



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

GUILHERME FIGUEIREDO DOS SANTOS IVO

ENTRELAÇAMENTOS DE
FILOSOFIA DELEUZEANA
E LITERATURA ANGLOAMERICANA

CAMPINAS

2016

GUILHERME FIGUEIREDO DOS SANTOS IVO

**ENTRELAÇAMENTOS DE
FILOSOFIA DELEUZEANA E
LITERATURA ANGLOAMERICANA**

Dissertação apresentada ao Instituto de Filosofia
e Ciências Humanas da Universidade Estadual
de Campinas como parte dos requisitos exigidos
para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Supervisor/Orientador: Prof. Dr. Luiz Benedicto Lacerda Orlandi

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO
ALUNO GUILHERME FIGUEIREDO DOS
SANTOS IVO, E ORIENTADO PELO PROF. DR.
LUIZ BENEDICTO LACERDA ORLANDI.



CAMPINAS

2016

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CNPq

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Paulo Roberto de Oliveira - CRB 8/6272

Iv7e Ivo, Guilherme, 1989-
Entrelaçamentos de filosofia deleuzeana e literatura angloamericana /
Guilherme Figueiredo dos Santos Ivo. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Luiz Benedicto Lacerda Orlandi.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas.

1. Deleuze, Gilles, 1925-1995. 2. Literatura americana. 3. Literatura inglesa.
I. Orlandi, Luiz Benedicto Lacerda, 1936-. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Intertwinings of Deleuzean Philosophy and Anglo-American Literature

Palavras-chave em inglês:

American literature

English literature

Área de concentração: Filosofia

Titulação: Mestre em Filosofia

Banca examinadora:

Daniel Omar Perez

Roberto Duarte Santana Nascimento

Oswaldo Giacoia Junior

Luis Eduardo Aragon

Data de defesa: 30-11-2016

Programa de Pós-Graduação: Filosofia



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, composta pelos Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 30 de novembro de 2016, considerou o candidato Guilherme Figueiredo dos Santos Ivo aprovado.

Prof. Dr. Luiz Benedicto Lacerda Orlandi

Prof. Dr. Daniel Omar Perez

Prof. Dr. Roberto Duarte Santana Nascimento

Prof. Dr. Oswaldo Giacoia Jr.

Prof. Dr. Luis Eduardo Aragon

A Ata de Defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no processo de vida acadêmica do aluno.

Às gramíneas e ervas que se entremeiam.

AGRADECIMENTOS

Impossível lembrar-se nominalmente de todos e todas que ajudaram, de uma forma ou de outra, na realização desta pesquisa. Isso não impede que eu agradeça

/aos funcionários e funcionárias do Ifch, principalmente da secretaria de pós-graduação e da biblioteca, e a todos aqueles que trabalharam no engrandecimento dessa biblioteca ao longo da história do Instituto;

/aos queridos seu Luís, Benê e Rogério, do xerox do Ifch;

/à finada cantina do Ifch, onde fiz muitas amizades entre cafés e cigarros;

/àqueles professores e professoras do Ifch e do Iel que me apresentaram literaturas e filosofias que levarei adiante;

/ao CNPq que me concedeu vinte meses de bolsa de estudo;

/aos amici Diego Lanciote, Juliana Closel Miraldi, Yuri Zakra, Matheus Silveira Mendes, Fernando Lopes, Sarah Valle, às conversas e trocas de figurinha sobre escritores e filósofos que gostamos;

/a meu pai Toninho, minha mãe Stella e meu irmão Gustavo, meus amores;

/ao amigo Luiz Orlandi, companheiro nos percalços entre filosofia e vida.

Guilherme Ivo, outubro de 2016.

Pierre, embora estranhamente e tão novidadeiramente vivo a muitas dantes desprezadas maravilhas no mundo geral; mesmo assim, ele não tinha até então arrumado para si aquela varinha d'alma do encantador, que só de tocar as mais humildes experiências da vida do indivíduo, de pronto faz sobressaltarem todos os olhos, em cada um dos quais estão infintos significados. Não tinha até então deixado o seu ângulo cair para dentro do poço de sua infância, para encontrar quais peixes haveriam de lá estar; pois quem sonha encontrar peixe num poço? O fluxo corrente do mundo de fora, é lá que indubitavelmente nadam a tilápia dourada e o pirarucu! Dez milhões de coisas estavam até então encobertas para Pierre. A velha múmia jaz enterrada em pano sobre pano; leva tempo para desenrolar esse rei egípcio. Só que agora, deveras porque Pierre começara a ver através da primeira superficialidade do mundo, ele afetuosamente acha que chegou à substância desestratificada. Porém, por mais longe que qualquer geólogo tenha ido mundo abaixo, descobre-se que ele em nada consiste além de sobreface estraficada em sobreface. Até seu eixo, o mundo nada sendo além de superpostas superfícies. Mediante vastos sofrimentos escavamos pirâmide adentro; mediante horríveis Tateios chegamos ao aposento central; com alegria espiamos o sarcófago; mas erguemos o tampo – e não há ninguém lá! – tão espantosamente vago quanto vasta é a alma de um homem!

HERMAN MELVILLE, *Pierre or the Ambiguities* (1852), livro XXI.

Resumo

Esta dissertação resulta de uma pesquisa levada a cabo durante mais ou menos dois anos e meio, onde a ordem dos dias era buscar e experimentar linhas de criação que passassem entre a filosofia de Gilles Deleuze e as obras de alguns escritores e escritoras da literatura inglesa e americana. De certo modo, cada um dos capítulos (e até mesmo a introdução e a conclusão) é como que um ensaio a respeito dessas passagens criativas entre... e, neste sentido, não se trata de uma comparação entre duas noções, a filosofia deleuzeana e a literatura anglo-americana, muito menos de uma apropriação dessa filosofia sobre a literatura que, desse modo, seria reduzida a uma ilustração de teses filosóficas. Ao contrário, o que se tem é um cruzamento de forças entre ambas, e um jogo de ressonâncias que, em Deleuze, corresponde à construção de uma lógica especial dita rizomática ou lógica do E, valendo para uma complicação conceitual capaz de conectar novos modos de vida ao modo filosófico de pensar.

Palavras-chave: Gilles Deleuze – Literatura americana – Literatura inglesa

Abstract

This dissertation results from a research carried out over two years and a half, more or less, and where the days' orders were to search and to experience lignes of creation which would pass between Gilles Deleuze's philosophy and certain writers' works from English and American literature. In a way, each one of the chapters (and even the introduction and the conclusion) is like an essay about those creative passages between... and, in this sense, it's not about some comparison between two notions, the deleuzean philosophy and the angloamerican literature, and even less an appropriation of this philosophy by that literature, which would so be reduced to an illustration of philosophical theses. To the contrary, what we have is a cross of forces between both of them, and a game of resonances that corresponds, in Deleuze, to the construction of a special logic called rhizomatic or logic of the *and*, amounting to a conceptual complication capable of connecting new modes of life to the philosophical mode of thinking.

Key-words: Gilles Deleuze – American Literature – English Literature

LISTA DAS ABREVIATURAS DE OBRAS DE DELEUZE

<i>ES</i>	<i>Empirisme et subjectivité: essai sur la Nature humaine selon Hume</i> (1953) (Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a Natureza humano segundo Hume)
<i>Nph</i>	<i>Nietzsche et la philosophie</i> (1962) (Nietzsche e a filosofia)
<i>PS</i>	<i>Proust et les signes</i> (1964, ed. aumentada 1970) (Proust e os signos)
<i>SM</i>	<i>Présentation de Sacher-Masoch</i> (1967) (Apresentação de Sacher-Masoch)
<i>DR</i>	<i>Différence et répétition</i> (1968) (Diferença e repetição)
<i>LS</i>	<i>Logique du sens</i> (1969) (Lógica do sentido)
<i>AO</i>	<i>L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie I</i> , com Félix Guattari (1972) (O Anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia I)
<i>D</i>	<i>Diálogos</i> , com Claire Parnet (1977) (Diálogos)
<i>MP</i>	<i>Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie II</i> , com Félix Guattari (1980) (Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia II)
<i>SPhp</i>	<i>Spinoza – Philosophie pratique</i> (1981) (Espinosa – Filosofia prática)
<i>Pli</i>	<i>Le Pli. Leibniz et le baroque</i> (1988) (A Dobra. Leibniz e o barroco)
<i>Pp</i>	<i>Pourparlers</i> (1990) (Conversações)
<i>Qph?</i>	<i>Qu'est-ce que la philosophie?</i> (1991) (O que é a filosofia?)
<i>CC</i>	<i>Critique et clinique</i> (1993) (Crítica e clínica)
<i>ID</i>	<i>L'Île déserte, textes et entretiens, 1953-1974</i> (2002) (A Ilha deserta, textos e conversar, 1953-1974)
<i>DRF</i>	<i>Deux régimes de fous, textes e entretiens, 1975-1995</i> (2003) (Dois regimes de loucos, textos e conversas, 1975-1995)
<i>LAT</i>	<i>Lettres et autres textes</i> (2015) (Cartas e outros textos)

SUMÁRIO

<i>Introdução</i>	Linhas de fuga e literatura	13
	Literatura como campo de batalha	14
	Furo de reportagem	21
	Quem é o dono da voz?	28
	Códigos jurídicos na língua	34
	Humor e linhas de fuga	40
<i>Capítulo 1</i>	Henry Fielding e as veias cômicas no romance moderno	42
	A alegria artista e a luta histórica	46
	O desejo maculado em Richardson	50
	Encenação dos afetos	54
	Máquina de produzir risadas	59
	O dinamismo dos afetos	64
<i>Capítulo 2</i>	Perspectivismo e segredo em Henry James	76
<i>Intermezzo</i>	Stephen Crane e o cromatismo em fuga	88
<i>Capítulo 3.1</i>	Lawrence contra o idealismo	95
	A sexualidade cabeçuda e o amor nas alturas	99
	A paisagem ética e a paisagem moral	106
<i>Capítulo 3.2</i>	Henry Miller e seu corpo sem órgãos	120
	Uma questão de regimes	120
	O sexo desestratificado	127
	Hamlet viaja à China	133
<i>Conclusão</i>	ou Porque todo desenlace é um entrelace	140
<i>Bibliografia</i>		153

ESTOQUE DE TRADUÇÕES

Item 1	Literasofia e Filosofitura (conversa com Hélène Cixous e Gilles Deleuze, 1973)	160
Item 2	Uma história de virtudes (resumo do romance <i>Pamela, or Virtue Rewarded</i> (1740), de Samuel Richardson)	189
Item 3	O romancista da pantomima (Henry Fielding, <i>The History of Tom Jones, a Foundling</i> (1749), livro V, cap. 1)	195

Item 4	O passeio esquizofrênico (primeiras páginas de Virginia Woolf, <i>Mrs. Dalloway</i> , 1925)	200
Item 5	O sexo está no ar (trecho de Henry Miller, <i>The World of Sex</i> , 1959)	206
Item 6	Intercessores e China (trecho da carta de Henry Miller a Michael Fraenkel, 23 nov. 1935)	210

INTRODUÇÃO

LINHAS DE FUGA E LITERATURA

Eu nunca ouço a palavra 'Escapada'
sem uma presteza no sangue,
uma súbita expectativa,
uma atitude voante.

EMILY DICKINSON, 1860.

Não é por boa vontade que fomos atrás de Deleuze, mas porque ele detectou algo inovador *entre* filosofia e literatura. Daí que o esforço deste trabalho é de quem está em viagem entre filosofia e literatura, e embora cada uma tenha sua especificidade, aquilo que elas criam pode pass(e)ar entre ambas. Daí que viajar entre elas é de quem está tomado por um entrelaçamento de conceitos filosóficos e fortes configurações literárias, o que, portanto, equivale a ser tomado por *linhas de fuga*. Sem insistir na repetição do conceito de linhas de fuga, convém assinalar pelo menos o seguinte: as linhas de fuga são primeiras, seja onde e quando for, literatura ou filosofia; as linhas de fuga são primeiras e elas desterritorializam, elas beliscam e entrelaçam pontas de desterritorialização.

O conceito delguattariano¹ de linhas de fuga é inseparável do pensamento inglês e americano, da literatura e da filosofia angloamericanas. Num capítulo do livro *Diálogos* (escrito por Deleuze e Claire Parnet), capítulo chamado “Da superioridade da literatura inglesa-americana”, a escrita, a experiência de escrever, e conseqüentemente a literatura, são consideradas do ponto de vista dessas linhas de fuga e do devir que elas produzem. “Escrever é traçar linhas de fuga, que não são imaginárias e que se é forçado a seguir, pois a escrita nos engaja nisso, na

¹ Sempre que se tratar dos livros ou conceitos que Gilles Deleuze e Félix Guattari compuseram juntos, referir-nos-emos a ambos como DelGua, ou delguattariano, contração que deseja explicitar a importância equivalente desses dois filósofos. O conceito de linhas de fuga, a propósito, é tanto de Deleuze, que o agencia variadamente em seus textos de trabalho solitário, p. ex. as linhas de ruptura nos textos sobre Foucault, como tantas linhas de fuga que atravessam as formações sociais e são primeiras relativamente ao uso que o Estado faz delas (cf. “O que é um dispositivo?” in *DRE* pp. 316-325), quanto de Guattari, que o empregava, p. ex., relativamente aos efeitos das rádios livres, conforme o *Vocabulaire* de Sasso-Villani, p. 210.

realidade nós embarcamos nisso. Escrever é devir, mas de modo algum é devir escritor. É devir outra coisa. Um escritor de profissão pode julgar-se a partir de seu passado ou a partir de seu porvir, a partir de seu porvir pessoal ou a partir da posteridade (“serei compreendido em dois anos, em cem anos” &c.). Totalmente outros são os devires contidos na escrita quando ela não esposa palavras de ordem estabelecidas, mas quando ela própria traça linhas de fuga.”² Mas que outra coisa devém? É preciso explorar os casos, e a literatura angloamericana nos dará um território profícuo a isso, profícuo de linhas fugidias.

LITERATURA COMO CAMPO DE BATALHA

Observa-se em textos dedicados à literatura angloamericana um interesse diverso pelas linhas de fuga que ela produz. A fortuna crítica atesta a força que essa literatura concentra e a força com que ela faz seus personagens, sua escrita e a própria linguagem, dissiparem-se entre as coisas. O curioso, no entanto, é eles, os críticos, começarem seus livros com a fuga. Por que seria? Querem terminar logo, querem inverter a ordem tomando a fuga no início? Se querem! Eles pensam assim: quando alguém versado em artes literárias se puser ao trabalho de escrever sobre o que leu, esse alguém desatinou. Melhor ler outros romances a escrever sobre estes que se leu, Miller, Lawrence, Woolf &c. Impedir-se da “função autor” que, a cada linha, põe aquele que escreve no risco de estragar alguma coisa. O leitor desassisado, que se pôs a *escrever sobre*, começa a correr um risco, o de estragar a obra sobre a qual ele se sobrepõe, ou pior, estragar os fluxos que se desprendem daquelas obras. É que um retorno à função-autor, mesmo que bem-intencionado, tem como consequência fracassar inteiramente no encontro e no jogo com as forças afetivas e ativas que são metidas em fuga por uma literatura que é, exatamente, uma que não depende da função-autor como anteparo à sua fuga com as forças. Daí que surge outro risco, mais importante e decisivo: estragar o que propriamente foi sentido durante a intensiva matutação, por vezes calma e enlanguescida, por outras ruidosa e veloz, que é a leitura desses encontros e fugas. Os escritores angloamericanos têm essa peculiaridade que lança a literatura em fluxos irrecusáveis, onde o autor esvaece e dá lugar a novos focos de criação. Qualquer coisa pode fazer o truque, pois trata-se de

² D, p. 54.

uma experimentação, processos de experimentação onde é impossível prever com qual coisa se vai devir o quê: pode ser uma cor, ou um animal, pode ser o álcool, ou um encontro apaixonado, uma linha passional, uma viagem ao longo de um país ou, ao contrário, uma viagem imóvel, num quarto ou praça, na cama a delirar sua vida e as sociedades, e as raças, e a política. Como um exemplo notável do que estamos falando, o poeta italiano Cesare Pavese teve também o seu encontro com a literatura americana, e a respeito de Sinclair Lewis e Sherwood Anderson, pôde escrever belas páginas onde encontra linhas de fuga que tais escritores souberam traçar a partir da maneira como trabalham, em seus romances, o álcool. Embriagar-se como material de fuga. Mas Pavese sabe que beber, simplesmente, não constitui uma fuga, é possível entregar-se à bebedeira e manter-se confinado na mesmice de uma vida toda organizada; ou beber e fazer disso uma enorme vaidade. A novidade está na experimentação, é uma nova experimentação do álcool como elemento dramatizador através do qual outra coisa vai fugir, conflagrando-se em *uma* vida não-reativa, livre.

Esses americanos inventaram um novo modo de beber. Falo, entenda-se, de um modo literário. Um personagem, a um certo ponto de um romance, abandona tudo: belas maneiras, trabalho – família, quando tem – e sozinho, ou na companhia de um amigo do peito, desaparece por algum tempo para a expedição habitual: *he has gone on the grand sneak*, ele se atirou à grande fuga.³ Às vezes a ausência dura dias. A conduta do rebelde, no entretanto, é muito simples: de uma algazarra de canções e de lindas pilhérias a uma carranca angustiada e meditativa. Está um pouco baqueado e pálido, mas tem uma nova consciência de si próprio: a máquina da civilidade não o possui inteiramente, a vida ainda é digna.⁴

É que tudo está misturado, estratificado, mas ao mesmo tempo as coisas não param de fugir, escoando e deslizando feito fluxos que é preciso seguir e fazer proliferar. De que maneira a literatura angloamericana segue e faz proliferarem linhas de puro fluxo afetivo? Sentimos que são graus de variação intensa que certos escritores impingem na língua que trabalham, e nos problemas de criação em literatura, “arriscando, temperando e potencializando a literatura”,⁵ e no

³ Em inglês, entre outros sentidos, *sneak* é uma saída, uma partida, uma escapada furtiva, clandestina.

⁴ C. Pavese, *La letteratura americana e altro saggi*, p. 5.

⁵ C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, p. 78.

caminho espedaçando linhas outras, não de fuga mas de estratificação, linhas duras que emperram e atuam, ao contrário, como constantes no plano de imanência do artista, perigando lançar a escrita em combinações e recantos onde os fluxos vão ficando ao controle de forças reativas. Variação intensiva que espedaça linhas reativas, mas que não fica nisso, em suas movimentações algo vai escapar junto, as linhas de fuga, que participam então de uma empreitada de desestratificação na literatura.

Mas não tão rápido. Falávamos da função-autor como risco àquele que receia estragar o que sentiu. O que faz, na escrita e na literatura, a função-autor? Ela consiste no seguinte: o *autor* é considerado como ponto dominante na cadeia dos enunciados, e isso precisa ser esmiuçado, cercado, tornado aplacável, uma vez que o texto desse autor, o que ele escreveu passa à forma do registro e da propriedade. Os anos de 1950 a 80 viram trabalhos que buscavam maneiras outras de criação, arredando-se da função-autor seja num enfrentamento teórico, seja numa exploração técnica que prescindisse de um sujeito pensante e organizador central da obra. Por exemplo, o procedimento dos literatos que compunham, cada qual em seu tal, o movimento chamado *nouveau roman*: Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Samuel Beckett. Eles não se interessavam em fazer romance como aquele consagrado no século XIX, na atmosfera de experimentação do século XIX, que se poderia pegar numa fórmula generalizante segundo a qual é necessário construir uma intriga e manter dentro dela personagens que são inteiramente manejados pelo escritor, e sofrem esmiuçadas descrições fisionômicas e psicológicas, e passam por diálogos que nunca deixarão de ser controlados por um narrador ou pelo plano de organização da obra. Sem dúvida, delongar-se gostosamente numa visita a Balzac, por exemplo, ou a Jules Verne, ou a Machado de Assis, ou a Eça de Queiroz, ou a Turguêniev, poderá ter como resultado a apreensão afetiva de movimentações oblíquas à função-autor, que fogem à fórmula generalizante, transvazam-na, e que estão, ao mesmo tempo e num ar paradoxal, predominantemente imersas naquela atmosfera.⁶ Os romancistas do *nouveau roman* buscaram outras formas de expressão, que

⁶ ESCÓLIO ESCOCÊS. - Robert Louis Stevenson, escritor do século XIX, já experimentava novas maneiras de compor em romance, e não se tratava de um problema somente técnico, pois Stevenson não fazia distinção entre a técnica e a vida, entre a literatura e a vida. Ele exigia que se fizesse da vida, não uma categoria unitária a que o artista se reportaria para elucidar este ou aquele ponto, mas um “inexaurível armazém de onde os temas hão de ser selecionados”, e onde a vida não é uma só mas implica uma “legião”, uma pluralidade de elementos em composição, trabalhados diferentemente pelo artista, que “irá variar seu método e ponto de ataque”. Uma noção como a de personagem, por exemplo, num tipo de romances que Stevenson chama “romance de aventura”, e no

seguem fluxos outros de escrita, rumo a indiscernibilidades cada vez maiores entre a voz do narrador e as vozes dos personagens, e onde personagens e paisagens se entremisturam, levados por forças que já não dependem da presença do autor para dispô-las na história, mas que vigoram justamente porque esses escritores souberam abrir o romance a fluxos impessoais. Outro caso é o método chamado *cut-up*; método de captura que destaca segmentos de um todo anterior, ao fim também recuperável enquanto segmento, e que espalha os segmentos como probabilidades de uma escolha compositiva de autor; mas o autor, justamente, permanece. Embora esteja deslocado, ele se fragmenta nos segmentos que destacou e na composição das probabilidades.⁷

Michel Foucault, do lado da crítica teórica à função-autor, mostrou como o autor vira uma propriedade, juridicizável como tal, e como ele foi conquistando na literatura um lugar que lhe definia a partir de uma função binarizante, definível por frases quais esta: “fonte indefinida de significações”, ou esta: “surgimento perpétuo de novidade”⁸. Pois o autor (e a obra como efeito de seu princípio) passa a funcionar dentro de sistemas que trabalham a literatura sob regimes de significância, o autor é um ponto central e significante, ou existe em função de um ponto central e significante. Se “todo escritor é um vendido”,⁹ suas palavras agora estão prontas para sofrerem apropriações pelos diversos regimes de significância que se conhece, a publicidade, o jornalismo, o mercado, a religião, o Estado (e mesmo a filosofia, quando ela se postula como disciplina hierarquicamente primeira em relação às demais). De acordo com a idéia de códigos produzidos pela literatura, e que se aglutinam noutros campos, tomemos tais apropriações como participantes de uma sobrecodificação da literatura que, por sua vez, não pára de armadilhar, pelos vãos desses códigos, operações de transcodificação. Jornalismo, publicidade, religião, Estado &c., cada um à

qual ele especialmente se consagrou, não faz quase nenhum sentido, pois o conteúdo do romance de aventuras é um movimento que arrasta o leitor pela iminência de um perigo e pela atração do medo, e esse movimento perigador reivindica a experiência do sonho, e não a ação ou a psicologia dos personagens. São os sonhos da criança que fornecem o material ao artista: “pro garotinho, o personagem é um livro trancafiado; pra ele, um pirata é uma barba, um par de calças largas e um generoso complemento de pistolas.” (cf. “A Humble Remonstrance”, in *Memories and Portraits*, cap. XIV.)

⁷ O último capítulo desta dissertação, dito também Conclusão, retomará o método *cut-up*, mas em outro problema, a ver com a escrita e o estilo em filosofia e literatura.

⁸ Foucault, “Qu’est-ce qu’un auteur?” (1969), in *Dits et écrits I*, nota da p. 811. – Para a história dessa noção, sua datação, e como os antigos, em contrapartida, não pensavam em termos de autor ou de autoria, mas de gênero e de variação no interior dos gêneros, ver Carla Benedetti, *L’ombra lunga dell’autore*, *passim* e pp. 141-151.

⁹ *AO*, p. 160/181. (Para o *Anti-Édipo*, o primeiro número de página, sempre se referirá à edição francesa, o segundo número, depois da barra oblíqua, à tradução que usaremos: *O Anti-Édipo*, tr. Luiz Orlandi, São Paulo, Ed. 34, 2010. Doravante assim citaremos.)

sua maneira, emendando-se uns nos outros, sobrecodificando a literatura e a produção de sentido, e não são poucos aqueles escritores que entram nesses regimes apenas para reproduzir certos enunciados, confiando o trabalho de interpretação a predadores, eles mesmos já virando perseguidores da própria fama, “a deusa-puta do Sucesso” de Sir Clifford.¹⁰ Uma barganha, sim, mas então a que preço... pois o que está valendo já é outra coisa que não sua obra, essa já é quase um acessório. Estamos pensando, por exemplo, nas entrevistas: o autor fala, interrogado pelo entrevistador, e todas as situações limitativas que um procedimento do tipo pergunta-resposta exige aos que se encaram numa entrevista. Mark Twain, no século XIX, já sentia o aspecto malsão e mortificante disso, quando ainda aconteciam tão somente nos jornais impressos. Ele havia sido entrevistado, mas tendo recebido uma cópia da entrevista a ser publicada, escreve numa carta ao seu entrevistador: “Não, não. Ficou igual a muitas entrevistas, pura tagarelice sem valor algum. [...] É no momento que a “conversa” é impressa que você reconhece que não é o que era quando você disse aquilo; você percebe que algo imenso desapareceu. Que é a alma da coisa. Nada ficou senão uma carcaça sobrando em suas mãos. A coloração, o jogo das feições, as variegadas modulações da voz, a risada, o sorriso, as inflexões alentadoras, tudo o que deu aquele calor de corpo, graça, amicícia e charme, e que foi confiado às tuas afeições – ou, pelo menos, à tua tolerância – foi embora e nada restou senão um pálido, rijo e repulsivo cadáver.”¹¹

Não é abusivo juntar as variações, que Twain apresenta como negligenciadas pelo texto da entrevista, num problema de técnica, e de criação em cima da técnica – problema de estilo, “a alma da coisa”. Imagina-se que essa carta tenha sobrevivido por complacência do jornalista que a recebeu, mas ela se salienta, a nosso ver, como sintoma de uma história que adquire atualmente aspectos ainda mais vexaminosos aos escritores que se rendem a semelhantes procedimentos, pois deixa-se de lado não só todas as nuances desse encontro entre o entrevistador e o entrevistado, mas a própria literatura e o escritor são meras funções ou termos dessa outra técnica, específica ao jornalismo.¹² Desafio dos mais difíceis, propiciar algo diferente desse pântano, na literatura e no jornalismo. E temos um exemplo bem interessante: Jacques Martin e Bernard Lion exploraram

¹⁰ D.H. Lawrence, *O amante de Lady Chatterley* (1929).

¹¹ Carta a Edward Bok, 8 de julho de 1889, in *Mark Twain's Letters 1886-1900*. Vol. IV. Encontrado na biblioteca virtual Projeto Gutenberg; <http://www.gutenberg.org/files/3196/3196-h/3196-h.htm>.

¹² O cinema, neste sentido, principalmente o documentário, tem uma outra abordagem ao problema da entrevista e da relação entrevistador-entrevistado. Ver, por exemplo, o trabalho do cineasta Eduardo Coutinho, e também seus textos e entrevistas em *Eduardo Coutinho*. Ed. Milton Ohata. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

com muito bom humor, na televisão francesa, a relação entrevistador-entrevistado, quando produziram um programa, de janeiro de 1975 a junho de 1976, com o belo e arguto nome *Le Petit Rapporteur*, o pequeno repórter, cujo intuito era levar ao absurdo a forma entrevista, seja acrescentando um segundo entrevistador que não suporta as questões do outro e ambos discutem, brigam e se esquecem completamente do entrevistado apreensivo; ou então colocando um entrevistador tímido, encabulado de estar cumprindo aquele papel, indeciso em suas frases, e ele cutuca suas unhas, mexe no cabelo, evita encarar o entrevistado. E uma dessas “entrevistas” (será que ainda se trata de uma entrevista?), entre o humorista Pierre Desproges e a escritora Françoise Sagan, tampouco ela interessada numa entrevista aos moldes dominantes, e todo o pesadume do jornalista com a escritora se evapora, no acanhamento do “entrevistador” e na gentileza da “entrevistada”.¹³

O quadro desse procedimento, dessa outra técnica, é mostrado no primeiro capítulo dos *Diálogos*, e sua figura prevalente é a de certos dualismos:

Seja qual for o tom, o procedimento questões-respostas é feito para alimentar dualismos. Por exemplo, numa entrevista literária, primeiro tem o dualismo entrevistador-entrevistado, e aí, para além, o dualismo homem-escritor, vida-obra no próprio entrevistado, daí também o dualismo obra-intenção ou significação da obra. E quando se trata de um colóquio ou de uma mesa redonda, é igualzinho. Os dualismos já não incidem sobre unidades, mas sobre escolhas sucessivas: você é um branco ou um negro, um homem ou uma mulher, um rico ou um pobre &c.? Você fica com a metade direita ou com a metade esquerda? Sempre há uma máquina binária que preside à distribuição dos papéis e faz com que todas as respostas devam passar por questões pré-formadas, pois as questões já estão calculadas sobre respostas supostamente prováveis a partir das significações dominantes. Assim se constitui uma grelha tal, que tudo o que não passa por ela não pode ser materialmente escutado.¹⁴

O problema – talvez possamos colocá-lo assim – é o da forma mercantil que o jornalismo, junto ao mercado editorial e à publicidade, impõem sobre outros domínios. O jornalismo

¹³ Cf. os endereços: https://www.youtube.com/watch?v=Q-L_0ZC01fI & https://www.youtube.com/watch?v=A8E_P1rsO78

¹⁴ *D*, pp. 27-8.

descobre uma autonomia que lhe possibilita produzir seu próprio acontecimento, ou como se costuma dizer, o fato jornalístico. E isso se exaspera, essa produção do fato jornalístico, modificando a relação entre a imprensa e o livro, relação que sofre uma reviravolta, toda uma outra configuração das forças envolvidas. O que se passa quando a publicidade vinculada a editoras, quando o lucro que um livro deverá ter, são mais importantes que o próprio livro? Um terceiro elemento, a figura do intelectual e sua aproximação ao marketing, é implicado nesse problema que o jornalismo inaugura e, assim fazendo, restaura, reinsufla a função-autor, que vinha sendo colocada em descrédito nas artes, filosofia e ciência. Descrédito porque a função-autor era recusada enquanto condição do valor de uma obra, enquanto critério dominante de avaliação. E recusa que não deixava de ser criativa em favor de outras funções que pudessem ser resgatadas do trabalho de criação nos diversos domínios, e que levassem em conta critérios de funcionamento não-individualizantes, impessoais, assubjetivos, assignificantes, e que não mais remeteriam a uma unidade centralizadora do valor da criação. Critérios de funcionamento, de maquinação, que jogariam com a arte a ponto dela devir uma máquina cuja exigência imprescindível, se não única, é que aquilo funcione, seja qual for o jeito. “O sentido é o uso”, conforme um dos enunciados maquínicos do *Anti-Édipo*, ou ainda, extraída de uma longa e importantíssima carta de Malcolm Lowry, a seguinte afirmação do artista relativamente à sua obra: “um romance (...) pode ser considerado como uma máquina: e funciona também, acredite em mim, como pude descobrir.”¹⁵ Pelo que deve-se perguntar: de que jeito funciona? quais são seus processos? relativamente a quê, conjugada com quais outras máquinas a máquina artística produz seu valor? Percebe-se que o autor, aí, é apenas uma das muitas componentes possíveis de uma obra de arte; e tampouco a mais importante. Também o autor deve entrar em conjugação, sob o risco de perder sua autonomia e ganhar papéis inauditos; entressachado na maquinaria da obra, também ele entrará em funcionamento maquínico, e dependerá desse funcionamento. Pois, justamente, o autor estabelece uma binaridade dentro da obra, e quando se parte dele, parte-se na verdade de uma divisão dicotômica onde um dos termos tem predominância sobre o outro e age como ponto originário do qual emana a criação. Tal representação binarizante do autor, firmada num sistema sujeito-objeto, foi capturada pelo jornalismo e depositada de maneira generalizante

¹⁵ Selected Lettes of Malcolm Lowry, p. 66.

nos editores, comentaristas, articulistas, repórteres, âncoras, publicitários &c. Para a literatura, o autor funciona como representação da criatividade do artista, como intermediário representante da força criativa que o artista talvez não conseguiria falar de onde vem ou para onde vai; mas o jornalismo representa o intermediário como intérprete facilitador, aquele que aliviaria as dificuldades do fluxo literário, tornando-o acessível ao leitor “mediano” que ele próprio ajuda a inventar e a manter. Como se dá essa reviravolta? Enveredemo-nos por relações entre o mercado editorial e o jornalismo e a publicidade, mormente para reencontrarmos Deleuze quando, em certa ocasião, ele parece alertar para o caso em que a filosofia é imiscuída nessa configuração, dela sendo ressaltada uma forma mercantil específica.

