

Formas de poder e contra-poder na Literatura e no Corpo a partir de Gilles Deleuze e Jacques Derrida

Fernando Machado SILVA*

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Portugal)

ABSTRACT: Tendo em conta duas premissas, quanto à linguagem, de Deleuze e Derrida – a língua como forma ou expressão de poder e sempre vinda do Outro – bem como a reversibilidade conceptual que permite do poder formar o contra-poder, analisaremos alguns aspectos da singularidade da Literatura – dispositivo exemplificativo da Máquina-Arte. Para o mesmo, abordaremos conceitos como a verdade (o poder dos cânones para a formação do "espírito", a grande cultura, etc.), o sentido (para o jogo interpretativo e apoio da construção do que fica exposto na questão da verdade, por exemplo), a questão da experiência como forma de expressão do particular frente ao poder "opressivo" do universal (as formas de fuga ao correcto da escrita e da língua, etc.).

Por fim, adoptando o ponto de vista de que não há Literatura sem um Corpo que produza (autores e leitores) e sendo os conceitos questionados transversais à problemática do Corpo, incorremos na investigação e exposição dos seus poderes, isto é, validando a importância da experiência como factor inalienável e de origem na criação dessas linhas de fuga, devires e Corpo sem Órgãos (que cremos de extrema utilidade para pensar as formas de contra-poder).

PALAVRAS-CHAVE: Literatura, Corpo, Experiência, Máquina, Devir.

ABSTRACT: Having in mind two deleuzean and derridean statements as to literature – the language as a form or expression of power and always deriving from the Other – as well as the conceptual reversibility that allows counter-power emerge from power, we shall analyze some aspects of Literature singularity – as an example of the Machine-Art frame. In so, we will cling to concepts as truth (canon's power to educate the "spirit", the great culture, etc.), meaning (important as to the interpretative game and support element to what is stated in regard of the question of truth), the experience as a particular form of expression against the universal "oppressive" power (the flee to the correct way of speaking and writing).

* Doutorando em Filosofia, variante Filosofia Contemporânea, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, bolseiro pela FCT, Mestre em Literatura e Poéticas Comparadas e Licenciado em Estudos Teatrais pela Universidade de Évora.

Last but not least, embracing the point of view that there is no Literature without a Body that produces it (authors and readers) and being those treated concepts transversal to Body problematic, we will incur in the investigation and exposure of its powers, i.e., validating experience importance as an inalienable factor and of origin in the creation of those fleet lines, becomings and the Body without Organs (of which we believe are of extreme utility to think the counter-power forms).

KEYWORDS: Literature, Body, Experience, Machine, Becoming.

Preâmbulo

Como os corpos os textos literários partilham a condição da singularidade, esse ir e vir no tempo e no espaço (*différance*), mas podem separar-se dos seus autores como marcas, rastros que levam à glorificação (ou não) do criador. Como os corpos os textos encerram uma história de sensações, de experiências e “nenhuma criação existe sem experiência” (DELEUZE/GUATTARI, 1992: 114), sem uma responsabilidade e um confronto com e para com os outros. Como nos diz Silvina Rodrigues Lopes,

(...) nesse abandono da cognição pura e simples, o que não quer dizer da sua recusa, consiste a fundação da literatura, uma prática da escrita que não se subordina à identificação do singular com o particular, mas onde o desejo de o salvar ou inventar traz consigo a necessidade de passar para além do desejável e do indesejável. (LOPES, 1994: 137)

De acordo com Derrida, a literatura caracteriza-se por um duplo movimento. Um, que tende para a *universalização* construindo a memória e a identidade cultural de um povo, sempre actualizando ou revitalizando a memória sem nunca a deixar ser um arquivo morto; outro, que indica sempre a *singularidade* de um acontecimento, de uma experiência do autor e do leitor, de uma *paixão*, um lugar onde a razão se perde perante a construção de ficções, por vezes, para além dos limites imagináveis. Estas duas faces da literatura fazem com que, no seu seio, a razão entre em crise, porque cada movimento anula o outro, isto é, a universalização, a criação da memória, impede a inscrição das singularidades enquanto acontecimentos, *hic est nunc*, impossíveis de se acumularem num arquivo. Para que a memória pudesse encerrar a singularidade, a memória necessitaria de ser trespassada pela sua negação, pelo esquecimento, uma vez que a singularidade como “aqui e agora” é sempre relativa a um presente que nega a inscrição que a tornaria passado, outra coisa que não a singularidade em si.

