vivências, bem como a condição virtual desses mundos narrativos que, como cortes do tempo puro, subsistem na memória involuntária que se implanta em cada leitor no momento de leitura. Sacher-Masoch permitiu-lhe um acesso privilegiado aos dispositivos do prazer/desejo do texto, à temporalidade do suspense, ao papel da imaginação e da denegação na génese da ficção. A leitura de Klossowski, Tournier e Zola foi a ocasião de desenhar a abordagem estruturalista do conceito freudiano de fantasma como núcleo narrativo privado de toda a ficção. E mesmo a entrada em Kafka, se abriu o nosso olhar à compreensão dos domínios colectivos do trabalho literário naquilo que seriam “comunidades menores”, continuou a pensar o estatuto da ficção naquilo a que Deleuze chamou o modo de apreender em flagrante delito de fabulação personagens que se constroem, eles mesmos, sobre as suas visões e as suas audições (...) Contudo, esta imensa enciclopédia da literatura, este mapa dos grandes lugares da arte literária, é totalmente impraticável. Nada do que Deleuze escreveu sobre a literatura pertence a uma teoria literária. E a razão é simples. Deleuze toma os textos literários para aceder, não à compreensão da literatura e dos seus dispositivos narrativos ou imaginários, mas a outras coisas que vão para lá das questões que tocam o património da teoria literária. E essas outras coisas vão da questão das faculdades à ideia de uma vida não-orgânica, da teoria do sentido à ontologia dos incorporais, da crítica do conceito de ficção a uma política das fabulações, de uma antropologia do masoquismo a uma metafísica do virtual e do possível” (Nabais, 2008, p.n) Defende a tese de que por uma torsão filosófica, a subjetividade do escritor explorada na filosofia de Deleuze é inteiramente reenviada a um plano a-subjetivo: “É um sujeito colectivo, um sujeito máquina de expressão de uma comunidade. Deleuze inventa um realismo nãoopsicológico da fabulação, que é ao mesmo tempo uma política dos devires, dos movimentos, das linhas de produção de um povo que falta. Por outro lado, Deleuze tenta uma teoria da escrita como actividade experimental de saúde de um escritor que habita a sua língua como um estrangeiro, como um excluído, membro de uma comunidade menor” (Ibidem, p. n).

dos lugares do pensamento, Deleuze precisa estabelecer uma linguagem limite que não interfira nos atos de criação da literatura, mas que não seja condenada a um inefável perante as operações da literatura e das artes. Nesse ponto, faz-se a passagem do filosófico ao literário e do literário ao filosófico : torna-se possível uma superfície de contato entre as disciplinas porque estas formam, entre si, blocos de devires ; devires esses que ressoam de um lado a outro, no entanto, desde que cada uma dessas disciplinas produza com esses devires suas próprias linhas de criação, suas máquinas singulares. Os devires da literatura, por exemplo, provocam no plano de consistência da filosofia a criação diferencial de conceitos (isto é, por concomitância de problemas, mas que são particulares em cada disciplina) sobre o Tempo, a Saúde, a Vida, o Corpo¹³⁷.

Apresentada essas condições iniciais, afirmamos que se não há proposta de uma teoria da literatura em Deleuze, e nem possibilidades de decorrência disso em analogia com sua filosofia, isso não significa que não haja um convívio próximo e permanente com as obras e escritores de literatura em sua filosofia. Para que ocorra a formação dos blocos ou agregados de pensamento, é preciso que a literatura seja introduzida de maneira no corpo de pensamento da filosofia. Assim, as referências, as citações, as assimilações da literatura nos escritos de Deleuze não serão algo trivial ou passageiro. Diferentes agenciamentos se desenvolvem com essa presença literária : autores são citados para energizar algum conceito, funcionam como dispositivos de escrita correlacionados a uma imagem do pensamento, explicitam um funcionamento de um problema co-determinado pelas variações de cada um dos domínios (como o problema do sentido de Carroll, a filosofia medieval passando pela linguística de Hjelmslev), tornam-se intercessores da filosofia, abrem outras perspectivas para se investigar o impensável de todo pensamento, etc. Ao mesmo tempo, é a partir de sua diferença no plano da escrita filosófica que esses elementos literários provocam diferencialmente o pensar. De maneira dialógica, em um sentido muito próximo como aquele conferido por Bakhtin, a máquina de escrita deleuzo-guattariana também constituirá seus próprios conceitos e personagens conceituais a partir de sua diferença territorial de pensamento, mas em face (e

¹³⁷ Destacando-se as mutações do conceito de *Corpo sem Órgãos*.

não por influência) dos outros territórios. Dialogismo porque nas “conversações” de Deleuze com os escritores ocorre uma “leitura do outro” em sentido não psicanalítico, conforme a leitura de Kristeva feita do conceito de dialogismo do teórico russo. Nesse sentido há uma “comunicabilidade”, nos termos de Bakhtin, ou uma intertextualidade, nos termos de Kristeva, entre os estratos filosóficos e literários no plano filosófico deleuzeano. Todavia, trata-se de uma “intertextualidade diferencial”, uma vez que, como dito, filosofia e literatura se diferenciam mutuamente no plano, e exatamente por isso produzem nos encontros um arco de criação produtivo. Diferencial também, utilizando um vocabulário da teoria da intertextualidade, haja vista que não se trata apenas de demonstrar as transformações produzidas pelo intertexto, no sentido de se explicitar os modos de apropriação e absorção da literatura realizados por Deleuze. Mesmo que as figuras literárias ingressem no plano da filosofia, se produza por vezes intersecções entre os planos de criação, a relação entre filosofia e literatura será sempre da *vizinhança*, o que faz com que as transformações pelas quais passam essas figuras ao participarem do plano de escrita deleuzeano permaneça ambivalente. Há um Carrol, um Artaud e um Beckett de Gilles Deleuze, semi personagens conceituais assimilados ao plano filosófico ; porém, conforme dito, os escritores interessam na obra de Deleuze não só por desenvolverem em suas obras uma espécie de “lógica da diferença”, mas por performatizarem essa diferença, inclusive, em relação aos discursos da filosofia e das ciências (e da técnica). De modo específico, pela operação singular de suas máquinas literárias, textuais, que ao invés de se acomodarem de maneira pacífica ao plano filosófico, participando de uma relação de organicidade com os conceitos ali inventados, geram uma instabilidade constante de conexões, agenciamentos e engrenagens forçando o pensamento para um fora, um movimento reiterado de desterritorialização. Logo, se trata de uma intertextualidade diferencial porque a transformação pelas quais passam os textos não apagam a diferença nem em um polo e nem no outro : a literatura ingressa por sua diferença e a filosofia não se converte em reflexão sobre a literatura, mantendo sua distancia criadora. Do mesmo modo, as localizações de um texto e de um intertexto se tornam móveis : a filosofia ao produzir um intertexto da literatura (com a conversão de figuras estéticas, por exemplo) também se aproxima de um intertexto ao criar suas zonas de vizinhança, seus

blocos heterogêneos. Intertextualidade diferencial entre filosofia e literatura, por fim, porque das mudanças resultantes dos encontros não decorre uma abdicação e meios próprios de cada disciplina, se encontram enquanto diferenças e não por uma ordem de semelhança mais profunda, uma unidade subliminar. Por isso dos encontros podem apenas decorrer os agenciamentos e conexões, algo diverso de uma síntese dialética por conservar as heterogeneidades insubordinadas.

Por que exatamente um termo estranho a Deleuze como intertextualidade? Uma leitura de superfície costuma reduzir pensadores tão diversos como Deleuze, Foucault, Barthes, Derrida e Lyotard à pensadores da “desconstrução” ou filósofos “pós-estruturalistas”. Com isso, poderia-se dizer que o tema da intertextualidade é transversal a todos, com modulações diferentes, mas permanecendo como o mesmo corte geracional de se pensar os movimentos independentes da “escritura” (outro termo corrente) a partir de uma ausência do sujeito. Ainda poderia se objetar que se trata de um retorno a um debate datado, aquele da cientificidade de uma teoria da intertextualidade contra a investigação das fontes e das influências. Hoje o campo é plural e bastante diversificado e não haveria porque retomar velhas contendas. Na verdade, não partimos de nenhum dos casos acima. A escolha pelo termo intertextualidade e sua história ocorre porque na leitura que Deleuze faz das obras (textos) de literatura acontece, dentre outras coisas, uma desestruturação de toda intertextualidade que necessita ser grafada por meio do adjetivo *diferencial*. Não se trata assim de uma generalidade do texto, como proposta muitas vezes por Barthes (“tudo é texto”), mas de se inscrever o movimento de desagregação de um simbiose radical dos textos, através, por exemplo de um uso identitário do termo “intertexto”. Veremos, por exemplo, com a comparação feita por Deleuze entre Carroll e Artaud que entre os dois escritores a aproximação poderá ser apenas disjuntiva, a partir de uma zona de aproximação diferencial, embora em um horizonte inclusivo de problemas (o que condiciona a comparação entre eles). Nos diversos ensaios de Deleuze sobre escritores, se comparados entre si, mais do que os “intertextos” (a presença de um texto em outro texto, de um autor ou obra em outro) prevalecem as correspondências, as constelações literárias, os blocos de vizinhança e, por fim, as aproximações diferenciais. O

último aspecto diz respeito aos ingressos de um plano em outro e as transformações ocorridas nesse processo, conforme vimos. Nestes casos, portanto, é preciso marcar as disjunções, as quebras dos intertextos a partir dos movimentos diferenciais entre obras ou entre os planos do pensamento (que em um casos irá implicar em agenciamentos, reconexões de segunda ordem). É o movimento de desterritorialização do intertexto que nos interessa : esse se torna possível uma vez que os devires das escritas literárias são dispostos em uma mesma superfície (tal como na espacialização sincrônica da diacronia que observamos em Bakhtin), elementos literários coexistentes em um espaço-tempo compartilhado. Artaud, o esquizofrênico, se desterritorializa da escrita paranóica de Wolfson, quebra com isso também as cadeias significantes que aprisionam os fluxos de afectos. Assim, a dimensão de uma escrita pode ser apenas medida pelos desvios e deslocamentos de uma escrita em oposição a um espaço de semelhanças (nunca dado, mas presumido em leituras submetem a diferença ao pensamento da identidade). Mesmo na teoria da intertextualidade permanecia um certo lastro de semelhança – é apenas possível falar em transformação intertextual e diferenciação do texto apropriado, uma vez que se considere um ponto de identidade entre os dois textos distribuídos em formas distintas dos dois lados (o lado da apropriação e o lado do texto deslocado no intertexto). No próprio intertexto costuma-se realizar esse ponto de identificação. Do mesmo modo, há uma unidade presumida nas relações intertextuais : unidade heterogênea, mas que engloba as diferenças na síntese intertextual ainda margeada pelo texto precedente. Com Deleuze, os textos literários encerram suas literalidades e qualquer comparação se inicia com essas diferenças incontornáveis. Todavia, intertextualidade diferencial não seria uma definição negativa de intertextualidade :tem sua positividade em uma *heteroconectividade acontecimental* que não desenvolveremos na presente tese. De toda forma, é a a partir das relações fabricadas entre as obras, a partir da formação de zonas de vizinhança literárias, que se produz uma espécie de relação “entre-literária” entre os textos de literatura mutuamente interpretados por Deleuze. Entre-literatura dos blocos de ressonância como desvio da teoria intertextual.

Por fim, falamos em intertextualidade diferencial em diferentes planos da escrita filosófica de Deleuze : na relação entre os domínios do pensamento, na assimilação das figuras literárias ao plano filosófico, nas intersecções criadas em uma dobra de fora do pensamento, no pensamento de Deleuze como pensamento das disciplinas do pensar, e nas correlações entre as obras literárias no espectro da escrita deleuzeana, ponto de maior ênfase na segunda parte do trabalho. Isso é possível porque há operações “heteroconectivas” que percorrem os diferentes planos, em agenciamentos singulares que se acumulam e se expandem por meio de tantas outras conexões singulares que configuram o pensamento das multiplicidades de Gilles Deleuze. Com efeito, a intertextualidade diferencial é modulada de diferentes modos em cada conjunto de engrenagens da qual participa. Cabe, portanto, um exame de caso em cada circunstância que se encerra uma comparação, assim como, se faz uma intertextualidade singular nas diferentes situações. Trataremos na segunda parte, sobretudo, do tema do devir da escrita a partir das relações intertextuais diferenciais entre escritores nas evocações feitas por Deleuze.

PARTE II

Intertextualidade Diferencial: Entre Carroll e Artaud

Uma Leitura de Jabberwocky

Um caso elucidativo do que denominamos uma possibilidade de Intertextualidade Diferencial é exposto em *Lógica do Sentido*, agenciado mais uma vez pelo operador CsO (Corpo sem Órgãos). Deleuze evoca a aproximação diferencial entre Lewis Carroll e Antonin Artaud em torno do poema de Carroll "Jabberwocky", que aparece no livro *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* de 1871¹³⁸. Artaud, além de emitir uma crítica negativa, propôs uma tradução do poema que acabou maldada. Essa, inicialmente traça o gesto distintivo em torno de dois projetos literários, de Carroll e Artaud, enraizados em uma mesma virtualidade, em um mesmo "abstrato fluído". Abaixo o poema:

Jaguadarte¹³⁹

¹³⁸ No Brasil o livro é traduzido como *Alice Através do Espelho e O Que Ela Encontrou Por Lá* e ainda *Alice No País Dos Espelhos*. É uma continuação do clássico *Alice no País das Maravilhas*. *Jaguadarte* é a tradução do poema *Jabberwocky* empreendida por Augusto de Campos, o qual se lê acima. O poema, que já havia aparecido nos livrinhos ilustrados que Carroll criava para entreter seus irmãos, é composto por *palavras-valise* que, como diz o próprio tradutor, "empacotam dois ou três vocábulos num só". No poema, Jabberwocky é ao mesmo tempo uma palavra e um monstro que Alice enseja decifrar com a ajuda do personagem o Homem-Ovo. Deve-se frisar que existem no Brasil pelo menos outras cinco traduções do poema.

¹³⁹ No original:

*'Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.*

*"Beware the Jabberwock, my son!
The jaws that bite, the claws that catch!
Beware the Jubjub bird, and shun
The frumious Bandersnatch!"*

Era briluz.

As lesmolisas touvas roldavam e reviam nos gramilvos.

Estavam mimsicais as pintalouvas,

E os momirratos davam grilvos.

"Foge do Jaguadarte, o que não morre!

Garra que agarra, bocarra que urra!

Foge da ave Fefel, meu filho, e corre

Do frumioso Babassura!"

Ele arrancou sua espada vorpai

e foi atrás do inimigo do Homundo.

Na árvore Tamtam ele afinal

Parou, um dia, sonilundo.

E enquanto estava em sussustada sesta,

Chegou o Jaguadarte, olho de fogo,

*He took his vorpai sword in hand:
Long time the manxome foe he sought—
So rested he by the Tumtum tree,
And stood awhile in thought.*

*And, as in uffish thought he stood,
The Jabberwock, with eyes of flame,
Came whiffling through the tulgey wood,
And burbled as it came!*

*One, two! One, two! And through and through
The vorpai blade went snicker-snack!
He left it dead, and with its head
He went galumphing back.*

*"And hast thou slain the Jabberwock?
Come to my arms, my beamish boy!
O frabjous day! Callooh! Callay!"
He chortled in his joy.*

*'Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.*

Sorrelfiflando atraves da floresta,
E borbulia um riso louco!

Um dois! Um, dois! Sua espada mavorta
Vai-vem, vem-vai, para tras, para diante!
Cabeca fere, corta e, fera morta,
Ei-lo que volta galunfante.

"Pois entao tu mataste o Jaguadarte!
Vem aos meus braços, homenino meu!
Oh dia fremular! Bravooh! Bravarte!"
Ele se ria jubileu.

Era briluz.
As lesmolisas touvas roldavam e relviam nos gramilvos.
Estavam mimsicais as pintalouvas,
E os momirratos davam grilvos.

O poema, composto por sete estrofes de quatro versos cada, é constituído por uma sintaxe tradicional do poema vitoriano, porém se utiliza, como costuma-se dizer, de *palavras-valise* responsáveis, em uma definição corrente, por acoplar vocábulos distintos em uma mesma palavra, gerando assim neologismos como *galumphing*, *borogoves* e *outgrabe*. Seriam criados não só seres e paisagens, mas também verbos que engendram ações ou acontecimentos, como no verso: *As lesmolisas touvas roldavam e relviam nos gramilvos*. *Lesmolisas* é um substantivo criado que materializa um devir animal da escrita; *touvas*, um adjetivo; *gramilvos*, outro neologismo, funcionando como uma predicação de lugar e *roldavam e relviam*, verbos de ação.

Logo, toda frase soa estranha além de produzir imagens associativas. Tais devires imprevistos, no entanto, não implicavam necessariamente em um apagamento do significado em favor dos sons das palavras, como explica

Augusto de Campos. As ditas palavras-valise “englobam som e sentido, criam associações com a própria sobreposição” (Campos apud Carroll, 2014, p. 6). Em outras palavras, o poema brinca com a imaginação do leitor ao criar neologismos que, embora não encontrem um referente no mundo desse mesmo leitor, ainda produzem efeitos de realidade. O som não desintegrou o significado, ao contrário, lançam no ar novas possibilidades figurativas.

Deleuze propõe um deslocamento nessa abordagem. Destaca que as palavras-valise são como uma classe das palavras esotéricas¹⁴⁰ e demonstra, no poema citado, o exemplo de uma quarta forma de combinar séries na obra de Carroll, atestando que não são em todos os casos que se poderia falar em palavras-valise. Em uma das hipóteses, a criação de palavras-valise estaria subordinada por “palavras esotéricas de um tipo precedente”:

Por exemplo, uma palavra esotérica com uma simples função de contração sobre uma só série (*y'reince*) não é uma palavra-valise. Por exemplo, ainda, no célebre *Jabberwocky*, um grande número de palavras desenha uma zoologia fantástica, mas não forma necessariamente palavras-valise: assim, os *toves* (pinces, lagartixas, saca-rolhas), os *borogoves* (pássaros-vassouras), os *raths* (porcos verdes); ou o verbo *outgribe* (mugir-espirrar-assobiar). Por exemplo, finalmente, uma palavra esotérica subsumindo duas séries heterogêneas não é necessariamente uma palavra-valise: acabamos de ver como esta dupla função de subsunção era suficientemente preenchida por palavras como *Phlizz*, coisa, isto ...¹⁴¹.

Nesses casos, o procedimento de invenção das palavras não acontece topicamente através de invenções lexicais, mas pela convergência de séries heterogêneas, que em seu cruzamento acabam por produzir palavras

¹⁴⁰ Deleuze descreve o uso das palavras esotéricas em Lewis Carroll do seguinte modo: “As palavras esotéricas peculiares a Lewis Carroll são de outro tipo. Trata-se de uma síntese de coexistência que se propõe assegurar a conjunção de duas séries de proposições heterogêneas ou de dimensões de proposições (o que dá no mesmo, já que podemos sempre construir as proposições de uma série encarregando-as de encarnar particularmente uma determinada dimensão)” (Deleuze, 1974, p. 46).

¹⁴¹ Ibidem, p. 47-48.

compostas. As séries desaparecem, porém, de certo modo, permanecem subsumidas nas palavras esotéricas que as absorvem. Com isso, os primeiros aspectos para se falar em palavras-valise dizem da coincidência de teor e função da palavra, além da necessidade de que a palavra expressa conote duas séries análogas. É o caso da palavra Jabberwock¹⁴², título mesmo do poema:

Jabberwock é sem dúvida um animal fantástico, mas é também uma palavra-valise, cujo teor, desta vez, coincide com a função. Carroll sugere, com efeito, que é formada de *wocer* ou *wocor* que significa rebento, fruto, e de *jabber*, que exprime uma discussão volúvel animada, tagarela. É, pois, enquanto palavra-valise que *Jabberwock* conota duas series análogas a do *Snark*, a série da descendência animal ou vegetal que concerne a objetos designáveis e consumíveis e a série da proliferação verbal que concerne a sentidos exprimíveis. Estas duas séries podem, entretanto, ser conotadas de outra forma e a palavra-valise não encontra aí o fundamento da sua necessidade. A definição da palavra-valise, segundo a qual ela contrai várias palavras e encerra vários sentidos, não passa de uma definição nominal¹⁴³.

Em primeiro lugar, Gilles Deleuze não reduz sua análise a uma abordagem da síntese formativa das palavras isoladamente, visto considerar todo o método de escrita fundado nas operações possíveis entre séries linguísticas.

Em segundo, ao tratar das palavras-valise correlacionadas às palavras esotéricas, procura marcar a sua especificidade, de modo que seu processo de formação não seja confundido com combinações por contrações de palavras e

¹⁴² “Jabberwock” designa o nome do monstro da história enquanto “Jabberwocky” é o nome do poema.

¹⁴³ Ibidem, p. 48. No caso do termo *Snark* mencionado, que também remete a um animal fantástico, não há esse encontro entre teor e função que caracterizaria a palavra-valise: “Já nestes níveis, no entanto, palavras-valises podem aparecer. *Snark* é uma palavra-valise que designa um animal fantástico ou compósito: shark + snake, tubarão + serpente. Não é uma palavra-valise, a não ser secundária ou acessoriamente, pois seu teor não coincide com sua função como palavra esotérica. Por seu teor remete a um animal compósito, enquanto que por sua função conota duas séries heterogêneas, das quais uma somente se refere a um animal, ainda que compósito, e a outra diz respeito a um sentido incorporal. Não é, pois, por seu aspecto de “valise” que ela preenche sua função” (Ibidem, p. 48).

nem por sucessão de termos conectados, o que levaria não a um encontro entre séries, mas a “elementos [que] se organizam facilmente em uma só série para compor um sentido global” (Ibidem, p. 48).

Daí que a definição de Deleuze de palavras-valise não estará associada ao acoplamento de vários sentidos em uma mesma unidade lexical, isto é, na constituição de uma série unilateral, mas no processo diferencial que leva a produção de palavras e situações estranhas (igualmente conectadas) na literatura de Carroll, por meio de sínteses disjuntivas. Com a afirmação de Carroll, “colocam-me a questão: sob que rei, diga, seu ordinário? fale ou morre! Não sei se o rei era William ou Richard. Então responde Ralchiam”; conclui Deleuze:

Revela-se como a palavra-valise é fundada em uma estrita síntese disjuntiva. E, longe de nos encontrarmos diante de um caso particular, descobrimos a lei da palavra-valise em geral, com a condição de pôr em evidência a disjunção que poderia estar escondida¹⁴⁴.

As séries assim seriam ramificadas por força das palavras-valise nelas inseridas: “quando a palavra esotérica não tem somente por função conotar ou coordenar duas séries heterogêneas, mas, além disso, introduzir nelas disjunções, então a palavra-valise é necessária ou necessariamente fundada” (Ibidem, p. 49). Dessa forma, as palavras-valise estão associadas ao procedimento das sínteses disjuntivas, embora haja outros tipos de sínteses no que tange às relações seriais, como as sínteses de sucessão e as sínteses de coexistência e coordenação (Ibidem, p. 50). As disjuntivas, por seu turno, “operam uma ramificação infinita das series coexistentes e recaem, ao mesmo tempo, sobre as palavras e os sentidos, os elementos silábicos e semiológicos” (Ibidem, p. 50).

A intertextualidade diferencial em torno de *Jabberwocky* aparecerá já na citada décima terceira série de *Lógica do Sentido*, “Do Esquizofrênico e da Menina”. Inicialmente, Deleuze retoma a discussão que perpassa *Lógica do*

¹⁴⁴ Ibidem, p. 49.

Sentido sobre a ameaça das profundezas, ameaça do não sentido, dos movimentos aberrantes, que sobem à superfície e que devoram toda organização frágil. As histórias de Alice são formas encarnadas do processo de irrupção dessa vida convulsiva que abala as linhas tênues da lógica racional. Esse delírio que arrasta, inclusive (mas não somente), a linguagem para longe dos métodos de escrita que pretendiam reconciliar os desatinos das palavras, em sínteses cada vez mais abrangentes, agora mostram uma sorte de não-sensos e heterogeneidades.

Esses últimos, como veremos ao longo do livro, em uma perspectiva inovadora, contribuirão para construção de uma nova teoria do sentido e para elaboração de outro espaço do pensamento. Como mostra Deleuze,

O problema é o da clínica, isto é, do deslize de uma organização para outra ou da formação de uma desorganização progressiva e criadora. O problema é também o da crítica, isto é, da determinação dos níveis diferenciais em que o não-senso muda de figura, a palavra-valise de natureza, a linguagem inteira de dimensão¹⁴⁵.

Ao tratar de Lewis Carroll e Artaud, ao invés de traçar semelhanças a partir de motivos e resultados análogos nos processos produtivos que enfrentam os dois artistas, Deleuze procura estabelecer “a determinação dos níveis diferenciais” de uma “desorganização progressiva”, assunto da clínica, mas também das figuras, das palavras e da linguagem, assunto da crítica. Como se trata de processos amplos, “ontológicos”, de criação, de lógica e de linguagem, tais assombros do sentido acontecem naquilo que cerca cada um dos nomes literários envolvidos; já se instalam as diferenças nos acontecimentos que atravessam tanto Carroll quanto Artaud em suas singularidades.

No entanto, as determinações diferenciais também acontecem nas sínteses disjuntivas entre autores, nas diferenciações traçadas entre eles a partir de seus encontros em um plano. Esse espaço topológico de linhas diferenciais que fundem em um único plano avesso e anverso, aproximando diferencialmente figuras literárias, amplia a visibilidade de formação dos corpos sem órgãos da

¹⁴⁵ Ibidem, p. 86.

literatura. Assim, Deleuze assimila ao plano a história de combate entre os dois autores:

Gostaríamos de considerar dois textos com estas armadilhas de semelhança. Ocorre a Antonin Artaud confrontar-se com Lewis Carroll: primeiro, em uma transcrição do capítulo Humpty Dumpty, depois em uma carta de Rodez em que julga Carroll. Ao ler a primeira estrofe do Jabberwocky, tal como é apresentada por Artaud, tem-se a impressão de que os dois primeiros versos correspondem ainda aos critérios de Carroll e se conformam a regras de tradução bastante análogas as dos outros tradutores franceses, Parisot ou Brunius. Mas desde a última palavra do segundo verso, desde o terceiro verso, um deslizamento se produz e mesmo um desabamento central e criador, que faz com que estejamos em um outro mundo e em uma outra linguagem. Com espanto, reconhecemos sem esforço: é a linguagem da esquizofrenia. Mesmo as palavras-valise parecem ter uma outra função, tomadas em síncope e sobrecarregadas de guturais. Medimos, num mesmo gesto, a distância que separa a linguagem de Carroll, emitida na superfície e a linguagem de Artaud, talhada na profundidade dos corpos – a diferença de seus problemas¹⁴⁶.

Portanto, nessa lógica de uma intertextualidade diferencial, a prática da tradução é compreendida primeiramente como um deslizamento sonoro, semântico, gramatical e formal de um texto em relação a outro, seja um desvio de Artaud partindo de Carroll, seja um desvio de Carroll a partir de Artaud. Não está posta nem uma questão de fidelidade ao texto original e nem mesmo o *part pris* da recriação ou da transcrição de Jabberwocky. Igualmente, fala-se em um deslizamento por haver, até certo ponto, semelhanças entre os dois textos, ou pelo menos uma observância às regras correntes de tradução de Carroll para o francês. Ocorre assim um processo de diferenciação topográfico, embora não redutível a tais efetuações, uma vez que está em jogo todo horizonte de produção dos dois autores. Nesse sentido, há uma imbricação também com a questão da crítica, da determinação dos níveis diferenciais, conforme definido

¹⁴⁶ Ibidem, p. 86-87. A tradução a qual alude Deleuze é a seguinte: "Il était roparant, et les vliqueux tarands/ Allaient en gibroyant et en brimbulkdriquant/ Jusque là où la rourghe est a rouarghe a rangmbde et rangmbde a rouarghambde:/ Tous les falomitards etaient les chats-huants/ Et les Ghoré UK'hatis dans le Grabugeument". Encontra-se em: Artaud, Antonin. L'Arve et L'Aume, tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll. L'Arbalète, nº 12, 1947.

acima. Em segundo lugar, e de maneira não estanque, compreende-se a prática de tradução artaudiana como um “desabamento central e criador”, isto é, uma forma de desorganização do texto de Carroll, gesto observado pela clínica.

Logo, a tradução de Artaud é também um texto que se fabrica a partir da desagregação do texto de Carroll – a criação ocorre através de uma diferenciação textual que arrasta consigo todo um ordenamento de mundo e da linguagem. Transita-se do lugar afirmativo do *non-sense* em Carroll para os processos puros de uma esquizo literatura, da verticalidade da escrita de Carroll, na qual as profundezas ascendem à superfície para uma horizontalidade de uma escrita, que se abisma no mais profundo dos corpos, que faz desmoronar as conexões logicistas do escritor inglês.

Contudo, há ainda um entroncamento, uma hibridez no texto traduzido – conserva-se parcialmente o teor de palavras-valise, mas transfiguram-se as suas funções: síncope (mais próximas a uma síntese de coexistência) “sobrecarregadas de guturais”.

Deleuze reproduz as declarações de Antonin Artaud na carta de Rodez:

"Não fiz tradução do Jabberwocky. Tentei traduzir um fragmento, mas isto me aborreceu. Jamais gostei deste poema, que sempre me pareceu de um infantilismo afetado... Não gosto dos poemas ou das linguagens de superfície e que respiram ócios felizes e êxitos do intelecto, mesmo que este se apoie no ânus, mas sem que se empenhe nisso a alma ou o coração. O ânus é sempre terror e não admito que percamos um excremento sem nos dilacerarmos com a possibilidade de que aí percamos também nossa alma e não há alma no Jabberwocky... Podemos inventar nossa própria língua e fazer falar a língua pura com um sentido extragramatical, mas é preciso que este sentido seja válido em si, isto é, que venha do pavor... Jabberwocky é a obra de um aproveitador que quis intelectualmente saciar-se, ele, farto de uma refeição bem servida, saciar-se com a dor de outrem... Quando escavamos o excremento do ser e de sua linguagem, o poema deve cheirar mal e Jabberwocky é um poema que o autor evitou manter no ser uterino do sofrimento em que todo grande poeta mergulhou e onde, ao ser parido, cheira mal. Há no Jabberwocky passagens de fecalidade, mas se trata de fecalidade de um esnobe inglês,

que frisa o obsceno como cachos frisados a ferro quente. É a obra de um homem que comia bem e percebemos isto no que ele escreve..."¹⁴⁷.

Observa-se pelo depoimento que Carroll é evocado por Artaud para que este último possa marcar seu desgarramento radical da experiência do corpo e da escrita, afiançada aqui pelo contraste com o romancista inglês; duas concepções completamente distintas, mas que dependem dos atritos gerados pelo encontro mútuo para que daí se possa extrair outras linhas de vida. Na perspectiva de Artaud, a língua agramatical deve estar associada a outro acontecimento, aquele do corpo subjacente, não segmentado, advindo das entranhas e distante de um "teatro digestivo" da palavra. Carroll apresentaria um corpo-palavra abstrato, cerebral, triunfante, idealista, resplandecente em jogos de superfície, uma vez separado das profundezas. A língua pura que procura Artaud é de outra natureza: é aquela dos fluxos do corpo, do sofrimento físico e mental, da germinação de formas do ato criador, da deriva das forças.

Contra o caráter refinado e soberbo do poema de Carroll, Artaud contraporá uma poesia afirmativamente menor (de gênero baixo), mas que ao mesmo tempo naturaliza o corpo em todas as suas manifestações orgânicas. Assim,

Artaud considera Lewis Carroll como um perverso, um pequeno perverso, que se restringe a instauração de uma linguagem de superfície e não sentiu o verdadeiro problema de uma linguagem em profundidade - problema esquizofrênico do sofrimento, da morte e da vida. Os jogos de Carroll lhe parecem pueris, sua alimentação muito mundana e até mesmo sua fecalidade hipócrita e bem educada¹⁴⁸.

