



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Sociais
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Leonardo Cockles Costa de Oliveira

Deleuze e a literatura: o devir pelas linhas da escrita

Rio de Janeiro

2011

Leonardo Cockles Costa de Oliveira

Deleuze e a literatura: o devir pelas linhas da escrita



Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Orientador: Prof^o James Bastos Arêas

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/ BIBLIOTECA CCS/A

D348d Oliveira, Leonardo Cockles Costa de
Deleuze e a literatura: o devir pelas linhas da escrita/
Leonardo Cockles Costa de Oliveira – 2010.
83 f.

Orientador: James Bastos Âreas
Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
Bibliografia.

1. Deleuze, Gilles, 1925 – 1995. 2. Filosofia francesa –
Teses. I. Âreas, James Bastos. II. Universidade do Estado do Rio
de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 1(44)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta Dissertação.

Assinatura

Data

Leonardo Cockles Costa de Oliveira

Deleuze e a literatura: o devir pelas linhas da escrita

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea

Aprovada em: 21 de fevereiro de 2011

Banca Examinadora:

Prof^o James Bastos Arêas (Orientador)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

Prof Dirce Eleonora Nigro Solis
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

Prof^o Hélio Rebello Cardoso Junior
Universidade Estadual de São Paulo

Rio de Janeiro

2011

DEDICATÓRIA

A Suellen, que esteve sempre ao meu lado,
apoiando-me nos momentos mais difíceis.

AGRADECIMENTOS

A Mônica Vön Sohsten Araripe pelo incentivo e amizade no dia a dia.

Ao Professor James Bastos Arêas, pela orientação e dedicação na realização, e acima de tudo por acreditar no sucesso deste trabalho.

A minha Família pelo apoio sempre presente em todas as fases de minha vida.

A Gilda, Roberto, Cristina e toda minha equipe de trabalho pela competência e amizade.

A Leonardo Amaral, André Rendano e os demais amigos da UERJ pelas discussões à época do desenvolvimento deste trabalho.

Aos meus colegas de curso pela amizade, carinho e enriquecedora troca de conhecimentos e experiências.

A Universidade do Estado do Rio de Janeiro e ao Programa de Pós-graduação em Filosofia pela oportunidade de desenvolver este trabalho apesar dos múltiplos problemas pelo caminho.

A vida é, obviamente, um processo de demolição.

Francis Scott Fitzgerald

RESUMO

OLIVEIRA, Leonardo Cockles Costa de. **Deleuze e a literatura**: o devir pelas linhas da escrita. Brasil, 2010. 83 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Este trabalho tem como desafio falar da Literatura como experimentação de vida, sob a ótica filosofia. A prática de uma abordagem filosófica tendo como horizonte o universo da escrita tende a enriquecer as duas práticas. E sobretudo, a vida, quando não é separada do pensamento. O desafio é mostrar que a vida está presente em todas as manifestações do que é vivo. Sem distinção quanto a sujeito, objeto ou representação. Experimentar é dar as mãos a vida e seus infinitos modos de ser. Não obstante, o trabalho busca mostrar que a arte é essencialmente experimentalista. E que múltiplos caminhos podem levar a ela. Para a enorme tarefa temos a companhia de Gilles Deleuze, grande filósofo francês, e seu, não menos importante parceiro, Félix Guattari. Em específico, trata-se de um trabalho que investiga os trajetos da Linguagem como instrumento de expressão em todos os caminhos e conexões possíveis. Deleuze encontrou na Literatura um destino para a criação, uma inspiração para a vida. Ele vislumbrou o escrever como experiência de Devir, como prática essencial, abertura da estrada para o desejo e para a fala coletiva. Para Deleuze, a linguagem é algo vivo, que sofre desvios, que enriquece na medida que se conecta com o seu fora. A linguagem é algo que cresce e se retrai de acordo com os agenciamentos que a envolvem. Falaremos do sopro que emerge das entrelinhas do texto, o ilimitado da rachadura, a força dos signos. Em suma, falemos da força da escrita e da escritura de novos destinos.

Palavras-Chave: Filosofia da arte. Literatura. Linguagem e devir.

ABSTRACT

This work is challenged to speak of literature as experiencing life from the perspective philosophy. The practice of taking a philosophical approach horizon as the universe of writing tends to enrich the two practices. And above all, life when it is not apart from thought. The challenge is to show that life is present in all manifestations of what is alive. Without distinction as to subject, object or representation. Experience is to join hands with life and its infinite ways of being. Nevertheless, the paper seeks to show that art is essentially an experimentalist. And that multiple paths can lead to it. For the huge tafera have the company of Gilles Deleuze, great French philosopher, and his no less important partner, Felix Guattari. In particular, it is a work that investigates the paths of language as an instrument of expression in all ways and possible connections. Deleuze found in the literature to create a destination, an inspiration for life. He saw the writing experience as Becoming, as an essential practice, opening the road to the desire and the collective speech. For Deleuze, the language is a living thing that suffers deviations, which enriches the extent that connects to your outside. Language is something that grows and shrinks according to the agencies that surround it. We will speak of the breath that emerges from between the lines of text, unlimited crack, the strength of signs. In short, we speak of the strength of the writing and the writing of new destinations.

Keywords: Philosophy. Litterature. Crack-up. Language and becoming.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O LIVRO-RIZOMA	14
2 LITERATURA E VIDA	26
2.1 Para além do texto: A escrita por linhas.....	35
2.2 Três Linhas	38
2.3 Segmentaridade.....	39
2.4 Linhas Segmentares.....	41
2.5 Linhas de Fuga.....	44
3 DA SUPERIORIDADE DA LITERATURA ANGLO-AMERICANA	49
3.1 A Literatura Anglo-americana como experiência do Devir.....	67
3.2 Da Porcelana e do Vulcão.....	69
3.3 Cioran e o Sentido da Obra de F.Scott Fitzgerald.....	72
4 CONCLUSÃO	77
REFERÊNCIAS	80

INTRODUÇÃO

O que é um livro? E o que pode um livro? Para tais questões é preciso descobrir de que é um feito um livro. Inicialmente, seria possível crer que um livro é uma representação do mundo, feita por um sujeito de acordo com suas perspectivas pessoais. No entanto, este livro em nada acrescentaria à humanidade. Pois começa e se encerra nas limitações do sujeito. Um livro deve ser livre, aberto. E não deve representar o mundo. Um livro pode criar mundos, sem limites e, sobretudo, não deve pertencer a um sujeito, ou mesmo a um objeto. Um livro não pode padecer de dualismos. Dado que é feito de muitas matérias, velocidades e datas. E sua composição é contínua, pois um livro opera agenciamentos a todo tempo. Um livro tem linhas, estratos, territorialidades, mas também tem linhas de fuga. E estas dão ao livro condições de escapar às capturas e obstáculos em seu trajeto. Um livro deve ter muitas articulações, já que vive de desvios. E para isto é fundamental que o livro tenha múltiplas entradas e saídas. Isto é, ele deve ser rizomático, ou seja, sem princípios, pois o que importa é a força de seus encontros. Um livro nada quer dizer, ele não deve significar algo. Ele, considerado como um agenciamento, conecta-se com outros agenciamentos, dado que o livro só existe para o seu fora. Não há livro sem conexões. Ele é como uma pequena máquina que entretém com máquinas de guerra, de amor etc. O que importa em um livro é com que máquinas esta máquina literária pode estar ligada.

Um livro não deve ser uma imagem de mundo de acordo com um sistema representativo de poder. Assim, seria um tipo de livro fraco, porque apenas reproduziria um poder dominante. Por outro lado, o livro que faz rizoma com o mundo pode transformá-lo. E isto ocorre na medida em que o livro desterritorializa o mundo e este reterritorializa aquele. Há evolução a-paralela do livro e do mundo. Duas séries heterogêneas que evoluem dentro de suas diferenças. Substitui-se a tripartição: realidade: (o mundo), campo de representação: (o livro) e um campo de subjetividade (o autor), por uma única operação realizada por um agenciamento que coloca em conexão cada uma das multiplicidades tomadas em suas ordens de grandeza.

Um rizoma não começa nem termina, pois sua força se encontra sempre no meio, entre as coisas, *inter-ser*. O rizoma é uma aliança que destitui a imposição do verbo “*ser*”. Ele tem como textura a conjunção “e...e...e”, gagueira criativa que sacode e desenraiza o verbo “*ser*”. Eis a pragmática da Literatura Anglo-Americana: saber mover as coisas, reverter a ontologia em favor do movimento, da viagem. Tomar a força do movimento pelo *entre* não é

simplesmente uma questão de posição espacial, o *entre* compreende o lugar onde as coisas adquirem velocidade. Uma direção perpendicular que carrega uma coisa e outra.

A literatura anglo-americana opera segundo linhas geográficas. Seu leste está no oeste. A reversão é sempre algo possível. Há uma disposição para transpor limites e fronteiras. O devir dessa literatura é geográfico. Viajar é uma necessidade. Para cada lugar há um agenciamento possível, uma nova jornada e um novo mapa.

Não haver equivalente, por exemplo, na Literatura Francesa, é a conclusão de Deleuze (1997). E isto porque os franceses parecem sempre preocupados com o sentido da história. Com o futuro e o passado dos acontecimentos. Os franceses gostam de raízes, de árvores. Procedem sempre por pontos fixos, estruturas e cortes significantes. São departamentalizados, não sabem traçar linhas, seguir um canal, tomar velocidades pelo meio. O recomeço francês é sempre a partir de um ponto origem. Não sabem, os franceses, continuar do meio, têm sempre a necessidade de cavar e plantar outra raiz. Já para os ingleses, o zero está no meio. Recomeçam do meio. Os franceses gostam de pontos de arborescência, a árvore do saber. O caso dos ingleses é tal como a grama que brota em meio às coisas, ela traça sua linha de fuga.

Escrever está em uma relação essencial com as linhas de fuga. Um escritor torna-se escritor, quando deixa de ser escritor. Um não-escritor encontra “minorias” (DELEUZE, 1998, p.56), pois está livre de seu passado e futuro pessoais. Uma minoria não existe pronta. Ele está sempre no meio, no movimento. Uma minoria é efeito de uma opressão, de uma máquina de guerra que, ao se relacionar com a máquina literária, produz agenciamentos de enunciação coletiva. A escrita é um caso de conjugação. Um escritor não escreve para minorias, ou em nome delas. O que ocorre é um encontro onde cada um empurra o outro, o leva em sua linha de fuga, em uma desterritorialização conjugada. Aquilo com que a escrita se conjuga é seu próprio devir.

A criação como horizonte da escrita pressupõe a renúncia da identidade. Um escritor deve perder o próprio rosto, tornar-se um desconhecido. Eis o horizonte do devir-imperceptível que o atravessa para além de seus devires-minoritários. Um escritor escreve para conquistar a própria clandestinidade. É preciso ser capaz de esquecer, de amar sem lembrança, tornar-se fluxo, homem, mulher, criança. Há apenas uma coisa em jogo para o escritor, a experimentação-vida.

A grande criação da literatura anglo-americana é ter se tornado um processo de experimentação. Ela acabou com a interpretação, com a dança dos significados e mostrou, precisamente, que a escrita é um processo de experimentação e não de interpretação. A experimentação é o quê no meio dos processos, caminhos e trajetos da vida. A interpretação

demanda princípios que podem, além de serem castradores, retirar da literatura sua liberdade. A experimentação permite que um livro não seja definido de acordo com pressupostos e princípios que dela não fazem parte. Os elementos, termos e relações de um livro são definidos pelos acontecimentos que o acometem a cada agenciamento. Um livro não tem fixidez, pois é composto de fluxos. Suas velocidades são imanentes à experiência.

Escrever, como coloca Deleuze (1995), não tem um fim em si mesmo, porque a vida que emana da escrita não é algo pessoal. Ao contrário, o objetivo da escrita é elevar a vida ao estado de uma potência não-pessoal. Por isso ela abdica de qualquer território, qualquer fim que nela pudesse residir. Em suma, a função da escrita é ser um fluxo que se conjuga com outros fluxos, entendido como algo intensivo, instantâneo e mutante, entre uma criação e uma destruição. E para se conjugar com outros fluxos, um fluxo precisa ser desterritorializado. No entanto, é somente através das linhas de fuga que ocorre esta desterritorialização. Logo, a escrita necessita de linhas de fuga para se conjugar e produzir novos mundos. A criação é um escape, uma linha de fuga que faz a vida escapar ao ressentimento das pessoas, das sociedades e reinos.

Assim, esta dissertação se propõe a apresentar a literatura como um modo de experimentação da vida. Isto é, uma forma de fazer a vida escapar aos obstáculos e entraves de um sistema de poder dominante. A Literatura, sob a perspectiva de pensamento do filósofo Gilles Deleuze, tem como horizonte a liberdade que a vida pressupõe para continuar sempre sua trajetória de criação de mundos, de possibilidades e de encontros. Para tal proposta, esta dissertação mostrará a anatomia e modo de funcionamento do sistema rizoma, fundamentado por Deleuze e Guattari (1995), e seus desdobramentos na literatura. Não obstante, mostrará a maneira através da qual os pensadores citados construíram uma dinâmica de operação espacial, isto é, uma territorialidade fluída, que absorve a perspectiva de relações entre outras formas de matéria, os fluxos e as intensidades. Esta maneira toma, emprestados da geografia, conceitos quanto à natureza dos territórios. Ou seja, esses autores construíram uma cartografia do desejo, orientada por afetos. Onde, em cada movimento, linhas são traçadas. Linhas de diferentes naturezas, diferentes velocidades e diferentes texturas. O texto se propõe a mostrar as relações entre literatura e vida, enquanto modo de composição de territorialidades e, por outro lado, desterritorializações. A escrita procede por linhas, em tempo algum busca representar a vida, pois ela é a própria vida.

Por fim, o texto falará sobre a literatura anglo-americana, que, segundo Deleuze e Guattari (1995), construiu uma pragmática que permitiu a escrita como modo de experimentação da vida. Por isso, Deleuze a caracteriza como uma literatura superior. Porque

rompeu com a escrita interpretativa. Na literatura anglo-americana não há significado prévio por trás das letras, sua escrita é feita para desbravar territórios, construir mapas. Segundo o pensamento deleuziano, a literatura anglo-americana é uma escrita em devir, que destituiu o dualismo entre sujeito e objeto, para proceder por agenciamentos. Ou seja, uma escrita coletiva, sem personalidades ou neuroses particulares. A cantoria anglo-americana é em coral. As obras são contínuas, não como uma continuação, mas como a continuidade de uma intuição original.

1 O LIVRO-RIZOMA

Sobre escrever a dois, diante de sua famosa parceria com Felix Guattari, Deleuze diz que era necessário fazer-se passar despercebido. Para tornar-se imperceptível não para si, mas para o que os fazia agir, pensar e experimentar. Pois a condição essencial para escrever era o desaparecimento do sujeito. Não no sentido estrito de fazê-lo desaparecer como uma necessidade programada, mas chegar à condição, onde, de fato, o dizer “EU” já não tivesse a menor importância. Muitos agentes fazem um livro, e segundo o próprio Deleuze, atribuí-los a sujeitos concorreria a negligenciar toda uma exterioridade fundamental e suas correlações.

Um livro é formado por diferentes matérias, velocidades, segmentos e valores, tal como linhas de fuga e movimentos de desterritorialização. Sob estas condições, um livro é escrito, e tal um acontecimento, ele emerge, exercendo uma função que compreende diferentes perspectivas, de acordo com os agenciamentos com que se relaciona. Sobre isto, Deleuze escreve:

Não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como ele 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 fora. Assim sendo, o próprio livro é uma pequena máquina, que relação, por sua vez mensurável, esta máquina literária entretém com uma máquina de guerra, uma máquina de amor, uma máquina revolucionária etc. – e com uma máquina abstrata que as arrasta. Fomos muito criticados, por invocarmos muito frequentemente, literatos. Mas a única questão, quando se escreve, é saber com que outra máquina, a máquina literária pode estar ligada e deve ser ligada, para funcionar. (DELEUZE, 1995, p.12).

Com efeito, sobre os modos de conexão dos livros, Deleuze estabelece três diferentes tipos de livros, sobretudo quanto a suas estruturas. O primeiro deles é o livro-raiz. Segundo o filósofo, este é o tipo de livro clássico, com bela interioridade orgânica, significante e subjetiva. Uma espécie de livro que imita o mundo, a moda da arte que imita a vida. A lei de tal livro é a da reflexão, o Uno que se torna dois. Como um sistema dialético de formação de pares, dentro de uma lógica binária, onde um centro será sempre a referência do sistema. A árvore é o exemplo maior deste caso, uma imensa raiz que se subdivide, mas em tempo algum deixa de ser o centro do sistema, como escreve Deleuze (1995, p.13), “A lógica binária é a realidade espiritual da árvore-raiz”. E ainda nessa mesma página, se lê: “Nem mesmo a natureza age assim, as raízes são pivotantes com ramificação mais numerosa, lateral e circular, não dicotômica. O espírito é mais lento que a natureza” referindo-se ao livro-raiz.

Não obstante, tal como no caso da botânica, também a linguística, sobretudo, em Chomsky, retém como imagem de base esta árvore raiz, afirma o filósofo. E diante de tal estrutura dicotômica, o livro-raiz tende à clausura dentro de um sistema que só procede por derivações, a partir de sua raiz-mãe. E como diz Deleuze, este sistema jamais compreenderia a multiplicidade, posto que ele necessita de uma forte unidade principal. O livro-radícula, por outro lado, pode proceder de modo distinto relativamente ao livro raiz, na medida em que substitui a lógica binária da dicotomia. Pois opera com raízes que estabelecem relações biunívocas, tal como em um sistema, com múltiplas subpastas. Inicialmente pode parecer que uma multiplicidade imediata se engendra neste sistema radicular. No entanto, o princípio é o mesmo do livro-raiz. O livro-radícula não entende a multiplicidade, pois opera com raízes secundárias, produzindo derivações, isto é, agregando dimensões superiores ao sistema, sem que o sistema se conecte consistentemente com o seu fora. As raízes fasciculadas operam por um sistema que replica seus antecessores dentro de uma mesma codificação. Sobre o sistema de radícula, escreve Deleuze:

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 sobredeterminação, numa dimensão 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. (DELEUZE, 1995, p.14).

Eis que há necessidade da pergunta: Como tornar a linguagem múltipla, escapando ao truque do acréscimo de dimensões? Deleuze responde, aludindo à necessidade da subtração do uno da multiplicidade a ser constituída, escrever a $n-1$. Temos, então, um novo sistema, a que Deleuze chama *rizoma*. Um rizoma se distingue absolutamente de um sistema de raiz ou radícula. E para este entendimento, Deleuze registra sobre características aproximativas do rizoma, a começar pelo primeiro e segundo princípios:

Princípios de conexão e heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. A árvore linguística de Chomsky começa ainda num ponto S e procede por dicotomia. Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas estatutos de estados de coisas. Os agenciamentos coletivos de enunciação funcionam, com efeito, diretamente nos agenciamentos maquínicos. (DELEUZE, 1995, p.15).

No trecho citado, evidenciam-se dois aspectos fundamentais da diferença entre os sistemas rizoma, raiz e radicular. São eles: o princípio da conexão, que no caso do rizoma, amplia de modo contundente as saídas e entradas de um sistema, ao abrir a possibilidade de

qualquer ponto deste sistema poder se conectar com qualquer outro, e a heterogeneidade por ele admitida, que concorre a tornar este sistema múltiplo, na medida em que dá a ele a liberdade de transitar por diversos reinos e cadeias semióticas de toda natureza. O sistema rizoma abre a linguagem a ponto de fazê-la conjurar marcadores de poder na língua e faz dela surgir agenciamentos coletivos de enunciação. O sujeito foi posto para fora da linguagem, e com isso, novos mapas são compostos a partir da nova micropolítica do campo social instaurado a partir do sistema rizomático. Sobre o rizoma, Deleuze afirma:

Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais. (DELEUZE,1995, p.16).

É importante ressaltar que a linguagem não possui um estatuto de poder próprio natural, tal como uma língua-mãe, que seria centro de referências para outras línguas menores. O que há é uma cristalização de poder em torno de uma língua que se encontra legitimada por um aparelho ou grupo que detém o poder. No trecho a seguir, Deleuze explicita este ponto de vista:

Não existe uma língua-mãe, mas tomada de poder por uma língua dominante dentro de uma multiplicidade política. A língua se estabiliza em torno de uma paróquia, de um bispado, de uma capital. Ela faz bulbo. Ela evolui por hastes e fluxos subterrâneos, ao longo de vales fluviais ou de linhas de estradas de ferro, espalha-se como manchas de óleo. (DELEUZE,1995, p.16).

O terceiro princípio do rizoma é a multiplicidade. E neste ponto ela deve ser concebida como substantivo, quando não estabelece mais relação com sujeito ou objeto, espiritual ou natural, imagem e mundo. Isto é, não se trata mais de uma questão de dicotomia ou mera dualidade. O sujeito e o objeto não são mais referências da multiplicidade. Pois esta passa a atuar na esfera das grandezas, determinações e dimensões que não crescem mais sem que haja uma mudança de natureza. Em um sistema rizomático, não existem mais pontos ou posições, tal qual em uma estrutura fixa. Há somente linhas, e a mudança no sistema ocorre através de agenciamentos que transformam o sistema de acordo com as novas conexões estabelecidas. E esta transformação é sistemática, do ponto de vista do conjunto, pois todo ele avança na medida em que suas linhas de desterritorialização partem conjuntamente. A seguir, um trecho exemplifica este processo, no qual Deleuze (1995, p.17) diz: “Quando Glenn Gould acelera a execução de uma passagem não age exclusivamente como virtuose; transforma os pontos musicais em linhas, faz proliferar o conjunto”.

É preciso perceber que há um problema que envolve o número enquanto dispositivo para contagem de pontos em posições distintas dentro de uma dimensão que acarreta um

eterno dualismo, pois há necessariamente remissão à unidade de medida no interior de um sistema. Este é o quadro das estruturas fixas. Já no sistema rizomático, não se trabalha mais com unidade de medida, mas multiplicidades ou variedades de medida. O ponto virou linha, e a posição de linha diferentemente de um ponto não é mensurável por uma unidade, pois em seu deslocamento ela pode se conectar, sofrer uma ruptura, para recomeçar em outra parte. Sobre este problema, escreve Deleuze:

Acontece que o número deixou de ser um conceito universal que mede os elementos segundo seu lugar numa dimensão qualquer, para tornar-se ele próprio uma multiplicidade variável segundo as dimensões consideradas (primado do domínio sobre um complexo de números ligado a este domínio). Nós não temos unidade de medida, mas somente multiplicidades ou variedades de medida. A noção de unidade aparece unicamente quando se produz numa multiplicidade uma tomada de poder pelo significante ou um processo correspondente de subjetivação. (DELEUZE, 1995, p.16).

A multiplicidade não comporta dimensões sobrepostas, pois ela deve preencher todas as dimensões que a compõem. Não há um movimento de geração de dimensões crescentes a serem ocupadas tal como novas unidades do sistema. As multiplicidades se definem a partir do fora, isto é, de suas conexões com outros agenciamentos. E por isso ela se transforma. Ou seja, é na experiência que o sistema muda sua natureza. No plano de consistência das multiplicidades, nome dado por Deleuze (1995) ao plano onde as multiplicidades operam, há uma política de alastramento, inundação. As linhas de fuga do sistema desmontam o que consistia, dando forma a outro estado de corpos, outros agenciamentos de enunciação coletiva. A linha de fuga faz o sistema vazar, e o novo emerge sob outros acontecimentos. Deleuze, então, conecta a experiência do livro com o princípio da multiplicidade do sistema rizoma:

O ideal de um livro seria expor toda coisa sobre um tal plano de exterioridade, sobre uma única página, sobre uma mesma paragem: acontecimentos vividos, determinações históricas, conceitos pensados, indivíduos, grupos e formações sociais. Kleist inventou uma escrita deste tipo, um encadeamento quebradiço de afetos com velocidades variáveis, precipitações e transformações, sempre em correlação com o fora. (DELEUZE, 1995, p.17-18)

O quarto princípio é o de ruptura a-significante. Não se trata de cortes significantes, que separam estruturas de acordo com determinadas montagem e formas pré-concebidas na função do sistema, sobretudo, os de poder. Este princípio de ruptura a-significante confere ao sistema rizomático uma característica regenerativa. Pois ele, ainda que seja rompido, quebrado em qualquer lugar, ele pode retomar seus processos de qualquer parte do sistema. Quando uma linha é quebrada, outras linhas continuam. Um rizoma possui segmentaridades, estratificações, e é territorializado. Mas ele também possui linhas de desterritorialização, que fazem o sistema fugir a todo momento. Uma ruptura de uma linha segmentar explode em uma linha de fuga que remete a outras linhas, que impede o desmoronamento total do sistema.