Desta forma, a literatura é sempre espaço de *différance*, de diferimento/diferenciação que revivifica a memória da literatura, porque sem a *différance* a memória, enquanto conservação do material, é apenas o depósito das palavras mortas. A identidade de um texto não é o seu acontecimento diacrónico na história, o que significaria a morte do texto, mas a possibilidade do seu devir, o seu diferimento e diferenciação nas mãos dos leitores passados, presentes e futuros, e as possibilidades e diferenças que cada um, na sua experiência singular de leitura, concede ao texto: essa é a sua identidade.

Mas como poderá, então, a literatura dar lugar à verdade, quando os textos se apresentam nestas derivas? A questão da “verdade” continua a ser o problema da escrita enquanto *phármakon* da fala. A fala na sua imediatez, na sua

presença, encontra-se mais próxima da “verdade” porque esta é marcada directamente na memória. E embora a fala, quando é produzida, quando re-produz o conhecimento, repete a “verdade”, esta repetição é ainda fiel ao saber, é saber vivo. A escrita, o *phármakon*, pelo contrário, é contrária à vida, é reprodução da reprodução do saber, repetição da repetição, é um gesto de afastamento da memória. Nas palavras de Derrida:

(...) sob o pretexto de suprir a memória, a escrita, faz esquecer ainda mais: longe de ampliar o saber, ela redu-lo. Ela não responde à necessidade da memória, aponta para outro lado, não consolida a *mnéme*, somente a *hupómnésis*. (DERRIDA, 1997: 46).

A *hupómnésis* é tida aqui por um suplemento da memória, no sentido argumentado por Rousseau, como uma coisa que se acrescenta no exterior para suprir uma falta, mas, como observa Derrida, o limite da *mnéme* como do seu suplemento é a repetição. A “verdade” é sempre uma repetição. Para a “verdade” ser verdade tem necessariamente de ser repetida, o que nos reenvia, uma vez mais e sempre, para a questão da identidade como presença (em Derrida) ou para os agenciamentos colectivos de enunciação (o discurso indirecto em Deleuze e Guattari).

Literatura e o lugar da verdade e do sentido

Contudo, outra questão se levanta: a verdade como sentido. De acordo com Lopes, o sentido é concebido como a produção de uma ligação, realizada por uma comunidade, entre todos os discursos e significados transcendentais, que se tomam ou por um senso comum ou adquiridos pelo hábito. O sentido é assim aquilo que determina, no seio de uma certa comunidade, a verdade expressada por um texto como, também, o limite da interpretação desse texto.

Segundo Eco, a comunidade tem o poder de reconhecer e nomear o que é real bem como finalizar o processo de interpretação de um texto, fixando um sentido de comum acordo recorrendo ao hábito (cf. LOPES, 1994: 432). O que poderemos identificar como o processo de criação de centros e margens (Derrida), que subordinam a organização e a pertença dos objectos artísticos a essa comunidade (assim, por exemplo, o cânone estabelece um centro, um corpo de obras, que reenvia para um Sentido Maior que encerra as verdades absolutas da humanidade), ou o processo de territorialização (Deleuze e Guattari). Mas como nos lembra Lopes, é necessário que exista esta sensação de comunidade, de um “Todo”, para que possamos encarar o mundo, pertencer a ele e, ao mesmo tempo, separarmo-nos para produzirmos a nossa identidade. Este *estar* é a situação da nossa dependência a uma linguagem. Mas a

linguagem, a língua, a fala, a escrita, permitem também engendrar opostos nos conceitos, jogando a significação de cada um na relação do seu contrário, impossibilitando a delimitação cerrada e impenetrável de um Todo, de uma Verdade.

De acordo com esta assunção de sentido, percebemos que nem o texto nem o seu autor têm poder sobre o que querem dizer, não existe nem unidade texto-autor nem texto-texto. O sentido vem do exterior, dos leitores. A língua escapa ao escritor, ele não usa senão uma pequena parte do todo da língua (diríamos a parte que lhe cabe no somatório de todas as experiências que lhe permitem o conhecimento, nunca total, da língua). A escrita, esse corpo de marcas, de rastros que se dá a ler e a rescrever, pela sua iterabilidade, permite a repetição e a modificação, a alteridade, o tornar uma coisa diferente; e tanto o escritor como o leitor podem produzir múltiplos sentidos da mesma escrita, do mesmo texto.