A despeito do fato da fecalidade permanecer subjacente em Carroll, há ainda semelhanças muito visíveis entre os dois artistas: ambos constroem séries antinômicas a exemplo das dualidades entre "comer-falar" em Carroll e outras

¹⁴⁷ Artaud apud Deleuze, 1974, p. 87.

¹⁴⁸ Deleuze, 1974, p. 87.

tantas em Artaud como "ser e obedecer, viver e existir, agir e pensar, matéria e alma, corpo e espírito" (Deleuze, 1974, p. 88-89). Tal semelhança é reconhecida pelo próprio Artaud, embora ele afirme "que para além dos tempos, Carroll o pilhou e plagiou, a ele, Antonin Artaud, tanto no que se refere ao poema de Humpty Dumpty sobre os peixes, quanto no que diz respeito ao Jabberwocky" (Ibidem, p. 89).

A aproximação diferencial ou síntese disjuntiva entre Carroll e Artaud se traduz na seguinte questão: "e, no entanto, por que Artaud acrescenta que não tem nada a ver com Carroll? Por que a extraordinária familiaridade também é uma radical e definitiva estranheza?" (Ibidem, p. 89). Deleuze transita de uma imagem a outra do ato de criação, de forma a mostrar a configuração do corpo sem órgãos a partir desse mesmo deslizamento entre modos:

Basta perguntar uma vez mais como e em que lugar se organizam as séries de Carroll: as duas séries se articulam em superfície. Sobre esta superfície, uma linha e como a fronteira das duas séries, proposições e coisas ou dimensões da proposição. Ao longo desta linha se elabora o sentido, ao mesmo tempo como expresso da proposição e atributo das coisas, "exprimível" das expressões e "atribuível" das designações. As duas séries se encontram, pois, articuladas por sua diferença e o sentido percorre toda a superfície, embora permaneça sobre sua própria linha. Não há dúvida de que este sentido imaterial é o resultado das coisas corporais, de suas misturas, de suas ações e paixões. Mas o resultado é de uma natureza completamente diferente da causa corporal. Eis por que, sempre na superfície, o sentido como efeito remete a uma quase-causa ela própria incorpórea: o não-senso sempre móvel, expresso nas palavras esotéricas e nas palavras-valise e que distribui o sentido dos dois lados simultaneamente. É tudo isto a organização de superfície em que opera a obra de Carroll como efeito de espelho¹⁴⁹.

Deleuze descreve primeiramente como o sentido se organiza no plano de composição narrativo de Lewis Carroll, que é igualmente uma superfície lógico-matemática. A série da proposição articulada à série das coisas é dividida pela linha do sentido que distribui semioticamente, de um lado, "o expresso das

¹⁴⁹ Ibidem, p. 89.

proposições” e o “exprimível das expressões” e, de outro, o “atributo das coisas” e o “atribuível das designações”. Todas as situações narrativas serão apresentadas nesse enquadramento, desde os elementos dos espaços narrativos, até os enigmas impostos a protagonista.

Todavia, é preciso se perguntar sobre a própria produção do sentido, como essa superfície se engendra. Assim, o sentido como efeito será constituído por uma passagem de um não efetuado para o efetuado, de modo que como um acontecimento ele não se restrinja ao campo do exposto e do designado, isto é, do efeito em si. As duas séries agenciadas procedem de uma diferença produtiva, travessia do virtual para o atual, de forma que será o não-senso, sempre móvel.

Para produção esquizofrênica de Artaud, ao contrário, a superfície foi rompida por completo, não havendo mais abrigo para os problemas que emergem do fundo. “Não há mais fronteira entre as coisas e as proposições, precisamente, porque não há mais superfície dos corpos” (Ibidem, p. 89). Artaud propõe um plano onde tudo passa a ser corpo – não há mais superfície, porque resta um tecido esburacado, no qual tudo se envolve em profundidades igualmente corporais. Os corpos se interpenetram e se envolvem; não há linhas divisórias que separam continente e conteúdo, interior e exterior. Algo parecido com os encaixes e giros dos devires menores da literatura acontece, visto que não há para os corpos “mais limite preciso e se afundam em uma universal profundidade ou giram no círculo de um presente cada vez mais estreito, na medida mesma em que ele é cada vez mais repleto” (Ibidem, p. 90).

Da mesma forma, a palavra não pode ser mais do que corpo:

Nesta falência da superfície, a palavra no seu todo perde o sentido. Ela conserva talvez certo poder de designação, mas apreendido como vazio; um certo poder de manifestação, apreendido como indiferente; uma certa significação, apreendida como “falsa”. Mas ela perde, em todos os casos, seu sentido, isto é, sua capacidade de recolher ou de exprimir um efeito incorporal distinto das ações e das paixões do corpo, um acontecimento ideal distinto de sua própria efetuação presente. Todo acontecimento é efetuado, ainda que sob uma forma alucinatória. Toda palavra é física, afeta imediatamente o corpo (...). A palavra deixou de exprimir um atributo

de estado de coisas, seus pedaços se confundem com qualidades sonoras insuportáveis, fazem efração no corpo em que formam uma mistura, um novo estado de coisas, como se eles próprios fossem alimentos¹⁵⁰.

A linguagem-afeto e a linguagem ação expurgam, assim, todo o acontecimental da palavra, para que esta se movimente na espessura mesma do corpo despedaçado, de seu próprio corpo de palavra implodido em fragmentos sonoros, de fragmentos misturados, de gestos materiais e exteriores ao campo do significado, associados ao corpo primitivo. No caso das palavras afetos, por exemplo, as palavras encaixadas a um corpo liberto, não automatizado, tornam-se libertadoras do sofrimento de um corpo agonístico e mortificado: são as palavras-sopros, as palavras-gritos “em que todos os valores literais, silábicos e fonéticos são substituídos por valores exclusivamente tônicos e não-escritos, aos quais corresponde um corpo glorioso como nova dimensão do corpo esquizofrênico” (Ibidem, p. 91).

A palavra desarticulada redobra-se sobre o “ato primitivo de produção da palavra”, puro grito, expressão de uma sonoridade que, por “poder agredir e afetar”, torna-se também uma forma de infiltração em corpos estruturados (inclusive por se evadir do campo do signo). Corresponde a ela “um organismo sem partes, que faz tudo por insuflação, inspiração, evaporação, transmissão fluídica (o corpo superior ou corpo sem órgãos de Antonin Artaud)” (Ibidem, p. 91).

Do ponto de vista do plano filosófico deleuzeano, a figura da Menina, contrastada à figura do Esquizofrênico, aponta para uma intertextualidade entre dois intercessores, entre dois dispositivos de pensamento convidados ao espaço filosófico. No primeiro caso, trata-se da exploração das superfícies, “do reino mutável das aparências sociais e do sentido”, que continuam a funcionar em uma lógica non-sense. No segundo caso, trata-se de um explorador de profundezas que retorna ao corpo como “realidade subjacente” oposta a um “todo bem

¹⁵⁰ Ibidem, p. 90.

formado, organizado, construído a partir de partes inteiramente funcionais” (Ibidem, p 91).

Na perspectiva de uma intertextualidade diferencial, o ato de criação artaudiano ganha expressividade no plano, a partir de uma disjunção com a imagem de pensamento advinda dos procedimentos de escrita de Carroll. Ao analisar, por exemplo, as palavras ação de Artaud, essas transformadas em um corpo pelo esquizofrênico, Deleuze afirma:

Esta segunda linguagem, este procedimento de ação se define praticamente por suas sobrecargas consonânticas, guturais e aspiradas, suas apóstrofes e seus acertos interiores, seus sopros e sua escansões, sua modulação que substitui todos os valores silábicos ou mesmo literais. Trata-se de fazer da palavra uma ação tornando-a indecomponível, impossível de desintegrar: linguagem sem articulação. Mas o cimento aqui é um princípio molhado, a-orgânico, bloco ou massa de mar (...). Ao invés de separar as consoantes e de torná-las pronunciáveis, dir-se-ia que a vogal reduzida ao signo mole torna as consoantes indissociáveis, molhando-as, deixa-as ilegíveis e mesmo impronunciáveis, mas faz delas gritos ativos em um sopro contínuo. Os gritos juntos são soldados no sopro, como as consoantes no signo que molha, como os peixes na massa do mar ou os ossos no sangue para o corpo sem órgãos [grifo nosso]. Signo de fogo, também, onda que "hesita entre o gás e a água", dizia Artaud: os gritos são como crepitações no sopro¹⁵¹.

Artaud, como visto, fará corpo sem órgãos já a partir da palavra que, em si mesma escavada em suas camadas materiais, se revelou corpo, bloco, como percebemos não só a partir das desarticulações fonéticas e silábicas, mas também pela supressão vocálica, o uso de sons ruidosos e contínuos; toda expressão não se separa do corpo e são elas mesmas pensadas como processos corpóreos por Artaud.

¹⁵¹ Ibidem, p. 91. Essa ideia de uma ação da linguagem, a literatura como espaço pragmático de desestabilização de um todo gramatical se repetirá diferencialmente em análises de escritores que inventaram seus procedimentos de escrita como Roussel, Brisset e Wolfson. Diríamos também que é essa dinâmica de tais escritas/falas limites que fazem com que tais artistas se tornem intercessores literários de Deleuze, como dispositivos pragmáticos instaurados no plano filosófico ao invés de máquinas semióticas

Esse bloco, porém, ou corpo não segmentado, é mole, fluído, líquido, gasoso e aéreo (como o grito sopro), ou seja, um corpo sem órgãos. “Toda palavra detida, traçada, se decompõe em pedaços ruidosos, alimentares e excrementais” (Ibidem, p. 91). De outro modo: a desagregação da superfície de Carroll tem sua legibilidade por força da ação vulcânica de Artaud. Isto é: o corpo sem órgãos de Artaud é explorado igualmente a partir da desarticulação das séries segmentadas de Carroll e de uma ação fusional de seus elementos, não absorvidos em sua pureza de resultados matemáticos (como na construção das palavras-valise), mas reincorporados aos processos vitais e “parafisiológicos” trabalhados por Artaud.

Com efeito, a desagregação da superfície de Carroll é também uma forma de tornar matéria fluída os processos assignficantes de linguagem, essa compreendida como uma ação imediata produzida (secretada talvez) pelo corpo sem órgãos. Todos esses aspectos são manifestados na própria tradução de *Jabberwocky* feita por Artaud, como mostra Deleuze:

Quando Antonin Artaud diz no seu *Jabberwocky*: “Iusque là où la rourghe est à rouarghe a rangmbde et rangmbde a rouarghambde”, trata-se de ativar, de insuflar, de molhar ou de fazer flamejar a palavra para que ela se torne a ação de um corpo sem partes, em lugar da paixão de um organismo feito em pedaços. Trata-se de fazer da palavra um consolidado de consoantes, um indecomponível de consoantes, com signos moles¹⁵².

Da mesma maneira, quase todas as palavras-valise no poema de Carroll encontram equivalentes nos versos da tradução de Artaud:

Para *roughe* e *rouarghe*, o próprio Artaud indica *ruée* (monte de palha) *roue* (roda), *route* (rota), *règle* (regra), *route à régler* (rota a ser regulada), a que acrescentaremos *Rouergue*, país de *Rodez* em que Artaud se encontrava. Da mesma forma, quando ele diz *Uk'hatis*, com apóstrofe interior, ele indica *ukhase* (*ukase*), *hâte* (pressa) e *abruti* (embrutecido) e acrescenta “solavanco noturno sob *Hécate*, que significa os porcos da lua

¹⁵² Ibidem, p. 91.

postos para fora do caminho reto". Ora, no momento mesmo em que a palavra se apresenta como uma palavra-valise, sua estrutura e o comentário que a ela se acrescenta nos persuadem de algo totalmente diferente; os *Ghoré Uk'hatis* de Artaud não são um equivalente dos porcos perdidos, dos *mome raths* de Carroll ou dos *verchons fourgus* de Parisot. Eles não rivalizam neste plano. É que, longe de assegurar uma ramificação de séries segundo o sentido, operam ao contrário uma cadeia de associações entre elementos tônicos e consonantais, em uma região de infra-sentido, segundo um princípio fluido e incandescente que absorve, reabsorve efetivamente o sentido à medida que ele se produz: *Uk'hatis* (ou os porcos da lua extraviados), é *K'H* (solavanco), *K'T* (noturno) *H'KT* (*Hécate*)¹⁵³.

Dessa forma, por meio da análise comparativa entre Carroll e Artaud feita, ao seu modo, por Deleuze, observamos a ocorrência do que sugerimos chamar de intertextualidade diferencial. A tradução proposta por Artaud, na verdade, perverte o poema de Carroll, faz com que elementos diferenciais se sobressaíam no ato mesmo de reescrita do texto, isto é, com as restrições adotadas no procedimento de escrita de Carroll. Com Artaud, o nonsense deixa de ser um não sentido de superfície e se torna um não sentido de profundidade, "infra-sentido", passivo e ativo em suas formas de decomposição e composição. Profundidade que sobe, entretanto, à superfície não como matéria não-formada, mas se instalando como diferença dos processos de desestruturação do corpo. Daí que a tradução é feita por força da "palavra-paixão que explode nos seus valores fônicos--contundentes, a palavra ação que solda valores tônicos inarticulados". Dois procedimentos que "se desenvolvem em relação com a dualidade do corpo, corpo feito em pedaços e corpo sem órgãos" (Deleuze, 1974, p. 92). Nesse sentido, não se trata apenas de uma intertextualidade diferencial feita de procedimentos de escrita distintos, entre dois autores, mas de uma questão mesma de planos de composição, de produtividade de um corpo. Ainda um problema de invenção dos signos pela linguagem, isto é, de "um signo, de qualquer forma, mas que se confunde com uma ação ou uma paixão do corpo"

¹⁵³ Ibidem, p. 91-92.

(Ibidem, p. 92)¹⁵⁴. Não há mais séries com a linguagem esquizofrênica de Artaud que abole tanto significante quanto o significado, além das séries correlatas. Toda organização de uma bem fundada linguagem de superfície é demolida com a linguagem-corpo decodificada da esquizofrenia:

Na organização de superfície que chamávamos de secundária, os corpos físicos e as palavras sonoras são separados e articulados ao mesmo tempo por uma fronteira incorporal, a do sentido que representa de um lado o expresso puro das palavras, de outro, o atributo lógico dos corpos. Tanto que o sentido pode muito bem resultar das ações e das paixões do corpo: e um resultado que difere em natureza, nem ação nem paixão por si mesmo e que garante a linguagem sonora de toda confusão com o corpo físico. Ao contrário, nesta ordem primária da esquizofrenia, não há mais dualidade a não ser entre as. ações e as paixões do corpo; e a linguagem e os dois ao mesmo tempo, inteiramente reabsorvida na profundidade escancarada. Nada mais impede as proposições de se abaterem sobre os corpos e de confundir seus elementos sonoros com as afecções do corpo, olfativas, gustativas, digestivas. Não somente não há mais sentido, mas não há mais gramática ou sintaxe e, em última instância, nem mesma elementos silábicos, literais ou fonéticos articulados¹⁵⁵.

Carroll problematizava a organização lógica de superfície, deslocando o posicionamento dos corpos e palavras, deslocando a fronteira incorporal do sentido e as conexões alternadas entre “o expresso puro das palavras” e do

¹⁵⁴ É nesse vazio do signo também que Deleuze compreende a produção de acontecimentos imprevistos, de corpos diferenciais, nas literaturas de Raymond Roussel e Charles Péguy. Afirma em *Diferença e Repetição: Diferença e Repetição*: “Raymond Roussel e Charles Péguy foram os grandes repetidores da literatura; souberam elevar a potência patológica da linguagem a um nível artístico superior. Roussel parte de palavras com duplo sentido ou de homônimos e preenche toda a distância entre estes sentidos com uma história e objetos duplicados, apresentados duas vezes; deste modo, ele triunfa sobre a homonímia em seu próprio terreno e inscreve o máximo de diferença na repetição, como no espaço aberto no seio da palavra” (Deleuze, 2018, p. 30). Com o vazio dos signos, os sentidos de um corpo inventado teriam primazia em Roussel e Péguy: “Segundo Michel Foucault, existe na linguagem uma espécie de distância essencial, de deslocamento, de desmembramento ou de rasgão. Acontece que as palavras são menos numerosas que as coisas e que cada palavra tem vários sentidos. A literatura do absurdo acreditava que faltava sentido; de fato, o que falta são os signos” (Idem, 2005, p. 100).

¹⁵⁵ Deleuze, 1974, p. 93.

“atributo lógico dos corpos”. Isso por conta do próprio sentido levado ao paroxismo. Todavia, ainda havia uma distância entre as “paixões e ações do corpo” e a produção de sentido, prova disso é a possibilidade de ligação causal entre as duas instâncias, condição de possibilidade da “linguagem sonora”. Com a linguagem esquizofrênica de Artaud (como a de Burroughs quando não assediado por uma vontade de unidade) corpos e palavras se misturam, formam-se de maneira contingente agregados sonoros-alimentares-afectivos. As palavras são engolidas, as afecções se liquefazem em fluxos fonéticos combinados ou desagregados¹⁵⁶. Por isso acontece uma intertextualidade diferencial de uma “tentativa antigramatical contra Lewis Carroll”. A esquizofrenia literária de Artaud arrasta a linguagem para seus limites “assintóticos” e “agramaticais”, em confrontação com um fora que apenas pode se manifestar por meio de blocos de visibilidades e sonoridades, ações e afecções de um corpo sem órgãos. Ao contrário, Carroll investe seu trabalho em uma “ordem secundária”, na “necessidade de uma gramática bastante estrita”, em um “corte de superfície”, mesmo que seu plano de criação seja determinado pelas múltiplas possibilidades de invenção das palavras-valise, as quais transportam o sentido de um lado a outro. Permanece no tempo presente das efetividades contra a virtualidade da produção incorporal do corpo em Artaud. A comparação diferencial entre os dois escritores ainda se estende em o *Anti-Édipo*:

Artaud é o despedaçamento da psiquiatria, precisamente porque ele é um esquizofrênico e não porque ele não o é. Artaud é a efetuação da literatura precisamente porque ele é esquizofrênico e não porque não o é. Há muito

¹⁵⁶ Deleuze recupera o problema ao tratar do processo esquizofrênico entre o furo e o desabamento: “No caso de Nietzsche, de Van Gogh, de Artaud, de Roussel, de Campana etc., há sem dúvida coexistência desses dois elementos: um furo fantástico e um buraco no muro. Van Gogh, Nerval – e quantos outros poderíamos citar! – quebraram o muro do significante, o muro do Papai-Mamãe, eles estão bem além, e nos falam com uma voz que é aquela de nosso futuro” (Ibidem, p. 304). Há que se diferenciar, portanto, o quadro clínico do esquizofrênico em relação ao esquizo literário: “Nós distinguimos a esquizofrenia enquanto processo esquizofrênico e a produção do esquizo como entidade clínica boa para o hospital. O esquizo do hospital é alguém que tentou alguma coisa e que falhou, desmoronou. Afirmamos que há um processo esquizo, de decodificação e desterritorialização, que só a atividade revolucionária impede de virar produção de esquizofrenia” (Idem, 2007, pp. 35-36). Sobre o tema, temos ainda a tese de doutorado de Marcos Eduardo Lima *Três Esquizes Literários: Antonin Artaud, Raymond Roussel e Jean-Pierre Brisset*, 2010.

tempo ele arrebentou o muro do significante: Artaud, o Esquizo. Do fundo do seu sofrimento e da sua glória, ele tem o direito de denunciar o que a sociedade faz do psicótico envolvido com a descodificação dos fluxos do desejo (Van Gogh, o suicidado da sociedade), e também o que ela faz da literatura, quando a opõe à psicose em nome de uma recodificação neurótica ou perversa (Lewis Carroll ou o medroso das letras)¹⁵⁷

Deleuze contra uma psicanálise que traça analogias entre os escritores ou identifica as diferenças entre eles como “falsas diferenças”, propõe uma “psicanálise que seja geográfica e não histórica” (Ibidem, p. 94). Em nossos termos, uma intertextualidade diferencial que distinga espaços de criação, operações de corpos e do sentido, tal como em uma “geografia se distingue países diferentes” (Ibidem, p. 94):

Artaud não é Carroll nem Alice, Carroll não é Artaud, Carroll não é nem mesmo Alice. Antonin Artaud aprofunda a criança em uma alternativa extremamente violenta, conforme as duas linguagens em profundidade, de paixão e ação corporais (...). Carroll, ao contrário, espera a criança, conforme a sua linguagem do sentido incorporal: ele a espera no ponto e no momento em que a criança deixou as profundidades do corpo materno, ainda não descobriu a profundidade de seu próprio corpo, curto momento de superfície que a menina aflora à água como Alice na bacia de suas próprias lágrimas. São outros países, outras dimensões sem relação (...). Carroll e Artaud não se reencontram: só o comentador pode mudar de dimensão, e eis a sua grande fraqueza, o sinal de que não habita nenhuma¹⁵⁸.

Ora, uma prática de intertextualidade diferencial opera exatamente a partir da comparação entre escritas/corpos que não se reencontram. O encontro entre

¹⁵⁷ Deleuze, 2010, p. 182. Ainda reaparece como o anti-literato, aquele que resiste a estrutura significante da literatura como valor mercantil, que estaria em Carroll: “Como bem dizia Artaud: toda escrita é porcaria — ou seja, toda literatura que se toma como um fim, que fixa fins para si, em vez de ser um processo que “escave a caca do ser e da sua linguagem”, que carreie débeis, afásicos e iletrados. Dispensem-nos pelo menos da sublimação. Todo escritor é um vendido. A única literatura é aquela que faz do seu embrulho uma armadilha, fabricando uma falsa moeda, explodindo o superego de sua forma de expressão e o valor mercantil de sua forma de conteúdo” (Ibidem, p. 181).

¹⁵⁸ Deleuze, 1974, p. 95.

Carroll e Artaud é diferencial, funciona como uma “síntese disjuntiva”, na medida em que uma conjunção alternativa (ou) preside as relações entre os autores. Quebra-se uma “série binário-linear” produzindo-se alternativas, divisões, desvios de caminhos. Ao mesmo tempo, não haveria oposição entre os autores, não há a exclusão de Carroll em nome de Artaud. As duas possibilidades são atualizadas inclusivamente, e justamente por isso uma se ergue como desvio da outra. Contudo, são variações que se manifestam na desintegração de uma relação à outra. A dimensão distinta, incomensurabilidade de Artaud é “medida” exatamente por uma desestruturação tópica, como essa relacionada à tradução do poema de Carroll. Por outro lado, a “desorganização” do corpo em Artaud é dimensionada por aquilo que lhe resistência – uma organização de superfície que engendra a lógica do sentido a partir de um desentranhamento das profundezas. Passa-se de um polo a outro sem que haja a necessidade de identificação ou semelhanças de caso. É assim que, o “ou inclusivo” “designa um sistema de permutações possíveis entre diferenças que sempre retornam ao mesmo, deslocando-se, deslizando” (Deleuze: Guattari, 2010, p. 25). Por fim, embora o polo de Artaud continue sendo o do “corpo vital”, aquele “único a ter sido profundidade absoluta na literatura” e ter “descoberto a linguagem prodigiosa desse corpo”, Carroll permanece sendo “o senhor ou o agrimensor das superfícies, que acreditávamos tão bem conhecidas a ponto de não mais explorá-las e onde se processa, contudo, toda a lógica do sentido” (Deleuze, 1974, p. 95). O encontro entre os autores não acontece, não se sucede também um reencontro, portanto. Todavia, é com esse caráter diferencial que a diferença, por si mesma anterior aos quadros comparativos, tornam-se visíveis.

Uma lógica das relações

Possibilidade de uma Intertextualidade Diferencial como Prática de Leitura

Como vimos, os conceitos filosóficos são criados por Deleuze em face de situações problemáticas que “forçam o pensamento a pensar”. Também através de um modo específico de produção de ideias, uma vez que a violência que provoca o pensar coexistirá com aquele outro processo de *re-criação* constante dos conceitos, de acordo com os problemas ou mesmo interpretações de autores com os quais o pensamento filosófico se move. É o caso da apresentação da noção de *diferença* em sua resistência à ideia de representação, por ocasião da interpretação da filosofia crítica de Emmanuel Kant¹⁵⁹. Este formularia a ideia de uma *diferença transcendental*, fundada na diferença entre as duas faculdades do conhecimento, sensibilidade e entendimento. Tal descoberta kantiana se diferenciaria de toda uma tradição do pensamento ocidental inaugurada com Platão, na qual o fundamento do conhecimento poderia apenas se revelar por meio de uma intuição intelectual. Destaca-se não somente o fato de termos, de maneira fundacional com Kant, a intuição como uma faculdade sensível, isto é, a sensibilidade como condição de possibilidade transcendental da experiência possível e do conhecimento, conforme desenvolvido na *Crítica da Razão Pura*, especificamente na primeira parte da Estética Transcendental (ao invés de uma intuição intelectual que conferiria ao objeto primordialmente e imediatamente o estatuto de objeto do pensamento).

Na leitura de Deleuze, além disso, há em Kant o estabelecimento de uma *diferença* no núcleo da subjetividade transcendental, estruturação fundada em um *entre* domínios do conhecimento. Tal heterogeneidade fundante entre as faculdades, entre a sensibilidade e o entendimento, será seguida por Deleuze, embora esse inverterá a ordem de valores, subordinando a sensibilidade ao entendimento, a intuição ao conceito, o imediato de uma experiência empírica

¹⁵⁹ Ver os textos: Deleuze. *A filosofia crítica de Kant*. Lisboa: Edições 70, 2009. Também: Deleuze. *Ilha Deserta*. “A ideia de gênese na estética de Kant”. São Paulo: Iluminuras, 2008. Originalmente publicado em 1963.

ao pensamento criador, como se sabe. Em Kant, mesmo que a sensibilidade esteja na base de todo conhecimento possível, há uma subordinação do diverso da experiência sensível à identidade de um Eu transcendental, visto ser este responsável pela síntese da multiplicidade, de modo que o “Eu penso” acaba por ser uma faculdade de identificação, o que faz com que o pensamento de Kant permaneça no interior de uma filosofia da representação.

Interessa-nos, no entanto, como Deleuze capta a ideia de diferença em distintos contextos discursivos da filosofia, em situações problemáticas específicas em diferentes filósofos, a maneira de expor como a ideia de diferença encontra lugar em sistemas filosóficos não necessariamente convergentes. Portanto, em momentos variados de sua obra, Deleuze demonstrará, se diferenciando de Kant e de toda uma série de pensadores, que a filosofia não é *reflexão sobre*, não configura uma modalidade de discurso que produz uma espécie de duplicata do seu objeto, o qual seria interiorizado pelo sujeito, na medida em o primeiro retorna ao segundo na forma de uma metalinguagem; a um só tempo, esta gera um meta-objeto e uma reflexividade sobre aquele que conhece enquanto sujeito do conhecimento. Para Deleuze, não haveria tal distância entre sujeito e objeto, haja vista que uma “reflexão” seria, em última instância, reelaboração dos problemas em vistas de se dar livre cidadania às diferenças.

Como nos mostra, dentro outros, David Lapoujade em *Deleuze, Os Movimentos Aberrantes* (2015)¹⁶⁰, Deleuze acompanha, em todos os contornos, o desenvolvimento do pensamento dos autores com quem trabalha de maneira mais próxima, sendo muitos destes objetos de monografias, como Hume, Espinoza, Nietzsche, Kant, Bergson e Leibniz, para que, em certa altura, lhe faça “um filho espúrio”, seguindo a metáfora do próprio autor. Deleuze busca o ponto de inversão ou mesmo de “desconstrução” de determinadas experiências filosóficas de modo a dar vazão as anomalias de um determinado sistema,

¹⁶⁰ Como afirma Lapoujade: “Por isso, do início ao fim, as lógicas que lhe interessam são as que escapam de qualquer razão, lógica do masoquismo, lógica do sentido e do não sentido em Lewis Carroll, lógica do processo esquizofrênico ou, ainda, a lógica de determinados filósofos que, ao abrigo da razão, na verdade inventaram lógicas bem pouco racionais (Hume, Bergson, Espinosa e até mesmo Leibniz). Em Deleuze, a lógica sempre tem algo de esquizofrênico. Isso constitui um outro traço distintivo: uma profunda perversão no próprio âmago da filosofia. Assim se estabelece uma primeira definição da filosofia de Deleuze: ela se apresenta como uma lógica irracional dos movimentos aberrantes” (Lapoujade, 2015, p. 13).

fazendo vibrar os ditos “movimentos aberrantes” que não só subsistem na iminência da liberação de seu claustro, como reivindicam sua potência de acontecimento na construção do pensamento.

Em suma, na correlação diferencial com Kant, por exemplo, Deleuze irá se distanciar da ideia de que a filosofia não produz propriamente conhecimento, se atendo apenas ao papel de fundar e estabelecer as condições de possibilidade do conhecimento científico. Como atividade reflexiva, seu discurso se fixaria na posição de metadiscurso, seja no esclarecimento de certos pressupostos das ciências, seja na investigação do campo transcendental, suas formas, estruturas e categorias correlatas. Como dito, Deleuze, ao contrário de Kant, irá reivindicar para filosofia, o status de produtora de conhecimento, já que essa encontra seu *part pris* na atividade de criação de conceitos¹⁶¹, além de marcar uma anterioridade da faculdade do entendimento (a qual opera de maneira bastante distante daquela examinada por Kant), em relação à sensibilidade. Todos os saberes produzem, assim, conhecimento e verdade, embora cada qual de forma distinta e singular em relação as demais (divisão enfática entre criação de conceitos na filosofia, funções nas ciências e sensações nas artes e literatura), maneira de Deleuze recuperar ao seu modo a diferença transcendental kantiana¹⁶². Por essa via da filosofia, se reafirma igualmente o tópico da legitimidade de criação dos três domínios do conhecimento e a possibilidade dos encontros a partir dessa diferença constitutiva:

O encontro de duas disciplinas não é feito quando uma se põe a refletir sobre a outra, mas quando uma se apercebe de que deve resolver, por

¹⁶¹ Ideia que já aparece em “O problema da diferença em Bergson” IN: Deleuze, G. A ilha deserta e outros textos. São Paulo: Iluminuras, 2008.

¹⁶² Como vimos anteriormente, Deleuze estabelece a especificidade da literatura e das artes como criação de “sensações”, essa irá distribuir sua atividade naquilo que Deleuze chamou de produção de *perceptos* e *affectos*. Ressaltamos o fato de Deleuze evita os termos “percepção” e “afeto”, justamente para que possa contornar uma suposta necessidade de correspondência com a categoria de sujeito, haja vista que percepções e afetos são, costumeiramente, percepções e afetos atribuídos a um sujeito. Defendemos, na presente tese, porém, que o campo literário como campo de assimilação de textos e intertextos, resulta de cruzamentos contínuos entre sensações, conceitos, discursos, imagens, figuras, formas e todas as categorias que venham operar em suas engrenagens.

sua conta e com seus próprios meios, um problema semelhante àquele que é também colocado em uma outra disciplina. Problemas semelhantes, em momentos diferentes, em ocasiões e condições diferentes, agitam diversas ciências, a pintura, a música e a filosofia, a literatura, e o cinema. São as mesmas agitações em terrenos totalmente diferentes¹⁶³.

