

# As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari

Karl Erik Schollhammer \*

## Abstract

This essay discuss the notion, developed by Gilles Deleuze and Felix Guattari in their book *Kafka: Toward a Minor Literature*, 'Minor Literature' as a differential practice of writing possible in all kind of language. Finally, it reflects on its development in Deleuze's book *Cinema 2 : The Time-Image*.

**Key-Words:** Minor literature, Franz Kafka, Deleuze/Guattari.

# N

as seguintes reflexões, gostaria de abordar o conceito de "literatura menor" – desenvolvido por Deleuze e Guattari no livro *Kafka – por uma literatura menor* (1977) – que

\* Professor Adjunto de Teoria da Literatura do Departamento de Letras, PUC-Rio.

durante as últimas duas décadas tem aparecido com frequência nos debates sobre a relação “literatura e sociedade” em suas várias implicações, desde uma reformulação da questão política nas práticas analíticas da literatura até uma caracterização de certas literaturas canonicamente e geograficamente marginais na perspectiva dos estudos culturais.

Devido ao espaço restrito deste ensaio não pretendo oferecer uma cartografia da emergência da idéia do caráter “menor” de certas literaturas, mas apenas revisitar sua introdução no contexto da leitura sistemática da obra de Kafka e seu desdobramento nos comentários sobre a possibilidade atual de um cinema político no livro *A Imagem-Tempo* (1990). É claro que o interesse que o conceito de uma “literatura menor” desperta hoje é motivado pela possibilidade que este oferece de retomar a questão política na literatura de uma maneira que simultaneamente evita recair nas armadilhas de uma literatura engajada à moda dos anos sessenta e setenta e preserva a insistência da literatura como realidade social. Neste sentido, a questão política se apresenta como o lado “realista” da literatura, não por descrever a realidade de maneira realisticamente verossímil e engajada, mas por ser ela mesma uma realidade que intervém nas práticas da sociedade. A principal questão a ser discutida então é: como a literatura intervém e como a sua leitura, a análise teórica pode participar fortalecendo esta intervenção. Antes de começar é importante sublinhar que esta pergunta não visa a redimir a exclusividade cultural da literatura nem a lhe atribuir uma nova missão em relação a grupos sociais oprimidos ou excluídos aos quais não pertence. Muito pelo contrário, tal seria um erro crasso, já que repetiria o esquema paternalista que a teoria de uma literatura engajada sempre supunha, de uma literatura “aqui” que se dirige a uma realidade “aí”, de um autor que sabe melhor em relação aos leitores que precisam ser salvos de sua ignorância e alienação. No cerne do conceito de uma literatura menor, opera uma outra concepção de realismo em que a realidade é entendida enquanto agenciamento, ou seja, enquanto prática, e neste sentido trata-se aqui de uma reformulação do que entendemos por política e por realidade.

No livro *Kafka – por uma literatura menor*, Deleuze e Guattari definem claramente sua motivação na leitura de Kafka, que se desdobra da sua compreensão da relação entre literatura e teoria. Em primeiro lugar, rejeitam a análise interpretativa e sua procura por níveis de profundidade imaginária, fantasmagórica ou simbólica no texto, assim como as abordagens estritamente estruturais, que reduzem o texto a oposições formais. Positivamente, os autores entendem sua leitura como estratégica, uma leitura que em vez de ressaltar a hermenêutica de uma profundidade escondida, insiste na política da superfície do texto, ou seja, da sua inserção real enquanto enunciado, na prática da linguagem. Em segundo lugar, insistem no caráter experimental, tanto da literatura quanto da análise literária, que se expressa na compreensão da obra literária enquanto um laboratório de experimentação e de experiências discursivas, poéticas e sociais cujos resultados a leitura extrai, realiza e expressa dinamicamente. Em outras palavras, poderíamos dizer que não se trata, para Deleuze e Guattari, de compreender os textos literários nem de interpretá-los e procurar o que significam, mas de descobrir como funcionam, o que podem