Esta condição dos textos, a sua iterabilidade, ou a *différance* imanente à literatura na escrita e na leitura, representa uma resistência a um sentido transcendente e a uma interpretação fechada, o que não implica uma ausência de sentido mas, pelo contrário, a sua relação com a experiência como produtora de sentidos. É possível, de certo modo, observarmos a problemática do sentido a soltar-se desta totalidade ou transcendência, numa linha de ascendência que remonta a Nietzsche (pensador que, como sabemos, muito influenciou Deleuze e Derrida).

No filósofo alemão e de acordo com a leitura de Deleuze, o sentido nunca seria encontrado se não se conhecesse que ou quais forças entravam no objecto, que dele se apropriavam ou se exprimissem. Por outro lado, a força é sempre uma “apropriação, dominação, exploração de uma quantidade de realidade” (DELEUZE, 2001: 8-9). A história de uma determinada coisa é a sucessão de forças que se apropriaram dessa coisa, são as camadas ou platôs e rastros deixadas por essas forças. O que daí deriva é o sentido de um objecto, dependendo da(s) força(s) que entra(m) em contacto consigo, sendo a história a variação desses sentidos: “«Qualquer subjugação, qualquer dominação equivale a uma interpretação nova» ” (*ibid.*: 9). Subjugar, dominar são formas de utilização no sentido lato, isto é, aproveitamento, e quanto mais uma coisa é utilizada por várias forças tanto mais sentido terá.

Tanto Derrida como Deleuze-Guattari, vêem este processo de interpretação, a busca de um sentido transcendente, como uma coisa, se possível, a evitar. Não só pela imposição de figuras de poder, limites, transcendências, mas igualmente para abrir o sentido ao (im)possível e à experiência.

Deleuze e Guattari, de facto, parecem-nos ir mais longe do que Derrida, definindo o sentido como utilização. Mas utilização de acordo com “*critérios imanentes*” que promovam a legitimação desse uso e nunca ilegítimos, os quais

nos direccionam para uma transcendência. Não perguntar “o que é que isto quer dizer?” mas “como é que isto funciona?”:

Porque ler um texto nunca é um exercício erudito à procura dos significados, e ainda menos um exercício altamente textual à procura de um significante, mas é uma utilização produtiva da máquina literária, uma montagem de máquinas desejanças, um exercício esquizóide que consegue libertar o poder revolucionário do texto. (DELEUZE/GUATTARI, 2004: 110)

Pensamos então que a literatura não será, então, o lugar da Verdade, mas de “verdades” que na sua repetição se tornam verosímeis, isto é, vão se aproximando da Verdade, se esta alguma vez existir ou existiu, pelas leituras: é o lugar da inventividade, das possibilidades, das experiências.

Neste sentido, também a literatura é um *phármakon*, não só porque é escrita, espaço de inscrição da escrita, mas porque “não sendo puramente mentira, sem deixar de possuir uma dimensão de impostura, o discurso literário, só pela possibilidade da sua existência, faz vacilar a dicotomia entre verdade e mentira” (LOPES, 1994: 257), levando a razão a questionar se a própria realidade não será igualmente ficção. Como a língua em Deleuze, instituição do poder, a literatura é um espaço onde essa força se faz presente, instrumento de uma autoridade que marca todo um território que regula o uso da língua e o fazer da literatura, isto é, corpo de afirmação do poder, poder da regra, da realidade, do saber instituído. Mas também corpo da sua recusa, corpo traçado pelas linhas de fuga do possível, da pura invenção, da produção do real, do jogo.

O que é, portanto, a literatura? É um *corpo* gigante e informe (monstruoso) que se constrói lentamente, segundo planos que se comunicam e conceitos travando combates de forças. Um *corpo* onde coabitam tradição e inovação, realidade e invenção, o concreto e o abstracto, a objectividade e a subjectividade, real e ficção, verdade e mentira, a ordem e a experiência, o fora e o dentro. Analisaremos a experiência pois cremos que esta implica e abre o campo para a intervenção de outras componentes, tais como o jogo e a invenção, para além de estar intimamente ligada ao corpo.

Literatura e o lugar da experiência, da paixão e do testemunho

A experiência é um acontecimento irrepitível e pessoal. A sua questão na literatura tem sido sempre colocada no lado da recepção, se esta é passiva ou activa. De acordo com Lopes, a afirmação da ficcionalidade, como condição da literatura, coloca a realidade no exterior da literatura, permitindo que qualquer leitura se faça sempre sem referência à realidade. Mas a obra literária auto-referencia-se, é um acontecimento, enquanto traça um sentido. Por essa razão

nos diz Lopes que, “a experiência da arte é o paradigma de toda a experiência” (LOPES, 1994: 459), uma vez que nela se comunicam o pessoal com o geral, o dizível e o inefável, a recepção e a criação.