Para Deleuze, como vimos, toda criação é singular. Ao tratar dos conceitos, por exemplo, irá enfatizar que o nome de um filósofo é antes de tudo o conjunto de conceitos que lhe são atribuídos, sendo o conceito mesmo uma diversidade constitutiva, que em seus traços específicos se diferenciará de outros conceitos que levam o mesmo nome em outras filosofias – a *substância* espinosana não é a *substância* aristotélica. Acrescenta-se a isso a ênfase de Deleuze a ideia de *relação*: os conceitos são não em referência a essências transcendentais para as quais apontariam, mas nas relações que estabelecem uns com os outros, em uma produtividade possível apenas através de conexões. É assim que se dão, para exame de caso, conforme Deleuze desenvolve em *A Filosofia Crítica de Kant*¹⁶⁴, as condições de possibilidade de produção de conhecimento em Kant – através das relações entre as faculdades da sensibilidade (por meio da qual os objetos são dados na intuição) e do entendimento (por meio do qual os objetos são pensados nos conceitos). A sensibilidade fornece as condições a priori para o conhecimento através das formas puras da intuição “espaço” e “tempo”; as sensações são recebidas e organizadas pela intuição no espaço e no tempo, formas transcendentais e apriorísticas pressupostas na síntese passiva da experiência. Já o entendimento irá reunir estas intuições em conceitos, partindo dos conceitos básicos denominados categorias, totalizando doze categorias divididas em quatro grupos (quantidade, qualidade, relação e modalidade). Em suma, é na relação entre os

¹⁶³ Deleuze, 2016, p. 301.

¹⁶⁴ Deleuze, porém, irá trabalhar o tema a seguir de maneira mais próxima no texto “A ideia de gênese na estética de Kant”, de 1963, publicado por Deleuze na *Revue d'esthétique*, e posteriormente integrando a coletânea de ensaios *A Ilha deserta*. Nesse texto, Deleuze investiga a gênese dos acordos entre as faculdades os quais engendram distintos sentidos comuns apresentados cada um respectivamente nas três grandes Críticas de Kant.

conteúdos da experiência dados na intuição e dos conceitos provenientes do entendimento, que o conhecimento possível se realiza, como na célebre máxima kantiana: "sem sensibilidade nenhum objeto nos seria dado, e sem entendimento nenhum seria pensado. Pensamentos sem conteúdo são vazios, intuições sem conceitos são cegas." (Kant, 2013). Assim, as relações entre os termos subordinam os termos, de modo a fornecer suas espessuras e amplitudes.

Seguindo ainda o exemplo da filosofia de Kant, é por meio de relações distintas entre as faculdades que se dão os juízos de conhecimento, moralidade e gosto, matérias de cada uma das três grandes críticas que escreveu. Com Kant, será a imaginação que irá estabelecer a relação entre a sensibilidade e o entendimento. A imaginação será produtora de esquemas, sendo que os últimos nada mais são, em um aspecto, do que imagens relacionadas à intuição sensível. Em outro aspecto, ainda são as imagens que delimitam as categorias, visto a necessidade de esquemas aplicáveis a diversidade de sensações correspondentes a um objeto delineado pelos conceitos. Nesse sentido, a imaginação produz a interface entre os domínios distintos da sensibilidade e da imaginação: por um lado relacionada ao diverso da intuição e por outro representando a condição da unidade necessária da apercepção pura.

Para Deleuze, tais relações complementares configuradas no sistema crítico de Kant¹⁶⁵ promovem a manutenção de uma filosofia da representação, cujos conceitos, ao preço de não serem considerados vazios, ganham legitimidade ao serem representações dos conteúdos fornecidos pela experiência. O único regime de exceção a relação de identidade do conceito à intuição se daria no caso do *sublime* desenvolvido por Kant na *Crítica da Faculdade do Juízo*¹⁶⁶, no qual ocorreria um conflito entre as faculdades, de modo que as ideias racionais só se manifestariam em um "acordo discordante" com a imaginação e, por conseguinte, com o sensível. Isto, porque apesar da

¹⁶⁵ Aqui fazemos referência ao célebre trabalho de Gerard Lebrun, *Sobre Kant*, São Paulo, Iluminuras, 2000.

¹⁶⁶ Na *Crítica da Faculdade do Juízo*, ao final da *Analítica do sublime*, Kant se refere ao sublime como um objeto advindo da natureza "cuja representação determina o ânimo a imaginar a inacessibilidade da natureza como apresentação de ideias" (CFJ, B 115 – Kant, 2012, p. 356). No entanto, como irá observar Deleuze, isso não implicará em uma impossibilidade da ideia, mas, ao contrário, em operação *outra* da ideia, a partir daquilo que Deleuze chamou de *caráter estético da ideia* em Kant, através de um trânsito contínuo da sensibilidade ao pensamento e do pensamento a sensibilidade, conforme desenvolvido em *Diferença e Repetição*.

sensação do sublime ser inacessível às ideias da razão, estas últimas são descobertas justamente nessa impossibilidade de apreensão do desmesurado do sublime, ou seja, é através da confrontação da imaginação com seus limites, provocada pela violência do sublime exercida sobre as faculdades, que a imaginação é impelida a uma abertura para as Ideias junto a uma destinação suprassensível da própria Ideia, possibilidade que desloca a última de uma vocação para reconhecimento, de uma primazia do factual, nos termos do próprio Deleuze. Mais uma vez, o filósofo francês procura captar a irrupção de um movimento diferencial no interior de uma obra da tradição filosófica, o que apenas se torna possível por mérito de uma relação outra entre os termos de um sistema, um caso particular, o qual permite, no entanto, entrever não somente os deslocamentos sempre em fuga da clausura de um pensamento da identidade, mas, como desenvolvido anteriormente, uma espécie de perversão de um sistema, inscrita a partir de agora através de novas relações, assinaladas com os signos da diferença.

Da mesma forma, a noção mesma de *relação* passa a ganhar força na filosofia de Deleuze a partir do estudo de Kant. De modo geral, suas monografias, primeiros trabalhos publicados por Deleuze, não configuram escritos preparatórios para uma filosofia futura. Assim, é por meio da eleição e interpretação de filósofos basilares da tradição ocidental (assim como de escritores, artistas e cientistas) que Deleuze irá extrair e se apropriar de boa parte de sua topografia filosófica (exercendo sempre alguma espécie de desvio no conceito de origem), embora convivam com os conceitos dessa monta outros tantos batizados pelo filósofo, em especial na fase de trabalhos conjuntos com Félix Guattari.

Uma ideia de intertextualidade diferencial entre literaturas e entre as artes dependerá desse papel transversal da ideia de *relação* encontrada no cerne da filosofia de Deleuze. A noção de *relação* ao mesmo tempo em que é central para qualquer atividade intertextual, passa a ser objeto mesmo de problematização em suas próprias relações constitutivas. Como seria possível pensar relações diferenciais entre textos a partir de um trabalho de literatura comparada? Como aconteceriam relações diferenciais em uma comparação entre textos, seja de um

ponto de vista da produção crítica e teórica, seja a partir dos intertextos imanentes à própria produção dos textos literários, ou ainda em textualidades híbridas que encontramos muitas vezes em autores como Philippe Sollers ou mesmo Jacques Derrida de obras como *Glas*? Tal empreendimento exige uma espécie de *interação* dos conceitos deleuzeanos em intersecção com os elementos criados no próprio campo literário, formando uma dimensão potencial que atravessaria a própria produtividade dos textos e intertextos, e igualmente animada nos ditos textos acabados de literatura.

De natureza parecida é a questão da singularidade da intertextualidade diferencial: a tradição dos estudos comparados em literatura em suas origens sempre prezou por aquilo que havia de “universal” nas literaturas. Já na primeira metade do século XIX, em 1827, Goethe defendia uma *Weltliteratur* (literatura universal) em contraposição à estreiteza nacionalista do romantismo alemão. Em carta ao seu secretário Johann Peter Eckermann afirma:

Cada vez mais me convenço (...) de que a poesia é uma propriedade comum à humanidade, que por toda a parte e em todas as épocas surge em centenas e centenas de criaturas. (...) Apraz-me por isso observar outras nações e sugiro a cada um que faça o mesmo. A literatura nacional não significa grande coisa, a época é da literatura mundial e todos nós devemos contribuir para apressar o surgimento dessa época.¹⁶⁷

Tal conceito de *literatura mundial* (ou *literatura universal* ou ainda *literatura geral*) se fundamenta naquilo que há de *comum* entre diferentes culturas, mesmo que se procure preservar as individualidades literárias baseadas em diferenças nacionais. Os intercâmbios culturais, as traduções, a divulgação de literaturas estrangeiras, embora efetivamente tenha posto em circulação uma rica variedade de textos advindos de diferentes culturas na Alemanha do período, tinha ainda, como fundamento o conceito de identidade. Mesmo as ditas “diferenças nacionais” eram ainda expressas sob o signo da identidade, a identidade de cada povo e suas tradições. O fundamento, portanto, da *Weltliteratur* era o que Goethe designou como um “fundo comum” este

¹⁶⁷ KESTLER, Izabela Maria Furtado. O conceito de literatura universal em Goethe. Revista Cult. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/o-conceito-de-literatura-universal-em-goethe/>>. Acessado em: 14/09/2019.

“composto pela totalidade das grandes obras mundiais de todos os tempos”. De outra parte, Deleuze, a partir de uma discussão ontológica, já exposta em *Diferença e Repetição*, seguirá a lógica de constituição de um fundamento, compreendido como um fundo racional do conhecimento, imagem do pensamento já formada desde a metafísica platônica. Deleuze por sua vez irá propor uma ultrapassagem desse fundo metafísico em direção ao designado “sem fundo diferencial”, esse que já não é mais “o informe ou o indiferenciado, mas o que sobe para dele se distinguir, para constituir a cada vez ‘sua’ própria diferença, diferença que está incessantemente se diferenciando dela mesma na relação recíproca que mantém com outras diferenças” (Lapoujade, 2015, p. 56). Ora, pensar uma intertextualidade diferencial implica em um confronto com a noção de fundo comum apresentada nas origens do comparativismo literário alemão, já que uma noção de diferença enquanto “pré-individualidade” estaria apagada em um registro pendular, movido entre a preservação da identidade da individualidade e a identidade universal.

Algo semelhante pode ser observado na escola francesa de literatura comparada¹⁶⁸ no século XIX. – os pressupostos historicistas, deterministas e

¹⁶⁸ Tania Franco Carvalho em seu livro *Literatura Comparada* apresenta um bom histórico a respeito dos antecedentes e introdução da disciplina em solo francês: “Em 1816, os autores Noël e Laplace publicam uma série de antologias de diversas literaturas, sob o rótulo geral de Curso de literatura comparada. Apesar do título, trata-se apenas de uma coletânea de trechos escolhidos, sem nenhuma preocupação em confrontá-los. Parece ter sido Abel-François Villemain quem se encarregou de divulgar a expressão, usando-a nos cursos sobre literatura do século XVIII que ministrou na Sorbonne em 1828-1829. Em sua obra Panorama da literatura francesa do século XVIII, emprega várias vezes não só a combinação “literatura comparada” como ainda “panoramas comparados”, “estudos comparados” e “história comparada”. Também J.-J. Ampère, em seu Discurso sobre a história da poesia (1830), refere-se à “história comparativa das artes e da literatura” e reemprega o termo no título da obra de 1841, História da literatura francesa na Idade Média comparada às literaturas estrangeiras. É graças a Ampère que a expressão ingressa na órbita da crítica literária, via Sainte-Beuve, que faz o elogio fúnebre desse autor na Revue des Deux Mondes, considerando-o o fundador da “história literária comparada”. No entanto, para que se complete a descrição do contexto francês, no qual se consolida em definitivo a inclinação comparativista aplicada à literatura, há que acrescentar a esses dois nomes o de Philarete Chasles, que, em 1835, se encarrega de formular alguns princípios básicos (...). Não é de surpreender, então, que a primeira cátedra de literatura comparada surja na França, em Lyon, em 1887, seguida pela criação de outra, na Sorbonne, em 1910. Nesses dois locais atuaram grandes comparativistas, como Joseph Texte, Fernand Baldensperger e J.-M. Carré. O rápido desenvolvimento do comparativismo literário na França foi favorecido pela ruptura com as concepções estáticas e com os juízos formulados em nome de valores reputados intemporais e intocáveis, preconizada pelo historicismo dominante. A difusão da literatura comparada coincide, portanto, com o abandono do predomínio do chamado “gosto clássico”, que cede diante da noção de relatividade, já estimulada, desde o século XVII, pela “Querelle des anciens et des modernes”. Nesse contexto, as noções de evolução, continuidade e derivação integram-se com facilidade aos ideais “cosmopolitas” vigentes, sendo animadas, ainda, pela visão romântica, que, na sua busca de exotismo, alimentou o interesse por literaturas diferentes”. (Carvalho, 2006, p. 9-11).

positivistas em voga no período restringiam o comparativismo literário à critérios como fontes e influência, filiação, originalidade, imitação, empréstimo, literaturas maiores e menores, a partir de outros tantos critérios exteriores aos textos literários como biografia de autores, contexto social e cultural (a partir de uma presumida superioridade cultural francesa), etc. Predominaria uma orientação geral de *relações causais* nestes casos, de modo a se demonstrar a influência da literatura francesa em literaturas “menores” estrangeiras (como uma conotação bastante distinta daquela legada por Deleuze no texto “A literatura e a vida” publicado no livro *Crítica e Clínica*), da vida do autor sobre sua obra, do modelo sobre a imitação, da história, sociedade e cultura sobre o livro (como resultado direto do contexto e reduzido ao mesmo), sendo que qualquer escrito que não se enquadrasse em tais critérios eram postos na chave do exótico, concepção que não deixaria de ser tributária de uma noção de identidade como fundamento. Tais condicionamentos, como proposto, aprisionariam mais uma vez as diferenças expressas na escritura literária nos limites do mesmo, ao fazer reportar qualquer singularidade ao absoluto de uma identidade cultural francesa. Os desvios e especificidades seriam eliminados nessa indexação da imitação ao modelo, as obras bloqueadas em suas pluralidades constitutivas a partir da centralidade de uma subjetividade autoral, o elemento historicista reduzindo as múltiplas temporalidades simultâneas das obras, a um senso comum de uma concepção de tempo fixada na sucessão de passado, presente e futuro, condenando o acontecimento de uma obra a repetir o mesmo de uma herança literária. A própria noção de relação é canalizada em um fluxo unidirecional que ainda tem como única diretriz a reprodução do fundamento e a circulação de um princípio constitutivo de um cânone da literatura francesa¹⁶⁹.

A afirmação definitiva de Philarete Chasles, em 1835, ao formular o que julgava ser um dos princípios básicos da “história literária comparada” quando dizia, “nada vive isolado, todo mundo empresta a todo mundo: este grande

¹⁶⁹ Também em literatura há uma crítica “ao primado da identidade de que goza o fundamento” (Lapoujade, 2015, p. 51). Busca-se “para além do fundamento”, “o mundo das diferenças livres não vinculadas”, uma repetição que quebre “os círculos através dos quais o fundamento subordina o fundado”, de modo a substituir “por outras circularidades, descentradas, divergentes, ‘fundadas’ na diferença” (Ibidem, p. 51).

esforço de simpatias é universal e constante”¹⁷⁰, demonstra que, embora haja um esforço de traçar relações de reciprocidade nos empréstimos mútuos, prevalece a ideia de um fundo comum, um centro que determina as afinidades entre os agentes literários, uma teleologia nas aproximações constantes, um pressuposto e necessário movimento de universalização, que faz com que as singularidades sejam superadas em sínteses totalizantes e com que as relações dissolvam as diferenças em nome das afinidades.

Por consequência, uma intertextualidade diferencial se desenvolve em novos tipos de *relações* “intra-” (relações de agramaticalidade, de conexões entre os fluxos que percorrem as obras; de aproximações diferenciais) e “inter-literárias” (constituição de blocos de devires e agenciamentos), assim como, uma concepção outra de diferença, não fundada em uma identificação prévia entre os textos literários.

Examinamos a divisão feita por Deleuze e Guattari em *O que é a Filosofia?* entre as formas de saberes a partir de seus tipos de criações. Compreende-se que a literatura e as artes, tomando como ponto de partida a filosofia, formam domínios não conceituais pelo menos enquanto regime predominante visto ser o conceito atribuição principal do pensamento filosófico. Portanto, a referenciação da literatura como forma de pensamento não conceitual ocorre em uma relação diferencial com a filosofia. Por outro lado, é evidente que Deleuze, analisando a literatura e as artes como *práticas*, irá demonstrar que são regimes que não trabalham em proveito da produção de conceitos, haja vista as operações específicas que caracterizam suas criações.

Assim, se o regime da escrita literária, e em específico do gênero romance, se engaja com elementos de invenção como enredo, ação, tempo, espaço, imagens, figuras, personagens, descrição, foco narrativo, expressão dentre outros, isso não significa que o *conceito* deva ser expulso da cidade literária, visto haver sempre a possibilidade de intersecção entre os domínios, ou de blocos de devires entre o conceitual e o não conceitual.

¹⁷⁰ Transcrito de BRUNEL, P.; PICHOS, E; ROUSSEAU, A.-M. *Qu'est-ce que la littérature comparée?* Paris, Armand Colin, 1983. p. 19.

Essas diferenças entre domínios formam igualmente um tipo específico de *relação diferencial*: não se trata de uma diferença natural e fixa (ao modo de diferenças entre identidades), mas de um desvio, um deslizamento constante da literatura por meio de seus falsos, daquele domínio identitário da representação, esse último fundamentado em uma certa concepção do conceito. Com efeito, a literatura apenas poderá assimilar, ao seu modo, o conceito, a partir dessa diferenciação inicial em relação ao mesmo, procedimento que, inclusive, resguarda uma singularidade para o trabalho da crítica literária e a formulação de teorias e estudos comparados em literatura.

Assim, nessa mesma direção, pensamos formas de práticas intertextuais inspiradas nos encontros com a filosofia de Deleuze - comparar de maneira diferencial não significa simplesmente, de maneira quase que contraditória, separar os elementos comparados entre literaturas, mas estabelecer relações diferenciais *intra-* e *inter-textos*, marcar as diferenças que promovam a irrupção das singularidades no plano que, ao invés de abrir uma lacuna, um grande vazio no centro dos intercâmbios literários, forneça o espaçamento necessário o qual especifica os textos relacionados, além de ampliar o caminho pelo qual os textos transitam e se atravessam mutuamente. É com esse distanciamento que os textos fazem não só a sua verdadeira recepção dos elementos de textualidades outras, como também incorporam a própria distância, o processo diferencial, implicadas todas em um *sem fundo diferencial* captado pelo pensamento conceitual limite de Deleuze, mas (dis)juntamente expresso pela literatura¹⁷¹.

Além disso, as obras literárias conformam entidades singulares na medida em que são cruzadas por outras obras de estilemas e procedências distintas, modo pelo qual o posicionamento de se pensar a singularidade das obras a partir de ponto de vista de suas “identidades” é posto sob suspeita. Por isso também que, muitas vezes, as obras não se encontram por meio de uma transparência comunicativa entre os textos, mas por meio de uma opacidade, essa presente *entre* os textos, *nos* textos e ao *redor* dos textos. O “entre” mencionado tem um

¹⁷¹ Trata-se de um acontecimento em literatura. Por definição, “o acontecimento corrobora a ação do sem fundo sobre nós. Acontece alguma coisa que muda tudo, que desloca as potências e as capacidades” (Lapoujade, 2015, p. 67). Nessa intertextualidade diferencial que releva o sem-fundo dos planos, acontece uma “redistribuição das potências, à maneira de Proust, que se torna capaz da Recherche, ou, inversamente, à de Fitzgerald, que se torna incapaz de escrever”. (Ibidem, p. 68).

duplo sentido: é o próprio ponto de conexão *entre* os textos, mas igualmente é o espaço de conexão inter-textos (conexão que pode acontecer por uma distensão, um distanciamento). É um “fora” que não se distingue de um dentro, já que o lugar de convergência dos textos se dobra sobre a própria convergência, a interioridade do encontro não está aquém dos exteriores, haja vista que essa interioridade sempre acontece em um fora o qual, por sua vez, é preenchido inteiramente pela interioridade. Da mesma maneira, tal como na fita de Moebius onde interior e exterior se tocam, o encontro *nos* textos é imanente ao *entre* textos, pois a singularidade de cada texto nada mais é o da medida de correlação desse com os demais textos existentes, mesmo que as inter-relações aconteçam através de diferenciações que marquem, entretanto, as apropriações dos demais textos. Por fim, a opacidade expressa ao redor dos textos igualmente não se apresenta como uma antecendência à escrita, dado que, sempre há agenciamentos, ou seja, a intertextualidade é de saída efetuação do acontecimento que a percorre.

Junto a isso, somente através de um “acordo discordante” entre os textos, é que um pensamento sobre suas respectivas singularidades pode aflorar, isto é, não só as diferenças que atravessam um texto são postas em confrontação com outro texto, ao modo foucaultiano de resistências inventadas a cada capilarização das normatividades ingressadas na ordem do discurso, mas a espessura mesma de suas diferenças as quais podem assim se manifestarem. Diferença esta que não corresponderá em sua dimensão acontecimental à diferença de uma individualidade textual diante de outra, mas a todo movimento de devires de intensidades pré-individuais que percorrem os textos em seus processos únicos de diferenciação, desterritorialização e em suas linhas de fuga. Daí, mais uma vez, que é a *diferença* que aproxima os textos, que alimenta as suas relações. Deleuze, por conseguinte, chamará todo esse campo de fluxos e intensidades diferenciais de *fora*, um fora de toda literatura, que nada mais é do que o fora da literatura, isto é, trata-se de um espaço externo da literatura enquanto obras, porém, contíguo à literatura, seu limite.

Entre os Limites da Linguagem e o Informe da Língua

Intertextualidade Diferencial e as Potencias da Agramaticalidade

Já no prólogo de *Crítica e Clínica*, Deleuze explicita sua compreensão de *fora* apresentada a partir dos problemas colocados pela literatura:

Este conjunto de textos, dos quais alguns são inéditos, outros já publicados, organiza-se em torno de determinados problemas. O problema de escrever: o escritor, como diz Proust, inventa na língua uma nova língua, uma língua de algum modo estrangeira. Ele traz a luz novas potencias gramaticais ou sintáticas. Arrasta a língua para fora de seus sulcos costumeiros, leva-a a delirar. Mas o problema de escrever é também inseparável do problema de ver e de ouvir: com efeito, quando se cria uma outra língua no interior da língua, a linguagem inteira tende para um limite "assintático", "agramatical", ou que se comunica com seu próprio fora. O limite não está fora da linguagem, ele é o seu fora: é feito de visões e audições não languageiras, mas que só a linguagem torna possível¹⁷².

Deleuze, ao associar a questão da literatura primeiramente ao problema do escrever, acaba por salientar o processo, o *dever* da escritura, no lugar de um texto entendido como um ente gregário, estável e unitário. Como visto, é no nível da produção (ou da criação) que as potências que atravessam o texto literário se manifestam, reaparecendo como uma forma de inscrição na dita "obra acabada". Se, por um lado, são as formas específicas de produção que diferenciam os domínios criativos dos saberes, por outro, todos esses são ditos em um mesmo sentido que é o da criação: modo, em última instância, de expressão de um fora que circunda e permeia os mesmos domínios citados, embora de forma distintiva, de acordo com o seu domínio de propagação entre a filosofia, as ciências e as artes. Na literatura, tomando de empréstimo a proposição de Proust, Deleuze confere relevo ao "processo" a partir da ideia de "*invenção* de uma nova língua na língua". Sabe-se que uma marca distintiva, ao menos da literatura moderna, é a reinvenção da linguagem: através da

¹⁷² Deleuze, 2011, p. 9.

construção de uma sintaxe outra que se rescinde dos acordos estabelecidos pela normatividade gramatical; de neologismos, de novas figuras de linguagem e imagens poéticas estranhas ao discurso corrente; de novos procedimentos de escritura engajados desde as virtualidades mais aleatórias e casuísticas da língua até as restrições lógicas mais cerradas, resultantes do puro cálculo. Dos mais diferentes modos, escrituras tão distintas como as de Gustave Flaubert, Alfred Jarry, de Gérard de Nerval, Mallarmé, de Marcel Proust, Valéry, Joyce, Melville, James, Faulkner, Beckett, Raymond Queneau estiveram expostas a esse jogo de forças.

Na perspectiva de Deleuze, entretanto, a transgressão da escrita junto a irrupção das “novas potências gramaticais ou sintáticas” não se resume a um processo restrito a mudanças de variantes (paratopia) no interior do campo literário¹⁷³. A língua estrangeira a qual alude, corresponde aos movimentos nômades de que trata em *Mil Platôs*, conforme vimos. A língua, que se desliza do seu território, conecta-se com um fora que vai de encontro com todos os movimentos aberrantes paralinguísticos, pré-linguístico e “alinguísticos”, que ressoam no limiar da língua. Daí que, segundo Deleuze, a questão do escrever é intrínseca a questão do *ver* e do *ouvir*, sentidos envolvidos nas operações esquizoides do delírio. De maneira geral, para o filósofo francês, a exposição ao fora, tornada possível pela literatura, ocorre através dos rearranjos e recomposições diferenciais na língua a qual, por meio de uma mutação minoritária, é forçada em sua totalidade dinâmica a se reconfigurar, se deslizando exatamente em direção aos casos limites imprevistos pela estrutura gramatical. É como no livro *La Disparition* do escritor francês Georges Perec publicado em 1969, em que adotava a *contrainte*¹⁷⁴ chamada de superlipograma, por meio da qual se subtraía a vogal “e” (et, vogal matriz na língua francesa) de todo o romance policial, cuja temática é justamente o desaparecimento da letra

¹⁷³ Segundo a teoria do Discurso Literário de Dominique Maingueneau a literatura não se constitui a partir de “solo institucional neutro e estável” (Maingueneau, 1995, p. 28) além do “escritor nutre seu trabalho com o caráter radicalmente problemático de seu próprio pertencimento ao campo literário e à sociedade” (Ibidem, p. 27).

¹⁷⁴ A *contrainte* nada mais era do que um conjunto de regras e restrições elaboradas a partir de critérios arbitrários, embora assumidos de maneira rigorosa, que visava eliminar a ideia de inspiração da criação literária, uma das determinações básicas utilizadas pelo grupo de escritores da *OULIPO* (Oficina de Literatura Potencial), do qual fizeram parte nomes como Georges Perec, Italo Calvino e Raymond Queneau.

“e” do mundo. Logo, “a falta do “e” é a própria substância do livro que fala da falta de substância do mundo, do mundo erodido pela falta de sentido – e só pode haver sentido se houver literatura” (Bressane, 2018, p. 4). Em Perec se tem um caso claro de cruzamento entre o plano da criação, o plano do narrado e a alegoria do romance. É nessa desconstrução da linguagem, feita por meio de uma reconstrução da língua de modo “agramatical”, ou de outra forma, é nos limites da escritura que rompe com a ilusão representativa e a ficção da identidade no espaço literário, por meio de uma transformação diferencial da linguagem, que a literatura se comunica com seu fora, o que nos nossos termos seria o ensejo último da intertextualidade – se reconectar ao fora do texto através de uma escavação da própria textualidade.

Com efeito, os interstícios abertos pelos devires da escrita literária, considerando-se a implosão de um centro linguageiro na linguagem, passam a apontar para visões e sonoridades difusas e dissonantes as quais transbordam qualquer princípio de razão suficiente. Com isso, o limite assintótico da linguagem é a dobra do fora da própria linguagem, isto é, são acontecimentos de visões e audições que advém de um fora nunca externo ao texto, ao mesmo tempo em que se sedimentam nas frases, períodos, parágrafos, sem se reduzir a tais efetuações de escrita. Deleuze, embaralhando o princípio de causalidade, afirmará que a linguagem torna possível o seu fora. Igualmente, a ideia de limite aparece aqui como um daqueles conceitos impensáveis, não passíveis de uma definição fechada: nem interior e nem exterior, nem fundo e nem superfície. Na medida em que o limite de maneira diferencial converge com o fora (que, por sua vez, não é identificado nem a uma interioridade e nem a uma exterioridade, embora aproxime essas duas categorias em uma síntese disjuntiva), compreendemos que a relação da literatura com o seu fora pode ser interpretada como uma forma de intertextualidade diferencial, visto ser uma conexão que aproxima categorias distintas pelas diferenças e que cria um espaço de relações entrecortado pelo espectro da diferença. A linguagem se lança para fora, a partir da dissolução de uma presumida interioridade, de um centro, de uma estrutura da linguagem em sua propriedade. Os elementos diferenciais aos quais o escritor recorre expropriam a linguagem, porém de forma imanente. Estão dentro e fora, pois colocam toda lógica e toda língua pelo avesso e de cabeça para baixo, como nas novelas de Lewis Carroll. Logo, a possibilidade de uma intertextualidade

diferencial tem suas potências nesses movimentos anômalos e delirantes da própria língua, recodificada e inundada pelo acontecimental da experiência, muitas vezes dobrada sobre si mesma, relacionada a si – Beckett, por exemplo, estabelecia relações “intra” e intertextuais a partir de suas auto-traduições e reescrituras interlinguísticas entre o inglês e o francês, prática somente possível graças a uma alteridade intrínseca a sua poética de autotradução¹⁷⁵.

Como na velha máxima do vidente delirante Rimbaud, encontra-se no seio da linguagem literária e nas correlatas relações intertextuais (lidas como conexão entre processos aparentemente estanques de desterritorialização da língua) a ideia de que *Je est un autre*, de que um espaço de intertextualidade diferencial se abre por mérito de uma alteridade nativa em cada texto, qualquer texto como uma coleção de múltiplos estratos da língua. No limite, na intertextualidade diferencial, um texto arma uma trama com outro texto através de entrelaçamentos e desenlaces observados na imanência de cada texto envolvido em uma comparação. Como ainda afirma Deleuze, no prólogo mencionado:

É através das palavras, entre as palavras, que se vê e se ouve. Beckett falava em “perfurar buracos” na linguagem para ver ou ouvir “o que está escondido atrás”. De cada escritor é preciso dizer: é um vidente, um ouvitor, “mal visto mal dito”, é um colorista, um músico¹⁷⁶.

Há uma intertextualidade que antes é “intratextual” e mais do que isso, é um “entre palavras”. Os processos de criação intratextuais (os quais, como dito, já configuram uma intertextualidade através da dobra da linguagem), também abrem sulcos na sintaxe das frases e na morfologia das palavras, cuja principal

¹⁷⁵ Samuel Beckett “radicaliza a própria experiência com a linguagem ao escrever primeiramente em francês e se autotraduzir para a língua materna, o inglês, criando uma obra inevitavelmente bilíngue. “Ele utiliza o distanciamento da língua materna e a tradução como um impulso criativo, como uma forma inventiva de se redefinir e, ao mesmo tempo, se dissolver, enquanto autoria, para alcançar novas possibilidades de criação e manipulação da linguagem” (Veras, 2016, p. 6652). Como afirma o crítico Brian T. Fitch: “Se ambas as línguas ocupam, para o escritor bilíngue, algo da estranheza que caracteriza qualquer língua estrangeira, é por que não importa qual das suas duas línguas ele usa, lá permanece sempre presente, sempre disponível, ao alcance, a outra língua alternativa. Essa “alteridade” das alternativas, em algum lugar entre as duas nas quais o autor acredita estar situado. Por estar entre as duas ele está necessariamente fora das duas”. (Fitch, 1988, p.160).