fazer, assim como se descobre o funcionamento de uma máquina, desmontando-a para logo remontá-la teoricamente, evidenciando sua real performance. Percebemos desta maneira o fundamento pragmático da leitura que acompanha o texto literário no seu funcionamento experimental e nos seus efeitos que não se restringem aos efeitos poéticos epifânicos, supra-sensíveis, sublimes e transgressivos nem nos cognitivos e edificantes, isto é, não se interessam pelos efeitos restritamente individuais e subjetivos. Descobrir a máquina do texto significa situá-lo entre o nível individual da psicologia, da memória e da imaginação e o nível abstrato e objetivo da estrutura, do sentido e do símbolo, para descobrir e articular o que faz, como cria conexões e agenciamentos e como transmite e transforma intensidades inseridas em outras multiplicidades. Trata-se, em outras palavras, de articular os protocolos de experiência, os repertórios de vida, contidos na máquina de expressão que é a literatura. Aqui, a teoria tem um papel decisivo, não só como descrição de um objeto alheio a si, mas também como afirmação positiva daquilo que já está presente virtualmente no texto. Neste sentido, a teoria, ou seja, a leitura analítica que se desdobra da obra, se mostra positiva e afirmativa em relação à máquina, uma vez que ela a desmonta e remonta ludicamente, procurando a continuidade da força encontrada no texto. Força esta que no livro sobre Kafka basicamente se revela como intensidades, linhas de fuga e metamorfoses, principalmente no devir animal. Percebemos que a teoria, desenvolvida como prática de leitura, se propõe a afirmar o movimento experimental detectado na máquina de expressão que é a obra. Por um lado, mostra, através de uma descrição objetiva, uma “mecânica da leitura” (BAUGH, 2000, p. 35), revelando como a obra produz certos efeitos. Por outro, desenvolve uma “pragmática experimental” (BAUGH, 2000, p. 35), que aborda a obra como agenciamento maquínico avaliado segundo os valores e objetivos da própria leitura. Logo de início, Deleuze e Guattari evocam o estatuto particular que atribuem à literatura enquanto objeto de estudo. Para eles, a literatura não se delimita a ser um objeto para a teoria literária ou para o pensamento filosófico. Ela é uma prática na língua que agencia seu próprio desdobramento em teoria. Assim, a teoria não pode ser entendida independentemente do seu objeto, pois ela se encontra virtualmente contida na literatura. A principal atividade do pensador e do leitor é desdobrá-la dinamicamente, afirmando sua real criatividade, sua força de realização, ou seja, seu devir-realidade, no qual a teoria é cúmplice, pois seu alvo principal sempre será explorar até onde a sensibilidade literária pode levar o pensamento.

Mas a questão principal que ainda se impõe é em que sentido podemos, nesta perspectiva de Deleuze e Guattari, entender a procura da literatura por efeitos de realidade. E se a literatura não expressa a intimidade do autor nem representa sua realidade exterior, o que expressa precisamente? Na leitura que Deleuze e Guattari fazem de Kafka, encontramos certas contradições aparentes que podem ser férteis para entender sua proposta. Depois de rejeitar vigorosamente as leituras de Kafka de teor psicanalítico e biográfico, os autores reinserem as máquinas expressivas analisadas – as cartas, os contos e os romances – ou na relação entre a vida pessoal de Kafka e sua escrita, ou na relação entre sua experiência individual e o contexto histórico. No caso das