FURO DE REPORTAGEM

Do ponto de vista técnico, o jornalismo arranja seus materiais e traslada o estado de coisas para uma interpretação que se pretende neutra relativamente às forças e interesses em jogo, mas é por essa mesma pretensão que tal e qual interpretação será tida como legítima, e a neutralidade é apenas uma máscara. Eliseo Verón viu bem como cada gênero de jornalismo utiliza sua técnica de modo a alimentar a interpretação que lhe convém, legitimando-a face ao leitor-espectador e a outras interpretações, de outros jornais.¹⁶ O jornalismo, em geral, apresenta-se como “uma espécie de complexo campo significativo, feito de remissões interdiscursivas permanentes, que por sua lógica interna é constantemente atravessado por deslocamentos e condensações”, e nisso entrariam também (mais fortemente na tevê que em qualquer outro meio) os comerciais que lançam espectadores em vociferações, vinhetas e bordões, *jingles* e *slogans* &c., elementos de publicidade para um produto qualquer, impregnando essa “correnteza” de que fala Verón, onde “certas palavras, certos fragmentos de frases [e de imagens e sons] acabam por se coagular e se reproduzem em todas as cópias”, formando arranjos fragmentários que remetem sempre à unidade do fato e do significante eminente, que supostamente cabe apenas ao jornalismo exprimir.

Verón analisa, por exemplo, o papel do âncora num telejornal como “meta-enunciador” dos acontecimentos. Ele é fonte legítima e legitimadora dos enunciados; sua autoridade incide

¹⁶ Cf. *Construir el acontecimiento*, Barcelona, Gedisa, 1981.

sobre diversos níveis de significância dos enunciados durante a emissão (relativamente ao corte para comerciais, à propaganda de emissões vindouras naquele canal, à chamada das reportagens, às decisões dos editores que estão em contato direto com seu ouvido). “Mestre de cerimônias”, o âncora é o ponto pelo qual necessariamente devem passar todos os enunciados; interlocutor de todos, ele pode entrevistar um político ou um horticultor, sem perder a confiança que lhe concede o espectador.¹⁷ Mais ainda, ele é uma espécie de ator que usa seu corpo, suas mãos, expressões de rosto, entonações de voz (e daí as relações entre o que é dito e o que é mostrado, enunciados e imagens), *em função dessa legitimação dos enunciados sobre o estado de coisas*, em função dessa peculiar produção de acontecimentos pela interpretação de enunciados e imagens. Ele é mestre das palavras de ordem enquanto durar a transmissão. Sim, enquanto ela durar, mas já isso não é mais certo, com a ascensão da internet e sua variabilidade mais rápida e extensa, as possibilidades de experimentações inovadoras, que consegue minar um âncora televisivo não importa o quão reputado, e desmanchar suas palavras de ordem e seus atos de ator. De modo que a pretensão à imparcialidade é justamente aquilo que coloca a máquina do jornalismo a serviço do aparelho de Estado e sua repressão, tanto mais aferrada a ele quanto mais repressivo ele é. Eis por que as relações do jornalismo com o aparelho de Estado, com a publicidade desse aparelho e do mercado, devem ser entendidas a partir desses complicados arranjos, para então se apreender como tais relações estão implicadas na produção do “fato”, outrora de alçada apenas da ciência, ela que também não resiste à interpretação jornalística, nem tampouco os cientistas, há muitos que cedem à cooptação dos noticiários.¹⁸

Firmando-se nesta perspectiva, conclui-se que era uma questão de tempo para que tal armação específica e dominante do jornalismo engolfasse também a filosofia. Suspeitamos que um dos casos precursores seja o acontecido em 1976-77, quando em Paris – numa jogada conjunta do

¹⁷ Pegamos de Eduardo Coutinho a esperta expressão “mestre de cerimônias” para referir-se ao jornalista-âncora-apresentador. Cf. a entrevista feita por José Carlos Avellar, “O vazio do quintal”, em *Eduardo Coutinho* (ed. Milton Ohata), p. 268.

¹⁸ No jornalismo tal como ele acontece na internet, o lugar do leitor-espectador é diferenciado, mas só aparentemente mais liberado daqueles arranjos reativos, pois ao mesmo tempo as forças que controlam a web indexada são mais amplas e mais perigosas tanto à gente quanto aos Estados (cf. caso Snowden). O jornalismo enquanto disciplina que deseja comunicar informações, isto é, proliferar palavras de ordem e mantê-las como válidas, encontra atualmente na internet linhas de resistência ao aparelho de Estado e ao jornalismo ligado a ele; porém, por sua própria natureza talvez, sempre persiste o risco de se engajar em andamentos reativos que interromperiam tais linhas de resistência, e jogariam as palavras de ordem sob o domínio de significância do Estado, ou de uma crítica de Estado insossa.

marketing, da televisão, imprensa jornalística, do pujante mercado editorial daquela cidade – ganha fama um grupo de jovens autores que se autodenominavam “novos filósofos” (o *slogan*). A história pode ser contada da seguinte maneira: em primeiro lugar, os livros publicados pelos “novos” autores, de ataque explícito e virulento a Deleuze, Guattari &c. (dentre outros e outras), ataque porém vazio e sem interesse especulativo, uma birra, diríamos; daí uma resenha de Foucault em elogio a um dos badalados livros, e a trama se intrinca. Dois outros jovens filósofos, François Aubral e Xavier Delcourt, escrevem um libelo contra os “novos”. Deleuze se encontra com os dois, eles jantam e proseiam a fim de inventarem uma arma para resistir à contaminação desses polemistas. Ironia ativa de Deleuze: “Então é que estamos numa situação de *samizdat*. Somos minoritários. Tenho que lhes explicar quem são esses tipos. Eles estão sempre do lado do poder, não importa o que ocorra”. Depois disso, vai ao ar uma emissão televisiva em que participam Aubral e Delcourt como opositores em debate aos “novos filósofos” (estes acompanhados de um velho autor de filosofia, Maurice Clavel).¹⁹ Interessante seqüência de pequenos acontecimentos que se coadunam para que Deleuze *escreva* um texto sob o modelo clássico da entrevista: um tema cerceado com perguntas e respostas que se alternam. O título é propositivo e direto: “A propósito dos novos filósofos e de um problema mais geral” (1977, republicado na coletânea *Dois regimes de loucos*, 2002). Por que dizemos que Deleuze *escreveu*, ele mesmo, a “entrevista”? Em sete páginas da biografia escrita por François Dosse em atenção às vidas de Deleuze e Guattari²⁰, fica-se a par dos interstícios (a trama acima resumida) que resultaram na distribuição dessa “entrevista” de Deleuze, gratuitamente pelas livrarias de Paris, “à disposição dos clientes perto do caixa”. É bem possível que ele não tenha sido entrevistado por qualquer outra pessoa, afinal a situação realmente era de um *samizdat*, um único disparo: “eu mesmo escrevo, eu mesmo reviso, eu mesmo censuro, eu mesmo publico, eu mesmo distribuo e eu mesmo me aprisiono por isso”, na definição do poeta soviético Vladímir Bukôvski para *samizdat*.

¹⁹ Talvez aí resida uma explicação do porquê Foucault ter escrito aquela resenha elogiosa a um dos “novos”: ele e Clavel eram amigos.

²⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *biographie croisée*, pp. 441-447. A citação com a palavra russa *samizdat* teria sido pronunciada por Deleuze, conforme o testemunho de A. Delcourt ao biografista.

- Se é uma questão de marketing, como você explica que tenha sido preciso esperar por eles e que tenha chegado a hora disso fazer sucesso?
- Por várias razões, que nos ultrapassam e ultrapassam até eles próprios. André Scala analisou recentemente uma certa inversão nas relações jornalistas-escritores, imprensa-livro. O jornalismo tomou, em ligação com a rádio e a TV, cada vez mais vivamente consciência de sua possibilidade de criar o acontecimento (as fugas controladas, Watergate, as sondagens?). E assim como tinha menos necessidade de se reportar a acontecimentos exteriores, pois havia criado grande parte deles, tinha menos necessidade também de se conectar a análises exteriores ao jornalismo, ou a personagens do tipo “intelectual”, “escritor”: *o jornalismo descobriu em si próprio um pensamento autônomo e suficiente*. Eis por que, no limite, um livro vale menos que o artigo de jornal que se faz sobre ele ou a entrevista a que ele dá lugar. Os intelectuais e os escritores, mesmo os artistas, são portanto convidados a devirem jornalistas caso queiram se conformar às normas. É um novo tipo de pensamento, o pensamento-entrevista, o pensamento-batepapo, o pensamento-minuto. Imagina-se um livro que diria respeito a um artigo de jornal e não mais o inverso. As relações de força entre jornalistas e intelectuais mudaram completamente. Tudo começou com a TV e os números de adestramento por que passam os intelectuais condescendentes na mão dos entrevistadores. O jornal não precisa mais do livro.²¹

Vislumbra-se uma inspiração nietzscheana em todo o texto dessa entrevista, e uma aplicação surpreendente da teoria das forças em Nietzsche, *conforme esmiuçada por Deleuze em Nietzsche e a filosofia*. Como entender que o jornalismo tome consciência, compondo-se com as mídias áudio-visuais, de que lhe é possível criar o acontecimento?²² Trata-se de uma composição de forças diferente, cujo resultado define sua superioridade ou inferioridade, sua potência de afirmação ou uma nova forma do ressentimento. Do ponto de vista da teoria das forças em Nietzsche, há sempre um torneio onde forças se engalfinham, e o que está em jogo é a quantidade relativa a cada tipo de força, ou ativa ou reativa. Só uma avaliação das forças pode determinar se esta ou aquela composição funciona ativamente ou reativamente. Não apenas o jornalismo conectado ao

²¹ “À propos des nouveaux-philosophes”, in *DRF*, 130. A análise feita por André Scala, que tem o ar de ser bem interessante, infelizmente foi perdida, conforme nos contou o próprio Scala.

²² A questão da criação de acontecimentos implica uma complexidade na qual eventualmente nos deteremos. Para DelGua, há efetivamente um combate que implica a criação de acontecimentos, e essa criação distingue-se totalmente daquela encetada pelo jornalismo. Os acontecimentos são outros.

áudio-visual, mas isso tudo conectado à forma livro, à figura do intelectual (filósofo, escritor ou cientista), e à filosofia. Podemos nos lembrar, em nossa atualidade, de professores de filosofia que vão ao jornalismo televisionado para desempenharem o papel de assessores do âncora. Não que infalivelmente se prestarão a esse papel, é uma zona de enfrentamento e de resistência. O problema, com efeito, é saber como o jornalismo captura a filosofia lançando-a num devir reativo insaciável. E captura também a literatura, mesma consequência. Pois quando uma composição de forças conquista sua consciência, é que ela alcançou um grau qualitativo onde as forças reativas aí envolvidas se assenhoriaram das forças ativas lançando-as num devir reacionário, que é o mesmo que dizer: arrancando-lhes do que elas podem, anulando-lhes a potência de afirmar que as define, e que tornaria obsoleta a formação dessa consciência. Nenhuma força é consciente de si; mas isso porque, mais relevante ainda, as forças não são compreendidas num sistema de pensamento onde o sujeito é a unidade em respeito à qual tudo é relativo, e da qual deriva a formação da consciência como um de seus resultados mais importantes, uma de suas reterritorializações exitosas. Nesse torneio de forças em que o jornalismo imiscui seus procedimentos e ganha sua consciência, a função autor é resgatada, ela que desaparecia em decorrência do trabalho de muita gente que buscava novas funções criadoras, alheias à centralidade de um autor que, precisamente por sua força reacionária, emperra a criação.

No título que Deleuze dá à sua “entrevista”, *A propósito dos novos filósofos e de um problema mais geral*, é este o problema mais geral, o resgate da função autor pelo jornalismo, resgate que afeta não apenas a filosofia. De fato, os novos filósofos não têm o privilégio desse resgate. O protagonismo da figura do autor (ou do sujeito pensante) neles é apenas vicarial: o uso reacionário que eles fazem da função autor na filosofia, é o uso reacionário que o jornalismo já empreende. E talvez a novidade desse novo tipo de autores tenha sido mostrar à filosofia que também ela é passível de ser capturada pelas forças reativas que tomaram conta do jornalismo; também ela pode se subordinar ao marketing e virar besteira, e ser conduzida a uma forma mercantil vazia de interesse especulativo, alinhada aos poderes estabelecidos, legitimando-os. O próprio jornalismo funciona de tal maneira que o coloca em ambígua, estreita relação com o poder, calcado que está no duplo princípio de proliferar sua informação a qualquer preço e de convencer todo mundo (daí, por necessidade, um mesmo fato precisar se revestir de todas as

máscaras possíveis, precisar apresentar-se, no limite, em tantas versões quanto for o número de seus consumidores). Bem se vê, portanto, que os novos filósofos encontraram no jornalismo o lugar perfeito a partir do qual conseguiriam vender e propagar o ódio que sentiam relativamente ao que era inovador na cena filosófica daquele momento, e o conformismo com que eles avaliavam a política evidencia esse ódio (não apenas eles como também os que participaram desse empreendimento, jornalistas, editores e políticos). “Para vender, eles têm apenas um rancor de 68”, eles se amparam num sujeito pensante que “volta à cena” e profere a seguinte asneira: “a única possibilidade da revolução é o ato puro do pensador que a pensa como impossível”. O material conceitual que eles trabalham (noções como A lei, O poder, A revolução, O desejo, e ligações binárias entre elas) resulta numa apropriação universalizante de conceitos que vinham ganhando, ao longo da produção filosófica do pós-guerra de 1945, uma “articulação fina” e “diferenciada”. A avaliação revela que “esse retorno massivo a um autor ou a um sujeito mui vaidoso, e a conceitos sumários estereotipados, representa uma força de reação deplorável”.²³

É possível observar, aliás, na maneira por que os novos filósofos dão vazão ao ressentimento, o quão próximos estão do livre pensador tal como ele é visto e denunciado na crítica dos valores negativos em Nietzsche, e um trecho belíssimo de *Nietzsche e a filosofia* cai retroativamente como luva numa apreciação do valor dessa “nova” filosofia:

Quando o homem toma o lugar de Deus, o asno devém livre pensador. Ele se apropria de tudo que lhe colocam nas costas. Nem mais é preciso encarregá-lo, ele mesmo se encarrega. Ele recupera o Estado, a religião &c., como suas próprias potências. Ele deveio Deus: todos os velhos valores do outro mundo lhe aparecem agora como forças que conduzem este mundo aqui, como suas próprias forças. O peso do fardo se confunde com o peso de seus músculos cansados. Assumindo o real ele mesmo se assume, assumindo-se ele assume o real. Um gosto estarrecedor pelas responsabilidades, é toda a moral que revém a galope. Mas nesse desfecho, o real e sua assunção continuam sendo o que são, falsa positividade e falsa afirmação.²⁴

²³ DRE, p. 127.

²⁴ Nph, pp. 208-209.

Por fim (seu aspecto mais ignóbil), compõem uma espécie de martirologia quando falam em nome das vítimas dos campos de concentração e gulags, mas é a negação daquilo que viveram essas mesmas vítimas e do pensamento que elas puderam fazer vicejar: “Os que arriscam a própria vida geralmente pensam em termos de vida, e não de morte, de amargor e mórbida vaidade. Os resistentes são, na verdade, grandes viventes. Nunca alguém foi colocado na prisão pela sua impotência e pelo seu pessimismo.”²⁵ Os novos-filósofos são sintoma de uma transformação pela qual a filosofia não poderia não passar. Não que ela estivesse fadada a isso, mas em algum momento seria tragada por tais forças reativas que o jornalismo nutriu e fez triunfar em sua formação. Que relações de forças atuaram no caso em pauta? Um conjunto de editoras; os suportes de proliferação dos “acontecimentos”: rádio, televisão, imprensa, a publicidade; e no papel não negligenciável de intelectuais-filósofos, os próprios a(u)tores – nos fazem lembrar daqueles franzinos funcionários da cômte imperial chinesa, pequenos acumuladores de ressentimento, doando a vida ao palácio, lambendo as unhas do imperador e, desse gosto, incapazes de enxergar para além dos muros da cidadela. “Estão sempre do lado do poder.”²⁶

A filosofia descobriu, com esse “problema dos novos-filósofos”, nunca antes tão fortemente hoje em dia, sua forma mercantil apropriada ao jornalismo e à publicidade.²⁷ É que o problema dos novos-filósofos vincula-se a um problema ainda maior, um novo retorno dos Universais na filosofia. Uma nova forma de expressão e de conteúdo aos Universais, quando a filosofia e as mídias e o marketing se aproximam. Tudo coexiste e faz parte do mesmo problema. É o que DelGua mostram bem em *O que é a filosofia?* Por um lado, um novo regime idealista, idealismo intersubjetivo, em que o trabalho filosófico tomaria como base Universais de comunicação “que forneceriam as regras de um domínio imaginário dos mercados e das mídias”;²⁸

²⁵ “À propos des nouveaux-philosophes”, in *DRE*, p. 132.

²⁶ Frase atribuída a Deleuze por A. Delcourt ao biografista Dosse. – Até hoje esses mesmos intelectuais mantêm-se como legitimadores do poder estabelecido. Vide a “declaração pública” de Bernard Henri-Lévy no ferrenhamente liberal *The Wall Street Journal*, após os assassinatos Charlie-Hebdo de jan. 2015 em Paris, onde ele tenta transfigurar o terrível acontecimento numa “oportunidade” que então se apresentaria aos muçulmanos, de se unirem ao ocidente contra os “niilistas da jihad”, pois agora, conclui o articulista, “nos tempos sombrios à frente de nós”, a guerra é uma só (cf., em janela privativa no navegador, <http://www.wsj.com/articles/bernard-henri-levy-a-france-united-against-radical-islam-1420760414>). Esse desejo de incitar a guerra, aliás, é bem comum numa imprensa norte-americana que sempre flertou com a ideia de uma *all-pervading democracy*, quanto mais não seja por força militar e controle e vigilância da população.

²⁷ No que se refere à atual conjuntura intelectualista no Brasil, cf. o bem-humorado livro de Antonio Barbosa Filho, *O Brasil na “era dos imbecis”*, Clube de Autores, 2015 (em clubedeautores.com.br).

²⁸ *QPh?*, p. 12.

e, por outro lado, a filosofia se vê obrigada a reformular o vínculo entre conceito e acontecimento, uma vez que os publicitários passaram a se dizer “conceituadores”: o conceito deveio o conjunto das apresentações de um produto, e o acontecimento deveio a exposição que coloca em cena as apresentações diversas e a “troca de idéias”. Os outros dois regimes idealistas que se apoderaram da filosofia sob dominância de universais, são o idealismo objetivo (universais de contemplação) e o idealismo subjetivo (universais de reflexão), e os três regimes formam o que pode ser chamado de pensamento da opinião, ou da reconhecimento: “reconhecimento de uma qualidade na percepção (contemplação), reconhecimento de um grupo na afecção (reflexão), reconhecimento de um rival na possibilidade de outros grupos e de outras qualidades (comunicação).” A opinião “dá à reconhecimento do verdadeiro uma extensão, e critérios que são, por natureza, os de uma “ortodoxia”: será verdadeira uma opinião que coincida com a do grupo atual ao qual se pertencerá dizendo-a. (...) A opinião, em sua essência, é vontade de maioria, e já fala em nome de uma maioria.”²⁹ Essas considerações atestam que os Universais de comunicação substituem o trabalho crítico implicado no enfrentamento filosófico de problemáticas múltiplas.³⁰

Mas o interesse aqui se estreita, e a vereda que vínhamos explorando nos rendeu essa ideia de forma mercantil na filosofia. Pergunta-se, então, pela literatura: como se dá a forma mercantil na literatura?

QUEM É O DONO DA VOZ?

Acha-se no *Anti-Édipo* essa idéia de uma forma mercantil ligada à literatura. Está em estreita conexão com a forma edipiana do desejo, ou que a ele se impõe, que nele se formata. Para tanto, julgamos necessário passar pelas árduas páginas desse livro que tratam do problema do significante e de sua relação com o problema do incesto. Pode parecer estranho, mas aí é que se poderá ver como DelGua encontram, a partir de estudos de etnologia, o problema da voz e da escrita, da relação voz-grafismo. Há formas de representação territorial que as civilizações primitivas, de um lado, e as civilizações bárbaras (imperiais), de outro, constróem relativamente à

²⁹ *QPh?*, p. 139.

³⁰ Tal como Deleuze valoriza no confronto entre Kant e Hume, em *ES*, cap. VI, “Os princípios da natureza humana”.

produção desejante e a seu investimento na linguagem. Nas primeiras, ditas primitivas, o grafismo e a voz incidem diretamente um no outro, “rede na qual não se pára de saltar das palavras às coisas, dos corpos aos nomes”, de modo a funcionar num regime de conotação intensiva que se espraia por toda a terra, por toda sua extensão, a plenitude da terra é um plano vibrante de signos emitidos e recebidos, variadamente combinados. O “corpo pleno da terra” é o recalcado absoluto, pois nele acontece toda mistura de corpos e nomes, todo entrechoque, toda composição de voz e audição, de grafismo e corpo, e do olho que vê a dor do grafismo nos corpos – “olho do qual se diria que *vê a palavra* (ele a vê, não a lê) enquanto avalia a dor do grafismo”.³¹ É a abertura de um devir e sua combinatória ternária, três componentes num jogo que as coloca em movimento contínuo, uma nunca seria efeito das outras duas, mesmo como superação ou sublimação, mas todas participam de um mesmo plano, não linear, que antes trabalha com transversais, pondo em movimento uma *variação contínua*.³² “A palavra é essencialmente designadora, mas o próprio grafismo faz um signo com a coisa designada, e o olho vai de um ao outro, extraindo e medindo a visibilidade de um pela dor do outro. Tudo é ativo, agindo, reagindo no sistema, tudo está em uso e em função”. Jogo, Devir, ou “maneira de saltar que não se recolhe num querer-dizer, e menos ainda num significante”.³³ O significante só dá as caras na passagem das civilizações primitivas às imperiais; do regime de conotação a um regime agora de subordinação.

Mas logo se vê que ele dá as caras para imediatamente ocultá-la, furtá-la do olho, da audição, dos corpos, da própria Terra. Talvez ele nunca tenha vindo às claras. A voz e o grafismo não são mais os tensores que eram, no corpo pleno da terra. O grafismo, por força de subordinar-se à voz, por força de sobrecodificá-la na escrita, na linguagem escorrida entre as tabuletas, pergaminhos, papéis &c., o grafismo acaba por subordinar a própria voz, “o signo devém letra”, e uma única voz, transcendendo, escapa da cadeia semiótica imanente que corpos e nomes entrearmavam. Voz ôca, vazia, como déspota regendo a terra inteira: YHWH, o Nome.³⁴ Eis a lição paradoxal que DelGua ressaltam dos estudos de André Leroi-Gourhan: “as sociedades primitivas são orais não por lhes faltar grafismo, mas, ao contrário, porque o grafismo é aí

³¹ AO, p. 241/270.

³² Para este conceito, cf. *Mil Platôs, passim*, mas principalmente o platô 4, “Postulados da lingüística”, onde se distingue dois tratamentos da língua: um modo maior, preocupado em extrair constantes da língua, e um modo menor, que investe em maneiras de colocar a língua em variação contínua.

³³ AO, pp. 242/270-1.

³⁴ YHWH é a transcrição latina do tetragrama hebraico que forma o nome do Deus israelita.

independente da voz, e marca nos corpos signos que respondem à voz, que reagem à voz, mas que são autônomos e não se ajustam a ela. Em contrapartida, as civilizações bárbaras são escritas, não porque tenham perdido a voz, *mas* porque o sistema gráfico perdeu sua independência e suas dimensões próprias, ajustando-se pela voz, subordinando-se à voz, pronto para extrair dela um fluxo abstrato desterritorializado que ele retém e faz ressoar no código linear da escrita.”³⁵

Desta feita, a análise do incesto enquanto signo codificado pela máquina primitiva e sobrecodificado pela máquina despótica, é importantíssima; ela expõe uma viscosidade que se propala em profundidade e cai como um destino irrevogável na superfície dos corpos. *Maktub*, está escrito. É uma intrincada página do *Anti-Édipo*, onde se enxerga o quão relevante é a questão do incesto para o problema da subordinação da voz à grafia:

O significado é precisamente o efeito do significante (não o que ele representa ou designa). O significado é a irmã dos confins e a mãe do interior. Irmã e mãe são os conceitos que correspondem à grande imagem acústica, à voz da nova aliança e da filiação direta. O incesto é a própria operação de sobrecodificação nos dois extremos da cadeia em todo o território onde o déspota reina, dos confins ao centro: todas as dívidas de aliança convertidas na dívida infinita da nova aliança, todas as filiações extensas subsumidas pela filiação direta. Portanto, o incesto ou a trindade real é o conjunto da representação recalcante enquanto dá seguimento à sobrecodificação. O sistema da subordinação ou da significação substituiu o sistema da conotação. Na medida em que o grafismo é assentado sobre a voz (grafismo que outrora se inscrevia no próprio corpo), a representação do corpo subordina-se à representação da palavra: irmã e mãe são os significados da voz. Mas, na medida em que este assentamento induz uma voz fictícia das alturas, que agora só se exprime no fluxo linear, o próprio déspota é o significante da voz que, com seus dois significados, opera a sobrecodificação de toda a cadeia. Deixou de existir o que tornava o incesto impossível, a saber, que ora tínhamos as denominações (mãe, irmã), mas não as pessoas ou os corpos, e ora tínhamos os corpos, mas não as denominações, que escapavam assim que infringíamos as proibições de que elas eram portadoras. O incesto deveio possível nas núpcias dos corpos de parentesco e das denominações parentais, na união do significante com seus significados. A questão não é de modo algum saber se o déspota se une à sua “verdadeira” irmã ou mãe. Desde que o incesto

³⁵ AO, p. 239/268.

seja *possível*, pouco importa que seja simulado ou não, posto que, de qualquer maneira, algo distinto do incesto é ainda dissimulado através dele. E [...] se a identificação é a do objeto das alturas, a simulação é sem dúvida a escrita que lhe corresponde, o fluxo que escorre deste objeto, o fluxo gráfico que escorre da voz. A simulação não substitui a realidade, ela não vale por si, mas apropria-se da realidade na operação da sobrecodificação despótica; ela a produz sobre o novo corpo pleno que substitui a terra. Ela exprime a apropriação e a produção do real por uma quase-causa. No incesto, o significante é que faz amor com seus significados.³⁶

Ora, o incesto é tornado possível pelo déspota, isso opera uma mudança na máquina primitiva, seus elementos são mexidos, o incesto não é mais codificável, ou código em sua imanência de signo, mas ele mesmo é a própria representação do código, signo do signo: “o incesto deixou de ser o representado deslocado do desejo para devir a própria representação recalcante”.³⁷ “Correlativamente”, é dito no *Anti-Édipo*, acontecem “correlativamente” as movimentações em profundidade e em superfície. Simultânea repressão no desejo, que torna o incesto possível quando ele é sobrecodificado na máquina despótica-imperial, ou seja, ao nível do significante, fora dos corpos e sobre eles. O significante bagunça os “elementos de superfície voz-grafia-olho” e “faz saltar para fora da cadeia um objeto transcendente, voz muda de que toda a cadeia parece agora depender, e relativamente à qual ela se lineariza”³⁸. Todo o procedimento das religiões monoteístas decorre disso. No esquema do incesto, organiza-se “[nas sociedades primitivas] o aquém recalcado das denominações que ainda não designam pessoas, mas apenas estados intensivos germinais; [nas imperiais] o além recalcante que só aplica denominações às pessoas, mas proibindo que elas respondam pelo nome de irmã, mãe e pai...”³⁹ E isso se aplica mais ainda nas invocações daqueles e daquelas que aniquilam fluxos vitais, que matam em nome da divindade devinda fluxo soberano, e criam linhas de morte que vão liderar todas as outras linhas, estas rapidamente absorvidas tão logo emergjam.