¹⁷⁶ Deleuze, 2011, p. 9.

característica não é a elaboração de uma nova linguagem literária, de um novo estilo, mas a coação da linguagem aos seus limites agramaticais, conforme examinado. É nesse entre lugar que as diferenças impregnadas na superfície de um texto são mais do que a construção de uma nova identidade textual, mas o rebatimento do sem fundo acontecimental e pré-individual que agora não se expressa nem pela lógica do sentido nem pela coerência gramatical, mas por meio de uma lógica das sensações, a qual embora aconteça apenas na linguagem, só pode se instalar no momento em que essa entra em curto-circuito, expondo-se a potências outrora subordinadas e reduzidas a uma função. É aqui que a linguagem, não dominada por uma função referencial, passa a transmitir o puro de sua produtividade, perceptos e afetos que entrarão igualmente em conexão com as outras artes, da mesma forma delirante e desprendida do jogo da representação. Isso só se torna possível porque “A literatura, na língua, traça “uma espécie de língua estrangeira”, mas como um “devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, (...) que foge ao sistema dominante” (Deleuze, 2011, p.16)

Intertextualidade, a partir desse ponto da exposição deleuzeana é, mais uma vez, passagem de uma obra a outra, trânsito entre a literatura, a música e a pintura, tornado possível por efeito de ligações subterrâneas na dimensão do fora. Tão logo, tais conexões acontecem não em virtude de uma comunidade de referências trocadas, citações mútuas e modelos compartilhados, mas antes por força dessas ressonâncias acontecimentais anteriores a qualquer efetuação. Dissonâncias produzidas nas obras em per si que entram, no entanto, em acordo pontualmente a partir do movimento instável de diferenciação, sempre reiterado das expressões cruzadas. Por isso que Deleuze dirá que “essas visões, essas audições não são um assunto privado, mas formam as figuras de uma história e de uma geografia incessantemente reinventadas” (Deleuze, 2011, p 9).

O delírio, que terá papel crucial nas várias leituras literárias promovidas por Deleuze, será sempre um devir mutável que desemboca em um devir mundo que arregimenta todos os textos. O delírio literário tem necessariamente uma forma intertextual: “é o delírio que as inventa, como processo que arrasta as palavras de um extremo a outro do universo. São acontecimentos na fronteira da linguagem” (Ibidem, p.9). O processo, portanto, que engendra os textos, é o delírio, esse que permanece ao mesmo tempo codificado na superfície dos

textos e apagado pelas tentativas da representação realista. Processos no plural, que arrastam palavras de diferentes localidades em direção a encontros textuais, que se dão para além dos textos acabados.

Em última instância, serão estes “acontecimentos nas fronteiras da linguagem” que irão provocar a atenção filosófica de Deleuze ao domínio da literatura. Da mesma forma, nossa tentativa de construção de uma “intertextualidade diferencial”, pressupõe-se a cartografia de tais acontecimentos limites, repetidos de maneira diferencial entre diferentes caminhos cruzados pelos textos:

Uns são curtos, outros mais longos, mas eles se cruzam, tornam a passar pelos mesmos lugares, aproximam-se ou se separam, cada qual oferece uma vista sobre outros. Alguns são impasses fechados pela doença. Toda obra é uma viagem, um trajeto, mas que só percorre tal ou qual caminho exterior em virtude dos caminhos e trajetórias interiores que a compõe, que constituem sua paisagem ou seu concerto¹⁷⁷.

Os fluxos permanecem ativos por quanto o próprio delírio não é interrompido pelo estado clínico do fechamento da linguagem. Ativos, eles percorrem os exteriores, sendo esses o espaço de encontro intertextual entre textos literários ou o próprio espaço limite (o fora), vislumbrado por toda literatura que arrisca a se aventurar por tais incursões; da mesma forma, esse não deixa de ser um espaço de convergência¹⁷⁸. E, como dito, a

¹⁷⁷ Deleuze, 2011, p. 10.

¹⁷⁸ Aqui também devemos fazer menção a ideia de “experiência-limite”, noção que percorre trabalhos como os de Maurice Blanchot, Georges Bataille, Antonin Artaud e Pierre Klossowski. Como afirma Foucault em uma célebre entrevista na Universidade Católica de Louvain em 1981, feita pelo professor André Berten, esses autores “estavam no fundo colocando a questão da experiência limite”, isto é, “estas formas de experiência que ao invés de serem consideradas como centrais, de serem valorizadas positivamente em uma sociedade, são consideradas como experiências limite, experiências de fronteira, a partir das quais se questiona o que normalmente é considerado como aceitável”, “a loucura, por exemplo, como uma experiência limite” (Berten, 2010). Nesse caso, o deslocamento do centro para um limite irá significar a busca por experiências de uma espécie de “fora da razão”, de uma desrazão não passível de reconciliação dialética, as quais ofereceriam uma forma de inverter a questão sobre o fundamento da loucura, por exemplo, quando se faz um questionamento a respeito do fundamento da razão/sanidade constituída a partir da necessidade de se acercar da loucura. Há, igualmente em Deleuze, em seu itinerário de leitor de textos literários, o desejo de quebrar certos dogmatismos a respeito do sentido da literatura (da própria escrita literária tomada fundamentalmente como um processo de sentido e significação), o resguardo da escrita literária como um lugar de alteridade, dessa

intertextualidade acontece primeiramente pelas dobras de dentro da literatura, as “trajetórias interiores”, que são os processos de criação já atravessados pelos encontros e pelo acontecimento da diferença sob um outro ponto de vista.

No ensaio, *A literatura e a vida*, também publicado no Livro *Crítica e Clínica*, Deleuze irá apresentar algumas ideias gerais que possui a respeito da criação literária:

Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento, como Gombrowicz o disse e fez. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível¹⁷⁹.

Começa o ensaio reforçando sua abstenção de qualquer compreensão da escrita literária como representação, ao passo que dissocia a relação entre a literatura e a vida constituída como um dogma romanesco de que a literatura estaria a serviço de uma expressão, narração ou descrição de uma experiência pré-existente à escrita, seja essa histórica, moral, existencial ou mesmo de uma matéria própria às narrativas de aventura. Por outro lado, no registro da literatura, esse específico uso estético da linguagem surgido no final do século XVIII e desenvolvido ao longo do século XIX, não haverá uma prerrogativa de modelos e preceptivas fixas, tal como nas práticas representativas e nos gêneros poéticos

experiência da loucura como delírio e, por fim, um modo de questionamento das lógicas racionais sempre tomando o caso limite como aquele que permite não só compreender as forças reativas de um arrogado centro, ou de uma “grande saúde” nos termos do filósofo francês, mas colocá-las sob suspeita, demonstrar como suas buscas pelo fundamento não foram até o fundo da própria questão do fundamento. Além disso, para se evitar o risco de um novo fundamento, de uma nova unidade fundamental, entendemos que o caso-limite deva ser pensado no plural, como “casos-limites”, experiências variadas e distribuídas pelo plano que, entretanto, afirmem suas potências a partir das conexões entre dissonâncias assimétricas que denominamos no presente trabalho de intertextualidade diferencial.

¹⁷⁹ Deleuze, 2011, p. 11.

da tradição. A escrita guarda uma relação imanente com o informe, que de certa maneira não seria para Deleuze um *aquém* da linguagem, mas o seu limite, conforme vimos. Assim, quando o filósofo francês relaciona a literatura ao “informe”¹⁸⁰ podemos depreender ao menos três afirmações: a) o objeto da literatura não lhe é completamente exterior, é um elemento limite designado pela categoria de “fora”; b) o informe de que fala Deleuze é o produto dos processos literários de deformação de uma linguagem majoritária, embora expresse, ao mesmo tempo, a irrupção na forma de forças do informe que, por sua parte,

¹⁸⁰ Georges Bataille publicou na revista *Documents* em 1929 um verbete chamado *informe*, noção que irá reaparecer em seus escritos literários, como na novela *História do Olho*: “Um dicionário começaria a partir do momento em que ele não desse mais o sentido das palavras, mas sim suas obrigações. Assim, “informe” não é somente um adjetivo com certo sentido, mas um termo que serve para desorganizar, exigindo, geralmente, que cada coisa tenha sua própria forma. Isto que ele nomeia não aponta um caminho fixo e pode ser facilmente despedaçado, da mesma forma que uma aranha ou um verme também o podem. De fato, para o contentamento dos acadêmicos, seria necessário que o universo tomasse forma. Toda a filosofia não tem outro objetivo: trata-se de dar uma roupagem ao que já existe, dar uma aparência matemática. Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e que ele não é nada além de informe, retoma a ideia de que o universo é como uma aranha ou um escarro” (*Documents*, 7. Dezembro de 1929. Tradução de Eduardo Jorge, Érica Zingano e Marcela Nascimento). Bataille destaca o sentido operacional do termo *informe*, que “serve para desorganizar” ao mesmo tempo em funciona como uma oposição a um presumido paradigma formal da filosofia. Tal questão terá uma larga fortuna na filosofia, que rompia a um só tempo com a fenomenologia e a descrição do vivido, o existencialismo é o drama do homem colocado em situação, as grandes sínteses históricas do hegelianismo e certo modelo dogmático do marxismo na França nos anos 1950. Ao tratar, por exemplo, do tema do “ser da linguagem” na episteme da modernidade, Foucault dirá que “a profunda interdependência da linguagem e do mundo acha-se desfeita. O primado da escrita é suspenso. Desaparece então essa camada uniforme em que se entrecruzaram indefinidamente o visto e o lido, o visível e o enunciável. As coisas e as palavras vão separar-se. O olho será destinado a ver, e a ver apenas; o ouvido, apenas a ouvir. O discurso terá então, por objetivo, dizer o que é, mas já não será coisa alguma do que diz”. (Foucault, 1966/1967, pp. 67-68) Com efeito, para Foucault, a radical correspondência entre linguagem e mundo fica invalidada nesse novo paradigma; isso, em parte, porque o discurso deixa de ser destinado ao mundo das coisas, a relação é “desfeita”. Isso não significa, porém, que simplesmente a linguagem se torna autorreferente, mas que o pouco de ser acessível estará nas entranhas da própria linguagem. Ainda no campo da filosofia, é preciso mencionar a obra *La ressemblance informe*, de Didi-Huberman. Segundo o filósofo: “O informe qualificaria assim, certo poder que as próprias formas têm de se deformar sempre, de passar subitamente do semelhante ao dessemelhante e, mais precisamente – pois teria bastado dizer deformação para nomear tudo isso –, de engajar a forma humana nesse processo descrito com tanta exatidão por Bataille, a propósito do sacrifício asteca: um processo em que a forma se abre, se ‘desmente’ e se revela, ao mesmo tempo; em que a forma se esmaga, se entrega ao lugar na mais inteira dessemelhança consigo mesma; em que a forma se aglutina, no momento em que o dessemelhante vem tocar, mascarar, invadir o semelhante; e em que a forma, assim desfeita, termina por se incorporar a sua forma de referência – à forma que ela desfigura, mas não revoga –, para invadi-la monstruosamente (magicamente, diria o etnólogo), por contato e por devoração. (Didi-Huberman, 2015, p. 148-149). De certo modo, veremos nas interpretações literárias de Deleuze essa distensão em relação a uma oposição dialética entre forma e informe (em certa medida, também colocada por Bataille), à maneira de afirmar uma ruptura informal no interior das formas normatizadas pela gramática.

encontram ressonância com a ideia de informalidades puras¹⁸¹; c) a escrita é um devir tal qual o delírio que se apresenta em multiplicidades de visões e sons nas brechas do texto. Ainda sobre o tema do informe e outros correlacionados como o da “experiência-limite”, Michel Foucault afirmará em uma passagem célebre ao final de *As Palavras e as Coisas*:

Era necessário que esse novo modo de ser da literatura fosse desvelado em obras como as de Artaud ou de Roussel, e por homens como esses. Em Artaud, a linguagem, rechaçada como discurso e retomado na violência plástica do golpe, é reenviada ao grito, ao corpo torturado, à materialidade do pensamento, à carne. Em Roussel, a linguagem [a língua], reduzida a pó por um acaso sistematicamente manejado, relata indefinidamente a repetição da morte e o enigma das origens desdobradas. E, como se essa prova das formas da finitude na linguagem não pudesse ser suportada ou como se ela fosse insuficiente (talvez sua própria insuficiência era insuportável), foi dentro da loucura que ela se manifestou. A figura da finitude se dá assim na linguagem (como o que se desvela nela), mas também antes que ela, mais aqui, nessa região **informe** [grifo nosso], muda, insignificante onde a linguagem pode liberar-se. E é nesse espaço, assim posto a descoberto, que a literatura – com o surrealismo primeiro (mas sob uma forma travestida), depois, cada vez mais puramente com Kafka, com Bataille, com Blanchot – se dá como experiência: como experiência da morte (e no elemento da morte), do pensamento impensável (e em sua presença inacessível), da repetição (da inocência originária, sempre aí, no ponto mais próximo à linguagem e mais afastado dela), como experiência da finitude (capturada na abertura e na exigência dessa finitude)¹⁸².

Os referentes de Deleuze são os mesmos que os de Foucault. No caso de Antonin Artaud, por exemplo, podemos pensar nas “glossolalias” como procedimento diferencial de escrita, o “falar em línguas”, marcado pelo uso convulsivo de fonemas não semantizados, que levam a demolição de uma estrutura semiológica na língua, além de gestar, na linguagem, a própria forma

¹⁸¹ Considerando sempre que, para Deleuze, que o informe em literatura não se trata simplesmente da subida do indiferenciado ao plano, mas a diferença que se produz em uma superfície em relação a esse indiferenciado.

¹⁸² Foucault, 1986, p. 395.

imediate da loucura. Como lembra Octávio Paz, no ensaio *Leitura e Contemplação*, publicado no livro *Convergências*¹⁸³, esse tipo de expressão de “estados alterados de consciência” remete ao mundo primitivo e encontra-se presente em rituais e doutrinas místicas. Ao deslocar as palavras do domínio da representação, atingindo estágios para além do uso significativo da linguagem, Artaud encenaria justamente um gesto apropriativo da linguagem arcaica, presente naquilo que Foucault chamou, em sua obra de 1966, de experiência trágica do mundo. Com efeito, “a violência plástica do golpe”, recuperaria a densidade do corpo e a materialidade do mundo esvaecida na episteme clássica, segundo argumentação foucaultiana. Já com Raymond Roussel, teríamos um estilo literário assinalado pelo *desvio da língua*, segundo expressão de Roland Barthes, configurando, portanto, uma forma de subversão sistemática das orações e frases realizáveis na língua francesa. Trata-se, dentre outros casos, das operações produzidas pelos *procédés* de Roussel. Linguagem retroalimentada, dobra de si, aponta justamente para uma ausência, um vazio para além de seu movimento reflexivo. Daí que a linguagem literária seria compreendida por Foucault como uma forma de figuração da finitude: linguagem manifestada na sua espessura de modo a deslocar a nova e já moribunda invenção da modernidade – o homem e, para dizer com Deleuze, sua matéria vivida. Portanto, de maneira geral, Deleuze e Foucault tratarão de maneira semelhante a questão da liberação da linguagem do controle, “de suas formas filosóficas ou científicas, morais ou médicas” (Foucault, 1986, p. 47), através da literatura, embora Deleuze não faça uma história descontinuada de mudanças de paradigmas de acordo com a posição da linguagem em cada sistema, não abordando, por conseguinte, um suposto retorno de uma experiência trágica do mundo.

Ora, para Deleuze a escrita literária é um devir que se depara com o fora em seus próprios processos de criação “informais”. Isso ocorre, porque há um acontecimento que atravessa a escrita, as formas, a materialidade, provocando relações diferenciais incessantes e não redutíveis a produtos acabados e bem formados. A citação à Gombrowicz não será aleatória: este esteve obsedado

¹⁸³ Paz, Octávio (1991).

pelos temas do inacabamento, do informe e da monstruosidade, como descreverá em seus diários:

Quando é que acabará esse remoinho, esse rebuliço, a loucura das folhas? Quando umas árvores se acalmam, outras começam a uivar, o rumor rola de um lado para outro, e eu, fechado nesta casa, fechado em mi mesmo... e realmente agora, à noite, tenho medo de que “algo” não apareça na minha frente... Algo não normal... pois a minha monstruosidade aumenta, as minhas relações com a natureza vão mal, são frouxas, e esta frouxidão torna-me acessível a “tudo”. Não penso no diabo, mas em “qualquer coisa”... Não sei se ficou claro. E se a mesa deixasse de ser mesa transformando-se em...¹⁸⁴.

Por outra vez, o devir dos objetos que escapam à linguagem antes de se formarem, por conta do próprio devir incessante e instável da linguagem que não fixa nenhuma imagem, produzirá um tipo de experiência inscrita no limiar do delírio. Com isso, a escrita literária extravasa assim a matéria vivida como coisa coesa, já que a primeira nunca é completamente coincidente com as suas obras efetuadas e estas, por sua vez, não constituem um ente integral exterior a uma rede mais ampla de conexão de devires (inclusive, os devires de escrita que chamamos de intertexto). Com efeito, o funcionamento ininterrupto mesmo da literatura não se adequa ao papel de representante da dita matéria vivida, além de apontar para uma dimensão acontecimental da Vida que não se deixa capturar por causalidades factuais do vivenciado, eles mesmos, ilusórios ou arbitrariamente circunscritos. Daí que a escrita não será separada de diferentes devires minoritários, traçados em variadas literaturas, como os citados pelo filósofo. Como diz Deleuze:

Esses devires encadeiam-se uns aos outros segundo uma linhagem particular, como num romance de Le Clézio, ou então coexistem em todos os níveis, segundo portas, limiares e zonas que compõe o universo inteiro, como na pujante obra de Lovecraft. O devir não vai no sentido inverso, e não entramos num devir-Homem, uma vez que o homem se apresenta como uma forma de expressão dominante que pretende impor-se a toda matéria, ao passo que mulher, animal ou molécula têm sempre um

¹⁸⁴ Gombrowicz, Dziennik 1953-1958. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1997, p. 278-279.

componente de fuga que se furta à sua própria formalização. A vergonha de ser um homem: haverá razão melhor para escrever? Mesmo quando é uma mulher que devém, ela tem de devir-mulher, e esse devir nada tem a ver com um estado que ela poderia reivindicar. Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população¹⁸⁵.

Os devires são maiores do que as vivências, pois carregam consigo todas as potências, a virtualidade mais ampla do que o atual, a imaginação não dissociada do real; ao mesmo tempo são silenciosos, invisíveis, imperceptíveis, não se confundido com que há de positivo nos acontecimentos. Ao contrário da descrição de uma vivência que se pretende única e bem situada no tempo e no espaço objetivos, os devires, como dito, são múltiplos e, sendo esse o ponto que nos interessa, encadeados uns aos outros ou coexistentes em todos os níveis.

Pelo fato do escrever ser composto por uma multiplicidade de devires inter-relacionados, o texto, momento rúptil de efetuação do devir-escrita, expõe e faz ressoar em si uma forma heteróclita, investida pela desfiguração, pela deformação ou simplesmente pela destituição de uma ideia de forma prévia, em maior ou menor grau. Assim, o informe deleuzeano não pressupõe exatamente a ruptura de uma forma dada, e sim a irrupção de um informe que se diferencia do indiferenciado, de um informe extemporâneo, porém enclausurado pelos códigos de escrita dominantes, ou seja, não é possível um devir em sentido inverso que não aquele aberto à diferenciação pura. Quando Deleuze afirma que o devir não se dirige à produção de formas (o que seria um movimento de identificação como criação de uma forma, imitação de uma forma prévia ou mimese emulando uma forma fundamental), podemos pensar que, em uma prática de intertextualidade diferencial que mantenha alianças com a ontologia deleuzeana, seja possível uma diferenciação de relações textuais baseadas

¹⁸⁵ Deleuze, 2011, p.11.

tanto na ideia de formação (*bildung*)¹⁸⁶ quanto na ideia de *mímesis*¹⁸⁷. Não haveria formas prévias textuais reconhecidas nas obras comparadas de escritores diversos na medida em que os processos mórficos da literatura devem ser observados apenas em meio as conexões intertextuais. Não há igualmente a pretensão de se gestar novas formas a partir das correlações entre textos, visto prevalecer as distinções, mais uma vez não entre identidades prévias, mas de diferenças encontradas no espaço do “entre” devires, esses últimos por si distintos e em processos incessantes de diferenciação. Não tem primazia a ideia de formas plenamente constituídas a serem comparadas, assim como, a possível síntese entre essas em uma terceira forma: a intertextualidade diferencial é da ordem da implicação, da criação de novas singularidades a partir dos entrecruzamentos de devires-escritura distintos. Isso acontece porque nessa concepção intertextual aqui defendida, formas literárias são apenas legíveis em meio aos seus enredamentos com os processos diferenciais de criação, de tal modo que o intertexto se faça, muitas vezes, na repetição dos acontecimentos do “agramatical e do assintático” em obras diferentes, porém conectadas como

¹⁸⁶ Segundo, Antoine Berman “a palavra alemã Bildung significa, genericamente, “cultura” e pode ser considerado o duplo germânico da palavra Kultur, de origem latina. Porém, Bildung remete a vários outros registros, em virtude, antes de tudo, de seu riquíssimo campo semântico: Bild, imagem, Einbildungskraft, imaginação, Ausbildung, desenvolvimento, Bildsamkeit, flexibilidade ou plasticidade, Vorbild, modelo, Nachbild, cópia, e Urbild, arquétipo. Utilizamos Bildung para falar no grau de “formação” de um indivíduo, um povo, uma língua, uma arte: e é a partir do horizonte da arte que se determina, no mais das vezes, Bildung. Sobretudo, a palavra alemã tem uma forte conotação pedagógica e designa a formação como processo. Por exemplo, os anos de juventude de Wilhelm Meister, no romance de Goethe, são seus Lehrjahre, seus anos de aprendizado, onde ele aprende somente uma coisa, sem dúvida decisiva: aprende a formar-se” (Berman, 1984, p. 142).

¹⁸⁷ A noção de mimesis, como se sabe, tem largo espectro na arte, na literatura e na tradição filosófica. Deve-se fazer a ressalva que a noção de mimesis é nuançada muitas vezes nos estudos literários. Roland Barthes, por exemplo, identifica o problema da mimesis ao problema da representação. Diz Barthes: “O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura” (Barthes, 2007, p. 21). Adiante, ratifica a impossibilidade de “fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem)” (Ibidem, p. 21). Conclui: “(...) a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo; e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra na acepção familiar, que ela é também obstinadamente: irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível” (Ibidem, p. 22). Apenas a título de nota, lembremos da reflexão paradigmática feita na Antiguidade, por Platão na República e Aristóteles na Poética, assim como as diversas retomadas do tema na filosofia contemporânea: Walter Benjamin, Adorno e Horkheimer, Jacques Derrida e Paul Ricoeur. Um excelente apanhado histórico sobre o tema encontra-se em Jeanne-Marie Gagnebin, Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin, Perspectivas, São Paulo, v.16, pp. 67-86, 1993.

observamos, por exemplo, na reescrita de Joyce feita por Beckett¹⁸⁸. A intertextualidade é feita assim do trânsito e da aparição do diferencial, esse entrelaçado à própria expressividade do gesto da escrita, na tessitura

¹⁸⁸ Segundo o pesquisador italiano Aldo Tagliaferri, os leitores de Beckett irão detectar em seus textos “traços de idéias ou temas já incorporados na obra de Joyce” ao mesmo tempo em que busca subverter sua estética “pelo fato de Beckett agastar-se cada vez mais com a consciência de que Joyce, seu ancestral literário mais próximo, tendia, de fato, a oprimi-lo fortemente, não é de surpreender que a poética do *Finnegans Wake* tenha representado o alvo central dessa subversão”. Diante da riqueza idiomática de *Finnegans Wake*, seu acúmulo lexical, fonemático, e semântico, através da construção de frases multilinguísticas, do uso de trocadilhos e palavras valises, para Ana Helena Souza “Samuel Beckett se definia como um escritor que trabalhava com a falha, a subtração, a precariedade. Colocava-se no pólo oposto ao de James Joyce que alcançara, segundo expressão do próprio Beckett, a ‘apoteose da palavra’. Por outro lado, era consciente de que seu *work in regress* (referia-se assim a *Como é*) tendia a se encontrar em algum ponto com o modo de composição joyceano do *work in progress*, que incluía constantes acréscimos às provas do texto. Esta tendência à adição só surge em Beckett como a proliferação de algo mínimo e a partir de situações aparentemente sem saída. É o que se vê na última parte desse livro, quando o narrador, abandonado por Pim e já se admitindo no fim de suas forças criativas (‘tudo isso quase branco nada a sair disso quase nada a introduzir eis o mais triste a imaginação em declínio tendo atingido o fundo’, p.116), inventa uma multidão de seres iguais a ele, engendrando uma procissão infinita de repetição e ignorância”. Daí que em Beckett é mais latente a coincidência de uma fala incessante em seus personagens com o desaparecimento do corpo, na situação limite da morte. O fluxo da palavra se torna irredutível a incorporação e a correlação a uma identidade fixa projetada nos personagens-texto de Molly, Malone Morre, O Inominável, Esperando Godot e tantas outras obras de Beckett. Para Alain Badiou, Beckett é “um escritor do absurdo, do desespero, do vazio, da incomunicabilidade e da eterna solidão, em suma, um existencialista. Mas também um escritor ‘moderno’, no que diz respeito ao destino da escritura, à ligação entre a repetição da linguagem e o silêncio original, à função simultaneamente sublime e irrisória das palavras, tudo isso teria sido capturado pela prosa, muito aquém de toda intenção realista ou representativa, a ficção sendo ao mesmo tempo a aparência de uma narração e a realidade de uma reflexão sobre o trabalho do escritor, sua miséria e sua grandeza”. Qual seria então a diferença que presidiria relação Joyce-Beckett? Mais uma vez, para Tagliaferri, estaria na crença joyciana na linguagem denegada em Beckett: *Finnegans Wake* podia concluir-se como uma arca satisfeita com as mil fechaduras e encerrando um revirado e, todavia mimético aleph, nada mais do que cosmos externo, ausência, vazio não levado seriamente em consideração, satisfeito de possuir em si mesmo as próprias chaves, ‘The keys to. Given!’ (‘As chaves para. Dadas!’)[FW628]. Já a trilogia beckettiana [Molloy, Malone Morre, O Inominável] rejeita as chaves da auto-identificação mimética como inúteis (...) as portas e as cancelas encontram-se sem fechaduras (...). A obra [de Beckett] é progressivamente reabsorvida, fascinada pela hipótese da própria ausência”. Ideia reforçada pelo próprio Beckett em uma entrevista, “[Joyce] supremo manipulador do material – talvez o maior. Fazia as palavras trabalharem ao máximo. Não há sílaba que seja supérflua. Numa obra como a minha, não sou o senhor do meu material. Quanto mais Joyce sabia, tanto mais ele podia. Ele tendia para a onisciência e a onipotência enquanto artista. Eu lido com a impotência, a ignorância. Não acho que a impotência tenha sido explorada no passado”. Outro elemento que demarcaria uma diferenciação da escrita no intervalo Joyce-Beckett (e dando amplitude a todo fora da literatura, problema que implicava ambos os escritores em seus enredos cruzados) era a questão do acaso. Segundo Badiou, “pouco a pouco, não sem hesitações nem arrependimentos, a obra de Beckett se abre para o acaso, para os incidentes e, portanto, para a idéia de sorte. A última palavra de *Mal vu mal dit* é justamente: ‘Conhecer a sorte’”. Em *O Inominável* (1949), lemos: “ninguém me obriga, não há ninguém, é um acidente, é um fato”. De certo modo, a Odisseia da linguagem iniciada com Joyce teria seus derradeiros cantos em Beckett (sendo que a musicalidade dos ritmos narrativos e das pontuações era fundamental para ambos, a partir de uma deformação da dita estrutura linguageira da linguagem), uma espécie de desembocamento fluvial no silêncio enquanto a fala persiste em continuar (utilizamos as citações nessa nota retiradas do artigo “Joyce e Beckett: Pés diferentes num mesmo sapato” de Dirce Waltrick do Amarante, publicado na Revista Sibila Ano 18 - ISSN 1806-289X).

invariavelmente uniforme dos textos, impostos como estruturas fechadas e pré-existentes. Há algo como na literatura fantástica, onde ocorre “uma ruptura da ordem reconhecida, uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (Caillois apud Todorov, 2004, p. 32), mas sem que se pressuponha um domínio duplo entre aparência e realidade, visto estarmos diante de universos misturados como os de Carroll, onde a “transgressão do real” mais do que inverter o senso de realidade, provocaria uma reversão na medida em que elementos do subterrâneo sobem à superfície reivindicando livre curso, como o inesperado Coelho Branco de *Alice no País das Maravilhas* que invade a superfície do enredo:

Não havia nada de tão extraordinário nisso; nem Alice achou assim tão esquisito ouvir o Coelho dizer consigo mesmo: "Ai, ai! Ai, ai! Vou chegar atrasado demais!" (quando pensou sobre isso mais tarde, ocorreu-lhe que deveria ter ficado espantada, mas na hora tudo pareceu muito natural); mas quando viu o Coelho tirar um relógio do bolso do colete e olhar as horas, e depois sair em disparada, Alice se levantou num pulo, porque constatou subitamente que nunca tinha visto antes um coelho com bolso de colete, nem com relógio para tirar de lá, e, ardendo de curiosidade, correu pela campina atrás dele, ainda a tempo de vê-lo se meter a toda a pressa numa grande toca de coelho debaixo da cerca. No instante seguinte, lá estava Alice se enfiando na toca atrás dele, sem nem pensar de que jeito conseguiria sair depois¹⁸⁹.

Da mesma forma, uma intertextualidade apoiada na noção de mimesis, como mencionado antes, terá como pressuposto a ideia de formas independentes e acabadas dispostas em um espaço contínuo que, por força da ação de um sujeito, podem vir a ser aproximadas. Mesmo com a simples ideia de imitação, na qual há um prevalecimento da concepção de fundo platônico de eleição da cópia mais adequada ao modelo, ainda se admite uma diferença de estatuto entre a forma e os seus pretendentes, embora se preserve a correlação entre ambos¹⁹⁰. A cópia teria ainda uma identidade reconhecível diante de outras

¹⁸⁹ Carroll, 2009, p. 13-14.

¹⁹⁰ Deleuze tratará dessa questão, sobretudo na seção *Platão e o simulacro*, presente em *Lógica do Sentido*. Para Deleuze, Platão, ao estabelecer a separação hierárquica entre mundo sensível (mutável, instável e quase inteligível) e mundo inteligível (lugar das essências, estável e por isso inteligível), reconhecerá, no entanto, uma possibilidade de conhecimento no mundo

Identities: caracteriza-se pela imperfeição, em face da forma original e pela perfeição frente aos simulacros disparatados. A lógica da semelhança determina as relações entre os objetos comparados, isto é, mesmo que se confira a identidade de um elemento diante dos demais, reconhece-se a existência de dois espaços ocasionalmente inter-relacionados. A proposta de uma intertextualidade diferencial passa pela ideia de relações entre singularidades literárias (algo não análogo a noção de autonomia), não pressupostas nos conceitos de identidade e semelhança, já que, como vimos com Deleuze, as singularidades têm seu valor na multiplicidade, maneira de não se fixarem em formas hierárquicas e de subordinação próprias ao domínio da representação. Por consequência, dissolvidas as formas, multiplicados os signos, rompidas as tramas dos textos pela variação dos devires implicados na escrita literária e, por fim assumidas as relações entre textos a partir dos critérios da dissimilitude, a noção de imitação deixa de ser critério comparativo em termos de intertextualidade literária. A operação lógico-racional da comparação abre espaço para processos sensíveis na percepção das sobreposições, dos enlaces, das disjunções inclusivas no que tange a Vida mutuamente implicada das obras literárias. A operação criativa, da ordem da sensação e da instabilidade do sentido, se alça a instrumento intertextual. O espaço dessas intertextualidades diferenciais (que são na verdade intersecções textuais grafadas em um plano de composição feito de

sensível, desde que as matérias e imagens submetam-se às formas ideais do mundo inteligível, de modo a obter o status de cópia perfeita do modelo. Platão oporia o modelo à cópia, porém reconhecendo uma relação de derivação entre ambos, diferente dos simulacros que corresponderiam as cópias disparatadas em relação ao modelo: “O simulacro implica grandes dimensões, profundidades e distâncias, que o observador não pode dominar. É porque não as domina, que ele experimenta uma impressão de semelhança. O simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista (Deleuze, 1969, p. 264)”. Pelo seu caráter diferencial, é justamente o simulacro, em sua singularidade, que Deleuze pretende reabilitar. Este que é construído a partir de uma “disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude” (Ibidem, p. 263). Deve-se salientar que não se trata, para Deleuze, de reconhecer uma autonomia dos simulacros, pois se assim fosse, na condição de cópias imperfeitas estariam mais próximos das essências originais, poderiam ser tomados eles mesmos como essências, visto portarem paradoxalmente de maneira mais clara, a condição de distinção da cópia ao modelo que seria a imperfeição. Ora, por conta da distância em relação a cópia, poderia se tomar o simulacro como formas puras. Para Deleuze, no entanto, a reversão do platonismo se dá com a valorização do residual do simulacro enquanto multiplicidade, já que é na variação e na multiplicação que se escapa de uma identidade e de uma semelhança suprassensível.

diferenças) responde, para traçarmos uma analogia, ao que Deleuze e Guattari chamaram de *espaço liso*¹⁹¹:

[o espaço estriado] entrecruza fixos e variáveis, ordena e faz sucederem-se formas distintas, organiza as linhas melódicas horizontais e os planos harmônicos verticais. O liso é a variação contínua, é o desenvolvimento contínuo da forma, é a fusão da harmonia e da melodia em favor de um desprendimento de valores propriamente rítmicos, o puro traçado de uma diagonal através da vertical e horizontal¹⁹².