cartas a Felice, os autores observam como se constrói um pacto diabólico que afasta o matrimônio, permitindo que as intensidades eróticas circulem. Os contos expressam uma linha de fuga inscrita na autonomia fechada da estrutura breve em forma de uma metamorfose, um devir-animal. Nos romances, por sua vez, os autores percebem uma espécie de "reenactment" alegre e desafiador dos agenciamentos maquínicos coletivos dos sistemas sociais, burocráticos, jurídicos e políticos. Mas isso não significa, na perspectiva de Deleuze e Guattari, uma volta aos papéis representativos da literatura. Ao contrário, expressa como a história pessoal e coletiva se converte em material, substância prima, para as máquinas de Kafka. Nos três casos, o argumento central é que a escrita desterritorializa o autor enquanto subjetividade da enunciação e indivíduo intencional. Nas cartas, através de uma anulação da distinção clara entre um sujeito de enunciação e um sujeito do enunciado, em que a presença oferecida pela voz íntima possibilita a exclusão e a ausência do escritor em relação à realização do noivado com Felice; nos contos, o devir-animal neutraliza a autoridade intencional, assim como a intimidade lírica do autor, numa linha de fuga possibilitada pelo rigor estrutural da narrativa curta; e nos romances, o personagem é tão alegremente afirmativo em relação aos sistemas, que enfrenta a Lei, o castelo etc, que sua ação se confunde com o mesmo funcionamento destas forças sociais. É nesta operação que observamos como a literatura não emana de um "eu" autoral como reflexo da sua biografia. Ao contrário, ela intervém na esfera íntima, neutralizando a suposta profundidade e autonomia na exteriorização dos mecanismos que a amarram nas engrenagens da família, do trabalho e da sociedade, interpeladas e contestadas pela própria escrita. Por isso, não podemos entender a escrita como a esfera exclusiva de Kafka, onde ele encontraria proteção contra as exigências do mundo e conquistaria liberdade. Na verdade, é muito mais uma prática que se articula nas interfases com os mecanismos repressivos da família, do trabalho e da sociedade e que procuram uma continuidade de intensidades no movimento de fuga. Em relação aos sistemas sociais e históricos, a mesma lógica funciona na escrita, que em vez de negar e criticar a realidade dialeticamente, desterritorializa-a numa aposta de alegre afirmação que a leva ao seu limite de evidência e redundância. O real efeito da literatura se desloca da recepção individual para um nível coletivo em que os agenciamentos maquínicos são desmontados pela máquina expressiva da escrita: "Kafka se propõe a extrair das representações sociais os agenciamentos de enunciação, e os agenciamentos maquínicos, e a desmontar esses agenciamentos" (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 70). No romance *O Processo*, o que para alguns críticos era entendido como a representação da transcendência da Lei e da interioridade da culpa, para Deleuze e Guattari reflete "apenas" a imanência do agenciamento maquínico da justiça, nutrido do desejo que permeia todas as relações entre os agentes da justiça e os sujeitos que circulam no seu sistema. Se a Lei parece incognoscível, não é por ser transcendente, mas, segundo Deleuze e Guattari, por ser ela despojada pela escrita de Kafka, de toda interioridade e por se confundir com sua enunciação na sentença. O exemplo se justifica por mostrar a função dupla da escrita enquanto máquina de representação: "transcrever em agenciamento,

desmontar os agenciamentos" (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 70). Assim, o objetivo da própria leitura analítica é continuar e estender a função principal da literatura: "ele consiste antes em prolongar, em acelerar todo um movimento que já atravessa o corpo social: ele opera em um virtual, já real sem ser atual (as potências diabólicas do futuro que no momento apenas batem à porta)". (1977, p. 72)

Na definição de uma literatura menor, Deleuze e Guattari apontam três elementos fundamentais: em primeiro lugar, a literatura menor se caracteriza como prática de uma minoria numa língua maior que é modificada "por um forte coeficiente de desterritorialização" (1977, p. 25). Em segundo lugar, pela natureza imediatamente política do seu enunciado. O espaço exíguo faz com que cada caso individual seja ligado à política, abolindo assim as distinções entre o privado e o público, o íntimo e o social. Em terceiro lugar, pelo fato de que tudo adquire um valor coletivo. Aqui o enunciado individual é imediatamente coletivo, e o escritor, na sua individualidade, desde já articula uma ação comum. Mas como entender esta prática motivada por "um forte coeficiente de desterritorialização"? No caso histórico de Kafka, trata-se de um escritor que escreve em alemão como parte de uma minoria judia em Praga e, portanto, é desterritorializado triplamente. Não escreve em tcheco, a língua da sua pátria, não escreve em iídiche, a língua da sua comunidade, mas escreve num alemão deficitário, deslocado da língua maior. Assim, a desterritorialização da língua de Kafka expressa a ruptura do seu compromisso nato com as ideologias de uma língua materna, estofa da consciência nacional e conteúdo de uma identidade orgânica que naturalmente representa. O caráter imediatamente político da literatura de Kafka é resultado da corrosão da identidade e da ideologia da nação, que possibilita uma prática literária em vias de "suprir uma consciência nacional muitas vezes inativa e sempre em vias de desagregação e cumprir tarefas coletivas na falta de um povo." (DELEUZE, 1990, p. 259). É por essa desarticulação da consciência coletiva e nacional que a "literatura se torna positivamente encarregada do papel político" (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 27), um papel que de maneira fundamental visa a exprimir "uma outra comunidade potencial, [a] forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade" (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 27). Mas é importante aqui insistir que o caráter minoritário da literatura de Kafka, para Deleuze e Guattari, exemplifica as condições de uma prática minoritária e revolucionária em toda língua. "Menor" é aquela prática que assume sua marginalidade em relação aos papéis representativos e ideológicos da língua e que aceita o exílio no interior das práticas discursivas majoritárias, formulando-se como estrangeiro na própria língua, gaguejando e deixando emergir o sotaque e o estranhamento de quem fala fora do lugar ou de quem aceita e assume o não-lugar como seu deserto, na impossibilidade de uma origem. Assim, o escritor ou o artista não precisa efetivamente formar parte de uma minoria, basta "encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto" (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 28-29) para assumir a prática menor. A dimensão positiva desta prática é que ela carrega em si uma comunidade possível ou um "povo por vir", segundo a formulação enigmática de Deleuze e Guattari. É uma