A experiência é também a *différance*, porque se dá numa relação temporal e espacial, na memória das marcas, dos rastros, na experiência do tempo e do espaço, experiência como singularidade e arrombamento na universalização, na História, na Verdade, que permite o jogo e a invenção, o (impre)visível. A importância da experiência decorre desta afirmação de Lopes,

(...) a experiência de cada um na sua absoluta singularidade é uma escrita: não uma memória que se acumula e actualiza carregando o presente com um peso morto que o determina, mas sim «um registo vivamente problemático (*id.*: 460. Sublinhado nosso)

Esta escrita é uma invenção, uma ficção. Qualquer inscrição da experiência, por não poder ser testemunhada, é falsa mas, por isso mesmo, necessariamente verdadeira, como promessa da verdade e universalizável. A experiência como escrita divide o homem entre a honestidade (a sinceridade para com a História, o vivido e a realidade) e a paixão para com a imaginação e a possibilidade de vida(s) a partir da sua própria. Mas a experiência também é jogo, jogo da relação indecível entre a necessidade e o acaso, contemplando regras. A experiência, a experiência estética, a experiência literária, dá-se sempre como afecto, como tocar o outro, um toque de um corpo no corpo do outro.

Realmente, para Derrida a literatura é, tanto uma paixão, como um enigma, um abismo profundo de latinidade¹. Foi com esses dois conceitos em mente que, ao abrigo de uma responsabilidade para com uma audiência, Derrida analisou uma obra de Maurice Blanchot, *O Instante da Minha Morte*, num encontro intitulado *As Paixões da Literatura*. Conquanto o desconstrutor comentasse a narrativa blanchotiana, o seu exame ultrapassava esse limite na explicação da paixão e do testemunho na literatura.

A paixão, outra palavra plena de latinidade, enche a literatura de sete sentidos diferentes, segundo Derrida: 1) A paixão compreende antes de mais uma história da cultura cristã, desenvolvida em estreita ligação com o desenvolvimento do Direito, do Estado, da Igreja, da Política, até “à história da secularização que veio substituir a sacralidade, antes e através das Luzes, à história do romance e do romantismo” (DERRIDA, 2004: 20); 2) Paixão é também a experiência do amor, do querer dizer tudo ao outro, da confissão, do identificar-se com tudo e com o outro, provocando “novos problemas de

¹ “Em todas as línguas europeias, e mesmo nas línguas em que o latim não é dominante, como o inglês e o alemão, *literatura* continua a ser uma palavra latina”. DERRIDA, 2004: 14. Sublinhado do autor.

responsabilidade diante da lei e para além do direito de um estado” (*id.*: 21); 3) É igualmente espaço de um fim e de uma passividade na relação para com a lei e o outro, é um neutro; 4) Denota a paixão ainda a “passibilidade, quer dizer também, a imputabilidade, a culpabilidade, a responsabilidade, um certo *schuldigsein*, uma dívida originária do ser-diante-da-lei”. (*ibidem*). Sublinhado do autor); 5) Paixão é um compromisso de sofrer com o outro, a “experiência sem domínio”, sinónimo de *différance*, ser tocado e marcado; 6) É um testemunho, promessa de dizer a verdade, ficção e mentira, o improvável sem provas²; 7) Finalmente, a paixão como literatura, limita a sua não-identidade, a sua falta de essência e substância, a sua instabilidade no significar-se, corpo de funções inscrito num corpo social; coloca a literatura na dependência de um direito vindo de fora, embora possa dizer tudo: “antes da sua vinda à escrita, ela depende da leitura e do direito que lhe confere uma experiência da leitura” (*id.*: 23).