Como exemplo, Deleuze (1995, p.18) escreve: “É impossível exterminar as formigas, porque elas formam um rizoma animal do qual a maior parte pode ser destruída sem que ele deixe de se reconstruir”.

Um dualismo ou uma dicotomia também podem produzir rupturas e como consequência linhas de fuga. Porém, há sempre o risco iminente de reestratificações do conjunto e das organizações, que reconstituem um sujeito à medida que dão novamente um poder a um significante. O que concorre a novas formas de cristalização de fascismos, ressurgências edipianas etc. Segundo Deleuze, há sempre o perigo de reconstituição do poder a-significante, pois os grupos e os indivíduos contêm micro-fascismos à espera da ascensão de um sistema de poder. O bom e o mau “são somente produtos de uma seleção ativa e temporária a ser recomeçada”. (DELEUZE, 1995, p.18),

Um dos principais exemplos de Deleuze sobre um sistema rizomático é o das núpcias da vespa com a orquídea. Parte-se do pressuposto que a orquídea e a vespa simulam funções uma da outra, em uma espécie de *mimesis*, ou imitação, tal como uma reprodução significativa. No entanto, o que temos, segundo Deleuze (1995), é uma desterritorialização da vespa, que sob esta medida, torna-se parte do aparelho reprodutor da orquídea, quando transporta seu pólen. E ao mesmo tempo, a orquídea passa a fazer parte de um rizoma, que lhe permite operar um devir-vespa, que a conecta consistentemente ao sistema. Enquanto se desterritorializa, a vespa reterritorializa a orquídea e vice-versa. Tal como uma aliança heterogênea, onde são exercidos simultaneamente o devir-vespa da orquídea e o devir-orquídea da vespa. Sobre as núpcias da vespa e da orquídea, Deleuze escreve:

Cada um destes devires, assegurando a desterritorialização de um dos termos e a reterritorialização do outro, os dois devires se encadeando e se revezando, segundo uma circulação de intensidades que empurra a desterritorialização cada vez mais longe. Não há imitação nem semelhança, mas explosão de suas séries heterogêneas na linha de fuga composta de um rizoma comum que não pode mais ser atribuído, nem submetido ao que quer que seja de significante. (DELEUZE, 1995, p.19).

E, citando Rémy Chauvin, Deleuze (1995, p.19) conclui: “Evolução a-paralela de dois seres que não têm absolutamente nada a ver um com o outro.” Ao contrário do sistema arborescente, do livro-raiz, o sistema rizomático não trabalha na perspectiva genealógica, ele admite comunicações transversais entre linhas heterogêneas que embaralham as árvores genealógicas, sendo o rizoma “uma antigenealogia” (DELEUZE, 1995, p.20).

E o livro? Qual a sua relação com o mundo? A exemplo das núpcias da orquídea com a vespa, o livro não deve imitar o mundo e vice-versa. O livro não deve ser imagem de mundo. Pois seria representativo no sentido de uma reprodução, tal como instrumento de um poder significativo, segundo uma crença enraizada. O livro e o mundo, como escreve Deleuze

(1995), são linhas heterogêneas em evolução a-paralela. O livro assegura a desterritorialização do mundo, que, por sua vez, reterritorializa o livro. Um livro, para os ingleses, é plano de experimentação. Há vida no livro. O não-vivido vive em uma página. Eis o destino do rizoma livro-mundo.

O quinto e o sexto princípios são o da cartografia e da decalcomania: A cartografia consiste na produção de mapas. Estes mapas são compostos de linhas e relações. Um rizoma é um mapa que muda a cada relação entre suas séries heterogêneas, entre suas linhas. Um mapa tem entradas e saídas. Um mapa geopolítico é o exemplo de sistema rizomático a cada linha de guerra, seja ela, bélica, econômica, social ou comercial, a ordem do antigo é pulverizada e a nova ordem é hasteada. Um novo mapa está em jogo. Por outro lado, há os decalques, dispositivos para reprodução de imagens. Um decalque não cria mundos novos, ele apenas reproduz o já existente ainda que camuflado, a informação do decalque não é inédita. Uma verdade enquanto instrumento de poder é um decalque, que, quanto mais camuflado em sua ancestralidade, mais poder confere. Sobre a distinção dos princípios de cartografia e decalcomania, segundo Deleuze:

Diferente é o rizoma, mapa e não decalque. Fazer o mapa, não o decalque. A orquídea não reproduz o decalque da vespa, ela compõe um mapa com a vespa no seio de um rizoma. Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para os desbloqueios dos corpos sem órgãos, para a sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. (DELEUZE, 1995, p.22).

Deleuze (1995) ainda conclui que uma das principais características de um rizoma é conter múltiplas entradas, tal como uma toca. Deste modo, ele oferece condições às muitas combinações possíveis entre séries heterogêneas do rizoma e de seu exterior. Um livro-rizoma oferece múltiplas entradas, pois se dispõe a dar ao leitor, não como numa relação sujeito-objeto, elementos para lançar-se a experimentar devires e intensidades não dispostas ao primeiro contato. As intensidades são exclusivas de cada relação entre a realidade e quem se lança a experienciá-la.

No entanto, Deleuze e Guattari (1995) se questionam sobre a possibilidade de abertura de um novo dualismo, entre os mapas e os decalques. Pois já que um rizoma possui múltiplas entradas, ele poderia produzir o encontro entre as linhas que formam um mapa e decalques. Tal como um rizoma que se comunica com um sistema raiz. A partir disto, temos novamente um modelo arborescente, pois o rizoma pode não ser retomado, e uma nova cristalização ocorrerá. Deleuze e Guattari respondem a seu próprio questionamento, da seguinte forma:

É uma questão de método: É preciso sempre projetar o decalque sobre o mapa. E esta operação não é de modo algum simétrica à precedente, porque, com todo o rigor, não é exato que um decalque reproduza o mapa. Ele é antes como uma foto, um rádio que começaria por eger ou isolar o que ele tem, a intenção de reproduzir, com a ajuda de meios artificiais, com a ajuda de colorantes ou outros procedimentos de coação. (DELEUZE ; GUATTARI, 1995, p.23).

Inevitável ou não, as implicações da ação de decalque sobre um mapa podem ser perigosas, pois novas formas de poder são cristalizadas a partir de tais reproduções de imagens do mapa, feitas pelo decalque. Sobre a ação dos decalques sobre os mapas, Deleuze e Guattari escrevem:

O decalque já traduziu o mapa em imagem, já transformou o rizoma em raízes e radículas. Organizou, estabilizou, neutralizou as multiplicidades segundo eixos de significância e de subjetivação que são os seus. Ele gerou, estruturalizou o rizoma, e o decalque não reproduz senão ele mesmo, quando crê reproduzir outra coisa. Por isso ele é tão perigoso. Ele injeta redundâncias e as propaga. O que o decalque reproduz do mapa ou do rizoma são os impasses, os bloqueios, os germes de pivô ou os pontos de estruturação. Vejam a Psicanálise e a Linguística: uma só retirou decalques ou fotos do inconsciente, a outra, decalques ou fotos da linguagem. (DELEUZE ; GUATTARI, 1995, p.23).

A psicanálise, ao buscar referências nas fotos do inconsciente, acaba por operar um bloqueio nos sistemas rizomáticos. Com isso, todas as linhas de fuga e desterritorialização são fechadas. O que concorre a prender o sujeito, induzindo a desejar a própria vergonha e a sua culpa. Quando um decalque reproduz impasses e bloqueios de um mapa, ele elimina a principal das características de um rizoma, que é a sua conectividade com seu exterior. O desejo que opera por impulsões exteriores fica preso em uma redoma codificada por significações limitadas à imagem que o decalque reproduziu. Sobre as consequências do fechamento das conexões de um rizoma, Deleuze e Guattari escrevem:

Quando um rizoma é fechado, arborificado, acabou, do desejo nada mais passa; porque é sempre por rizoma que o desejo se move e produz. Toda vez que o desejo segue uma árvore acontecem as quedas internas que o fazem declinar e o conduzem à morte, mas o rizoma opera sobre o desejo por impulsões exteriores e produtivas. (DELEUZE ; GUATTARI, 1995, p.23).

Porém, há uma operação inversa à reprodução de imagens dos mapas, através dos decalques. E esta pode ser a saída diante a imposição de uma codificação de significações de poder. A ação envolveria um retorno aos mapas, através dessas imagens produzidas pelos decalques. Com esta medida, o rizoma seria reativado, pois o contato com o mapa tornaria os impasses e bloqueios conhecidos em seu horizonte próprio e não por uma reprodução limitada. Haveria a chance de libertar novamente as linhas de fuga e desterritorialização obstruídas. Como afirmam Deleuze e Guattari (1995, p.23-24): “Seria necessário sempre ressituar os impasses sobre o mapa e por aí abri-los sobre linhas de fuga possíveis”, e elucidando de modo mais completo esta reversão da operação significativa dos decalques:

Se é verdade que o mapa, ou o rizoma, tem essencialmente entradas múltiplas, consideraremos que se pode entrar nelas pelo caminho dos decalques ou pela via das árvores-

raízes, observando as precauções necessárias (renunciando-se também aí a um dualismo maniqueísta). Por exemplo, seremos seguidamente obrigados a cair em impasses, a passar por poderes significantes e afetos subjetivos, a nos apoiarmos em formações edípianas, paranóicas ou ainda piores, assim como sobre territorialidades endurecidas que tornam possíveis outras operações transformacionais. Pode ser até que a psicanálise sirva, não obstante ela, de ponto de apoio. Em outros casos, ao contrário, nos apoiaremos diretamente sobre uma linha de fuga que permita explodir os estratos, romper as raízes e operar novas conexões. (DELEUZE ; GUATTARI, 1995, p.23-24).

Eis uma bela estratégia para retomada de um território endurecido. Entra-se pela via possível e ataca-se de dentro para fora. Um enfrentamento interior, tal como uma guerra de guerrilha que é vencida no nível molecular. É preciso reconhecer o território para retomá-lo. De impasse em impasse, de bloqueio em bloqueio, as entradas do rizoma são liberadas e o desejo pode ser libertado. O grande papel do rizomorfo é conectar-se às árvores-raízes por suas hastes e filamentos, que se assemelham a raízes, e submetê-las a novos usos, tal como enunciam Deleuze e Guattari (1995), quanto à relação entre a língua mestre e os acontecimentos microscópicos que ocorrem no interior desta língua, a partir de seu contato com as línguas minoritárias, os dialetos, gírias etc.

Este contato gera um desequilíbrio na língua-mãe, que, a partir disto, sofre desvios, linhas de fuga, que a transformam em algo maior, mais rica em possibilidades, uma língua produzida na experiência. O próprio pensamento, como afirmam Deleuze e Guattari (1995), não é arborescente, pois não se enraíza ou ramifica, ele procede por saltos, superação de barreiras, entra e sai por dutos improváveis diante da referência de uma estrutura hierárquica, tal como a das árvores-raiz. Segundo eles, os sistemas arborescentes, a todo momento, buscam a imitação do múltiplo. No entanto, padecem sempre da mesma doença: a doença da centralização, do significante, da unidade superior. A hierarquia é o pressuposto fundamental do sistema-raiz, pois ainda que a estrutura se forme enquanto rede, a todo momento deve se dirigir aos centros, à *cabeça* do sistema.

Conforme Deleuze e Guattari (1995, p.26): “Os sistemas arborescentes são sistemas hierárquicos que comportam centros de significância e de subjetivação, autômatos centrais como memórias organizadas”. Desta forma, a rede torna-se fechada e lenta, à medida que em todo movimento as ações tenham que passar por um órgão central que não delega às suas articulações as medidas e práticas que poderiam fazer o sistema funcionar de maneira múltipla. O que concorreria a sempre fazê-lo recriar-se, ou melhor, transformar-se de acordo com a sua operação diante de suas experiências. Programar modelos de funcionamento para um sistema, independentemente das circunstâncias por ele vivenciadas, é torná-lo falível à menor diferença de atmosfera por ele enfrentada.

Sobre as dificuldades de um sistema hierárquico, Deleuze e Guattari (1995, p.27) pontuam: “Num sistema hierárquico, um indivíduo admite somente um vizinho ativo, seu superior hierárquico.” Este por si só já constitui um grande problema, na medida em que um termo alocado no sistema arborescente só pode constituir relação ativa com um termo que é seu superior. Não são produzidas alternativas, novas ideias ou mutações. E sob este ponto é que Deleuze e Guattari comparam os sistemas arborescentes com a psicanálise e a linguística, aproximando-os da ideia de hierarquia sempre em direção a um significante. Tal como escrevem:

Há sempre um general, um chefe, na psicanálise, como em seu objeto (general Freud), ao contrário, tratando o inconsciente como um sistema a-centrado, quer dizer, como uma rede maquina de autômatos finitos (rizoma), a esquizoanálise atinge um estágio inteiramente diferente do inconsciente [...]. Para os enunciados como para os desejos, a questão não é nunca reduzir o inconsciente, interpretá-lo ou fazê-lo significar segundo uma árvore. A questão é produzir inconsciente e, com ele, novos enunciados, outros desejos: o rizoma é esta produção de inconsciente mesmo. (DELEUZE ; GUATTARI,1995, p.23).

Todo o Ocidente e o pensamento ocidental sempre foram influenciados pelo modelo de árvore, afirmam Deleuze e Guattari (1995), isto é, um fundamento-raiz. Ao contrário, escrevem tais pensadores, o Oriente procedeu por rizoma. Sobre as diferenças dos opostos geográficos, seguem os trechos que as ilustram:

O Ocidente tem uma relação privilegiada com a floresta e com o desmatamento, os campos conquistados no lugar da floresta são povoados de plantas de grãos, objeto de uma cultura de linhagens, incidindo sobre a espécie e de tipo arborescente [...]. O Oriente apresenta uma outra figura: a relação com a estepe e o jardim (em outros casos, o deserto e o oásis) em vez de uma relação com a floresta e o campo: uma cultura de tubérculos que procede por fragmentação dos indivíduos; um afastamento [...]. E de resto, não é a mesma música, a terra, não tem aí a mesma música. E também não é a mesma sexualidade: as plantas de grãos, 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, ela endureceu e estratificou até os sexos. Nós perdemos o rizoma ou a erva. (DELEUZE ; GUATTARI, 1995, p.29).

Não obstante, a diferença de orientação entre Ocidente e Oriente, os escritores em questão acenam com a necessidade de criar um lugar à parte para América. E expõem uma tese original, minimamente, sobre os destinos da América. Afirmam que a América, a despeito de também produzir raízes, radículas e arborescências sob a referência de suas ancestralidades europeias, ela também produziu um rizoma americano: “*beatnik, underground*, subterrâneos, bando e gangues, empuxos laterais sucessivos em conexão imediata com um fora” (DELEUZE ; GUATTARI, 1995, p.30). A América partiu de seu leste arborescente para um oeste rizomático, com seus índios sem ascendência e seu limite sempre fugidio, suas fronteiras movediças e deslocadas. Como escrevem Deleuze e Guattari (1995, p.30): “A América inverteu as direções: Ela colocou seu oriente no oeste, como se a terra tivesse se tornado redonda precisamente na América”.

Temos, então, três burocracias, três modos de proceder: O ocidental, o oriental e o americano. O ocidental, de origem agrária, arborescente e cadastral, é por excelência recenseador, um sistema de raízes profundas. O oriental, que procede por canais, uma burocracia não arborescente, onde o déspota age como um rio, e não como fonte, tal como um ponto de referência. E a América? Pode-se dizer que é intermediária. Uma burocracia de rizomas e raízes, árvore e canal. Uma burocracia de extermínio (de índios e fazendeiros) e de fluxos migratórios. Uma burocracia de canais, por onde passam os fluxos-dinheiro do capitalismo, que de modo rizomático, se alastra e se expande a partir do cruzamento de toda sorte de formações, o que lhe confere uma natureza inventiva, um neocapitalismo constante, como escrevem Deleuze e Guattari (1995). Não obstante, é preciso desconstruir a ideia de dualismo desses tipos de burocracia. Não há dualismo, pois são operações conexas, há uma reversibilidade de um a partir do outro. Por isso, a América os faz conviver. A este propósito, escrevem eles:

O que conta é que a árvore-raiz e o rizoma-canal não se opõem como dois modelos: um age como modelo e como decalque transcendente, mesmo que engendre suas próprias fugas; o outro age como processo imanente que reverte o modelo e esboça um mapa, mesmo que constitua suas próprias hierarquias, e inclusive ele suscite um canal despótico. (DELEUZE ; GUATTARI, 1995, p.31).

Um rizoma possui características do sistema de raiz bastante distintas e talvez a mais importante delas diga respeito a seu modo de conectar-se, desde sua estrutura enquanto horizonte das conexões quanto ao sistema em funcionamento. Se, por um lado, um sistema de raiz funciona como uma rede com pontos fixos, e uma orientação hierárquica para a sua funcionalidade. O rizoma é feito de linhas. Linhas segmentares e de estratificação, próprias a servir para uma estrutura que pode ser mudada, adaptada e transformada. É um rizoma acentrado. Por isso, não há pontos de referência, e, portanto, têm liberdade de conectar-se em múltiplas entradas e saídas. Deleuze e Guattari definem o rizoma quanto à estrutura e funcionamento, da seguinte forma:

O rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade de estratificação, como dimensões, mas também como linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima, segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza. Não se deve confundir tais linhas ou lineamentos com linhagens de tipo arborescente, que são somente ligações localizáveis entre pontos e posições. Oposto à árvore, o rizoma não é objeto de reprodução: nem reprodução externa como árvore-imagem, nem reprodução interna como estrutura-árvore. O rizoma é uma antigenealogia. É uma memória curta ou antimemória. O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada. Oposto ao grafismo, ao desenho ou à fotografia, oposto aos decalques, o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. São os decalques que é preciso referir aos mapas e não o inverso. Contra os sistemas centrados (e mesmo policentrados) de comunicação hierárquica e ligações preestabelecidas, o rizoma é um sistema acentrado não hierárquico e não significativo, sem General, sem memória organizadora ou autômato central, unicamente definido por uma circulação de estados. (DELEUZE ; GUATTARI, 1995, p.32-33).

A parte final do trecho citado acima traz uma importante noção para o entendimento do que é um rizoma. Trata-se da definição através de uma circulação de estados. Esta definição traduz o caráter mutante do sistema e, sobretudo, traduz o aspecto criativo presente no funcionamento de tal sistema. Não obstante, quando se diz que o rizoma procede por variação, expansão, conquista etc., ilustra-se uma característica imprescindível a um sistema que se constrói na experiência. Um sistema produzido na prática, na vida. Diferentemente de um sistema-raiz, que não prescinde da experiência, que é montado antes de a vida acontecer. O rizoma é um sistema por onde a vida passa, onde os múltiplos agenciamentos e acontecimentos fazem e desfazem formas, estados e medidas. No entanto, uma questão ocorre a reboque do conceito de rizoma: Onde ocorre um rizoma? Se não há mais a noção de posicionamento espacial, pontos-referência, como podemos caracterizar o plano de consistência de um rizoma?

Eis que Deleuze e Guattari (1995, p.23) recorrem ao conceito de *Platô*, do pensador Gregory Bateson, que é definido da seguinte forma: “Uma região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, e que se desenvolve, evitando toda orientação sobre um ponto culminante ou em direção a uma finalidade exterior.” Com esta definição não é difícil compreender quando esses filósofos escrevem as seguintes definições: “Um Platô está sempre no meio, sem início, nem fim. Um rizoma é feito de platôs” (DELEUZE ; GUATTARI,1995, p.33). Por definição, temos que um rizoma é um sistema feito de platôs, que por sua vez, são unidades autônomas, imanentes em si mesmas, que podem se comunicar umas com as outras, não em termos de referência ou hierarquizações, mas para fazer o sistema se mover, operar em velocidades nunca vistas, traçar linhas de fuga e colocar novas formas em circulação. Em importante exemplo redigido abaixo, Deleuze e Guattari buscam tornar a noção de platô e rizoma mais simples:

Uma vez que um livro é feito de capítulos, ele possui seus pontos culminantes, seus pontos de conclusão. Contrariamente, o que acontece a um livro feito de platôs que se comunicam uns com os outros através de microfendas, como num cérebro? Chamamos platô toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas de maneira a formar, estender um rizoma. (DELEUZE ; GUATTARI, 1995, p.33).

Um livro é feito de agenciamentos, não há ciência ou ideologia, enunciam esses filósofos. Sobretudo, agenciamentos maquínicos de desejo e agenciamentos de enunciação coletiva. Não se trata de uma coisa e outra coisa que querem dizer algo, representar algo. Os acontecimentos de um livro se dão entre uma coisa e outra, é no meio que as linhas ganham velocidade:

Não se tem mais uma tripartição entre um campo de realidade, o mundo, um campo de representação, o livro, e um campo de subjetividade, o autor. Mas um agenciamento põe em conexão certas multiplicidades tomadas em cada uma destas ordens, de tal maneira, que um

livro não tem sua continuação no livro seguinte, nem seu objeto no mundo nem seu sujeito em um ou em vários autores. (DELEUZE ; GUATTARI, 1995, p.34).

Em resumo, um livro é feito de encontros entre intensidades, que simbioticamente produzem forças, traçam linhas a formar uma cartografia absolutamente inédita. O livro-rizoma é composto de platôs com diversos dutos, conexões, desvios, atalhos etc. Ele procede por saltos, tal como o pensamento. Sua potência está na ação, no movimento, no encontro. Diz-se que a obra *On the road*, clássico *beatnik*, de Jack Kerouac (1957), revolucionou toda uma geração americana. Houve um encontro, não de pessoas, não de livros, mas de intensidades. Um agenciamento maquínico de desejo e um agenciamento de enunciação coletiva traçaram linhas e alastraram o oeste americano. A força do meio, não como meio-termo, mas como horizonte de encontros tem poder de arrastar, sacudir e pulverizar o verbo ser, para, enfim, criar, de mãos dadas um povo em devir, que invade a terra e a povoa, construindo novos mapas, séries, que não cessam de variar. A vida circula pela experiência. Nesta perspectiva, Deleuze e Guattari concluem:

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança. A árvore impõe o verbo ser, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e...e...e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. Fazer tábula rasa, partir ou repartir de zero, buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem e do movimento [...]. Mas ainda, é a literatura americana, e já inglesa, que manifestaram este 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 uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio. (DELEUZE ; GUATTARI, 1995, p.37).

2 LITERATURA E VIDA

Para Deleuze, a literatura deve ser um experimento e não uma prática que produza significações. E como experimentação, ela deve fazer ver e ouvir; produzir signos ópticos e sonoros; virar a linguagem ao avesso, ou ainda, perfurar buracos na mesma. Ele define que a literatura tem como objetivo: “partir, evadir-se, traçar uma linha”, e inicialmente é fácil crer que é o sujeito da escrita que se evade, que pratica uma fuga. Porém, ensina o filósofo que pela escrita quem escapa é a própria vida, isto é, não se foge da vida, mas faz-se a vida fugir de suas limitações, da ordem do sujeito, e da ordem do tempo presente.

Em seu abecedário, Deleuze estabelece uma nova orientação quanto à natureza da literatura. Para ele a essência da literatura não é literária, ao contrário, por ela ser uma prática que produz imagens e sons, como a pintura e a música, precisa ser vista como uma linguagem musical e pictórica, uma linguagem capaz de expressar um silêncio nas palavras.

A linguagem literária deve produzir novos sons e novas imagens. Isto é, paisagens para construir novos olhares, novas audições, a contemplação que caminha em múltiplas direções, um contemplar que não parte exclusivamente do sujeito, mas da vida. Assim temos que a linguagem não se restringe às suas sintaxes, exatamente por ela possuir desvios e entremeios, onde paisagens se revelam no movimento. Portanto, não há escrita literária se esta não for dita em movimento, tal como a vida, a arte que a revela não se expressa em letra fria.