A violência existe em níveis díspares, velada sob a pele proibida e na superfície dos véus que inscrevem os corpos no corpo social. Ou então no grito dos combatentes de Deus, lançando a

³⁶ AO, pp. 247-8/277-8.

³⁷ AO, p. 238/267.

³⁸ AO, p. 243/272.

³⁹ AO, p. 242/271.

morte e lançando-se a ela como instrumento da sentença divina, acesso ao além numa linha dominante de destruição. Ou então, a inscrição da palavra mesma neste fluxo soberano que emite “signos de escrita”, ou seja, revelações: a leitura e sua repercussão sonora, a escrita e sua reprodução e distribuição alastrante como ponto máximo da soberania do significante. “Chegou-se mesmo a ver os homens beberem este fluxo. Zempléni mostra como, em certas regiões do Senegal, o islã sobrepõe um plano de subordinação ao antigo plano de conotação dos valores animistas: ‘A palavra divina ou profética, escrita ou recitada, é o fundamento deste universo; a transparência da prece animista é substituída pela opacidade do rígido versículo árabe, o verbo cristaliza-se em fórmulas cuja potência é assegurada pela verdade da Revelação, e não por uma eficácia simbólica e encantatória... A ciência do marabuto remete com efeito a uma hierarquia de nomes, de versículos, de números e de seus correspondentes’ – e, se for preciso, colocar-se-á o versículo numa garrafa cheia de água pura, *beber-se-á a água do versículo*, esfregar-se-á o corpo com ela e as mãos serão lavadas.”⁴⁰ Nota-se que “revelação”, no trecho de Zempléni, não se restringe àquela de que os profetas, padres ou pastores, se outorgam; na verdade, ela é multivalente e tem seus efeitos em campos bem diversos. É o produto da inversão que a máquina imperial, ou o desejo despótico, implanta entre a voz e a grafia: “assentamento da grafia sobre a voz” – mesmo que dizer, “subordinação do grafismo à voz”.

Essa inversão é a mesma de que se apropria a psicanálise sob a forma de Édipo. Com efeito, Édipo, a forma Édipo na psicanálise, a forma edipiana no desejo, é também uma

⁴⁰ AO, p. 244/273. – A citação dentro desse trecho é do etnógrafo András Zempléni, conforme anotada pelos autores: *L'Interprétation et la thérapie traditionnelles du désordre mental chez les Wolof et les Gebou* (Paris, Université de Paris, 1968, II, pp. 380 e 506). Não pudemos encontrar esse texto de Zempléni, o que nos daria a possibilidade de esmiuçar essa ideia que surgiu em itálico, *beber-se-á a água do versículo*. Entretanto, a força envolvida nesse encontro da etnologia e da filosofia talvez possa ser intensificado com o cinema: cf. o documentário *O alfabeto afegão* (2002), do cineasta iraniano Mohsen Makhmalbaf. Tudo se passa numa espécie de assentamento que se prolongou indefinidamente, por causa da guerra e do Talibã, assentamento de imigrantes afegãos na fronteira desértica com o Irã, e a questão é: Como as crianças são alfabetizadas? Crianças que falam Dari, língua afegã de origem persa, e são alfabetizadas em árabe. Duas cenas, que ressumam um contraste impressionante desse processo de sobrecodificação dos signos de voz-grafismo: a primeira, os guris numa escola corânica, repetindo em voz ligeira e atropelada versículos do livro, num movimento pendular de corpo, incessante cambaleio que acompanha a recitação, e Makhmalbaf pergunta em Dari: – O que você está lendo? – O Corão. – O que é Deus? *Khudá tchyé?* Pergunta que reflete no rosto sério dos garotos, o cenho encabulado que não sabe o que responder à força dessa questão; um dos guris responde: “é Allah, Khudá é Alá”, a palavra árabe que fecha uma tautologia inevitável. E a segunda cena, na classe das garotas de burca: a ressonância de suas vozes, seus gritos em meio àquela paisagem desértica, aprendendo o alfabeto, repetindo a palavra água, abê-abê-abê-abê.

instauração de significante; quer seja o próprio pai, ou sua representação nos objetos; quer seja a família com cabeça de pai enquanto ponto originário e de representação de todos os membros (não importando se patriarcado ou matriarcado); quer seja, enfim, a própria linguagem enquanto matéria onde Édipo marcaria com maior pregnância seus efeitos inconscientes e sintomáticos. Percebe-se o percurso de Édipo na psicanálise, arrastando o desejo em nova sobrecodificação que determina a palavra como representante da falta no desejo, ponto de intenso recalque. Conseqüentemente, a psicanálise sob o modelo do complexo de Édipo faz de um artista, e de sua obra (preferencialmente na literatura, onde o significante seria mais facilmente traçável e exprimível), um caso clínico cuja interpretação se colocará num sentido que leva o artista, de um jeito ou de outro, à necessidade de se afundar em sua psicose para só assim, com a obra em mãos, sublimar-se até uma forma comum em que o significante possa encontrar-se à larga. É uma hipótese que se desdobra de maneira formidável. Todo romance, então, seria uma terapia exitosa, ou teria em princípio a possibilidade de sê-la, pois todo romance constituiria a busca e apreensão do significado de uma psicose, ou seja, a conformação da psicose ao significante originário. Como dizem DelGua: “Julga-se a obra de arte como devendo inscrever-se entre os dois pólos de Édipo, problema e solução, neurose e sublimação, desejo e verdade: um polo regressivo, sob o qual ela mistura e redistribui os conflitos não resolvidos da infância; um polo prospectivo, pelo qual ela inventa as vidas de uma nova solução concernente ao futuro do homem”.⁴¹ É também neste sentido que alguns podem dizer que a literatura não faz senão “secretar a ideologia segundo os códigos sociais dominantes”,⁴² pois o conceito de ideologia depende da forma edipiana e não menos do significante. Nem mesmo é suficiente fazer da ideologia um processo que não pára de mudar, que se reproduz dia e noite... Se processo, trata-se ao contrário de um que continua atuando como significante de todos os outros processos. É preciso praticar uma esperta desconfiança relativamente a abordagens oriundas de uma teoria de comunicação, que gostariam de explicar a arte tão somente com a noção de ideologia e suas variantes. Não que não existam artistas que produzem sua obra e ao mesmo tempo, em graus distintos para cada caso, vão fazendo a manutenção dos códigos vigentes, trabalhando em cima de linhas majoritárias dentro da sociedade, e dando espaço, deixando que penetre, mesmo que inconscientemente, a dominância

⁴¹ AO, p. 159/180.

⁴² AO, p. 159/180.

totalitária de uma ideologia. A arte não pára de ser conformada a formas de expressão consensuais, conservadoras, reativas – são propagadoras de uma ideologia. Mas quantos não são os artistas que fogem de tudo isso, cuja obra é testemunho de uma guerra contra as linhas majoritárias, contra secreções de ideologia, contra o que há de reativo no homem. É sempre em outra coisa que se firmam esses artistas, e essa coisa nunca é algo mentalizado, nunca um ideal conservador. Ficar atento aos gritos do artista, pois são os seus princípios mais concretos e puros: “Meu *point d’appui* é a terra, e não um fator ideológico qualquer.”⁴³

CÓDIGOS JURÍDICOS NA LÍNGUA

O conteúdo da forma mercantil literária é, de uma outra maneira, também preenchido pela máquina jurídica. Ela também um regime de significância, produtora de sentidos que têm valor de lei, uma vez que os processos judiciais em que obras literárias, autores e editores, tiveram seu destino objetivo determinado e permitido pela ordem dum juiz – todos esses procedurários de que a literatura se favoreceu e, à sua maneira, reinventou como efeito de sua criação – alimentam a forma mercantil literária e são codificados pela lógica do mercado editorial. Vejamos, à guisa de exemplo, o caso da noção jurídico-literária *l’homme moyen sensuel*, ou mais geralmente, modelo dominante e majoritário de “homem”: branco europeu de sexualidade moderada e condutas adequadas ao controle jurídico e repressivo do desejo (o homem decente, cidadão de bem, na boca dos moralistas). Essa noção, particularmente, serviu durante um bom tempo de instrumento de arguição em peças processuais que decidiam pela proibição ou não de obras artísticas. Porém, não são os juristas que a nosso ver nos explicariam essa noção, mas o escritor norteamericano Ezra Pound, num bem-humorado poema do início do século vinte. Pois é de um personagem que se trata, um estranho personagem que se porta mui bem nos tribunais, mas e fora deles? Pound apresenta seus trejeitos e seus hábitos, inserindo dramatizadores que complexificam a noção. Esse “homem”, o princípio que norteia sua vida e seus hábitos é o do lucro, do lucrável; as empreitadas que ele vai tocando, espirituais, sociais, artísticas, são “*pura e simplesmente* como ativos de negócio”, ele é peça de uma grande máquina que deve produzir lucro. Seu funcionamento dentro

⁴³ Henry Miller, in *Hamlet Correspondence*, p. 109.

dessa máquina é impulsionado pelos meios de comunicação, também peças da máquina, e seus conteúdos infecciosos: jornais, revistas, anúncios que

Retinham o próprio tutano dos ideais
Que nutriam-lhe o imo; eram seus lanchinhos mentais.⁴⁴

Ele vive dos privilégios da metrópole, seus estratos regulados e assegurados pelo poder estabelecido, e lá constrói sua existência, pelas instituições e dentro delas, “exatamente como os outros homens”, homens de gosto mediano, que evitam os vícios e preconizam contra eles, “assombrações de vício” tais como definidas por aquelas revistas e jornais. Não se esquecendo da cláusula crucial: *mesmo depois que o homme moyen sensuel* provou dos prazeres mundanos.

Então vieram noites outras, devagar mas sem falhar
E eram tais que temos de ‘descer as cortinas’
Ao escrever ficção com chances remotas
De publicação; ‘Circunstâncias,’
Como disse na imprensa o editor do *The Century*,
‘Compelem um certo silêncio e restrição.’⁴⁵

Eis a derivação da sexualidade pela forma do não-dito, do escusado, num primeiro momento – o que para o escritor é a morte, ele que vive a condição natural da linguagem, que precisa ser dita e não ocultada ou fundada na carência de um significante – e, num segundo momento, o preenchimento dessa forma pelos códigos aceitos. Só o que é de bom tom deve ser dito a respeito dele, nada de “falta de tato”. Porém, mais importante nessa exposição é a natureza reacionária desta noção, o que revela a maneira pela qual poderemos ver, mais tarde, o conceito de literatura menor em DelGua. Essencialmente, Pound vê a natureza reativa dessa noção do homem médio

⁴⁴ “L’Homme moyen sensuel”, in *The Little Review*, set. 1917. – “They held the very marrow of the ideals/ That fed his spirit; were his mental meals.”

⁴⁵ “Then there came other nights, came slow but certain/ And were such nights that we should ‘draw the curtain’/ In writing fiction on uncertain chances/ Of publication; ‘Circumstances,’/ As the editor of *The Century* says in print,/ ‘Compel a certain silence and restraint.’”

sensual, em seus hábitos, na forma como lê e interpreta o mundo, nos arranjos políticos que ele faz com as forças conservadoras e moralizantes.

(Estou dizendo, meu país, suas morais e pensamentos são umas insulas
Mas é claro que de suas velhotas as piores são os homens.)
[...] Eu teria os homens como livres daquele invejoso
Embusteiro, serpentino, anfíbio e insidioso
Poder que os constrange
A serem tão parecidos, que todo cachorro que os cheirasse
Lambuzaria o lote em iguais quantidades.⁴⁶

Não estamos dizendo que são códigos o que define a linguagem (ou a literatura), nem que a linguagem se funda em camadas ocultas que um escritor vai quebrando para fazer sua obra, que seria então uma forma finita e ordenada da infinita escuridão dos códigos. Códigos são funções na linguagem, ou melhor, “coextensivas à linguagem”, como palavras de ordem.⁴⁷ Seria possível fazer uma tipologia dos códigos na linguagem, como eles se engatam na literatura. Justamente a linguagem jurídica, ou o código jurídico, é um exemplo disso. Inúmeros vereditos, ao longo do século XIX e XX, condenaram autores, editores, livreiros, ou no limite qualquer pessoa que possuísse livros considerados obscenos, livros que pela pornografia pretenderiam deturpar a moral, a família e a juventude,⁴⁸ e o desenvolvimento do veredito, em muitos dos casos, apoiava-se na noção de *l’homme moyen sensuel*, e às vezes exclusivamente nela, de modo que o seu surgimento no texto do magistrado era suficiente para condenar o livro em questão. Desse montante de textos, interessa-nos um em particular, possivelmente o primeiro em que tal noção é anulada por um juiz.

Acusação de 1933 movida pelo querelante Estados Unidos da América contra a publicação do livro *Ulysses* de J. Joyce, denunciando-o como obsceno, depravador da moral. Noutras

⁴⁶ “(My country, I’ve said your morals and your thoughts are stale ones/ But surely the worst of your old-women are the male ones.)/ [...] I’d have men free of that invidious,/ Lurking, serpentine, amphibious and insidious/ Power that compels’ em/ To be so much alike that every dog that smells’ em/ Smear’d o’er the lot in equal quantities.”

⁴⁷ Cf. *MP*, o platô dos “Postulados da lingüística”, mormente pp. 95-8.

⁴⁸ Cf. Thomas Mackey, *Pornography on Trial* (2002).

ocasiões, ainda mais com um querelante dessa espécie, o juiz acionaria *l'homme moyen sensuel* para proibir o livro. Mas o texto de John M. Woolsey, juiz que aprovou *Ulysses* legalmente na América, bate-se contra a mesma noção, esquadrinhando-a enquanto letra da lei – “uma pessoa com instintos sexuais medianos [*average*]” – para expô-la enquanto instrumento da medianidade que o próprio juiz passa a emitir influenciado por ela. Woolsey a entende como um impedimento à sentença judicial que se pretende justa e *não* mediana; um “reagente hipotético” cujo risco maior é uma conseqüência da “tendência inerente do inquiridor de fatos, por mais justo que ele possa ser, de fazer seu reagente demasiado subserviente às suas próprias idiossincrasias”.⁴⁹ Segundo Woolsey, os trechos em que termos passíveis de serem tomados por obscenos, tais trechos não podem ser julgados isoladamente mas em relação à obra como um todo e ao seu alcance artístico – isso pede por novas técnicas de perquirição, consulta a professores de literatura, críticos e outros escritores; leitura da obra inteira, e pedidos de favor a amigos que leiam por lazer o livro e lhe digam depois, de maneira geral, o que acharam. E Woolsey conclui que Joyce *tinha necessidade*, ou que seus personagens tinham necessidade de palavras despudoradas, por assim dizer, como *cunt* e *fuck*, *xota* e *foda*, pois é um livro revolucionário, artisticamente revolucionário, “uma tentativa sincera e séria para delinear um novo método literário para a observação e descrição da humanidade”, e assim a acusação de obscenidade não se aplicaria.

Os termos desse magistrado pouco importam; o que importa é a sobriedade e franqueza com que ele faz sua análise do livro e do escritor réus. Certas palavras, codificadas pela língua, sofriam uma sobrecodificação por parte do sistema jurídico que as interditava do registro escrito da língua. Só o ato de fala do magistrado, sua sentença, podem restituir, do ponto de vista do sistema jurídico, as palavras proibidas. Dizemos do ponto de vista do sistema jurídico porque a literatura, obviamente, não espera pelas sentenças de um juiz para carcomer as sobrecodificações e fazer funcionarem as palavras e enunciados que forem necessários. Vê-se, contudo, ao menos num nível generalizante, que a preocupação do juiz é a mesma do escritor, eles precisam conhecer quais forças lhes estão afetando e como suas próprias idiossincrasias, principalmente as que participam de seu trabalho criativo, são ou não sacrificadas quando forças reativas, que expressam uma medianidade insípida, tomam conta de seus enunciados. Usamos o termo criativo, aqui, de

⁴⁹ *Idem*, p. 156.

maneira equívoca, mas é de propósito. É um ponto em que os artistas podem ser aproximados do papel de legisladores, ponto de giro, de disparação, pois o escritor, o artista (logo se verá) precisa transpassar a lei e sobrepujá-la, mesmo que tenha sido necessário antes produzi-la. Ao contrário, o magistrado jamais chegará, seja qual for sua autoridade, a um movimento que ultrapassa e suplanta a lei – se por ventura ele o fizer, poderá então atribuir-se à potência da arte, da arte aplicada à lei, jurisprudência.

Começa a ficar intrincada essa idéia de forma mercantil na literatura. Talvez a importância de uma textualidade legisladora que acompanhe a criação do escritor apareça com mais nuances no caso da língua inglesa, pois ela foi submetida a descodificações jurídicas e jurídico-sociais em seus primórdios, e só assim pôde passar de linguajar do povo bretão a língua comum e oficial da lei inglesa e de sua monarquia fundada, ao longo da história, nas invasões romana e normanda, no latim e no francês antigo. “Houve um tempo em que os ingleses que, em sua fala inglesa, usavam tais palavras como ‘ancestor’ ou ‘heir’ [derivadas do francês], tais como ‘descend’, ‘revert’ ou ‘remain’ [do latim], devem ter sentido que sustentavam um empréstimo forçado. A carga de falar um jargão bárbaro haveria de cair, durante algum tempo, sobre os que estavam inventando incontáveis palavras inglesas por um simples método, qual seja: roubando daqueles cujo francês *deve* ter pego, da língua vulgar [o inglês], algo próximo de nada. Muito gradualmente, a relação entre as duas foi revertida.”⁵⁰ Percebe-se que se trata de relações de força entre as línguas, em seus falantes e nos meios sociais em que elas vicejam. A que ponto o escritor em língua inglesa não sente essa origem judiciária, suas fórmulas e definições indo de encontro à sua necessidade de legislar através da arte, de criar novas leis? A questão do artista enquanto legislador está intimamente conectada à destruição da forma mercantil e das codificações reativas da literatura, e conectada à criação de linhas de fuga por entre tais códigos. Mas é preciso ver melhor o que se entende por criar novas leis, quando é um artista que faz isso.

Para tanto, a hipótese deve ser corrigida de uma vez só, numa só frase, dita rapidamente: o artista na verdade não cria novas leis. Não se está propondo qualquer analogia do artista com o legislador, como se se tratasse de mera identificação ou de uma simples proporção entre ambos:

⁵⁰ F. W. Maitland, “The Anglo-French Language”, in *Cambridge Hist. of Eng. Lit.*, I, p. 457. “A lei inglesa era dura e intransitável a influências estrangeiras, pois era altamente técnica, e era altamente técnica porque legisladores ingleses foram capazes de fazer um vocabulário, definir seus conceitos, pensar acuradamente como um homem de ciência pensa”.

como se o que o legislador faz, no domínio jurídico, é o que o artista faz no domínio de sua arte. Com efeito, a relação do artista com uma potência legisladora se dá às avessas, pois todo artista, ao criar, empreende simultaneamente uma reversão da lei; por força de sua criação o artista reverte o imperativo da lei. Estamos com Deleuze quando ele diz que essa atividade reversiva da arte relativamente às leis corresponde a uma potência cômica de toda arte, potência agressiva que está no fundo de toda arte. A arte é o pensamento cômico da lei. Sob o risco de encurtá-la sobremaneira, seguimos aqui a explanação que ele nos oferece em *Apresentação de Sacher-Masoch*.⁵¹ Pensar a lei é de dois jeitos, diz Deleuze: ironia e humor. A imagem clássica da lei, conforme Platão e a tradição platônica estabeleceram, tem um “duplo estado”: a lei, em primeiro lugar, é secundária relativamente ao princípio que a regula, o Bem. Mas a lei, por outro lado, é um conjunto que exprime as conseqüências do Bem num mundo por ele desertado; as leis são graus do Melhor relativo e distribuído em tal mundo. A primeira metade da lei corresponde à ironia, arte de remeter aos princípios e de formular as questões e as respostas pertinentes ao desvendamento do Bem absoluto. A segunda metade corresponde ao humor, que é a arte de seguir as conseqüências, de levar ao extremo as conseqüências da lei, pronta para ultrapassá-la por força de submissão. Uma é inseparável da outra, “a ironia e o humor formam essencialmente o pensamento da lei”. Desta feita, ocorre que a imagem clássica da lei é purificada por Kant, na *Crítica da razão prática*, que faz da lei não mais aquilo que decorre de um princípio absoluto, mas ela mesma é seu próprio princípio, sem conteúdo nem matéria, a lei é sua própria forma, forma infinita de um segredo oculto para sempre.

Com isso, também a culpa e o castigo, componentes do conceito de lei, sofrem uma reviravolta em suas funções: enquanto a imagem clássica da lei não estabelece culpa ou castigo a propósito do Bem, e faz de ambos, em compensação, intermediários ou efeitos do jogo variado que as leis do mundo de baixo entretêm com os homens; a imagem moderna da lei, enunciada por Kant, coloca a culpa e o castigo atrás da lei pura. A culpabilidade e o castigo reinstauram a cada vez a indeterminação da lei. Nada fazem senão ocultá-la ainda mais. Daí por que a psicanálise edipiana encontra-se de bom grado nos tratos da LEI, em maiúsculas. “O mais claro é que a A LEI, definida por sua pura forma, sem matéria e sem objeto, sem especificação, é tal que já

⁵¹ Ver cap. “A lei, a ironia e o humor”, pp. 71-9. As citações, neste e no próximo parágrafos, vêm dessas páginas.

não se sabe o que ela é, e não se pode saber. Ela age sem ser conhecida. Define um domínio de errância onde já se é culpado, ou seja, onde já se transgrediu os limites antes de saber o que ela é: assim pois, Édipo”. Culpados a priori.

Contudo, uma nova conceitualização da lei não viria sem novas atuações da ironia e do humor. Ambas agora funcionam em favor de uma reversão da lei, e os dois escritores de que Deleuze resgata essa nova função que ironia e humor apreendem, são Sade e Sacher-Masoch. O ironista é o lógico dos princípios, ele desliga da lei justamente seu estatuto de princípio, a lei é por natureza secundária relativamente a uma Idéia superior, Idéia de um Mal superior, ou Anarquia, que define a lei no seguinte teor: “De todas as maneiras, a lei é a mistificação, não o poder delegado, mas o poder usurpado, na abominável cumplicidade dos escravos e seus senhores”. Com a lei nasce o tirano, que tanto necessita dos súditos que lhe obedecem quanto estes dele necessitam como que de uma indestrutível ameaça ante a qual terão de se unir. “O regime das leis é dos tiranos e dos tiranizados”. O humorista, entretanto, é o lógico das conseqüências, e Deleuze mostra de uma vez por todas a potência cômica de Sacher-Masoch como grande humorista. Com ele “conhecemos todas as maneiras de girar a lei por excesso de zelo: é por uma escrupulosa aplicação que se pretende, então, mostrar o absurdo dela, esperando precisamente por aquela desordem que ela supostamente teria de interditar e conjurar. Toma-se a lei em sua palavra, ao pé da letra; não se lhe contesta seu caráter último ou primeiro; faz-se como se, em virtude desse caráter, a lei reservasse para si os prazeres que ela nos interdita. Aí então, é por força de observar a lei, de esposar a lei, que se provará algo desses prazeres”.

HUMOR E LINHAS DE FUGA

É precisamente com a idéia de códigos que se compreende como é possível uma forma mercantil à literatura, pois a passagem de um texto artístico ao estado de mercadoria é uma sobrecodificação, um código suplementar. Neste sentido, existem escritores que se deleitam no interior dessa forma mercantil, que trabalham na forma mercantil, arrumando os códigos, mantendo e conservando a sobrecodificação mercantilizante na literatura; e, por outro lado,

escritores outros, cuja sobriedade alegre e agressiva lhes dá a força necessária para invadir os códigos e evadir-se deles levando algo consigo, fazendo algo fugir entre os códigos, criando contracódigos que vão perturbar a forma mercantil, obrigando o mercado, então, a rever suas táticas de troca. Nessa criação de contra-códigos, o papel do humor, do riso, da gargalhada, do cômico, é importantíssimo. Há uma potência de rir e ela “já é uma potência que está do lado dos contracódigos”. Esta frase entre aspas foi dita por Deleuze num encontro com a escritora Hélène Cixous, na Faculdade de Vincennes em 1973, que está gravado em áudio e, até onde sabemos, não foi transcrito nem publicado em lugar algum.⁵² Muito nos importa esse encontro, cujo título é uma síntese disjuntiva: “Literasofia e Filosofitura”. *Síntese disjuntiva* de duas disciplinas criativas, e que expressa muito bem, aliás, a região em que nossas ideias e esforços se espriam aqui: uma região fronteira entre a filosofia e a literatura, onde ambas são tomadas por uma indiscernibilidade, sem que isso resulte em qualquer tipo de redução de uma à outra.⁵³ O problema se coloca assim: há uma potência de rir na literatura que precisa escapar dos códigos que a mercantilizam. “Eu penso que rir é sempre assistir a, é reagir a uma descodificação. Rir é ver escoar alguma coisa que não é codificável.” É necessário, pois, ir buscar na literatura como isso é feito, como acontece o humor quando ele está implicado na criação de linhas de fuga. E uma frase misteriosa de Deleuze, que nos põe num rumo obscuro de exploração literária, pois ao indagar-se sobre quando isso teria começado, essa criação de contracódigos para fazer fugir, pelos vãos dos códigos, fluxos outros e ativos, ligados ao riso, ele diz: “Isso deve começar, seria preciso procurar isso aí, ignoro completamente, isso começa com *Tom Jones*...”. E *Tom Jones* é um grande romance do século XVIII, do escritor inglês Henry Fielding, num momento de intensa experimentação no domínio da literatura, pois nascia então o romance moderno.

⁵² No Estoque de tradução desta pesquisa está guardada uma transcrição da conversa (Item 1), a qual tentamos trazer à altura daqueles elementos que Mark Twain sentiu falta no texto de seu entrevistador (n. 9 deste cap.).

⁵³ Para o conceito de *síntese disjuntiva*, cf. *LS*, *passim*, mas principalmente a p. 267, onde se lê: “síntese *disjuntiva* de séries heterogêneas, já que as séries heterogêneas agora são divergentes; mas também *uso positivo e afirmativo* (não mais negativo e limitativo) da disjunção, já que as séries divergentes *ressoam* enquanto tais; e *ramificação* continuada dessas séries, em função do objeto = *x*, que não pára de se deslocar e de percorrê-las”.

CAPÍTULO 1

FIELDING E AS VEIAS CÔMICAS

NO ROMANCE MODERNO

Sorrisos esperamos, dos poucos Bem-naturados;
Fazei, ó Zombeteiros, tal como sois arrostandos;
E ride gostosamente, daqueles que de vós riem.

HENRY FIELDING, Prólogo a *Author's Farce*, 1730.

Henry Fielding, o dramaturgo Fielding, o romancista e juiz de paz dos bairros de Westminster e Middlesex, insurge-se contra a ascensão de uma força extremamente conservadora na sociedade inglesa. É notável como Fielding faz do romance uma arma política, máquina (literária) de guerra, que por um lado vai de encontro aos romances puritanistas que eram produzidos em sua época e, por outro, de encontro às movimentações e investidas da censura e dos críticos de Estado. Para o primeiro dos alvos, peguemos a título de exemplo um romancista ilustre à época, Samuel Richardson, copiado e parodiado, sucesso de vendas. É uma máquina (literária) editorial perfeita: Richardson dono de oficinas de prensas com que ele há muitos anos lucrava, basicamente na impressão de documentos e periódicos de governo. Fala-se também das edições luxuosas de livros de decoro e boas maneiras. Aos 50 anos, planejando escrever e publicar um manual epistolar de como portar-se virtuosamente, regras de decoro e boas maneiras, ele na verdade se entrega à escrita, de cartas sim, mas sob o padrão de um romance (*novel*, conforme se compreendia o termo à época: prosa fictícia com personagens, acompanhando uma seqüência organizada de ações ou cenas). Em dois meses estava pronto: *Pamela, ou Virtude Recompensada*.¹ Até sua morte, publicaria outros dois romances: *Clarissa*, e *Sir Charles Grandison*.

Leslie Fiedler (*Love and Death in the American Novel*) coloca Richardson entre iniciadores de um tipo de romances que tiveram grande sucesso editorial na Europa e Estados Unidos do séc. XVIII. Sucesso de um público de leitores que, no campo social, eram a parte

¹ *Pamela, or Virtue Rewarded*. “Premiada” também traduziria *Rewarded*.

comerciante e industrial burguesa em ascensão. Sucesso também dos autores que embolsaram, e dos editores-livreiros, figura nova no campo social, função de mercado. Sucesso, enfim, de uma nova configuração da literatura, ou de um uso a que ela é conformada dentro de seus próprios códigos, em nova reterritorialização de seu formato predominante, o livro, suporte por excelência dessa nova configuração. Falamos em tipo, de maneira precisa, porque o romance moderno sofreu (e continua sofrendo) reviravoltas em suas funções, metamorfoses em seu funcionamento, e há toda uma tipologia, ou topologia, que encontraria diferenças de valor ao longo da literatura, diferenças que arrastariam as obras e os escritores. A potência agressiva nessa arte teria de ser buscada caso a caso, mas com um arranjo imprescindível desses tipos, arranjo porém não determinante. O tipo de romances que Richardson então encabeça, da perspectiva das forças afetivas, é predominantemente reativo, há uma linha reacionária que se apodera de todas as outras, em graus altercantes. Ele funciona como peça de recodificação na literatura de elementos conservadores e religiosos, mas também de sobrecodificação de uma forma mercantil, e poder-se-ia dizer também burguesa, na literatura. Esta forma, por sua vez, estabelece socialmente, economicamente, politicamente, com escritores, editores, críticos, juízes, tradutores, leitores da sociedade européia e norteamericana, uma *nova* relação do livro com a imprensa, da literatura e sua forma de conteúdo com o mercado e sua máquina de propaganda. O historiador J.-F. Gilmont – noutro ponto de vista, não obstante, que é o das metamorfoses pelas quais passou o ato de leitura ao longo da história das sociedades – levanta uma série de acontecimentos, “mudanças em profundidade”, ele diz, que têm uma outra relevância concernente à captura da literatura pelo mercado, à sobrecodificação de uma forma literária comercializável bem definida:

- 1) Ascensão da alfabetização, ainda que no séc. XVIII essa alfabetização ficasse restrita a camadas bem específicas da sociedade européia, que faziam uma minoria majoritária;
- 2) entre 1750 e 1800, aumento considerável da produção de livros;²
- 3) mudanças no formato do livro, seu aspecto físico conhece um apequenamento, aparecem livretos de bolso, e nesse crescimento da produtividade de livros menores e de melhor inserção num circuito de venda:

² Nos anos de 1760, com o desenvolvimento da metalurgia e da siderurgia, principalmente na região industrial de Birmingham, devém possível construir prensas com metais resistentes (cobre, latão) e de profícua disponibilidade ou extração, prensas capazes de fabricar livros em maior quantidade e rapidez do que as de até então, que eram convencionadas conforme o modelo gutenberghiano: um sistema técnico baseado em água e madeira, e de mais difícil manejo. Cf. Fr. Barbier, *L'empire du livre*, pp. 289-291.