literatura que participa nessa tarefa: “não dirigir-se a um povo suposto já presente mas contribuir para a invenção de um povo” (DELEUZE, 1990, p. 259-260). Inventar um povo marca exatamente a passagem, na literatura menor, de um efeito estritamente receptivo sobre um suposto leitor, previsto nas poéticas do modernismo, para um efeito que se dá como uma enunciação coletiva de uma comunidade potencial. A diferença fundamental é que o efeito pensado por Deleuze e Guattari não é uma consequência da obra sobre o receptor, mas a materialização, consequência do exercício menor da língua, de um enunciado coletivo enquanto agenciamento, que se engrena diretamente na rede discursiva do poder. Assim, o aspecto imediatamente político da literatura menor não tem nada a ver com seu conteúdo ideológico, mas com sua performance enquanto uma multiplicidade de atos de fala que forma uma máquina expressiva. No entanto, a condição fundamental desta prática é que o escritor abdique da sua autoridade autoral, renuncie “ao exercício individual para se fundir na enunciação coletiva da ‘inumerável’ multidão dos heróis de [seu] povo” (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 27).

Nas leituras de Kafka feitas pelo escritor e teórico francês Maurice Blanchot, nas quais Deleuze e Guattari se inspiraram diretamente, esta renúncia se dá em primeiro lugar como uma passagem do “eu” ao “ele”. Acontece pela primeira vez de maneira notável no conto *O veredicto*, e não só expressa o esvaziamento do íntimo “eu” numa terceira pessoa “ele”, mas também a emergência de um “neutro” que se instala no intervalo indeterminado entre sujeito de enunciação e sujeito do enunciado. O “neutro” vem de uma zona indiscernível entre o “eu” e o “ele”, da qual transparece aquilo que Blanchot denomina o “Fora” da literatura. Na leitura de Deleuze e Guattari, o “Fora” é o lugar da multidão<sup>1</sup>, isto é, de uma vitalidade anônima e de intensidades sem sujeito, constituído de puras *hecceidades*, blocos de perceptos e afetos, como um avesso a partir do qual e em direção ao qual a língua e as práticas culturais e sociais se articulam. Dito de outra maneira, é no “neutro” que sujeito e objeto se fundem, no sentido em que a escrita aqui não é um resultado da intenção de um sujeito mais do que o sujeito é resultado da escrita, possibilitando que uma comunidade se expresse na des-individualidade de um escritor levado pelos agenciamentos da sua própria máquina expressiva. É neste sentido que Deleuze e Guattari podem falar que é a “solidão de Kafka [que] o abre para tudo o que hoje atravessa a história” (1977, p. 28). Esta relação entre o indivíduo em seu anonimato e a comunidade, tão importante para Deleuze e Guattari, oferece um paralelo significativo com a noção de Blanchot (1983) de “comunidade inconfessável”. Ela é definida como a comunidade que se abre na eminência da morte do outro ou na perda mútua de identidade no pacto sacrificial dos amantes, isto é, no

1 Antonio Negri e Michael Hardt têm esclarecido este ponto em Deleuze e Guattari distinguindo “povo” de “multidão”. “O conceito moderno de povo é, na verdade, produto do Estado-nação, e só sobrevive dentro do seu contexto ideológico específico... A multidão é uma multiplicidade, um plano de singularidades, um conjunto aberto de relações, que não é nem homogênea nem idêntica a si mesma, e mantém uma relação indistinta e inclusiva com os que estão fora dela. Em contraste, o povo tende à identidade e homogeneidade internamente, ao mesmo tempo em que estabelece suas diferenças em relação ao que dele está fora e excluído” (NEGRI, HARDT, 2001, p.120).

movimento que põe o indivíduo “fora-de-si”, abrindo-o, em sua impossibilidade, ao Aberto que é uma comunidade.