No artigo intitulado “Partir, evadir-se, traçar uma linha”, o professor Sousa Dias (2007)¹ ilustra o processo da escrita com um exemplo da vivência de um amor não-vivido, tão imenso em sua infinitude que supera a dimensão humana, tornando-se interessante por oferecer uma paisagem inédita do amor, como talvez nunca venha a acontecer de fato, uma linha traçada por um possível do amor, alcançado somente na arte, uma sorte de dilatação do signo ainda não conhecida, tal como ocorre na experiência amorosa presente na obra *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brönte (1970). O amor até as últimas consequências, com o risco assumido da autodemolição.

É importante ressaltar uma confusão comum, no que tange à identificação da natureza da escrita enquanto modalidade artística. E a indução ao erro parte da tentativa de classificar o esforço do artista como uma imitação do já visto, ou mesmo de um mero exercício imaginativo com base em referências já dispostas. É fundamental destacar que ao contrário da suposição previamente exposta, a criação é da ordem da diferença pura, sem referências

¹ Revistas eletrônicas da PUC-RS, Educação, Porto Alegre/RS, ano 30, n. 2 (62), p. 277-285, maio/ago. 2007.

pregressas, e destacada de todo e qualquer ponto base. Ou seja, no caso da diferença pura não percebo “b” em referência a “a”. A diferença de “b” se basta. Visto que, a criação deve ser amplamente inovadora em todas as direções. É preciso escapar a produções derivadas, não há inovação, quando a natureza de “a” está presente ainda que virtualmente na aparição de “b”. A linha de fuga faz-se escapar sem a referência pessoal do artista, por isso diz-se que é a vida que escapa às limitações do sujeito, quando esta se evade pela arte, e não o sujeito quem foge, ainda que seja através do sujeito que a vida se expressa.

Como descreve Cioran (2001), o artista não pode coincidir consigo mesmo, ele não pode escrever a partir da sua dor, dado que este é o motivo das doenças do espírito. O artista é aquele que se lança e é lançado pela vida em um baile, aonde a música o conduz a novas paisagens que transformarão a linguagem e a levarão para além dos velhos limites. A vida fará nascer a nova língua, aquela que dirá o silêncio, pintará novas formas e renovará as esperanças do povo menor, que nos entremeios da língua é libertado pela vida. Sobre a superação dos limites da língua através da arte, escreve Sousa Dias (2007): “Como se, levada a língua em que se escreve ao limite de suas possibilidades, ela entrasse numa espécie de transe ou de delírio e as palavras desatassem já não a dizer, mas a pintar e a cantar.” É preciso rachar a língua, torná-la parte do movimento, a fim de permitir que esta se torne múltipla, horizonte criativo, “violentar o dizível como condição para atingir o exterior assintático da linguagem”, escreve Sousa Dias.

De outro modo, não há criação literária, como afirma Deleuze (ano), salvo com a destruição da sintaxe da língua-mãe, destruição criadora. O movimento que cria a nova língua, bastarda por excelência, é naturalmente inacabado. Para ele, é fundamental a falta do algo. Para ser mais preciso, de um povo em potência, de um novo modo de ver, de sentir, um estrangeirismo criador, o olhar contemplador do sempre menor, do molecular para o molar, aquele que vai tomando o todo pela parte, uma espécie de contágio positivo. E a literatura anglo-americana é a ilustração máxima deste exemplo. A começar pelos ingleses, seu destino parece ser associado a sua condição geográfica/geológica.

Em tese, por se tratar de uma ilha, um pedaço afastado do continente, de alguma forma a parte de um todo da terra, seu povo guarda certo estrangeirismo de forma natural. Seu pensamento é singular, na medida em que tem por natureza ser diferente dos demais povos, sobretudo, por estar sempre em lançamento, em busca do inédito, uma forma de enunciação coletiva em nome de sua supremacia. É preciso inventar-se enquanto povo, o menor que tende a crescer, estar à frente dos demais, nas rédeas do mundo. E sua literatura é tendente à invasão. A diferença que dela emana é aquela que marca, que féri na medida, lança episódios

inéditos, criações-acontecimentos reveladoras. Mundos possíveis emergem atrás de máscaras, não se trata de verdades, mas acontecimentos possíveis, séries, variações e multiplicidades. O mandamento do inglês e de sua literatura é inventar, superar fronteiras, limites, a literatura dos livros por vir, tal qual o título de Maurice Blanchot, *A conversa infinita* (2001). E não obstante, violentos, dos corpos às letras. Já o caso dos americanos, parece ser o caso da inundação, de um povo bastardo por hereditariedade, sem território, e que precisa povoar um território. A América, terra das oportunidades, aparece como horizonte para o encontro de um povo e a terra por ser povoada. É preciso demarcar a terra, impingir a ela os traços de um povo em formação, ou melhor, em devir. Traça-se um plano de povoamento em território continental, sob a ótica do povo de uma ilha, ou ainda, expurgado de uma ilha, o menor tornado ainda menor.

Esta é a ordem do recém-empossado americano. E a melhor das estratégias? Inundar o continente com a singularidade por vir deste povo. Escrever linhas capazes de inventar uma superioridade, um desejo de ser maior. Eis a história da América, assumir um continente, o oprimido que vence, o povo da ilha, os filhos do interior que aportam com suas experiências no plano molar das grandes cidades. Evocaram a vida e seus múltiplos matizes para fazer nascer a nova ordem, a do oprimido que oprime. Assim, temos que a literatura americana, a todo momento, alude e faz operar em perspectivas revolucionárias. Fitzgerald é o interiorano que invade a cidade e desenvolve o estrangeirismo de fronteira, na medida em que deixa de ser caipira e jamais se torna um cosmopolita, um ser da cidade, um indivíduo de outra natureza, com o novo olhar. Eis a arte para criar o novo povo, isto é, um devir-povo com novas práticas e modos de ser, cria-se a nova cultura de povoamento.

É importante destacar que não se trata do esforço revolucionário do sujeito que escreve, mas de uma onda revolucionária que o atravessa, e através dele se pronuncia. As características de um povo não pertencem aos sujeitos, o modo de operação da totalidade é distinto da soma das individualidades. O caráter de arte só é assumido, quando o artista atinge uma espécie de intuição de um povo. O espírito de molecularidade dos anglo-americanos não é da ordem da consciência pessoal de seus indivíduos, mas da imanência da Terra, que atravessa todos os reinos da natureza, para proferir suas vontades.

É possível afirmar que a poética que envolve o exercício criativo na arte apresenta semelhanças com o próprio processo de composição do mundo natural. As espécies, os múltiplos dos reinos animais, minerais e vegetais são horizonte puro da expressão de um princípio da diferença que permite a emergência de novas espécies, novas composições, novos perfumes e misturas, isto é, um infinito de mundos possíveis. E assim, paralelamente, a

linguagem sofre mutações, novas sintaxes surgem, novas dicções, sonoridades, e, sobretudo, imagens. A esse respeito, diz Sousa Dias (2007) “A poesia é de cada vez a criação de uma língua de imagens, de uma língua imagética pura, de uma dizibilidade configuradora de inéditas visibilidades e sonoridades, língua-limite de visões e de audições “não-humanas”, no sentido de Deleuze. Eis o espírito da escrita, remover obstáculos e empecilhos que atravessam o caminho da vida. A literatura busca libertar a vida, arrancando-a, ainda que a força de segmentaridades duras, de formatações castradoras e de sua prisão no sujeito.

Jacques Rancière (1999) destaca o aspecto de transgressão da arte e, sobretudo da literatura, quando *torce* a linguagem a ponto de dissolver formas, e desorganizar para organizar o inédito, como descreve no texto a seguir:

A potência própria da literatura deve ser apreendida, em uma zona de indeterminação em que as individualizações antigas se desfazem, em que a dança dos átomos compõe a cada instante figuras e intensidades inéditas. A potência antiga da representação dizia respeito à capacidade do espírito organizado de animar uma matéria exterior informe. A potência nova da literatura é apreendida, inversamente, no ponto em que o espírito se desorganiza, em que seu mundo racha, em que o pensamento explode em átomos que experimentam sua unidade com átomos de matéria. (RANCIÈRE,1999).

Todo o trabalho aqui parece indicar um caminho de superação de um universo de representações que *engessa* possibilidades. E a oposição, a lógica da reproduzibilidade, surge como uma resistência armada de acordes e versos, já dotada de intenções políticas no sentido de revolucionar, sem que no entanto deixe de se valer do trabalho estético e hercúleo que visa demolir edifícios hierárquicos orientados pela representação paternal das sociedades. Para Deleuze (1995), são os devires que se opõem à lei da *mimesis*. Com efeito, há no esforço estético a medida do movimento transgressor, ao ponto de experimentar misturas de sujeitos impossíveis com predicados improváveis. Eis o nomadismo das ideias e força do experimentalismo dos encontros. Tal como enuncia Rancière (1999), “Há uma metafísica da literatura. Denominêmo-la de metafísica da sensação insensível.”

Retomemos a ideia na qual Deleuze insiste que o escritor cria no seio da língua-materna uma língua estrangeira que arrasta a primeira para seu fora. Em outras palavras, a língua-mãe é forçada a ponto de fazer nascer uma nova linguagem, pela extrema necessidade de superar os limites inicialmente impostos. E este é o movimento que permite a superação da reprodução enquanto modo de operação da vida. Exatamente por fazer brotar, da linguagem enquanto um território, o algo absolutamente novo, sem mediações referenciadas pelo já existente. A título de ilustração podemos analisar a busca de Deleuze em subsumir a literatura sob o conceito de música. A composição musical compreende um grau de liberdade incrivelmente alto, na medida em que, de infinitas possibilidades, uma linha melódica emerge

como um reclame de resistência, um apelo inexorável pela beleza da vida em suas múltiplas cores. Eis o horizonte da grande arte: ser capaz de dar sons às cores, ao tempo que colore sonoridades. E a literatura? Linguagem rachada, música e cores libertas do texto. O povo que nasce do magma vulcânico das letras.

Ainda sobre a representação, é irrevogável a necessidade de projetar seus desdobramentos na política e na arte enquanto modo e orientação de práticas. E tal qual sinaliza Deleuze, toda a crença no poder da representação recai sobre a figura paternal. Trata-se do ideal da estrutura hierárquica, que serve aos homens como referência de organização e legitimação de poder. Ergue-se um objeto como ideal de valor, e gradações de aproximação estipulam graus de poder e importância. Segundo o filósofo, é preciso destruir o retrato do pai, que é o centro do sistema de representações, e abrir o porvir de uma espiritualidade fraternal para a humanidade.

Rancière (1999) aponta para o processo de ruptura americana com suas raízes ancestrais inglesas. O pai inglês é destituído pelo filho da nova terra. A América decide por se tornar a terra dos filhos bastardos sem pai, uma nação fundada sob o signo da fraternidade. Esta fraternidade assume o papel de criar a história própria de sua terra, de seu passado inventado e de seus destinos em perspectiva. Fundaram a pequena nação de irmãos correndo juntos pelas estradas sem origem nem fim e, sobretudo, a América minoritária, cujo romance teria a potência das línguas minoritárias ou das minorias na língua.

No livro *Estudos sobre a literatura clássica americana*, D.H. Lawrence (1923) revela a necessidade de arrancar da literatura americana o verdadeiro segredo de um novo mundo ocultado pelo impasse provocado pela dupla referência do povo americano em formação: o idealismo cristão do pai e do pecado, e o sonho da liberdade da nação fraternal que se prospectava. Neste ponto, temos, em termos, exposto o ofício da grande literatura: libertar a vida, o devir-povo, que padecia de seus fantasmas de um passado coletivo.

Para Deleuze, a literatura enquanto processo deve se dispor a romper estruturas, e é neste ponto que encontramos a cartografia de linhas, que expressa uma espécie de quadro ontológico da terra. É importante perceber que a disposição espacial das linhas, dá a ideia de mapa, orienta os deslocamentos e desvios operados pela arte no horizonte, que é a própria vida. Pensar espacialmente um território, sob a perspectiva de linhas que o compõem, permite mensurar as possibilidades e os múltiplos caminhos para escapes, e tipos de estratégias usados pela própria vida. Quando Deleuze (1995) enuncia linhas segmentares e linha de ruptura, ele articula o movimento com os atores em um processo que visa a superação dos limites expostos. Uma linha de segmentaridade dura é território imerso na rigidez das formas e nos

modos. Uma linha segmentar flexível já é horizonte para articulações menos rígidas e mais ricas em possibilidades. E a linha de fuga é traçado para um ineditismo da própria vida. Isto é, a vida se evade de suas formas desgastadas e descoloridas para almejar novas imagens e sonoridades.

Para Deleuze (1997), a escrita literária é antes de tudo um exercício vital. Vital, no sentido mais radical da palavra. Isto é, escrever é recorrer a um remédio contra o malogro da vida, não um recurso psicológico, ou um horizonte de lamúrias, mas um empreendimento de saúde, a via de recuperação de uma vitalidade deteriorada. Com isso, escrever é lançar-se à cura de uma doença incompreendida por aquele que a contraiu e por isso mesmo maior que o indivíduo.

A escrita é sintoma e remédio, ela é a escolha daquele que escolhe pela vida. Se viver é ainda o desafio, escrever é retomar o contato com a vitalidade. É vivificar-se, ou melhor, vir-a-ser outro. Não um outro nos moldes do que o sujeito foi, mas ao contrário, ser aquilo que transborda o limite do um. A escrita constitui o desafio do impessoal, ela é o dirigir-se para “fora”, no sentido a que se refere Blanchot (2001). Isto é, toda literatura se dirige a seu exterior, o texto segue o traçado de uma fuga. Ele é a presença de outro texto que não ele mesmo. Assim, enfim, podemos compreender, quando Deleuze (1997) afirma que a Grande Literatura é feita em uma língua estrangeira, pois é precisamente de fora, do exterior da língua mestre, que esta é transformada.

Entender a não-influência psicológica do autor no texto é o fundamental exercício do pensamento filosófico que se dirige à escrita literária, dado que a escrita é exatamente a cura para o mal, proveniente da doença do escritor enquanto indivíduo. Se a escrita fosse a ressonância direta de estados psicológicos, ela jamais caracterizaria a linha de fuga que o escritor procurou no ato de escrever. Em outras palavras, é mau escritor o autor reativo, a escrita não é horizonte de mero reclame, ao contrário, ela é a libertação e a redenção de um grande espírito atordoado pelas fissuras instauradas no indivíduo.

Escrever para ter saúde é o sentido nietzscheano da Literatura, e Deleuze (1997), ao dedicar à Grande Literatura páginas memoráveis de sua obra, reconduziu o ato de escrever ao patamar de poderoso instrumento de vivificação dos espíritos livres, à maneira de Nietzsche. No entanto, não há médicos a prescrever uma salvação através da escrita, ao contrário, é a vida quem deve ensinar a cura dos literatos. Absorver os golpes de uma vida e contra-efetuar ativamente é para poucos homens. E o que haveria de comum entre estes homens? Um certo devir-minoritário, ou melhor, um estrangeirismo. O Devir-Baleia de Melville, o Devir-Criança de Lewis Carroll, ou mesmo, o Devir-Barata de Kafka.

Ser Gatsby, o contrabandista milionário, do romance homônimo do autor, sendo o menino do interior, como foi F. Scott Fitzgerald, é partir da ilha para o continente, é ter o olhar de fora. Fitzgerald era o interiorano que ingressa na vida da metrópole, *habitat* da aristocracia norte-americana. Assim, temos que, além de viver pela escrita o transbordamento de sua condição, Fitzgerald frequentou concretamente a diferença, porém, o autor nunca deixou de ser o menino do interior, e por um sentimento pessoal, Fitzgerald sempre soube que não fazia parte da alta aristocracia norte-americana, não por falta de condições, mas por seu passado, sua outra vida que não a que ele escolhera. Assim, sua literatura constitui o mais bem-sucedido retrato de estereótipo da juventude aristocrática, não com uma intenção crítica, mas o com rigor de detalhes de quem está sempre de fora, daquele que vagueia do interior de sua escrita aos mundos possíveis que a vida dispõe.

Viver o mundo do outro, já que, de fato, o autor frequentou a diferença, produziu em Fitzgerald muito mais do que simples episódios de embriaguez por champanhe, e dívidas astronômicas, por seus excessos. Seu espírito, ao longo dos anos, foi sendo demolido, suas forças enquanto homem foram se esvaindo e ainda assim, ele continuava. Seu volume de publicações crescia proporcionalmente a seu esgotamento físico e mental, como o mesmo descreve em sua novela autobiográfica *Crack-up*: “Comecei a perceber que durante dois anos minha vida se sustentara de recursos que não possuía, que eu havia me hipotecado física e espiritualmente por inteiro.” (FITZGERALD, 2007, p.75). A partir desta confissão, não é difícil compreender o papel da escrita literária na vida deste autor, e mais, a complexa relação de proporcionalidade entre seu volume de publicações e seu estado de estafa: como escrever mais, quando o esgotamento físico e mental aumentava? Escrever era o elixir da vida para o escritor. Escrever significava manter-se de pé, perseverando sua existência.

Quando Deleuze (1993) coloca a questão do devir-minoritário na literatura, como fomento à escrita, não se trata do escrever somente pelas minorias, como um discurso em prol dos desfavorecidos. O exercício da escrita minoritária denota o desafio da vivificação pela diferença, ser outro que não o que sou pelos meus limites não implica ser qualquer um outro. Há nos grandes escritores o desafio de fugir à similitude, traçando linhas de fuga por rotas absolutamente novas, de preferência, inumanas. O grande escritor é aquele que rasga as fronteiras e se posiciona no interior dos turbilhões da diferença, dado que a radicalidade da experiência do devir, através da escrita, vai depender da radicalidade da diferença do outro que emergirá do texto, como o Devir-animal de Lautreamont, em seu *Cantos de Maldoror* (1997). Isto é, a vida através de uma diferença jamais vivida.

No entanto, o exercício de justificação de uma Literatura sempre nos direciona à busca de razões para a escrita. E assim, tendemos a testar referências de todo modo, influenciadas pela experiência pessoal do escritor. Porém, se de fato esta existir, ela não governa a escrita. Dado que, como Deleuze (1997, p.11) escreve, “A Literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento [...] escrever é um caso de Devir [...]”. Isto é, a formalização da escrita não é um processo fechado, hermético, importado de uma experiência majoritária. Pelo contrário, a escrita está do lado daquilo que está em curso por ser concluído, ainda que saibamos não sê-lo, já que está a serviço de uma oposição, de uma revolução em nível menor, no sentido molecular, em plano de detalhes, que não cessa. Revolucionar, verbo no infinitivo, devir.

Outro importante aspecto desta rede de micro-revoluções da escrita é o sentido da operação de um devir, que jamais buscará ser como uma imitação, ou mesmo uma reprodução do modo minoritário a que ele se refere. Em outras palavras, o Devir-mulher que a escrita expressa não obtém um Ser-mulher de fato, mas Devir-mulher é encontrar a zona de vizinhança, a força revolucionária que o modo mulher tem ao se engendrar no modo majoritário que é o Homem. Uma espécie de revolução-molecular no corpo molar da sociedade patriarcal.

Assim, definitivamente podemos entender que escrever é além das próprias lembranças ou de seus devaneios particulares. Escrever é traçar linhas de fuga, traçar novas rotas, onde a única influência pessoal é o desejo de revolucionar a própria vida, isto é, vivificar-se pela experiência da escrita em searas diferentes, lançar-se à impessoalidade enquanto potência, ser quem quiser ser, sentir o perfume de outros modos de vida, contemplar novas paisagens do universo e, sobretudo, superar as doenças do espírito, recuperar a saúde e o apreço pela vida através da diferença.

Sobre a saúde do escritor, Deleuze (1997, p.13) escreve que “a debilidade é oriunda de uma interrupção do processo de vida, e que o mundo é o conjunto de sintomas que se confunde com o homem.” Assim sendo, é a escrita o remédio para a retomada da saúde, isto é, o escritor é o médico de si, é aquele que cuidará de si mesmo, na medida em que tornar a se instaurar nos fluxos vivificantes. A doença é resultado de uma interrupção, causada pelo excesso de visões e ruídos, que o esgotaram.

O esgotamento é, sobretudo, o sinal do transbordamento, do limite que deve ser ultrapassado, não pelas vias do “Eu”, mas pelo mergulho do autor no impessoal. Como diz Blanchot (2001, p.122): “A literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer eu[...]”. Com isso, temos que a escrita deve provocar o

acesso ao “fora” da primeira pessoa do singular, posto que deva oferecer a liberdade, uma espécie de renúncia à identidade primeira do escritor. E esse esforço é a medida fundamental para o recomeço de uma vida, que busca desgarrar-se das máculas de suas limitações enquanto indivíduo. Sobretudo, o que temos é um ato de superação. Em suma, escrever é libertar-se.

Certa vez, Deleuze (1998), a respeito da capacidade de se re-inventar e traçar evasões, dedicou aos escritores anglo-americanos uma medida de superioridade ante as demais literaturas. E esta concepção peculiar, segundo o próprio Deleuze, era merecida por eles, graças a sua capacidade de operarem devires-povo como nenhuma outra Literatura jamais tivera feito. O que isso representa, de fato? Para Deleuze, a Literatura Americana concretizou um princípio básico da escrita, a saber, ela abandonou a influência de impulsos pessoais, lembranças e neuroses particulares, para operar na esfera da universalidade, ainda que através de suas recordações individuais. E isto só foi possível pelo sentimento de unidade e multiplicidade que a mesma porta, em razão de sua composição de imigrantes.

Em outras palavras, a literatura americana inventou seu povo, pois era preciso fazê-lo, na medida em que a difusão e a diferença de suas raízes comprometeria seu processo de consolidação, se o seu plano de composição não fosse articulado o bastante, a ponto de oferecer um futuro, uma fuga, isto é, seus imigrantes escapavam de situações-limite e seu ideal comum era um recomeço. Assim, segundo Deleuze (1998), a condição de imigrante, de alguém que vive fora de suas terras, estabelece necessariamente um aspecto minoritário ao povo americano, tratava-se de um povo bastardo sem terra, sem identidade, portador de um estrangeirismo irrevogável. Com isso, temos que a literatura que emerge dos escritores deste povo é, sobretudo, uma literatura sempre em devir, pois ela está em constante processo de adequação às medidas de uma terra estrangeira. Como diz Deleuze (1997, p.15), “É o Devir do Escritor que apresenta a Literatura como enunciação coletiva de povo menor[...]”. Deste modo, podemos entender a escrita como um meio de expressão pungente, de um povo sempre em desvantagem, que, na figura do escritor, tem o seu horizonte de agenciamento coletivo de enunciação. Ou melhor, a univocidade do oprimido, o canto da marginalidade, que opera suas revoluções através de devires pelas linhas da escrita.

Uma característica da escrita como experimento de vida, caso da literatura anglo-americana, é a riqueza de detalhes usual de sua escrita, o que é uma preocupação auspiciosa em descrever as cenas tal qual as mesmas tivessem de fato acontecendo. Por isso, a intensidade de suas obras, dado que a linguagem literária atingiu um novo patamar de expressividade, visto que a necessidade de construir paisagens e personagens tão reais quanto

a vida fazia parte do esforço desses escritores. Como dito anteriormente, tratava-se de expressar a vida, sua escrita era exercício fundamental para a continuidade de suas vidas, não viam a escrita como um placebo, um remédio sem efeito, ao contrário, sua literatura era analgésica, cada conto, romance ou novela representava a dose de vivificação necessária ao prolongamento de seus dias.

2.1 - Para além do texto: a escrita por linhas

É preciso ver o texto literário em seus desdobramentos não visíveis no texto escrito. Isto é, a essência da experiência literária é uma outra possibilidade de vida inscrita no texto, não presente diretamente, mas viva na relação com o leitor e os destinos possíveis que o texto presente aponta. Percebe-se que a literatura se instaura em uma dimensão alheia às certezas da vida ordinária.

A virtualidade de um texto é seu fora. E este fora tem uma forma não definida, tal qual a ideia de segredo, que permite a subsunção da experiência dada por uma vindoura transformação que trará outra possibilidade de vida, que não aquela que já se observara. Deleuze e Guattari (1996) no capítulo, “Três novelas ou o que se passou” traçam o panorama de onde emergirá uma figura nova, o duplo, que é aquele que o “Eu” poderia ser, que inclusive gostaria de ser, mas que não é presentemente, somente em virtualidade. Pode-se vivenciar seu duplo, sem deixar de ser quem é para os outros. Trata-se de lançar-se à experiência de outra vida, na medida em que se abandona o que se era. O que, segundo Blanchot (2001), é o início da Literatura, quando perdemos o poder de dizer Eu, que é, precisamente, quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui tal poder, é o Neutro, conceito de Blanchot, que confere a impessoalidade necessária do texto literário.