4) o papel principal do romance como gênero preferido do grupo social envolvido nessas inovações (mas o sentido conflituante desse termo, *romance*, *novel*, entre os escritores, mostra que nem mesmo eles dominavam as mudanças e oscilações, foi preciso adaptar-se, muitas vezes arbitrariamente, a toda essa trama de acontecimentos).³

Que novo gosto literário nasce junto com essa literatura amarrada de tantos lugares diferentes, nessa configuração em que entram inovações tecnológicas, invenções publicitárias, mas também elementos religiosos e moralizantes, formações conservadoras? Não era uma gente que conseguiria, por exemplo, acompanhar um longo poema épico, ou uma novela de cavalaria, nada ali dizia respeito a eles, nada lhes era familiar. “Como homens práticos, as novas classes médias achavam a literatura frívola; como homens pios, achavam-na idólatra; como cidadãos conscientes de sua classe, sentiam-na comprometida demais à corte e ao salão. Todavia não podiam viver sem ela; uma cobiça por imagens de suas próprias vidas, projeções de seus próprios sonhos e pesadelos, moviam-lhes obscuramente. Eles exigiam uma forma que fosse verdadeiramente a sua; uma mercadoria produzida em massa que pudesse ser comprada ou alugada no mercado como outros bens; um item denso e substancial a ser colocado na mesa com outras evidências de sua riqueza e de seu gosto.”⁴ O romance nasce em resposta a uma necessidade afetiva de um grupo social que almejava ver (e ler) suas empreitadas e seus êxitos. Era preciso um monumento ao seu modo de vida e o romance aparece para ser tal monumento. Mas um romance não se lê como um poema épico ou uma novela de cavalaria; o personagem do herói que, por proezas e façanhas, funda uma nação ou enfrenta inimigos e monstros em mortais combates, não existe mais; a literatura volta-se para o interior das casas, para as relações de família, para a conjugalidade burguesa. Ela começa a experimentar volteios cada vez mais fundos no interior dos personagens, ao nível dos sentimentos e elucubrações afetadas por eles. Gilmont ressalta uma leitura de tipo “sentimental”, onde o leitor sustenta uma ligação com as movimentações da alma do personagem, e para quem a literatura é como que um “alimento de vida”; porém, ele observa, de uma vida burguesa, e os grandes romances sentimentais (todos de enorme sucesso editorial), *Pamela* (1740) de Richardson, *La Nouvelle Héloïse* (1761) de Rousseau, e *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774) de Goethe, apresentam aquela ambiência morna do domicílio burguês, onde movimentações em

³ Cf. Jean-François Gilmont, *Le livre et ses secrets*, cap. 4: “Révolution de la lecture e révolutions politiques au XVIIIème siècle”. – Para todos esses pontos, ver também Ian Watt, *A ascensão do romance*, cap. 2, “O público leitor e o surgimento do romance”.

⁴ Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, p. 43.

profundidade estão ocorrendo, em direções que sempre reconformam os hábitos e crenças desse grupo, operando reterritorializações onde passa muito pouco do que seria salutar e libertador, e que arrasta os personagens em linhas de morte e abolição: paranóia de Pamela, paixão coibida de Julie e Saint-Preux, suicídio de Werther. Sempre a apresentação dramatizada do vício moral faz os personagens se encontrarem sob o pesadume de uma repressão do desejo sexual. Àquela época, mesmo o escritor mais atento às variações afetivas e suas linhas de fuga, justamente Fielding, às vezes acabava recaindo em sorvedouros reativos, nesse momento em que os limites estão elásticos, e a experimentação é tateante e por vezes apressada demais, momento em que algo está nascendo já com risco de ser estorvado e perecer, ou seja, abarrotar-se de linhas duras.

Leslie Fiedler foi quem levou mais longe a análise dessas movimentações. Relativamente às obras e seus desdobramentos na vida de toda essa gente, em seu mundo e no porvir, ele entende essa literatura como uma “Religião do Amor Sentimental”. O capítulo que dedica ao segundo romance de Richardson, *Clarissa*, é uma esplêndida análise de como funciona em literatura a repressão do desejo, e sobretudo daquilo que é feminino no desejo. “O romance, propriamente dito, não podia ser lançado até que algum [escritor] tivesse imaginado uma prosa narrativa em que o Sedutor e a Donzela Pura fossem colocados cara-a-cara num combate ritual destinado a terminar em casamento ou morte.”⁵ A moral puritana faz da diferença dos sexos uma simples alegoria que é preciso levar em conta no caminho da redenção ou da perdição: o masculino é essencialmente o tentador, o feminino essencialmente o salvador. Mas a salvação que o feminino representa é inseparável de uma repressão do desejo sexual: “Clarissa é indistinguível de sua virgindade, mas essa virgindade, ao contrário da castidade primitivamente advocada pela Igreja, não é em si um fim, um bem supremo; é um sinal de que ela passou pela provação e tornou-se digna da completude no casamento.”⁶ Por trás disso está se erguendo uma teoria da salvação pela descrição imagética dos horrores do vício, ao mesmo tempo enquanto culpa e punição divina, e enquanto fato humano atestado pelos relatos “chocantes” que se imprimia nas prensas da época. O olho do protestante bem sucedido precisa ver o pecado da carne, esta é sua provação. Neste sentido, aliás, dá-se uma relação notável desse tipo de romance com o jornalismo (que também estava em seus inícios), e a pretensão de fundar-se numa verdade objetiva. Realismo do fato significado num ideal repressivo. Para *Clarissa*, Richardson escreve uma *nota bene*, expondo sua

⁵ Idem, p. 62.

⁶ Idem, p. 67.

dívida com as crônicas moralizantes e religiosas que ele mesmo imprimia, e que lhe serviam de material para a composição de suas histórias e personagens: “Essa chocante Estória foi tomada da Boca da própria Moça, que tão estreitamente escapou da Cilada da vil Alcoviteira; e é Fato em toda sua circunstância”. De modo que o modelo moral é imposto com ainda maior poder coativo, deve-se considerá-lo também como a instauração de um significante que incide em toda sociedade, em todas as relações sociais, apoderando-se primeiramente da mulher, ou antes, das moças, das jovens mulheres, são elas as primeiras a terem sua sexualidade roubada e sobrecodificada como um mito preceptivo, uma historinha com moral: “A imposição da imagem-de-Clarissa na moça representa uma forma insidiosa de escravização; toda a idealização do feminino, desde os remotos dias do amor cortês, foram de fato artifícios para privá-la de sua liberdade e auto-determinação, mas este último artifício representa a tentativa final de aprisionar a mulher dentro de um mito da Mulher.”⁷

A ALEGRIA ARTISTA E A LUTA HISTÓRICA

Deixemos por um instante essas considerações, para pegarmos uma trilha sinuosa e resgatar aquilo que foi dito sobre o cômico na literatura. O escritor russo Vladímir Propp diz que o riso, na sátira principalmente, “é uma arma de destruição: ele destrói a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio.”⁸ É uma potência do artista ligar o riso a um valor crítico que, sob vários aspectos, incide nas relações sociais. Humorizar exige do artista que ele consiga “castigar os costumes” pelo riso, na expressão de Bergson, ou noutras palavras: descodificar com sua arte também outros códigos dos quais pode-se dizer que são códigos sociais. Códigos sociais são a idéia de um vivido qualquer que se colou nas relações entre as pessoas como a expressão de uma rigidez; além disso, é um tipo específico de ideia: é opinião. Assim, os costumes também são idéias de uma rigidez, suponha-se deles o que se quiser, bons ou ruins, e são idéias contra as quais o artista se levanta, que ele enfrenta cotidianamente à sua maneira, pois elas vão lhe afetando à medida em que ele encontra cada vez mais evidência de que as relações

⁷ Idem, p. 68. – No que diz respeito ao amor cortês, é claro que, neste trecho de Fiedler, trata-se de uma apropriação sociológica do que pode ter havido de interessante em tal corrente literária, mas ao fazer isto, corre-se o risco de reduzir os fluxos desejantes, que o amor cortês conseguia liberar, a mera representação de uma ideologia. Em DelGua, ao contrário, encontra-se um tratamento cuidadoso de certa qualidade do amor cortês relativamente a esses fluxos: cf. *MP*, pp. 193-4.

⁸ *Riso e Comichidade*, p. 46.

começaram a se encrudescecer tanto que parecem irreparáveis, contaminando mentes e corpos, instituições, o governo &c., a ponto de ficar parecendo que todo mundo está num estado de apatia ideacional, incapazes de sentir novas idéias. O artista, entretanto, não combate essas opiniões com outras tantas opiniões. Ele não é alguém que inventa novas opiniões, seja qual for a qualidade que se atribua a elas. O pintor ou o gravurista não estão opinando quando pintam e desenhavam; o músico não faz de suas melodias uma forma abstrata de emitir opiniões; mas também o escritor ao escrever um romance, por exemplo, combate de outro jeito a opinião que não compoem as suas próprias numa forma metafórica. As idéias, o artista primeiramente sente que elas estão aí. Verso de Horácio que Fielding fixou como epígrafe ao seu romance *Tom Jones*: “*Mores hominum multorum vidit*”, “*Ele viu os feitos de muitos homens*”.

Quando o problema é fazer rir, e rir perigosamente, ativamente, isto é, com valor crítico, então o que está em jogo é destruir certas idéias, sentidas como emperrantes, nocivas, mas é também ajudar a compôr outras, idéias não vividas, ou afetos puros. O material do artista e a forma de expressão que ele apronta e armadilha não são as idéias, e sim sensações, ou melhor, um bloco de sensações que define a obra de arte do ponto de vista de seu material e de suas forças, ou noutras palavras: os blocos de sensações que o artista compõe concernem à criação de afetos e de perceptos na arte. Um parágrafo de *O que é a filosofia?* concentra a intensa conexão desses conceitos:

Os perceptos já não são percepções, são independentes de um estado daqueles que os provam; os afetos já não são sentimentos ou afecções, eles transbordam a força daqueles que passam por eles. As sensações, perceptos e afetos, são *seres* que valem por si mesmos e excedem todo vivido. Pode-se dizer que estão na ausência do homem, pois o homem, tal como ele é pego na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afetos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.⁹

O artista não é um idealista ingênuo que só de maneira passiva recolheria as opiniões que lhe acometem e lhe acontecem, para logo em seguida traduzir em obra de arte uma nova representação dessas idéias, inclusive contrapondo-se à representação atual predominante. Novamente, nunca é uma opinião o que o artista exprime.

⁹ *Qph?*, pp. 154-5.

Tomemos a questão do ciúme em Proust, como mostram DelGua: ela não aparece sob a forma de uma nova opinião, não é a opinião original de um escritor sobre o ciúme, mas é em atenção às sensações envolvidas no ciúme, em atenção ao bloco de sensações CIÚME, que Proust inventa um novo afeto (e não uma nova opinião) do ciúme, e “inventa um novo afeto porque ele não pára de reverter a ordem que a opinião supõe nas afecções, conforme a qual o ciúme seria uma conseqüência infeliz do amor: para Proust, ao contrário, ele é finalidade, destinação, e se é preciso amar, é para poder ser ciumento, sendo o ciúme o sentido dos signos, o afeto como semiologia.”¹⁰ Mas em que consistem os signos? O problema de uma semiologia do afeto já trabalhava o livro de Deleuze de 1964 sobre Proust. Signo é um sentir diferentemente, signo é aquilo que dá um sentir diferentemente. Há uma diversidade de signos que Deleuze expõe ao sabor de sua leitura transversal pela obra de Proust, divididos em alguns tipos: signos mundanos, signos amorosos (onde nasce o ciúme), signos materiais sensíveis (o degustar da madalena é um dos mais célebres), mas o signo que nos interessa são aqueles vinculados à arte. Paradoxos pululam, pois uma obra de arte é um tratamento da matéria, uma composição de forças num material, mas nada há de material nos signos da arte. Tudo são sensações, blocos de sensações, e não há um nível empírico correspondente ao sujeito que sente ou à sensibilidade no sujeito. Qualidades sensíveis e, neste sentido, Essências ou Idéias, termos resgatados conceitualmente por Deleuze do vocabulário usado por Proust, só que já não se trata de idéias no plano da reconhecimento, na ordem da opinião, mas a Essência ou Idéia adentram como peças integrantes de um devir na arte: “Na arte, as matérias são espiritualizadas, os meios, desmaterializados. A obra de arte é um mundo de signos mas estes signos são imateriais e nada mais têm de opaco: ao menos para o olho e o ouvido artistas. Em segundo lugar, o sentido destes signos é uma essência, essência afirmada em toda sua potência. Em terceiro lugar, o signo e o sentido, a essência e a matéria transmutada se confundem ou se unem numa adequação perfeita.”¹¹ A composição do artista diretamente nos fluxos artísticos, do material e das forças de sua obra de arte, devém conjunto de signos que gozam de uma independência da matéria, empiricamente considerada. Conjunto de signos cuja essência é seu sentido, e com isto a essência devém o uso que se faz daquela obra, a “função que ela preenche num agenciamento preciso”.¹² Signo e sentido são uma só e mesma coisa, eles devém

¹⁰ *QPh?*, p. 165.

¹¹ *PS*, p. 64.

¹² *MP*, p. 376.

unidade na obra de arte, ou melhor, encontram uma consistência criadora. Os termos filosóficos tradicionais, que Deleuze trabalha com enorme esmero neste livro, ressoam com a força pensante de Proust, que também trabalha o vocabulário da filosofia tradicional, em atenção ao combate que ele mesmo encetava, em sua obra de artista, contra a filosofia dogmática de regime idealista. Mas ressoa ainda mais fortemente com os conceitos que Deleuze trabalhará em outras obras, e igualmente com os que Guattari e ele assinaram juntos, e não se pode perder, neste livro sobre Proust, a afinação mais minuciosa que já está sendo modulada no conceito de Essência/Idéia: “A essência não é somente particular, individual, mas individualizante. (...) Nela mesma, a essência é diferença. Mas ela não tem o poder de diversificar, e de se diversificar, sem também ter a potência de se repetir.”¹³ É uma afinação que prepara para os desdobramentos e a complexa maquinaria conceitual da tese de 1968, *Diferença e repetição*.

Na perspectiva que se abriu, como não levar em conta, voltando agora ao século XVIII, a obra de gravurista de William Hogarth? Ele tinha uma maneira de compôr corpos e suas posturas, rostos e suas caretas, de modo a impingir níveis de humor muito especiais. Apropriando-se desse humor com vistas a determinar sua intenção moral, dir-se-ia que a força principal de Hogarth está no ridículo que seus personagens, corpos e rostos, conseguem expressar, o que seria justamente o essencial na sátira. O ridículo e o escárnio sendo objeto da sátira, Hogarth insere-se facilmente nessa relação causal: é um satirista. Mas não se correria o risco, então, de reduzir os fluxos artísticos que estão em jogo naquelas caretas e corpos a simples meios pelos quais o artista teria imposto a finalidade moral de sua obra? Não se perderia, com isso, o que há de mais importante e primeiro na arte, os intrincados problemas que Hogarth teve de enfrentar, problemas técnicos de composição de linhas, de amarração dessas linhas com as forças necessárias para fazer surgir algo novo e arrebatador, uma nova postura que fará todos rirem? Se há um fim à arte, esse fim nunca é moral, mas sempre composições do material e das forças implicadas na criação de algo novo, a diferença amarrada à “potência de repetir”. São sempre maneiras de compor o material e suas forças, maneiras virtualizadas na obra em seu mostrar-se atual (seja uma gravura, uma sinfonia, um filme). É assim que cada artista deixa disponível a artistas vindouros sua maneira de criar, num estado virtual que *insiste* em sua obra, “de um escritor a outro [de um artista a outro], os grandes afetos criadores podem se encadear ou derivar, em compostos de sensações que se

¹³ PS, p. 62.

transformam, vibram, se pegam ou se fendem.”¹⁴ O fim é apenas relativo e recuperável, revezável, atualizável em nova virtualização. Mesmo que o artista se explique dizendo que “está fustigando os Vícios”,¹⁵ não é uma objeção nem uma oposição dizer também que esse mesmo artista, lidando com linhas e composições de linhas, e pretendendo combater as corrupções de uma sociedade, derivará muito de sua expressividade a partir dos corpos daqueles que representariam (seus contemporâneos à época) todos os “vícios” que ele combate. As curvas de seus corpos, os acidentes da silhueta, as dobras e saliências do rosto, tudo vira material ao artista que está refinando sua arte para alcançar o máximo de potência. E o máximo de potência passa necessariamente pelo valor crítico e pelo humor. Ademais, não é certo que os artistas devam se restringir e se contentar com seu específico domínio, o escritor com a escrita, o pintor com a pintura, o cineasta com o cinema. Em nosso caso, não é apenas porque Fielding pede aos leitores que contemplem as gravuras e pinturas de Hogarth, caso queiram ter um vislumbre da aparência física de seus próprios personagens, mas porque ele diz o que está em jogo naqueles rostos, na maneira de Hogarth criá-los. Pois o que está em jogo ali, também está em seus personagens, em seus romances: “Ora, o que a caricatura é na pintura, o burlesco é na escrita; e, do mesmo modo, o escritor e o pintor cômicos se correlacionam um com o outro. (...) Aquele que chamasse o engenhoso Hogarth de pintor burlesco lhe faria em minha opinião pouquíssima honra, pois com certeza é muito mais fácil e muito menos digno de admiração pintar um homem com um nariz ou outro traço qualquer em dimensões prepósteras, ou expô-lo numa atitude absurda ou monstruosa, do que expressar as afeições [entenda-se: afetos] dos homens sobre a tela. Tem-se considerado um grande encômio ao pintor dizer que suas figuras *parecem respirar*; mas com certeza é um aplauso bem maior e mais nobre dizer *que elas parecem pensar*.”¹⁶

O DESEJO MACULADO EM RICHARDSON

Mas é forçoso agora recuperar a análise de Richardson. Trazendo à baila as considerações acima, nele predomina o modelo calcado na lei, e não o sentido crítico que a ela se contrapõe; lá temos o sermão e o peso da regra, e não o humor. Com ele, o combate aos vícios não prescinde de

¹⁴ *QPh?*, p. 166.

¹⁵ Do poema afixado à base da gravura *A Midnight Modern Conversation*, c. 1730.

¹⁶ H. Fielding, *Joseph Andrews*, tr. Roger Maioli, p. 62.

todo um sistema interpretativo religioso e moralista, que ao mesmo tempo é uma corroboração de forças reativas e conservadoras. É preciso ver que a composição do material e das forças, neste sistema interpretativo que arrasta a obra de Richardson, desde o começo está comprometida a um significante que rege todas as séries, a um transcendente que determina o sentido das enunciações bem como o destino dos corpos. E em *Pamela* tudo já está no lugar, a virtude enquanto modelo moral da vida vai triunfar sobre a depravação que o homem representa: Mr. B, nobre rural, ao assediá-la e atacá-la sexualmente, ressentido com o desmaio de sua doméstica tão moça (a adolescente heroína do livro) e se converte ao amor religioso sentimental, propondo um matrimônio com vantagens econômicas que moça como ela não recusaria, ele nobre ela serviçal. A moça termina noiva de seu assediador. O que se passou para que tamanha aberração tenha se dado?

Ainda há outra maneira de explicar. Richardson sobrecodifica na literatura uma teoria do pecado e, portanto, da culpa. Que seja lembrada a pretensão, nesse tipo de romances, a certo realismo sonso, a certa verdade dissimulada que o moralista produz e pretende conferir à realidade. Mas como Richardson faz isso na história que ele conta? Não é um livro que recomendaríamos, mas já que sua história nos será de valia para expôr o que queremos, acrescentamos ao Estoque de traduções desta dissertação um resumo encontrado na internet, tipo “resumo da ópera”, seus desdobramentos e desfecho, que garantimos corresponder ao romance.¹⁷ E assim podemos seguir com um esquema dessa história a partir de uma série de transposições e reposições, ou desterritorializações e reterritorializações do desejo. Como o desejo é reprimido conforme certa teoria da virtude e do vício no pecado? Há uma dupla submissão, da menina serviçal ao nobre seu assediador, e do homem à resiliência da mulher em não ter seu sexo depreciado, sua virtude corrompida. O papel da família nesse procedimento repressão-recalque é importantíssimo, e do pai, numa de suas cartas, que sob os auspícios de Deus atribui à mulher a prerrogativa do pecado:

Temos *medo* [o pai e a mãe] – sim, minha querida criança, temos *medo* – de que você seja grata *demais* [às gentilezas do nobre], e retribua-o com aquela jóia, tua virtude, que nenhuma riqueza, nem favores, nem nada nessa vida, pode te compensar. [...] No meio de nossa pobreza e infortúnios, confiamos na bondade de Deus, e fomos honestos, e não duvidamos

¹⁷ Ver item 2 do Estoque.

de que daí em diante somos felizes se continuarmos sendo bons, embora nosso lote aqui seja duro; mas a perda da virtude de nossa própria filha seria uma mágoa que não suportaríamos, e levaria de vez nossos cabelos grisalhos à cova. Então, se você *nos* ama, se deseja a bênção de *Deus*, e tua própria felicidade futura, nós ambos te encarregamos a ficar de guarda: e, se você achar a menor das tentativas feita contra tua virtude, assegure-se de deixar tudo para trás e voltar para nós.¹⁸

O triângulo edipiano está formado, com Deus garantindo que prevaleça a verdade da advertência paterna. Afunda-se o desejo no mais fundo da repressão, a mulher como portadora da virtude em seu corpo, o desejo sobrecodificado na virgindade como desejo a ser reprimido, e ao mesmo tempo as condutas de boa maneira e de comportamento da mulher frente à família e a Deus – *primeira forma do desejo no vício*: a mulher reprimida e repressora, recalcada e recalcante como símbolo do pecado entranhado em seu corpo e sexo. O lema assinalado pelo pai à filha, “Minha boa Pamela, seja virtuosa e mantenha os homens à distância”, remete ao fluxo de desejo execrado como origem do mal. E todo um jogo, também, de reterritorializações e controle de territórios como controle do próprio desejo, “fique de guarda”, “mantenha distância”, “deixe tudo para trás e volte para nós”.

Porém, em segundo lugar, o desejo é concentrado no homem, e pela violência e poder o homem se entrega ao desejo e cai no vício. O homem, contudo, não é totalmente responsável por tal desejo, a mulher continua sendo ponte pivotante nessa entrega. Interpelada por seu mestre Mr. B. a propósito do diário que ela mantinha e foi encontrado – que é um mapa alucinante de sua paranóia e perseguição (reticências e repreensões da família, a relação servil e opressora com seus superiores na casa e com o nobre) – Pamela pergunta sobre o Reverendo Williams, seu prometido: “‘Você acha, senhor’, disse eu, ‘que eu encorajo as ofertas dele, ou não acha?’ ‘Ora,’ disse ele, ‘você aparentemente desencoraja a corte dele; mas nada diferente do que todas as outras de teu manhoso sexo fazem com o nosso, deixando-nos mais ávidos em persegui-las.’”¹⁹ Não é porque o próprio Richardson reprimiria um desejo latente e imoral em sua vida de puritano decente, e porque ao escrever ele daria vazão a esse desejo, que seus romances abundam na exploração

¹⁸ Samuel Richardson, *Pamela; or, Virtue Rewarded: in a Series of Familiar Letters from a Beautiful Young Damsel to her Parents*. 13^a ed. Londres: J. McGowan, 1825, p. 2-3. Os itálicos, em *Deus* e nos *país*, no *medo* e no coeficiente vicioso do *demasiado*, são desta edição londrina. Isso mostra que os editores, cem anos depois da primeira edição, continuavam sabendo o que está em jogo ao nível dos significantes.

¹⁹ *Idem*, p. 117.

minuciosa e na afetada descrição dos encontros apaixonantes que se dão na sedução entre a heroína e seu par. É, ao contrário, por necessidade compositiva, é por uma questão de técnica que o moralista esquadrinha formas de exprimir excitações. O moralismo na arte opera também excitações que, por sua vez, e mais crucialmente, serão contrapostas à formação da virtude nos personagens: num jogo de comparações, aquelas excitações terão a marca do vício, pois levariam corpos e mentes à iminência de algo transbordante. E, efetivamente, Richardson com suas cenas sensuais inventa uma técnica das excitações que toda arte puritana levará adiante: pôr os personagens e o leitor na sensação de ficar à beira do abismo, para melhor arrebatá-los, ao fim, com os prospectos de um futuro exitoso e conciliador, em obediência à vida virtuosa, não-abismal. Pensamento feminino do ressentimento, espertamente recontado por esse homem chamado Richardson, pensamento segundo o qual o homem vê a mulher e alucina de paixão, e se amedronta e obstrui o fluxo desejante, o seu e o dela: os olhos devêm pontos de subjetivação abismal, como poetizou de maneira belíssima Tasso da Silveira, num soneto que abusadamente aqui resumiremos em uma síntese concretista:

olho-te e olho-me
e após sobre nós ambos cismo
tua alma como pôde minha alma prendê-la?
para o meu doudo olhar és a atração da estrela
ao teu ingênuo olhar sou a atração do abismo.²⁰

É a virtude que recompensa, afinal, se bem que virtude cuja história mesma estará acumulada de extrapolações no vício e raptos diabólicos. *Segunda forma do desejo no vício*: de concentração não originária no homem a transbordamento pecaminoso a um grau demoníaco. Carta do pai: “o diabo pode colocar em seu coração [de Mr. B] que ele faça uso de algum estratagema, de que os grandes homens estão cheios, para te ludibriar.”²¹ O demoníaco como oposição depreciadora de certa vida consagrada a Deus, à sociedade, à monarquia inglesa. O diabo assalta o homem, mas ele veio aparecer no encontro do sedutor com a virgem. À pergunta “Quem quer reprimir o desejo?”, responde-se: Primeiramente a própria mulher, a casta; mas também o

²⁰ Do soneto *Transfusão* (1899).

²¹ *Pamela*, p. 9.

homem depois de convertido ao reativo dessa castidade fundada no pecado – é a *terceira forma do desejo no vício*: tomado pela repressão tão exitosa da mulher (ela, a certa altura, resistindo desmaia nas mãos do agressor), o homem finalmente controla seu transbordamento, como numa conversão de fé, e submete seu desejo ao estado reprimido do desejo feminino, ao estado de conjugalidade virtuosa aí firmada. A confirmação do matrimônio é uma garantia social e econômica dessas movimentações em profundidade pelas quais o desejo foi submetido; e, não obstante, qualquer desdobramento social e econômico que o romance abrigue em sua história já havia sido anteriormente sobrecodificado pelo Estado e pela religião como representações coerentes com a vida puritana e com a verdade protestante do mundo. O romance de Richardson é uma imagem de seu mundo e seus valores dominantes. Só que, a rigor, o mote não é bem: “O mundo é assim” (por mais pretensões que existam à objetividade de “fatos”), e sim: “O mundo, é assim que *deve* ser”, ou na versão cínica bem criada, “É assim que *deveria* ser”. Romance-modelo de uma moral que julga a vida a partir de uma variedade jurídica do ser; os personagens são representações imputáveis da responsabilidade do homem e da mulher para com o Deus anglicano e a sociedade inglesa.

ENCENAÇÃO DOS AFETOS

Ora, é o romance tipicamente burguês, que prefere por paisagem o morno conforto dos budoares, por existência aquela restrita às virtudes do lar e da conjugalidade fundadas na piedade cristã, virtudes que podem, por desígnio divino, iluminar até o mais vilão. O olho protestante tira prazer da dor enquanto sublimação de uma idéia divina, a imagem da repressão na carne é o prazer abstrato de salvar-se do pecado que o corpo, desde o início, está fadado a ser. A mulher é culpabilizada, a ela cabe sofrer o pecado da carne, seu corpo é esse pecado, e assim o homem se apieda e se converte. E aqui encontramos Fielding. Sua crítica toca em todos esses pontos, mas é uma crítica de encenador dos afetos: “não concebo os bons Propósitos servidos quando se fica inserindo Personagens de tão angélica Perfeição, ou tão diabólica Depravação, em Obra nenhuma de Invenção; pois que, da Contemplação de qualquer um deles, a Mente do Homem está mais propensa a ser esmagada pelo Pesar e pela Vergonha do que a tirar quaisquer bons Usos de tais

Padrões.”²² Fielding bota em funcionamento toda uma pragmática que existe em atenção aos efeitos de humor que as artes precisam inventar. Era necessário ventilar o ar muito sufocante em que o romance se afundava. A respeito de Fielding, Leslie Fiedler disse muito bem que ele “aventa, pela primeira vez, uma literatura de protesto masculino, uma tentativa de resgatar, das donzelas burguesas, a ficção prosaica, elas que eram de fato as principais, embora de jeito nenhum únicas, leitoras de Richardson. Pela heroína, Fielding propõe substituir o herói; pelo budoar, o fora-de-casa;²³ por uma preocupação obsessiva com a sedução e o casamento, um interesse mais variado pelas relações sociais de todos os tipos; por aquilo que tomava como sendo o prurido hipocrítico de Richardson, uma tolerância fácil pela promiscuidade e uma candura geral ao lidar com o sexo.”²⁴ Mas, entretanto, há muito mais em Fielding do que esse comentário deixa entrever. Temos que nos aproximar mais.

Vínhamos dizendo: um romance como máquina de guerra, “o livro-máquina de guerra contra o livro-aparelho de Estado”. A revolução que Fielding tencionava proliferar na produção literária de seu tempo arrebatou toda sua vida de escritor. Antes de se dedicar ao romance, escrevia sátiras teatrais, inspiradas na pantomima popular inglesa e de um forte e perigoso pensamento político. Faziam um sucesso tal entre o público, que isso lhe permitia viver do teatro. Em 1737, Fielding há nove anos escrevia peças e naquela ano trabalhava junto ao Haymarket Theatre, quando em junho o parlamento inglês decreta o Licensing Act, e Fielding vê sua carreira como dramaturgo encerrada peremptoriamente. O Licensing Act foi um ato parlamentar que dava ao Lord Chamberlain (cargo de alta hierarquia na monarquia britânica, único súdito autorizado a fazer as vezes do monarca dentro do parlamento) poder total de veto a peças que almejassem ser encenadas em qualquer palco londrino, e determinava que peças faladas só poderiam ser encenadas caso passassem pelo crivo dos teatros da realza (sanção da patente real), o que eliminava de uma só vez as sátiras, e restringia os demais teatros à pantomima, ao burlesco.²⁵ Nada

²² *The History of Tom Jones: a Foundling*, Londres, 1749, X, 1 (doravante apenas *Tom Jones*). (As palavras em maiúsculas são desta primeira edição londrina. Quisemos mantê-las tais quais, preservando o destaque que elas originalmente ganhavam, e que acresceria a importância conceitual que muitas delas podem vir a ter.)