Dez anos mais tarde, as mesmas idéias voltam a aparecer no livro sobre *Imagem-Tempo* (1990), em que Deleuze define o cinema político moderno como aquele que evidencia a ausência de um povo. “No cinema americano, no cinema soviético, o povo está dado em sua presença, real antes de ser atual, ideal sem ser abstrato. Daí a idéia que o cinema como arte das massas possa ser a arte revolucionária por excelência, ou democrática, que faz das massas um verdadeiro sujeito” (1990, p. 258). Mas essa confiança representativa participa exatamente das ilusões narrativas da imagem-movimento de representar uma totalidade orgânica de maneira coerente e motivada, enquanto a condição de uma verdadeira arte é, ao contrário, romper a fantasmagoria representativa para ser realmente política, isto é, mostrar o povo enquanto ausente, mostrar a impossibilidade ou a intolerabilidade da revolução e mostrar que em vez de um povo só existem minorias fragmentadas e estilhaçadas. É a partir desta condição marginal nada favorável que o cinema e a arte encontram sua verdadeira vocação e criatividade: “de produzir enunciados coletivos, que são como que os germes do povo por vir, e cujo alcance político é imediato e inevitável. Por mais que o autor esteja à margem ou separado de sua comunidade, mais ou menos analfabeta, essa condição ainda mais o capacita a exprimir forças potenciais e, em sua própria solidão, ser um autêntico agente coletivo, um instrumento coletivo, um catalisador” (1990, p. 264). Embora o tom deste livro seja bem menos otimista, Deleuze esclarece aqui uma mudança fundamental na concepção do “teor” político da arte. Se antes ela era ligada à agitação ideológica, hoje “a agitação não decorre mais de uma tomada de consciência mas consiste em fazer tudo entrar em *transe*, o povo e seus senhores, e a própria câmera, em levar tudo à aberração, tanto para pôr em contato as violências quanto para fazer o negócio privado entrar no político e o político no privado” (1990, p. 261). É claro que o termo *transe* se motiva pelo exemplo do artista moderno do 3º Mundo, que Deleuze encontra no cinema de Glauber Rocha. Nos filmes de Glauber, o transe é um estado das coisas que subverte as dicotomias estáveis entre o privado e o público, o íntimo e o político, o histórico e o mito, a realidade e a ficção e, ao mesmo tempo, a atualização simultânea destas categorias contraditórias na aberração dinâmica da imagem.

Transe, aberração e delírio são apenas alguns dos termos que, para Deleuze, refletem a possibilidade da literatura perder sua forma representativa e funcionalidade comunicativa. Na introdução ao livro *Crítica e Clínica* (1997), Deleuze afirma que a literatura arrasta “a língua para fora de seus sulcos costumeiros, levá-la a delirar. Mas o problema de escrever é também inseparável de um problema de ver e 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” (DELEUZE, 1997, p. 9). O alvo da literatura, segundo Deleuze, sempre é chegar ao limite do fora que só pode ser aproximado no processo delirante da linguagem, na sua metamorfose, seu devir, em que emergem “visões e audições não-linguageiras” de onde a linguagem nasce. Como comentamos anteriormente, a realidade