Retomando a ideia de forma do segredo como fonte dos desdobramentos da obra literária, parece bastante relevante apontar as distinções realizadas por Deleuze e Guattari, quanto ao papel do tempo na narrativa dos textos literários. No mesmo capítulo “Três novelas ou o que se passou” já citado, tais autores apontam a estrutura do conto como uma narrativa que se desdobra, tendo como destino, uma questão: “Que acontecerá?”. Tal questão é a forma do segredo do conto, este segredo é o sentido do texto literário, na medida em que toda a estrutura textual se direciona para algo que não se sabe o que é. Este cenário implica o aparecimento de um algo que virá, mas que por enquanto tem a tarefa de contagiar o texto presente. Isto é, temos um destino incorporal que afeta o presente do texto e arrasta o leitor até

o “*Gran Finale*” Este movimento constitui a captura que o texto operou no leitor, sem que, no entanto, o prenda de forma passiva, ao contrário, uma linha de corte emergiu para transformar a cartografia de linhas do rizoma.

Exemplo relevante à pregressa explanação é o conto “O diamante do tamanho do Ritz”, de Fitzgerald (2003): A forma do segredo de tal conto é: Uma riqueza sem precedentes, ou melhor, o que é esta riqueza incalculável? O que guarda o rancho da família mais rica do mundo? Estes são os ingredientes de uma narrativa que vai deglutindo o leitor a cada momento em que se aproxima a revelação do segredo. O ritmo, as quebras de expectativa e a incalculável dimensão do segredo, tornam o conto, uma inacreditável jornada que sequestra o leitor de seu mundo e o leva ao fantástico mundo dos milionários americanos. É possível viver tal riqueza pela narrativa dos detalhes, feita pelo autor. O Glamour do universo dos milionários é vivo, presente como a realidade. O Duplo que sou, no rancho da família Washington, constitui a minha experiência de ser outro, na medida em que aquilo que sou está em suspenso.

Já no caso das novelas, Deleuze e Guattari (1996) escrevem com nova orientação temporal. Para eles, a novela parte do segredo, isto é, a forma do segredo é “algo aconteceu e eu não sei o que é”, ou melhor, como no caso Fitzgerald: “Que pode ter acontecido para que se chegasse a esse ponto?” (DELEUZE ; GUATTARI, 1996, p.66). Esta orientação dá às novelas um conteúdo mortal. Em que sentido? Quando temos que a narrativa parte de algo desconhecido, é preciso entender que todos os fatos seguintes ao segredo de onde derivam são efeitos de uma causa obscura. Em outras palavras, não sei como estes acontecimentos foram possíveis, porém de posse de tais acontecimentos posso tentar reconstruir suas causas, para conhecer seu sentido. E, na medida em que os busco, sou o detetive das novelas de Agatha Christie, ou mesmo, o F.Scott Fitzgerald, que procura pelas razões de suas fissuras e do malogro de seu corpo em seu instinto de autodemolição, na novela *Crack-up* (2007).

Deleuze e Guattari foram buscar elementos cartográficos, construir os mapas da escrita. Era preciso pensar a literatura como prática da Terra. E a questão era: Onde a literatura acontece? Em um espaço possivelmente. E o que é um espaço? Um lugar? É um território, este território deve ter uma unidade mínima. Pontos? Não, pois retratam um território parado, fixo. Logo, é preciso mover os pontos. E quando se move os pontos, se tem linhas. Sim, um mapa é feito por linhas. E de que tipo são tais linhas? Era preciso realizar uma taxionomia delas. Logo, Deleuze e Guattari (1996, p.77) respondem: “temos linhas com naturezas distintas. A saber, Linhas Segmentares e Linhas de Fuga.”

As linhas segmentares são caracterizadas por sua natureza contígua. Familiar. Um segmento se liga a outro de mesma intensidade, e assim vão construindo blocos segmentares, duros ou flexíveis, de acordo com a ordem de grandeza de seus horizontes de ação. Ser segmentar implica um compromisso com um destino impessoal, seja de uma sociedade ou de uma linha de hereditariedade. O Modelo segmentar é planejado, não admite variações e modificações em sua estrutura habitual. Há dogmas que resguardam suas verdades e crenças. São linhas de longo prazo, de expectativa definida. Podemos pensar tal modelo segmentar, de acordo com pragmatismos do senso comum, tantas vezes repetidos que se tornaram verdades, como: *o homem nasce, cresce, se reproduz e morre*. Quatro verbos, quatro segmentos lineares e indevassáveis. A pretensão de ser natural impede, para muitos, seu questionamento, já que a aceitação de tais acontecimentos é atrelada à condição humana. Este é o bloco duro da vida.

No entanto, no plano pessoal, não somos como as instituições que atuam em planos molares, macro-sistemas, cadeias em escala global. Somos linhas pessoais, que atravessam linhas e que são atravessadas por linhas. Somos um e ao mesmo tempo, muitos. Somos flexíveis, devemos sê-lo. Pela Literatura, podemos entender que a relação imbricada entre as linhas segmentares ocorre na medida em que a escrita é atual, isto é, o sentido presente do texto se encontra com a personalidade daquele que o lê. Vivificar pela literatura é viver a experiência de territorializar-se e desterritorializar-se sem sair do lugar. Ou melhor, nos evadimos por uma nova espécie de linha. A Linha de Fuga.

Linhas de Fuga: Evadir, Fugir, viver através do outro. Este é um destino possível daquele que se lança à alteridade de seu duplo pela experiência de uma nova vida. Ser o minoritário, partir do ponto de vista do oprimido, olhar de baixo para cima. Viver um devir-mulher em uma sociedade patriarcal. As linhas de fuga estão, sobretudo, no olhar e na postura daquele que se lança ao abismo. Passar toda uma vida, buscando aquilo que se é, tal qual Nietzsche ensina, é fugir. Principalmente, quando se entende o caráter múltiplo e infinito das possibilidades de uma vida. Quando F.Scott Fitzgerald assume a postura de viver por sua literatura, como afirma em suas primeiras anotações em seu *Thoughtbook* (Livro de Pensamentos): “Uma experiência só é realidade se eu a escrevo” (2004, p.12), ele enuncia a sua necessidade de viver através de seus duplos, as vidas que sonhara. Quando queria ser rico, criou seu *Gatsby*, viveu suas desilusões pelas páginas de *Suave é a noite* (1996) e, por fim, relatou suas angústias da “verdadeira noite da alma” (CIORAN, 2001), em sua novela *Crack-up* (2007). Uma linha de fuga é uma transformação, uma linha de ruptura, uma explosão que fará desaparecer a vida que se teve outrora: o passado que eu era nunca mais será. Sou outro que nunca fui, disposto e conectado a redes de relações das quais nunca participei antes.

2.2 Três Linhas

De certo, podemos estabelecer que, como indivíduos, grupos ou mesmo sociedade, somos compostos por linhas. E essas linhas, por sua vez, parecem apresentar uma fundamental característica quanto a sua estrutura, são nada mais nada menos que segmentos. Isto é, linhas contínuas que se prolongam por toda uma vida. Terreno de deslize ou até mesmo prisão.

Este diagnóstico poderia ser atribuído a Deleuze, ou mesmo, a uma gama de autores que explícita ou implicitamente posicionaram tal afirmação em seus romances, contos ou novelas. Linhas de relação entre personagens, fatos, causas, efeitos e segredos. Assim, é interessante retomar a taxionomia de tais linhas e de que modo procedem, ao provocar desmoronamentos, rearticulação de relações e transformações em uma vida.

O impulso inicial de tal propósito parece evocar a palavra de Deleuze, ao identificá-la separadamente quanto a sua natureza. São três tipos de Linhas: as duas primeiras, de segmentaridade. A primeira delas é a linha de Segmentaridade Dura, e a segunda de Segmentaridade Flexível. A terceira, não segmentarizada, é a Linha de Fuga. Na obra de Gilles Deleuze, como um todo, podemos encontrar outras nomenclaturas para tais linhas, porém, aqui pretendo utilizar os nomes acima mencionados.

A primeira delas será uma linha que parece trazer em seu estatuto uma natureza molar, ou seja, uma espécie de segmentaridade dura, que trabalha com a perspectiva de relações de parentesco e demarcação contígua. Isto é, linha de signos acoplados por critérios instituídos a partir de ordens hierárquicas de poder, segmentos de uma mesma classe social, crença religiosa ou mesmo conceito de raça.

A segunda é a linha de segmentaridade flexível. Tem por característica apresentar um modelo de natureza molecular, ou seja, linhas de detalhamento, dado que em sua relação com as linhas de segmentaridade dura provocam nesta a abertura de novas perspectivas como linha segmentar. Nas palavras de Fitzgerald, este segundo tipo de linha é a linha de fissura, isto é, aquela que marca irrevogavelmente, no contato, um modelo molar e rígido de uma vida projetada desde o nascimento até a morte.

O terceiro tipo é a linha de fuga, sendo esta não-segmentar. Aparece como um desdobramento inevitável das fissuras provocadas em um modelo de segmentaridade duro por um modelo de segmentaridade flexível. (É importante ressaltar que modelo aqui significa um

plano de consistência construído por linhas. Sejam elas de segmentaridade dura ou flexível). As linhas de fuga são o destino necessário de uma personagem que teve sua trajetória reta e pretensamente inexorável de vida, modificada em seu contato com um novo modelo mais flexível. A título de exemplo, podemos utilizar a relação do hóspede e do filho adolescente do industrial, pequeno-burguês, do romance *Teorema*, de Pasolini (1968). Este filho de família tradicional vivia de forma completamente previsível, quando um hóspede, não-identificado por Pasolini, se hospeda em sua casa e altera, de modo drástico, sua rotina. O desconhecido é intrigante, apaixonado por poesia, atleta e um amante inveterado, virtudes distantes até então da vida daquele adolescente. Este contato modifica por completo sua vida, na medida em que o rapaz não consegue mais retomá-la de maneira ordinária, sendo forçado, por si próprio, a fugir de tal panorama pregresso. Esta fuga configura uma linha que resultará na destruição dos modelos segmentares que constituíam a trama. A linha de fuga levará o jovem a um novo modelo de vida, com novos padrões e valores. No caso da personagem do romance de Pasolini, ele se torna um artista plástico, destino absolutamente improvável para um jovem que sequer tinha pretensões artísticas.

É importante ressaltar que sempre há um retorno aos modelos segmentares, sendo a linha de fuga uma linha de transformação, de mudança, um período de clandestinidade na existência de um indivíduo que busca se estabelecer em um novo plano de consistência, isto é, um platô em que sua vida flutuará estavelmente até um próximo corte segmentar, que poderá alterar novamente todo o estatuto da existência desse indivíduo.

2.3 Segmentaridade

Segundo Deleuze e Guattari (1996, p.84), “a noção de segmentaridade foi construída por etnólogos para dar conta das sociedades ditas primitivas, sem aparelho de Estado central fixo, sem poder global nem instituições políticas especializadas.” Inicialmente pensar um modelo segmentar era mapear uma estrutura organizacional baseada em um raciocínio binário, onde as relações duais, como por exemplo homem-mulher, orientariam a formação de uma sociedade tribal, partindo de um modelo de pequenas estruturas nucleares isoladas, homem-mulher, logo, família, hereditariedade, linhas de clãs etc. Porém, o que se deve ressaltar é a distinção entre um modelo segmentar de uma sociedade primitiva e uma estrutura organizacional, onde o Estado entra como Centro de Referência significativa para todas as células isoladas desta estrutura social moderna. Isto é, Deleuze e Guattari (ano) expõem para

tal distinção, a característica mais marcante do modelo segmentar moderno, ou seja, um modelo centralizado e duro, essencialmente patriarcal, ao contrário do modelo mais flexível das sociedades ditas primitivas, onde temos que o Xamã constrói lineamentos mais maleáveis para ligar as células de seu cosmo tribal, sem *torcer* as estruturas, a partir de uma orientação centralizada e rígida, tal qual a do Estado Moderno.

No entanto, é fundamental destacar que apesar de não tão orientadas para um modelo de segmentaridade duro, ou centralizado, as sociedades ditas primitivas, tinham até certa medida, posturas centralizantes concernentes a sua organização, uma espécie de árvore-referência das precipitações de cada célula de seu organismo social. Fenômeno similar à organização do Estado Moderno, que, apesar da orientação eminentemente concêntrica e de segmentaridade dura, guarda episódios de relações com segmentaridades flexíveis, como as estratégias de delegação de poder, ainda que estas sejam necessariamente relacionadas por ressonância ao poder central do Estado. Tal diagnóstico ilustra a tese dos autores quanto à necessidade de coexistência dos dois modelos segmentares, dentro, tanto das sociedades como dos indivíduos, isto é, sem a flexibilidade de um modelo segmentar, os lineamentos orientadores do modelo de segmentaridade dura não teriam êxito na composição de suas estruturas. Isto posto, entende-se por que, mesmo em modelos burocráticos de gestão estatal, como ensinam Deleuze e Guattari (1996, p.91), “há uma flexibilidade e uma comunicação entre repartições, uma perversão da burocracia, uma inventividade ou criatividade permanentes que se exercem inclusive sobre os regulamentos administrativos.”

A lição dos autores, quanto à relação de estruturas molares e moleculares, incide contra um erro recorrente de avaliação quanto à natureza de atuação de ambas. Ao contrário de serem sobrepostas e substituíveis uma pela outra, as duas estruturas co-habitam uma sociedade, na medida em que operam a partir de diferentes ordens de grandezas. Em outras palavras, as estruturas molares são da ordem macropolítica, ao passo que as estruturas moleculares são da ordem micropolítica. Logo, é possível compreender que tanto uma quanto a outra se influenciam, na medida em que estruturas molares são “povoadas” por ações micro-orgânicas, enquanto as estruturas moleculares são abaladas, quando de transformações no macrocosmos. Ressalte-se ainda que quanto às observações comparativas das estruturas comentadas não há parâmetros de avaliação para concluir a respeito da melhor qualidade de uma ou de outra. Ambas compõem a ambiência de uma sociedade, dando a esta, organização e, sobretudo, mobilidade. Entender a segmentaridade como limitação não parece o caminho adequado, quando se trata de mapear referências qualitativas no panorama político do Estado. As redes de poder estabelecidas em plano macro ou micropolítico, por séries segmentares,

instituem o equilíbrio necessário à organicidade de uma sociedade, seja dita primitiva ou moderna.

2.4 Linhas segmentares

Quando nos direcionamos à inventividade ou à criatividade humana, de certo, podemos compreender as linhas segmentares como referências estéreis, já que são linhas que agem por ressonâncias de corpos sociais, organizados por modelos centralizadores de poder. Com isso, ser segmentar pressupõe estar ligado organicamente a instituições e conseqüentemente às crenças e verdades que delas derivam.

A literatura como forma de arte concebe à inventividade humana um papel de destaque, na medida em que é livre para articular novas combinações das linhas que a compõem, dado que a escrita produz tanto planos molares quanto moleculares, assim como as linhas de fuga anteriormente citadas nesta dissertação. É importante frisar que falar de segmentaridade, como uma tipagem de estrutura de corporações sociais orgânicas e relacioná-la a estruturas textuais da literatura implica dizer que, quando falamos em literatura é preciso pensar a sua estrutura orgânica textual e deixá-la aberta, tal como uma continuidade da estrutura orgânica humana que somos enquanto indivíduos.

No plano molecular, os micro movimentos da escrita produzem os grandes movimentos no aspecto molar da literatura. Isto acontece quando, a partir de um acontecimento pontual no texto, há uma implicação de mudança radical da perspectiva global do mesmo. Percebe-se que a linha traçada por uma personagem vai provocar mudanças de ordem molar no universo literário, onde uma estória se desdobra. Este panorama literário composto de linhas constitui o universo literário, ou melhor, a geografia de uma literatura tão viva quanto a experiência real. Dentro deste espaço vidas serão vividas, experiências virão à tona, tal como em um mundo real, que, de fato, a literatura é.

Se seguirmos o raciocínio analógico de um modelo social real e os modelos referência da literatura como narrativa real, chegaremos a uma sentença particularmente impactante: escrever um universo possível é vivê-lo tal qual um destino possível do universo real. Em outras palavras, escrever é dar vida a alguém, talvez até àquele que escreve, pois ele tem a necessidade de abandonar a vida que vive, por não ter forças suficientes para aguentá-la, dado que esta virou um fardo. Fitzgerald escrevia para se compreender e, ao mesmo tempo, entender Zelda, sua esposa com problemas mentais. Sua despersonalização era a forma de viver múltiplas vidas, ainda que na mesma *era do jazz* que o seduziu, suas diversas

personagens eram parecidas e diferentes, fundamentalmente belas, ricas e inevitavelmente tristes. Não obstante a semelhança com sua vida e de Zelda, sua literatura era vivificante, pois a beleza de seus destinos possíveis está gravada em cada personagem de seus romances e principalmente, e de forma mais pungente, em seus contos.

Em seu conto, “O curioso caso de Benjamim Button” (1999), Fitzgerald produz uma inversão cabal na ordem natural de uma vida. Criar uma personagem que, ao contrário, começa velho e termina um bebê, demonstra como autor acreditava na hipótese de dar status de realidade àquilo que escrevia. E mais: como a inventividade pode ser poderosa, dando à escrita seu mais alto grau de criatividade. O poder de mudar e transformar a realidade, provocar rachaduras nas linhas segmentares, através de linhas de fuga. É importante perceber que um pequeno detalhe na ambiência molecular da estória contada no conto provocou uma imensa mudança na perspectiva molar do mesmo. Ou seja, o simples fato da linha da vida correr ao contrário, de trás para frente, muda tudo. Não é mais possível planejar as relações, sentimentos como o amor são desprendidos de promessas de futuro, as personagens amar-se-ão, despedindo-se como dois viajantes com destinos opostos. É isso que a literatura pode produzir, uma vida ao contrário, um amor sobre outras bases, um novo conceito a respeito de viver.

Outro importante conceito relacionado às perspectivas de funcionamento dos planos molares e moleculares é o de fluxos de quanta. O que isso representa? Sobre isso, Deleuze e Guattari ensinam a seguinte lição: a grande diferença entre estes dois planos não é simplesmente a ordem de grandeza concernente a cada um deles, dado que se em um primeiro momento pensamos no plano molar como o correspondente de uma macropolítica, ao passo que consideramos o plano molecular como um microcosmos, ou mesmo, um plano de detalhes, estamos em parte errados, já que a massa que compõe os planos possui diferente natureza. Assim, temos que, se um plano molar é composto por linhas segmentares, não mais de linhas, falaremos quanto ao plano molecular, mas, sim, de fluxos de quanta. Isso representa exatamente a mobilidade de um plano de organização, seja Real-social, ou Literário-fabulativo. Esta mobilidade se dá na medida em que os fluxos que percorrem o organismo, as sociedades, compõem e descompõem as linhas segmentares constituintes, seja das sociedades, seja dos indivíduos. Estes fluxos de quanta abrem caminhos para as transformações em grande escala, a partir de micro-acontecimentos. São as linhas de fuga por onde os pequenos fatos transformam grandes blocos segmentares.

Os acontecimentos singulares de cada estória literária são como fluxos de quanta, agindo no interior de um sistema inicialmente ordenado. Ilustremos novamente através da

obra de F.Scott Fitzgerald, como no universo literário tais fluxos de quanta interagem com as linhas de segmentos, produzindo mobilidade e transformação nos destinos das personagens. Se repararmos nas características de suas personagens, temos que Fitzgerald criava, em sua grande maioria, homens belos e ricos, mulheres cruéis e com certo tipo de loucura, mas, sobretudo, algo os incomodava, um tal segredo indisponível aos leitores; suas personagens eram essencialmente tristes, por este algo que os incomodava sem que, no entanto, pudéssemos saber do que se tratava. O que se passava no universo das histórias era parte de um círculo, onde, como ensinam Deleuze e Guattari, Polos de força, Centros de referência, Linhas segmentares e os Fluxos de quanta se relacionavam tal qual um cosmo.

Como saber o que sentia a personagem Sally Carroll do conto *O palácio de gelo* (2003), quando entrava no cemitério de sua cidade para admirar as lápides. Uma certa nostalgia? A respeito de quê? Ou de quem? Talvez o conceito de Fissura possa dar conta desse sentimento. É importante perceber que o conceito de fissura se encaixa perfeitamente na ideia de uma abertura, por onde fluxos passam por entre as linhas de segmentares. Se as personagens têm, como estruturas segmentares, a Riqueza e a Beleza, a tristeza é a fissura que a todo momento remeterá aos polos de força que constituem o cosmos da obra. De um lado, a ruína e do outro, a glória. E o grande centro de referência é o modo de vida aristocrático. Assim, podemos conceber a fissura como uma zona de indiscernibilidade entre a crença da conquista da glória e o medo da ruína.

Portanto, diante de tal cosmo, é preciso compreender como a molecularidade e a molaridade são partes de um todo, mas se distinguem sob olhares em diferentes perspectivas, e, sobretudo, sua materialidade tem diferente natureza. Se digo que existem linhas de segmentaridade dura e, por outro lado, aquelas de segmentaridade flexível. É preciso entendê-las a partir de sua relação mista, uma compõe a outra. Ainda que a linha de segmentaridade flexível possa ser entendida como um fluxo que perpassa as linhas, somente vistas no plano molecular.

Quanto à linha de fuga, é preciso compreendê-la como uma evasão, uma viagem clandestina para o exterior de um contexto dado. Pensar o novo, a alternativa de um interior dado. A nostalgia de ser algo que nunca fui, um acontecimento no abismo entre o meu Eu e aquilo que posso ser ainda. O Evadir de Sally Carroll (a menina sulista, personagem do referido conto de Fitzgerald) para o norte, e para a sua vida de casada com um ianque, denota a experiência do ser outro, que não ela mesma, do passado da pequena cidade natal e a tentativa de viver seu duplo, mesmo que ao fim, não tivesse suportado sua outra nova vida.

Partir na direção do desconhecido constitui a linha de fuga do personagem que nos habituamos a ser. Viver outro papel que devém pelas entranhas de uma fissura que nos incomoda e ao mesmo tempo nos permite respirar vivificados. Essa é a edificação da escrita literária que parte do autor e inunda o leitor na medida em que ambos habitam por horas territórios novos e diversos. Pelas linhas da escrita, o autor por si opera uma despersonalização. Ele deixa seu corpo e se lança a experiência de devires, da molecularidade à molaridade, do pequeno ato à grande transformação. É preciso recorrer a uma virtualidade engendrável no ato da composição escrita. Esta entendida como ato já despersonalizado. Escrita como Arte. Escrita Plural.

Não se trata de expressar aquilo que não sou e gostaria de ser, mas, de fato, viver através do ler e do escrever a experiência do impessoal. Ser e Não-Ser. Trata-se de um movimento, um deslocamento. Traçar uma linha em direção ao deserto. Ser um deserto, uma ilha deserta. Um território sem povo, um povo ser rosto, uma nostalgia, um passado sem presente, um futuro sem personagens. O encontro sem sujeitos.

2.5 Linha de fuga

Pensar uma linha de fuga é traçá-la à marginalidade de um trajeto anteriormente determinado. Isto é, entender tal conceito é predispor de uma orientação outrora demarcada por um acontecimento. Em outras palavras, o que pretendemos produzir é uma perspectiva do encontro entre dois conceitos fundamentais na filosofia deleuziana, o conceito de linha de fuga e o conceito de fissura.

Assim sendo, o modelo segmentar se propõe a dar corpo e sentido ao processo humano de vida. Devemos entender que a linha de fuga é uma cisão com o modelo anteriormente disposto na vida de um indivíduo. E esta cisão corresponde a uma mudança de trajetória, ocasionada por um acontecimento que impossibilita a continuidade em mesmo sentido de uma vida. Não queremos dizer que este acontecimento é essencialmente o provocador da mudança, dado que pensar naquilo que provocou uma mudança em minha vida pode caracterizar um falso problema, na medida em que não interessa para o movimento de mudança saber as causas de seus efeitos. Posto que o importante é reconhecer o estado de fissura, provocado por algo de que não sabemos as origens. Ou seja, a origem da fissura nos é menos importante do que concebê-la como a possibilidade da mudança.