²³ A expressão inglesa é *out-of-doors*, um sair de casa, pôr-se porta afora, ir à esquina, ganhar as ruas.

²⁴ *Love and Death in the American Novel*, pp. 167-8.

²⁵ É quando se desenvolvem, junto ao burlesco e à pantomima existentes, experimentações com música e façanhas de corpo, até o surgimento do circo, dos primeiros espetáculos de circo. Por exemplo, Robert Astley e suas apresentações equestres de imensa dificuldade e destreza, que aparecem em meados do séc. XVIII, e o surgimento de uma nova figura, que poderia tirar a platéia de sua tensão: o palhaço de circo (ou a captura, por parte do circo de Astley, de artistas de rua e mambembes que já inventavam palhaços, herdeiros da arte bufa). Cf. Alice Viveiros de Castro, *O Elogio da Bobagem*, pp. 53-62.

haveria de entrar em cartaz sem a prova anterior de juízes sucessivamente encarregados, desde 1737, do Licensing Act.²⁶ Aparecia então uma figura nova de crítico, que Fielding expõe com justeza: são homens a serviço do conservadorismo que se apossou do Estado, aparecem simultaneamente à armada reativa que abocanhava o parlamento, e julgam e denigrem as peças e seus autores. Mas algo neles não vai bem. No fundo são difamadores (*slanderers*) que encontraram um jeito de não se submeter à lei, mantendo-se todavia ciosos dela, valendo-se do eruditismo natural ao seu ofício, o culto de uma memória dos antigos, envolto num ressentimento. Não havia o que fazer: “conseguiram banir todo Humor dos Palcos.”²⁷ Tais críticos cativavam uma idéia de que os antigos são perfeitos e inalcançáveis, que a literatura clássica greco-romana *deve ser* considerada como modelo e assim intactamente. Ainda um moralismo. Aos artistas, mesmo que limitada do ponto de vista técnico, essa idéia é um grande desafio: imaginar-se-ia escritores com sonhos de imitar Homero, ser o Horácio de sua época. Viagens arcaizantes – e sempre o risco de uma virada reacionária. Críticos, porém, não são artistas; essa idéia lhes custa a própria vida, dá pra ouvi-los dizendo: “Ah, mas meu objetivo de vida é usar os clássicos para julgar o que é feito hoje; sou juiz do valor da arte, já que me retenho ante a absoluta perfeição dos antigos e me privo de criar algo novo.” Ressentimento do crítico que se submete à lei e é servo dela. No entanto, o Licensing Act muda essa relação e o crítico pode superar seu ressentimento, transfigurando-o como instrumento legislador. Ele inverte sua admiração dos poetas antigos para si mesmo, e interioriza a má consciência que lhe atacava antes. Muda-se com isso também o sentido da idéia: ela antes respondia à lei há muito instituída, mas é agora sua própria lei. A perfeição dos antigos é o princípio a partir do qual eu, crítico, julgo o que é nobre e verdadeiro; mas desse princípio sou eu quem detenho a sabedoria; logo, sou eu o legislador, por mim a lei julga. Eis a ideologia trabalhando livremente, junto a arranjos de poder ela encaixa no social uma ordenação estética.

²⁶ Produto de um conservadorismo extremo que se entranhava na monarquia e no parlamento inglês, o ato vigiu até 1843, quando uma emenda foi decretada, que flexibilizava o poder do juiz e quebrava suficientemente o monopólio das patentes reais para possibilitar que viesse às claras um teatro popular que se mantinha à clandestina. Contudo, o juiz encontrava-se enfraquecido apenas aparentemente, pois na prática a condução desse ofício era assim definida pelo texto da emenda: ao Lord Chamberlain era autorizado proibir a encenação de peças quando julgasse – ou achasse – “adequado à preservação das boas maneiras, do decoro e da paz pública assim fazê-lo” (*The National Archives* de Londres, TS25/1118). Só em 1968 será revogado esse ato, que censurou o teatro popular inglês ao longo de dois séculos e afastou Fielding da sátira política em 1737.

²⁷ *Tom Jones*, V, 1.

O Mundo pagou Elogios demasiados aos Críticos, e imaginou-os Homens de muito maior Profundidade do que realmente são. Desta Complacência, os Críticos foram incentivados a assumir um Poder Ditatorial, e eles vêm tendo êxito até então, que viraram Mestres, e têm a Impudência de darem Leis àqueles Autores de cujos Predecessores eles originalmente as recebiam. O Crítico, corretamente considerado, não passa de um Amanuense, cujo Ofício é transcrever as Regras e Leis estabelecidas por aqueles grandes Juizes cuja vasta Força de Gênio lhes colocou à Luz de Legisladores, nas diversas Ciências sobre as quais presidiram. Esse Ofício era tudo a que aspiravam os Críticos de antanho; tampouco ousavam jamais avançar uma Sentença sem suportá-la na Autoridade do Juiz donde foi emprestada. Mas em Processo do Tempo, e em Épocas de Ignorância, o Amanuense começou a invadir o Poder e assumir a Dignidade do seu Mestre. As Leis da Escrita não mais eram fundadas na Prática do Autor, mas nos Ditados do Crítico. O Amanuense virou Legislador, e mui peremptoriamente deram Leis aqueles cuja Alçada, em princípio, era transcrevê-las.²⁸

Eles fazem da ironia um instrumento de poder, e do conservadorismo o seu pensamento. É preciso ler Fielding como ele gostaria que o lêssemos: dando risadas. Os primeiros capítulos de cada um dos dezoito livros de seu grande romance, *Tom Jones*, são desdobramentos teórico-práticos desse humor do livro. Num desses capítulos prefaciadores (VIII, 1), onde se põe em questão o sentido da poesia e seu valor afirmativo e jovial, Fielding ressalta uma lição para o escritor cômico, que lhe evidenciaria uma diferenciação que existe entre tipos de risadas; uma importante tipologia quanto à qualidade dos risos que sua obra deve ser capaz de preparar. É um problema importante e diz respeito, em sua natureza, ao humor e à ironia e a que ponto um e outra são maneiras distintas de se fazer rir. Como cada qual à sua maneira faz saltar uma diferença entre os códigos. Com isto nota-se uma potência do ardil, ardil da diferença que salta e faz rir, como decodificação à qual se reage, à qual se assiste; e a partir dos desdobramentos conceituais da tese *Diferença e repetição* de Gilles Deleuze, pode-se destacar a importância da idéia de *disfarce* neste ardil, e seu papel no funcionamento de uma instância relevante tanto para a filosofia quanto para as artes, que é a instância dos problemas e das questões, das questões-problemas envolvidas na composição de forças. São os elementos de uma problematização do inconsciente, com os quais se poderia aprofundar a relação do inconsciente com as artes, e de como funcionam os fluxos desejantes engatados em linhas de fuga:

²⁸ *Tom Jones*, V, 1.

É verdade que o inconsciente deseja e nada faz senão desejar. Porém, ao mesmo tempo em que o desejo encontra o princípio de sua diferença com a necessidade no objeto virtual, ele aparece não como uma potência de negação, nem como elemento de uma oposição, mas, muito pelo contrário, como uma força de busca, questionante e problematizante, que se desenvolve num outro campo que não o da necessidade e da satisfação. As questões e os problemas não são atos especulativos que, por esta razão, permaneceriam totalmente provisórios e marcariam a ignorância momentânea de um sujeito empírico. São atos vivos, investindo as objetividades especiais do inconsciente, destinados a sobreviver ao estado provisório e parcial que, ao contrário, afeta as respostas e as soluções. Os problemas “correspondem” ao disfarce recíproco dos termos e das conexões que constituem as séries da realidade. As questões, como fontes de problemas, correspondem ao deslocamento do objeto virtual, em função do qual as séries se desenvolvem.²⁹

O disfarce é uma das potências do conceito de repetição junto ao deslocamento do objeto virtual; ele é a potência positiva da repetição que faz saltar diferenças, intensidades em que se pegam as linhas de fuga e os efeitos cômicos. É uma diferença mais profunda, com a força de repetir, que está atuando na arte, camuflando-se nos interstícios dos signos, entresignos. E talvez possamos, para ligar o conceito de objeto virtual às artes, enxergar a obra de arte também com uma potência de disfarce e deslocamento de fragmentos que ela trabalha, objetos não totalizáveis que o artista faz deslocar pelos disfarces da diferença positiva e criadora. A obra de arte, bem como o objeto virtual em *Diferença e repetição*, é “um trapo de passado puro” criado pelo artista, contemporâneo do presente que ele foi e do passado que ele é. A arte faz o passado insistir no presente, mas não como passado que passou, mas como força de repetir-se diferentemente. Em *Mil Platôs*, tais fragmentos são “signos-partículas”,³⁰ conectadas de maneira notável às linhas de fuga e a uma máquina abstrata que as traceja, e que o artista então constrói à medida em que segue suas linhas absolutamente diferenciadoras.

Há uma máquina abstrata de mutação, que opera por decodificação e desterritorialização. É ela que traceja as linhas de fuga, [...] ela mesma está em estado de fuga, e erige máquinas de guerra sobre suas linhas. [...] Os segmentos duros ou molares não param de colmatá-la, de tapá-la, de barrar as linhas de fuga, enquanto ela não pára de fazê-los escoar, “entre” os segmentos duros e numa outra direção, sub-

²⁹ DR, pp. 140-1.

³⁰ MP, *passim*. Para a conexão das linhas de fuga aos signos-partículas em *Mil Platôs*, cf. p. 273.

molecular. Mas também, [...] há todo um domínio de negociação, de tradução, de transdução propriamente molecular, onde ora as linhas molares já são trabalhadas por fissuras e rachaduras, ora as linhas de fuga, já atraídas rumo a buracos negros, as conexões de fluxos, já substituídas por conjunções limitativas [...]. E tudo de uma vez só. De uma vez só as linhas de fuga conectam e continuam suas intensidades, fazem jorrar signos-partículas pra fora dos buracos negros; mas se assentam sobre micro-buracos negros em que elas giram, sobre conjunções moleculares que as interrompem; e também entram em segmentos estáveis, binarizados, concentrizados, eixados num buraco negro central, sobrecodificados.³¹

MÁQUINA DE PRODUZIR RISADAS

Como entender essa máquina no caso de Fielding? Ela é seus livros, seus personagens, na medida em que o livro, e os personagens, sempre estão conectado ao que lhes é exterior. Mas ela também é o próprio Fielding, em seu curso de criação e de combate ao que emperrava o traçado de sua linha. Homenagem à história do travestimento de Fielding: aprende-se em sua biografia que ele e sua esposa Mary, durante dois meses em 1751, fizeram a encenação de um dos atos da peça de 1730 *Author's Farce*, das mais polêmicas de Fielding dramaturgo antes do Licensing Act. Há anos não era encenada, mas desta vez foi à maneira de um mamulengo, fantoches no lugar dos atores, ou seja, disfarce das mãos e descentralização do ator na multiplicidade de personagens que ele desloca e dá sentido. E, neste caso, disfarce dos próprios fantoches na obra e em suas linhas de fuga, uma vez que Henry e Mary usaram de sua fantochada, para o papel principal, um fantoche chamado Mr. Punch, tradicional dos barriquins de fantoche ingleses e inspirado na *commedia dell'arte* italiana. Mr. Punch se disfarça entre os outros fantoches, como herói da farsa do autor-personagem da peça, mas e o próprio autor da peça? Era justamente Fielding quem operava os fantoches, travestido porém de mulher: a Madame de la Nash! E ela apresentou sua farsa a uma platéia que lá entrava “pelo preço de um café, de um chá, ou de um chocolate.”³² O disfarce contra a censura de Estado, procedimento que já em *Tom Jones* Fielding parece levar em conta quando ele dá um verbo, *burlescar*, às operações que definem o burlesco enquanto uso político de uma arte dos disfarces.³³

³¹ *MP*, p. 273.

³² *Oxford Dictionary of National Biography*, vol. 19, p. 506.

³³ No dicionário *Houaiss* da língua portuguesa, é adequado o texto que exprime a operação do *burlesco*: forma de teatro “que traveste o nobre em vulgar e vice-versa, p. ex., imputando objetivos altaneiros e brilhantes a

O Poeta, desejoso de comprazer uma Imaginação lasciva e extravagante, tomou Refúgio nesse Poder [dos deuses], cuja Extensão seus Leitores [ou auditores] não eram em nada Juízes, ou então imaginavam que este Poder era infinito e, conseqüentemente, não poderiam ficar chocados com nenhum dos Prodígios relatados sobre ele. (...) De todo meu coração, eu gostaria que *Homero* tivesse conhecido a Regra prescrita por *Horácio*, de introduzir Agentes sobrenaturais tão mingudadamente quanto possível. Aí então não teríamos que ficar vendo seus Deuses arrojando-se em Errâncias triviais, e amiúde se comportando de maneira a não apenas prevaricar todo Título ao Respeito prevaricado, mas a eles próprios virarem Objetos de Escórnia e Derrisão. Conduta essa que deve ter chocado a Credulidade de um Beato pio e sagaz; e que nunca poderia ter sido defendida, salvo em se concordando com uma Suposição à qual estive algumas vezes inclinado, que esse grão glorioso Poeta, coisa que ele certamente era, tinha um Intento de burlescar a Fé supersticiosa de sua Época e País.³⁴

Há um grito de Fielding, retumbante em sua obra: Não à piedade do perverso e ao triunfo da pobre submissa. Não ao achatamento das pessoas e coisas, das relações, da vida, numa espécie de engrama, como se um padrão moral ela fosse. Neste sentido, é impressionante como Fielding aglutina sua obra ao conteúdo da forma mercantil, pois ainda se trata de uma teoria das virtudes e vícios, e entretanto, e aqui está a diferença determinante: essas noções são dramatizadas, são dinamizadas. O objetivo é outro. Na dedicatória, onde lemos “recomendar Bondade e Inocência foi meu sincero Intento nesta História”, Bondade e Inocência representam a verdadeira virtude, mas em sua *definição real*, virtude é um “sólido Conforto interno da Mente”, é uma liberação das “fortes Energias de uma Mente boa”,³⁵ de suas forças ativas, em *necessária oposição à culpa*, às forças reativas que podem tomar conta do espírito, e aos terrores da ansiedade “que a Culpa introduz em nossos Seios”. Eis a forma mercantil mas revertida contra ela mesma. Algo deve fugir, pelos meandros dos seus códigos a forma mercantil da literatura será transpassada, e quem faz isso é o humor, ele dinamiza e dramatiza as sensações: “*I have endeavoured to laugh Mankind out of their favorite Follies and Vices*” – uso interessantíssimo do verbo *laugh* (rir) com o advérbio *out*

personagens de tramas chás”.

³⁴ *Tom Jones*, VIII, 1.

³⁵ *Tom Jones*, XIII, 1.

(fora),³⁶ ao qual Octavio Mendes Cajado nos deu uma bela tradução: “procurei meter a riso todos os disparates e vícios prediletos do humano”.³⁷ *Não apenas rir mas rir e escapar.*

Não se trata mais de preceitos e configurações moralizantes que a literatura ajudaria a formar, como em Richardson, mas agora o que há é sempre uma *conversação* que movimenta as coisas. A moral é dramatizada. Ou melhor: porque a dramatização está nas coisas, em suas variações, e porque dramatiza-se na contingência das relações, então as noções de vício (ou desvario) e virtude (ou amor) passam a exprimir, com Fielding, problemas que arrastam as pessoas em seus relacionamentos, cuidando de seus destinos particulares, cotidianamente de inúmeras maneiras, e consolidando hábitos contraídos, na verdade, sem que se saiba direito como, por empréstimo forçado, dentro das famílias, nas instituições, junto a pessoas e lugares que se frequentou. Mas que arrastam também as sociedades, os animais, as paisagens, a natureza inteira. Por exemplo, todo o imbróglio criado por Richardson para justificar a repressão do desejo feminino, é explicado da seguinte maneira por Fielding: em duradoura autoridade, certas relações na família quebram o desejo amoroso de uma jovem, fazem dele um prêmio a ser debitado na ocasião do encontro fatal, porque destinado desde sempre a ter lugar, o encontro do prometido com a virgem: desde sempre o prometido é o homem que nasce junto com a virgem. A virgem nasce com um prometido já ideal, aquele que no fim a esposará, o premiado de sua virtude feminina. É um caso da repressão burguesa no desejo, da *frivolidade* puritana pela qual as mocinhas são feitas de enfeite à oferta de pretendentes, guardiãs do próprio dote, só que já não se sabe mais de qual dote se trata, pecúnia ou sexo, faces da mesma moeda, do mesmo contrato. Cada vez que Fielding avalia a conversação na contingência do mundo, “no grande Teatro da Natureza”,³⁸ é como encenador que ele faz tal avaliação, pois toma como relevantes, não esse estado repressivo do desejo, mas aqueles dinamismos que estão metamorfoseando as relações entre as pessoas, entre as palavras e as coisas; aquelas movimentações que estão fazendo contágio, abrindo brechas no fluxo desejante.

Não estamos defendendo que a natureza possa ser mensurada por dois contrários, um positivo outro negativo. Tampouco defendemos um embate dialético que faria irromper de ambos

³⁶ De acordo com o dicionário Oxford, essa conexão de *laugh* com *out* é equivalente à expressão “*brazen out with laughter*”, onde *brazen out* é “agir desavergonhadamente no que diz respeito ao seu próprio comportamento”, de modo a “não apresentar remorso” (*Shorter Oxford Dictionary*, vol. 1, p. 283).

³⁷ Henry Fielding, *A História de Tom Jones: um Enjeitado*, p. 11.

³⁸ *Tom Jones*, VII, 1.

a solução para um futuro do homem. Se assim fizéssemos, não estaríamos nos desvencilhando do despotismo do significante. Vício e virtude dizem respeito ao “processo” entre as coisas, à *variação contínua* de um jogo de forças, e às qualidades respectivas que assinalam tal ou qual configuração dessas forças. São indiscerníveis, *indiscernibilia*, ou limiares indiscerníveis que percorrem os afetos e as mudanças entre os corpos, buscando os signos que exprimem quais forças dominam. Essas duas noções estão mortas, ou sobrevivem moribundas, quando se as considera tão somente como princípios morais do que faz e diz uma pessoa, identificando, na falta, o desejo com aquele que deseja. Na literatura, é o moralismo à la Richardson, que ganha maior desenvolvimento e maiores pretensões com Jane Austen, por exemplo: modelos de conduta do início ao fim, personagens exauridas na própria negação de sua sexualidade, esquadrinhamento dos afetos, no mais profundo dos afetos, para melhor extrair máximas que julgariam a vida, que a organizariam de acordo com um plano primordial e originário, e finalmente, transformação súbita em favor do matrimônio, mesmo que tal desfecho (no caso de Pamela) vá contra qualquer regra concreta de consistência de uma personagem: é a resolução de todos os conflitos por uma façanha do autor, um lance de mágica embebido em idéias de sentimentalista. Portanto, é da ordem do imaginário essa transformação, ou mais exatamente: do reativo na imaginação. E *Pamela* não deixará de ser uma ficção desse tipo, e ficção impressionante por sua capacidade adaptativa, fazendo parte e alimentando o conteúdo da forma mercantil na literatura.³⁹ É o que se nota na paródia que Fielding escreveu para o romance de Richardson, intitulada *Shamela*, do verbo *sham*, “fingir”. Nas palavras de um tradutor brasileiro de Fielding, Shamela é “uma criadinha interesseira e despudorada que, ao mesmo tempo em que namora o pároco local, simula virtude para seduzir o patrão (rebatizado como sr. Booby [Bobão]) e apanhá-lo nas redes do matrimônio”. Por sua vez, Pamela seria, para Fielding, “uma hipócrita que se oferecia ao assédio do patrão com a boa-vontade de uma caça-fortunas e que pintava a si mesma em tons virtuosos.”⁴⁰ E o mais

³⁹ É notável o quanto desse puritanismo, ou sentimentalismo moralista, ainda persiste nos best-sellers atuais, e nos seus filmes, fenômenos mundiais de consumo, ainda principalmente entre mulheres.

⁴⁰ Introdução de Roger Maioli dos Santos à sua tradução do primeiro romance publicado por Fielding, *Joseph Andrews* (Cotia, Sp: Ateliê Ed., Campinas: Ed. da Unicamp, 2011, p. 19-20). Não poderemos aprofundar nosso estudo nem a *Shamela* nem a *Joseph Andrews*, e o único livro de Fielding a que nos debruçamos é *Tom Jones*. Mas vale dizer que Fielding combateu o moralismo em todas essas obras, e sobre tais desdobramentos, reportar-nos-emos a essa mesma introdução de Maioli dos Santos, bem como ao seu artigo “Empiricism and Henry Fielding’s Theory of Fiction”, (in *Eighteenth-Century Fiction* 27, nº 2, inverno de 2014-15) que apresenta parâmetros nos quais se pode pensar em Fielding uma teoria sócio-ética aliada a uma prática na experimentação, ambas constituindo um empirismo em seus escritos, um consistente regime empirista que concernia aos problemas e questões que a filosofia e a literatura inglesas colocavam à época.

interessante, prova de espirituosidade do gênio de Fielding, é *Shamela* ser uma história contada também através de cartas: cartas secretas que chegaram às mãos do autor e que, subentende-se, Richardson desconhecia no momento em que escrevera sua *Pamela*.

Para Fielding, o moralismo se resume, em seu valor afetivo, a uma questão de desvario. Quando ele fala em desvario (*folly*) entre os indivíduos, é para acusar um bloqueio do desejo, dos jogos de amor, uma contração de hábitos repressivos que barram e impedem a conversação dos diferentes. Por exemplo, o desvario das mães e de suas filhas fazendo propaganda do seu puritanismo, do seu desprezo pelo sexo: “Estou convencido de que nunca houve tão pouca Intriga Amorosa sendo estimulada entre Pessoas de Condição do que agora. Nossas Mulheres hodiernas foram ensinadas por suas Mães a fixarem seus Pensamentos apenas na Ambição e na Vaidade, e a desprezarem os Prazeres do Amor como indignos do seu Olhar; e tendo sido casadas mais tarde, pelo Cuidado de tais Mães, sem ter Marido, parecem estar muito bem confirmadas na Justeza desses Sentimentos; daí porque elas se contentam, no estúpido Restante da Vida, com a Procura por mais inocentes Diversões, todavia receio serem mais pueris, a mera Menção das quais iria se ajustar mal à Dignidade desta História. Em minha humilde Opinião, a verdadeira Característica do atual *Beau Monde* é antes o Desvario que o vício, e o único Epíteto que ele merece é o de *Frívolo*⁴¹.” E esse desvario persiste, o moralismo adapta-se às épocas e sociedades diferentes, sempre em conformidade com uma repressão do desejo, e alianças funestas com os poderes e seus aparelhos de repressão. Funestas para a literatura, igualmente, e à vida que ela pode fazer passar.

As últimas conseqüências desse estufamento da moral puritana, nas artes, nos governos, nas religiões, no cotidiano de toda gente, são expostas e combatidas especialmente por D. H. Lawrence. Toda sua obra é um combate às forças reativas que esmagam o desejo e reprimem e demonizam as sexualidades. *O amante de Lady Chatterley* é, sem dúvida, também uma máquina de guerra contra a negação do desejo pelo ideal virtuoso puritano. Em última instância, ideal pessimista. No texto em que defende seu romance contra as edições piratas que proliferam e sobretudo contra a censura judiciária, conhecido como “À propos de Lady Chatterley’s Lover”, Lawrence arruma o sentido político e revolucionário desse livro e, no limite, de toda sua obra. Mais à frente se verá, num capítulo à parte, como se espraia tal problema em Lawrence, e também em Henry Miller. Por agora ficará ressaltado, sem aprofundar nos termos, o elogio feito a Fielding

⁴¹ *Tom Jones*, XIV, 1.

nesse texto-defesa, elogio que lhe contrasta fortemente com Jane Austen, em palavras que reusaríamos, tais quais, em contraste também com Richardson: “Na velha Inglaterra, a curiosa conexão-de-sangue mantinha as classes juntas. Os nobres rurais [*squires*] podiam ser arrogantes, violentos, valentões e injustos, todavia de algum jeito eles estavam *numa mesma* com o povo, parte da mesma corrente sangüínea. Sentimos isso em Defoe ou Fielding. E aí, na torpe Jane Austen isso foi embora. Essa solteirona já tipifica a “personalidade” ao invés do caráter, o agudo conhecer em aparteza [*knowing in apartness*] ao invés do conhecer em junteza [*knowing in togetherness*], e ela é, ao meu sentir, completamente desagradável, inglês no sentido ruim, torpe, esnobe da palavra, assim como Fielding é inglês no sentido bom, generoso.”⁴² De modo que podemos prosseguir e ver mais de perto o humor de Fielding, sua maneira de humorizar.

O DINAMISMO DOS AFETOS

Primeiramente, o procedimento do narrador. Ele está à espreita das velocidades e lentidões que arrebatam e transportam os personagens. À espreita dos ritmos. Seu objetivo, seu maior desejo, é deslocar-se na maior agilidade que puder de modo a colocar-se nos interstícios dos personagens e das paisagens, lá onde estão as “Matérias de Conseqüência”, *Matters of Consequence*, aqueles acontecimentos determinantes que dão movimento e fazem a história virar de ponta-cabeça e os personagens girarem com ela. Fielding reivindica um procedimento de historiador atento ao mais relevante de um acontecimento complexíssimo como o de uma revolução social: “pretendemos perseguir o Método daqueles Escritores que professam revelar as Revoluções dos Países, do que imitar o penoso e volumoso Historiador que, para preservar a Regularidade de suas Séries, pensa estar obrigado a preencher Papéis e Papéis de Detalhes de Meses e Anos em que nada de notável aconteceu.” Neste sentido, a vigilância atenta ao relevante precisa ser rápida ou bem lenta, isto é, precisa lidar com velocidades: “Quando qualquer extraordinária Cena apresentar-se (confiamos que amiúde será o Caso), nenhum Desassossego e Papel nenhum pouparemos para abri-la à larga ao nosso Leitor; mas se Anos inteiros passarem sem produzir qualquer coisa que valha um Reparo, não ficaremos receosos dum Hiato em nossa História; mas *nos apressaremos* pra cima das Matérias de Conseqüência, deixando tais Períodos de

⁴² À *Propos of Lady Chatterley's Lover*, in D.H. Lawrence, *Sex, Literature and Censorship*, p. 109.

Tempo totalmente inobservados.”⁴³ O tom galante que o narrador mantém relativamente aos encontros e conversações de seus personagens; a segurança de que se mostra capaz ao operar deslocamentos entre os personagens e as paisagens de modo a deslanchar seus efeitos de humor, tudo se encontra, ora ancorado ora à deriva, mas a todo momento no seio de um imenso plano de composição, “a grande Loteria do Tempo”, onde estão em movimento os personagens e suas conversações, as singularidades e seus encontros, junto a dinamismos e dramatizadores que neles incidem. A história é contada à medida que ela avança, no presente contínuo que o narrador acompanha sem ousar controlar; mas igualmente se poderia dizer que o plano de composição não funcionaria, por mais que se tentasse controlar suas passagens e encontros, caso o narrador não estivesse entregue a um estado afetivo especial que sente as velocidades e lentidões, os movimentos e repousos acontecendo ao longo da história. Estado afetivo que sente, cujo verbo preferido é sentir, mas o verbo sentir é sempre já um bloco de sensações que o narrador precisa experimentar e fazer com que seja experimentado. Sensações que não supõem um sujeito centralizador a partir do qual elas se originam – justamente porque o narrador procede à espreita – mas são impessoais, e devem se alastrar pelos encontros e forças, atingindo a todos em graus diferentes, pois elas nascem justamente das conversações, desses encontros. O plano de composição não é um resultado dessas sensações, e sim o imperceptível sem o qual elas não existiriam. É mergulhado nele, sem nunca percebê-lo como totalidade ou conclusão, que o escritor resgata as potências cômicas de seu material na percepção relativa dos encontros; e longe de ser causa originária do plano de composição, tal bloco de sensações é a condição primeira, àquele que procura os afetos em jogo num encontro, para que o plano de composição possa, por sua vez, ser sentido: para que ele devesse um ser de sensação. Eis porque DelGua dizem que “os personagens só podem existir, e o autor só pode criá-los, porque eles não percebem, mas são passados na paisagem e fazem, eles próprios, parte do composto de sensações.”⁴⁴

É inesgotável a variedade das forças que dinamizam a história em *Tom Jones*. Tudo pode se engatar, alaridos que interrompem uma conversa, a chegada de alguém inesperado, batidas na porta, gritos em plena estrada vindos da mata contígua... Bem diferente de Swift, por exemplo, que em suas histórias de Gulliver também trabalha os efeitos cômicos de um contraste, mas apenas ao nível de figuras humanas e costumes sociais comparativamente disparatados (as

⁴³ *Tom Jones*, II, 1. O itálico é nosso.