Se Derrida insiste no direito, explica-nos o filósofo, é porque na nossa tradição um testemunho nunca deveria pertencer ao domínio da literatura. Mas o próprio testemunho implica em si a possibilidade da ficcionalidade, um devir-literatura. O testemunho é “parasitado” pela literatura, como se esta fosse o *phármakon*, remédio e veneno, como num tribunal onde não basta testemunhar mas é preciso ficar registado, passar à escrita, à sua repetição e alteridade. Se um testemunho é um acontecimento, uma singularidade, deverá ser lugar do segredo para ser testemunho. Dizê-lo, escrevê-lo ou que o escrevam, dá lugar à demonstração o que implica a ficcionalidade do acontecimento, a sua universalização. Contudo, segundo Derrida, o testemunho é sempre público ou um vir-a-ser público, o que resulta numa contradição quanto ao manter secreto já que “a experiência do segredo ele próprio implica qualquer testemunho interior, algum terceiro que em nós tomamos como testemunha” (*id.*: 26). O testemunho tem assim os contornos da experiência acima exposta, conjuga-se entre o partilhável e o impartilhável, o dizível e o inefável.

Como a experiência, o testemunho é do espaço do instante e da presença, mas a iterabilidade da comunicação questiona a fundamentação desse testemunho, a sua condição de veracidade, possibilitando a ficção, isto é, a literatura. Parece-nos aqui que o corpo tem um papel determinante. Um testemunho, por ser sempre de alguém, por ser pessoal, é sempre autobiográfico, tal como as experiências. Essa particularidade deveria obstruir qualquer possibilidade de se tornar uma obra de arte. Todavia, por mais único que seja, por mais indizível e impartilhável, um testemunho pede para ser

² “Se o testemunho é paixão, é também porque ele *sofrerá* sempre por estar indecidivelmente ligado à ficção, ao perjúrio ou à mentira, e por nunca poder nem dever, sob pena de deixar de testemunhar, tornar-se uma prova”. (*Id.*: 22). Sublinhado do autor.

público, de certo modo, a ser traduzido encontrando o limite apenas na morte, na morte do corpo.

De facto, de acordo com o filósofo, não existe diferença entre um testemunho não-literário de um literário, depende da escolha do autor bem como do(s) leitor(es), do que cada um quer dizer, do sentido que deseja colocar e/ou retirar de uma experiência. A literatura pode servir de testemunho real por “um acréscimo de ficção”. A paixão da literatura está aí também, na apropriação do testemunho, no que, pondo um e outro lado a lado, confere a veracidade ao testemunho em favor do seu lugar de ficção por excelência. O testemunho conquista a sua identidade, a sua singularidade, pela sombra, pelo fantasma de um devir-literatura do testemunho, pela sua paixão, o seu desejo de ser público e escrito.

Dissemos acima que o testemunho, como igualmente a experiência, apela a uma tradução. Afirmamos isso, a partir de um duplo pressuposto derrideano que nos diz: “1) não se fala nunca senão uma única língua – ou antes um só idioma; 2) não se fala nunca uma única língua – ou antes não há idioma puro” (DERRIDA, 2001: 20); no mesmo sentido em que Deleuze e Guattari nos apresentaram uma língua maior e línguas menores. Esse idioma impuro é a nossa língua pessoal, a que temos acesso a partir da experiência da língua, o modo como inventamos e utilizamos a nossa língua materna ou estrangeira. A Língua como instituição de poder nunca é nossa, é-nos dada pelo Outro, qualquer que ele seja, a palavra de ordem, o discurso indirecto.

Derrida apresenta-nos não só como alienados de um corpo, a língua, que deveria ser uno e permitir-nos produzir uma identificação imutável, conferir-nos uma identidade única; como, também, nos encontramos assombrados, uma vez mais, por um fantasma, o fantasma do outro, o fantasma da língua. Este fantasma, explica-nos Derrida, tem uma afinidade semântica e etimológica com a palavra fenómeno (*phainesthai*, fenómeno e espectralidade, presença e ausência ou rasto de presença). O fantasma, assim acusado, refere-se ao limiar do fenómeno que nós encontramos sempre na língua, isto é, “o fenómeno do ouvir-se-falar para o querer-dizer” (*id.*: 40. Sublinhado do autor). Este fenómeno, ou fantasma, é uma vez mais a experiência, o testemunho da língua, o visto, presenciado, sentido, indizível e nosso, e a sua vontade de partilhar, de tornar público. É talvez por isso que Derrida fala de “prótese de origem”, porque a língua vem sempre de outro lado, pela *différance* é marcada e remarcada nos nossos corpos, nunca a vemos (fantasma) mas está lá enxertada de origem, é sempre alimentada pelos acontecimentos, pelas experiências, é orgânica e assombra-nos:

O terror exerce-se através de feridas que também se inscrevem no corpo. Falamos aqui de martírio e de paixão, no sentido estrito e quase etimológico destes termos. E quando dizemos o corpo, nomeamos também não só o corpo da língua e

da escrita como aquilo que faz delas uma coisa do corpo. Apelamos assim ao que tão rapidamente se chama o corpo próprio e que se encontra afectado pela mesma exapropriação, pela mesma «alienação» sem alienação, sem propriedade jamais perdida ou se jamais conseguir reapropriar-se. (*id.*: 42)

A língua que assim se mostra pelas palavras de Derrida traz-nos ecos do Uno-Múltiplo de Nietzsche e Deleuze, porque ela aparece como um corpo uno, indissociável, mas composta de todas as línguas de cada indivíduo, ela é o que é pela sua multiplicidade, pelos usos que cada um faz da (sua) língua (vd. DERRIDA, 2001: 98). Tendo cada um dos indivíduos uma língua, enxertada do exterior, marcada pelas experiências, entendemos o alcance de um certo sentido de tradução. Entre o “ouvir-se-falar” e o “querer-dizer”, entre o que nos é dito de cada experiência, de cada testemunho, de cada acontecimento, e a nossa vontade de partilha, a nossa deposição, o nosso dizer ou escrever, há uma tradução, tradução do que nos parece intraduzível. Um idioma de acontecimentos e que produz acontecimento na língua. Tradução de uns signos noutros, comunicação de camadas, passagem de fluxos de códigos para outros códigos. “Nada é intraduzível num sentido, mas *num outro sentido* tudo é intraduzível” (*id.*: 88), porque no limite toda a experiência é o impossível de ser traduzido, pelo contrário, é a ficção da experiência que é dita/escrita, que é traduzida:

Literatura como máquina

De que modo a literatura é uma máquina? A literatura corresponde aos parâmetros de uma máquina social técnica, máquina conectada a outra máquina maior, produto do desejo das possibilidades da língua, agenciamento maquínico de um corpo pleno que é a língua. Através da literatura a língua põe em funcionamento os seus agenciamentos colectivos de enunciação, institui os seus poderes jurídicos, os seus modos de apresentação, os indicadores sociais, de vivência, como também os processos técnicos de criação, de produção de máquinas desejanter.

Como corpo pleno que integra máquinas desejanter, a literatura traça uma história de corpos, constrói uma memória e determina a sujeição do indivíduo a uma instituição de poder. A literatura encerra as máquinas desejanter dos escritores, faz com que elas se conectem umas com as outras (aquilo que poderíamos entender como uma intertextualidade), permite, com essa produção de uma historicidade, instaurar regimes semióticos, isto é, agenciamentos colectivos de enunciação, como as “escolas literárias” do Simbolismo, Naturalismo, Realismo, Romantismo, Neoclassicismo, etc.,

coabitando na mesma máquina e admitindo a passagem de segmentos de código de uns para os outros.

O primeiro objectivo da literatura é, de certa forma, permitir o bom funcionamento da máquina territorial (o que os autores entendem como a primeira forma de qualquer máquina social técnica), que, neste caso, tanto pode ser a língua como a cultura. Isso é visível por todo o Iluminismo e Romantismo, no esforço de definir a Literatura e as literaturas, culturas e línguas nacionais, o desaparecer de dialectos e unificações de países segundo uma só língua. Este funcionamento executado pelos homens corresponde ao que Deleuze e Guattari nomearam como a construção da língua maior.

Ora a máquina desejante extrai-regista-consome da máquina social técnica o desejo que fará a linha de fuga de uma língua menor. A literatura maior, outra máquina do território da língua maior e marcada pelas possíveis linhas de fuga, é povoada por escritores que podem maquiná-la para ser literatura menor, isto é, experimentar a língua da e na literatura, experimentar os desejos do seu corpo, criar e percorrer as linhas de fuga (criar um estilo, utilizar os tensores, etc.). É esse uso da língua, um uso *intensivo* da língua, das possibilidades intensivas da língua, que determina a diferença entre uma literatura menor de uma maior. *A diferença é somente o uso que se faz.* Em oposição a este aproveitamento das potências, a literatura maior faz-se por um uso *extensivo* ou *representativo* da língua, através da estratégia de introduzir o que está fora no terreno da língua, de correctamente aplicar as regras gramaticais e sintácticas, de corrigir os desvios da língua, reterritorializar portanto.