A citação retirada de *Mil Platôs*, obra que apesar de seus compromissos com uma série de mutações de problemas e de referenciais teóricos em relação a sua produção nos 1960, irá apontar uma ideia constante em seu pensamento que será a divisão teórica entre dois espaços¹⁹³. Com isso, dá relevo aqui a ideia de que os espaços mesmos encontram-se sobrepostos, tal como quando tratávamos da relação entre a gramática e o devir agramatical da escrita literária ou mesmo da relação entre forma e desfiguração. Assim, se o eixo de uma intertextualidade diferencial se desdobra, ao seu modo, em “variações contínuas”, em fusões de camadas, em linhas infinitas, em ritmos puros, em cortes transversais intratextuais e intertextuais, o espaço estriado circunda tais operações tal como uma reterritorialização da escrita:

“O espaço liso e o espaço estriado, - o espaço nômade e o espaço sedentário, - o espaço onde se desenvolve a máquina de guerra e o espaço instituído pelo aparelho de Estado, - não são da mesma natureza. Por vezes podemos marcar uma oposição simples entre os dois tipos de

¹⁹¹ Para mais detalhes ver: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* volume 5 a seção “O liso e o estriado”. Deleuze sugere da seguinte maneira a divisão de um espaço liso e outro estriado: “O modelo é turbilhonar, num espaço aberto onde as coisas-fluxo se distribuem, em vez de distribuir um espaço fechado para coisas lineares e sólidas. É a diferença entre um espaço liso (vetorial, projetivo ou topológico) e um espaço estriado (métrico): num caso, “ocupa-se o espaço sem medi-lo”, no outro, “mede-se o espaço a fim de ocupá-lo”. Em nota complementa: “Pierre Boulez distingue assim dois espaços-tempos da música: no espaço estriado, a medida pode ser irregular tanto quanto regular, ela é sempre determinável, ao passo que, no espaço liso, o corte, ou a separação, “poderá efetuar-se onde se quiser”. Cf. *Penser la musique aujourd'hui*, Gonthier, pp. 95-107”.

¹⁹² Deleuze:Guattari, 1997, p.184

¹⁹³ Problema detidamente abordado por Roberto Machado em *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro, Zahar Ed, 2009.

espaço. Outras vezes devemos indicar uma diferença muito mais complexa, que faz com que os termos sucessivos das oposições consideradas não coincidam inteiramente. Outras vezes ainda devemos lembrar que os dois espaços só existem de fato graças às misturas entre si: o espaço liso não para de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso. Num caso organiza-se até mesmo o deserto; no outro, o deserto se propaga e cresce; e os dois ao mesmo tempo” (Deleuze, 1997, p. 180) (...) Contudo, ambos estão ligados, se relançam. Nunca nada se acaba: a maneira pela qual um espaço deixa-se estriar, mas também a maneira pela qual um espaço estriado restitui o liso, com valores, alcances e signos eventualmente muito diferentes. Talvez seja preciso dizer que todo progresso se faz por e no espaço estriado, mas é no espaço liso que se produz todo devir. ¹⁹⁴

Nesse texto, Deleuze enfatiza mais a coexistência entre os dois espaços os quais, transpostos para nossa discussão, seguiriam uma lógica equivalente a do acontecimento literário: o tropel do informe entre as sendas do texto sempre em vias de captura. Trata-se assim da estrutura dupla do acontecimento - o texto é a encarnação de um estado de coisas, um momento presente de individuação, mas que é ao mesmo tempo atravessado por passados e futuros capazes de escapar de tais efetuações, livre das limitações de um estado de coisas, “sendo impessoal e pré-individual, neutro, nem geral nem particular. Não há outro presente além daquele do instante móvel que o representa, sempre desdobrado em passado-futuro, formando a contra-efetuação” (Corrêa, 2013, p. 28). Desse modo, é na impessoalidade do devir-escrita que se faz as singularidades, verdadeiro campo transcendental na literatura. Com isso, como afirmamos anteriormente, os acontecimentos em Deleuze sobrevoam as atualizações, embora se encarnem em uma superfície (como a do texto) na forma de contra-efetuações de escrita, seguindo assim a ontologia geral deleuzeana:

(...) a superfície é o lugar do sentido na medida em que os signos permanecem desprovidos de sentido enquanto não entram na organização de superfície que assegura a ressonância entre as duas séries – e isso sem implicar unidade de direção ou comunidade do órgão,

¹⁹⁴ Ibidem, p.195

que exigem um aparelho receptor capaz de operar um escalonamento sucessivo dos planos de superfície segundo uma outra dimensão. Esse mundo do sentido, com suas singularidades-acontecimentos, apresenta uma neutralidade que lhe é essencial, pois sobrevoa as atualizações de sua energia como energia potencial, isto é, a efetuação de seus acontecimentos, que pode ser tanto interior quanto exterior, coletiva e individual, segundo a superfície de contato ou o limite superficial neutro que atravessa as distâncias e assegura a continuidade sobre suas duas faces¹⁹⁵.

Dessa forma, a ideia de dois espaços, que repercute em diferentes momentos e em diferentes modulações na filosofia de Deleuze, reaparece aqui para demonstrar que o informe da escrita somente atravessa o campo do sentido “no momento em que entra na organização de superfície”, pois apenas pode haver sentido na ressonância entre uma série acontecimental e uma série atual, entre a potência e “uma superfície de contato”. O delírio da escrita antecede e extravasa o texto gramaticalmente bem formado, inclusive o sentido conformado, porém sem a delimitação textual (modo de efetuação da escrita) o devir recolhido da literatura não irá se expressar.

Por isso uma intertextualidade diferencial, observada a partir de suas dobras, torna-se indissociável da ideia de espaços literários¹⁹⁶ interdependentes, ao invés de uma comparação entre textualidades sobreterminadas pela pressuposição teórica de espaços extensivos e estanques a serem contrapostos como condição metodológica do comparativismo literário. Ademais, as obras literárias tomadas em separado já são resultantes do cruzamento criativo entre espaços, entre o espaço da captura feita pelas estruturas cristalizadas do texto e o espaço das potências evasivas do devir-escrita em si mesmo duplicado entre uma gênese em um espaço potencial e uma atividade no interior do espaço de incorporações. Daí que as obras implicadas em um trabalho intertextual diferencial se confrontam enquanto processos de criação, enquanto complementariedade textuais diante da aferição dos inextricáveis inacabamentos das obras, enquanto construção geométrica de linhas distintas

¹⁹⁵ Corrêa, 2013, p. 31.

¹⁹⁶ Blanchot, Maurice. O espaço literário. Trad.: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

em face da dominância de formas padrões na tradição literária e enquanto revelação de um não-fundado diferencial anterior a todos os processos de criação.

Ressonância entre Escritores:

Artaud Intercessor de Wolfson, Brisset e Roussel

Sobre os pontos destacados ao final da seção anterior, em especial o terceiro, nos lembremos da comparação feita pelo próprio Deleuze no texto *Louis Wolfson, Ou o Procedimento* entre Raymond Roussel, Jean-Pierret Brisset, o próprio Wolfson e Antonin Artaud (esse ocupando um espaço diferenciado dentro do ensaio). Cada um dos três criou procedimentos de escrita específicos de acordo com as distintas condições “esquizo-literárias” pelas quais eram perpassados, de modo a promoverem assim diferentes tipos de acontecimento. Wolfson utilizava um procedimento de derivação fonética intralinguística: “*Tree* poderá dar *Tere* que, foneticamente, se converte em *Dere* e desemboca no russo *Derevo*”, fazendo com que se extraísse da língua materna um intertexto diferencial, a partir da conversão dos elementos fonéticos da primeira em uma língua estrangeira (Deleuze, 2011, p. 18-19). Wolfson procura extrair regras fonéticas de conversão a partir da cada uso, estabelecendo assim, em nossos termos, as condições produtivas de uma verdadeira intertextualidade diferencial: “é como se os dois circuitos de transformação coexistissem e se penetrassem, um tomando o menor tempo possível, o outro abarcando o maior espaço linguístico possível” (Ibidem, p.19). Os dois circuitos de que fala Deleuze correspondem ao arco intertextual desenhado pelo tempo da urgência que se difere das dilações do tempo metódico (modulado pelas construções fonéticas derivativas), como se Wolfson combinasse o acaso surrealista com o formalismo dos poetas construtores da OULIPO em sua escrita.

O filósofo francês ainda mencionará outros procedimentos “evoluídos” de Wolfson:

(...) desta vez já não se trata de analisar ou mesmo de abstrair certos elementos fonéticos da palavra inglesa, mas de compô-los de acordo com diversos modos independentes. Assim, entre os termos frequentemente encontrados nas etiquetas dos enlatados, encontra-se *vegetable oil*, que não suscita grandes problemas, mas também *vegetable shortening*, que permanece irredutível ao método ordinário: o que traz dificuldade é o SH,

R, T e N. Será preciso tornar a palavra monstruosa e grotesca, fazer ressoar três vezes, triplicar o som inicial (*shshshortening*), para bloquear o primeiro SH com N (o hebraico *chemnn*), o segundo SH com um equivalente de T (o alemão *Schmalz*), o terceiro SH com o R (o russo *jir*)¹⁹⁷

O procedimento aditivo e cumulativo funciona igualmente como uma intertextualidade diferencial, visto que elabora imbricações fonéticas, morfológicas e lexicais a partir de séries textuais distintas, tanto do ponto de vista formal quanto semântico. Wolfson visa, com esse procedimento obsessivo, não só o estabelecimento de um sentido correlato da expressão última em relação às expressões iniciais, mas tornar manifesto o devir do sentido irreduzível ao resultado final. Deleuze, no ensaio citado, irá comparar o método de Wolfson com os procedimentos utilizados por Raymond Roussel na elaboração dos seus principais contos, poemas e romance, conforme confessara em texto publicado postumamente *Como escrevi alguns dos meus Livros*¹⁹⁸. Também com os procedimentos de escrita utilizados por Brisset que, por meio de recombinações fonéticas de uma frase inicial, ampliava o sentido das frases elaboradas de maneira subsequente, como no caso de *l'eau sale, la sale eau pris, salauds pris, salle aux prix*, cuja narrativa deduzida de tal procedimento era composta pela ação de “prisoneiros que mergulhavam na água suja, eram na água suja pegos, eram, pois *sujos presos*, depois eram *vendidos na sala de preços*” [grifo nosso] (Ibidem, p.20). Para Deleuze, “nos três casos extrai-se da língua materna uma espécie de língua estrangeira, sob a condição de os sons ou fonemas continuarem sempre semelhantes” (Ibidem, p. 21). Deleuze recupera, desse modo, a tematização da língua estrangeira no interior da língua, a irrupção de novas potências gramaticais, fonéticas, morfológicas e sintáticas nos limites da língua, além do embate entre forma e desfiguração, sentido único expresso de múltiplas formas e polissemia expressa de um modo unívoco. Contudo, vale ressaltar três pontos: (a) que os procedimentos de cada um dos três autores produzem uma diferença *sui generis* no interior da língua materna, (b) que em

¹⁹⁷ Deleuze, 2011, p. 20.

¹⁹⁸ Tratamos dos procedimentos de escrita de Raymond Roussel em: “*Impressions d’Afrique* de Raymond Roussel: Do deslocamento da representação à invenção dos procedimentos” (dissertação de mestrado, 2012).

cada um a linguagem se desloca de si mesma permanentemente e (c) que entre si se traçam diferimentos irretocáveis. Em todas essas camadas se afirmam diferenças as quais evocam e fazem ressoar as diferenças em sua espessura específica como conectores de um novo plano de relações. Como afirma o filósofo francês, “diríamos que Roussel constrói uma língua homônima ao francês, Brisset uma língua sinônima e Wolfson uma língua paronomástica do inglês. Talvez esse seja o objetivo secreto da linguística, segundo uma intuição de Wolfson: matar a língua materna” (Ibidem, p. 21). Com efeito, os três procedimentos, de maneiras diversas, corrompem a semelhança no núcleo da língua materna, pois o primeiro extrai significados divergentes da homofonia (Roussel), o segundo uma heteromorfia a partir de significados convergentes (Brisset), e o terceiro extrai de uma etimologia comum significados e vocábulos insurgentes (Wolfson). Os devires-escrita ganham espessura em seus deslizamentos mutuamente desviantes, desencontrados em suas direções, sendo que, através dessas disjunções, ecoam por todo plano a violação do signo em tensão com a redefinição do sentido.

É através dessa fissão ternária promovida pelos movimentos aberrantes das escrituras equidistantes de Roussel, Brisset e Wolfson, que o diferencial expropria a língua materna em seu território. Autores que, ao assassinar a língua mãe, eliminariam o próprio fundamento do comparativismo literário em seu momento seminal. Assim, o francês de Roussel deixa de ser uma língua colonial “porque esconde em suas palavras e letras os exotismos que suscitam as impressões de África” (Ibidem, p. 21); a língua se torna democrática em Brisset, quando se há apenas línguas irmãs e não mais uma matriarca modelo a ser imitada; e em Wolfson, a potência máxima de uma intertextualidade diferencial se realiza já que da “miscelânea de diversos idiomas”, se entreve a linguagem em sua pureza heterogênea, aquém da ancestralidade perdida do inglês, uma espécie de anti-Babel, ou como pontua Deleuze, “seguindo o sonho da América de recolher os emigrantes do mundo inteiro” (Ibidem, p. 21).

A questão que se coloca é a seguinte: a qual tipo de acontecimento responde cada uma das três produções literárias elencadas por Deleuze? Sobre Roussel e Brisset afirma Deleuze:

[Na obra de Roussel] Puros acontecimentos que se agitam na linguagem e que extravasam tanto das condições de seu aparecimento quanto das circunstâncias de sua efetuação, assim como uma música excede a circunstância em que é tocada bem como a execução que dela se faz. O mesmo ocorre com Brisset: extrair a face desconhecida do acontecimento ou, como ele diz, a outra face da língua. Do mesmo modo, os desvios entre uma combinação linguística e outra geram grandes acontecimentos que os preenchem, como o nascimento de um pescoço, a chegada dos dentes, a formação do sexo¹⁹⁹.

Deleuze retoma a concepção de acontecimento que já aparece em suas monografias em seu período inicial de produção intelectual, obtendo bastante destaque posteriormente em *Diferença e Repetição* e *Lógica do Sentido*. Aqui, a noção de acontecimento é deslocada de domínio, de acordo com os problemas colocados pela escrita dos autores citados. O escopo do acontecimento em Roussel é irreduzível não só ao texto configurado, isto é, não corresponde a sucessão de eventos extraordinários narrados em obras como *Impressões da África*, como também não é idêntico aos procedimentos de invenção literária utilizados pelo escritor, sem que, no entanto deixe de estar presente em cada etapa. No caso de Brisset, algo semelhante: o acontecimento compreendido como “a outra face da língua”, é compreendido como um fora da língua, que se desliza pelos sulcos das combinações linguísticas e se manifesta por força de criações de visibilidades igualmente extraordinárias. Mais uma vez a invenção não retém o acontecimento que extravasa as determinações da escrita literária.

Todavia, ao tratar do acontecimento investido na escrita psicótica de Wolfson, Deleuze marcará uma diferença:

Jamais as transformações atingem a parte grandiosa de um acontecimento, mas permanecem coladas às suas circunstâncias acidentais e efetuações empíricas. Portanto, o procedimento continua sendo um protocolo. O procedimento linguístico gira em falso e não reagrega um processo vital capaz de produzir uma visão (...). Por toda parte vazios subsistem e se propagam de tal modo que o único acontecimento que se eleva, oferecendo a sua face negra, é um fim de mundo ou explosão atômica do planeta (...). Em Wolfson o procedimento

¹⁹⁹ Deleuze, 2011, p. 22.

é ele mesmo seu próprio acontecimento, que só tem como expressão o futuro do pretérito e, de preferência, o futuro do pretérito composto, apropriado para estabelecer um lugar hipotético entre uma circunstância exterior e uma efetuação improvisada²⁰⁰.

A princípio, em Wolfson a literatura estaria apartada de um processo vital, uma vez que o devir do acontecimento não conseguiria se desvencilhar dos recobrimentos exaustivos da língua materna promovidos pelos procedimentos de escrita, esses induzindo uma permanente recaptura dos signos pelas próprias regras fonéticas criadas, como nos exemplos mencionados. O acontecimento ficaria reduzido ao próprio procedimento de escrita wolfsiano o qual caracterizaria o primeiro como uma dedução temporal incerta e acidental, de certa maneira refém às suas efetuações derivadas da língua materna. Isso, porque o próprio procedimento de Wolfson se moveria entre o influxo de um acontecimento casuístico das línguas (as semelhanças fonéticas) e a aplicação obsessiva de uma regrada criada no próprio processo²⁰¹:

O estilo de Wolfson, seu esquema proposicional junta, pois, ao impessoal esquizofrênico um verbo no futuro do pretérito que exprime a espera infinita de um acontecimento capaz de preencher os desvios ou, ao contrário, de escava-los num vazio imenso que engole tudo: O estudante demente de língua faria ou teria feito...²⁰²

²⁰⁰ Ibidem, p. 22.

²⁰¹ Deve-se se salientar que a principal questão que obseda Wolfson é a necessidade de se criar um processo interlinguístico para que possa recusar os insuportáveis “sons da língua ensinados pela mãe”. A estrutura esquizofrênica de sua criação se daria nessa fuga das palavras em inglês, em direção a palavras e sentidos correlatos em outro idioma, em especial no francês. De acordo com Generoso, “podemos dizer que Wolfson é um caso exemplar do modo de funcionamento da linguagem na esquizofrenia” (Generoso, 2008, p. 78). Segundo o próprio Wolfson (que falava de si na terceira pessoa “—Assim, o seu apetite, sua hipocondria a respeito da pressão arterial, a sua necessidade compulsiva de evitar as palavras inglesas ou pelo menos de alterá-las instantaneamente em palavras estrangeiras, que têm ao mesmo tempo um sentido e um som similar à palavra correspondente em inglês, a sua psicose em geral, forçava o paciente mental a tomar fortes medidas para desvencilhar-se e para poder desvencilhar-se no momento do inoportuno vocábulo inglês, que significa abreviatura, assim como gordura, mesmo que lhe fosse preciso duplicar de certa forma, mesmo triplicar de antemão, a primeira consoante (o som ch) e assim criar para um momento a monstruosidade: *shshshshortening*, para poder, enfim, realmente desmembrar o vocábulo inglês, agora sem dúvida hedionda em verdade e destruí-lo” [tradução de Caroline Pessalácia Marini] (Wolfson, 1970, p.74). Por tudo que foi dito, se evidencia o caráter do procedimento de invenção linguística como “desmembramento” da língua naquilo que ela guardaria de vital, compreendendo como vital a relação com o lugar materno. Sobre o tema, ver *Louis Wolfson: As Palavras de Escritura Fina*, dissertação defendida por Caroline Pessalácia Marini defendida em 2010 na UFU.

²⁰² Deleuze, 2011, p. 23.

Dessa forma, os elementos diferenciais do acontecimento percorreriam a “esquizo-escrita” de Wolfson, mas não encontrariam uma válvula de escape para além da dupla condição temporal de sua invenção textual: uma espera lançada no passado de um futuro eternamente hipotético (futuro do pretérito) reproduzida por uma escrita que se lança infinitamente a um começo que desaba em favor de um advento que se posterga e permanece indefinido. Mesmo perseguido, é nos vãos de sua escrita desviante, repleta de todos os cruzamentos possíveis, “duplo simulacro de um sistema poético-artístico e de um método lógico-científico implicado intertextualmente (a língua a um só tempo como recobrimento e como derivação esquizo-linguística) como uma “combinatória, uma panóplia de todas as disjunções possíveis, mas que têm a característica particular de serem inclusivas e ramificadas ao infinito, não mais limitativas ou exclusivas” (Ibidem, p.24); por meio de todas as fugas possíveis da sensibilidade da estrondosa onipresença materna, que o caráter diferencial em Wolfson encontra sua potência. Faz uso de fones de ouvidos, rádios ligados, olhos atentos à livros e revistas escritas em línguas estrangeiras, tapa o ouvido sem o fone com a própria mão, emite grunhidos produzidos pela própria voz – toda essa multiplicidade de artifícios disparatados, de percepções diversas, combinados, porém, de maneira inclusiva, para que possa se *desviar* dos sons e dos signos transmitidos pela fala da mãe, recodificados diferencialmente em uma língua própria. A esquizofrenia produtiva do autor (ou uma *bricolagem esquizofrênica*, como diz o próprio Deleuze), coincide assim com um acontecimento endógeno na escrita de Wolfson²⁰³. A batalha do diferencial está presente em sua escrita, porém “as

²⁰³ Inclusive, o dispositivo que teve a criação atribuída à Wolfson, em 1976, feito da junção de um estetoscópio ligado a um gravador portátil, no qual pode abaixar ou aumentar o volume, seria uma espécie de antecessor do *walkman*. Compreende-se que esses aparelhos sonoros de uso pessoal tiveram originalmente um papel de desterritorialização das línguas dominantes, dos domínios domésticos dos adultos, dos espaços de controle das falas e visibilidades públicas, isso no auge da dita contracultura, onde se procurava redefinir não só novas formas de convívio, a criação de novas comunidades, mas também devires pessoais à margem das reproduções sociais, também no que tange a repetição dos papéis sociais dos membros da família. Contudo, Deleuze já aponta para subsequente reterritorialização desses espaços individuais, na medida em que um aparelho como esse “se espalhará por todo o planeta e que, por sua vez, esquizofrenizará povos e gerações inteiras” (Deleuze, 2011, p.25). Pensemos, por exemplo, na invenção dos *smartphones* e toda uma geração de aparelhos que reterritorializam incessantemente o imaginário dos sujeitos, em uma etapa de pleno desenvolvimento do marketing (tão combatido por Deleuze em seus últimos escritos), vista a capilarização da sociedade de controle em espaços irrestritos da vida.

letras ainda pertencem às palavras maternas, e os sopros ainda estão por serem descobertos em palavras estrangeiras, de modo que continua preso à condição de *semelhança* [grifo nosso] de som e de sentido: falta-lhe uma sintaxe criadora” (Ibidem, p. 29). A intertextualidade wolfisiana pretende, assim, se desenraizar da semelhança com a língua materna; no entanto, sua escapatória não chega a configurar plenamente um ato diferencial, haja vista a dependência e a restituição contínua da língua materna da qual deseja se livrar, permanecendo como um fantasma a assombrar cada um dos recobrimentos morfossintáticos produzidos por Wolfson. Tal relação pode ser igualmente observada quando a rejeição de Wolfson extrapola o domínio da palavra e se estende ao domínio dos alimentos (oferecidos pela mãe) e ao domínio do corpo materno exibido ao infante – mesmo sendo muito provável que esta rejeição tenha partido do domínio da língua, uma vez que Wolfson desprezava primeiramente os rótulos das embalagens de alimentos com informações em inglês armazenados em sua casa (provocando uma verdadeira “orgia alimentar”, ao destruir tais mantimentos na ausência da mãe); o órgão mesmo da fala, a boca, é revista em condição de parte integrante de um sistema digestivo, assim como, de metonímia de um corpo que invade o campo fenomenológico do sujeito. Seu procedimento de transformação e tradução agora visa não só inibir as sensações auditivas indesejáveis, mas também purificar as visibilidades que remetem a introjeção dos alimentos asquerosos em seu corpo fornecidos pela mãe, assim como a própria insinuação do corpo feminino. Novamente, é através de uma linguagem modificada, em busca de uma filtragem de todas as impurezas, que Wolfson procura alcançar suas distâncias. As equações nestes casos são bastante complexas e passam por diversas fases de afastamento de um “numerador” de origem materna, substituído por um “denominador” inventado pelo processo de tradução, obedecendo ainda aos princípios de manutenção fonética e de sentido. Daí que, por exemplo, de uma etapa intermediária e ainda abstrata de derivação de *línguas estrangeiras* das *palavras maternas*, transitando à fração dos *alimentos* substituídos por *cadeias moleculares* (tentativa de Wolfson de perfurar a figuração dos alimentos em proveito de uma estrutura pura) e por fim chegando a fração, cujo numerador é indicado como “vida” e o denominador nomeado como “saber” (já que sua obra é parte simulacro de um método científico), que Wolfson chega à expressão abaixo:

palavras maternas	Alimentos	organismo	Vida injusta
letras ofensivas	Larvas	órgãos cancerosos	enferma e dolorosa

Essa primeira equação derivada tornaria visível aquilo que as palavras, alimentos e o organismo insistem em esconder. Abertos os invólucros dos numeradores, junto a um efeito terapêutico da linguagem, se revelaria a “vida injusta, enferma e dolorosa” do estudante de línguas. Com efeito, a busca de uma língua-vital pura, fluida e distanciada (enfatizamos a ideia de distanciamento, visto ser esse o gesto diferencial por excelência), não deixa de evocar antes “a escritura-porcaria, os organismos-emporcalhados, micróbios e parasitas” e mesmo a tentativa de restituição do corpo mortificado pelas enfermidades contraídas com os processos invasivos narrados por Wolfson. Como, entretanto, extirpar essa memória da língua materna, essa sintaxe gerativa de fundo? Como fazer ressoar o fora da língua, esse impossível que atravessa as equações derivadas resultantes das subseqüentes traduções, para além das dobras sucessivas da narrativa da linguagem criada por Wolfson?

De certo modo, Wolfson fracassa nesse processo, porém isso não ocorre por conta de uma possível desistência ou uma simples reprodução dos mesmos expedientes de escrita. Wolfson ainda recorrerá a uma segunda equação derivada:

Às palavras maternas e às letras duras Wolfson opõe a ação procedente das palavras de outra língua, ou de várias, que deveriam fundir-se, caber numa nova escrita fonética, formar uma totalidade líquida ou uma continuidade aliterativa. Aos alimentos venenosos Wolfson opõe a continuidade de uma cadeia de átomos e a totalidade de uma tabela periódica, que devem se absorver mais do que se fragmentar, reconstituir um corpo puro mais do que manter um corpo enfermo. É de se notar que a conquista dessa nova dimensão, que conjura o processo infinito das eclosões e dos desvios, procede por sua vez com dois circuitos, um rápido e outro lento. Nós o vimos para o caso das palavras, já que, de um lado, as palavras maternas devem ser convertidas o mais rápido possível, e continuamente, mas, de outro, as palavras

estrangeiras só podem estender seu domínio e formar um todo graças a dicionários interlínguas que já não passam pela língua materna²⁰⁴.

Wolfson catalisa novas equações, cada vez logrando vocábulos mais purificados e de “longa distância”. Todavia, ao mesmo passo em que as expressões multilinguísticas se tornam gradativamente mais complexas, se precipitando em circuito lento, em formulações não menos que abstrusas, um movimento regressivo de retorno a origem não deixa de despontar diante da construção dessa Babel heteróclita e “ilegítima” enquanto totalização²⁰⁵. Não haverá saída desse círculo, da “luta do saber e da vida”, desse embate entre “uma coleção de órgãos” (o corpo organizado que se enlaça à organização sufocante da própria língua materna, da qual o corpo próprio se faz mero apêndice submetido às totalizações) e a “estranheza, todas essas palavras que eu não conheço e que atravessam as minhas, todos esses átomos que não param de entrar e sair de meu corpo” (Ibidem, p. 30). O corpo é bombardeado pelos átomos auferidos pela linguagem, o câncer torna enfermo o corpo recobrado em uma espécie de quiasma. A relação entre vida e saber (ou entre vida e literatura) acontece nesse cruzamento na obra de Wolfson. As equações encobrem verdadeiras funções entre a vida que se expande, por meio de metástases que tentam capturar sua existência em todas as direções e o saber que se replica em traduções e re-traduções infinitas, igualmente expansivas. Dentro dessa incursão no real, se pretende o corpo, a vida, a Terra, embora esses se manifestem de maneira aterradora, recobertos por chagas, cancrs e vermes; a linguagem que se desliza de um bombardeio a outro, que poderia ser a salvação, além de prometer falsas totalidades, acaba por produzir entropias através de seus constantes extermínios. O conhecimento da progressão do câncer no corpo e a ideia de uma extinção por vias catastróficas se tornam objetos de estudo de Wolfson, ao mesmo tempo em que penetram o devir da

²⁰⁴ Deleuze, 2011, p. 29.

²⁰⁵ É preciso fazer nota de que Deleuze não tenta descrever os impasses da esquizofrenia literária de Wolfson a partir da psicanálise, do recobrar de um drama familiar fundamental – “a psicanálise só tem um defeito, o de reconduzir as aventuras da psicose a uma ladainha, o eterno papai-mamãe, ora representado por personagens psicológicos, ora elevado a funções simbólicas. Mas o esquizofrênico não se insere nas categorias familiares, ele deambula por categorias mundiais, cósmicas, razão pela qual está sempre em via de estudar alguma coisa” (Ibidem, p. 30).

escrita do estudante de línguas. Tem obsessões com a ideia de um apocalipse radioativo que colocaria fim a todo câncer na Terra, compreendido como todas as mazelas existentes, “mentiras, injustiças, sofrimentos”. A Terra figurada por Wolfson não é tão diferente da representação feita outrora por Sade, que traduzia o Globo terrestre como uma câmara de tortura remota; ora, se a única resolução vislumbrada das equações consiste na ação de que “todos os átomos bombardeassem de uma vez por todas a Terra-câncer e a devolvesse ao grande vazio: resolução de todas as equações, a explosão atômica”, resta ao escritor-tradutor resignado a profissão de Sísifo, fazer e refazer seu trabalho à exaustão.