O escritor F.Scott Fitzgerald, ao escrever sua novela autobiográfica *Crack-up* (2007) se questiona acerca de algo que aconteceu em sua vida e trouxe mudanças não programadas e inesperadas, um certo sentimento de não ser mais o mesmo devido a uma série de fatos que o mesmo não consegue identificar ou mesmo enumerar. O que importa é a mudança, isto é, o fato de não ser mais o mesmo e de não produzir afetos como antes, um desânimo premente, uma sensação de estar sendo demolido, ou melhor, de se autodemolir. Aqui, o que nos chama a atenção é o fato de a origem da fissura, enquanto um conceito que contém uma espécie de “cisão da alma” ou partição da unidade que somos, ser o menos importante. O Fato é: perceber que não sou mais quem era, e, portanto, não poder continuar do mesmo jeito. Então, o que fazer? No caso de Fitzgerald, segundo o filósofo romeno Cioran (2001), o mesmo retrocedeu e não traçou a linha de fuga que o libertaria de suas fissuras, ou melhor, Fitzgerald perdeu a chance de ser salvo por sua literatura, entendida nesse caso, como um empreendimento de saúde, como também a concebe Deleuze.

No entanto, apesar do diagnóstico negativo de Cioran, o retrato escrito por Fitzgerald em sua novela *Crack-up* (2007), nos ajuda a compreender essencialmente o conceito de Fissura. Logo no início do texto, a frase cabal “*Claro que toda vida é um processo de ruptura*” (p. 72) enuncia o entendimento do autor quanto a um caráter transgressor imanente à vida. Com isso, o que se segue no texto ao surgimento súbito da fissura denota como uma vida é acometida por um processo de demolição, sem que possamos saber a extensão dos efeitos de um ferimento na alma, que inicialmente não pareceu ser provocado por episódios traumáticos. Assim, pensar nas causas de tais efeitos é de certa forma um exercício inútil, já que a gravidade das transformações em uma vida é pungente e inalienável, restando portanto apenas olhar adiante, com vistas àquele outro que me transformei, com novas preocupações, novas soluções e recentes dilemas.

No capítulo “Três novelas ou que se passou” (1996) Deleuze cita a novela *Crack-up* de F.Scott Fitzgerald, e a concepção de Linha de Ruptura, ou Linha Corte, mas com pertinência direta ao conceito de Linha de Fuga. Assim, podemos compreender que, quando Fitzgerald fala em Ruptura e impossibilidade de retorno às condições anteriores à Fissura, ela já enuncia o surgimento necessário do traçado de uma linha de fuga. O conceito não é posto de forma tão clara, mas o que devemos compreender é que uma linha de fuga pressupõe proatividade, enquanto o termo linha de corte dá conta de interrupção de um processo, ou melhor, ponto final de uma trajetória, isto é, a linha fuga é medida imediata para a manutenção da vida, já que um sentido de vida foi interrompido, através da linha de corte, produzida pela impossibilidade de continuidade de uma linha segmentar, no sentido citado neste texto, dado

que uma fissura foi aberta no caminho. Portanto, é preciso entender a passagem transformadora da emergência de uma fissura até a instauração de uma linha de fuga. Dado que apesar de necessária, ela assim o é, para a vivificação daquele que pretende viver, posto que ela não é automática, por isso, a fissura pode mortificar o indivíduo, mesmo este estando vivo, através do alcoolismo, da drogadição ou da loucura.

Deleuze em seu artigo “Zola e a Fissura”², coloca que a Fissura, é antes de tudo, uma ferida incorporal, entendido o termo à maneira dos Estóicos. Isto é, a fissura se manifesta subitamente no espírito e instaura no corpo a mortificação herdada por um espírito por se fragmentar. Em outras palavras, a Fissura coloca o corpo em vias de se autodemolir por não suportar às imposições da ruptura do sentido, enquanto projeto de vida, graças a acontecimentos trágicos. A título de exemplo, citemos o próprio Fitzgerald, que diz nunca mais ter sido o mesmo, após ser rejeitado por Zelda, devido à falta de dinheiro, ainda que este o tenha conseguido através de seus escritos, e por consequência, voltado a ficar com ela, a respeito disso, ele diz:

Foi um daqueles amores trágicos fadados ao fracasso por falta de dinheiro, e certo dia a jovem terminou o caso na base do bom senso. Durante um longo verão de desespero, escrevi um romance em vez de cartas, e assim tudo acabou bem, mas acabou bem para uma pessoa diferente. O homem com o tilintar de dinheiro no bolso que se casou com a jovem um ano mais tarde sempre nutriria uma desconfiança duradoura, uma animosidade pela classe dos desocupados. Não a convicção de um revolucionário, mas o ódio latente de um camponês (FITZGERALD, 2007, p. 80).

As experiências não bem-sucedidas da vida de F. Scott Fitzgerald produziram um sentimento de esvaziamento de sentido em sua existência. Este esvaziamento pode ser equiparado analogicamente ao conceito de fissura deleuziano, na medida em que temos um quadro onde há a impossibilidade de continuidade, por pura falta de condições de encontrar um sentido para continuar. A esse respeito, a seguir ouvimos do próprio Fitzgerald (2007), o exemplo deste esvaziamento: “Uma sensação de que estava ao entardecer numa cordilheira deserta, com um rifle vazio nas mãos e todos os alvos abatidos” (p.81).

Retomando o tema da passagem de um estágio de fissura às novas perspectivas do traçado de uma linha fuga, observemos que o impacto de acontecimentos dramáticos não impõe imediatamente uma situação de evasão a novos horizontes. Este processo constitui a produção de uma situação alarmante diante da qual o indivíduo deverá lançar mão dos recursos de um salvamento a ser operado pela linha de fuga, que oferecerá a este a oportunidade de reconstrução de uma vida por outros destinos possíveis. A instauração de um

² Este artigo compõe o Apêndice à versão brasileira de *Lógica do sentido*, 2003. Vide lista de referências ao final desta dissertação.

novo sentido impõe a abertura a novas experiências de sentido, constituindo assim um remapeamento de propostas e projetos para uma vivificação da estrutura destruída.

Viver a experiência da tristeza, da melancolia e da tragédia, para Fitzgerald, era abandonar de vez sua trajetória de *bon-vivant*, tão peculiar aos jovens, ricos e belos da Era *do jazz*, período tão bem retratado por ele em seus romances. O tempo do *glamour* e das festas regadas a champanhe agora dava lugar a subúrbios lúgubres da alma humana. A clandestinidade do menino do interior, vivendo a alta sociedade americana, parecia nunca ter deixado a vida do autor, e os ecos desta sensação de inferioridade do menino rejeitado pela mulher que amava, por falta de dinheiro, produziram mais tarde, já em 1936, aos quarenta anos de vida do autor, efeitos devastadores. Com isso, tais sentimentos hostis à experiência humana apareceram de fato para ele, quando a sensação de imortalidade da juventude perdia as forças e os primeiros sinais de debilidade apareciam. Era preciso uma operação de ânimo para salvar o autor, uma fuga. A respeito disso, ele escreve:

Isso me levou à ideia de que aqueles que sobreviveram tinham encontrado algum tipo de fuga perfeita. Essa é uma palavra desmedida, não se compara a fugir de uma prisão, quando provavelmente se está indireto para uma nova prisão ou voltando para a velha. A famosa “evasão” ou “fuga de tudo” é uma excursão numa armadilha, mesmo que a armadilha inclua os mares do sul, que são apenas para aqueles que querem pintá-los ou navegá-los. Uma fuga perfeita é sem volta; é irrecuperável, porque faz o passado deixar de existir. Assim, como não podia mais cumprir as obrigações que a vida tinha determinado para mim, ou que eu determinara para mim mesmo, por que não matar a casca vazia que havia fingido realizar essas atividades por quatro anos? Devia continuar a ser escritor, porque esse era o meu único modo de vida, mas abandonaria quaisquer tentativas de ser uma pessoa, de ser bom, justo e generoso (FITZGERALD, 2007, p. 85).

Reparemos que no texto de Fitzgerald os conceitos de Fissura e Linha de Fuga, constantes na filosofia deleuziana, estão bem delineados nas noções de impossibilidade de continuar no mesmo modo de vida, e da necessidade de se evadir, fugir a ponto de não mais retornar ao passado, posto que, este não existe mais. Portanto, a fissura se dá enquanto o efeito de um acontecimento sem volta, provocando a tal impossibilidade de continuação de vida através de um modo já vivido, quanto à linha de fuga, é exatamente a nova proposta de vivificação a partir do abandono daquilo que não mais possui efetividade, uma “casca vazia” (FITZGERALD, 2007, p.85).

No entanto, como empreender a tal fuga? Como se evadir a fim de criar a nova trajetória de uma vida? Escrever! Essa era a crença do autor. Literatura como um empreendimento de saúde, partir em direção ao infinito através de um devir que vive pela escrita. A esse respeito, ele conclui: “Agora, por fim, tornei-me apenas escritor. O homem que persistentemente tentei ser tornou-se um fardo tão pesado que me livrei dele [...]. Um escritor

não precisa de ideais, a não ser que os crie para si mesmo, e eu já renunciei a isso” (FITZGERALD, 2007, p. 85).

Enfim, F.S. Fitzgerald tornou-se escritor. No justo momento em que não importava mais ser outra coisa. Há apenas vida, nada mais que isso em suas palavras. Removidos os obstáculos. A vida pode continuar em suas linhas.

3 DA SUPERIORIDADE DA LITERATURA ANGLO-AMERICANA

“Partir, se evadir, é traçar uma linha. O objeto mais elevado da literatura.” Desta forma, Deleuze (1998, p.49) inicia a primeira parte do capítulo “Da superioridade da literatura anglo-americana”, do livro *Diálogos*, resultado de uma entrevista sua com a jornalista Claire Parnet. Não parece tão evidente o que esta frase quer dizer, é preciso encontrar seu significado, em vista do imenso esforço do filósofo ao diferenciar a chamada literatura anglo-americana de uma outra que não ela mesma e, para isso, Deleuze escolhe a literatura francesa, muito provavelmente por ser de mesma nacionalidade, e de sua proximidade a ela. Ao falar da fuga como objetivo da literatura, não se trata de abandonar por vias racionais um determinado trajeto, ou destino. A fuga, a que ele associa a literatura anglo-americana é uma espécie de vazamento, isto é, algo que escoar por uma estrutura que foi rachada dentro de um sistema. Em outras palavras, trata-se de uma experiência ativa de fuga, ou seja, criação; a fuga é um ato essencialmente criativo. E para ele, eis o que diferencia a literatura anglo-americana da literatura francesa: enquanto os anglo-americanos traçam linhas de fuga em direção à criação de novos mundos, novas cartografias, e destinos, absolutamente possíveis, os franceses entendem a fuga como um escapar do mundo, algo místico, transcendente, no sentido de separado.

Um outro aspecto importante para o entendimento da visão que Deleuze tem sobre a superioridade da literatura anglo-americana é a forma através da qual ele toma emprestado, da geografia, alguns conceitos relativos à confecção de mapas, organização de territórios e mesmo, composição de planos, isto é, como um território é formado, se através de estratificações de solo, acidentes geográficos, dentre outras formações. Deste modo, ele posiciona a escrita como uma forma de criação da Terra como horizonte de acontecimentos. Em primeiro lugar, temos a linha como expressão de um movimento que permite uma territorialização, quando se traça uma linha em uma composição cartográfica, cria-se um povoamento em um espaço determinado e uma nova possibilidade de organização em um mapa. Para simples entendimento, podemos exemplificar a orientação cartográfica de um mapa-múndi plano, onde temos que o continente europeu é uma região central neste plano, em que, representativo do globo terrestre, no entanto, linhas são traçadas por perspectivas

diferentes, poderíamos criar um mapa onde o continente africano seria a região central do plano representativo do globo terrestre. Ou seja, a partir do traçado de linhas com novas orientações, teríamos um mapa absolutamente diferente, apenas por ter mudado referenciais de posicionamento. Logo, podemos entender o motivo pelo qual Deleuze utiliza os conceitos da geografia para criar novos conceitos do universo literário. Trata-se de conceituar a literatura como uma atividade criadora de territorializações e povoamentos. Portanto, a literatura cria novos mapas, daí a necessidade do conceito de cartografia como atividade que desenha novas territorialidades.

Deleuze parece buscar uma conceitualização auxiliar da geografia para entender os micromovimentos que perpassam a escrita. É preciso falar da literatura como uma atividade que produz diferença e, para isso, será necessária a compreensão da natureza dos movimentos criativos da escrita literária. A escrita procede por linhas que criam territórios, organizações e, sobretudo, compõem mundos, e a linha de fuga é essencialmente a linha criativa, pois é através dela que ocorre a emergência do novo. Nas palavras do próprio Deleuze (1998), podemos ilustrar o que dissemos no horizonte da literatura anglo-americana:

A literatura anglo-americana apresenta continuamente rupturas, personagens que criam sua linha de fuga, que criam por linha de fuga. Thomas Hardy, Melville, Stevenson, Virgínia Woolf, Thomas Wolfe, Lawrence, Fitzgerald, Miller, Kerouac. Tudo deles é partida, devir, passagem, salto, demônio, relação com o de fora. Eles criam uma nova Terra, mas é possível, precisamente, que o movimento da terra seja a própria desterritorialização. A literatura americana opera segundo linhas geográficas: a fuga rumo ao oeste, a descoberta de que o verdadeiro leste está no oeste, o sentido das fronteiras como algo a ser transposto, rechaçado, ultrapassado. O devir é geográfico (DELEUZE, 1998, p.50).

É importante ressaltar o caráter maleável que os territórios e espaços da escrita literária possuem. Quando Deleuze diz que é possível que o movimento da terra seja a própria desterritorialização indica que, acima de qualquer coisa, o movimento é criativo, territorializar e desterritorializar são etapas na composição de mundos possíveis para a literatura anglo-americana. Para oposicionar esta forma de fazer literatura, como antes já dito, Deleuze compara a literatura anglo-americana à literatura francesa. E segundo ele, todos os movimentos, e toda liberdade criativa, presentes nas obras dos principais escritores anglo-americanos, já citados, não ocorrem na literatura francesa, como Deleuze diz (1998, p.52): “Os franceses são humanos demais, históricos demais, preocupados demais com o futuro e o passado. Até mesmo quanto à revolução, eles pensam em um ‘futuro da revolução’, mais do que em um devir-revolucionário.” Segundo Deleuze, os franceses procedem por sistemas de raízes, eles não sabem traçar linhas de fuga e segui-las, sua literatura cria estruturas para não fazer vazar sistemas. O destino de seus personagens é previsível, operam por pontos de arborescência, isto é, sistemas de coordenadas definidas.

Sobre o conceito, Deleuze (1998) faz uma importante distinção, ainda na primeira parte de seu capítulo dedicado à superioridade da literatura anglo-americana. Para ele, fugir não é exatamente viajar, tampouco se mover. A esse respeito, Deleuze mais uma vez contrapõe o modo anglo-americano ao modo francês de fugir, uma viagem à francesa é histórica demais, cultural e organizada, como se tratasse apenas do transporte de um “eu”. Ao contrário, o modo de fuga anglo-americano assemelhar-se-ia, segundo Deleuze, ao sentido de fuga dos nômades, que inclusive estas podem ser fugas imóveis, pois o que importa é seguir por sua linha de fuga. Segundo Deleuze, na geografia nômade os mapas são mapas de intensidades, a geografia não é menos mental e corporal quanto física em movimento. Isto é, um retorno a um certo estado selvagem, ou melhor, anterior a uma individuação. Ganha-se uma fluidez na fuga, a ponto de tornar-se possível ser qualquer outro que a viagem proporcione. Neste sentido, Deleuze acena inclusive com a possibilidade de reterritorializar-se em um mesmo ponto, fugir, mas não conseguir ir além do que já fora. Em outras palavras, a fuga pode não proporcionar a superação daquilo que se esperava anteriormente. Eis que surge um grande questionamento deleuziano sobre os perigos de se lançar a uma linha de fuga à moda dos literatos anglo-americanos: “Como fazer para que a linha de fuga não se confunda com um puro e simples movimento de autodestruição, alcoolismo de Fitzgerald, suicídio de Virgínia Woolf, triste fim de Kerouac?” (DELEUZE, 1998, p.52) A esta pergunta, ele responde que não é possível prever, posto que as literaturas inglesa e americana são atravessadas por um processo sombrio de demolição, que arrasta consigo o escritor, que percorre sua linha de fuga sem a certeza de sair dela vivo.

Há uma letalidade latente no processo de escritura dos anglo-americanos. No entanto, algo os agrupa a ponto de um pensador como Deleuze buscar um sentido para a literatura anglo-americana, e este sentido parece vir da observação de uma continuidade, uma fluidez que atravessa a obra de diferentes literatos americanos. A ponto de Deleuze ver continuidade não da ordem da significação, mas da experimentação. A literatura anglo-americana, diferentemente da francesa, é uma literatura da experimentação, por isso a ideia de continuidade. Um escritor recomeça a experiência do outro e a expande, um processo vital, não um capricho artístico de estilo. Segundo Deleuze, isto não é observado nos franceses, a literatura francesa sempre necessita partir do zero, da certeza inicial, uma linha interrompida não pode ser continuada no universo francês, ao contrário dos anglo-americanos, que partem do já iniciado, pois não lhes importa o começo ou o fim, porque creem que são apenas dois pontos. “Os anglo-americanos extraem a força do meio, seu zero está no meio, ou melhor, no entre”, diz Deleuze (1998, p.52).

A experiência anglo-americana é rizomática, como a grama que se alastra por um território. Em seu avanço, não há centro, nem comando. Há apenas um contágio, uma pulsação, “A grama tem sua linha de fuga, e não de enraizamento”, diz Deleuze (1998, p.55). Ao contrário, os franceses pensam em termos arborescentes, o sistema de enraizamento, pontos de referência, escrita que deve significar. A fuga é um delírio, tal como sair dos eixos, mover aquilo que era fixo, e subverter uma ordem. Há algo demoníaco na linha de fuga, afirma o filósofo. E por que seria demoníaco?

Conceitualmente ao contrário dos deuses, os demônios são atributos, propriedades e funções fixas. São errantes, de suas atitudes tudo se pode esperar. Um demônio salta intervalos, subtrai etapas e trai códigos, não uma traição programada, porque, como diz Deleuze (1998), em uma traição, dois rostos se desviam, não se espera fidelidade de um demônio. E sempre há traição na linha de fuga. Um demônio não é capaz de trapacear como um simples homem do universo, da ordem e dos códigos, que busca, através da trapaça, seus objetivos. Na linha de fuga, não há trapaças, apenas experimentação, possibilidades novas para além das potências fixas, que têm o intuito de reter e manter o estabelecido. A traição, segundo Deleuze, se distingue da trapaça, por sua natureza transgressora. Não há má-fé na traição, apenas a experimentação de se lançar a novas conquistas, desafios e movimentos. Diferentemente do trapaceiro, que pretende se apropriar de propriedades fixas, conquistar um território ou, até mesmo, instaurar uma nova ordem. A este respeito, diz Deleuze (1998, p.55): “O trapaceiro tem muito futuro, mas de modo algum um devir.”

Sobre a escritura, Deleuze (1998, p.56) diz que, quando não é oficial, encontra inevitavelmente “minorias”, e é possível que escrever esteja em uma relação essencial com as linhas de fuga. O que significa dizer que escrever é traçar linhas de fuga, de modo algum imaginárias, dado que se é forçado a engajar-se nelas. Poder-se-ia dizer que escrever legitimamente é transformar-se, ou melhor, tornar-se algo que não escritor, por se correr o risco de tornar a escrita pessoal. Contudo, é preciso aprofundar a ideia da literatura como algo menor, no sentido de minoritária. Pois se trata de uma experiência de devir, e devir não é algo da ordem da condição pessoal. A experiência autêntica da escrita em devir pressupõe um devir minoritário, isto é, ser em profusão a intensidade menor que engendra o território continental. E não se trata de escrever pelo minoritário, muito menos, sê-lo, mas experimentar devires-negros, devires-índios, ou mesmo, devires-mulheres na escritura.

Deleuze afirma que de modo algum é um caso de assumir uma condição pessoal de algo minoritário, tanto que as próprias mulheres só experimentam um devir-mulher na escrita, quando abandonam sua condição de mulher. A este respeito, dá outro belo exemplo do que é

um devir na escrita: “Há devires-animais na escritura, que não consistem em imitar o animal, a ‘bancar’ o animal, como a música de Mozart também não imita os pássaros, embora esteja penetrada por um devir-pássaro.” (DELEUZE, 1998, p.57).

Não se trata de um que escreva sobre outro, mas ocorre um agenciamento com duplo fluxo, uma espécie de encontro entre dois reinos, um curto-circuito, uma territorialização conjugada, onde cada um se desterritorializa. A este propósito, elucida Deleuze (1998, p.57): “A escritura se conjuga sempre com outra coisa que é seu próprio devir”. Ainda sob a perspectiva daquilo que vem a se tornar o autor ao escrever, Deleuze (1998, p.57) afirma: “O escritor é penetrado pelo mais profundo, por um devir-não-escritor”.

Interessante tal concepção por nos permitir afastar bem a figura humana do autor do devir, que o permite escrever sob um olhar minoritário, tornar-se outro não é um objetivo, uma tarefa pessoal do autor, mas um acontecimento que se dá através da escrita. Em outra bela passagem do texto deleuziano, ele ilustra a fatalidade que atravessa o horizonte do escritor que se lança no universo experimental da escrita:

Tantos silêncios e tantos suicídios de escritores devem ser explicados por essas núpcias contra natureza, essas participações contra natureza. Ser traidor de seu próprio reino, ser traidor de seu sexo, de sua classe, de sua maioria – que outra razão para escrever? E ser traidor da escritura? (DELEUZE, 1998, p.58).

Podemos perceber que o texto de Deleuze evoca a traição enquanto prática impessoal do autor, que a despeito de ser tragado pela experiência, e em muitos casos, consumido fisicamente, mantém-se ávido pela experimentação, por traçar linhas de fuga em nome dos novos encontros. Núpcias contra natureza. Exercendo a liberdade do encontro de ideias não-concebidas pelo mundo das significações. Uma geografia do afeto, que reduz distâncias, e atravessa desertos para realizar encontros contra natureza. É importante não distanciar-se da ideia de que a noção deleuziana de traição é diretamente relacionada à criação. E isto é fundamental, posto que, para Deleuze, a traição é a prática que permite ao sujeito despersonalizar-se, isto é, perder sua identidade, seu rosto. Tornando-se um desconhecido. O indivíduo deixa de falar por si, e ganha a impessoalidade necessária para agenciar a coletividade em uma enunciação. Perde-se o rosto, para que todo um povo em devir fale através da escrita. E a finalidade de escrever?, pergunta Deleuze. E o mesmo responde:

Para além ainda de um devir-mulher, de um devir-negro, animal etc., para além de um devir-minoritário, há o empreendimento final de 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 têm outro fim. (DELEUZE, 1998, p.58).

Escrever para se tornar desconhecido. É possível? Para Deleuze (1998), trair, na perspectiva do literato, é adquirir clandestinidade. Ter a grandeza de tornar-se um desconhecido, um estrangeiro, ainda que o sistema social nos enquadre, nos inscreva em determinações objetivas que nos fixam, nos identificam e nos reconhecem, com nossa consciência, nossos sentimentos, paixões e demais pessoalidades. Até nosso rosto é uma produção social, como afirma Deleuze (1998, p.59): “Nossas sociedades têm necessidade de produzir rosto”. No entanto, ainda é preciso tornar-se imperceptível. “Mas como tornar-se imperceptível?”, pergunta Deleuze. “Criando novos olhares, novas formas de contemplar, destituindo-se do “eu”? ”. Diante da bela passagem de Henry Miller, em seu livro *Trópico de Capricônio*, Deleuze busca responder:

Já não olho nos olhos da mulher que tenho em meus braços, mas os atravesso a nado, cabeça, braços e pernas por inteiro, e vejo que por detrás das órbitas desses olhos se estende um mundo inexplorado, mundo das coisas futuras, e desse mundo qualquer lógica está ausente... O olho liberado de si não revela nem ilumina mais, ele corre ao longo da linha do horizonte, viajante eterno e privado de informações... Eu quebrei o muro que o nascimento cria, e o traçado de minha viagem é curvo e fechado, sem ruptura... Meu corpo inteiro deve tornar-se raio perpétuo de luz cada vez maior... Selo então meus ouvidos, meus olhos, meus lábios. Antes de me tornar novamente homem, é provável que existirei como parque. (MILLER apud DELEUZE, 1998, p.59).