da literatura se dá exatamente neste *devenir* em que a língua perde sua forma, se torna *informe*, abrindo mão do seu compromisso com a representação. Simultaneamente, provoca uma instabilidade na realidade que aparece por meio da escrita enquanto *devenir-mulher*, *devenir-animal*, *devenir-vegetal*, *devenir-molécula*, *devenir-imperceptível* etc. Trata-se assim de uma literatura ou uma arte que arranca o véu de Maia da representação, perfura buracos na linguagem (Beckett), para ver e ouvir “o que está escondido atrás” (DELEUZE, 1997, p. 9). Como fica claro na arguição de Deleuze, esta passagem implica uma passagem do nível individual ao nível coletivo, pois o que se revela na literatura e na arte, na derrota da representação, não é o inconsciente subjetivo, a memória íntima, nem a experiência privada. “Essas visões, essas audições não são um assunto privado, mas formam as figuras de uma história e de uma geografia incessantemente reinventadas. 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” (DELEUZE, 1997, p. 9). Simplificando, com a intenção de entender melhor a noção deleuziana da literatura, poderíamos dizer que o processo dinâmico, catalisado pela literatura na língua, é que é sua verdadeira *saúde*, sua potência, que a leva ao limite da expressão, nos permite ver e ouvir outra coisa além daquilo que a língua identifica, representa e imita. Mas de onde vêm esses afetos e perceptos? O que quer dizer que vêm do “fora”? A resposta é que vêm da pura potência coletiva, do plano de imanência, da vida ou da multidão, que carrega uma história e uma geografia em si como um tempo qualitativo, e de onde um “povo” poderia vir. Mas trata-se de um povo sem destino heróico nem redentor, nunca chamado “a dominar o mundo. É um povo menor, eternamente menor, tomando um *devenir-revolucionário*. Talvez ele só exista nos átomos do escritor, povo bastardo, inferior, dominado, sempre inacabado... É o *devenir* do escritor” (DELEUZE, 1997, p. 14). Na literatura, este povo aparece para Deleuze encarnado em personagens na margem da sociedade e da razão, nos originais e anômalos, como o escrivão Bartleby do conto de Melville ou como Ahab do romance Moby Dick. No conto “Bartleby, o escrivão”, o personagem é contratado como copista num pequeno escritório e faz, inicialmente, seu trabalho satisfatoriamente. Um dia começa a recusar a ler seus próprios textos para revisão com a enigmática frase, *I would prefer not to!* e com o tempo repete cada vez mais a frase recusando-se a fazer qualquer serviço no seu emprego. Quando, por motivos óbvios, é demitido, ele se recusa a sair do escritório e, finalmente, detido na prisão, ele morre, recusando-se a aceitar alimentos. Na leitura de Deleuze, Bartleby é a encarnação da “fórmula” – *I would prefer not to* –, uma frase que, mesmo parecendo uma anomalia gramatical, absorve a individualidade toda do personagem, sua psicologia, sua intimidade e sua história. Mas também impõe uma lógica rigorosa na narração, determinando o destino dos envolvidos, principalmente o do narrador, que apesar de bem-intencionado, não consegue lidar com a recusa do escrivão. De fato, desenvolve-se entre os dois uma espécie de amizade fraternal, uma comunidade entre dois, pela total vulnerabilidade de Bartleby, que o narrador, incapaz de responder à responsabilidade de tomar conta do escrivão, acaba traindo, levando-o à morte. É neste momento comunitário, aberto pela imanência da morte de

Bartleby, que o sujeito "original" e sua vida revelam-se imanência, como Deleuze escreve no ensaio "Imanência: uma vida", seguindo o exemplo de um personagem de Dickens:

*Entre sua vida e sua morte, há um momento que é somente de uma vida jogando com a morte. A vida do indivíduo é substituída por uma vida impessoal, embora singular, que produz um puro acontecimento livre dos acidentes da vida interna e exterior, ou seja, da subjetividade e da objetividade do que acontece. Homo tantum, por quem todo o mundo se compadece e que atinge a uma certa beatitude. É uma hecceidade que não é mais de individuação, mas sim de singularização: vida de pura imanência, neutra, além do bem e do mal, já que só o sujeito que o encarnava no meio das coisas a tornava boa ou má. A vida de tal individualidade se apaga em benefício da vida singular imanente a um homem que não tem mais nome, embora não se confunda com nenhum outro. Essência singular, uma vida... (DELEUZE, 1997, p. 18).*