Diante de tal aporia, é através de uma conexão com Antonin Artaud, ou em nossos termos, é por meio de uma intertextualidade diferencial com as figuras gestadas pelo autor de *O Teatro da Crueldade*, que se vislumbraria uma fresta, um fora para escrita “internalizante” de Wolfson. É evidente que aquilo que é assombrado por uma tentativa de edificação de uma totalização na forma de *Blablabe* de línguas, mesmo em se tratando de uma torre erigida sob o signo do compósito, se diferencia em modos de expressão que não configuram “relações [que] já estejam saturadas por uma implicação virtual recíproca” (Zourabichvili, 2016 p. 88), isto é, em Artaud as relações entre os gestos, figuras, imagens, textos, delirados pelo autor não se apresentam fundamentalmente como elementos mediados por relações negativas e, por isso, introjetadas em um Todo, a um só tempo postulado (em cada relação) e antevisto (na forma de uma totalidade). Em Wolfson, como dito, a totalidade é ilegítima e caminha para sua desagregação. Por outro lado, as intensidades “desfigurativas” e radicalmente estrangeiras que percorrem sua escrita, embora se movam na antecâmara da morte (podendo assim o processo ser interrompido a qualquer momento), voltam a se manifestar no trabalho de Artaud como glossolalias, êxtase supremo que rasga a língua própria que tartamudeia, enquanto se pretende comunicativa. Como afirma Deleuze em outros contextos, como aquele das distribuições das séries em *Lógica do Sentido*, “as relações são exteriores aos termos”, sendo que “a relação é primeira, é ela quem distribui os termos entre os quais se estabelece” (Ibidem, p. 79). Em Artaud, essa dispersão pré-silábica, feita de sons ininteligíveis articulados em uma cadeia prosódica contínua, afasta o temor apocalíptico de um desmoronamento da língua total, jamais particularizada, almejada por Wolfson. Com efeito, a positividade de uma

escrita desmesurada torna-se ainda mais manifesta na escrita de Artaud, não assediada por uma paixão pelo Todo, o que torna o trabalho de Artaud emblemático para Deleuze nesse sentido. Pensando nessa relação de Artaud como intercessor literário de outras escritas, tal como as inter-relações específicas dos escritos de Artaud se darão as relações traçadas nos espaços exteriores entre textos: a diferença que atravessa as relações será distribuída por essas relações exteriores.

Igualmente, uma intertextualidade diferencial se orienta no sentido de não submeter as diferenciações produzidas pelas obras à sombra de uma concepção de Todo, seja essa alicerçada na ideia de cotejamento entre uma obra maior e uma obra menor, ou mesmo no que diz respeito a relação de uma obra literária específica e a canonizada História da Literatura. O mesmo será válido para intertextualidades diferenciais observadas de um ponto de vista interno às obras – em Wolfson e Artaud, em proporções distintas, a escrita se agencia, se relaciona com línguas desconhecidas, traduzidas, bifurcadas, inventadas, parodiadas, distorcidas, sufocadas, todas estranhas e exteriores entre si, ao passo que o elemento diferencial se atualiza em um dentro da escrita que implicará, ao mesmo tempo, o seu fora, o que retroalimenta as relações intertextuais-diferenciais entre obras e nas obras. Dir-se-ia que os escritos de Wolfson, tomados isoladamente, apontam para um “personagem de afecto”, um bloco de sensações ou um devir humano que permanece na “margem, prisioneiro da loucura, sem poder arrancar de seu procedimento as figuras que ele apenas entrevê” (Deleuze, 2011, p. 33). Ocorre que “as novas figuras da vida e do saber permanecem prisioneiras no procedimento psicótico de Wolfson”, isto é, seu “procedimento permanece improdutivo” (Ibidem, p. 33). Se o autor sucumbe à desrazão em sua entrega sem defesas ao seu procedimento, encapsulando a vida na vertigem das derivações linguísticas obtidas, compreendemos que, a partir do estabelecimento de uma intertextualidade-diferencial com Artaud, o fora tragado pela metástase do procedimento de Wolfson passa a ser recolocado em sua tensão imanente com a questão do limite, acontecimento literário sufocado no trabalho de Wolfson, embora latente. Assim, a relação entre Vida e Saber, por meio desse encontro, revelaria seu livre fluxo.

Desse modo, ao final do texto sobre Louis Wolfson (conectado a Roussel e Brisset) Deleuze fará a exposição das derradeiras linhas de fuga na obra de Wolfson, justamente a partir de uma conexão intertextual com Artaud, como forma de revelar as intensidades, em suas espessuras próprias, que atravessam a relação vida e saber:

Dir-se-ia que Wolfson segue os traços de Artaud, que havia superado a questão do pai-mãe, depois a da bomba e do tumor e queria acabar de vez com o universo do “juízo”, descobrir um novo continente. De um lado, o saber não se opõe à vida, pois mesmo quando toma por objeto a fórmula química mais morta da matéria inanimada os átomos dessa fórmula são ainda dos que entram na composição da vida, e o que é a vida senão a sua aventura? E, de outro lado, a vida não se opõe ao saber, pois mesmo as maiores dores dão um estranho saber aos que as experimentam, e o que é o saber senão a aventura da vida dolorosa no cérebro dos grandes homens (...)²⁰⁶.

Ora, por meio da intercessão de Artaud, as potências efetuadas na escrita de Wolfson, que agem como uma forma de entropia, se convertem em uma sinergia bastante específica, cujas forças simultâneas além de extrapolar presumidas potências individuais, extravasam qualquer valor de conjunto. Artaud supera o Édipo, as paixões tristes, a entropia e o ajuizamento na medida em que estabelece outra conexão entre a Vida e o Saber, isto é, os elementos estarão presentes na escrita de Wolfson, mas é por mérito de novas relações criadas em uma nova trama de deslocamentos e multiplicidades, tecida nessa intertextualidade Wolfson-Artaud, que mesmo a fórmula atômica (saber) poderá vir a ser expressão da vida, assim como o sofrimento se tornar paixão ativa, na medida em que expressa a produção de um conhecimento. É com Artaud que o estudante, que até então entrevia “a verdade das verdades sem conseguir penetrá-la melhor”, alcançará as visibilidades (Deleuze, 2001, p. 32). Por consequência, o acontecimento da escrita de Wolfson será apenas dimensionado em todo seu fluxo no encontro com Artaud, intersecção que desnudará a expansão alegre e amoral da vida em um acordo profundo com o infinito produtivo da linguagem - velocidades intensivas que operam lógicas

²⁰⁶ Deleuze, 2011, p.32.

irracionais no giro em falso das lógicas racionalistas, das justificações morais e da linguagem representativa. Como indica Deleuze, sobre a relação Arte e Saber feita em uma possível implicação entre os autores citados:

É um acontecimento transparente: a vida e o saber já não se opõem, nem sequer se distinguem, quando uma abandona seus organismos nascidos e o outro seus conhecimentos adquiridos, mas uma e outra engendram novas figuras extraordinárias que são as revelações do Ser – e talvez as de Roussel ou Brisset, e mesmo de Artaud, a grande história do sopro e do corpo “inatos” do homem²⁰⁷.

É preciso frisar que nessa constelação literária, composta por Wolfson, Roussel, Brisset e tendo como intercessor maior Artaud, se produz um acontecimento literário exatamente como contra-efetuação da vida e do saber tomados meramente como fatos inertes. A oposição entre Vida e Saber que ainda persistia nas sínteses literárias alcançadas por Wolfson são filtradas e tornadas cristalinas, a partir do momento em que o caráter diferencial, o dito acontecimental do acontecimento literário, vem à superfície rompendo com as formas da vida e do conhecimento determinados; o re-curso às imagens lavrais de organismos protoformes e às figuras indecidas do pensamento se expressam nas potências das figuras extraordinárias do Teatro Africano inventado por Roussel, em “la folie de l'insolite” de Brisset, dos significantes órfãos e apátridas de Wolfson e por fim na fala pré-individual e imediata de Artaud, anterior a formação dos signos. Será, portanto, nesse nível, que vida e saber irão se amalgamar, permutar livremente suas posições, ao mesmo tempo em que alcançam atributos inauditos, cada qual, a partir de seus cruzamentos: um corpo inato, imediato (por força de Artaud), em contraposição a ideia de um conhecimento adquirido e, por sua vez, um saber sobre o Sopro, na forma de uma história daquilo que escapa a qualquer relato. As hierarquias entre vida e saber são quebradas e seus signos correlacionados são postos em um mesmo plano extensivo, indiferenciado, abrindo as brechas para luminosidade de um acontecimento da escrita. Saber e Vida se enlaçam nesse espaço de fluxos livres, de modo que o trânsito entre uma instancia a outra, como a passagem

²⁰⁷ Ibidem, p. 32.

dos métodos de escrita inventados para as imagens extraordinárias obtidas por meio de sua execução (em um processo circular), configure uma dobra sem distinções entre espaços interiores e exteriores. Além disso, a expressividade desse processo, além de não ser resultante das efetuações da escrita, não se reduzirá ao jogo das determinações: nem o acontecimento como determinante, nem o acontecimento como determinação. Daí a sua transparência. Como dito, a relação imanente da literatura se dá com o fora, o pensamento de fora.

A partir de tudo que foi dito, salientamos mais uma vez que se fazem necessárias tais conexões entre os autores citados, como forma de revelar as potências que percorrem a série formada por esses escritores, de uma dita “esquizo-literatura”²⁰⁸. Mais do que outra interpretação sobre os procedimentos de criação de Wolfson, Brisset, Roussel e Artaud, o cruzamento entre esses escritores dão acepção a outros tipos de forças movendo seus trabalhos. Com efeito, tais autores almejam visibilidades a partir de uma língua literária própria, a repetida língua menor, essa que resgata no intensivo progresso de sua investigação modernista toda sorte de eventos selvagens e anômalos da linguagem, capazes de solapar em suas bases o edifício da razão (enfrentando, porém, a desrazão), os modelos narrativos e poéticos estabelecidos pelo cânone e as estruturas sintáticas e semânticas normatizadas pelas gramáticas. Visibilidades e sonoridades realçadas apenas na livre aliança entre Vida e Saber, alcançando-se distâncias a um só tempo das exigências de um conhecimento reflexivo, individuado e de uma Vida organizada, definida por um corpo sistemático. Incorpóreo da escrita que age nos limites do texto ou, como afirma Deleuze, uma história que “não está designada pelas palavras” e que “é antes o que há de impossível na linguagem e que, por conseguinte, lhe pertence tanto mais estritamente: seu fora” (Ibidem, p. 32).

De outro modo, a consistência desse processo torna-se manifesta a partir da implicação mútua dos autores assinalados, ou seja, com a dilatação do

²⁰⁸ Como em uma nota de Foucault sobre Artaud, reiterada no *Anti-Édipo*: “Num sentido bem próximo a esse, Michel Foucault anunciava: “Talvez um dia já não se saiba muito bem o que terá sido a loucura... Artaud pertencerá ao solo da nossa linguagem e não ao da sua ruptura... Tudo o que hoje experimentamos como um limite, como algo de estranho ou insuportável, terá ganho a serenidade do positivo. E corremos o risco de um dia virmos a ser designados pelo que esse Exterior hoje designa... A loucura deixa de estar ligada à doença mental... loucura e doença mental desfazem sua pertença à mesma unidade antropológica” (“La Folie, l’absence d’oeuvre”, La Table Ronde, maio de 1964)”. (Deleuze: Guattari, 2010, p. 178).

acontecimento literário obtida pelo adensamento das relações diferenciais traçadas pelos cruzamentos criativos dos autores envolvidos. Por isso, a proposta de uma intertextualidade diferencial incide também sobre a perscrutação das conexões entre escritores na obra de Deleuze. Em seu recurso constante aos escritores e em sua série de retomadas de problemas colocados pela literatura, não se identifica exatamente um progresso, um desenvolvimento contínuo temático, mas um alargamento das questões. Também novos usos, de acordo com contextos argumentativos diferentes na obra de Gilles Deleuze, inclusive na fase de co-autoria com Félix Guattari. Sendo assim, cada remissão às obras de literatura revela diferentes aspectos de reiterados problemas propostos por Deleuze, que ainda se recolocam com novas tonalidades a partir do instante em que investigamos relações intertextuais entre essas literaturas, através da obra do filósofo francês. É a partir das conexões entre os trabalhos dos quatro escritores citados, que Deleuze pode expor completamente a ideia de que o procedimento linguístico adotado por Wolfson, que “remete à loucura”, encene uma saúde, uma abertura para o fora. Mesmo sendo a “psicose inseparável de um procedimento linguístico” é preciso transpor o seu limite, para que a vida se acerque dos acontecimentos extraordinários (Ibidem, p. 33). Se Louis Wolfson permaneceu atado ao seu procedimento, a possibilidade de um Sopro de Vida se faz presente no encontro com Artaud. Daí a afirmação:

O procedimento impele a linguagem a um limite, mas nem por isso o transpõe. Ele devasta as designações, as significações, as traduções, mas para que a linguagem afronte enfim, do outro lado de seu limite, as figuras de uma vida desconhecida e de um saber esotérico. O procedimento é apenas a condição, por mais indispensável que seja. Chega às novas figuras quem sabe transpor o limite²⁰⁹.

De maneira geral, as experiências modernistas da literatura no século XX se desenvolvem frente a esse limite, sobretudo no que diz respeito à subversão e a transgressão de categorias literárias legadas pela tradição. Com a forma romance, por exemplo, estará em pauta a mistura entre gêneros, os hibridismos narrativos, a quebra de convencionalismos estilísticos, a possibilidade de temas

²⁰⁹ Ibidem, p. 33. .

interditos, a dessubjetivação do foco narrativo, as altercações entre o narrar e o descrever, a dissolução do tempo e do espaço narrativos, a desfiguração das personagens, as mutações sintáticas, a invenção de neologismos, a polifonia e o silêncio, os embates entre lógica e acaso nos procedimentos de construção literária, os recursos à paródia e ao pastiche, a problematização das tópicas literárias, relações inovadoras entre arte e vida (esta última colocada como uma relação entre saber e vida, a partir da série formada pelos escritores apresentados acima), mais uma infinidade de aspectos que variam de obra para obra, exatamente porque a singularidade de um texto literário passa a ser um valor de primeira grandeza. A busca pelo novo modernista pode ser traduzida em termos deleuzeanos pela busca por uma experiência do fora, experiência essa apta a germinar os ditos acontecimentos extraordinários, engendrados nos limites da língua. Esse será o repertório literário de Deleuze o qual, por meio de conceitos criados em face à experiência e as categorias promovidas pela literatura moderna, irá então investigar a experiência limite da literatura junto à experiência do fora do pensamento, assim como uma série de problemas correlacionados colocados pela singularidade das obras de cada um dos escritores, a quem Deleuze recorreu em praticamente todos os seus trabalhos de filosofia, de Kafka à Beckett, inventando, na convivência com estes, sempre novos conceitos, sugerindo novas passagens de vida, de acordo com as frestas abertas pelos textos literários. Entendemos que Deleuze produz ligações subterrâneas entre os diversos escritores que analisa, nas diferentes fases de sua filosofia, ao que atende inicialmente a noção de uma intertextualidade diferencial defendida na presente tese. Todavia, não se trata de uma simples comparação entre pontos em comum, presentes nesses vários autores – Deleuze, a partir das múltiplas implicações traçadas entre obras literárias (mas também entre a literatura, o cinema, a música e a pintura), impulsiona deslizamentos de sentido nos textos envolvidos, além de ampliar seus alcances e intensificar suas potências. Novos blocos de sensações são compostos nessas intersecções: o que pode o corpo sem órgãos nessa passagem de Artaud à Bacon e de Bacon à Artaud?

Um Devir da Escrita

Uma intertextualidade de Fluxos

Os diferentes devires indicados por Gilles Deleuze (um devir-mulher, um devir-animal e um devir-molécula) se conectam a um devir-menor da escrita com o qual os lugares determinados, as classificações e tipologias convencionadas da literatura serão desestabilizados e postos sob suspeita. Zonas de vizinhança são encontradas com os personagens tresloucados, nômades, expatriados, decompostos. É um devir da escrita que leva a uma indiferenciação em relação aos tantos povos oprimidos, mas que só o faz na medida em que se cria novos povos, “não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizariam numa população” (Deleuze, 2011, p.11). Logo, se encontra esse ponto de indiscernibilidade, aquém das identificações, da lógica genética do desenvolvimento das formas, pontualmente na escrita. Como diz Deleuze, “pode-se instaurar uma zona de vizinhança com não importa o quê, sob a condição de criar os meios literários para tanto” (Ibidem, p. 11). Para isso, de um ponto de vista da literatura, é preciso encontrar por meio do devir da escrita, o lugar de passagem dos demais devires, o espaço “entre” devires, já que “o devir está sempre “entre” ou “no meio”: mulher entre as mulheres, ou o animal no meio dos outros” (Ibidem, p. 12). Trata-se de um processo de diferenciação ou de individuação diante de uma semelhança, engendrado em meio a linguagem. De outra parte, o caráter diferencial do objeto criado não é obtido através de um acréscimo de caracterizações distintivas, elementos agregados ao objeto de modo a personalizá-lo de maneira exaustiva. Antes, como visto, almeja-se o informe, uma indefinição que efetue sua potência no encontro com elementos “despojados de características formais”. Por isso, Deleuze nos fornece o exemplo dos artigos indefinidos, que apenas efetuam suas potências de indefinição se “o termo que ele[s] faz[em] devir é, por seu turno, despojado das características formais que fazem dizer o, a” (Ibidem, p. 12). Isto é, os artigos indefinidos, como potências da escrita, somente se expressam plenamente, transformam e dão visibilidade às coisas com as quais se articulam, na medida em que essas coisas mesmas se apresentam como

informes. Está pressuposta uma inter-relação preenchida pelas forças da indefinição, algo próximo àquilo que Roland Barthes chamou de *neutro*²¹⁰. O devir da escrita é, nesse sentido, intersecção com devires outros pré-formais e pré-individuais, que se abrem aos próprios processos germinativos de vida – as categoriais gramaticais, fonéticas, morfológicas e sintáticas da língua, apenas podem fazer transparecer o (sem)fundo radical de suas funções, a partir do momento em que se encontram e fazem agir os elementos literários reveladores do informe. Sobre os últimos, Deleuze exemplifica com os personagens indígenas de *Haï* (1971) do “escritor nômade” Jean-Marie Le Clézio²¹¹: despossuídos de atributos formais previstos na composição de um índio (“índios que não sabem cultivar o milho nem talhar uma piroga”), o inacabamento dos indígenas ficcionalizados não corresponde a uma falta, mas a um tipo de ruptura subjetiva anterior a qualquer caracterização formal, sendo por isso da ordem do informe. Daí que o devir dessa indefinição pré-constitutiva, engendrado pelo devir da escrita, pode “entrar em uma zona de vizinhança” com as identidades constituídas, ao mesmo tempo em que reforça o caráter dissolúvel das últimas (Ibidem, p. 12). Deleuze ainda menciona “O grande nadador” sedentário de Kafka, que não sabia nadar, como caso de devir minoritários da literatura. Poder-se-ia igualmente se lembrar dos personagens decompostos da “trilogia do pós-guerra” de Beckett ou mesmo dos paradigmáticos personagens mutilados de seu teatro do Absurdo como Vladimir e Stragon. Deleuze já havia proposto algo semelhante em seu *Um Manifesto de Menos* compilado no livro *Superposições*, publicado pela primeira vez em 1978 (*Sovrapposizioni*) na Itália e no ano seguinte na França (*Superpositions*). O texto analisa a obra *Ricardo III* do dramaturgo italiano Carmelo Bene (1937-2002) que

²¹⁰ Barthes, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

²¹¹ Os romances de Le Clézio foram muitas vezes classificados como uma “metafísica da ficção”, justamente por questionar os fundamentos da literatura tradicional e buscarem “escavar o mais trágico, o mais autêntico, para encontrar a linguagem desgarrada e que provoca as emoções”. Tal operação não diverge do sentido conferido por Deleuze à produção literária, vista como uma produtividade pensante específica e que na sua especificidade de procedimentos indica uma abertura a uma dimensão do fora. Os motivos da nostalgia de mundos primitivos, do panteísmo e da criação de um universo imaginário, no qual povos autóctones de diferentes origens entram em processos de convergência e transfiguração mútua, são recorrentes em seus romances e contos. Destaca-se a figura do índio no romance *Índio Branco*, trad. Júlio Henriques, Lisboa, Edições Fenda, 1989.

também integra o volume. Segundo Deleuze, Bene em suas peças submeteria os autores clássicos a uma verdadeira “ação cirúrgica”, Shakespeare em específico:

Não se trata de “criticar” Shakespeare, nem de um teatro dentro do teatro, nem de uma paródia, nem de uma nova versão da peça etc. CB [Carmelo Bene] procede de outro modo, e é mais inovador. Suponhamos que ele ampute a peça originária de um de seus elementos. Ele subtrai alguma coisa da peça originária. Mais precisamente: ele não chama sua própria peça sobre Hamlet de um Hamlet a mais, mas de “um Hamlet de menos”, como Laforque. Ele não procede por adição, mas por subtração, amputação. Como ele escolhe o elemento a ser amputado é outra questão, que veremos mais adiante. Por exemplo, ele amputa Romeu, ele neutraliza Romeu na peça originária. Então toda a peça, porque lhe falta um pedaço, não arbitrariamente escolhido, vai talvez oscilar, girar sobre si mesma, colocar-se em outro lado. Se você amputar Romeu, vai assistir a um surpreendente crescimento, o crescimento de Mercúcio, que era apenas uma virtualidade na peça de Shakespeare. Mercúcio morre rápido em Shakespeare, mas em CB ele não quer morrer, ele não pode morrer, ele não consegue morrer, visto que vai constituir a nova peça²¹².

De certo modo, o procedimento de subtração adotado por Bene produz zonas de vizinhança com as personagens shakespearianas – desapropriadas de atributos determinados do ponto de vista das efetuações, embora em si mesmos indeterminados em sua pura virtualidade, tais personagens de Bene aparecem como “amputadas” de um ponto de vista comparativo com as personagens das peças de Shakespeare, porém é nessa relação intertextual que as ditas amputações ou subtrações se elevam à procedimento diferencial, visto possibilitarem uma abertura para uma nova configuração do corpo das personagens, esse sim em falta do estrito espaço das efetuações (tomadas erroneamente como causas), não parasitárias às imagens da tradição. É nesse sentido que Carmelo Bene devolve às personagens a potência de produzir mundos, haja vista que não só transforma personagens maiores em menores, como no caso do Mercúcio de Bene, mas também “autores maiores em menores”. A minoração de elementos da peça “original” implica em uma reconfiguração de todo corpo do texto, incitando o crescimento nos interstícios

²¹² Deleuze, 2010, p. 25-26.

“interindividuais”, permitindo com que personagens, gestos, tempos, línguas políticas menores explorem suas virtualidades. Portanto, resulta da aliança intertextual entre Bene e Shakespeare conexões entre devires não hierarquizados²¹³, que fazem ressaltar a dimensão do *aqui e agora* do tempo, isto é, uma linha de vida inscrita por força da apropriação feita do teatro clássico por Bene, e tal como pensada no ensaio *A Literatura e a Vida*, de Deleuze. Igualmente, as variações promovidas por Bene vêm a produzir um espaço outro de relações, indefinido, diverso do espaço dramático composto por figuras codificadas e normatizadas da consciência, que ofuscariam, por vezes, os devires outros.

O outro ensaio que compõe *Sobre o Teatro, O Esgotado*, um dos últimos textos de Deleuze, publicado originalmente em 1992 como posfácio às peças televisivas de Samuel Beckett, converge em diversos aspectos, com o texto anterior. Ao tratar do “esgotamento do possível” com Beckett, Deleuze repete, de uma maneira *sui generis*, o tema da “personagem imprevista”, inacabada não por uma falta, mas por um excesso, um devir contínuo que não se deixa enquadrar por categorias definitivas, e assim sempre em produção. Com efeito, o esgotamento do possível em Beckett não está ao lado do “fim da história”, da dualidade entre possibilidade e impossibilidade, do tempo do cansaço. Como afirma Deleuze:

O esgotado é muito mais que o cansado. “Não é um simples cansaço, não estou simplesmente cansado, apesar da subida.” O cansado não dispõe mais de qualquer possibilidade (subjativa) – não pode, portanto, realizar a mínima possibilidade (objetiva). Mas esta permanece, porque nunca se realiza todo o possível; ele é até mesmo criado à medida que é realizado. O cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível. O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar. “Peçam-me o impossível, muito bem, que mais me poderiam pedir”. Não há mais possível: um espinosismo obstinado. Ele esgotaria o possível porque está esgotado ou estaria esgotado porque esgotou o possível? Ele se esgota ao esgotar o possível, e inversamente.

²¹³ O que fica mais nítido no *Hamlet a menos*, de Carmelo Bene, que minora exatamente as relações de Poder do Hamlet de Shakespeare.

Esgota o que *não se realiza* no possível. Ele acaba com o possível, para além de todo cansaço, “para novamente acabar”²¹⁴.

O esgotamento diz respeito, portanto, mais a dimensão do virtual do que aquela do possível, sendo que a primeira subsiste aquém dos entraves subjetivos, factuais e contextuais, que presumidamente poderiam impossibilitar sua realização²¹⁵. Com efeito, o esgotamento está ao lado do excesso, não se identificando a um déficit de realização, visto estar próximo de um excedente do dito campo do possível, deslocando-se desse. Já não mais possibilita, não porque haja uma falta de possibilidades, mas por anteceder, estar à frente e, ao mesmo tempo, ser indiferente a ideia de possibilidade, abundando, por sua vez, todo o espaço sem margens do impossível. Desse modo, o esgotado também inscreve uma zona de vizinhança, aqui com a figura do exaurido, exercendo, contudo, sua informalidade, na medida em que continua a se expressar interminavelmente, mesmo após qualquer “fim de partida”, tal como as personagens de Beckett. Essas últimas, ao contrário de uma leitura fatalista, se alçam para além de todo encerramento teleológico através de uma combinatória infinita e sem finalidade (disposta, inclusive, na composição e recomposição das personagens), oriundas da “multiplicidade de encontros” própria ao virtual²¹⁶. Logo, o esgotado não é um derrotado pela história, aquele que perdeu seu sentido existencial, mas positivamente uma figura alheada de um encadeamento histórico, aberta a criação pura diante de sua completa fuga de objetivos, como na caracterização de suas personagens feitas para as suas últimas peças televisivas²¹⁷.

²¹⁴ Deleuze, 2010, p. 67-68.

²¹⁵ Deleuze já havia tratado de tal distinção em *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

²¹⁶ Deleuze em *O Esgotado* dirá sobre “três línguas” em Beckett relacionadas a três maneiras de esgotar o possível: a primeira predominaria nos romances e tem como método, a “formação de séries exaustivas das coisas”; a segunda, “tem procedimento estancar os fluxos de voz”, enquanto a terceira esgota as possibilidades do espaço, por meio de uma “dissipação da potência da imagem”.

²¹⁷ Ver: Beckett, Samuel. The complete dramatic works. London/Boston: Faber & Faber, 1990. As peças produzidas pela Süddeutscher Rundfunk, sob direção de Beckett, foram reunidas em um DVD lançado pela Suhrkamp: Samuel Beckett, He, Joe, Quadrat I und II, Nacht und Träume, Geister-Trio... Filme für den SDR. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008.

Nas alianças que Deleuze estabelece com Le Clézio, Kafka, Bene ou Beckett, ocorre uma relação intertextual entre uma representação “realista” normativa e um desvio produtivo na literatura. A representação tradicional e crível, para um senso comum, de uma referência compositiva de personagens, espaços, tempos, enredos e discursos, são ordenados por uma função representativa²¹⁸, que estabelece para o leitor uma imagem predominantemente moral²¹⁹. Tais representações são integradas pelos escritores assinalados; porém, logo são indeterminadas em forma, significação e sentido, através dos desvios semânticos do léxico, sintáticos dos enunciados e figurativos das formas. Com isso, “a língua tem de alcançar desvios femininos, animais, moleculares, e todo desvio é um devir mortal” (Deleuze, 2011, p. 12). Decerto, com as indeterminações, não há sinalização de um desvelamento de um fundo poético e de uma linguagem secreta, de modo que o elemento simbólico, integrado nas figurações dos autores citados, fosse passível de abstração. Tal cisão incorreria na percepção de “intervalos sintáticos”, por parte do leitor entre um fundo simbólico sugerido e a representação de uma realidade empírica imitada, a qual, por sua vez, faria com que o primeiro se apresentasse como uma instância transcendente, essencial, um fundamento além-texto apenas indiciado, de expressão não literária²²⁰. Por outro lado, também não há simplesmente uma identificação com a aplicação de um procedimento técnico autoral que efetuaria as deformações ou as indefinições que indeterminariam a representação realista. O fundo não é somente “forma de fundo”, resultado de um procedimento de escrita adotado, visto haver na literatura, conforme defendido por Gilles Deleuze, uma dimensão do fora não idêntica a uma exterioridade metafísica do texto, seja essa tomada como realidade transcendente, seja compreendida como

²¹⁸ Sobre a noção de função representativa ver: WEIMANN, Robert. “Narrative Perspective: Point of View Reconsidered”. In: *Structure and Society in Literary History. Studies in the History and Theory of Historical Criticism*. Expanded edition. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1984, p. 235.

²¹⁹ Deleuze tratará em *Diferença e repetição*, mais especificamente no capítulo denominado “A imagem do pensamento” os pressupostos de um modelo da representação em suas correlações com a imagem moral do pensamento.

²²⁰ Sobre o tema, ver: Hansen, João Adolfo. “Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa”. *Revista: Letras de Hoje*. Porto Alegre, 2012. V. 47, n 2. Pp. 120-130. Embora o autor trate no ensaio da larga recepção da obra de Guimarães Rosa, analisa, em diversos pontos de seu texto, alguns dos funcionamentos da literatura moderna em geral.

efeito da invenção literária. O informe da literatura seria mais do que uma “forma da sensibilidade simbólica construída tecnicamente como princípio de ordenação funcional da representação”²²¹, haja vista que a linguagem literária, que se atualiza nos procedimentos de escrita, devém antes de um fora, inclusive, fora de uma instância autoral.

Sabe-se que, na matriz da concepção deleuzeana de fora, está a leitura de Maurice Blanchot sobre o projeto poético-literário de Stéphane Mallarmé. Afirma o último que “a obra pura implica a desapareição elocutória do poeta, que cede iniciativa às palavras.” (Mallarmé, 2003, p. 211). Com Blanchot, a literatura passa a ser compreendida não como algo de uma ordem da interiorização (do sujeito ou da obra), mas uma saída em direção ao fora. É a própria linguagem que escapa, inclusive, de um “ser do discurso” e à ordem da representação. Como demonstrou Foucault, Blanchot foi aquele que melhor demonstrou a condição moderna de uma literatura na qual a linguagem aparece em “seu ser bruto”, dissociada de uma “consciência de si” e de um princípio de identidade. Como afirma Foucault no texto “Posfácio à Flaubert, G., A tentação de Santo Antônio”:

É verdade, é Blanchot quem tornou possível todo discurso sobre a literatura. Antes de tudo, porque foi o primeiro a mostrar que as obras se vinculam umas às outras por esta face exterior de sua linguagem onde aparece a ‘literatura’. A literatura é, assim, o que constitui o fora de toda obra, o que fende toda linguagem escrita e deixa em todo texto a marca vazia de um rastro. Ela não é um modo da linguagem, mas um vazio que recorre como um grande movimento todas as linguagens literárias. Ao fazer aparecer esta instância da literatura como ‘lugar comum’, espaço vazio onde as obras vêm alojar-se, eu creio que ele indicou à crítica contemporânea o que deve ser seu objeto, o que torna possível seu trabalho, ao mesmo tempo, de exatidão e invenção²²².

²²¹ KETTLE, Arnold. “Dickens and the Popular Tradition”. In: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 9, 1961, p. 230.

²²² Foucault, 1994, p. 293.

Desse modo, a experiência de dessubjetivação apresentada por Blanchot (mas também por Nietzsche e Bataille), tem como alvo a experiência mais próxima de um “não vivível”, algo, como diria Deleuze, ligado a um campo de intensidades e impossibilidades. Portanto, essa “experiência limite” que “arranca o sujeito de si”, se torna experiência do fora na medida em que é uma experiência de dessubjetivação. Por isso também a literatura aparece em Blanchot como “experiência da morte”, em um sentido moderno:

(...) com Kafka, com Bataille, com Blanchot a literatura se oferece como experiência: como experiência da morte (e no elemento da morte), do pensamento impensável (e na sua presença inacessível), da repetição (da inocência originária, sempre aí, no ponto mais próximo à linguagem e mais afastado), como experiência da finitude (capturada na abertura e na exigência dessa finitude²²³).