Nesta passagem temos a dimensão de um sujeito que se lança à imperceptibilidade, na medida em que vai desconstituindo a personalidade, seus sentidos; o olho se libera de si para exercer um olhar experimental, sem a obrigação de interpretar, isto é, pressupor significações. Eis a atmosfera da literatura anglo-americana, experimentar o encontro de ideias, sem castrações do desejo. Por outro lado, a literatura francesa é repleta de “segredinhos sujos”, que induzem à interpretação, “significância e interpretose são as duas doenças da terra, o casal do déspota e do padre. O significativo é sempre o segredinho que nunca parou de girar em torno de papai-mamãe”. (DELEUZE, 1998, p.60).

Por outra via, a radicalidade de um infinitivo tal como o verbo amar aparece em belas linhas, nas palavras de Deleuze, como horizonte da experiência vital da escrita:

Perca o rosto. Torne-se capaz de amar sem lembrança, sem fantasia e sem interpretação, sem fazer o balanço. Que haja apenas fluxos, que ora secam, ora congelam ou transbordam. Ora se conjugam, ora se afastam. Um homem e uma mulher são fluxos. Todos os devires que há no fazer amor, todos os sexos, os *n* sexos em um único ou em dois, e que nada tem haver com castração. Sobre as linhas de fuga, só pode haver uma coisa, a experimentação-vida. (DELEUZE, 1998, p.61).

Em outra passagem, onde a contraposição das posturas anglo-americana e francesa é discutida, Deleuze (1998) coloca a questão crucial que as opõe radicalmente. Enquanto os franceses se ocupam de infinitos relatórios das interpretações, “os anglo-americanos e, dentre eles, aqueles que o são por afeto, adotam a postura de escrever como experimentação, a saber, Kleist e Kafka se orientam por protocolos de experiência.” (DELEUZE, 1998, p.61).

Como escreve Deleuze (1998, p.61), tais escritores operam por *Programas de Vida*, isto é, “meios de orientação para conduzir uma experimentação que ultrapassa nossas capacidades de prever”. Trata-se de um método, isto é, uma forma de relação com a vida, através da experiência, e suas possíveis vicissitudes. Por aqui não se tem a pretensão de prever os acontecimentos e as reações da vida enquanto processo. Pelo contrário, a natureza de um *Programa de Vida* é preparar o sujeito para suas eventuais fugas, para diferentes destinos descobertos no trajeto de seus processos de experimentação. Neste sentido, Deleuze estabelece que programar é antagônico a fantasiar, no sentido de escrita literária, pois a fantasia está repleta de sujeito, personalidades e vícios, como um território fechado. Já os programas de vida são horizontes abertos à experiência, a devires e intercessões de toda ordem. Eis o cerne da questão literária em Deleuze, a superioridade da literatura anglo-americana reside na seguinte frase: “As literaturas inglesa ou americana são um processo de experimentação. Acabaram com a interpretação.” (DELEUZE, 1998, p.62).

Um outro aspecto fundamental da diferença de postura diante das escritas anglo-americana e francesa é quanto à natureza da fuga, isto é, o que quer se dizer, quando se afirma que a escrita pode produzir linhas de fuga? E seguindo o itinerário percorrido por Deleuze, entendemos que, ao contrário daquilo que se vê presente na literatura francesa, como tomada por Deleuze, é que a fuga é um movimento real na perspectiva anglo-americana. Enquanto para os franceses ela produziria movimentos imaginários, fantasiosos, contudo, não-reais. E este ponto é justamente aquele que, segundo o filósofo, dá a uma literatura um tom superior, na medida em que aquela escrita que produz realidade é inteiramente mais poderosa do que uma escrita que produz fantasias, que é fraca por, a todo momento, buscar referências pessoais, a escrita da neurose do escritor.

Por outro lado, temos a fatalidade das linhas que compõem o mapa literário anglo-americano, onde o oeste guarda possibilidades de novas vidas. Um desbravamento real de territórios, paisagens e intensidades. Como escreve Deleuze sobre o estatuto de realidade da escrita anglo-americana:

O grande erro, o único erro, seria acreditar que uma linha de fuga consiste em fugir da vida; a fuga para o imaginário ou para a arte. Fugir, porém, ao contrário, é produzir algo real, criar vida, encontrar uma arma. (DELEUZE, 1998, p.62).

Neste sentido, a escrita assume um caráter radical de realidade e seus objetivos se tornam mais claros, pois se a ordem é produzir, na escrita, efeitos para a vida prática, deixa-se de crer em uma literatura intelectual, ideológica, mais crítica do que criadora, mais preocupada com os louros da escrita que traduzem as pretensões pessoais de seu autor. Não se escreve para se ser admirado, mas para produzir novas realidades concretas, práticas,

resultado da experimentação legítima de um literato. Escrita impessoal. Sobre isto, escreve Deleuze (1998, p.62): “Na verdade, escrever não tem seu fim em si mesmo, precisamente porque a vida não é algo pessoal. Ou antes, o objetivo da escritura é o de levar a vida ao estado de uma potência não pessoal”. Com isto, é possível compreender um tanto melhor por que escritas tão potentes, em muitos casos, tinham autores fragilizados relativamente a seus estados de saúde física. Ao contrário do que se imagina inicialmente, não é o caso de um esforço meramente pessoal para *extrair* de si as melhores páginas. Neste contexto, a literatura ainda estaria operando em uma perspectiva pessoal, um sujeito que quer deixar legados, imprimindo no mundo a sua marca, com o objetivo de conquistar imortalidade.

No entanto, não é este o caso descrito por Deleuze (1998). A literatura a que se refere o pensador francês é a de Lawrence, que não é fraco, que não buscava a fama, apenas tinha um corpo frágil diante dos afetos que o atravessavam. Neste sentido, torna-se mais fácil compreender a ideia de trabalho conjugado, quando se observa que a escrita literária não corresponde somente a um esforço pessoal. Quando Deleuze escreve que a literatura é resultado de uma experimentação, pode-se entender que ela é um trabalho de múltiplas forças da própria Terra, conjugadas, isto é, o mundo real através de agenciamentos, dos quais o próprio autor faz parte, lança-se a provar novas criações, novos encontros e, sobretudo, novas vidas. Sobre o movimento de conjugação de forças na literatura, Deleuze escreve:

Escrever não tem outra função: ser um fluxo que se conjuga com outros fluxos – todos os devires-minoritários do mundo. Um fluxo é algo intensivo, instantâneo e mutante, entre uma criação e uma destruição. Somente quando um fluxo é desterritorializado ele consegue fazer sua conjugação com outros fluxos, que os desterritorializam por sua vez e vice-versa. Em um devir-animal conjugam-se um homem e um animal, sendo que nenhum deles se assemelha ao outro, nenhum imita o outro, cada um desterritorializando o outro e levando para mais longe a linha. Sistema de substituição e mutações pelo meio. A linha de fuga é criadora desses devires. As linhas de fuga não têm território. A escritura opera por conjugação, a transmutação dos fluxos, através do que a vida escapa ao ressentimento das pessoas, das sociedades e dos reinos. (DELEUZE, 1998, p.63).

Em seguida ao entendimento de força conjugada, Deleuze nos leva à compreensão da forma, através da qual, um movimento de força conjugada pode criar. E para isso, ele, no início da segunda parte do capítulo dedicado à superioridade da literatura anglo-americana, ensina que a unidade real mínima não é a palavra, tampouco a ideia, o conceito ou o significante, mas o agenciamento. A seguir, ele afirma que toda enunciação é produzida por um agenciamento. Logo, é preciso entender que se a enunciação parte de um agenciamento, e um agenciamento pressupõe no mínimo dois termos, um sujeito não pode fazer solitariamente uma enunciação. É o que o filósofo francês afirma no trecho a seguir:

O enunciado é o produto de agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo, em nós e fora de nós, populações, multiplicidades, territórios, devires, afetos, acontecimentos. O nome próprio não designa um sujeito, mas alguma coisa que se passa ao menos entre dois termos que não são sujeitos, mas agentes, elementos. (DELEUZE, 1998, p.65).

Desta forma, temos que a dinâmica da escrita é operada por movimentos sempre conjugados, a partir de uma relação entre dois termos, que deixam a posição de sujeito para participar de um movimento que busca uma enunciação coletiva. Para melhor entendimento, é importante resgatar um outro ponto importante do texto de Deleuze, onde o filósofo exemplifica o agenciamento enquanto um cofuncionamento, uma simpatia, tal como uma simbiose, isto é, um processo de fusão entre dois elementos, que permite um modo de expressão unívoco a partir de mais de um termo. Para Deleuze (1998), não se trata de escrever por alguém, um povo ou um grupo, mas escrever com estas pessoas, povos e tribos, ou seja, trabalho em conjunto. Sobre o sentido de simpatia, empregado por ele, o mesmo escreve: “Não há juízo algum na simpatia, mas conveniências de corpos de toda natureza” (DELEUZE, 1998, p. 66). Assim é possível entender que ele aproxima o conceito de simpatia à ideia de encontro, na medida em que percebe o encontro como um acontecimento impessoal, isto é, núpcias que permitem a ação conjunta de corpos, almas e espírito. Agenciar é estar no meio, entre a interioridade e a exterioridade dos corpos, na superfície do encontro.

Em bela passagem de Miller no livro *Sexus*, ele escreve: “o único proveito, dizia cá comigo, que posso tirar do ato de escrever, é o de ver desaparecerem com isso as vidraças que me separam do mundo.” (MILLER apud DELEUZE, 1998, p.66). Lição de mestre. Consciente de sua condição de escritor. No entanto, agenciar-se nem sempre é um exercício simples, há miserabilidade em torno de muitos agenciamentos, agenciar-se à loucura, ao alcoolismo ou à falência são tarefas incrivelmente difíceis, sobretudo, porque todo agenciamento é um processo de instauração de uma linha de fuga, que nem sempre produz vivificação. Há um fatalismo na fuga. E extrair vida da tragédia é uma missão para poucos. Agenciar-se ao alcoolismo é estar a um passo de, por ele, ser capturado, tal como é a loucura, o abismo e a destruição.

Sobre a importância do conceito de relação no entendimento da ideia de agenciamento, proscrita por Deleuze, é importante ressaltar que a leitura que o pensador francês faz sobre Hume e o empirismo dá ao primeiro elementos fundamentais para caracterizar o estatuto relacional da conjunção “E” na linguagem. A este respeito, Deleuze escreve que, ao contrário de uma metafísica que buscava princípios, ou melhor, um princípio.

O empirismo, sobretudo de Hume, ao posicionar a origem do conhecimento, isto é, das ideias no mundo exterior, sendo percebidas pelos sentidos, ele estabelece que o primeiro princípio é uma imagem ou, como escreve Deleuze, uma máscara. Com isso, em uma gradação operacional, outros princípios vão sendo criados, e é a partir do nível do segundo,

não exatamente princípio, mas etapa de um processo, que as coisas começam a se mover. Conclui então Deleuze que, em primeiro lugar, o movimento começa a partir de um segundo elemento, ou seja, trata-se de um agenciamento, pois o segundo nível se agênciia ao primeiro princípio, que por si não é definido, tratando-se apenas de uma imagem. E que o movimento não parte de um princípio, mas do meio, isto é, da relação entre as etapas do processo de conhecimento do empirismo. Com isso, a metafísica que se funda por primeiros princípios é posta à prova, e uma metafísica das relações é enunciada. Com isso, surge a mudança da pergunta: “*será que o inteligível vem do sensível?*” Para o enunciado da metafísica das relações, segundo Deleuze (1998, p.69): “As relações são exteriores a seus termos.” Como entendê-lo? Eis a explicação deleuziana:

Pedro é menor que Paulo”, “O copo está sobre a mesa”: a relação não é interior nem a um dos termos que seria, desde então, sujeito, nem ao conjunto dos dois. Além disso, uma relação pode mudar sem que os termos mudem. Objetarão que o copo talvez seja modificado assim que for transportado para fora da mesa, mas não é verdade, as ideias do copo e da mesa, que são os verdadeiros termos da relações, não são modificados. As relações estão no meio e existem como tais. Essa exterioridade das relações não é um princípio, é um protesto vital contra os princípios. (DELEUZE, 1998, p.69).

E o que define tal mudança, desde a metafísica dos princípios para uma metafísica das relações? Absolutamente tudo. Posto que, se não há mais orientações da ordem da significação e da interpretação, a vida pode se mover de modo infinitamente mais livre. Não temos mais centros de significação nos mapas do mundo real. Sem a interpretação, arte de amarrar ideias a centros de poder significantes, agenciamentos de todo tipo podem ser estabelecidos. Núprias contra natureza darão boas-vindas ao novo, um novo mapa de afetos criar-se-á a cada experimentação da Terra.

Com relação à questão do empirismo, Deleuze busca evidenciar um erro conceitual praticado comumente. Diz ele:

Se as relações são exteriores e irreduzíveis a seus termos, a diferença não pode ser entre o sensível e o inteligível, entre a experiência e o pensamento, entre as sensações e as ideias, mas, apenas, entre duas espécies de ideias, ou duas espécies de experiências, as dos termos e a das relações. (DELEUZE, 1998, p. 69).

Ou seja, inicialmente para Hume, há as ideias e posteriormente a relação entre elas, e a variação das relações não altera em absoluto as ideias, dado que, como a citação acima relata, as relações tomam seus termos exteriormente, não produzindo diferença interna nos termos. Este agenciamento entre os termos e a sua relação produz um efeito singular exclusivo deste encontro, que não será repetido, posto que em um segundo encontro, dos termos, a relação será outra e assim sucessivamente. O entendimento deste processo é básico para a

compreensão do modo empirista de superação do problema do Ser, construído por Deleuze. Ele afirma que a história da filosofia sempre se viu atravancada pelo problema do ser, isto é, do juízo de atribuição e da necessidade do princípio. Quando se diz que *S é P*, dá-se um processo de atribuição de predicado a um sujeito, onde a relação entre sujeito e predicado limita o sujeito a ser um predicado determinado, uma relação fraca, que nenhum momento tem a capacidade de definir o sujeito, no que concerne à sua interioridade. No entanto, produz-se um aprisionamento deste sujeito, na medida em que se atribui a ele um predicado. Ao contrário de uma lógica de definição limitada ao Ser, isto é, ao “É” como partícula relacional. Deleuze evoca, a partir dos ingleses e americanos, o modo conjuntivo de dizer as relações, ou seja, com outras palavras, o filósofo francês propõe a troca do “É” do Ser, pelo “E” conjunção. E isto muda radicalmente a lógica, porque o Sujeito deixa de ser limitado a um atributo, e passa a poder ser dito de muitos modos,

Assim, ao invés de: “Pedro é Homem”,
podemos ter:

“Pedro(E) Homem(E)Mágico(E)Filósofo(E)Grego(E)Poeta...etc.”

Ora múltiplo em um, sempre escapando às definições, na medida em que o “E” conjunção mantém os termos sempre disponíveis às variações das relações.

Sobre isto, Deleuze escreve:

O E não é sequer uma relação ou uma conjunção particulares, ele é o que subentende todas as relações, a estrada de todas as relações, e que faz com que as relações corram para fora de seus termos e para fora do conjunto de seus termos e para fora de tudo o que poderia ser determinado como Ser, Um ou Todo. O E como extra-ser, inter-ser. As relações poderiam ainda se estabelecer entre seus termos ou entre dois conjuntos, de um ao outro, mas o E dá uma outra direção às relações, e faz os termos e os conjuntos fugirem, uns e outros, sobre a linha de fuga que ele cria ativamente. (DELEUZE, 1998, p.71).

No início do trecho citado, Deleuze fala sobre uma característica fundamental da conjunção “E”, que é a sua onipresença em todas as relações, posto que, ao contrário de imaginar que ela por si fosse uma relação encerrada entre dois termos, ela é todo o universo relacional e que por isso contém em si a multiplicidade enquanto substantivo, posto que esta não é mais termo de uma relação, tal como um adjetivo. Ela está em todas as relações e não nos termos. *S* não é múltiplo, múltiplas são as suas relações. Deleuze (1998, p.71) escreve: “Um multiplicidade nunca está nos termos seja de que número eles forem, nem em seus conjuntos ou totalidades. Uma multiplicidade está somente no E, que não tem a mesma natureza que os elementos, os conjuntos e sequer suas relações.”

Em muitos momentos, Deleuze (1998) atribui aos ingleses e americanos a originalidade no modo de pensar as relações e toda uma lógica que escapa às armadilhas da

lógica de juízo atributivo, fincada no problema do verbo Ser. Inicialmente é difícil a compreensão desta atribuição, por se tratar de povos hegemônicos que necessariamente não haveriam de operar por vias alternativas a tradição, isto é, como entender o viés minoritário de povos hegemônicos e imperialistas? Deleuze responde utilizando, não por acaso, a linguagem como matriz do processo transformador que habita tais povos. A língua americana, tal como a língua inglesa, pretensamente majoritárias, ensejam micromovimentos no interior que acabam por provocar torções e variações vindas de línguas minoritárias que atravessam a língua-mãe, produzindo assim a todo momento novos idiomas. Eis o caso dos ingleses, atravessados pelo anglo-gaélico, anglo-irlândes, dentre outras, e a língua americana amplamente torcida por um *black english* dos guetos ou pela latinidade que circunvizinha a língua-mãe. Com isso, temos o paradigma da língua que foge, necessidade de ampliar suas relações com termos novos. Sobre a língua anglo-americana e seus desvios, Deleuze escreve:

O inglês faz palavras compostas cujo único vínculo é um subentendido, relação com o De Fora, culto da estrada interminável, que não tem fundações, que corre pela superfície rizoma. *Blue-eyed boy*: um garoto, azul e olhos – um agenciamento. E...E...E, a gagueira. O Empirismo não é outra coisa. É preciso quebrar cada língua maior, mais ou menos dotada, cada uma a seu modo, para introduzir nelas esse E criador, que fará a língua correr e fará de nós esse estrangeiro em nossa língua. (DELEUZE, 1998, p.73).

E o que dizer sobre os encontros? E sobre os agenciamentos que transformam as relações? Deleuze, com grande astúcia, vai buscar na obra do filósofo Baruch de Espinosa, o sentimento mais original da conjunção “E”. E é no primeiro princípio de Espinosa: “substância única para todos os atributos” (ESPINOSA apud DELEUZE, 1998, p.73), que o pensador francês começa a desdobrar a teia que compõe a ideia de encontro como ponto de contato entre termos de relações possíveis. A ideia de encontro parte do pressuposto de que há múltiplos termos na composição de uma única substância e que estes termos são absolutamente livres para buscar composições. O que há de importante na ideia de encontro é que eles podem ser bons ou maus. Não por causa de um ou outro termo, mas, sobretudo, por causa da relação em si. O encontro é um agenciamento que deve aumentar a potência de agir, quando ele decompõe uma relação é porque os termos são afetados negativamente, isto é, tem afetos tristes que suspendem sua potência de agir. Sobre o exposto, Deleuze escreve:

Todos os indivíduos estão sobre um plano de consistência cuja figura inteira eles formam, variável a cada momento. Eles se afetam uns aos outros, à medida que a relação que constitui cada um forma um grau de potência, um poder de ser afetado. Tudo é apenas encontro no universo, bom ou mau encontro. O Adão come a maçã, o fruto proibido? É o fenômeno do tipo indigestão, intoxicação, envenenamento: essa maçã pode decompõe a relação de Adão. Adão tem um mau encontro. (DELEUZE, 1998, p.73).

Segundo Deleuze, a grande questão de Espinosa era justamente: *O que pode um corpo?* Pois, estabelecer as possibilidades daquilo que se é. Ou seja, até onde se pode ir, em

determinadas condições, e qual o pressuposto para uma vida que busca perseverar por sua própria manutenção. Quando Espinosa fala sobre as possibilidades de um corpo, temos, na verdade, uma questão sobre os afetos. O que um corpo suporta, ou não, é uma pergunta sobre que afetos podem atravessá-lo, isto é, se relacionar com ele sem decompor sua relação. Deleuze vê em Espinosa uma forma de definir um corpo, não por seu gênero ou espécie, mas pela capacidade de afetar e ser afetado, isto é, que afetos um corpo é capaz de produzir, e que afetos o alvejam, a fim de ampliar a sua potência de agir. Dentro do propósito, Deleuze afirma que há muito mais coisas em comum entre um boi de carga e um cavalo de carga, ao tempo que estão muito distantes, um cavalo de corrida e o mesmo cavalo de carga. A lista dos que os afeta é distinta a tal ponto que a despeito de pertencerem a uma espécie, os afetos os construíram como corpos diferentes. Outro interessante exemplo citado por Deleuze (1998, p.73) é o do carrapato, que opera somente com três afetos: A luz, o odor e o calor, isto é, afora tais afetos, ele adormece como se não existisse. Em outras palavras, ele vive à espreita do encontro que o devolverá à vida.

Conhecer os limites do corpo é conhecer os limites da experiência. Espinosa, ao se questionar sobre as possibilidades de um corpo, não subestima a alma, apenas denota que a pretensa superioridade da alma diante do corpo deve ser abandonada. Inclusive, Espinosa posiciona a alma como um termo que se relaciona com o corpo. Deste modo, questionar os limites do corpo é questionar o que pode a alma. No entanto, é importante ressaltar que não há resposta para os limites tanto do corpo como da alma. O que não impede que ambos se lancem à experiência dos encontros, dos agenciamentos e das relações. Como na literatura anglo-americana, o desafio é a experimentação. É preciso navegar a fim de desbravar novos horizontes, possibilidades, enfim, lançar-se a criar mundos, cores e sons. No entanto, Deleuze alerta que é preciso experimentar, mas com muita prudência. Pois não há garantias em nossos encontros, como antes dito, há a possibilidade de bons ou maus encontros. Haverá os que nos potencializam a agir, tornando-nos mais fortes, porém, há também aqueles que nos comunicam afetos tristes que decompõem nossas relações. E a este respeito, escreve ele:

Experimente, mas é preciso muita prudência para experimentar. Vivemos em um mundo desagradável, onde não apenas as pessoas, mas os poderes estabelecidos têm interesse em nos comunicar afetos tristes. A tristeza, os afetos tristes são todos aqueles que diminuem nossa potência de agir. Os poderes estabelecidos têm necessidade de nossas tristezas para fazer de nós escravos. (DELEUZE, 1998, p.75).

Em linhas gerais, temos uma política dos afetos. Aprisionar um corpo e fulminá-lo com todo tipo de violência é a estratégia de conquista dos poderes estabelecidos. Os sistemas de raiz constituem um modo de domínio que conjura os indivíduos ao preço de destruí-los. Há

todo um lineamento segmentar, contíguo, que marca territórios, incluindo corpos, consciências e almas. A liberdade é uma questão de saber fugir, traçar linhas de fuga que atravessem os blocos segmentares. Em belas linhas, Deleuze afirma:

Não é fácil ser um homem livre: fugir da peste, organizar encontros, aumentar a potência de agir, afetar-se de alegria, multiplicar os afetos que exprimem ou envolvem um máximo de afirmação. Fazer do corpo uma potência que não se reduz ao organismo, fazer do pensamento uma potência que não se reduz à consciência. (DELEUZE, 1998, p.75).

Ser livre é assumir a possibilidade de adoecer, de morrer, enquanto preço de uma experimentação. Mas não se deve encarar tais possibilidades como único fim. Como escreve Deleuze, por fim, trata-se de passar sua vida a outra pessoa, de afirmá-la ainda que pelo canto dos pássaros, já sem corpo e alma. Em Espinosa, a alma não está acima do corpo, ou abaixo dele, ela é a sua companheira. Ela está com o corpo. E este deve levá-la para viver, experimentar encontros. A alma deve sentir junto com o corpo. Não cabe ao corpo salvar a alma, mas ensiná-la a viver.

Sobre as possibilidades dos corpos são importantes as considerações que Deleuze (1998) faz sobre os estoicos e a maneira original que os mesmos pensam o conceito corpo. Para o filósofo, os estoicos estenderam a noção corpo a ponto de considerar a alma, as paixões e as ações como corpos que interagem em uma espécie de mistura que ora compõe, ora decompõe matéria. E é dessa mistura que surge uma forma de vapor, ou sopro vital originário da relação entre os corpos. Um vapor incorporal, tal como um efeito de todas as causas, que habita a superfície das coisas, puros infinitivos, “um extra-ser que envolve o que é: “avermelhar”, “verdejar”, “cortar”, “morrer”, “amar.” (DELEUZE, 1998, p.77).