Desta forma, a singularidade de uma vida atualiza o plano da imanência como índice de multiplicidade a partir do qual um povo pode ser inventado. Mas a singularidade e a potência da fórmula têm um outro significado mais geral na teoria estética de Deleuze, pois ela representa o princípio autônomo de *estilo* que, como uma *figura* mais forte do que a figura do enredo aristotélico, obriga a narrativa a sair dos seus eixos. Assim como a figuratividade dos corpos de Francis Bacon, se dissolvem pela potência de uma *figura figural* que provoca um dinamismo em direção à perda de forma, a fórmula *I would prefer not to* instala um princípio interior à narrativa que subverte a hierarquia representativa. Devemos a Jacques Rancière (1999) o esclarecimento brilhante deste problema em Deleuze. Depois de analisar a ruptura perpetrada por Flaubert do sistema representativo clássico de origem aristotélica, que sustentava o edifício das belas letras por princípios de normatividade, hierarquia e unidade dos representados, como um resultado da superioridade e autonomia do estilo, Rancière sugere, que Deleuze, na "fórmula", procura a radicalização desta ruptura que inaugura a literatura moderna. A ruptura de Flaubert inverte o sistema representativo, substituindo as verificações da semelhança e as normas pela demonstração da própria *potência*. Mas de onde vem esta potência, origem do estilo? As respostas são várias: a potência vem da individualidade autoral, da totalidade e unidade da obra ou da linguagem na pureza do seu exercício. O importante é, segundo Rancière, que todas as respostas abordam uma outra noção de *natureza*, diferente da *physis*, cuja obra *tekhné* imitava e completava no contexto clássico. "Para que a literatura afirme sua potência própria, não basta que ela abandone as normas e as hierarquias de *mimesis*. É preciso que abandone a metafísica da representação. É preciso que abandone a 'natureza' que a funda: seus modos de apresentação dos indivíduos e as ligações entre os indivíduos; seus modos de causalidade e de interferência, em suma, todo seu regime de significação" (RANCIÈRE, 1999, p. 3). Trata-se aqui de uma natureza desvinculada e anterior à fenomenologia do mundo da representação, formada por puros devires e por blocos de afetos e perceptos desvinculados. É um mundo "molecular, indeterminado, in-individualizado, anterior à representação, anterior ao princípio de razão" (RANCIÈRE, 1999, p. 3), de sensações que formam a

materialidade da potência e que encontra seus efeitos no exercício do estilo e nos traços singulares de expressão. O problema, em Flaubert, é que esta heteronomia molecular e anti-representativa de sensações acaba sendo reintegrada pelo impressionismo na reconstrução do universo representativo. Em vez de manter o conflito aberto entre a *autonomia* da forma e a *heteronomia* da matéria, Flaubert e o realismo impressionista abafam a potência molecular emancipada da expressão, reintegrando-a no sistema representativo. Segundo Rancière, a reflexão de Deleuze visa a radicalizar esta ruptura essencial, procurando evitar converter os traços emancipados do universo mimético em “traços de atmosfera”, ordenados “na bela totalidade da obra concebida sob o modelo platônico e aristotélico do belo ser vivo” (RANCIÈRE, 1999, p. 5). Em vez de uma natureza romântica, panteísta e organicamente integrável, Deleuze propõe uma figura vegetal, rizomática, plural, múltipla, que beira a *antiphysis* da esquizofrenia e da loucura saudável. Exatamente esta tensão entre *autonomia* e *heteronomia* instalada, mas também domada, na proposta de Flaubert reaparece em Deleuze na forma radicalizada de uma tensão entre a “fórmula” e o “delírio”, que sempre visa a acentuar a “performance” da literatura como a potência da indeterminação ou das metamorfoses.

É nesta perspectiva que precisamos entender as práticas de uma língua menor, procuradas pela literatura no uso particular que se afasta dos usos extensivos e representativos. No caso de Kafka, Deleuze e Guattari analisam estas práticas em duas dimensões. A primeira é resultado da emergência do primado sonoro da palavra sobre seu sentido, causando a aparição de uma nova linguagem que não é sensata e não tem sentido ainda, mas que aparece como força musical, neutralizando o sentido literal e atualizando o devir de uma nova expressão. Em Kafka, percebemos essa nova linguagem, na sua origem, quando o som – a tosse, o zumbido, o resmungo e o assobio – atrai a atenção, abafando o sentido da fala. Deleuze e Guattari descrevem isso como uma atividade que atravessa a língua com sentido, formando uma linha de fuga que leva a língua ao seu extremo de *nonsense*. As crianças que repetem a mesma palavra esvaziando-a de sentido, a velocidade de certa fala que impede a compreensão do dito ou um acento extremo na pronúncia são todas formas de uma tal neutralização ativa do sentido.