Dessa forma, se estabelece desde Blanchot uma articulação entre o fora, a morte e uma experiência limite. Qual o diferencial de Deleuze? O fora estará relacionado também a Vida. Assim, a própria ideia de morte é posta em uma zona de vizinhança com a vida no ensaio *A Literatura e a Vida* de Deleuze. O “atletismo” que caracteriza a literatura se associa ao ócio, não se designando por uma suposta inoperância, improdutividade ou esterilidade. Há uma linha de vida que se traça na superfície do corpo inerte, que “se exerce na fuga e na defecção orgânica” (Deleuze, 2011, p.12), encontrando seu dinamismo exatamente nesse processo de desintegração de um corpo, mas de modo que essa desintegração não apenas seja ulterior às estruturas e funções de um organismo, como opere sua expressão de vida exatamente nesse deslizamento de uma “gorda saúde dominante”. Decerto, a partir dos intercessores literários convocados por Deleuze, há um início da literatura encenado pela série dos esportistas inacabados, que se cruza com aquela outra dos animais que manifestam seu *bios* justamente no ato de morte. Tão logo o campeão de natação de Kafka, junto ao “esportista na cama” de Michaux, se reúnem com o porco-espinho e com a toupeira, respectivamente de Lawrence e Kafka, no momento de suas mortes

²²³ Foucault, 1986, p. 395.

que, segundo os autores, indicam o começo da literatura (Ibidem, p. 12). Ora, o que esses pontos de convergência indicam? Como Deleuze afirma, de maneira descontraída em o Abecedário, é que a “grande literatura, assim como “a grande filosofia”, “testemunham em favor da vida” E isso se vincula, em um nível mais epidérmico, ao fato “dos escritores não terem boa saúde”, ao mesmo tempo em que nesses “se passa uma enxurrada de vida” (Ibidem, p. 43). Para além do caráter accidental de uma compleição física, o ponto central é que a fragilidade se relaciona à dimensão das visibilidades própria à disponibilidade da literatura: os escritores “viram alguma coisa grande demais para eles. Eram visionários. Viram algo grande demais e não foram capazes de suportá-lo” (Ibidem, p.43). Dessa forma, é no limite da morte encenado pelos animais, mais próximos à imanência de uma passagem de vida, assim como no estado de letargia de um atleta ficcionalizado, que a vida, como uma potência, se dá a ver em seu recuo frente às determinações de uma formalização plena. Como Deleuze fala de Tchekov, seu corpo é arrasado, porque “ele viu alguma coisa” (Ibidem, p. 43). O segredo da literatura, do esporte e da vida estaria em seus outros, em um espaço movediço e diferencial, esse dos devires moleculares que se evadem das ditas formas acabadas, seja de um personagem, de um organismo ou de um homem, mas sem se conformarem em uma forma antagônica e opositiva, não só pela dimensão insuperável de um devir, como por conta de sua relação de vizinhança com um caráter dominante, em relação ao qual traça sempre as suas linhas de fuga. Nesse ponto, igualmente, podemos afirmar que Deleuze identifica uma relação intertextual mais ampla entre literatura e filosofia, entre escritores e pensadores, entre perceptos e conceitos:

Filósofos e literatos estão no mesmo ponto. Há coisas que se consegue ver e das quais não se pode mais voltar. Que coisas são estas? Varia muito de um autor a outro. Em geral, são perceptos no limite do suportável ou conceitos no limite do pensável. É isso. Entre a criação de uma grande personagem e a criação de um conceito, eu vejo muitas ligações. É como se fosse a mesma empreitada²²⁴.

²²⁴ Deleuze, 2011, p. 43.

As ideias de um limite do suportável (entendida como o limite do visível e do sensível) e de um limite do pensável (entendida como o limite do conceito), remetem à concepção de *fora* de Deleuze, que no sentido designado acima não se refere simplesmente ao fora do domínio da filosofia, manifestado pela arte e pela literatura, mas ao fora de todo pensamento em geral. Desse modo, é por meio da relação intrínseca entre filosofia e literatura que o problema do fora poderá ser colocado em sua plenitude, sobretudo em seu aspecto de experiência-limite e experiência do limite. É também nessa região que as intensidades próprias ao derramamento de vida se expressam – a esquiva de uma identidade fixa, a produção de devires minoritários se move nos interstícios fluídos criados nas zonas de vizinhança entre os domínios do saber, entre o pensável e o visível, entre os estereótipos e os personagens inacabados, entre as determinações e os imprevistos, entre a vida e a sobrevida; mas também no limite entre a amalgama dos domínios do saber e um fora radical, entre identidades definidas e desvios diferenciais traçados nos múltiplos pontos de resistência, almejando sempre se espalhar em um plano geral. Gilles Deleuze propõe uma experiência limite construída por dinâmicas de múltiplas relações as quais apontam, em última instância, para o limite da linguagem. O fora, por sua vez, manteria uma relação de pertencimento com esse limite. Do ponto de vista da literatura, as relações intertextuais (explícitas, implícitas ou não manifestas) representariam, em grande parte, as dinâmicas através das quais a linguagem se colocaria diante de seu limite, confrontada com seu fora, e com o clamor da Vida. Se na exposição que Deleuze faz de temas literários, ele mobiliza com frequência noções como visibilidades, sonoridades, bloco de sensações, produção de afectos e perceptos presentes na produção literária moderna – por ocasião de seu trabalho com os limites da linguagem –, há de se afirmar que a intertextualidade é um dos mecanismos inerentes do campo literário, que possibilita a fuga e a defecção das formas, em proveito dos devires imprevistos e dos limites expressivos da linguagem que suportariam a problemática do fora, conforme exposta acima. Os diversos escritores convocados por Deleuze fazem testemunho disso, não apenas na perspectiva da desconstrução de formas canônicas promovidas pelas grandes obras em suas singularidades (o que configuraria já uma prática intertextual), mas também por meio de relações intertextuais, demonstradas ou não, entre as mesmas obras analisadas por

Deleuze. Tais conexões e encontros entre as obras, como visto, apontam para o elemento diferencial que percorre a linguagem e suscita a criação dos devires. Deleuze afirma:

A língua tem de alcançar desvios femininos, animais, moleculares, e todo desvio é um devir mortal. Não há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem. A sintaxe é o conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas²²⁵.

Como visto, um devir mortal não pode ser caracterizado por uma falta ou por uma oposição à vida, exatamente por haver em seu risco constitutivo o sobressalto de processos de vida que se desviam de modelos normativos, no que tange diferentes representações dominantes, sejam essas do feminino, dos animais ou de uma molécula. Com efeito, são os próprios desvios que conclamam por mais vida, que revelam as intensidades emudecidas nas coisas. Todavia, esses desvios, e isso se torna candente na literatura, são antes elaborados pelo poder de invenção sintática da linguagem, essa última sempre se reconfigurando de acordo com as necessidades de expressão colocadas pela língua, levada aos seus limites. É nesse sentido, que os diversos devires são atravessados pelas potências criativas da linguagem, ao modo de se propor novas sínteses, novos léxicos, novas combinatórias de sentido, mas também novas cisões e disjunções, além de outros significados e paisagens significantes, remodelando nesse entremeio os seres em geral. Por consequência, ocorrerá ininterruptamente uma diferenciação textual nesse ato de se desviar, mesmo que não haja “uma linha reta” pré-existente ou um texto de origem.

Quando Deleuze afirma que “escrever não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas” (Deleuze, 2011, p. 12), há três níveis nessa colocação que se entrelaçam: a defesa da vida como fuga de um lugar subjetivo da experiência na literatura, distanciando o texto literário, portanto, não só da autobiografia, mas de qualquer narrativa centrada no “eu”. O segundo nível, agregado ao primeiro, diz respeito a crítica a uma “psicanalização” da literatura, identificada pela presença da “estrutura edipiana

²²⁵ Ibidem, p. 12.

que se projeta no real ou se introjeta no imaginário”, modelo de análise literária recorrente em trabalhos como os de Marthe Robert (Ibidem, p. 13)²²⁶. Em terceiro, em contraponto aos dois preconceitos anteriormente citados, a percepção de que a escrita é um enfrentamento do fora que passa pela exploração da linguagem e os acontecimentos que a atravessam. Tal desvio dos enquadramentos psicanalíticos em direção ao próprio acontecimento da linguagem, torna-se patente na seguinte passagem de *Literatura e a Vida*:

Em regra geral, os fantasmas só tratam o indefinido como a máscara de um pronome pessoal ou de um possessivo: “bate-se numa criança” se transforma rapidamente em “meu pai me bateu”. Mas a literatura segue a via inversa, e só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: um homem, uma mulher, um animal, um ventre, uma criança... As duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu (o “neutro” de Blanchot). Por certo, os personagens literários estão perfeitamente individuados, e não são imprecisos nem gerais; mas todos os seus traços individuais os elevam a uma visão que os arrasta num indefinido como um devir potente demais para eles: Ahab e a visão de Moby Dick. De modo algum o Avarento é um tipo, mas, ao contrário, seus traços individuais (amar uma rapariga etc.) fazem-no chegar a uma visão, ele vê o ouro, de tal maneira que se põe a fugir sobre uma linha de feitiçaria na qual ganha a potência do indefinido – um avarento..., um tanto de ouro, mais ouro... Não há literatura sem fabulação, mas, como Bergson soube vê-la, a fabulação, a função fabuladora não consiste em imaginar nem em projetar um eu. Ela atinge sobretudo essas visões, eleva-se até esses devires ou potências²²⁷.

Como visto, o indefinido e o impessoal ocupam papéis cruciais no pensamento de Deleuze sobre a literatura. Enquanto que, do ponto de vista da crítica psicanalítica, sujeitos frasais indeterminados ou inexistentes em um texto poderiam encobrir e, ao mesmo tempo, revelar outra cena de natureza edipiana, despersonalizada pelos efeitos de uma circunstância traumática, mas que logo

²²⁶ Marthe Robert, *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

²²⁷ Deleuze, 2011, p. 13-14.

emergida, por força da análise, recuperaria os elementos sintáticos personalistas esquecidos, como os pronomes pessoais e possessivos. Tudo se passa como se houvesse no avesso das indeterminações um sujeito oculto, apagado por conta das fraturas constitutivas da subjetividade. De outro modo, na concepção deleuzeana de literatura (a qual, conforme vimos, remonta à Blanchot), observa-se que são os pronomes pessoais, os sujeitos próprios, os demonstrativos que são tornados remotos e ocos, inclusive deslocando-se o papel dos enunciadores de um texto e dissolvendo as operações embreantes de pessoa²²⁸, que identificariam nos enunciados marcas da enunciação linguística²²⁹. Por isso que, para Deleuze, a literatura, ao invés de resgatar uma identidade perdida no processo de construção dos enunciados (ou mesmo uma enunciação difusa no processo de construção da identidade), se move na direção de revelar a potência do impessoal contida, muitas vezes, pelas figurações e caracterizações falsamente definidas de uma coisa, pessoa ou personagem. Daí que a irrupção das singularidades, dos devires não generalistas, mas imprevistos, dependam das produções sintáticas e elocutórias diferenciais produzidas pelas máquinas de escrita da literatura moderna.

Artaud e Beckett, talvez foram os que chegaram mais longe nesses processos para Gilles Deleuze. Ao tratarem de Artaud, ao final de o *Anti-Édipo*, será o agenciamento “esquizorrevolucionário” que falará no lugar de um rastro do autor (assim como, contra a estrutura significante de uma edipianização feita pelo mercado capitalista):

Os cortes produtivos projetados sobre o grande corte improdutivo da castração, a captura do devir dos fluxos em forma de fluxo de lata

²²⁸ Maingueneau chamará esses dispositivos de embreagens linguísticas, visto que “inscrevem no enunciado sua relação com a situação de enunciação. Ela mobiliza elementos (os embreantes [embrayeurs]) que participam ao mesmo tempo da língua e do mundo, elementos que, embora continuem sendo signos linguísticos, adquirem seu valor por meio do evento enunciativo que produz. Naquilo que poderíamos denominar embreagem paratópica, estamos diante de elementos de variadas ordens que participam simultaneamente do mundo representado pela obra e da situação paratópica através da qual se institui o autor que constrói esse mundo”. (Maingueneau, 2006, p. 121).

²²⁹ Como mostra mais uma vez Blanchot, interprete de Mallarmé, no lugar de um sujeito da enunciação é o “outro” que se revela na linguagem: (...) “designar-se como outra linguagem, mais pura, mas também mais apagada, capaz de pôr em jogo, para nele desaparecer, o Outro mesmo de toda língua, Outro esse que no entanto não é ainda senão uma linguagem que, ela também, tem um Outro no qual deve desaparecer – e isso indefinidamente.” (Blanchot, 2010, p. 76).

ondulada, as aberturas tapadas por todos os lados. E talvez esteja nisso, como vimos, o valor mercantil da arte e da literatura: uma forma de expressão paranoica que já nem sequer tem necessidade de “significar” seus investimentos libidinais reacionários, uma vez que estes lhes servem, ao contrário, de significante: uma forma de conteúdo edipiana que já nem sequer tem necessidade de figurar Édipo, pois a “estrutura” lhe basta. Porém, no outro polo, esquizorrevolucionário, o valor da arte é tão somente determinado pelos fluxos descodificados e desterritorializados que ela faz passar sob um significante reduzido ao silêncio, abaixo das condições de identidade dos parâmetros, através de uma estrutura reduzida à impotência; escrita com suportes indiferentes, pneumáticos, eletrônicos ou gasosos, e que parece tanto mais difícil e intelectual aos intelectuais quanto mais acessível é aos débeis, aos analfabetos, aos esquizos, escrita que esposa tudo o que corre e tudo o que recorta, entranhas de misericórdia que ignoram sentido e objetivo (a experiência Artaud, a experiência Burroughs). É aqui que a arte chega à sua modernidade autêntica, que consiste unicamente em libertar o que já estava presente na arte de todos os tempos, mas que se encontrava oculto sob objetivos e objetos ainda que estéticos, sob as recodificações ou as axiomáticas: o puro processo que se efetua e não para de se efetuar enquanto se processa, a arte como “experimentação.”²³⁰

Contra a reiteração do mesmo, das formas territoriais sempre em captura axiomática dos fluxos (quando ainda há axiomas), do livro-estrutura que procura subsumir as diferenças ao seu significante imperioso²³¹, se opõe o “polo

²³⁰ Deleuze: Guattari, 2010, p. 491-492.

²³¹ Faz-se válida também uma crítica à centralidade do significante de um ponto de vista da linguística estruturalista de Ferdinand Saussure. Jacques Derrida apresenta o problema ao seu modo. Saussure, no *Curso de Linguística Geral*, (2008, São Paulo, Ed. Cultrix) afirma: “O laço que une o significante ao significado é arbitrário ou então, visto que entendemos por signo o total resultante da associação de um significante com um significado, podemos dizer mais simplesmente: o signo lingüístico é arbitrário” (Ibidem, p. 80). Derrida argumentará que para Saussure, o *conceito* ou *nível do significado* é constituído por relações opositivas-diferenciais no plano da *imagem acústica* ou do *nível do significante*. O devir do significado seria dado pelo devir do significante – definimos o que significado do significante “pato”, justamente por ele se diferenciar de um “rato”, um “gato” etc (diferenciação fonemática). Ora, para Derrida, Saussure ao propor um corte sincrônico e estruturalmente fechado entre significante e significado acaba por conservar um *centro* da estrutura ou uma espécie de *estruturalidade da estrutura*. Para Derrida, nada poderia garantir um interrompimento da rede do *diferir* (*diffrance*) estabelecido pelas relações opositivas-diferenciais do signo lingüístico ; o significado nunca se constituiria plenamente, posto estar num constante devir, de um fonema a outro, de um significante a outro, sendo o significante colocado para além de qualquer compreensão do *ser enquanto presença* fixa. Assim, a “*diffrance*” ultrapassaria a *oposição binária* proposta pelo estruturalismo saussureano, dada naquele jogo de presença/ausência. Daí a afirmação de Derrida : “A *diffrance* é o jogo sistemático das diferenças, dos rastros de diferenças, do espaçamento (spacing) pelo

esquizorrevolucionário”, escrita não interiorizada, escrita rizoma de fluxos decodificados a qual coloca em falência as estruturas rígidas com seus fluídos ramificados se liberta dos códigos que encapsulavam a espessura própria da linguagem, mole, movediça e escorregadia. É essa escrita de experimentações puras, da linguagem, do corpo e da vida (em uma palavra – dos devires) que encharca as experimentações modernas de literatura, que corre com veios líquidos através de obras como as de Artaud, Beckett e um certo Burroughs, encontrando-se na possibilidade de um grande fluxo intertextual de diferenças aproximadas entre si.

qual os elementos se remetem uns aos outros. Esse espaçamento é a produção, ao mesmo tempo passiva e ativa, dos intervalos (sem grifo no original) sem os quais os termos plenos não significariam, não funcionariam”(Derrida, 2001a, p. 32-33).

Considerações Finais

Uma das singularidades do pensamento filosófico de Gilles Deleuze é a necessidade de uma flutuação, para além de um suposto terreno estritamente filosófico, sem que isso incorra em um abandono dos problemas específicos da filosofia e nem em uma abdicação de seus meios próprios como forma de pensamento. Como afirma David Lapoujade, “cada vez o plano é diferente, em função do que é preciso pensar, assim como o que é preciso pensar difere segundo o plano sobre o qual se opera” (Lapoujade, 2015, p. 38). Flutua-se entre domínios, no entanto, não para resolver problemas concernentes a outros domínios, e nem para interromper seu próprio fluxo de pensamento, subordinando-se aos problemas de outras disciplinas. A filosofia mira o que se passa nas artes e nas ciências, porque ela mesma precisa se agenciar com esses outros territórios para que desenvolva seus impulsos e velocidades que lhes caracterizam.

Com efeito, embora a filosofia trace o seu território específico (como o fazem a arte e a ciência) esse território é movediço, suas linhas tanto externas quanto internas não são sempre retas e contíguas, haja vista a necessidade do pensamento filosófico pensar com aquilo que vem de fora. Como afirma no texto, “O Cérebro é a tela”:

O encontro de duas disciplinas não é feito quando uma se põe a refletir sobre a outra, mas quando uma se apercebe de que deve resolver, por sua conta e com seus próprios meios, um problema semelhante àquele que é também colocado em outra disciplina. Problemas semelhantes, em momentos diferentes, em ocasiões e condições diferentes, agitam diversas ciências, a pintura, a música e a filosofia, a literatura e o cinema. São as mesmas agitações em terrenos totalmente diferentes²³².

²³² Deleuze, 2016, p. 301.

Mas por que são “as mesmas agitações em terrenos totalmente diferentes”? Porque em todos os casos se enfrenta o caos, há de enfrentá-lo sem se perder a dimensão do infinito. A filosofia, por exemplo, recorta apenas uma parcela do movimento infinito, a partir da criação de conceitos: “o plano envolve movimentos infinitos que o percorrem e retornam, mas os conceitos são velocidades infinitas de movimentos finitos, que percorrem cada vez somente seus próprios componentes” (Deleuze: Guattari, 1992, p. 51). Cada domínio cria seus planos, “distinguidos pelas operações que se praticam em cada um deles” (Lapoujade, 2015, p. 38). Contudo, o que exige a criação de um plano,

(...) e doravante ‘funda’ o direito e legitima as pretensões é o sem-fundo, é a ascensão do sem fundo nelas. Só será legítimo não apenas o que dele provém, o que terá atingido ou atravessado o sem-fundo, mas o que vai exprimi-lo: os movimentos aberrantes²³³.

Dessa forma, as flutuações, a partir da filosofia, ocorrem porque um tremor semelhante se passa nos outros domínios, o qual ela pode apenas pensar por meio de seus recursos: “o signo desse sem-fundo e do que o povoa-singularidades pré-individuais e impessoais, intensidades, multiplicidades, diferenças livres ou nômades” (Ibidem, p. 32).

Desse problema do “não-fundamento”, proposto de variadas formas em cada plano, porém compartilhado em sua heterogeneidade, mais a necessidade de agenciamentos entre as máquinas de pensamento distintas para que possam funcionar mutuamente, ocorre, eventualmente, uma interferência de um plano sobre outro. Essas interferências, contudo, são feitas sob o signo da diferença.

Ao fim de *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari definem duas formas de interferência de um plano sobre outro – interferências extrínsecas e interferências intrínsecas:

Mas mais importantes nos parecem, agora, os problemas de interferência entre planos que se juntam no cérebro(...). A regra, em todos estes casos,

²³³ Lapoujade, 2015, p. 38.

é que a disciplina interferente deve proceder com seus próprios meios (...). São, portanto interferências extrínsecas, porque cada disciplina permanece sobre seu próprio plano e utiliza seus elementos próprios. Mas um segundo tipo de interferência é intrínseco, quando conceitos e personagens conceituais parecem sair de um plano de imanência que lhes corresponderia, para escorregar sobre um outro plano, entre as funções e os observadores parciais, ou entre as sensações e as figuras estéticas; e o mesmo vale para os outros casos. Estes deslizamentos são tão sutis, como o de Zaratustra na filosofia de Nietzsche ou o de Igitur na poesia de Mallarmé, que nos encontramos em planos complexos difíceis de qualificar²³⁴.

As interferências extrínsecas são aquelas em que os domínios entram em ressonância mútua, mantêm suas diferenças alinhadas em zonas de vizinhança, produzindo blocos pelas quais passam os devires de um lado a outro. Contudo, há também as interferências intrínsecas e essas, sobretudo, foram as que nos interessaram na presente tese. Em especial, na perspectiva das figuras literárias que escorregam sobre o plano de imanência da filosofia, se instalando entre os personagens conceituais e os conceitos, produzindo novas espécies de agenciamentos.

Nesse ponto, podemos afirmar que as multiplicidades reunidas no plano, devires que passam pelos conceitos, figuras literárias, máquinas literárias, personagens conceituais, dispositivos estéticos, afectos, perceptos, intercessores, não serão reduzidas a dois grupos, uma vez que “o plano de consistência as recorta todas, opera sua intersecção para fazer coexistir outras tantas multiplicidades planas com dimensões quaisquer” (Deleuze: Guattari, 2012b, p. 37). Tudo se passa como se as figuras fossem seccionadas de dimensões maiores, como na geometria o círculo é a secção de uma esfera em um plano, em uma superfície concreta.

A literatura vem povoar o plano de consistência da filosofia a partir dessas secções que, se por um lado aplaina suas figuras literárias em uma superfície, por outro, a situa como dispositivo concreto de relações impensadas. Isso

²³⁴ Deleuze: Guattari, 1992, p. 277-278.

porque, como afirmam a dupla de pensadores, “o plano de consistência é a intersecção de todas as formas concretas” (Ibidem, p. 37).

Por conseguinte, no plano filosófico, a heterogeneidade de elementos resultantes dos atos criativos converge entre si a partir de relações diferenciais, conexões e agenciamentos que levam o pensamento para novos territórios inexplorados. São através dessas alianças que os devires imperceptíveis passam à consistência: “tudo devém imperceptível, tudo é devir-imperceptível no plano de consistência, mas é justamente nele que o imperceptível é visto, ouvido” (Ibidem, p. 37). Tal nível de relações, entre elementos literários em um plano estrangeiro, designamos aqui como intertextualidade diferencial.

Outras formas de intertextualidade diferencial, no entanto, se revelam como formas de pensamento da arte. É o caso, por exemplo, da sobreposição entre planos de composição. Em uma entrevista realizada em 1981, após a publicação de *Lógica da Sensação*, chamada “A pintura inflama a escrita”, Deleuze responde sobre os “liames” entre Bacon e Sacher-Masoch, Proust e Kafka. A partir das figuras que eles produziram, intertextualmente se revelaria nessa família heterogênea de artistas uma violência que não é da ordem das imagens de figuras torturadas (como muito se disse), visto elas se apresentarem de maneira “bastante natural”, mas uma “violência das posturas”:

Bacon parece fazer figuras torturadas, o mesmo é dito de Kafka, aos quais se poderia acrescentar Beckett, mas basta olhar alguém que foi forçado a permanecer sentado por muito tempo, por exemplo uma criança na escola, para ver que seu corpo toma somente as posturas mais “econômicas”, em função de todas as forças que se exercem sobre ele (...). Em suma, há duas coisas bastante diferentes: a violência de situações, que é figurativa, mas também a inacreditável violência das posturas, que é “figural” e muito mais difícil de aprender²³⁵.

O figural é anterior às efetuações, é constitutivo e não corresponde, na situação analisada, à representação de estigmas da violência no plano figurativo. Interessa-nos que esse figural da violência é compartilhado por Bacon, Kafka e

²³⁵ Deleuze, 2016, p. 190.

Beckett, o que significa que a relação intertextual entres os três artistas acontece, sobretudo, ao nível dos devires e não de semelhanças figurativas entre suas obras. Adiante, outras relações intertextuais são estabelecidas entre a pintura e a literatura:

Aquilo que, em literatura, chama-se estilo, existe em pintura: é um conjunto de linhas e cores. E reconhecemos um escritor pela maneira de envolver, de desenrolar ou de quebrar uma linha em “sua” frase. O segredo da grande literatura é ir até uma sobriedade cada vez maior. Para citar um autor de que gosto, uma frase de Kerouac acaba sendo uma linha de desenho japonês, ela mal se apoia sobre o papel. Um poema de Ginsberg é como uma linha expressionista quebrada. Assim, pode-se imaginar um mundo comum ou comparável entre pintores e escritores. É esse precisamente o risco da caligrafia²³⁶.

Dessa forma, a intertextualidade entre artistas, além de acontecer ao nível dos devires, ocorre com a proximidade das linhas da pintura e da literatura. Esses dois tipos de relações não são antagônicos. Isto porque as linhas para Deleuze são irreduzíveis a sua inscrição material, ao gesto efetuado sobre uma superfície. É material em outro sentido: como modo de produção dos compostos de sensações que introduzem a inscrição material na própria sensação, esta mesma, manifestação das forças. Do mesmo modo, as linhas comportam os seus devires, não estão separadas da produção dos desejos. As linhas da literatura e da pintura se encontram mais uma vez, como campo de produção dos devires.

Todas as agitações comuns que atravessam os terrenos da filosofia e das artes levam Deleuze a concluir, em “O cérebro é a tela”, um de seus últimos textos: “só existe crítica se comparada (...), pois, num domínio, toda obra é, ela mesma, autocomparativa” (Deleuze, 2016, p. 301). E acrescenta:

²³⁶ Ibidem, p. 190.

Godard enfrenta a pintura em *Passion* e a música em *Prénom Carmen*, fazendo um cinema serial, mas também um cinema de catástrofe (...). Não há obra que não tenha sua sequência ou seu início em outras artes. Pude escrever sobre o cinema, não por direito de reflexão, mas quando problemas da filosofia me incitaram a buscar respostas no cinema, com o risco de que elas avertissem outros problemas. Todo trabalho se insere num sistema de revezamento²³⁷.

A arte e a filosofia como revezamento. Vai-se de um domínio a outro, produzindo a diferença a partir desse movimento de alternância. O liame entre uma obra e outra é o múltiplo (Idem, p. 190). Como quando Deleuze escrevia sobre Bacon, com o uso de reproduções de sua pintura, passando-se de uma reprodução à outra – “eu olho os trípticos e tenho um sentimento de que há uma espécie de lei interior; isso me força a pular de uma reprodução à outra para compará-las” (Ibidem, p. 192). Não há uma obra original que sirva de referência decisiva: é preciso que se repita diversas vezes o processo, para que da série se extraia sua lei, a diferença que percorre as reproduções. Da mesma forma, uma obra deve remeter a outra, de modo que dessas variações intensivas, algum acontecimento se crie.

Uma intertextualidade diferencial deve ser afinada a ordem de uma classificação, a mesma da formação dos conceitos: “numa classificação, trata-se de aproximar coisas muito diferentes em aparência e de separar aquelas que são muito chegadas” (Idem, p. 302). Em uma relação intertextual entre obras, inclusive estritamente literárias, são os “signos” ou “sintomas singulares” que são comparados, muitas vezes entrelaçados. No lugar de categorias gerais e formas abstratas, são os signos das obras que são colocados em relações de interferência mútua, para que daí irrompa um acontecimento (conceitos ou compostos de sensações), tal como em uma sintomatologia. Essa lógica intertextual, que implica obras diversas, é a mesma, portanto, é simétrica a que relaciona as diferentes disciplinas entendidas como “matérias sinaléticas”. A afirmação de Deleuze, ao tratar do cinema, seria válida também para literatura e outros gêneros de arte:

²³⁷ Deleuze, 2016, p. 301.

As classificações irão variar, tendo em vista a matéria, mas elas também se entrosarão, tendo em vista afinidades variáveis entre matérias (...). o cinema é, de uma só vez, uma matéria muito particular que possui, no entanto, um alto grau de afinidade com outras matérias, pictural, musical, literária... É preciso compreender o cinema, não como linguagem, e sim como matéria signalética²³⁸.

Quais sintomas se passam de um lado a outro? Talvez esse seja o grande tema do livro *Crítica e Clínica*. São os sintomas de cada escritor que estão em jogo, mas também os fluxos antagônicos da loucura que os atravessam mutuamente, submergindo os territórios.

Pensar por relações é uma dinâmica geral do pensamento. Porém, nunca acontece de maneira geral – as artes, como a filosofia e as ciências, cada qual forma seus blocos singulares: “o cinema conta histórias com blocos de movimento/duração. A pintura inventa todo outro tipo de bloco. Não são nem blocos de conceitos, nem blocos de movimento/duração, mas blocos linhas/cores” (Idem, p. 334). A literatura cria seus próprios blocos de perceptos e afectos, “o material particular dos escritores são as palavras, e a sintaxe, a sintaxe criada que se ergue irresistivelmente em sua obra e entra na sensação” (Idem, 1992, p. 218). Com esses blocos, as artes erguem seus monumentos, através dos quais se produzem os devires. No caso da literatura, não se representa, se efabula: “o ato do monumento não é a memória, mas a fabulação. Não se escreve com lembranças de infância, mas por blocos de infância, que são devires-criança do presente” (Ibidem, p. 218).

Da construção de blocos de criação singulares, decorrem duas situações: um limite comum entre todas as atividades criadoras e a constituição de blocos heterogêneos entre os blocos específicos de cada arte. Sobre o primeiro caso, Deleuze alterna a respeito do engajamento das artes entre a dimensão do “fora” e a constituição de um “espaço-tempo”. Em um texto com o “Ato de Criação” (1987), no contexto de uma discussão sobre o cinema, Deleuze irá afirmar:

²³⁸ Ibidem, p. 302.

Se eu alinhasse todas essas disciplinas que se definem por sua atividade criadora, diria que há um limite que lhes é comum. O limite que é comum a todas essas séries de invenções, invenções de funções, invenções de blocos duração/movimentos, invenções de conceitos, é o espaço-tempo. Se todas as disciplinas comunicam-se juntas, é no nível daquilo que nunca se desengaja por si mesmo, mas que está engajado em toda disciplina criadora, a constituição dos espaços-tempos²³⁹.

Sobre esse caso, Deleuze fornece um excelente exemplo de adaptação do romance para o cinema. Akira Kurosawa adaptou a novela de Dostoiévski, *O Idiota* (1869), em 1951 com o filme *Hakuchi* (O Idiota). Como se torna possível uma grande adaptação de um grande romance? Segundo Deleuze, “se Kurosawa pode adaptar Dostoiévski, ao menos é porque ele pode dizer: ‘tenho um negócio em comum com ele, um problema comum, este daqui’” (Ibidem, p. 337). Segundo Deleuze o problema comum seria o da “urgência das personagens”, mesmo vivenciando situações limites haveria sempre um problema mais urgente, que não se sabe qual é, para as personagens de ambos os criadores.