⁴⁴ *QPh?*, p. 159.

minúsculas pessoinhas de Lilliput, ou os gigantescos habitantes de Brobdingnag, relativamente a Gulliver humano inglês do século XVII). Fielding explora graus ainda menores que o lilliputiano, graus moleculares que levam não apenas os corpos individualmente definíveis, e os costumes como determinantes desta ou daquela população, mas também fenômenos impessoais e coletivos que arrastam a natureza inteira. Nota-se uma metamorfose dos efeitos cômicos que Bergson analisou, efeitos que nasceram e se desenvolveram na pantomima popular e no teatro de comédia mais refinado, e que Fielding resgata dos palcos e agencia em nova forma de expressão no romance. Há um movimento de molecularização e de mudança de natureza quando, por exemplo, a avarícia, a hipocrisia, que no teatro de caracteres são propriamente personagens: Tartufo ou o Falso Devoto, o Avarento &c., e que em Fielding, ao contrário, já não são um caráter, ou tipo moral, e sim forças não individuais, dinamismos que acontecem pelo contato, por choques, por contigüidades prolongadas, ou encontros abruptos. Isso envolve toda uma conversação entre os personagens, e corpos e desejos diferentemente conversantes entre si e entre as coisas. São forças contagiantes que transportam os personagens e passam a dominá-los em suas conversações e em suas condutas, formando um efeito caricatural ao invés duma questão de moralidade;⁴⁵ ou então, são recrudescimentos de um hábito dominante, espécie de teimosia viciante e travada: “mas ele era por Natureza suspeitador, e havia ficado ainda mais desde a Perda de sua Colher. Em suma, o Pavor de ser roubado absorveu totalmente a confortável Consideração de que ele nada tinha a perder.”⁴⁶ E as recompensas que são prometidas numa conversa funcionam como conversores para certos personagens, eles entram num fluxo avarento irresistível, por exemplo quando um deles se coloca na posição de transmissor de algo que se passou para um terceiro ignorante, e este terceiro está completamente enroscado nisso que se passou, ele ignora alguns pedaços do acontecimento, que se lhe tornam cruciais, já que seu próprio sossego depende disso, e então precisa aprendê-los da parte de alguém inteirado nos pedaços obscuros, é preciso *ir conversar* com fulano ou sicrana, fazer uma conversação e, muito freqüentemente, propor uma recompensa pela divulgação dos pedaços. A embriaguez opera no mesmo sentido. Mas também um grito no aposento contíguo, uma confusão generalizada à frente de uma estalagem, um estrondo repentino que arrebatava não

⁴⁵ Segundo a definição de Bergson, a arte do caricaturista consiste em buscar, num rosto, num corpo, aquele movimento “imperceptível” que se interrompeu em certo ponto, que a natureza poderia ter continuado mas, por alguma variação diferencial, teve de tolher, e o caricaturista, atento a tais movimentações arretadas e dobras prolongáveis, quer “tornar visível a todos os olhos, engrandecendo-o” (*Le rire*, p. 28).

⁴⁶ *Tom Jones*, X, 7.

apenas os personagens *mas toda a conversação*. São dinamizadores que fazem deslanchar os mais variados efeitos cômicos, e tudo que vinha acontecendo é deslocado forçosamente em direção àquilo que se fez ouvir, que se fez sentir, a ponto de desarranjar o estado de coisas e aplicar outras variáveis e outras velocidades.

Esses dinamizadores, como se vê, têm a maior relevância na maneira fieldinguiana de humorizar porque são aquilo que torna a história cada vez mais intrincada, entremeando os personagens e os acontecimentos. Além disso, e talvez o mais importante, tais dinamizadores fazem parte de uma apreensão intensiva que açambarca a natureza inteira como grande máquina de pedaços maiores e menores interligados. Por essa interligação, até mesmo a menor mudança, o menor desvio na extensividade da máquina pode sofrer erupções de mudanças intensivas que afetam todo seu funcionamento. A natureza como máquina operando de um ponto de vista molecular, do pequeno acontecimento engrenado numa enorme alteração. A respeito de certo acontecimento na história, Fielding explica sua idéia: “Embora este Incidente provavelmente parecerá de pequena Conseqüência a muitos de nossos Leitores; todavia, por leviano que seja, teve um Efeito tão violento no pobre *Jones*, que achamos de nosso Dever relatá-lo. Na realidade, existem muitas pequenas Circunstâncias omitidas com demasiada freqüência por judiciosos Historiadores, das quais surgem Acontecimentos de máxima Importância. O Mundo, com efeito, pode ser considerado como uma vasta Máquina, em que grandes Rodas são colocadas originalmente em Movimento por aquelas que são bastante diminutas, e quase imperceptíveis a Olhos que não sejam os mais fortes.”⁴⁷ Máquina, ou Natureza, ou Fortuna, ou Acaso. Os personagens de Fielding são pegos a todo momento, inesperadamente, abruptamente, violentamente, por forças de fora, notícias estrondosas e encontros transtornantes que lhes lançam em disparada, que interrompem algo que vinha se passando e lança tudo a uma nova direção. De um de seus personagens, que topa com uma dessas forças (ele recebe comunicado de que, em sua ausência, fugiu-lhe a filha com um rapaz), Fielding diz: “ele prontamente deixou a casa, mal sabendo o que fazia, nem pra onde ia”, e é um enunciado que se aplica ao longo do livro, linhas de fuga que pegarão todos os personagens. É assim que se explica a idéia de Fielding segundo a qual corpos viciosos têm uma rugosidade que retém movimentos, que faz entroncamentos com outros, e se comunica com outros corpos por contágio, numa contaminação que diz respeito à

⁴⁷ *Tom Jones*, V, 4.

conversação e às distâncias relativas entre eles, o quão próximos estão e de que maneira. A composição de forças se dá por contágio, por proximidade e por contigüidade. Como numa cena noturna de fortíssima tempestade, o fluxo verbal delirante de um personagem tomado pelo medo, e que havia acabado de despencar de seu cavalo cujas pernas um trovão aterrorizou, e tal personagem fala e fala em sua agitação, o que acaba por arrojar *todos* os envolvidos numa seqüência de tombos e de “infecções” do mesmo medo supersticioso: “O Guia, e quiçá também seu Cavalo, estavam ambos tão atentos a esse Discurso, que, seja por Falta de Cuidado, ou por Malícia da Bruxa [objeto do discurso do medroso], ambos estavam agora se espreguiçando na Lama”, e o pobre guia “estava agora infectado com as mesmas Apreensões.”⁴⁸

Noutro momento da história, Tom Jones decidiu-se por encerrar suas freqüentações amorosas com a filha do guarda-caças. Ele consegue ganhar acesso ao quarto da moça, e posta-se à frente da cama onde ela está deitada, comunicando-lhe sua decisão. A moça explode em choro, fica furiosa e se lança num fluxo *desvairado* de fala, cuja interrupção deslancha a risada.

‘Não, irei sempre odiar e desprezar tudo que é de Sexo por sua Causa.’ –

Assim ela vinha procedendo, quando um Acidente pôs um Basta à sua Língua, nem antes dela ter escoado metade de sua Carreira. O Quarto, ou melhor, Sótão, em que restava *Molly*, estando acima dum Par de Escadas, ou seja, no Topo da Casa, tinha uma Figura inclinada, parecendo o grande *Delta* dos *Gregos*. O Leitor *Inglês* talvez forme melhor Idéia disso, ficando-lhe dito que era impossível pôr-se endireitado salvo no Meio. Agora, como ao Quarto carecia a Conveniência de um Guarda-roupa, *Molly* havia, para suprir tal Defeito, apregoadado um Trapo contra os Espigões da Casa, que circunvalavam um pequeno Buraco onde seus melhores Trajes, alguns Gorros, com outras Coisas de que ela recentemente havia se provido, estavam pendurados e assegurados da Poeira.

Esse Lugarzinho fechado afrontava exatamente o Pé da Cama, ao qual o Trapo estava de fato bem rente pendurado, que de algum Jeito ele servia para suprir a Falta de Cortinas. Agora, que *Molly*, nas Agonias de sua Raiva, tenha empuxado esse Trapo com seus Pés; ou que *Jones* tenha tocado nele; ou ainda que a Tarracha ou Prego tenha cedido por Conta própria, disso não estou certo; mas assim que *Molly* pronunciou aquelas últimas Palavras, registradas acima, o maldito do Trapo bambeia em seus Cavilhos, e dá a descoberta tudo que ele escondia; onde apareceu em meio a outros Utensílios femininos – (com Vergonha escrevo

⁴⁸ *Tom Jones*, XII, 12.

isso, e com Pesar há de ser lido) – o Filósofo *Square*, numa Postura (pois o Lugar estava longe de lhe admitir ficar de pé) tão ridícula quanto se puder concebê-la.⁴⁹

A Postura em que ele estava, realmente, destoava muito pouco daquela de um Soldado amarrado pelo Pescoço e Calcanhares; ou então estava parecendo a Atitude de uns Sujeitinhos que freqüentemente vemos nas Ruas públicas de *Londres*, que não estão sofrendo mas merecendo uma Punição por estarem daquele jeito. Ele tinha um Gorrinho pertencente a *Molly* em sua Cabeça, e seus dois largos Olhos, no Momento que o Trapo caiu, fitaram diretamente *Jones*; assim pois, quando a Idéia de Filosofia foi adicionada à Figura agora descoberta, teria sido difícil pra qualquer Espectador refrear uma Risada moderada.⁵⁰

Esse trecho é um esplêndido exemplo, no romance, de uma das leis de Bergson para o cômico: “*rimos todas as vezes que uma pessoa nos dá a impressão de uma coisa.*”⁵¹ Gênio de Bergson por ter apreendido filosoficamente esse procedimento da comédia: “*o corpo toma o passo da alma (...) a forma querendo primar o corpo (...) a letra procurando picuinha no espírito*”⁵² – e o traço obviamente cômico dessas frases de Bergson, com efeito ele atravessa todo seu livro e afeta todos os conceitos que lá se desempenham. Bergson *também dramatiza* seus conceitos no opúsculo sobre o riso, onde um dos mais complexos é o conceito de rigidez, ou de enrijedura,⁵³ definido como uma “inflexão da vida na direção do mecânico”, e que explicaria o efeito cômico, dos mais simples, como alguém que tropeça e se desequilibra – por enrijedura o corpo insistiu no movimento da passada, quando na verdade todo seu automatismo deixara de funcionar no encontro com aquilo que lhe rendeu um tropeço –, até os mais complexos, como o esboroamento de todo um presumido caráter, no teatro e na literatura; ou então a chacoalhada de um hábito endurecido, de uma máscara que mantém aparências de adequação social e retidão moral – efeito

⁴⁹ Mr. Square é um dos preceptores de Jones, sempre de prontidão para explicar quaisquer acontecimentos por meio de princípios pseudo-metafísicos, como um dado viciado ou um disco riscado (*square* em português é “quadrado”, e em ambas as línguas quer dizer “tacanho”), mantendo em seu proceder um arremedo de retidão moral e espiritual.

⁵⁰ *Tom Jones*, V, 5.

⁵¹ *Le rire*, p. 45.

⁵² *Idem*, p. 43.

⁵³ De modo a fazer a rima opositora com “feiúra” que Bergson propõe (p. 30): “Lá onde a matéria consegue, então, espessar exteriormente a vida da alma, congelar seu movimento, contrariar enfim sua graça, ela obtém do corpo um efeito cômico. Portanto, caso se queira definir aqui o cômico aproximando-o de seu contrário, seria preciso opô-lo mais à graça do que à beleza. Antes enrijedura [*raideur*] que feiúra [*laideur*].” Feiúra e beleza são categorias de juízo e acabam por cair numa apreciação moralista do humor, enquanto que graça e enrijedura dizem respeito estritamente aos movimentos do corpo, às velocidades e lentidões que ele ganha ou perde, e são o que realmente deslancham o efeito cômico.

que esta cena de Fielding justamente trabalha a esplendor. De certa maneira, todos os conceitos que Bergson cria para apreender o cômico compõem aquilo que ele chama, e que é o mais importante, de “lógica da imaginação”. Bergson, todavia, neste opúsculo de 1900, consegue ser mais refinado e sóbrio do que as grandes estéticas do séc. XIX, que preferiam firmar a imaginação exclusivamente na subjetividade do artista, ou na objetividade da obra enquanto esta é mediada pelo artista. A lógica da imaginação que Bergson reivindica, e que está em pleno funcionamento na comicidade, é menos concernente ao gênio unitário de um sujeito-artista que modifica um mundo exterior à sua disposição, do que a uma imensa e complicada malha de entrecruzamentos de corpos, imagens de corpos, coletividades de corpos, que são *afetados por* imagens. “É algo como a lógica do sonho, mas de um sonho que não estaria abandonado ao capricho da fantasia individual, sendo o sonho sonhado pela sociedade inteira.”⁵⁴ Que seja esquecida a imaginação enquanto faculdade geral de misturar imagens e relações de imagens; faculdade que se desempenharia com certa propensão a negligenciar nexos causais e racionais, igualmente distinta da memória, da percepção, num quadro de faculdades do espírito, e que freqüentemente recairia em erros de interpretação, facilitando a crença em superstições e mantendo os corpos em estado de ilusão. Não se trata absolutamente disso. Não é a imaginação tal como Spinoza com justeza denuncia na *Ética* (II, 17, esc.), simples afecções da mente representando imagens de corpos que não existem realmente, e que está na base da superstição religiosa. E talvez, por isso mesmo, em sua obra posterior *Duas fontes da moral e da religião* (1932), Bergson tenha preferido opôr ao conceito de imaginação (que, no fim das contas, está demasiadamente ligado ao sujeito, como faculdade geral), o conceito de *fabulação*, que consiste em “criar personagens cujas histórias contamos a nós mesmos”, ou ainda mais verdadeiramente, o material que a fabulação trabalha e prolifera são “potências semipessoais” ou “presenças eficazes”. Portanto, a lógica da *fabulação* que é possível resgatar com Bergson mobiliza todas as faculdades que se queira atribuir a um espírito humano. Parafraseando DelGua, tal lógica, como os processos de devir em que as linhas de fuga correm, é abstrata sem todavia deixar de ser real. É uma lógica virtual que tira seu viço da *variação contínua* que os corpos modulam entre si, mas que não precisa ater-se a corpos definidos organicamente, corpos como organismos. Ao contrário, ela considera corpos das mais diversas naturezas: um conjunto de sons é um corpo; um conjunto de palavras, num fluxo louco ou

⁵⁴ Idem, p. 37.

tartamudeadas; um conjunto de gestualidades sem o corpo orgânico que lhes suportava de início, um bloco puro de gestos que artistas e atores e atrizes vão resgatando e modulando ao longo do tempo. Todos esses corpos de naturezas bem diversas são misturados e conjugados por essa lógica que é, portanto, uma lógica de heterogêneos, e cujo operador mais importante é a conjunção E, o uso diferenciador do E, que deixa de ser mero conector de termos, cópula de diferentes, mas que funciona ele próprio como diferenciação que extrapola as diferenças relativas; diferenciação que produz novos estados de diferença, enredando as variáveis as mais diversas numa mesma linha que é de *variação contínua*.

Não é que estejamos alçando especificamente a conjunção E, enquanto corpo morfológico da língua, a uma posição privilegiada relativamente a todos os outros corpos que a linguagem mobiliza. É preciso entender o E como um tensor da língua, como *síntese disjuntiva* que arrebatava toda a linguagem, de que a linguagem está repleta, e que um escritor terá de fazer a experimentação caso não deseje ver sua obra sendo tragada por linhas duras e conformistas. O funcionamento dos tensores da língua aparece quando, em *Mil platôs*, DelGua retomam um exemplo grandioso do poeta americano Cummings: *he dance his did, they went their came*. Há uma interpretação chomskyana que tenta reduzir o desvio lingüístico como mera variável de uma construção gramaticalmente correta: “Pode-se reconstituir as variações pelas quais as variáveis gramaticais passam virtualmente para desembocar em tais expressões gramaticais (*he did his dance, he danced his dance, he danced what he did..., they went as they came, they went their way...*)”. Mas é preciso evitar acreditar, dizem DelGua, “que a expressão atípica seja produzida pelas formas corretas sucessivas. Ao invés disso, é ela que produz a variabilização⁵⁵ das formas corretas, e lhes arranca de seu estado de constantes. A expressão atípica constitui uma ponta de desterritorialização da língua, ela desempenha o papel de *tensor*, isto é, faz com que a língua tenda para um limite de seus elementos, formas ou noções, rumo a um aquém ou um além da língua. O tensor opera uma espécie de transitivização da frase, e faz cadeia. Ele assegura um tratamento intensivo e cromático da língua. Uma expressão tão simples quanto E... pode desempenhar o papel de tensor através de toda a linguagem. Neste sentido, E é menos uma conjunção do que a expressão atípica de todas as conjunções possíveis que ele coloca em variação contínua. Assim, o tensor não se deixa reduzir nem a uma constante nem a uma variável, mas assegura a variação da

⁵⁵ Em francês, *mise en variation*, que pode ser literalmente traduzido como “colocação em variação”.

variável subtraindo, a cada vez, o valor da constante ($n - 1$). Os tensores não coincidem com nenhuma categoria lingüística; são, no entanto, valores pragmáticos essenciais aos agenciamentos de enunciação bem como aos discursos indiretos.”⁵⁶

Voltemos ao nosso autor inglês do momento. Talvez seu problema principal, como encenador e dinamizador dos afetos para o cômico, tenha sido este: Como conjugar um romance com a pantomima popular e seus efeitos de humor? Como criar os tensores necessários, que farão a pantomima popular e o romance se indistinguiem, produzindo algo novo, uma nova maneira de escrever, nova maneira de humorizar? Tal problema se acopla à lógica abstrata da fabulação. Fielding pode ser tomado como inspirador da fórmula que Deleuze pronuncia a respeito do romance moderno, naquela conversa com Hélène Cixous: “O ato de nascimento do romance é a uma só vez inventar uma forma mercantil determinada e, ao mesmo tempo, por isso mesmo, a contragolpes, criar linhas de fuga de um novo tipo. Fugas, fluxos.”⁵⁷ O romance mudará de natureza, entrará num devir irresistível que afeta a gramática da língua bem como a semântica, a fonética, a sintática, em proveito desses efeitos intensivos de humor.⁵⁸ Mas também a pantomima não poderá simplesmente ser aplicada no romance, ela igualmente sofrerá metamorfose; assim como o próprio Fielding, que nesse momento não é um dramaturgo, nem tampouco um escritor de romances tais como vinham sendo feitos, e contra os quais ele lutava, mas ele está criando algo novo, que é nomeado de diversas maneiras, como um “Poema-Épico cômico em prosa”,⁵⁹ ou uma escrita “prosai-comi-épica.”⁶⁰ É esta a potência cômica que se mostra como decisiva na arte. Uma transversal ao mesmo tempo veloz e penetrante, que na passagem entre heterogêneos vai pegando seus tensores de modo a compor uma máquina de fazer risadas e de agenciar afetos, um plano de composição onde se ressaltam intensidades conectadas ao riso e à força dos afetos joviais.

O humor é uma combinação de heterogêneos que se entremisturam sem formarem

⁵⁶ *MP*, p. 126.

⁵⁷ Cf. Item 1 do Estoque de traduções.

⁵⁸ Por exemplo, o oficial francês que aparece em certo momento em *Tom Jones*, e só nesse momento ao longo de toda história, e ele é a exploração de um efeito cômico, um tensor: ele “já estivera tempo bastante fora da França para ter esquecido sua própria língua, mas não tempo bastante na Inglaterra para ter aprendido a nossa, aí que ele não falava realmente língua nenhuma, e mal conseguia fazer-se entendido nas ocasiões as mais ordinárias”. E nas duas ocasiões em que ele fala, as frases são tamanha mistura de sonoridades e palavras de línguas distintas aglutinadas: “Begar, me no tush the Engliseman de mort: me have heard de Englise ley, law, what you call, hang up de man dat tush him last.”

⁵⁹ *Joseph Andrews*, 1.

⁶⁰ Ver, no item 3 de nosso Estoque de traduções, como Fielding pretende mesclar a pantomima inglesa à sua história sobre Tom Jones, e todas as implicações teóricas, técnicas, políticas, e de humor, que aparecem por conta disso.

unidade, e sim produzindo *rupturas* que deslancham o efeito cômico. Em Fielding, essa combinação de heterogêneos chama-se Conversação, como foi visto, ou Experiência: o âmbito forâneo da literatura, *out-of-doors*, os ares que o escritor respira (e seus personagens), o escritor forasteiro, as pessoas que ele frequenta, os lugares por que passeia, as paisagens que ele contempla, as horas em que faz vigília &c., são outros tantos elementos para avaliar o grau de humor, mas também o valor da realidade afetiva da obra. Quando Fielding diz que essa conversação é essencial ao escritor, e conecta a essa noção a seguinte condição: “o verdadeiro Sistema prático só pode ser apreendido no Mundo”,⁶¹ é preciso ir com calma e ver uma aglutinação a ocorrer aí, pois conversação ganha contornos de um belo conceito. Que relação é essa do escritor com o mundo que lhe provê um sistema prático de que ele derivaria toda sua obra? E, mais particularmente, que relação entre o livro e o mundo? É uma questão de método, aparentemente: de que maneira escrever para que o livro não seja reprodução do mundo – mesmo em se tratando do mundo dos livros, livros sobre livros, calcos e decalques, a cultura da memória –, mas esteja ligado a uma lógica outra, não afeita a binarismos que recolocam a dupla sujeito-objeto como padrão, mas lógica de um livro que siga suas linhas sob um modo que se poderia dizer pragmático. Aparentemente um método, porque logo se vê que essa lógica consiste numa experimentação intensiva.

Como muitos dos que se empenham artisticamente (mas também filosoficamente) num desejo de abrir novos veios de pesquisa, de ser pioneiro na exploração de uma idéia em seu campo, Fielding faz listas. Listas, versões de listas, sobre as qualidades (*qualifications*) de um escritor, mormente cômico, e os perigos que ele deve enfrentar. Há primeiramente o GÊNIO, que em Fielding é uma noção duplamente constituída por INVENÇÃO e JUÍZO, ambos existindo numa ambivalência própria. A INVENÇÃO é o produto da exploração, da experimentação no campo: “por Invenção, creio eu, é geralmente entendida uma Faculdade criativa, que de fato provaria em muitos Escritores-Romanceiros as elevadíssimas Pretensões que eles têm por ela; ao passo que, por Invenção, o que na realidade se tenciona é nada além (e é isso mesmo que a Palavra significa) do que Descoberta, ou um achado [*finding out*]; ou para explicar à larga, uma rápida e sagaz Penetração na verdadeira Essência de todos os Objetos de nossa Contemplação.”⁶² Essa penetração na essência, essa experimentação perscrutadora e contemplante e, mais importante, o valor da

⁶¹ *Tom Jones*, IX, 1.

⁶² *Ibidem*.

criação artística num verbo, o verbo substantivado *finding out*, ação variável de um verbo e não ato único, fazem do gênio, não aquela fonte inesgotável de novidade, centro da inspiração do artista, máscara da função-autor, mas uma intercessão entre o plano da arte e o artista, entre fluxos de arte e vida de artista. Contra as estéticas do gênio do séc. XIX, mais uma vez, diríamos em linguajar pragmático que o gênio é um efeito da arte e não seu princípio (ou um de seus princípios). O JUÍZO, por sua vez, segunda componente do gênio, é a força seletiva que deve acompanhar a descoberta e sem a qual o gênio seria tão somente a “fraca Cópia de uma Cópia.”⁶³ É que, sozinha, a exploração pode cair em buracos viciantes, rincões inférteis, proliferação de formas rígidas e padrões que “têm, como o Arsênico, e outras Drogas perigosas na Física, de ser usadas com o maior dos Cuidados.”⁶⁴ É a prudência imprescindível a qualquer experimentação criadora. – Em seguida, o ESTUDO, ou APRENDIZADO, como condição a uma apreensão cada vez mais ampla e enriquecida dos casos que a conversação liberou ao escritor. E, por fim, a própria CONVERSAÇÃO do escritor, “aquilo em que ele foi conversante”, que compreende dois eixos que interagem sem parar: o eixo daquilo que lhe afetou e constitui seu poder de ser afetado, primeira potência vinculada a afetos, e o poder de afetar que o escritor conquista, sua segunda potência: “Que ele seja capaz de sentir.”⁶⁵

“O verdadeiro Sistema prático só pode ser apreendido no Mundo”, e a maneira de apreendê-lo é por conversação e por duas potências ligadas a afetos. O mundo da conversação, estritamente falando, é o mundo dos humanos, das relações dos humanos entre si, “todas as Posições e Gradações de Homens”. Há um fim da conversação, e este fim é social. Uma leitura da obra de Henry Fielding neste sentido, suas peças teatrais e romances, e também sua correspondência e textos teóricos e jurídicos (sua carreira como advogado e juiz), poderia encontrar interessantes transversais com as filosofias empiristas que fervilhavam na época, bem como expôr com maior variedade de materiais esta hipótese interessante que se entreviu. Valeria recordar, ainda por aqui, a valorização do termo *conversação* no livro *Empirismo e subjetividade* de Deleuze, livro dedicado ao conceito de natureza humana segundo David Hume. A conversação tem um lugar decisivo no movimento de integração que define uma comunidade, integração das simpatias particulares pela utilidade e por força de criação, e não de contrato. “Estar em sociedade

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ *Tom Jones*, VIII, 1.

⁶⁵ *Tom Jones*. IX, 1: “Estou convicto que nunca faço meu leitor rir gostosamente onde eu antes dele já não tenha rido; a não ser que aconteça, nalgum momento, em vez de rir comigo, que ele ria de mim.”

é, primeiramente, substituir a violência pela conversação possível: o pensamento de cada um representa o dos outros. Em que condições? Na condição de que as simpatias particulares de cada um sejam ultrapassadas de um certo jeito, e superadas as parcialidades correspondentes, as contradições que elas *engendram entre* os homens. Na condição de que a simpatia natural *possa* artificialmente se exercer fora de seus limites naturais. A função de regra é determinar um *ponto de vista* estável e comum, firme e calmo, independente de nossa presente situação.”⁶⁶ Todo o problema moral, em Hume, se escancara a partir desse agenciamento de conceitos no livro de Deleuze, afirmando a necessidade da luta política em favor de condições em que se possa criar e viver em comunidade para aumento das potências afetivas de todos e todas. Mesmo que exceda o horizonte dessa pesquisa, abre-se um interessante veio de exploração: investigar essa dupla de escritores de língua inglesa, Hume-filósofo-escritor, Fielding-escritor-reformista social, para ver em maior minúcia essa intersecção deleuzedezoitocentista.

⁶⁶ ES, p. 29. Os itálicos são nossos.

CAPÍTULO 2

PERSPECTIVISMO E SEGREDO

EM HENRY JAMES

Tente ser uma daquelas pessoas em quem nada se perde!

HENRY JAMES, *A Arte da Ficção*, 1884.

Em *Marcel Proust e os signos*, quando se trata da idéia de essência na *Busca do tempo perdido*, Deleuze aproxima Proust de Henry James pelo tratamento que ambos dão à obra de arte como a composição de uma totalidade que, no entanto, não é constituidora de um organismo acabado e suficiente em si mesmo, que “não é individual, mas princípio de individuação”. O trecho todo, que sugere tal aproximação, é como se segue:

A essência não é mais a essência estável, a idealidade vista, que reúne o mundo num todo e introduz nele a justa medida. A essência, segundo Proust, não é algo visto, mas uma espécie de *ponto de vista* superior. Ponto de vista irreduzível, que significa ao mesmo tempo o nascimento do mundo e o caráter original de um mundo. É neste sentido que a obra de arte constitui e reconstitui sempre o começo do mundo, mas forma também um mundo específico absolutamente diferente dos outros, e envolve uma paisagem ou lugares imateriais totalmente distintos do lugar em que nós a apreendemos. É sem dúvida tal estética do ponto de vista que aproxima Proust de Henry James. Mas o importante é que o ponto de vista ultrapassa o indivíduo, assim como a essência ultrapassa o estado d'alma: o ponto de vista permanece superior àquele que nele se situa, ou garante a identidade de todos que o atingem. Ele não é individual mas, ao contrário, princípio de individuação.¹

Quão oportuno, na busca por esse perspectivismo, que Henry James tenha escrito uma novela cujo título é justamente “O ponto de vista”, composta por uma seqüência de cartas de

¹ PS, p. 133.

viagem cuja alternância vai desvendando, pouco a pouco, impressão após impressão, relato após relato, toda uma malha de relações as mais diversas. Americanos que voltaram de viagem da Europa, ou que estão voltando, em trânsito; europeus que se encontram em viagem pela América ianque, “eu estive lá, fiquei lá por muito tempo, e como é bom estar de volta”, “estou aqui, meu amigo, conhecendo o território estranho e tudo me fascina”, “nada como distanciar-se para ver o que se passa entre as coisas”.² Os pontos de vista dos que escrevem as cartas a respeito dos pontos de vista daqueles sobre quem eles escrevem, compondo um enorme ponto de vista sobre os mais diferentes assuntos, sob os mais diferentes ângulos, e relações vão sendo flexionadas entre uma mãe e uma filha, o que uma pensa da outra; entre um europeu solitário e suas fortes impressões do jovem e pujante país americano; as multidões na rua; as moças num movimento de libertação, de desatrelamento dos antigos costumes da velha Europa. O ponto de vista que cada uma das cartas desdobra a respeito da família, do casamento, da sociedade, do dinheiro, do choque de gerações, da sexualidade, do emprego e da entrada de populações negras em postos de trabalho que as colocam em insólito contato com os brancos. Tomemos, por exemplo, o caso da linguagem e suas diferenças dialetais: há um “americano” nascente e mais dinâmico que o inglês britânico, e que o inglês falado pelos velhos americanos brancos. Diz um britânico em uma de suas cartas: “Eles arremessam suas sentenças com um ar de fácil familiaridade com a língua, e todavia mal entendem dois terços do que as pessoas dizem a eles. Talvez, no fim das contas, seja apenas os nossos pensamentos que eles pensam vagarosamente; os deles eles freqüentemente pensam numa afinação bastante vivaz.” São relações que pairam lá no alto e tomam populações inteiras, que trabalham as oposições e alimentam dualismos, branco-negro, democracia-parlamentarismo, Europa-América, casar-ficar solteira, inglês britânico-inglês americano &c.

O que interessa a James são as relações. As grandes relações, entre nações e indivíduos de diferentes nações, América-Europa, Europa-América: relações “que se eriçam com cinquenta tipos de referência e transbordamento social, e que, pela mesma insígnia, com uma centena de ilustrações da incoerência social, são agora igualmente tomadas por certo em ambos os lados do mar, simplesmente devieram incidentes e exemplos da mistura de maneiras, como eu a chamo, e

² Tais frases não são da novela, mas sim enunciados coletivos que abarcam os sentimentos e experiências dos personagens que lá aparecem.

da mais espessa fusão.”³ Mas também outro tipo de relações, mais importantes e decisivas, relações menores, cuja quantidade excede ao infinito as primeiras relações, e que são da ordem do multitudinário, da miscelânea, que constituem as “intrincâncias” da vida (*intricacies*, na expressão de um dos remetentes da novela). Esse segundo tipo de relações não se deixam pegar pelo modo opositivo e dualista por que se apresentam as relações maiores: mais uma vez o exemplo das diferenças dialetais, aquele mesmo britânico via passando algo que era da ordem de uma diferença de pensamentos, segundo suas velocidades e movimentações com a linguagem, “os deles eles freqüentemente pensam numa afinação bastante veloz”. Novas maneiras precisam ser criadas a fim de se apreender tais relações e fazer a experiência delas, e talvez, avulta James, “a novela, *short-story*, como é contemporaneamente praticada, possa efetuar [delas] uma notação auspiciosamente expedita e desimpedida.”⁴ De tão diminutas não são capturadas nas grandes relações senão como exemplos ou elementos representativos, e pelo mesmo motivo, por serem da natureza do intrincado e do sutil, é que uma visão de maior alcance é necessária.