Esta diferenciação não determina uma superioridade de uma literatura relativamente a outra, porque todo o uso menor da língua é recuperado, toda a literatura menor serve para aumentar, para evoluir, enobrecer a Literatura, a favor ou contra a vontade do autor. É por este processo que os autores afirmam que o “menor” não se refere a minorias étnicas e idiomáticas, a escritores das margens sociais ou das margens do(s) cânone(s). Menor é realizar no molar o molecular, é usar o que pertence a um estado de ordem e revolucionar, é realizar um devir-revolucionário da língua, um devir-minoritário, devir-molecular.

O corpo, a literatura e a arte como mediadora

Ora, a arte (como a literatura, a poesia, a arte plástica, a música, e até mesmo a *body art*), como linha de fuga de desterritorialização, é um processo de se deixar de ter um rosto. Um modo, segundo Deleuze-Guattari e Gil, de se escapar a uma individuação social, a um estatuto, é uma possibilidade de devir-outro. A arte permite regressar, ou ressuscitar, os vários devires guardados em

nós, potenciar a vida e alcançar “as regiões do a-significante, do a-subjectivo e do sem-rosto” (DELEUZE/GUATTARI, 1997, vol. III: 57. Sublinhado dos autores)

Mas então como é que o corpo entra em relação com a literatura? Que importância tem o corpo na literatura? Como é que se faz corpo com a literatura?

Existe de facto uma diferença entre as “palavras” do corpo e as palavras que se escrevem, mas essa diferença nasce da repetição das palavras. A passagem do corpo à literatura não é tanto uma questão de criação mas antes de repetição. A repetição não cria o “mesmo” ou o “semelhante” do autor na obra, não é o seu corpo ou o seu espírito que se encontra no bloco de sensações, mas um outro corpo, aquele que ele veio a ser através dos devires. A arte, como meio entre o corpo e a literatura, é essa repetição. Arrancar as percepções e afecções é repeti-las, repetir o núcleo das experiências, mas são diferentes porque passam agora por outro corpo como perceptos e afectos (*Id.*: 25)³. A repetição ajuda a destrinçar as possibilidades do corpo e da língua, as suas flexões, as suas tensões e o estilo. A repetição inaugura a diferença. É nesse sentido, por exemplo, que um bloco de sensações, como o bloco de infância, é diferente das memórias vividas. Podem se repetir as memórias de infância mas, inseridas na linha de fuga de um devir-outro, passando pelo CsO, essas memórias serão outras, serão diferentes.

Dissemos que o escritor passa por um devir-outro. Buscar as percepções e afecções para trazer os perceptos e afectos é produzir esse devir, aliás, os afectos são já devires, e a invenção de uma literatura menor depende de um devir. Mas então o que é um devir? Devir não é, segundo Deleuze e Guattari,

(...) atingir uma forma (identificação, imitação, *Mimésis* [sic]), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não nos podemos distinguir de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto mais singularizados numa população” (DELEUZE, 2002: 11-12)⁴.

Normalmente toma-se este conceito relacionando-o com questões de correspondência físicas entre o homem e o animal, numa seriação de analogias e homologias, ou mesmo psíquicas, de imaginação (arquétipos ou fantasmas).

³ “É na linguagem, no seio da linguagem, que o espírito capta o corpo, os gestos do corpo, como objecto de uma repetição fundamental. É a diferença que dá a ver os corpos e os multiplica; mas é a repetição que faz falar e autentifica o múltiplo, fazendo dele um acontecimento espiritual”.

⁴ Não faremos uma análise rigorosa e extensa do devir no homem. Para uma leitura mais atenta deste conceito, vd. DELEUZE/GUATTARI, 1997; vol. IV: 12-113. Para um estudo de como funciona o devir, vd. GIL, 1987.

Quando Deleuze e Guattari falam de devir, trata-se de uma coisa real, é um “entre” real. O homem não *imita* nem *é*, nem se torna realmente num animal (no caso de um devir-animal), mas está “entre” o homem e o animal.

O devir é o que o verbo significa, vir a ser. O devir surge entre a relação de um colectivo com uma anomalia (não no sentido de anormalidade, mas aquilo que foge, que traça um caminho), um conjunto de afectos, como um limite da multiplicidade. É entre essa relação que o Homem começa a sentir de outra forma, dissolvendo o seu “eu” através da abstracção, através da consciência do corpo, começa a devir-outro, a percorrer a linha do anómalo da sua própria multiplicidade onde habitam perceptos e afectos. Ao percorrer essa linha, que ao mesmo tempo o percorre, o indivíduo vive essas “novas” sensações (que afinal já eram suas), como que se divide. O escritor está ali, com as suas sensações e fluxos, mas como se abstrai, isto é, concentra-se no que o envolve e na produção que se encontra a realizar, vive um outro de sensações.