Assim, “não é de Dostoiévski que Kurosawa aprende isso. Todas as personagens de Kurosawa são desse jeito. É um belo encontro” (Ibidem, p.337). Em última instância, para Deleuze, um procedimento realizado em um determinado gênero de arte, com seus meios próprios, é uma ideia própria daquele gênero e responde ao fim a questão: o que é ter uma ideia em determinada arte? Como no cinema, mais uma vez como exemplo – este é feito da criação de blocos sonoros-visuais. Quando realizadores como Syberberg, Straub e Duras produzem uma disjunção do visual e do sonoro, eles não só estão trabalhando com a ideia do cinema, mas estão refazendo a pergunta: o que é uma ideia no cinema? (Ibidem, p. 338). Evidentemente, a pergunta e a resposta se dão por meios cinematográficos.

Há uma segunda situação, no entanto. Apresentamos alguns dos espaços-tempos do romance moderno na forma de perceptos de paisagens e afectos de devires imprevistos, combinados como potências de um novo

²³⁹ Idem, p. 334.

horizonte de sensações. Vimos também como as ideias produzidas na literatura ressoam mutuamente na música e na pintura. Por fim, vimos como o problema dos limites da linguagem e seu fora na literatura é redimensionado a partir de uma aproximação diferencial entre os escritores que enfrentaram esse problema.

De formas diversas, uma lógica diferencial se instala nas fronteiras entre domínios, territórios, disciplinas, obras, planos e entre as entidades criadas pelas diferentes formas do pensamento. Entretanto, aquilo que para o senso comum poderia paralisar o pensamento em espaços distintos, se torna o motor do pensamento para Deleuze, sempre animado pela potência de transposição de um limite a outro. A intertextualidade diferencial começa com a reunião de escritores e seus problemas de criação que ao longo de toda trajetória intelectual do pensador francês o motivou a avançar sobre seus próprios passos filosóficos. Com efeito, nesses encontros entre escritores se revela não o problema da diferença em sua acepção filosófica, mas enquanto operações literárias em vizinhança com a filosofia que se tornaram legíveis para nós por meio da noção de “intertextualidade diferencial”. Estas operações no fora da literatura e em suas intersecções no plano filosófico produzem abalos sísmicos desde o solo até o topo de cada um dos territórios com seus cortes e instaurações de planos. Criando com isso fissuras e rachaduras nas superfícies, provocam de maneira cumulativa trepidações entre os domínios tomados em todas suas extensões, o que os impelem a criação de variados blocos de devires, condição para produção de outros modos de vida, e de um viver junto inaudito.

ANEXO

Análise intertextual, na perspectiva diferencial: A Fera na Selva, de Henry James e a Doença da Morte, de Marguerite Duras.

A novela, o conto, cada qual ao seu modo são meios de devires expressivos. Esses se territorializam de maneira coordenada, se transcodificam segundo um ritmo crítico: a repetição periódica dos meios é o que produz uma diferença, via passagem de um a outro, via contaminação, via mutação, efetuando-se interagenciamentos²⁴⁰ sob o ritmo da desterritorialização, um corpo sem órgãos. Para Marguerite Duras, se opera um “travail de “déconstruction-reconstruction”:

Je fais mes livres avec les autres. Ce qui est un peu bizarre, c'est cette transformation que ça subit peut-être, ce son que ça rend quand ça passe par moi, mais c'est tout. (...) Simplement, moi, je suis peut-être une chambre d'écho²⁴¹

Conforme Duras, portanto, a relação “intertextual” entre os textos ocorre numa dimensão musical, um ato de ritornelo (Deleuze, 2012b), em que os meios saem de um agenciamento a outro, o que configura, para nós, uma prática de “Intertextualidade Diferencial”.

Com o intuito de demonstrar, porém sem esgotar, as possibilidades desta aproximação disjuntiva, é que faremos um cotejo entre a novela “A fera na selva”, de Henry James e “A doença da morte”, de Marguerite Duras²⁴², observando

²⁴⁰ Deleuze e Guatarri, “11. 1837 – Acerca do ritornelo”, In: Mil Platôs, vol. 4, São Paulo: Editora 34, 2012.

²⁴¹ Duras et Gauthier, Les Parleuses, Paris, Minuit, 1974, p. 217-218, apud La Bête Dans La Jungle - D'après La Nouvelle De Henry James, Adaptation Française Marguerite Duras, D'après 'Adaptation Théâtrale De James Lord - suivi De La Maladie De La Mort, De Marguerite Duras. Encarte Dossier Pédagogique. Paris: La Colline - Théâtre National, Tournée 2015, Les 2 et 3 avril 2015, p.10.

²⁴² Marguerite Duras adaptou, para o teatro, o conto “A Fera na Selva”, de Henry James (concluído em 1902), por duas vezes, em 1962 e em 1981, ano subsequente a este, em que a escritora publicou o conto “A doença da Morte”.

como estes dois sintomatologistas²⁴³ constituem, em suas obras, os sintomas da “doença da morte”, como o da forma da descoberta da “fera na selva”, a partir de uma forma de esquizoanálise:

A esquizoanálise não incide em elementos nem em conjuntos (...). Ela só incide em lineamentos, que atravessam tanto os grupos quanto os indivíduos. Análise do desejo (...). A esquizoanálise é como a arte da novela”. (Deleuze, 2012a, p. 85).

Em breve contextualização: enquanto, em “A fera na selva”, temos narrada a longa relação entre John Marcher e May Bartram que, durante anos, se realiza apenas a título de confiança e sigilo de um segredo e um devir- amor, em “A doença da morte” temos uma suposta união sexual entre um homem e uma mulher que, de modo inverso, ocorre no curso de alguns poucos dias, e mediante pagamento – embora não se tratasse de prostituição.

Temos uma potencial zona de vizinhança deflagrada entre as personagens, como se num procedimento diferencial, em que os corpos adquirem outra configuração na passagem de uma novela a outra, estabelecendo uma zona de indiscernibilidade, constituindo um interagenciamento entre as obras ou uma relação intertextual diferencial: conexões entre devires não hierarquizados, rizomáticos, o que ressalta o deslizamento entre as personagens.

A doença da morte

O uso do tempo verbal “futuro do pretérito”, combinado ao “presente”, cria duas linhas temporais, que conferem à matéria da narrativa um aspecto enigmático, um acontecimento que “não aconteceu, mas acontecendo”, ao mesmo tempo fadado a não se repetir – a não ser, na memória: o encontro sexual entre duas personagens de sexo oposto, a iniciação sexual de um homem. O referido desvio

²⁴³ Mística e Masoquismo (1967), IN: Deleuze, A ilha deserta: e outros textos, São Paulo, Iluminuras, 2008, pp 171-172.

temporal opera, a nosso ver, como um sintoma linguístico da “doença da morte”, da incapacidade de se desejar sexualmente e de amar:

Você poderia ter pago a ela.

Você teria dito: seria preciso vir toda noite durante muitos dias. (Duras, 2007, p. 43)

(...)

E depois ela pergunta: Você quer o quê?

Você diz que quer experimentar, tentar a coisa, tentar conhecer isso, a esse corpo, a esses seios, a esse perfume, à beleza, a esse perigo de colocar crianças no mundo que esse corpo representa (...).

Você lhe diz que quer experimentar, experimentar por muitos dias talvez.

(...)

Talvez até por toda a vida.

Ela pergunta: Experimentar o quê?

Você diz: Amar. (Idem, p. 44)

(...)

Todo dia ela viria. Todo dia ela vem. (Ibidem, p. 45)

(...)

Ela chegaria como a noite. Ela chega como a noite.²⁴⁴

Conforme perceptível, a linha de vida deste personagem é dura, cuja territorialidade determinada o impede de desejar uma mulher, muito menos amá-la, embora, nesse momento da narrativa, esteja se permitindo a confluir para a segmentação maleável, um índice de desterritorialização, um apontamento para o fora: experimentar a amar. Entretanto, por mais que pareça experienciar, ineditamente, um acontecimento de junção sexual, sob a primazia da primeira natureza:

Numa outra noite, por distração, você a faz gozar e ela grita.

Você lhe diz para não gritar. Ela diz que não gritará mais. Ela não grita mais.

²⁴⁴ Duras, A doença da morte, IN O homem sentado no corredor, A doença da morte. São Paulo, Cosac Naify, 2007, pp 43-85.

Nenhuma jamais gritará por tua causa de agora em diante. (Duras, 2007, p. 49-50)

O foco narrativo em 2ª pessoa, ora deslizando para a primeira, constitui outro comportamento linguístico que, combinado às variações do tempo verbal, conforme já anunciado, parece sentenciar ao personagem o acontecimento que não se viveu, não se deveio, em razão da dureza dessa linha de vida, repetindo aquilo que nunca mais acontecerá, em sua consciência:

Você lhe pergunta: no que a doença da morte é mortal? Ela responde: No fato de que aquele que a tem não sabe que é portador dela, da morte. E também no fato de que ele morreria sem vida pregressa dentro da qual morrer, sem conhecimento nenhum de morrer em vida nenhuma. (Duras, 2007, p. 58)

Nem mesmo se permitir a vivenciar francamente a experiência do gozo, ele o faz: o fluxo de consciência desta personagem sugere que, ante a viver essa experiência, à opção de poder racionalmente captá-la e armazená-la na memória, ele teria optado pela segunda:

Talvez você consiga um prazer até então desconhecido pra você, não sei. Tampouco sei se você percebe o rosnado surdo e distante do seu gozo através da sua respiração, através desse estertor dulcíssimo que vai e vem da boca ao ar de fora. Não creio. (Duras, 2007, p. 50)

A doença da morte, diagnosticada pela, por ora, sua amante, prevalece. Como triunfo da segunda natureza sobre a primeira, o agenciamento do desejo se desfaz, convertendo-se em reterritorialização edipiana:

No dia seguinte, de repente, você talvez notasse a ausência dela no quarto. No dia seguinte, talvez você experimentasse o desejo de revê-la ali, na estranheza da tua solidão, no seu estado de desconhecida tua.

(...) Dela, você não conhece mais do que o corpo adormecido sob os olhos entreabertos ou fechados. A penetração dos corpos, você não

poderia reconhecê-la, você não pode jamais reconhecer. Você não poderá jamais. (Duras, 2007, p. 84)

Quando você chorou, era só por você e não pela admirável impossibilidade de chegar até ela através da diferença que os separa. De toda a história você só retém certas palavras (...): Doença da morte. Bem depressa você desiste, você já não a procura, nem na cidade, nem na noite, nem no dia.

Assim, no entanto, você pode viver esse amor do único jeito que lhe era possível, perdendo-o antes que ele acontecesse. (Idem, p. 85)

Estabelece-se, assim, um “entre”, uma zona de vizinha com a linha de vida do protagonista da novela de James, que, diferencialmente, se agencia com a fera um tempo após a morte de sua amiga.

Um devir fera

A linha de vida de John Marcher se caracteriza pela mesma dureza: embora portando o segredo do devir-animal, “a fera”, não se deixou contaminar pelo devir-mulher de May Bartram, linha esta maleável:

A verdadeira forma que aquilo deveria assumir (...) era a forma do casamento, Mas o diabo, no caso, era que as próprias bases do relacionamento colocavam fora de questão o casamento. (...) sua obsessão, em suma, não era uma condição que ele pudesse convidar uma mulher a compartilhar; algo estaria à espreita dele (...) como uma fera na selva. (...) Um homem de valor não se permite partir acompanhado de uma mulher a uma caçada de tigres. Essa foi a imagem que acabou fazendo de sua própria vida.²⁴⁵

John, condicionado e deslumbrado socialmente – tanto que, a princípio do reencontro, classificou May “como uma parente pobre” -, opta por reduzir sua vida à molaridade da representação social, conferindo à própria um ritmo romanesco: não é por acaso que planeja, confunde sua vida às etapas da

²⁴⁵ James, A fera na selva, São Paulo, Cosac Naify, 2007, p.25.

estrutura da narrativa, o que caberia à fera deflagrar-se no que seria o clímax de sua história de vida:

Uma dessas surpresas foi que ele se pegou especulando (...) se o grande acontecimento tomaria forma agora como nada mais que a sua condenação a ver aquela mulher encantadora (...) partir para sempre de seu convívio. (...) soaria como um anticlímax desprezível. (James, 2007, p. 42-43)

(...)

A coisa se agravava à medida que as condições dela pioravam, e o estado de espírito que o assaltava, e que ele próprio observava como se fosse uma deformação definitiva de sua personalidade exterior (...). O que significava tudo aquilo – quer dizer, (...) ela e sua espera vã (...) e a censura muda da coisa toda – senão que, àquela altura, era tarde demais, era simples e implacavelmente tarde demais? (Idem, p. 43-44)

(...)

Parecia-lhe que estaria totalmente perdido se sua história acabasse se revelando um mero lugar-comum. (Ibidem, p.54)

Por conversão, a “doença da morte” durassiana contamina May Bartram: será que por uma escolha errada? O acontecimento de seu desejo, de sua potência, seu segredo molecularizado, seu devir-imperceptível – o amor, o desejo entre ela e John -, não foi o suficiente para operar uma máquina de guerra com o mesmo, para efetuar uma “irresistível desterritorialização” (Deleuze, 2012b, p. 12-13), um agenciamento do amor e da sexualidade? Ou será que Marcher se acercou de um território fortificado à prova de qualquer contaminação?

“Acima de tudo ela conhecia o segredo da diferença entre as formas que a vida dele assumia – tocar o pequeno emprego público, cuidar de seu modesto patrimônio, de sua biblioteca, de seu jardim no campo, das pessoas em Londres que ele visitava e que o visitavam – e o alheamento que reinava sob eles e que tornava todo o seu comportamento (...) um longo ato de dissimulação. (...) Isso o mundo estúpido (...) nunca chegará se descobrir, senão parcialmente. Só May Bartram descobrira (...) como que por sobre os ombros dele, espiando pelas frestas da máscara.

Assim (...) ela ficou de fato à espera ao lado dele, e deixou que esse vínculo desse cor e forma à sua própria existência. (James, 2007, p. 28)
(...)

Ela voltou a esperar, sempre com os olhos doces e frios postos sobre ele. Ela apenas o deixava esperando, contudo; isto é, ele apenas esperava. (Idem, p. 55)

(...)
Mostrou a ele que desejava deixar esclarecido o assunto que os unia. “(...) Você não tem mais que esperar por coisa alguma. Já aconteceu”. Falava aquilo com a fragilidade de uma criança doente, e no entanto, finalmente no desfecho de tudo aquilo, com a convicção de uma profetiza.” (Ibidem, p. 60)

Terá mesmo faltado à May emitir as partículas para a constituição de uma zona de vizinhança, de uma microfeminilidade com Marcher? Faltou-lhe devir sua “mulher molecular”? Um problema de afectos e perceptos?

Não queremos dizer que tal criação seja o apanágio do homem, mas, ao contrário, que a mulher como entidade mulher tem que devir-mulher, para que o homem também devesse mulher ou possa devir. (...) A sexualidade passa pelo devir-mulher do homem e pelo devir-animal do humano: emissão de partículas.²⁴⁶

Optaremos aqui pela alternativa da molaridade: May tanto pode ter deixado a sua condição social se segmentar à sua molecularidade, quanto sua maleabilidade ter sido endurecida pela molaridade de Marcher, condenando-a a viver em modo de espera, abrindo-se fendas a tal ponto, que redundou-lhe um corpo vazio e, por fim, numa linha de morte.²⁴⁷ Estabelecendo uma zona de vizinhança diferencial, a heroína durassiana desliza-se numa linha de fuga, que a possibilita vivenciar a morte, mas a morte do gozo.

²⁴⁶Deleuze, 2012b, p. 71, 75.

²⁴⁷ O ponto de vista em James é masculino, privilegiando a perspectiva de Marcher, em detrimento da de Bartram: daí a multiplicidade de especulações, a respeito dos devires dessa, diferentemente com o que ocorre em Duras, como se verá mais a frente.

La nature féminine est sentie comme insaisissable, mais stimulante par le héros durassien, tandis qu'elle est pétrifiante pour le héros jamesien. Cependant, réserve ou activisme, le résultat est le même : c'est l'aride solitude de celui qui souffre d'une blessure intérieure qui l'empêche de rejoindre l'autre par la passion. « Bête dans la jungle » ou « maladie de la mort », on retrouve la figure de l'homme blessé.²⁴⁸

Devir- mulher, devir animal.

A sexualidade passa pelo devir-mulher do homem e pelo devir-animal do humano: emissão de partículas" (Deleuze, 2012b, p. 73); Haverá sempre uma mulher (...) para perceber secretamente o segredo. Haverá sempre uma percepção mais fina (...), percepção do imperceptível. (idem, p. 86)

Ela abre os olhos, ela diz: Que felicidade.

Você lhe bota a mão na boca para que ela se cale, você lhe diz que não se diz esse tipo de coisa. (Duras, 2007, p. 50)

(...)

Você olha essa forma, você descobre nela ao mesmo tempo a potência infernal, a abominável fragilidade, a fraqueza, a força invencível da fraqueza em igual. (Idem, p. 63-64)

(...)

Ela está plena de você enquanto dorme. Os frêmitos levemente gritados que percorrem esse corpo se tornam mais e mais evidentes. Ela está numa felicidade de sonho por estar plena de um homem, de você, ou de um outro, ou de um outro ainda. (Ibidem, p. 74)

(...)

Ela abre os olhos, ela diz: Não minta mais. Ela diz que espera nunca saber nada do meu jeito que você, você sabe, com essa certeza nascida da morte, essa monotonia irremediável, igual a si mesma cada dia da tua vida, cada noite, com essa função mortal da falta de amar. (Idem, p. 80)

²⁴⁸ Clavaron, Y. La adaptation théâtrale de La Bête dans la jungle de Henry James par Marguerite Duras: une figure de l'homme blessé ou La maladie de la mort. IN Foucrier, Mortier, Frontières et Passages – Les échanges culturels et littéraires. Rouen: Publications de l'Université de Rouen, 1999, pp.267-273.

(...)

Ela não voltará nunca. (Ibidem, p. 83)

Tais trechos acima foram escolhidos por mostrarem o deslizamento que há entre o ponto de vista masculino, presente em James e a exploração da interioridade feminina, em Duras.

Embora haja uma tendência da crítica a associar a cegueira de Marcher a uma motivação homossexual²⁴⁹, aqui consideraremos que a territorialização molar do próprio foi o que o impediu de contaminar-se pelo segredo de May, o desejo molecularizado: faltou-lhe deslizar a sua linha de vida entre um devir-mulher:

Saber amar não é permanecer homem ou mulher, é extrair de seu sexo as partículas, as velocidades e lentidões, os fluxos, os n sexos que constituem a moça desta sexualidade. (...) Haverá sempre uma mulher (...) para perceber secretamente o desejo. Haverá sempre uma percepção mais fina (...); percepção do imperceptível (Deleuze, 2012b, p. 73, 86).

Um problema de afectos e perceptos, como desenvolverá Yves Clavaron (1999), com o apoio de Blanchot, em outros termos:

Selon M. Blanchot, « la maladie de la mort » chez Duras serait différente de ce que l'on trouve dans la nouvelle de James: "Nous ne sommes pas face à cette vérité, hélas ordinaire: je meurs sans avoir vécu, n'ayant jamais rien fait d'autre que de mourir en vivant, ou d'ignorer cette mort qu'est la vie réduite à moi seul et par avance perdue, dans un manque impossible à apercevoir." La maladie de la mort est sans doute l'équivalent d'une mort dans la vie pour le John Marcher de James, « l'homme à qui rien ne devait jamais arriver », tandis qu'on pourrait parler d'une mort qui se vit' pour les héros de Duras. En effet, du fond de son sommeil mystérieux qui constitue son mode de vie, l'héroïne durassienne amène l'homme à une existence paradoxale: elle suscite en lui le mouvement de la vie, l'anime, tout en sécrétant maladie de la mort. Le héros durassien s'active dans le tombeau que la femme édifie autour de lui tandis que le héros jamesien,

²⁴⁹ Witcheins, Kathryn. Henry James, French Feminist: Marguerite Duras's *La Bête dans la Jungle* IN Henry James's *Feminist Afterlives* – Anne Fields, Emily Dickinson, Marguerite Duras. New Mexico: Palgrave Macmillan, 2018, pp. 85-112.

enfermé dans son interminable attente, précipite la femme dans la tombe, où il vit déjà lui-même.²⁵⁰

Desta maneira, “A fera na Selva” e “A doença da morte” constituem blocos sensíveis e blocos de pensamentos heterogêneos, por onde ou por “entre” os devires circulam, sob o ritmo da mutação, constituindo relações perceptíveis apenas quando as obras se prolongam uma sob a superfície da outra (intensificando mutuamente os sentidos de fera e de morte, de selva e doença), ressonância que tratamos na presente tese como intertextualidade diferencial.

Assim, Marcher, ao se deixar contaminar-se com aquele marido que chora à cova de sua amada, finalmente calibra sua percepção para fazer emergir o sentimento de amor e o sentimento de luto: o devir-fera (como devir morte que, no entanto, se aproxima de uma linha de vida) finalmente se manifesta, com potência tal que o próprio perde a consciência, se transmutando em perceptos.

A linha de morte de May funciona como uma linha de fuga, uma abertura para o fora, que Marcher precisará vivenciar para, finalmente, agenciar-se com a fera e com a amiga morta. Assim, A fera na Selva interagencia-se, forma um “corpo sem órgãos” com a “Doença da Morte”: as personagens esquizos desta última, potencialmente, operam como um movimento para o fora. Ou como em uma série quase deleuzeana: aberrante, um acontecimento, um retorno diferencial, movimento de desterritorialização, uma relação de contraponto, movimentos de ritornelo, encontro rizomático, intertextual: o fora não experienciado em vida, não devindo entre May e Marcher.

²⁵⁰ Clavaron, Yves, op. cit, p. 272-273.

Bibliografia

ALLIEZ, E. *Deleuze: filosofia virtual*. Trad. Heloisa B. S. Rocha. São Paulo: Ed. 34, 1996.

ALMEIDA, Júlia. *Estudos Deleuzeanos da linguagem*. Campinas: Editora Unicamp, 2014.

Amarante, Dirce Waltrick. Joyce e Beckett: Pés diferentes num mesmo sapato. In: *Revista Sibila*. Ano 18 - ISSN 1806-289X

ANDERS, Günther. *Kafka: Pró e Contra*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

AUERBACH, Erich. *Ensaio de Literatura Ocidental*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2012.

BACKTHIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética – A teoria do Romance*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BADIOU, Alain. *A aventura da filosofia francesa no século XX*. Trad. Antônio Teixeira e Gilson Iannini. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BARROS, Diana L. P., FIORIN, J. L. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2011.

BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004

_____. *A preparação do romance II – A obra como vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Inéditos vol.2 – crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Inéditos vol.3 – teoria*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 30-39.

BATAILLE, George. *A História do Olho*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. Vol. 2. Trad.: Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. Vol. 3. Trad.: Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. *O espaço literário*. Trad.: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. Martins Fontes, 2005.

_____. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

_____. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *Mallone morre*. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2014.

_____. *Molloy*. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2014.

_____. *The complete dramatic works*. London/Boston: Faber & Faber, 1990

BERTRAND, Denis. *Caminhos da Semiótica Literária*. Bauru: Edusc, 2003.

BRUNEL P., PICHOS CI., ROUSSEAU A. M. *Qu'est-ce que la littérature comparée?* Paris: Armand Colin, 1983.

CARROL, Lewis. *Alice- edição comentada e ilustrada: Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Através do espelho*. São Paulo: Zahar, 2013.

CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2003.

CLAVARON, Yves. La adaptation théâtrale de La Bête dans la jungle de Henry James par Marguerite Duras: une figure de l'homme blessé ou La maladie de la mort. In: FOUCRIER, Chantal, MORTIER, Daniel. *Frontières et Passages – Les échanges culturels et littéraires*. Rouen: Publications de l'Université de Rouen, 1999.

CRACEL, Maria L. L. P. *Para uma filosofia do acontecimento*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da FFLCH da USP, para obtenção do título de Mestre em filosofia sob a orientação da Profa. Dra. Marilena de Souza Chaui, 2016.

CUSSET, François. *Filosofia Francesa – A influência de Foucault, Derrida, Deleuze & Cia*. Porto Alegre: Artmed, 2008.

DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta: e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. *Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2012.

_____. *Cinema 1. A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Cinema 2. A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. *Dois regimes de loucos*. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Ed. 34, 2016.

_____. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. *Francis Bacon: logique de la sensation*. 2 vols. Paris: Editions de la Différence, 1981.

_____. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Nietzsche a e filosofia*. Trad. Ruth Joffily e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka: Por uma Literatura Menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte, 2014.

_____. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1, São Paulo, Editora 34, 2011 a.

_____. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 2, São Paulo, Editora 34, 2011 b.

_____. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 3, São Paulo, Editora 34, 2012 a.

_____. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 4, São Paulo, Editora 34, 2012 b.

_____. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Entrevista com G. Deleuze. Editoração: Brasil, Ministério da Educação, TV Escola, 2001. Paris: Éditions Montparnasse, 1997.

_____. *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo, Editora 34, 2010.

_____. *O que é Filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

_____. Proust e os signos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Trad. Fátima Saadi, Ovídio Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. *Spinoza et le problème de l'expression*, Paris: Minuit, 1968.

_____. *Superpositions*. Paris: Minuit, 1978.

DERRIDA, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil, 1967.

DOSSE, François. *Renascimento do Acontecimento*. São Paulo: Unesp, 2010.

DIDI-HUBERMAN. *La ressemblance informe*. Paris: Macula, 2015

DURAS, Marguerite. *O Homem Sentado no Corredor. A doença da Morte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

FORNAZARI, Sandro K. *Deleuze hoje*. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2014.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense, 1986.

_____. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 1999.

_____. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. *Linguagem e literatura*. In: MACHADO, R. Foucault, a filosofia e a literatura. Rio de Janeiro: JZE, 2000. p. 137-174

GELAS, B., MICOLET, H. *Deleuze et les écrivains – Littérature et philosophie*. Nantes: Éditions Cécile Default, 2007.

GIDE, André. *Diário dos moedeiros falsos*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

GODINHO, Ana. *Linhas do estilo – Estética e ontologia em Gilles Deleuze*. Lisboa: Relógio D'Água, 2007.

GOMBROWICZ, W. Bakakai. *Kosmos*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1994.

_____. *Dziennik 1953-1958*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1997.

_____. *Dziennik 1959-1969*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1997.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

Hansen, João Adolfo. “Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa”. Revista: *Letras de Hoje*. Porto Alegre, 2012. V. 47, n 2. Pp. 120-130

HARDT, M. *Gilles Deleuze: um aprendizado em filosofia*. Tradução de Sueli Cavendish. São Paulo: 34, 1996.

HEIDEGGER, Martin. *Que é isto- A filosofia? Identidade e Diferença*. Petrópolis: Vozes, 2006.

HJELMSLEV, Louis. *Ensaio Linguístico*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

JAMES, Henry. *A Fera na Selva*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

JOYCE, James. *Finnegans Wake (por um fio)*. São Paulo: Iluminuras, 2018.

_____. *Ulisses*. São Paulo: Penguin, 2012.

_____. *Retrato Do Artista Quando Jovem*. São Paulo: Hedra, 2013.

KADOTA, Neiva Pitta. *A escritura inquieta: linguagem, criação, intertextualidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose seguido de O Veredicto*. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2013.

_____. *O Processo*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Martin Claret, 2011.

KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

KANT, I. *Crítica da razão pura*. Trad. Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2013.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. O conceito de literatura universal em Goethe. *Revista Cult*. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/o-conceito-de-literatura-universal-em-goethe/>>. Acesso em:

KETTLE, Arnold. "Dickens and the Popular Tradition". In: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 9, 1961.

KRISTEVA, Julia. *Semyothiké: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

LORD, James. La Bête dans la jungle – d'après la nouvelle de Henry James, adaptation Française de Marguerite Duras, d'après adaptation théâtrale de James Lord – Suivi de La Maladie de La Mort.

MALUFE, Annita Costa. Aquém ou Além das metáforas: A escrita poética na Filosofia de Deleuze. *Rev. Let.*, São Paulo, v.52, n.2, p.185-204, jul./dez. 2012.

MARGUERITE DURAS. Encarte dossier pedagogique. Paris: La Colline - théâtre national, Tournée 2015, les 2 et 3 avril 2015. Disponível em: <<https://www.colline.fr/sites/default/files/la-bete-dans-la-jungle-dp-peda.pdf>>

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

_____. *Potências do tempo*. Trad. Hortência Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017

LEBRUN, Gerard. *Sobre Kant*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____. *Kant e o fim da metafísica*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

LE CLÉZIO, J. H. G. *Índio Branco*, trad. Júlio Henriques. Lisboa: Edições Fenda, 1989.

LIMA, Marcos Eduardo Rocha. *Três esquizes literários: Antonin Artaud, Raymond Roussel e Jean-Pierre Brisset*. Porto Alegre: Sulinas, 2007.

LINS, Daniel. *Estética como acontecimento – O corpo sem órgãos*. São Paulo: Lumme Editor, 2012.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora – Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LYOTARD, Jean-François. *Peregrinações: Lei, Forma, Acontecimento*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

MELVILLE, HERMAN. *Bartleby, o escrevente: Uma história de Wall Street*. São Paulo: Autêntica, 2015.

_____. *Moby Dick*. São Paulo: Landmark, 2017.

MACHADO, Roberto. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MALLARME, S. *Oeuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 2003.

MÈREDIEU, Florence. *Eis Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

NIETZSCHE, F. WILHELM. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. São Paulo, 2007.

_____. *Ecce homo*. Tradução e organização de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2003

NABAIS, Catarina Pombo. Gilles Deleuze: Philosophie et Littérature. Paris: Editora L'Harmattan, 2007.

_____. "Deleuze: um L de Literatura" ou "A Literatura: uma vida". In ANGEL, Golgona (Org.). Jornada sobre o conceito de Poética. Escrever: porquê, para quê, para quem? FCUL, 30 maio 2008. Disponível em: . Acesso em 12 de nov. 2015.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: Edusp, 2015.

PACHECO, Fernando Tôrres. *Personagens Conceituais – Filosofia & Arte em Deleuze*. Belo Horizonte: Relicário, 2013.

PAZ, Octávio. *Convergências – ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

PEREC, Geroge. *La disparition*. Paris: Dénoël, 1969.

PESSALÁCIA, Caroline Marini. *Louis Wolfson: As Palavras de Escritura Fina*. Dissertação de Mestrado defendida na UFU em 2010.

PIRANDELLO, Luigi. *40 novelas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PROUST, Marcel. *A la recherche du temps perdu*. GDID Media, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. São Paulo: Editora 34, 2006.

ROBBE-GRILLET, A. *Por um novo romance*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1965.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SAMOYAULT, Tiphaine. *Intertextualidade*. São Paulo: Hucitec, 2008.

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

SILVA, Valéria L. da. *Diferença: Filosofia da Fronteira – O pensamento do Acontecimento de Gilles Deleuze*. Tese de doutoramento apresentada na FFLCH da USP, sob a orientação do Prof. Dr. Bento Prado Júnior, em Maio/2006.

SOUSA, Dias. *Lógica do acontecimento – Deleuze e a Filosofia*. Porto: Edições Afrontamento, 1995.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 1970.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

WITCHELNS, Kathryn. Henry James, French Feminist: Marguerite Duras's *La Bête dans la Jungle* IN *Henry James's Feminist Afterlives – Anne Fields, Emily Dickinson, Marguerite Duras*. New Mexico: Palgrave Macmillan, 2018, pp. 85-112.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

ZOURABICHVILI, F. *Deleuze: uma filosofia do acontecimento*. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2016

ZOURABICHVILI, F. *Deleuze. Une philosophie de l'événement*. Paris: PUF, 1994

_____. *O vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: 2009.