Impressões podem conflitar-se mutuamente – o que é exatamente o interesse que elas dão; enquanto que, em noventa-e-nove conexões de cem, conclusões só conseguem levantar o vento para amplos grupos de pessoas incapazes, sob toda aparência, de abrir inteligentemente seus olhos já muito ocupados, para compensarem isso tudo abrindo todas vociferosamente suas bocas... De fato, “The Point of View” pode servir, em seu grau, como um pequeno monumento pontual a um reconhecimento que jamais falhou; aquele da natureza do fardo legado por tais impetuosas multiplicações da cândida consciência. São esplêndidas para a experiência, as multiplicações, cada uma sendo à sua maneira um intensificador; mas a expressão, gostando sobremaneira que as coisas sejam confortáveis e fáceis de se fazer, vê as multiplicações de soslaio. Mantém-se o caso, entretanto – ai dessa faculdade! – de que nenhuma representação da vida, digna de se falar a respeito, pode prosseguir sem elas.⁵

Como é que essas relações menores, funcionando como intensificadores na experiência, multiplicando a matéria mesma da vida, afetam o esquema decorrente daquele primeiro tipo de

³ “Prefaces to the New York Edition”, in H. James, *Literary Criticism*, pp. 1215-6.

⁴ Idem, p. 1216

⁵ Idem, p. 1222.

relações? Vimos que as relações grandes empreendem um jogo de oposições e de dualismos, favorecendo a interpretação que em filosofia ganhou a forma sujeito-objeto. Para todo objeto um sujeito que o define como tal, ambos ferrenhamente atrelados desta maneira, como pontos fixos e estáveis, a partir dos quais o mundo é explicado por progressão, por contigüidade de objetos, sempre um deslocamento dos objetos relativamente ao sujeito, e do sujeito relativamente a si próprio. As relações menores, no entanto, escorrem por entre as imensas falhas desse esquema, prescindem das oposições e vão rasgando e fendendo pequenas linhas por onde entram e estacionam para logo se metamorfosearem, ganharem novos aspectos, endurecendo quando absorvidas pelas grandes oposições ou desaparecendo por completo. James relata que, tendo voltado trinta anos depois à Washington em que escrevera sua novela, ele encontrou tudo mudado, e a novela passa a funcionar como “lanterna” com a qual se vê o passado, “a presença perdida, a cena obliterada”: “Só a pequena e bem torneada composição permanecia; e ela brilhou, jamais tão estranhamente, como uma lanterna balouçante, brincalhona, com uma luz que ressaltou o passado... Escarçamente eu poderia dizer onde os tijolos *havi*am estado; a outra, a suplantada Washington do primor primaveril, da precoce iniciação, dos lamuriosos fantasmas pairantes, reduziu-se a um grande e vago borrão de calor e cor e fragrância. Ele não parou de jorrar através do presente – muito como se eu tivesse tido meu pequeno segredo por tê-lo feito. Eu podia girar em meu dedo o anel mágico – era estranho como algo tão ínfimo, um mero punhado de páginas duma prosa leve e persistente, podia agir como um talismã.”⁶ Potência da obra de arte como monumento que, em seu passado virtual, lança o presente a experiências que o ampliam, que o inflexionam.

Vimos acima uma crítica do essencialismo filosófico em favor de um perspectivismo que constrói um ponto de vista, arrastando consigo os indivíduos que nele se envolvem. Não se aprofundará aqui a aproximação entre Proust e Henry James sugerida naquele trecho, mas se dará um salto ornamental para outra obra de Deleuze, *A dobra*, onde esses elementos, crítica do essencialismo, força do perspectivismo, importância de H. James, são recuperados e reajustados pelo conceito de dobra. Não é um conceito simples, pois cada dobra é já dobra de dobra, cada variação é variação para outra variação, uma dobra implica infinitas variações, e neste solo

⁶ Idem, pp. 1223-4.

replicado é que um ponto de vista surge. Num primeiro momento, não seria errado dizer que as dobras correspondem aos pontos de vista, pois “sempre há uma inflexão que faz da variação uma dobra, e que leva a dobra ou a variação ao infinito, [...] [sendo que] todo ponto de vista é ponto de vista sobre uma variação”.⁷ É assim que a crítica ao essencialismo, essência do sujeito e essência do objeto, ganha em intricância: porque a dobra é variação, nenhum objeto se sustentaria sem variar também; se o objeto tem forma e matéria, de jeito nenhum são tais que se definam como essenciais. As variações compõem uma modulação da forma e da matéria, “modulação temporal que implica tanto a inserção da matéria numa variação contínua como um desenvolvimento contínuo da forma... É uma concepção não apenas temporal mas qualitativa do objeto, porquanto os sons, as cores, são flexíveis e pegadas na modulação... Não é o ponto de vista que varia com o sujeito... ele é, ao contrário, a condição sob a qual um eventual sujeito apreende uma variação (metamorfose).”⁸ Vislumbra-se com isso uma imensa possibilidade em filosofia, onde as noções de forma e matéria, sujeito e objeto, não bem desapareceriam de uma notação implicada nas flutuações do pensamento, mas perderiam seu uso emperrante; não coagulariam o movimento da vida. Talvez com o tempo se acusariam como antiquadas e provocariam apenas uma descontração naqueles que não precisassem mais delas, conquistando um humor que elas secretam.

Contudo, num momento seguinte, seria apressado decretar a inutilidade do sujeito, pois variando com o ponto de vista, entrando no ponto de inflexão que lhe permite entrever *seu* mundo, este sujeito inflexionado contrai o mundo e atualiza em si as variações que seu ponto de vista alcança. “O que é apreendido de um ponto de vista não é nem uma rua determinada nem sua relação determinável com as outras ruas, que são constantes, mas a variedade de todas as conexões possíveis entre percursos de uma rua qualquer a outra: a cidade enquanto labirinto ordenável. A série infinita das curvas ou inflexão é o mundo, e o mundo inteiro está incluído na alma, sob um ponto de vista.”⁹ Percebe-se um uso distintivo, neste trecho, entre o que foi traduzido por “relação”, *rapport*, e “conexão”, *connexion*, a primeira correspondendo ao que é

⁷ *Le pli*, p. 25 e 27.

⁸ *Le pli*, p. 26-7. Apesar de citar traduzindo do original, consultas à tr. br. de Luiz Orlandi (Campinas: Papirus, 1991) foram imprescindíveis em muitos momentos, como neste onde a expressão *mise en variation* inchava de dificuldades a frase. (No cap. 1 havíamos traduzido essa expressão por *variabilização*.)

⁹ *Le pli*, p. 34.

determinável, fixo, próprio das relações grandes, e a segunda participando do indeterminado nessas relações, “percursos de uma rua qualquer a outra”. A concepção de um mundo como virtualidade infinita, e de um sujeito que, sob um ponto de vista, flexiona essa virtualidade, coloca-nos em condições de apreender o ponto de vista como “potência de ordenar os casos”, e a exigência de “sempre achar o bom ponto de vista, ou antes o melhor, sem o qual só haveria desordem e caos.”¹⁰ É onde Henry James dá as caras novamente: “Quando invocávamos Henry James, era segundo a idéia leibniziana do ponto de vista como segredo das coisas, foco, criptografia, ou então como determinação do indeterminado por signos ambíguos: *isso* que eu te falo, e *em que* você está pensando, você está de acordo para *dele* dizê-lo, sob condição de que se saiba em que *nele* se ater, sobre *ela*, e de que se esteja de acordo também sobre quem *ele* é, e quem é *ela*?”¹¹ O desconcertante nesta frase vem de que ela evidentemente foi contagiada pela forma do segredo: estou falando do meu ponto de vista e você que me ouve pensa no que falo do teu ponto de vista, e como poderemos dizer, cada um do seu ponto de vista porém já intercalados, aquilo que se passa entre os nossos pontos de vista, aquilo que já não pode ser dito de um ou de outro, e que é o segredo de nosso mundo?

Henry James trabalhou a forma do segredo à exaustão. Em *A arte da ficção*, texto teórico de grande importância, ele chama por uma expansão disseminante da experiência como origem mesma e alimento da liberdade em literatura: “a boa saúde de uma arte que se compromete tão imediatamente a reproduzir a vida deve exigir que ela seja perfeitamente livre. Ela vive do exercício, e o próprio significado do exercício é liberdade. A única obrigação a que de antemão devemos firmar um romance, sem incorrer na acusação de estar sendo arbitrário, é que ele seja interessante. [...] As maneiras nas quais ele está em liberdade para cumprir este resultado (de nos interessar) arrebatem-me como sendo inumeráveis, e tais que vão apenas sofrer se ficarem sendo demarcadas ou cerceadas pela prescrição.”¹² Há um segredo imiscuindo-se nessa teoria, mas o segredo não importa, ou melhor, ele existe num grau que não é capturável em palavras nem explicável. Em seu trabalho, o escritor não está em posse de um segredo, aquele a partir do qual ele faz o que faz e é o que é; mas ao criar sua obra ele vai experimentando um segredo que é sua

¹⁰ *Le pli*, p. 30.

¹¹ *Ibidem*.

¹² “The Art of Fiction”, in *Tales of Henry James*, p. 381.

própria “maneira” de criar, segredo que ele mesmo é incapaz de definir ou de abranger numa sentença. Neste sentido, tendo sido levado à posição de alguém que poderia ensinar o ofício literário a um iniciante, James se esquia da simples construção de princípios diretores, como coerência entre personagens e contextos, precaução política, a cerrada manutenção de um termo médio entre extensão e velocidade dos diálogos e descrições &c, &c. Não há uma poética a ser fundada, ou uma teoria do texto literário. A criação da obra é tomada na imanência de sua execução; nada de princípios ou regras da crítica, ou do público, ou da história, ou do tema; os limites se determinam pela técnica, mas a técnica é indeterminada, infinita, pois lançada pela liberdade da experiência. Essa mesma liberdade, porém, ou a experiência que lhe corresponde, não se dá de uma só vez, mas cresce aos poucos, “passo a passo, *step by step*”, e seu andamento é delicado e vai molecularizando o segredo, a obra e o próprio autor. “A execução pertence apenas ao autor; é o que lhe é mais pessoal e nós o medimos por conta disto. A vantagem, a luxúria, assim como o tormento e a responsabilidade do romancista, é não haver limite algum ao que ele pode tentar como executante – nenhum limite aos seus possíveis experimentos, esforços, descobertas, êxitos. [...] Sua maneira é seu segredo, um não necessariamente ciumento. Ele não poderia desvendá-lo como uma coisa geral se assim o quisesse; ficaria perdido se fosse ensiná-lo a outros. [...] Permanece verdadeiro que o artista literário seria obrigado a dizer ao seu pupilo, ‘Ah pois é, você tem de fazer como puder!’ É uma questão de grau, matéria de delicadeza.”¹³

É como na novela *Uma figura no tapete* (1896): há um segredo que percorre os muitos volumes do escritor, “cheiros e rastros de não sabia ele o quê, fracas notas vagabundas de uma música oculta”, e o escritor é incapaz de dizer esse segredo, incapaz, na verdade, de capturá-lo numa única frase, numa sentença definitiva e explícita. Ele diz que é uma coisa só, em toda sua obra é aquilo que sempre esteve lá, “é o próprio cordão em que minhas pérolas estão acordoadas”. Mas o crítico acha tudo muito vago, ele insiste, se desespera. Qual é o segredo? Essa é uma questão que não tem resposta, o segredo não é um enunciado, não é algo que se revela assim. Se há um segredo, ele não é um princípio norteador, não é uma informação que desvendaria a verdade da obra. Ao mesmo tempo em que para o autor ele vai sendo formado junto com a obra, o mais importante é sua conexão com o inesperado, com o abrupto. O segredo não pode ser

¹³ Ibidem.

enunciado ou explicado de uma vez por todas porque nada nele depende dessa enunciação. Ele é pessoal, individual, quando ligado ao escritor, mas não depende da pessoa nem do indivíduo. Quando estamos cansados, depois que procuramos exaustivamente e estamos desprevenidos, *quando não estamos pensando nele é que ele nos ataca*, de fora, com violência: “é a coisa mesma, deixada severamente sozinha por seis meses, que simplesmente brotou para ele como uma tigresa de dentro da selva, [...] e num dia num lugar qualquer, quando ele não estava pensando, [as frases dos livros] caíram, em toda sua soberba intrincância, na única combinação certa. A figura no tapete saiu pra fora... Os elementos todos estavam em sua mente, e na sacudida de uma nova e intensa experiência, eles luziram e pronto”. Isso não quer dizer que o segredo foi revelado, mas sim: aquilo que era segredo sob um ponto de vista – aquilo que só se percebia como matéria de um segredo, que tinha as aparências de um segredo em si a ser decifrado – molecularizou-se de tal maneira a não ser mais discernível da vida daquele que teve essa experiência. É na maneira como James moleculariza o segredo em sua obra, na maneira como ele trabalha a forma do segredo de modo a torná-lo indiscernível com a vida daquele que está intensamente envolvido nessa molecularização, que se apreende a conexão da literatura e da vida.

Neste sentido, pouco nos importuna o vocabulário filosoficamente antiquado, os termos clássicos que James mobiliza, como “senso de realidade”, “representação da vida”, “liberdade da experiência”. Como diz Jacques Cabau, “os romancistas americanos que colocavam o problema do realismo perceberam, melhor e mais rapidamente que seus confrades europeus, que o realismo não está na coisa mas na maneira; que o realismo é mais assunto de técnica que de tema; que o ponto de vista é mais importante no realismo que a coisa vista; numa palavra: que o realismo não consiste em descrever coisas americanas, mas em encontrar um ponto de vista americano.”¹⁴ Ora, isso dá o que pensar, pois desse ponto de vista, a história mais fantasiosa pode ser a expressão do mais sóbrio e ativo realismo. Cabau fala em maneira, *manière*, e não exclusivamente literária, mas um maneirismo que seria capaz de criar na literatura fluxos outros, conjugados com outra coisa que não a literatura, mas a economia, a política, as agitações sociais, uma cidade e a relação de seus habitantes com ela, uma rua e seus dinamismos diversos.¹⁵ No que isoladamente diz respeito

¹⁴ J. Cabau, *La prairie perdue*, p. 25.

¹⁵ As análises de Cabau sobre a literatura norteamericana são interessantíssimas na medida em que enxergam conjugações de escritores e pontos de vista agrupados geograficamente. Por exemplo: os sulistas, Edgar Poe e Robert Penn Warren, William Faulkner e William Styron, John Steinbeck, que politicamente se conduzem em

a Henry James, um pesquisador casmurro teria material para conceber uma peça de crítica cujo objetivo seria demonstrar certo “realismo da coisa” em James. O realismo de Henry James, tema de livros didáticos e de literatura comparada. No entanto, correr-se-ia o risco de deixar escapar o mais importante, pois esses termos (liberdade, experiência, realidade) não funcionam como grandes conceitos, ou grandes unidades representativas da realidade; eles também são molecularizados, formam o conteúdo e a expressão de um plano que o artista vai compondo à proporção em que ele cria sua obra, seu segredo, pura linha abstrata que percorre os pontos de vista ressaltando os elementos de intrincância lá envolvidos e suas relações com algo vital, de uma vida a atravessar a literatura. É neste sentido que se trata de um perspectivismo, e não de um realismo (objetivo ou subjetivo). Realismo é uma noção inadequada, afinal. “A experiência nunca é limitada e nunca está completa; é uma imensa sensibilidade, um tipo de enorme teia-de-aranha dos mais finos fios de seda, suspensa na câmara da consciência e capturando em seu tecido toda partícula levada pelo ar. É a própria atmosfera da mente; e quando a mente é imaginativa, ela toma para si a mais tênue insinuação de vida, ela converte as pulsões mesmas do ar em revelações.”¹⁶

Para ressumar essa idéia de revelações que nascem da experiência, reportemo-nos às belas páginas que David Lapoujade escreveu a respeito do perspectivismo nos irmãos James. Para ambos, o mundo é composto de experiências, que não são unitárias, nem lineares, nem definitivas, mas sempre pedaços de experiência que entram em conexão com outros pedaços de experiência, cada pedaço um reflexo do mundo e de outras experiências, cada pedaço um ponto de vista sobre o mundo. É um mundo de reflexos, de ressonâncias, de reverberações entre as experiências que compõem cada coisa, que cada coisa é. Pois um indivíduo é igualmente um pedaço de experiência e atua como “reverberador” ou “refletor” do mundo em que ele se encontra.

favor de uma “utopia arcaica”, num sentido que se poderia aproximar a teses do poeta T. S. Eliot (Cf. *The Idea of a Christian Society*, 1939), e todavia, observa Cabau, “talvez fosse mais exato dizer que os romances de Robert Penn Warren ilustram as teses dos agricultores sulistas, tais como estas se exprimem no manifesto *I’ll take my stand* e na revista *The Southern Review*: é preciso reintegrar o indivíduo e a cultura numa sociedade estável, fundada na religião, na hierarquia e na obrigação mútua” (*La prairie perdue*, p. 58). Encontra-se em Steinbeck “o velho sonho jeffersoniano da pequena propriedade fundiária” (análise nas pp. 30-2). E do ponto de vista da experimentação, há nesses escritores uma intensa exploração de técnicas que se costuma nomear *flashback*, e que traçam uma linha de saída pela história, mas linha que ao mesmo tempo ultrapassa até mesmo a história factual, por assim dizer, já que se trata dum passado imemorial, passado de uma organização social arcaica e originária, a ser revivido, realizado.

¹⁶ H. James, “The Art of Fiction”, in *Tales of Henry James*, p. 382.

Desse modo, não existe A consciência como entidade finita (substância, *ego* ou ato reflexivo), mas sempre um “campo de consciência” em contínua mudança, ao sabor de encontros com novos pedaços de experiência, e que é o sentido do conceito de William James: *stream of consciousness*, fluxo ou corrente de consciência. Pedaços de experiência que entram num fluxo, que se refletem e se obscurecem, tornando o indivíduo, ou o ponto de vista que ele inflexiona, mais amplo, mais preparado para acumular outras e novas experiências, para percebê-las, ou, ao contrário, mais exíguo, mais resistente a novas conexões, incapaz de perceber novas experiências, de fazer sua experimentação. Lapoujade mostra muito bem como o perspectivismo na obra dos James é a criação de “um sistema óptico e acústico complexo, onde a propagação dos raios luminosos e das ondas sonoras se reflete ou se refrata de uma experiência a outra segundo uma espécie de reverberação universal.”¹⁷ Em Henry James, cada personagem é um refletor dos outros e da paisagem à sua volta; os personagens não apenas vêem alguma coisa, mas, através daquilo que estão vendo, fazem com que o observador exterior veja ainda outra coisa passando entre as inflexões do ponto de vista desse personagem. O narrador-observador recebe as luzes e os sons de cada personagem (suas posturas e seus gestos, seus enunciados e as intrincâncias de sua fala, do seu tom, mas também aquilo que ele faz ver e torna capaz de ser dito ou escutado), e ao mesmo tempo ele emite tudo aquilo que reverbera com o ponto de vista de cada personagem, porque ele mesmo acompanha a reverberação: o narrador recebe o fluxo luz-som de cada personagem, mas ele mesmo não está num ponto fixo e universal relativamente a cada fluxo, ele próprio é um fluxo (de escrita ou de estilo), que se coloca entre os fluxos luz-som dos personagens, que entra de permeio nas reverberações e vai variando com elas. “Não estamos ‘com’ o personagem sem igualmente observá-lo de fora, ‘objetivamente’. Tudo se passa como se houvessem dois reflexos na mesma imagem, como se a imagem fosse vista de ‘dentro’ com o personagem, mas também de ‘fora’ por um narrador. O romance perspectivista de James implica necessariamente a coexistência de *dois* pontos de vista, [...] e seu método narrativo implica necessariamente uma relação de *três* termos: um mundo, uma consciência e um observador exterior (o narrador).”¹⁸

Com isso, compreende-se o interesse de H. James, em toda sua obra, pelos personagens, pelas consciências cujo ponto de vista é aquele que *mais* faz ver do lugar e das outras consciências

¹⁷ D. Lapoujade, *Fictions du pragmatisme*, p. 26.

¹⁸ Idem, p. 31.

que lá se encontram, e o ponto de vista é definido, não pela sua limitação e pelo que ele tem de menos, relativamente a uma consciência supostamente onisciente (qual seja a do narrador-observador, por exemplo), mas pelo seu poder de condensação, pelo grau de sua inflexão. É a pequena heroína do romance *O que Maisie sabia*: “Era para ser o destino desta paciente garotinha ver muito mais do que ela de primeira compreendia, mas também compreender de primeira muito mais do que qualquer garotinha, por mais paciente, talvez jamais compreendera antes.”¹⁹ O narrador, portanto, está descentrado relativamente aos pontos de vista, ele se move entre todos, para fazer ver aquilo que o personagem focal percebe, ou apenas pressente, ou sente intensamente sem conseguir dizê-lo, sem conseguir passar ao plano do enunciado o que lhe chega por signos de fora, por conjunção de afetos. Falando como Leibniz, signos distintos e obscuros.

Mas por que, então, por que o narrador está sempre à espreita das luzes e sons de um personagem focal, à espreita do que esteja passando entre as inflexões de pontos de vista que esse personagem condensa? É que esse personagem encontra-se numa “relação particular de *simpatia* com a situação que ele reflete. [...] É a simpatia que dá ao personagem focal seu poder refletidor.”²⁰ E o narrador, também ele, entra numa relação de simpatia com o personagem focal e com aquilo que lhe é importante. É por simpatia que a história é tramada, e as intrincâncias que vão se criando, na conjunção dos pontos de vista, são necessárias para comporem a imanência da obra, o triângulo formado 1º) pela consciência do personagem focal em simpatia com 2º) uma situação do mundo onde se conjugam pontos de vista os mais variados, interesses os mais difusos, e possibilidades de alianças inesperadas, no resgate de alguma coisa que está defenecendo, que deve ser protegida, e 3º) o observador exterior, narrador simpático ao personagem focal, simpático à situação, e que tenta encontrar uma causa em meio às intrincâncias, uma razão de ser das intrincâncias, ou melhor dizendo, aquilo mesmo que cria essas intrincâncias como tantas peças de um perspectivismo todo tomado pela força afetiva de simpatia que passa entre esses três termos. É a pequena Maisie, cujos pais divorciados fazem dela um receptáculo do ódio que sentem um pelo outro, e o emaranhado de pontos de vista ajeita aquela situação a ponto de Maisie nunca estar segura e tranqüila, sempre deslocada, sempre aquela que estorva os interesses dos adultos, de todos os adultos implicados no sustento e educação dessa garotinha, mas que se lançam em linhas

¹⁹ H. James, *What Maisie Knew*, p. 39.

²⁰ Idem, p. 45.

passionais de devassidão entre si mesmos, linhas de irresponsabilidade com a gravidade da situação. Maisie sente intensamente e vê as dobras nas quais ela se enfiou, sente o perigo contra sua vida, as paredes brancas de ódio, buscando seguir suas linhas de fuga mas a todo momento sendo redirecionada em suas movimentações, suas desterritorializações sempre relativas a outros, reterritorializadas ou recusadas por estes, e ela encontra nessas dobras uma linha de variação contínua na encenação jovial e desinteressada do idiota, fazer-se de idiota: o romance *O que Maisie sabia* é a descoberta e experimentação de uma linha de variação contínua na pequena heroína, sob a figura da estupidez, e como Maisie aprende a fatiar suas experiências com os adultos de modo a desdobrar as situações em seu favor, pegando para si apenas as pequenas vibrações de jovialidade que poderiam estar passando. Maisie em busca dos signos de transpassagem pelas pregas de ódio e fingimento para uma zona tão somente sua, de calma alegria (exteriormente de tonta), como ilha deserta em mar de tubarões feios e glutões.

A teoria de sua estupidez, eventualmente acolhida pelos seus pais, correspondeu a uma grande data em sua vidinha pacata: a visão completa, privada porém final, do estranho ofício que ela preenchia. Era literalmente uma revolução moral, e cumprida nas profundezas de sua natureza. As rijas bonecas nas prateleiras crepusculares começam a mover seus braços e pernas; formas e fases antigas começavam a ganhar um sentido que a assustava. Ela tinha um novo sentimento, o sentimento do perigo; de encontro ao qual surgiu um novo remédio, a idéia de um si interior ou, noutras palavras, de um esconderijo. Ela desintrincou [*puzzled out*] com signos imperfeitos, mas com um espírito prodigioso, que ela vinha sendo um centro de ódio e uma mensageira de insultos, e que tudo estava ruim porque ela vinha sendo empregada para que assim fosse. Seus entreabertos lábios trancafiaram-se com a determinação de não mais serem empregados. Ela iria tudo esquecer, não repetiria nada, e quando, como um tributo à exitosa aplicação de seu sistema, começaram a chamá-la de idiotinha, ela provou um prazer novo e aguçado. Assim sendo, quando seus pais, à medida que ela crescia, por sua vez anunciaram diante dela que ela tinha virado uma tonta, isso não era por conta de nenhuma contração real de seu pequeno fluxo de vida. Ela estragava a diversão deles, mas praticamente acrescentava à sua própria. Ela via mais e mais; ela via por demais.²¹

²¹ Idem, p. 43.

INTERMEZZO

STEPHEN CRANE E O CROMATISMO EM FUGA

Dentre os muitos escritores que Deleuze apenas menciona em seus textos, com poucas palavras deixando entrever a importância da criação específica a eles, está o americano Stephen Crane, sua única menção encontrada em *Diálogos*, a respeito do caráter indefinido do herói do romance *A insígnia vermelha da coragem* (1894), “o jovem soldado”, como exemplo do uso que a literatura faz dos indefinidos: “Os verdadeiros romances operam com indefinidos que não são indeterminados, infinitivos que não são indiferenciados, nomes próprios que não são pessoas: ‘o jovem soldado’ que dispara ou foge, e é visto disparar e fugir no livro de Stephen Crane.”¹ Mas eis que a leitura da obra de Stephen Crane mostra uma riqueza ainda maior no que diz respeito às linhas de fuga. Este intermezzo é um leve passeio por essa obra.

Se há um romance sobre a fuga, esse romance é *A insígnia vermelha da coragem*, onde o herói foge, “seus pés elásticos” (ou o exército, ou seu regimento), e é arrastado por pavores e elucubrações em torno da desgraça da guerra, ou da difícil situação de um desertor, e onde absolutamente tudo é tomado por movimentos de evasão, de dispersão, de esvaecimento, de escapada. Movimentos que põem em jogo as mais diversas inovações de linguagem.

1) Sintáticas, como a proliferação de verbos em conexão com a preposição *from*, que reúne forças, indivíduos, coisas, cores, e lhes incute o movimento de algo que se aparta, que arreda, que escapa. A lista a seguir são alguns exemplos de uso bem diferenciado; é de se imaginar a velocidade que essa proliferação confere ao texto e à história (e as diferenças de velocidade conforme a língua, pois *from* tem esta vogal sonora ô, e lábios que se juntam e prolongam o m... e que traduzir para o português, preferencialmente com a preposição de origem “de”, resulta num som dental marcado e mais veloz):

- “O frio desvaeceu relutantemente da terra” (*The cold passed reluctantly from the earth*);
- “Fumaça resvalava preguiçosamente duma multidão de rústicas chaminés”

¹ D, pp. 78-9.

(*Smoke drifted lazily from a multitude of quaint chimneys*);

– “O jovem pensou que a névoa úmida da manhãzinha movia-se da precipitação de um grande corpo de tropas” (*The youth thought the damp fog of early morning moved from the rush of a great body of troops*);

– “O fogo chilreava musicalmente. Dele intumescia leve fumaça” (*The fire cackled musically. From it swelled light smoke*);

– “Dos encardidos rostos muitos pares de reluzentes olhos perscrutavam em direção às cortinas das matas mais densas” (*Many pairs of glinting eyes peered from the grimy faces toward the curtains of the deeper woods*).

E a seguinte frase, ela inteira afetada pela preposição, mas dessa vez em conexão com *without*, que envia imediatamente ao fora:

– “Pra fora de seu rosto enegrecido um olhar ponta-de-adaga foi mantido em direção ao inimigo” (*A dagger-pointed gaze from without his blackened face was held toward the enemy*).

2) A maneira como Crane usa pronúncias regionais e campesinas do inglês americano, quando seus personagens falam. “*Th’ army’s goin’ t’ move*”, “*if a whole lot o’ boys started and run, why, I s’pose I’d start and run*”. A maneira como ele torce a ortografia da língua e produz ganhos de velocidade, criando enunciados completamente tomados pelo andamento da fuga, cada frase funcionando como um verdadeiro bloco que passa de uma só vez. E desse mergulho nas sonoridades e velocidades do inglês americano, salta um verbo nascido certamente da gíria, que é a expressão mesma da fuga, *skedaddle*, e que traduziríamos por dois antigos verbos portugueses, escafeder e escapulir, mantendo o indício dinâmico na sibilância do *s* açulada pelo choque do *k*.

Porém, o mais importante, e o mais belo, é a maneira como Crane faz a literatura fugir através das cores. Ou, então, melhor dizendo, já nem mesmo se trata de literatura, mas como ele faz fugir, por um uso todo especial das cores, algo que valha a despeito do delírio de morte que é a guerra. É preciso buscar melhores procedimentos para apreender o papel da cor na escrita de Crane, pois parece persistir dentre os críticos o recurso à comparação. Compara-se a escrita de Crane com a pintura, com certa idéia de pontilismo na pintura, ou com pintores, Seurat ou

Whistler &c. Recurso adequado, sem dúvida, àquele tipo de prazer que acompanha o reconhecimento de uma afecção sensível qualquer, com isso restringindo-a necessariamente a uma natureza única e simples: o vermelho, o azul, o cinza. Há um pequeno prazer de quando se encontra, p. ex. em belíssimas aquarelas de James Whistler, um equivalente visual à “longa muralha cinza a que se era obrigado olhar duas vezes para se ter certeza de que era fumaça”. Prazer que pode ser prolongado, acostumando-se a memória a esse vaivém quase dialético, das cores tal como inscritas pelo escritor às cores tal como o pintor as deixou, e que supõe um estado homogêneo entre dois tipos diferentes de cores, na literatura e na pintura, que certamente têm relações entre si, mas não são a mesma coisa. Será que conseguiríamos dizer algo de interessante sobre a arte de Crane, mantendo-nos nessa região amena da comparação e dos semelhantes? Parece que não.