Puros acontecimentos, sem a referência outrora necessariamente presente, do indicativo “eu”. Deleuze diz apropriadamente que a força dos estoicos está no modo de traçar a linha de separação entre aquilo que é físico e a metafísica. Para eles, a linha não separaria mais alma e corpo, ou sensível e inteligível, mas a profundidade física e a superfície metafísica. Sobre isto, escreve o filósofo francês:

É a força dos estoicos ter feito passar uma linha de separação, não mais entre o sensível e o inteligível, não mais entre a alma e o corpo, e sim lá onde ninguém a havia visto: entre a profundidade física e a superfície metafísica; entre as coisas e os acontecimentos; entre os estados de coisas ou as misturas, as causas, almas e corpos, ações e paixões, qualidades e substâncias, por um lado, e, por outro, os acontecimentos ou os Efeitos incorporais impassíveis, inqualificáveis, infinitos que resultam dessas misturas que se atribuem a esses novos estados de coisas que se exprimem nas proposições. Nova maneira de destituir o É: o atributo já não é uma qualidade relacionada com um sujeito pelo indicativo “é”, é um verbo qualquer no infinitivo que sai de um estado de coisas e o sobrevoa. Os infinitivos são devires ilimitados. (DELEUZE, 1998, p.77).

Na citação acima, vemos claramente um novo modo de expressão, ou melhor, de dizer um acontecimento. Aos poucos, vê-se a vida acontecer sem a necessidade da presença de um

sujeito que acaba por travar movimentos mais velozes. O infinitivo opera em velocidades em que o sujeito não é capaz de se engendrar. A terceira pessoa do singular “ele” aparece em certas proposições apenas como “algo” a que o acontecimento é remetido, tal o “it”, pessoa “impessoal” na língua inglesa. Eles podem ser atribuídos com relação às “novidades” estoicas, como os estados de coisas, efeitos de misturas, coletivos e agenciamentos, pois não há autoridade ativa de um sujeito indicativo que reduz a celeridade dos acontecimentos devido à urgência da significação.

Em belo exemplo, Deleuze (1998, p.77-78) escreve: “O telegrama é uma velocidade de acontecimento, não uma economia de meios”. Ou seja, a linguagem é levada à instância de um acontecimento. E aquela busca traduzir o instante em que o acontecimento visita a superfície e atinge os corpos. É importante deixar claro que é o próprio encontro dos corpos, suas misturas que provocam os acontecimentos, mas o acontecimento é incorporeal. Ele é um efeito de superfície que se desdobra, desde a profundidade dos corpos, como escreve o filósofo: O acontecimento é sempre produzido por corpos que se entrechocam, se cortam ou se penetram, a carne e a espada; mas tal efeito não é da ordem dos corpos, batalha impassível, incorporeal, impenetrável, que domina sua própria realização e domina sua efetuação. (DELEUZE, 1998, p.78).

Compreende-se, então, que um corpo é afetado por outro, e deste encontro um efeito incorpóreo depreende-se, tomando tal encontro como causa. Não obstante, tais corpos sofrem com a ação deste acontecimento, que a despeito de agir em suas superfícies, marca na profundidade dos corpos, tal como uma fissura silenciosa, que pouco a pouco leva um corpo ao colapso. Uma ferida incorpórea, tal como um trauma psicológico, tem a capacidade de transformar-se em uma chaga física que leva um corpo à ruína. Diante de tal quadro, como escapar ileso dos acontecimentos de uma vida? O que fazer para perseverar a própria existência, diante de cenários tão fatalistas? A moral estoica busca tais antídotos. E para tais perguntas, a simples resposta: “não ser inferior ao acontecimento, tornar-se o filho de seus próprios acontecimentos.” (DELEUZE, 1998, p.79). Um estoico, de fato, acreditava que era filho de seus acontecimentos por se ver enquanto construção dos mesmos. No entanto, não se trata de um determinismo fraco, pois os estoicos tinham em seu próprio sangue a ideia de contraefetuar os acontecimentos, tal como uma forma de segui-los sob a crença de não poder mudá-los. Eis a grande questão estoica, unir-se ao acontecimento, e crer-se como parte dele. Em nenhum tempo, enfrentando-o como oponente. Ser célere, traçando uma linha de escape ante um efeito de superfície, um acontecimento enfraquecedor que diminuiria sua potência de agir, eis o legado estoico.

Sobre acontecimentos na linguagem, Deleuze (1998) estabelece interessante termo comparativo entre o discurso irônico e a fala do humorista. O filósofo pontua que o ironista é ligado a princípios de significação e por isso busca a todo tempo validar seu discurso através das causas. É importante reparar que o discurso do ironista evoca a todo momento a anterioridade, isto é, um princípio anterior que valide sua posição de ironista, pois a ironia é uma remissão desde o presente da fala contrária ao princípio que tal discurso se remete, trazendo à tona a significação castradora que permeia seu discurso repleto de pretensões. O discurso irônico é comprometido politicamente com posições que aspiram ao poder. A ironia não deixa de ser uma trapaça, pois visa obter êxito a custo de um discurso aparentemente despretensioso. Por outro lado, temos o humor como arte de trabalhar a linguagem como horizonte das consequências e dos efeitos. O humorista é um traidor por excelência, no sentido de não trabalhar com direções definidas, como escreve Deleuze (1998, p.83): “O humor é uma arte dos acontecimentos puros”, pois tem no imprevisto uma forma de fazer a linguagem ser operada por acontecimentos advindos sob a forma de efeitos de superfície que a tornam viva. O humorista não representa, ele é parte do acontecimento que traz o humor à tona da linguagem, fazendo-a gaguejar, provocando, na mesma, devires capazes de produzir novas línguas no interior da língua-mãe.

Um acontecimento não é simplesmente um efeito derivado de um encontro. Há diversas implicações no cerne de um acontecimento que o inspiram, que o tornam múltiplo, heterogêneo e singular. Um acontecimento é um efeito que demonstra o quão livre é a Terra, pois não há limites, nem fronteiras que sufoquem sua força. Sobre o conceito de acontecimento, escreve Deleuze:

O que é um acontecimento? É uma multiplicidade que comporta muitos termos heterogêneos, e que estabelece ligações, relações entre eles, através das épocas, dos sexos, dos reinos – naturezas diferentes. Por isso a única unidade do agenciamento é de cofuncionamento: é uma simbiose, uma “simpatia”. O que é importante não são nunca as filiações, mas as alianças e as ligas; não são os hereditários, os descendentes, mas os contágios, as epidemias, o vento. Os bruxos bem o sabem. Um animal se define menos por seu gênero ou espécie, seus órgãos e suas funções, do que pelos agenciamentos nos quais ele entra. Seja um agenciamento do tipo homem-animal-objeto manufaturado: HOMEM-CAVALO-ESTRIBO. (DELEUZE, 1998, p.83).

O agenciamento descrito por Deleuze, no trecho citado, evidencia o caráter de liberdade de fluxos que o acontecimento possui. Fluxo no sentido de trânsito por múltiplos reinos, diferentes naturezas e funções. O encontro do homem com o animal e o objeto manufaturado criou um agenciamento de guerra. É preciso perceber que qualidades foram fundadas por cada um dos termos da relação que operou no acontecimento. Uma máquina de guerra foi criada. Não obstante, é preciso, ainda, a compreensão de que não se trata de um agenciamento tecnológico, ainda que haja uma indução neste sentido. O próprio Deleuze

escreve que uma ferramenta que compõe enquanto engrenagem uma máquina de guerra é antes de tudo um agenciamento social. A ocasião evoca a nova função e a importância desta, a partir de um agenciamento, por muitas vezes já experimentados. A guerra produz encontros, oportunidades e desvios. Fazem-se agenciamentos em nome de um fortalecimento da capacidade bélica necessária à ocupação pretendida. Não foi por acaso que muitas das principais ferramentas tecnológicas utilizadas em grande escala surgiram em situações de conflito, sobretudo as ferramentas de comunicação, prática fundamental em uma guerra. Toda guerra tem como objetivo conquistar territórios. Sejam eles físicos ou não, e a comunicação é uma estratégia básica na ocupação territorial conquistada. Sobre o papel de um acontecimento na relevância de um agenciamento, escreve Deleuze (1998, p.84): “Uma ferramenta permanece marginal ou pouco empregada enquanto não existir a máquina social ou agenciamento coletivo capaz de tomá-la em seu Phylum.” Isto é, o acontecimento retirou um agenciamento de sua marginalidade.

Sobre o agenciamento, Deleuze (1998) escreve que há ao menos duas faces, ou duas cabeças. A saber, o estado de coisas, estado de corpos, pois os corpos se penetram, se misturam e mutuamente transmitem afetos, e os enunciados, que são regimes que permitem organizações de maneiras diferentes, deslocamentos, desvios, isto é, montagem de novos mapas. Um agenciamento não possui uma estrutura, posto que ele deve comportar múltiplos enunciados, ou seja, diversos modos de conjugação entre corpos e o modo de enunciar encontros. Um enunciado, segundo Deleuze, não se contenta em descrever estados de coisas, pois em um agenciamento as duas cabeças operam em formalizações não paralelas, isto é, há uma formalização de conteúdo e uma formalização de expressão, onde signos e corpos são agenciados tal como peças heterogêneas de uma mesma máquina. No entanto, a pergunta a fazer é quanto à unidade do processo, *como ocorre?* Deleuze responde:

A única unidade vem do fato de que uma única e mesma função, um único e mesmo “funcitivo”, é o expresso do enunciado e o atributo do estado de corpo: um acontecimento que se estende ou se contrai, um devir no infinitivo. Feudalizar? É a maneira indissolúvel que um agenciamento é, a um só tempo, agenciamento maquínico de efetuação e agenciamento coletivo de enunciação. Na enunciação, na produção de enunciados, não há sujeito, mas sempre agentes coletivos; e daquilo de que o enunciado fala, não se encontrará objetos, mas estados maquínicos. São como variáveis da função, que entrecruzam continuamente seus valores ou seus segmentos. (DELEUZE, 1998, p.85).

Logo, temos que um enunciado é a expressão e o estado de corpo, o conteúdo de tal expressão na formação da unidade de um agenciamento. Outro aspecto fundamental é a dissolução da ideia de sujeito e objeto na perspectiva de um agenciamento. Não mais se falará em sujeito como agente, e objeto como paciente. Pois o que seria objeto em um agenciamento é na verdade um estado maquínico, dado que tal como uma máquina, é na disposição e

funções de peças e engrenagens que a mesma é construída e operada. Basta uma pequena mudança de função e ela se torna outra máquina, absolutamente diversa. E o que era sujeito, em um agenciamento, é agente coletivo, que infinitivamente busca expressar o devir da contínua mudança dos estados de coisas.

Ainda sobre os agenciamentos, em um segundo momento, Deleuze (1998) escreve sobre um outro eixo que deve dividi-los. Trata-se de uma divisão, segundo os movimentos que animam, fixam e levam o desejo com seus estados de coisas e os enunciados. Cabe perguntar, no entanto, *o que quer dizer o filósofo, com tal divisão?* Eis a retomada da ideia que envolve os agenciamentos com a Terra. Neste ponto, Deleuze divide o agenciamento naqueles que se territorializam e se reterritorializam isto é, fixam-se para serem operados, e aqueles que desterritorializam-se, ou seja, traçam linhas de fuga, com vistas a novas criações. Porém, tal como no primeiro caso, é necessário questionar-se sobre a unidade destes dois tipos de movimentos que caracterizam duas pontas de um agenciamento. Para tal, Deleuze responde:

Os dois movimentos coexistem em um agenciamento, e, no entanto, não se valem, não se compensam, não são simétricos. Terra, ou antes, reterritorialização de artifício que se faz constantemente, pode-se dizer que ela dá determinada substância ao conteúdo, determinado código aos enunciados, determinado termo ao devir, determinada efetuação ao acontecimento, determinado indicativo ao tempo (presente, passado, futuro). Mas desterritorialização simultânea, embora de outros pontos de vista, pode-se dizer que ela não afeta menos a terra: libera uma pura matéria, ela desfaz códigos, carrega as expressões e os conteúdos, os estados de coisas e os enunciados, sobre uma linha de fuga em ziguezague, quebrada, ela eleva o tempo ao infinitivo, extrai um devir que já não tem termo, porque cada termo é uma parada que é preciso saltar. Sempre a bela fórmula de Blanchot, extrair “a parte do acontecimento que sua realização não pode realizar”: um puro morrer, ou sorrir, ou batalhar, ou odiar, ou amar, ou ir embora, ou criar... Retorno ao dualismo? Não, os dois movimentos são tomados um no outro, o agenciamento os compõe a ambos, tudo se passa entre os dois. (DELEUZE, 1998, p.87-88).

Há ainda uma questão histórica do agenciamento, segundo Deleuze, e ele se encontra na medida em que determinados elementos heterogêneos são tomados conjuntamente na função. O homem torna-se continuamente animal, torna-se ferramenta e meio. No entanto, não é o caso de uma permuta, tal como uma imitação. O homem só se torna o animal, na medida em que o animal torna-se outra coisa, que não ele próprio. Como no caso citado por Deleuze, a música de Mozart contém um devir-pássaro, denotando que o homem torna-se pássaro, na medida em que os pássaros tornaram-se musical. Temos então que: o homem não vira o animal, o agenciamento é uma questão de traçar uma linha tal qual a que o animal fez. Neste sentido, escreve Deleuze (1998), que não há diferença considerável entre pintar, compor ou escrever, pois a linha abstrata que traçam é a mesma, levando essas ações a um destino comum.

E o que se pode dizer que é filosofia? Segundo o filósofo francês, é quando uma linha abstrata é traçada e faz brotar o pensamento, através da ponta de desterritorialização que parte da pintura, da composição ou da escritura. Neste contexto, ele completa: “Os filósofos sempre foram outra coisa, nasceram de outra coisa.” (DELEUZE, 1998, p.88). Mas sobre a escrita, cabe novamente a pergunta: O que é escrever? E com precisão, Deleuze responde:

Escrever é simples. Ou é uma maneira de se reterritorializar, de se conformar a um código de enunciados dominantes, a um território de estados de coisas estabelecidas: não apenas as escolas e os autores, mas todos os profissionais de uma escritura até mesmo não literária. Ou, ao contrário, é tornar-se, tornar-se outra coisa que um escritor, já que, ao mesmo tempo, o que se torna, torna-se outra coisa que não a escritura. Nem todo Devir passa pela escritura, mas tudo o que se torna é objeto de escritura, de pintura ou de música. Tudo o que se torna é uma pura linha que cessa de representar o que quer que seja. (DELEUZE, 1998, p. 88).

Desta maneira, entende-se que escrever é traçar uma linha abstrata que tem como fim uma fuga, uma desterritorialização, um devir-animal, sem permuta, um tornar-se outro, na medida em que o outro já deixou de sê-lo. Escreve-se para os animais, como escreve Deleuze, não em favor deles, ou como medida de interpretação de suas vontades. Os sujeitos não mais consistem em suas formas. Há apenas agenciamento: “Hofmannsthal dizia sentir um rato em sua garganta, esse rato mostrava os dentes, ‘núpcias ou participação contra natureza’, simbiose, involução.” (DELEUZE, 1998, p.89).

Sobre a finalidade da escritura, escreve Deleuze:

A escritura não tem outro objetivo: o vento, mesmo quando nós não nos movemos, “chaves no vento para que minha mente fuja do espírito e fornecer a meus pensamentos uma corrente de ar fresco” – extrair na vida o que pode ser salvo, o que se salva sozinho de tanta potência e obstinação, extrair do acontecimento o que não se deixa esgotar pela efetuação, extrair no devir o que não se deixa fixar em um termo. Estranha ecologia: traçar uma linha, de escritura, de música ou de pintura. São correias agitadas pelo vento. (DELEUZE, 1998, p.89).

3.1 A literatura anglo-americana como experiência do devir

A literatura anglo-americana é um horizonte para experimentos com devires e intensidades capazes de abrir novos caminhos e possibilidades para uma vida. É o entendimento de Deleuze. Olhar para um livro como parte da vida, e não mais como um modo de representá-la.

É fato que a literatura desde sempre contribuiu junto à humanidade em seu processo de construção de valores, significados, e, sobretudo, referência. Por outro lado, quando um livro assume formas de poder, ele essencialmente perde seu caráter de transformação. Um livro

deve oferecer a cada indivíduo novos horizontes, através dos quais, ele poderá transformar sua própria vida. Um livro tem múltiplos caminhos. Ele é uma estrada conectada com diversas intensidades e forças.

É importante ressaltar que, nesse sentido, a literatura anglo-americana exerce um papel fundamental da arte, que é mover as estruturas e as tábulas de valores que se fixaram ao longo da história, permitindo que a vida possa estar, a todo o momento, pulsante, inovadora e alegre. Assim podemos crer que toda a sorte de modelos pré-fabricados para uma vida não passa de artifício frágil, diante de fluxos e intensidades que arrastam as peças do dominó linear que orienta a sociedade e os indivíduos, como blocos enfileirados e sem perspectivas renovadoras, até a última estação da vida.

A literatura anglo-americana, segundo Deleuze (1998), ao contrário da literatura francesa, apresenta uma perspectiva inteiramente nova quanto aos movimentos internos das tramas e do panorama de transformação de sua vida, e por isso ela assume o status de original. A título de exemplo, podemos citar a noiva telegrafista da novela “A gaiola”, de Henry James (1996). Neste exemplo, podemos observar de que modo uma vida é inteiramente transformada não voluntariamente, a partir de acontecimentos que vão modificando todo o estatuto relacional de um termo e o mundo que o envolve. No caso da noiva telegrafista, esta tem sua perspectiva de vida inteiramente modificada a partir do momento em que uma linha de segmentaridade flexível, que é a relação intensa de amor entre um casal apaixonado, testemunhada por ela ao telegrafar tais mensagens de amor, atravessa-a e altera sua relação conjugal com o noivo, que já se encontrava cristalizada e estéril. O telegrama traduz uma velocidade e uma intensidade não vistas pela personagem em horizonte amoroso

Nesse exemplo, o que deve ficar em evidência é o modo como uma relação amorosa, que se encontrava em uma segmentaridade rígida (orientada por uma ordem de contiguidade e sucessão) no modelo: (namoro-noivado-casamento-filhos) foi atravessada por uma linha de segmentaridade flexível e foi forçada a instaurar uma linha de fuga, que abriu um horizonte completamente novo a um dos termos que se encontrava *algemado* ao modelo de linha de segmentos petrificados.

Devemos observar, ainda sobre este exemplo, como a cartografia de linhas, traçada por Deleuze, funciona: em um primeiro momento, temos um modelo de linha de segmentaridade dura (o velho modelo de matrimônio); a seguir, temos um acontecimento que provoca uma fissura em tal modelo. É o aparecimento daquilo que Deleuze (1996) chama de Linha de segmentaridade flexível, dado que esta Linha abre a possibilidade de uma fuga do enclausuramento que se tornara uma vida pré-definida por modelos pretensamente universais.

No exemplo da novela “A gaiola”, de Henry James, a linha de fuga se dá graças a um acontecimento que abre um novo universo possível à noiva que vivia em seu mundo, que era reduzido entre o correio em que trabalhava e o comércio vizinho, onde trabalhava seu noivo. Este acontecimento é o contato da noiva com uma paisagem de amor nova, ou seja, uma porta para uma forma de amar que ela desconhecia, isto é, uma nova possibilidade, um novo sabor, um mundo do qual, talvez, ela quisesse fazer parte. Neste sentido, é interessante observarmos como através da literatura podemos ser levados a novas instâncias do universo criativo. O caminho aberto pelo acontecimento que quebrou a sequência de segmentos pretensamente inexoráveis inaugura novas perspectivas para a criação artística e para a liberação do devir.

Reparemos que a linha de fuga, mesmo tendo uma vocação para a destruição de modelos endurecidos, não se configura como um novo rumo sobre trilhos, que deve ser seguido. Ela é a porta de acesso a novos modelos, novas tábulas de valores, que de certa forma, apresentar-se-ão como novas ordens em um horizonte organizado, posto que, está recém-inaugurado. Nesse sentido, podemos entender a Arte como grande instrumento de expressão da diferença, já que Ela busca sempre a expressão de um novo possível. Nesse contexto, o exemplo de Fitzgerald parece ilustrar com sucesso os micromovimentos que povoam a cartografia deleuziana das linhas: As linhas de segmentaridade flexível são como as Fissuras que aparecem num prato. Elas anunciam uma mudança que irá evoluir, na medida em que aquele prato como estrutura dura for deixando de resistir aos micromovimentos de transformação que as pequenas fissuras lhe impõem. Com o tempo as fissuras se tornam rachaduras e, em seguida, há a sua explosão, não há mais prato. A linha de fuga se instaurou. A matéria do prato é matéria para uma nova criação.

3.2 Da porcelana e do vulcão

A trajetória de F.S. Fitzgerald na literatura, acima de qualquer esmero literário, tem como grande marca uma certa indiscernibilidade entre os personagens de sua obra e a sua própria pessoa. Em muitas ocasiões, o próprio Fitzgerald afirmou que seus personagens eram, sobretudo, ele e sua esposa, Zelda.

As festas, o consumo excessivo de álcool e o flerte com a loucura são emblemas que uma juventude buscava apagar, as heranças da primeira grande guerra, e que encontrou o abismo no episódio do *crack* da bolsa de Nova York em 1929. Estes eram os ingredientes da escrita de F.S. Fitzgerald.

O glamour da riqueza e o estilo de vida pomposo, que a aristocracia americana espelhava, encantava F.S. Fitzgerald. A loucura e o consumo tornaram-no uma embarcação sem leme, que navegava sem destino. Ainda jovem, Fitzgerald provou o gosto amargo da falta de dinheiro, ainda que sua família não fosse miserável. Ao conhecer Zelda, seu grande amor, filha de uma família abastada, viu seu mundo desabar, quando esta pediu a separação, alegando que ele não teria condições financeiras para mantê-la. Ao contrário de julgá-la, Fitzgerald entrou na corrida pelo ouro, e entendeu que o interesse que movia seu grande amor era o mesmo de toda juventude americana.

Em verdade, seus personagens ganhavam vida a partir da experiência própria do autor, um platô literário produzia uma rede de afetos, atravessado por um devir indiscernível, que arrastava o autor e seus personagens, envolvidos com o sentimento de desmoronamento que a sociedade americana vivenciava naquele momento. O sentimento de desesperança impulsionava a juventude americana a buscar o consumo de drogas e instrumentos de autoflagelo, para encarar a crise tão inexorável quanto a falta de razão para crenças em um futuro melhor para a nação.

Toda a narrativa fitzgeraldiana acenava para um universo fantástico, que tinha por trás o capital e a riqueza como princípios de uma vida fútil, porém encantadora. Em seu conto, *O diamante do tamanho do Ritz* (2003), temos a nítida impressão do deslumbramento de um jovem provinciano diante da riqueza da família de um colega de colégio, ao visitar um rancho que guardava um segredo de família, absolutamente valioso. Porém, vemos que ao longo da convivência em ambiente progressivamente hostil, a máscara valorosa de uma riqueza incalculável cai, e mostra a face horrível de uma família que para manter seu status é capaz das maiores atrocidades. Contudo, o que temos na literatura anglo-americana, segundo Deleuze, é uma escrita experimental por excelência, disposta a lançar-se sem limites no desafio de libertar espíritos, desbravando as fronteiras dos corpos. *O que suporta um corpo?* Ou, *o que pode um corpo?* A questão espinosista. É uma questão de literatura experimental. A desesperança faz desaparecer o sentido. E sem sentido não há espaço para significados. Uma literatura para salvar é, antes de mais nada, experimentadora, pois não projeta futuros.

Falar sobre a vida como um processo de demolição é para poucos, mas no caso de F.S. Fitzgerald, é resultado consequente daquilo que foi sua vida e sua obra. Scott escrevia com o próprio sangue, à moda de Sade, na incessante busca de uma resposta indecifrável. Como diz Deleuze, as personagens de Scott representavam o grande ideal da América. F.S. Fitzgerald escrevia para salvar a América. Porém, o autor aprendera com a própria vida que entre a vida real e os ideais comercializados existem fraturas nem sempre expostas a mentes imersas na

ilusão dos dias. Estas fraturas têm como causa um acontecimento desconhecido, uma fenda em potência, algo avassalador que ameaça sem se anunciar, como que uma intuição sem direção, apenas a sensação de temor de algo maior do que aquele que a presente. A fissura é esse acontecimento incorporal que orbita o corpo antes de atingi-lo. A falência que a mesma provoca é análoga, a demolição de um concreto sem vida. O desmoronamento do corpo parece ser programado pelo próprio tempo, que, dia após dia, prepara o desaparecimento final do homem em litígio com a sua condição de manter-se de pé.