A segunda dimensão parte da primeira por uma diferença significativa. Quando o esvaziamento da palavra de seu sentido próprio e literal ocorre ou quando um nome próprio começa a evocar significados pelos deslizamentos sonoros, como nos exemplos dados anteriormente, em ambos os casos, a palavra ganha uma nova significação que ainda se situa no domínio extensivo e figurado do sentido possível. Uma outra possibilidade mais radical é de que a palavra, no momento da desligação do seu sentido, provoque o efeito intensivo de dar “diretamente nascimento à imagem” (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 33), o que é diferente da sua atividade designativa, mas também da metafórica e figurada. Neste caso, a palavra presentifica a coisa ou a imagem concretamente como uma seqüência de estados intensivos. Podemos entendê-lo como um circuito de intensidades formado pela imagem, que pode ser percorrido dinamicamente, articulando o aspecto transformatório, afetivo e dinâmico da língua, a metamorfose, o devir ou seu tornar-se realidade, como

no caso de tornar-se animal na e pela língua. Os procedimentos desta dimensão são analisados a partir dos elementos lingüísticos que levam a linguagem a seus extremos “para um além ou um aquém reversíveis” (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 35). Seguindo a lingüista Vidal Sepiha, citada por Deleuze e Guattari, esses elementos são tipicamente: palavras *passee-partout* (verbos ou preposições que assumem um sentido qualquer); verbos pronominais ou propriamente intensivos: conjunções, exclamações, advérbios; termos que conotam dor e acentos internos das palavras na sua função discordante.<sup>2</sup>

Percebemos, desta forma, que a língua menor caracteriza um procedimento revolucionário dentro de qualquer língua, uma subversão do seu uso representativo que sempre se coloca a serviço de um determinado poder institucional ou de uma ideologia nacional. Trata-se então de uma língua que abole a retórica auto-afirmativa, o bem falar, o lado doutor da linguagem, como diria Oswald de Andrade, e assume o lugar da diferença dentro da língua, o sotaque, o acento, o uso estrangeiro e desfamiliarizante da própria língua, o gaguejar e a opção pela pobreza e pelo jejum de articulação. O artista da fome é o artista desta renúncia, deste exílio voluntário dentro da singularidade própria, desta desistência geral sob a potência da fórmula – *I would prefer not to* -, optando pela linha de fuga para não se confrontar negativamente com o poder. Mas no fundo, a desistência expressiva da língua menor revela uma estratégia afirmativa, positiva e transformadora na ênfase das intensidades em tornar-se menor e na pureza dos agenciamentos da língua, que se transformam de imediato em práticas, ou melhor, que sempre são, como uma verdadeira arte revolucionária, desde já, práticas sociais.

## Referências Bibliográficas

- BAUGH, B. How Deleuze can help us make literature work. In BUCHANAN & MARKS, John. *Deleuze and Literature*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2000.
- BLANCHOT, M. *La communauté inavouable*. Paris: Minuit. 1983.
- DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Tradução Peter Pal Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. Imanência: Uma vida... In: VASCONCELLOS, J., FRAGOSO, E. Â. da Rocha (Org.) *Gilles Deleuze: Imagens de um filósofo da imanência*. Londrina: UEL. 1997.
- \_\_\_\_\_. *L'image-temps*. Paris: Editions de Minuit, c 1985.
- \_\_\_\_\_. *L'image-mouvement*. Paris: Ed. de Minuit, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Presentation de Sacher-Masoch*. Paris: Minuit, 1967.

2 A descrição de Wagenbach, citada por Deleuze e Guattari, do alemão usado em Praga é similar a essa análise: “o uso incorreto de preposições, o abuso do pronominal, o emprego de verbos *passee-partout* (...), a multiplicação e a sucessão dos advérbios, o emprego das conotações doloríficas, a importância do acento como tensão interior da palavra, e a distribuição das consoantes e das vogais como discordância interna” (p. 36).

\_\_\_\_\_. *Marcel Proust et les signes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Coordenação da tradução Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?* Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

NEGRI, A. & HARDT, M. *Império*. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2001.

RANCIÈRE, J. Deleuze e a literatura. *Matraga*, n. 12, 2. sem 1999.