A repetição de sensações vividas abre o espaço da diferença entre nós e outro-nós, e essa diferença estabelece a distância entre nós e nós sem que haja real alienação do sujeito. Mas esta é a própria noção de identidade que temos vindo a esclarecer, nunca somos um “eu”, estamos continuamente a devir-outro através das experiências, da interacção com os outros, estamos sempre sobre a acção da *différance*.

No fundo, o que diferencia este devir do devir “artístico”, esse que surge na escrita, na música, na pintura, etc., depende de uma vontade (vontade de poder nietzscheano talvez), de uma intenção de trabalhar sobre as sensações, sobre nós e sobre a língua. É nesse sentido que devir-outro, (re)viver as sensações que nos percorrem,

(...) não é sentir o outro nem absorvê-lo na maneira pessoal de sentir. Somos nós que nos moldamos ao objecto, sem que por isso – e é aqui que reside a dificuldade – nos percamos nele; o sentir-outro não abole a diferença, aprofunda-a, estabelece até como tal a partir de um moldar de formas (como a água e a esponja). (GIL, 1987: 154).

O devir-outro, segundo o filósofo português, implica uma aprendizagem, é necessário passar primeiro por um devir-si próprio, uma análise sobre si. Devir-si próprio compreende duas componentes que se ligam, uma, que concerne o trabalho da consciência sobre as sensações, isto é, “um modo de sentir através da consciência de todos os outros modos de sentir” (*id.*: 156), outra, que respeita a construção de um estilo, a maneira de tratar a língua que permite o conhecimento das várias sensações que nos povoam, a maneira de expressar esses outros modos de sentir. O devir-si próprio é, então, a construção de uma singularidade no seio da multiplicidade que somos constituídos, que potencia o devir-outro e todos os devires que grassam na literatura:

O «si próprio» que então se devém é o sujeito plástico capaz de metamorfose: enquanto unidade, situa-se num dos pólos da distância consciência-sensação, enquanto toda a sua «substância» se reduz, todavia, a esta distância (que define um estilo). O paradoxo é que a sua unidade (abstracta) não existe senão pela unidade do estilo. O «si próprio» é o puro agente do estilo. (*id.*: 157. Sublinhado do autor)

O devir-outro é, portanto, uma coincidência com outras sensações que seguimos, que nos percorrem, uma transformação da consciência nessa sensação com a dissolução do “eu”, construção de um corpo de consciência (*physis-psyché*, CsO), fabricação de uma singularidade, viver esse novo modo de sentir e exteriorizá-lo pela escrita, por exemplo.

Percebemos, agora, à luz desta teoria da literatura via filosofia, deste pensar a literatura, a escrita e o escritor, como um corpo pode tocar noutra à distância. Existe um toque, mas esse toque realiza-se no limite, no mesmo limite da escrita como bloco de sensação. Na escrita há toda uma exposição da nossa existência, do “sentido” da nossa vida, uma abertura ao mundo e aos outros, sem nunca entrarmos no corpo do outro, ficamos sempre no limiar, na pele, no toque. Mas na escrita há igualmente abertura ao não-sentido, ao que em nós consegue escapar à ordem. No corpo há lugar ao excesso de sentido, à confusão de sensações.

BIBLIOGRAFIA:

- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*, Porto; Rés Editora, col. Biblioteca de Filosofia, 2ª edição, 2001.
- _____. *Clínica e Crítica*, Lisboa; Edições do Século XXI, col. Biblioteca do Pensamento Contemporâneo Fundamentos (dir. José A. Bragança de Miranda), 2002.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a Filosofia?*, Lisboa; Editorial Presença, col. Biblioteca de textos universitários, 1992.
- _____. *Mil Platôs*, São Paulo; Editora 34, col. Trans, (1995-1997), 1997.
- _____. *O Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizofrenia*, Lisboa; Assírio & Alvim, col. Peninsulares, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*, São Paulo; Iluminuras, col. Biblioteca Pólen, 2ª edição, 1997.
- _____. *O monolinguismo do outro ou a prótese de origem*, Porto; Campo das Letras Editores, 2001.
- _____. *Morada. Maurice Blanchot*, s.l.; Edições Vendaval, 2004.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A legitimação em Literatura*, Lisboa; Edições Cosmos, col. Literatura, 1994.

GIL, José. *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*, Lisboa; Relógio d'Água, col. Filosofia, 1987.