Perder é uma condição humana, um destino possível diante do constante esforço para manter-se vivo, perseverar a moda espinosista implica aceitar as condições de bons e maus encontros na trajetória esculpida pela humanidade em proveito da vida. Porém, a perda, no que tange ao universo do povo americano, origem de Scott, constitui-se como o desaparecimento do sentido de continuar, talvez por razões históricas e sociais, o povo menor, sempre em fuga e sempre estrangeiro em suas próprias terras, construíra uma obsessão pela vitória, e esta ânsia pareceu constituir a pior das doenças nos indivíduos, a incapacidade de resistir diante do fracasso.

A literatura de Fitzgerald é um ideal delicadamente construído para vender a imagem da perfeição humana. E não por uma projeção racionalista. Neste ponto, a arte parece projetar a própria ânsia. Ou seja, ela coincide com o desejo de ser outro que não sou, mas posso ser. Já que na América não há espaço para perdedores. Assim, a literatura de F.S. Fitzgerald narra, descreve e inventa uma América Paradisiaca, a terra das oportunidades. Porém, sua obra não é a pura e simples exaltação de um modo de vida. A tragicidade nunca deixou de acompanhá-lo, dado que, ao passo que buscava construir a América e a si mesmo, na órbita de seus dias, algo o incomodava, era como que o prenúncio de uma vida costurada pelo avesso.

Ao passar do tempo, os estratos fissurados de um universo paralelo e a sua vida se comunicaram. Isto é, a doença de sua mulher, a bancarrota financeira e o esgotamento físico passaram a ser irremediáveis em uma América que se cobrava perfeita. A fissura silenciosa, tal como uma ave de rapina, dava um vôo rasante a fim de capturar a perfeição dos dias ensolarados na Cote d'Azur, litoral francês, badalado na época e constantemente presente nos romances de F.S. Fitzgerald. Nas palavras de Deleuze, podemos melhor entender a natureza do acontecimento que é a fissura, quando entendemos que para destruir um corpo humano não é preciso feri-lo na carne, concretamente, a doença pode derivar de uma ideia totalmente incorporal, porém, tão real quanto um escalpe a perfurar as sobrepostas camadas da pele. Um espírito é ferido de muitas formas. Primeiro, perde-se a paz, em seguida a capacidade de amar, e pouco a pouco, a crença mais fundamental de todas as crenças que nos mantêm de pé. Isto é,

a ideia de si próprio enquanto um projeto viável. Se não é possível seguir como projetamos, em muitos casos, caímos. E é neste ponto que retornamos à ideia central deste trabalho. De que modo é possível salvar um povo da destruição? Escrever é a proposta? Para problemas, temos a experiência. E através dela novos mundos são construídos. Se uma determinada verdade não é favorável, experimento outras, invento outras, escrevo outras. Eis um mandamento da literatura anglo-americana.

3.3 Cioran e o sentido da obra de F.S. Fitzgerald

Qual o legado de uma obra de arte? O que uma obra quis dizer? São anseios de uma busca racional pelo entendimento do que o outro quis dizer. Mergulhar na impessoalidade de uma obra, em alguns casos, só é possível através do acesso viável do escritor enquanto sujeito. Se a obra é uma experimentação que não pertence ao sujeito, mas à vida, ela, de fato, é muito maior que uma interpretação. Por outro lado, olhar a vida através do sujeito que a viveu pode se constituir como um passo para a apreciação plena de uma obra de arte. Não se trata de um intelectualismo, mas uma vida deteriorada passa a ser um tanto impessoal, pois se um sujeito não faz assunção sobre a própria vida, a vida, maior por natureza, *engole* o sujeito. Foi o que parece ter sido o destino do escritor F.S. Fitzgerald, a vida gradativamente o engoliu. E este é o diagnóstico que E.M. Cioran, filósofo romeno, radicado em Paris, fez da obra do escritor americano F.S. Fitzgerald.

O trabalho de Fitzgerald mais contemplado na obra, *Exercícios de admiração, ensaios e perfis*, (2001) é sem dúvida, seu relato autobiográfico, *Crack-up*. Um relato pungente e real sobre a vida e suas nuances trágicas. Assim, Cioran se debruça sobre esta obra fundamental da literatura americana, para aferir o impacto do relato autobiográfico de F.S. Fitzgerald sobre a obra do próprio autor e, sobretudo, a dimensão metafísica que tal obra atingiu enquanto escrita sobre e para a vida. Segundo Cioran, há duas formas de chegar à lucidez. Uma é como a condição natural de alguns homens, que guardam consigo certa nobreza de espírito, uma serenidade inabalável. A lucidez é imanente à vida desses homens.

Por outro lado, há aqueles que pelo enfrentamento de toda sorte de obstáculos, tragédias e percalços vão aos poucos adquirindo uma lucidez própria de quem por tudo já passou, resultado de uma rachadura interior e por isso não temem nenhum tipo de abalo vindouro. E para Cioran, F.S. Fitzgerald se encontra neste último grupo, isto é, daqueles que compreendem a vida a partir de dado momento, onde reconhecem o sentido de suas

existências e não mais mostram abalo diante das adversidades. Estão em certa medida *calejados*. No entanto, esta lucidez não é sinal de superação de sua condição. É preciso ir além da própria dor, se não encontramos mais a sensibilidade diante dos impactos da vida, isto não constitui a garantia de perseverar até o limite de sua plenitude, pois as fissuras gravadas na alma daquele que por toda vida foi afetado por suas próprias experiências acabam por fragilizar os corpos. E continuar de pé até o fim é o desafio fundamental de alguém lúcido, porém enfasiado, não só física, mas, sobretudo, emocionalmente. É preciso querer continuar até o fim, e Cioran não crê que F.S. Fitzgerald um dia assim o quis.

Não se trata somente de uma crítica a alguém que não fez algo que se esperava, mas a uma postura, dado que era preciso se sustentar como aquilo que se é até o fim. E como reconhecer aquilo que se é, quando não temos mais a vontade de sermos como um dia gostaríamos de ter sido? Este era o desafio do homem F.S. Fitzgerald. Tal qual denota sua narrativa em seu *Crack-up*. Constatar a própria ruína, não saber lidar com o sentimento de fracasso parece ter sido o que a vida reservou a Fitzgerald. Porém, segundo Cioran, o contato com certas verdades irrespiráveis poderia ter dado a Scott o combustível necessário para poder ir além, atingir regiões habitadas pelos grandes espíritos que aprenderam a superar as tormentas de suas próprias existências, um modo de vida superior onde a tragédia deixa de ser trágica, tal como escreveu Nietzsche em seu *Para além do bem e do mal* (2008).

Como escreve Cioran (2001), a grande virtude do texto de *Crack-up* é a percepção distinta da origem do mal que afetava seu autor. Não se tratava de escrever sobre dados exteriores ou acontecimentos que pudessem evocar as causas de uma maldição súbita que parecia em dado momento ter tomado de assalto a vida do indivíduo F. S. Fitzgerald. E essa percepção distinta aponta para uma característica peculiar da sensação descrita pelo autor. Era como se uma consciência acabasse de despertar de um sono retumbante, e fosse tomada de uma insônia aterradora. Como escreve Cioran, o autor era vítima de uma esterilidade lúcida que o engolia e paralisava. Uma doença do espírito se instaurou no corpo, o ilimitado da rachadura na alma transfigurou suas certezas e o impeliu ao infinito negativo da plenitude. Em outras palavras, a esterilidade e a pró-atividade do autor deram lugar a uma postura estática e passiva, onde o escritor se torna apenas sujeito percipiente daquilo que lhe acomete. Como aponta Cioran em seu texto, podemos constatar o texto chave sobre as inquietações do autor nesse momento:

Tudo o que buscava era a mais perfeita tranquilidade para descobrir por que me comportava tristemente diante da tristeza, melancolicamente diante da melancolia, tragicamente diante da tragédia, por que me identificava agora com os objetos do meu horror e da minha compaixão. (CIORAN, 2001, p.112).

Claramente um texto de doente, conforme Cioran. Nesse momento, o comentador aduz quanto à necessidade de uma compreensão clara do estado de doença, constatado através da escrita, a partir do contraste com uma postura vivificante e saudável que contrariamente à postura de assunção de estado patológico busca evadir-se dos sintomas que acusam a doença. Isto é, é preciso distanciar-se dos objetos do próprio horror. É preciso evadir-se de si. Aprender a deixar de coincidir com a própria doença é ser aquilo que a doença não é. Exercício fundamental daquele traça linhas de fuga em sua escrita, pois a sua vida traz sintomas pesaros demais para os seus dias. O doente é aquele que incorpora a tristeza como um valor intrínseco à sua condição.

A saúde, como escreve Cioran (2001), é sentir a melancolia a partir de dados exteriores, sem jamais tê-la como algo que nos pertence interiormente. “Ser doente é coincidir consigo mesmo” Este é diagnóstico cabal, prescrito por Cioran (2001, p.113), quanto ao horizonte das doenças do espírito. No entanto, apesar do cenário obscuro que se instaurou na vida do escritor F.S. Fitzgerald, Cioran nota um sentimento de autopiedade, *selfpity*, bastante forte nas palavras do escritor americano. E acaba por concluir que aquele que tem piedade de si mesmo não é suficientemente capaz de desmoronar, posto que devido a seu alarme vivificante persevera em sua existência, mesmo esta parecendo um calvário. Em certa medida, Cioran percebe a estratégia de fuga de Fitzgerald enquanto uma espécie de divórcio da realidade, ou como o mesmo coloca “uma esquizofrenia para literatos” (CIORAN, 2001, p.113), que pressupõe um lançamento espiritual para fora de sua própria vida, através das letras, isto é, a escrita como linha de fuga, como arranjo necessário para a manutenção da própria vida, um instinto de autopreservação diante dos abismos do real.

Porém, a necessidade de continuar a viver algo que, em dado momento parece um fardo para o escritor, o impele a tentar retornar ao modo de vida que já vivera até então. Mas para superar sua própria crise era preciso ir além, e não mais pensar em uma volta aos antigos moldes de sua existência pregressa. Com isso, temos, segundo Cioran (2001), a instauração de uma incapacidade, por parte do literato americano, para conseguir força de propulsão para a própria existência cotidiana. Notemos que em muitos momentos de seu *Crack-up*, Fitzgerald fala sobre a dificuldade extrema em realizar operações simples, e praticamente automáticas da vida comum, um sorriso para agradar o próximo era como mover uma cordilheira de montanhas por um deserto, tal como escovar os próprios dentes parecia ser tarefa demasiado problemática.

Visto tal panorama, é preciso falar a respeito dos artifícios para se manter em pé, em sociedade, como alguém que dela depende. A seguir, pequeno trecho do *Crack-up*, a propósito, e como ilustração do exposto acima:

Um sorriso – sim, vou fabricar um sorriso para mim. Continuo a me empenhar nisso. Quero colocar nele toda a arte do hoteleiro, da velha corja mundana, do diretor da escola num dia de distribuição de prêmios, do ascensorista negro [...], da enfermeira que chega numa nova casa, da modelo que posa nua pela primeira vez, do figurante otimista que empurraram para a frente da câmera [...]. (FITZGERALD, 2007, p.86).

Não se trata de uma demolição direta, segundo Cioran (2001). Ou mesmo um último grito desesperado, mas, sobretudo, o que temos nas palavras de Fitzgerald é a desilusão mais completa e desalentadora que a vida, sem sucessão direta da morte, pode experimentar. Criar um sorriso é como colocar uma máscara irrevogável, uma máscara para suprir a ausência da própria face. Viver sem rosto, no sentido de transfiguração irreparável daquilo que se era. É preciso ser outro que nunca fui, dado que naquele momento Fitzgerald não era mais capaz de ser quem foi. Como produzir a mim mesmo, pelo simples fato de não poder ser mais quem era? Esse sim, o grande desafio do escritor da novela autobiográfica *Crack-up* (2007).

O momento de se restaurar enquanto outro é o passo primordial daquele que busca continuar pela trilha da evasão de si próprio. O que no entanto marca Scott é a experiência do espírito partido, ou como coloca Cioran, a vivência do ilimitado da rachadura é o destino daquele que se negou a ir além de si próprio pela busca de sua plenitude. E parece ser a desilusão o sentimento de reconforto para um espírito partido. Em outras palavras, escreve Cioran (2001, p.114): “A desilusão é o equilíbrio do vencido.”

Com isto, temos a posição cabal do um espírito que se dá por vencido, não por um simples reconhecimento de sua fraqueza. Pelo contrário, é a vaidade de exaltar o tamanho de sua tragédia que move Scott a exaltar o fracasso. Na verdade, trata-se de um mergulho em águas abissais, na busca de uma aventura espiritual maior do que ele próprio. Porém, como escreve Cioran, o papel de Herói na nova modalidade de epopeia trágica, com o tempo, vai se transformando em vítima. Como em um conto do próprio Fitzgerald, a tragédia se torna maior do que a aventura esperada por seu protagonista. E isto parece constituir essencialmente o espírito americano da *era do jazz*. Viver desesperadamente a cada dia. Sobreviver aos excessos de cada noite e poder continuar dia após dia era como provar ao mundo a própria invencibilidade. A onipotência que cada jovem americano contemporâneo de Scott possuía, ou acreditava possuir, era o traço de época em que os limites pareciam ser facilmente superados. A euforia de poder *sacudir* o sistema guardava em seu lado obscuro a expectativa de uma hecatombe. Tanto financeira quanto física. No entanto, os efeitos nunca podem ser

medidos com precisão, e aquilo que parecia suportável com o tempo se torna um pesadelo. Como no caso de Scott, que se lançou a acompanhar os devaneios de sua esposa Zelda, crendo que poderia normalmente conviver com a esquizofrenia dela, porém, quando foi cobrado pela vida pareceu sucumbir a tragédias maiores do que as esperadas por seu espírito.

O relato de Cioran (2001) sobre o caso de Scott Fitzgerald enquanto o sujeito de sua própria literatura tem como diagnóstico um quadro clínico pouco nobre diante de outros nomes da literatura e do pensamento universal, como descreve ele no texto sob análise. Para ele, a existência do homem F.S. Fitzgerald foi inferior àquilo que o mesmo teve enquanto experiência na própria vida. Uma certa pequenez de espírito é o que Cioran entende ser o grande problema do homem F.S. Fitzgerald, que viveu sua própria literatura.

Por outro lado, nomes como Nietzsche, Kierkegaard e Dostoievski, segundo Cioran, foram além de suas próprias experiências e as elevaram a níveis superiores. Suas existências tiveram mais valor que aquilo que viveram. Eles não eram simplesmente resultados de suas experiências, mas ao contrário, agiram diante de seus dilemas, tomaram posições de enfrentamento contra aquilo que os tentava destruir, foram até ao fim de sua ruína, extraindo vida das tragédias que consumiam seus dias. Em uma frase emblemática de seu texto, Cioran (2001, p.114) torna clara a distinção entre os literatos em questão: “Seu destino precede a sua vida. Não é o caso de Fitzgerald: sua existência é inferior ao que ele descobre.”

No entanto, a grandeza de *Crack-up* (2007) não é redutível a um mero desespero literário de seu autor. E este é o reconhecimento do próprio crítico Cioran, apesar das críticas à atitude do autor americano com relação à própria vida. A literatura de *Crack-up* é grandiosa por sua legitimidade, um salto para fora das viagens literárias. Um relato tão pungente quanto a própria vida pode ser, no seio de um acontecimento trágico. A literatura de *Crack-up* se instaurou no intervalo dos sonhos e das fabulações de um romancista que acordou no meio da madrugada, ávido e sedento de sinceridade. Ele quis que a experiência de viver o fracasso por pelo menos um dia pudesse emergir a sua face acostumada com o glamour da superficialidade da vida social. Mas como romancista, Scott quis levar a tragédia enquanto método de autodestruição à instância de um romance avassalador. E tanto ruminou as próprias tragédias, que as confundiu consigo. Sua paixão pelo trágico o levou ao desconforto de se assumir enquanto fracassado. E do alto de sua experiência pessoal, viu-se obrigado a recuar, reconhecendo-se menor que os acontecimentos de sua vida. Scott não foi menor, talvez apenas tenha se reconhecido enquanto tal, ao preço de sê-lo de fato.

4 CONCLUSÃO

A arte, como instrumento mais potente de expressão humana, oferece riquíssimo material para o pensamento filosófico. Pensar a arte é como pensar uma forma de criar a própria vida, em um sentido impessoal. No entanto, apreender a vida em conceitos, tomando um universo infinito de variações contínuas, séries intermináveis e múltiplos modos de ser é uma tarefa bastante difícil, pois há sempre uma tendência a reduzi-la. Tornando a vida objeto.

Porém, é preciso pensar com a vida. E de que modo pode ocorrer esta conjugação? Através de que medidas se pode precedê-la? Pelas palavras de Gilles Deleuze (2003, p.89), temos: “*Sem algo que force o pensar, sem algo que violento o pensamento, este nada significa*”. Não obstante, diante da tendente acomodação do hábito, o pensamento deve ser incitado, deve aprender a superar barreiras. O pensamento trabalha com problemas. E a vida enseja problemas, reais. Eis uma forma de conjugá-los. Pensamento e vida se conjugam na superação de obstáculos. E a arte? De que modo ela faz parte desta conjugação? A arte faz pensar, porque ela contém vida. A arte expressa vida. E a escrita literária é um meio através do qual a arte inventa linguagens de acordo com as nuances da vida. A literatura é experimentação de vida. Ela projeta o real e seus múltiplos encontros possíveis, bons ou ruins, pois ela é inseparável do devir. E o devir não leva o homem a ser um outro, como um caso de imitação, para meramente fugir de seus problemas. O devir o conduz a uma zona de vizinhança, de indiscernibilidade, onde paira a pura vida, impessoal, sem ressentimentos ou castrações. E isso é possível, pois o escritor deixou de ser, o que até então era, ele não coincide mais com as suas neuroses, por ter podido sentir o perfume de uma outra possibilidade.

Então, se a escrita literária é capaz de produzir imagens, sonoridades e encontros inéditos, por que não apontá-la como horizonte de vida real? Um encontro de personagens literários pode produzir a violência necessária para que o pensamento saia de um repouso retumbante e se lance a superar barreiras. A escrita materializa outros mundos possíveis, a partir do momento em que o indivíduo deixa de distinguir entre o “eu”, o “mundo” e o “livro”, em nome de algo maior, uma “*enxurrada de vida*”, renovadora. Como o próprio Deleuze (1988, p.88) diz: “O Grande escritor não escreve para se tornar escritor, mas outra coisa que passa pela escrita, mas a ultrapassa e que ao mesmo tempo faz da escrita mais do que escrita”. Ou seja, não se escreve por vaidade, ou para tornar-se famoso. A escrita deve ser o meio através do qual o escritor aprende a permanecer vivo e a perseverar em sua existência.

Quando Deleuze afirma que não se escreve com as próprias neuroses, ele quer dizer que a neurose ou mesmo a psicose não são passagens de vida, mas estados onde o processo é interrompido. A doença é interrupção do processo de vida. E é neste momento de doença que o escritor se torna médico de si, pois, quando abandona suas neuroses para escrever, ele se reinventa e se cura, reinstaurando o processo de vida em si mesmo. É por este motivo que a literatura deve ser entendida como um empreendimento de saúde, porque a vida é retomada nos corpos. É importante deixar claro que não se trata de saúde nos moldes dominantes. O escritor goza de uma frágil saúde irresistível, que provém de ele ter ouvido coisas maiores que ele, sons e matizes demasiado fortes, que o esgotaram, mas que lhe permitiram libertar a vida aprisionada pelos sistemas de poder. Sobre a literatura como empreendimento de saúde, Deleuze escreve:

Há uma pintura e uma música próprias da escrita, como efeitos de cores e de sonoridades que se elevam acima das palavras. É através das palavras, entre palavras, que se vê e se ouve [...]. De cada escritor é preciso dizer: É um vidente, um ouvitor, “mal visto mal dito” é um colorista, um músico. 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. Porém, quando o delírio recai no estado clínico, as palavras em nada mais desembocam, já não se ouve coisa alguma através delas, exceto uma noite que perdeu sua história, suas cores e seus cantos. A literatura é saúde. (DELEUZE, 1997, p.9).

A América produziu escritores que fizeram de suas próprias recordações as de um povo universal, composto por imigrantes de todos os países. É a literatura como agenciamento de enunciação coletiva. É o bastardo que parte de sua condição de oprimido para rachar as estruturas dominantes. A começar pela língua-mãe, que sofre pequenas fissuras, fazendo nascer uma língua estrangeira que mudará seu estatuto para sempre. Um código necessariamente sofre transgressões, na medida em que assume uma posição dominadora. Há sempre aqueles que são negligenciados diante uma estrutura de poder. E a linguagem é um dos primeiros instrumentos a servir como forma de segregação. No entanto, cada povo inventa sua língua e seu modo de expressão particular para operar no interior da língua-mãe as transformações e desvios que a descaracterizarão enquanto forma de opressão. Os negros americanos fizeram desaparecer a ortodoxia do inglês tradicional. Cada escritor é obrigado a fabricar para si sua língua, escreve Deleuze, e por isso, a literatura pode ser revolucionária. Ela acontece na experiência, na vida e não deve servir a sistemas dominantes.

Há um inglês para cada poeta. O inglês de Shakespeare não é a mesma língua de Oscar Wilde. Há vida na linguagem, e ao contrário do que supõem as estruturas de poder, a língua não manda na vida, apenas o contrário. Há uma eternidade por ser revelada no devir,

paisagens do movimento. A linguagem não expressa os movimentos com facilidade, pois para cada movimento se flexiona. A linguagem é torcida a todo momento. E é nos interstícios da mesma que a vida cria novas realidades. Por uma língua circulam intensidades. Ela funciona como um mapa de territórios ocupados. No entanto, esta geografia da linguagem sofre, a todo momento, mudanças. A vida pressupõe alteração de estados, enrijecimento de estruturas, quebras, rupturas e, sobretudo, novas composições e agenciamentos. Uma criança inventa línguas. É como uma brincadeira sintática e sonora, repetição de sílabas, alteração de ritmos e velocidades. Um sistema dominante fecha a linguagem, e a literatura abre.

Por fim, um escritor deve se importar com muitas coisas, mas uma das coisas com que o escritor não deve se importar é com a própria escrita. Pois este deve saber que a escrita não lhe pertence. Ele apenas deve saber que de seu encontro com a vida muitas coisas poderão ser descobertas, e que elas são infinitamente maiores que ele. Mas isso não deve diminuí-lo, pelo contrário, deve torná-lo maior, pois ele deve sentir que faz parte de algo superior, algo onde está engendrado, e que lhe faz bem. O escritor apenas se conjuga com a vida e basta.

REFERÊNCIAS

- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita : Maurice Blanchot*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.
- BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. São Paulo: Abril, 1970.
- CIORAN, E.M. *Exercícios de admiração: ensaios e perfis*. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____. *Proust e os signos*. Tradução de Antônio Carlos Piquet; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Editora 34, 1996.v.3.
- _____. *Mil platôs*. Tradução Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- FITZGERALD, F. Scott. *Crack-up*. Tradução de Rosaura Eichenberg. Rio de Janeiro: L&PM, 2007.
- _____. *O grande Gatsby*. Tradução de Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2007.
- _____. *24 contos de F.Scott Fitzgerald*. Tradução e Seleção de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *O diamante do tamanho do Ritz e outros contos*. Rio de Janeiro: L&PM, 2003.
- _____. *Seis contos da era do jazz*. São Paulo: J.Olímpio, 1999.
- LAUTREAMONT, Conde de. *Cantos de Maldoror*. Tradução Cláudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- LAWRENCE, D.H. (1923) Estudos sobre a literatura clássica americana. In: RANCIÈRE, J. Deleuze e a Literatura, *Revista Matraca*, p.12, 1999.
- RANCIÈRE, J. ENCONTROS INTERNACIONAIS GILLES DELEUZE. 1999. Colégio Internacional de Estudos Filosóficos Transdisciplinares, Rio de Janeiro, UERJ, 1999.
- STROMBERG, K. *Zelda e F. Scott Fitzgerald: o casal dos sonhos da era do jazz*. São Paulo: Gryphus, 2004.