Bergson, em *Matéria e Memória*, encontra uma contradição no processo constitutivo de nossa percepção, quando apreendemos o movimento de qualidades irreduzíveis uma à outra, como duas cores. A consciência divide o mundo em estados que se sucedem dentro dela, que ela percebe como sendo o resultado de transformações da matéria, na forma de um movimento cumprido, sabendo ao mesmo tempo que o mundo material é de uma realidade diferente da sua. Isso nos entrega uma consciência tal que, inflada pela crença num “substrato mais ou menos homogêneo das qualidades sensíveis”, faz da sensação uma “imensa multiplicidade de movimentos” que transbordam a capacidade de percebê-los na consciência; multiplicidade que “vive e vibra em profundidade”² e passa ao longe da consciência. A consciência está sempre um passo atrás do que se passa ao nível da sensibilidade e dos afetos nela conversantes. Ou dois passos, ou três... É preciso se perguntar, que tipo de vibrações ou, no dizer de Bergson, quais “puros estremecimentos” estão em movimento por trás de uma cor, ou da passagem de uma cor a outra, manchas de cores se entremeando e fazendo outra coisa surgir (ou fugir)? E como isso se dá especificamente na literatura? Na escrita de Crane?

Dentro da literatura diversas são as maneiras de se usar as cores: como símbolos de algum conceito bem ou mal definido (o verde é esperança, o branco é paz &c.); como conteúdo ilustrativo de um sentimento, ou como sinal dele (ficou vermelha de vergonha, azul de tanto

² *Matière et mémoire*, pp. 225-233.

correr). São procedimentos que desenvolvem, uma vez mais, a comparação, e que vão esquadrinhando as qualidades sensíveis e codificando-as. Contudo, não é desse jeito que acontece em Crane. Certamente existem cores que, segundo o código literário, têm objetos irrecusáveis do ponto de vista perceptivo (azul é céu, verde é grama) ou simbólico (vermelho é guerra, palavras negras são ódio ou rancor), e essa codificação aparece em seus textos, porém já não é a mesma coisa. É como se todas as cores estivessem destinadas a algo completamente diferente que, a rigor, constitui três relações: claro e escuro, distinção e indistinção, confusão e revelação. Quantas não são as vezes que um personagem de Crane tem seus olhos ofuscados por manchas de cores: “Ele não podia ver com clareza, pequenas manchas de névoa verde flutuavam ante sua visão”. As cores compõem um mundo de sombras e luzes e que funciona tanto como plano de transformação e de passagem entre cores, fios de cores, linhas de cor, quanto como condição à fuga; da escuridão que ofusca os sentidos e infunde o horror da guerra, o louco desespero para se salvar, até a clareza que vê aquele delírio e se recusa a dele participar, que mostra a realidade insuportável de tudo aquilo. Dois trechos da *Insígnia vermelha da coragem* são belíssimos a esse respeito:

Novamente o jovem entrou nas profundas moitas. Os galhos rachados fizeram um barulho que afogou os sons de canhão. Ele continuou andando, indo da obscuridade a promessas duma obscuridade ainda maior.

Ao fim chegou a um local onde os altos, arqueados ramos faziam uma capela. Suavemente ele empurrou as verdes portas pro lado e entrou. Agulhas de pinho eram um gentil tapete marrom. Havia uma religiosa meia-luz.

Rente à soleira ele parou, tomado de horror pela visão de uma coisa.

Ele estava sendo olhado por um homem morto que, com as costas contra uma colunada de árvore, estava sentado. O cadáver vestia um uniforme que já havia sido azul, mas agora murchara por um matiz melancólico de verde. Os olhos, fitando o jovem, mudaram pra desluzida nuance que se vê nos flancos de um peixe morto. A boca estava aberta. O vermelho dela mudara pra um pavoroso amarelo. Sobre a cinza pele do rosto corriam pequenas formigas. Uma delas rolava uma espécie de embrulho ao longo do lábio superior.

O jovem soltou um grito ao confrontar a coisa. Por instantes virou pedra diante dela. Ficou ali fitando adentro os liquiidolhantes olhos. O homem morto e o homem vivo trocaram

um longo olhar. Então o jovem cautelosamente pôs uma mão para trás e levou-a contra uma árvore. Recostando-se nela recuou, passo a passo, com seu rosto ainda voltado pra coisa. Temia que virando suas costas o corpo empinaria e furtivamente lhe perseguiria.

Os galhos, empurrando-lhe, ameaçavam jogar-lhe de volta. Seus pés desgarrados, também eles, eram agravadamente pegos em arbustos; e com tudo isso ele recebeu uma súbita sugestão de tocar o corpo. Ao pensar sua mão encima daquilo estremeceu profundamente.

Finalmente arrebentou os elos que lhe seguravam àquele ponto e fugiu, descuidando da rama rasteira. Foi perseguido pela visão de formigas negras fervilhando vorazmente sobre o rosto cinza, e horripelantemente se aventurando perto dos olhos.³

Havia um efeito como uma revelação no novo aparecimento da paisagem. Alguns homens trabalhando loucamente numa bateria estavam nítidos para eles, e as linhas da infantaria oponente estavam definidas pelas paredes e franjas cinzas de fumaça.

Ao jovem lhe parecia que via tudo. Cada lâmina de grama verde estava nítida e clara. Ele pensava estar alerta para cada mudança no fino e transparente vapor que flutuava à toa em camadas. Os troncos cinzas ou marrons das árvores mostravam cada aspereza de suas superfícies. E os homens do regimento, com seus olhos sobressaltados e rostos suados, correndo loucamente, ou caindo, como se jogados de cabeça, em bizarros cadáveres empilhados – tudo estava compreendido. Sua mente tomou uma mecânica porém firme impressão, de modo que em seguida tudo estava retratado e explicado pra ele, salvo por que ele próprio estava ali.

Mas havia um frenesi feito por essa furiosa precipitação. Os homens, arremessando-se avante insanamente, estouraram em vivas, turbamulta e barbáricos, mas afinados em estranhas tonalidades que podem erguer o bronco e o estóico. Fez-se um louco entusiasmo que seria incapaz, assim pareceu, de ser contido por granito e bronze. Havia um delírio que encontra desespero e morte, e é descuidado e cego às chances. É uma ausência temporária porém sublime de egoísmo. [...] E é por ser desta ordem a razão, talvez, do porquê o jovem imaginara, depois, que razões ele poderia ter tido para estar ali.⁴

Esse trato com as cores funciona como verdadeira linha de criação para Crane. Em toda

³ *Red Badge of Courage*, p. 42.

⁴ *Idem*, p. 93.

sua obra, nos romances, nos contos e novelas, são as cores, passagens de cores e suas relações com graus de clareza e de obscuridade, que colocam os personagens em estado de experiência com o mundo. Como os naufragados marujos no conto *O barco aberto*: “Nenhum deles sabia a cor do céu. Seus olhos em niveladas olhadelas, e afixados sobre as ondas que varriam à sua frente. Essas ondas eram da nuança da ardósia, exceto nas cristas, que eram de um branco espumante, e *todos os homens sabiam as cores do mar*.”⁵ Pelas cores os personagens se misturam à paisagem, que se transforma, então, num imenso quadro movente em luz e escuridão sobre o qual cada personagem refletirá sua própria situação. As histórias de Crane mostram homens (é um mundo masculino e brutal) em situações terríveis, guerra, naufrágio, miséria, delírio, das quais eles têm de escapar, o mundo em que se encontram é de morte, as cores que o revelam são de sofrimento, é preciso estar sensível a todo pequeno signo luminoso, a todo pequeno lance de sombra, a toda pequena mudança de cor, pela qual se poderia entrever outra coisa, entrever outro mundo, um mundo tranqüilo possível. O último romance de Crane, *A terceira violeta* (1897), poderia ser uma objeção a isso, história do jovem pintor Hawker, nascido em meio rural, de família rústica e conservadora, vivendo entre sua terra natal e a imensidão urbana e dissimulada de Nova York, sofrendo de paixão por uma moça... Parecemos estar bem longe da guerra e da dor, mas são justamente as inúmeras linhas que se sobrepõem e tentam controlar a vida de qualquer um e qualquer uma, não mais na guerra mas em sociedade, numa espécie de paz controlada pelos outros. É uma questão não apenas de arte, mas de vida, a que faz Crane escolher um jovem pintor como herói: suas linhas de fuga correm entre as cores. “Durante sua caminhada aquela manhã [após ter escapado das insinuações bisbilhoteiras de sua mãe e irmãs], Hawker visitou uma certa cascata, um certo lago, e algumas estradas, trilhas, arvoredos, recantos. Mais tardar no dia ele fez um esboço, escolhendo uma hora em que a atmosfera era de um azul negro, como fumaça poeirenta na sombra de árvores, e o céu ocidental queimando em tiras de vermelho. Ele pintou com uma face louca, como um homem que está matando.”⁶ Não que haja um tema trágico geral, demasiado humano, que dá significado a esse cromatismo na obra de Crane. O drama humano está lá, porém o mais importante não é o drama, não é o trágico de cada situação, e sim *como* os personagens, afundados até o pescoço numa linha de destruição e esboçamento total, conseguem

⁵ “The Open Boat” (1898), in *Red Badge of Courage*, p. 129. Grifo nosso.

⁶ *The Third Violet*, cap. XVIII.

capturar um raio de luz, uma nuança de cor, que lhes colocará a fugir, com isso fazendo um outro mundo possível fugir junto. É em tais situações que o cromatismo de Crane ganha a maior intensidade, *as cores fazendo fugir algo de vital através daquilo que os homens destróem, através da máquina de destruição que eles criam, ou então através daquilo que os destrói, a Natureza implacável, o mar, o fogo.*

Chovia. A procissão de soldados exaustos virou um encharcado trem, desalentado e resmungante, marchando com agitado esforço numa vala de líqüida lama marrom sob um baixo, miserável céu. Todavia o jovem sorria, pois ele viu que o mundo era um mundo para ele, embora muitos tenham descoberto que era feito de imprecações e de bengalas. Ele havia se livrado da doença vermelha da batalha. O sufocante pesadelo estava no passado. Ele havia sido um animal empolado e suarento no calor e na dor da guerra. Virava-se agora com uma sede de amante para imagens de céus tranqüilos, campinas frescas, riachos refrescantes – uma existência de suave e eterna paz. Por sobre o rio veio um raio dourado de sol através dos bandos de plúmbeas nuvens de chuva.⁷

⁷ Parágrafo final de *Red Badge of Courage*, p. 118.

CAPÍTULO 3.1

LAWRENCE CONTRA O IDEALISMO

El sueño de la razón produce monstruos.

FRANCISCO GOYA, *Caprichos* nº 43, 1797-1799.

No *Anti-Édipo*, instiga-nos uma frase: “Acreditamos que Lawrence e Miller têm uma avaliação mais justa da sexualidade do que Freud, inclusive do ponto de vista da famosa cientificidade.”¹ É uma afirmação de aliança teórica e política contra a repressão do desejo sexual pela psicanálise edipiana. Gostaríamos de escarafunchar esta afirmação. Primeiramente, que famosa cientificidade é esta, da qual se outorga o freudismo? Ela está, antes de mais nada, nos termos que Freud informou ao longo de sua obra, aos quais ele deu sua forma de conteúdo psicanalítica, termos que se extraem do mais puro fluxo inconsciente, o fluxo caótico sexual. Incesto, castração, fantasia (ou fantasma), Édipo &c., encontra-se nesses termos o material pelo qual pôde se sustentar a “famosa cientificidade” da psicanálise. Neste sentido, a frase de DelGua vislumbra a possibilidade de encontrarmos, nas obras de Lawrence e Miller, maior consistência teórica ao problema do desejo tal como o *Anti-Édipo* o define: produção, processo desejante, e não uma representação antropomórfica de seu funcionamento. No *Anti-Édipo*, trata-se de expor a cientificidade de Freud sob sua forma verdadeira, ou seja: de acordo com as forças que ela alimenta e as conexões de poder que ela estabelece, sua relação com o dinheiro, com a pretensão e preservação de um modelo familiar burguês, o emperramento do processo desejante em noções e conceitos que assentam a idéia de falta como fundo do inconsciente. No bojo do inconsciente haveria o grande Outro, como falta.

A psicanálise edipiana trabalha e se desenvolve em formas reativas do desejo, investimentos reacionários da libido. Encontra-se, então, por toda parte neste livro de 1972, definições críticas dos termos freudianos, pois agora podem ser montados de maneira a se poder denunciar o valor

¹ AO, p. 347/345.

reacionário que eles abrigam: “A castração é o fundamento da representação antropomórfica e molar da sexualidade”, “o incesto é a representação sobrecodificante e recalcante” do desejo...² Mas o mais importante, nesse problema da cientificidade a que pretende a psicanálise freudiana, é a operação pela qual o significante negativiza o processo desejante, a operação que fixa o grande Outro, a Falta, a figura do fantasma no processo desejante, pela qual o desejo é mantido sob a lei da castração, os objetos do desejo transformados em figuras arquetípicas de um teatro eterno no inconsciente, toda a produção do inconsciente conformada à grade de Édipo. É a forma de expressão da cientificidade psicanalítica, o procedimento da interpretação *sobre* o fluxo desejante: de antemão, tudo que acontece no inconsciente é rebatido numa grade interpretativa cuja forma de conteúdo são justamente aqueles termos. Como dizem DelGua, o psicanalista criou uma doença em si próprio, uma doença espiritual, por assim dizer, extremamente contagiosa: a *interpretose*.³ Luiz Orlandi explica muito bem como ela age do ponto de vista do pensamento: “A *interpretose*, ou interpretacionismo, é uma pretensiosa doença cientificista, pois visa submeter processos ou movimentos reais a inércias formais, isto é, que desnatura a caótica de um campo problemático do plano de imanência ao impor-lhe uma dimensão que viria supostamente suprir uma falta, dimensão justamente dita suplementar, dimensão erguida como estrutura ou grade interpretativa comumente dotada de formas inercializadas de pensamento.”⁴ A cientificidade que a psicanálise edipiana pôde acumular é uma grade de termos que funcionam como pontos de demarcação para os desígnios do procedimento interpretativo; noções que esquadrinham o inconsciente e tornam-lhe domesticado, apadrinham-lhe no seio da família burguesa (no seio do patriarcado, como diria Wilhelm Reich) e impedem toda e qualquer tentativa de fuga para fora disso, para outras combinações onde circule o desejo.

Tal análise permite com que DelGua expandam a crítica à cientificidade para todas as empreitadas de escola que a psicanálise incessantemente faz nascer, os escolismos e academicismos que arrebatam as psicanálises as mais diferenciadas, e teorias de psicanalistas os mais desafeitos entre si. É o desdobramento imediatamente político dessa crítica, do qual se aproveitará para fazer

² AO, pp. 351/389 e 255/285.

³ D, p. 58: “Significância e interpretose são as duas doenças da terra, o par do déspota e do padre”, e MP, p. 144: “É bem sabido que o psicanalista já nem mesmo fala, e só o que ele faz é interpretar ainda mais, ou melhor, ele dá o que interpretar ao sujeito que salta de um círculo do inferno a outro. Na verdade, significância e interpretose são as duas doenças da terra ou da pele, ou seja, do homem, a neurose de base”.

⁴ Orlandi, Luiz B. L. *Marginando conceitos deleuze-guattarianos*, em elaboração.

uma curtíssima digressão histórica de valor elucidativo para este capítulo.

Em 1975, a Escola freudiana de Paris, gerida tanto por Lacan quanto por Jacques Alain-Miller (além da vasta clientela), trabalha e obtém sucesso na expulsão de professores do departamento de psicanálise de Vincennes: sob acusação de estarem deturpando a teoria e a terapêutica psicanalíticas, de não terem formação adequada ao seu ensino, e de estarem transmitindo seu arcabouço interpretativo a não-psicanalistas e a pessoas igualmente não iniciadas na Escola. Deleuze, então professor do dept. de filosofia, coescreve com seu amigo Lyotard, também professor, um texto de enfrentamento à investida dos psicanalistas: “A questão não é de doutrina, mas de organização de poder. Os responsáveis pelo departamento de psicanálise, que levaram a cabo essas exclusões, declaram em textos oficiais que agiam com base nas instruções do doutor Lacan. É ele quem inspira os novos estatutos, é até mesmo a ele que se submeterá, quando for o caso, os projetos de candidatura. É ele quem reclama por uma *restauração da ordem*, em nome de um misterioso “matema” da psicanálise. [...] A Escola freudiana de Paris não é apenas um grupo que tem um chefe, é uma associação bastante centralizada que tem uma clientela, em todos os sentidos dessa palavra.”⁵ Lacan é nomeado, ou mais precisamente seus discípulos que, junto dele, começaram uma escola e pretenderam estabelecer um dogma científico para ela, uma *mathesis universalis* que serviria de pedra fundamental à exploração e interpretação do inconsciente.⁶ Deleuze e Lyotard escreveram um texto-bomba para expor o procedimento de terrorismo que os psicanalistas tentam a todo custo infundir no inconsciente, a “lobotomia” do inconsciente. E que é precisamente o valor elucidativo dessa digressão e desse acontecimento, pois já no *Anti-Édipo* se sabia, três anos antes, das conseqüências políticas de tal procedimento:

É a hipoteca do significante, [...] esse enorme arcaísmo despótico que faz gemer e curvar muitos de nós, e de que outros se servem para instaurar um novo terrorismo, deslocando o discurso imperial de Lacan para um discurso universitário de pura cientificidade, essa ‘cientificidade’ sempre apta a realimentar nossas neuroses, para estrangular uma vez mais o

⁵ DRE pp. 56-7.

⁶ Cf. o nº 1 do *Bulletin périodique du Champ freudien* (jan. 1975), onde Lacan explica as diretrizes do novo departamento (“Peut-être à Vincennes...”).

processo, para sobrecodificar Édipo pela castração, encadeando-nos às funções estruturais atuais de um déspota arcaico desaparecido.⁷

Para Deleuze, quiçá, esse texto com Lyotard teve uma dupla direção. 1ª) É um afinamento das conclusões que a especulação teórica conseguiu produzir (todas as páginas do *Anti-Édipo*, por exemplo) com a efetiva ação de grupos e indivíduos, estes como que pondo em prática o que era denunciado em teoria três anos antes. Confirmação de que o livro, qualquer livro não deve funcionar apenas interiormente, mas que ele se conecta com algo exterior: “o livro não vale pela sua interioridade, pelas páginas que ele abarca, ele vale relativamente à multidão das conexões fora do livro.”⁸ 2ª) É ao mesmo tempo um texto de combate, tensionado na imediata necessidade política de responder a um procedimento que, ao nível do desejo, naquela instituição naquele momento, encarrega-se de bloquear, de ordenar, de impor e de controlar. Ainda e sobretudo quando se restringe a interpretar.

E foi esta a curtíssima digressão porque só se poderá progredir tão logo se parta companhia com a psicanálise.⁹ Não é objeto deste capítulo (e nem desta dissertação) realizar um estudo de qualquer teoria psicanalítica em cotejo às obras de Lawrence (ou de Miller). Mais módico, o interesse aqui é a crítica de Lawrence ao idealismo que subjaz no conceito de inconsciente freudiano, a crítica ao complexo de Édipo enquanto ideal repressivo do inconsciente. Elementos que mostram a *justeza* dessas críticas estão por toda parte. O ponto é que tais críticas tornam possível extrair dos escritos de Lawrence e Miller um material teórico ao qual se entrelaça a teoria do desejo que o *Anti-Édipo* constrói, e que justamente se apresenta como contrária àquele idealismo, como a possibilidade de uma psiquiatria materialista. Em Lawrence e Miller, isto passa pela maneira *crítica e clínica* com a qual ambos trabalham o par *sexo e amor*, e como eles fazem toda uma apreensão da sociedade moderna, e dos modos de vida modernos, a fim de ressaltarem o estado repressivo em que se encontra a sexualidade. Em termos de uma psiquiatria materialista do desejo, como funciona a economia sexual nas obras de Lawrence e Miller? É uma questão que

⁷ AO, pp. 290-1/324.

⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari, “Entretien sur l’*Anti-Édipo* avec Raymond Bellour”, in LAT, p. 202.

⁹ Entrementes fica aberto um convite à leitura desse texto de Deleuze e Lyotard, “A propósito do departamento de psicanálise de Vincennes”, em Gilles Deleuze, *Dois regimes de loucos*, ed. Lapoujade (tr. br. Guilherme Ivo, São Paulo, Ed. 34, 2016), e a nota *iii* da tradução.

exigirá sobrevôos pela obra de ambos, bem como pela de Deleuze e DelGua, com rápidos mergulhos aqui e ali.

A SEXUALIDADE CABEÇUDA E O AMOR NAS ALTURAS

Para tanto, retornemos à questão do incesto, apresentada no primeiro capítulo, pois Lawrence já a analisava em textos filosóficos da década de 1920. Que diabos é o incesto? O que é, não exatamente o incesto enquanto conexão de dois corpos específicos, definição extensiva do incesto, mas o incesto como “o” motivo do inconsciente, móvel do inconsciente, definição compreensiva do incesto, aquilo pelo qual se produz o inconsciente, ou melhor, um inconsciente.¹⁰ A resposta de Lawrence (permeada por aquele humor das conseqüências de que falamos) é o início de sua crítica ao idealismo que a psicanálise edipiana faz reproduzir e representar na produção desejante inconsciente:

O homem pode inibir seus verdadeiros impulsos passionais e assim produzir um desarranjo na psiquê. Hoje em dia isso é um truismo, e somos gratos à psicanálise por ter ajudado a deixá-lo desse jeito. Mas o homem pode fazer mais que isso. Encontrando-se numa espécie de *cul de sac*¹¹ emocional, ele pode prosseguir deduzindo, de suas dadas premissas emocionais e passionais, conclusões que não são nada emocionais ou passionais, mas apenas lógicas, abstratas, ideais. Ou seja, o homem acha impossível visualizar-se em casamento. Ele reconhece o fato de que seu desvelo emocional, até mesmo passional, por sua mãe é mais profundo do que jamais seria com uma esposa. Isto lhe deixa infeliz, pois sabe que a comunhão passional só está completa se for também sexual. Ele tem um corpo de paixão sexual que não pode transferir a uma esposa. Tem um profundo amor por sua mãe. Confinado entre paredes de crescente e torturada paixão, ele precisa encontrar alguma escapatória ou cair pro fundo do fosso da insanidade e morte. Qual a única possível escapatória? Buscar nos braços da mãe o refúgio que nenhum outro lugar oferece. E assim

¹⁰ O termo em inglês utilizado por Lawrence é justamente *motive*. A nos fiarmos nos dois dicionários mais abrangentes em inglês e português, o *Oxford Dictionary* e o *Grande Dicionário* de Moraes Silva, constata-se uma riqueza muito maior em inglês do que em português. Mas devemos reter o essencial para Lawrence: motivo como aquilo pelo qual o inconsciente é produzido, sua causa ou razão de existir, aquilo que se coloca como “princípio de ação”.

¹¹ Expressão francesa que pode ser traduzida por “beco sem saída”.

nasce o incesto-motivo [*incest-motive*]. Todas as trabalhosas explicações dos psicanalistas são desnecessárias. O motivo do incesto é uma dedução lógica da razão humana, que faz recurso a este último extremo para se salvar.¹²

É possível dar uma justificação conceitual para motivo-incesto, *incest-motive*, que é ao mesmo tempo uma justificativa de tradução entre línguas. Caso se quisesse respeitar o decoro gramatical, seria preciso ter traduzido *incest-motive* por “motivo-do-incesto”. É a “mais correta” transposição do significado, incesto é assim interpretado como predicado de motivo, mormente porque esses dois hífen parecem estar amarrando a expressão neste único significado. O que acarretaria um mal-entendido muito fácil de se dar em português, e que não existe em inglês, de que se trataria do motivo pelo qual o incesto acontece. Não é este absolutamente o sentido de *incest-motive*. *Incest-motive* é o motivo pelo qual se produz o inconsciente em sua forma reprimida, pelo qual a razão assenta suas conclusões no processo desejante inconsciente, e cria uma forma reprimida desse processo. É preciso, então, levar a tradução ao traço distintivo que o inglês opera na linguagem, criando uma síntese disjuntiva, dois termos que não se opõem nem são predicados um do outro, mas são um único bloco: incesto-motivo. Digamos de passagem que esse é um procedimento usado diversas vezes por Lawrence, tanto em *Psicanálise e o inconsciente* (1921) quanto em *Fantasia da Psicanálise* (1922), em graus bem diversos de importância no que concerne à natureza das quantidades intensivas que essa ou aquela palavra consegue aglutinar.

Daqui a pouco se verá o que são quantidades intensivas. Agora o essencial é o seguinte: o incesto só pode ser considerado como condição da sexualidade enquanto forma reprimida desta, enquanto “extensão lógica da *idéia existente* de sexo e amor” (grifo nosso). Ou seja, a *idéia existente* de sexo e amor, a *idéia* atualmente funcionante na sociedade moderna, na cabeça das pessoas, nas relações que elas constróem entre si, é uma *idéia* reprimida, e toda crítica de Lawrence (assim como de Miller) ao estado reprimido da sexualidade, é uma crítica ao procedimento que consiste, não em substituir o desejo por outra coisa, por um modo existente que nada desejaria, que estaria livre das agruras do desejo (ó ilusão!), mas que consiste em definir e usar o desejo somente em seu estado reprimido. É neste procedimento racional, racionalizante, racionalizado, enquanto ele investe todo o campo da sexualidade, que se encontra o idealismo enquanto forma

¹² Lawrence, *Psychoanalysis and the Unconscious*, pp. 13-14.

de expressão da sociedade moderna, que por sua vez a psicanálise agencia e exprime à sua maneira. Relativamente ao desejo, um idealista no mais sincero de seus dias só conseguirá dizer isto: o que eu quero...? eu quero o que eu não posso. É o *homme moyen sensuel* dando as caras novamente. – “Quando o analista descobre o motivo do incesto no inconsciente, seguramente está descobrindo apenas um termo da *idéia* reprimida de sexo que a humanidade tem. Nem chega a ser sexo-consciência [*sex-consciousness*] *suprimida*, mas *reprimida*. Ou seja, não é nada prístino e anterior à mentalidade. É, em si mesmo, o motivo ulterior da mente. Ou seja, o incesto-anseio [*incest-craving*] é propagado no inconsciente prístino pela própria mente, mesmo que inconscientemente. A mente age como incubo e procriadora de seus próprios horrores, *deliberadamente inconsciente*. E o motivo do incesto, em sua origem, não é um impulso prístino, mas uma extensão lógica à *idéia* existente sobre sexo e amor. Ou seja, a mente transfere a *idéia* de incesto para dentro da psiquê afetivo-passional, e a deixa lá como um motivo reprimido.”¹³ O inconsciente fundado no incesto-motivo é uma forma reprimida do desejo. É um conceito negativo, o sufixo *in* tem aí seu uso o mais ordinário. É por isso que Deleuze via uma inspiração kantiana no *Anti-Édipo*, no sentido da crítica, não da razão, mas ao nível do inconsciente. Como diz D. Lapoujade, pensando neste livro: “Édipo é primeiramente uma sucessão de paralogismos, uma série de contrassensos sobre a lógica do desejo, concebida e descrita como produção de movimentos aberrantes.”¹⁴

Talvez se possa dizer que a obra inteira de Lawrence, bem como sua vida, são uma resposta a esse imenso problema, que é o da formação de uma sexualidade reprimida. A explicação de como faz o procedimento idealista para bloquear o fluxo desejante leva em conta cada indivíduo como já sendo, ele mesmo, um conjunto de fluxos que se distribuem pelos planos constituintes do humano – biológico, psíquico, social. Quando em seu conjunto os fluxos são atacados, e suas saídas tapadas, seus trajetos tolhidos pelo procedimento idealista, a reação ao ataque é tanto mais reativa e doentia, do ponto de vista do desenvolvimento do indivíduo, quanto mais prematura tenha sido a introjeção do ideal na vida multivariada do indivíduo. “Para dizer a verdade, *idéias* são os mais perigosos gérmenes com os quais a humanidade já foi injetada. Elas são introduzidas no cérebro por injeção, nas escolas e por meio de jornais, e aí estamos acabados. Uma *idéia* que é meramente introduzida no cérebro, e que lá começa a girar como algum ultrajoso inseto, é a causa

¹³ *Idem*, pp. 11-12.

¹⁴ D. Lapoujade, *Deleuze, les mouvements aberrants*, p. 12.

de toda nossa miséria hoje em dia. Ao invés de vivermos a partir dos centros espontâneos, vivemos da nossa cabeça. Mastigamos, mastigamos, mastigamos alguma teoria, alguma idéia. Trituramos trituramos trituramos em nossas consciências mentais, até ficarmos pra lá de nós mesmos. Nossos centros afetivos primários, nossos centros de espontâneo ser, chamam em todos os estágios de desarmonia e incipiente colapso. Somos um povo – e não só nós¹⁵ – de idiotas, imbecis e epiléticos, e nem mesmo sabemos que estamos desvairados. E tudo é devido, direta e somente, a esse odioso gérmen que chamamos Ideal. O Ideal é *sempre* o mal, não importa que ideal seja. Nenhuma idéia jamais deve ser elevada a um trono governador.”¹⁶ É extremamente difícil dizer quando isso começou, quando historicamente o ideal começou a ser introjetado no espírito dos homens e das mulheres, mas há uma lição que a história nos ensina, “toda raça que deveio auto-consciente e aferrada à idéia [*idea-bound*], no passado, pereceu.”¹⁷ Com o idealismo assim compreendido como forma dominante da repressão do desejo, é necessário então realizar um verdadeiro trabalho de raspagem conceitual sobre uma noção que parece acumular, em seu mais elevado nível, a tirania do ideal: a noção de amor. Amor é erigido como sentimento supremo, e apresentado à vida de cada indivíduo, desde a meninice, como um fim, um objetivo. Assim começa o movimento de introversão, ou de interiorização no humano. É o amor espiritual, diz Lawrence, que deriva de todos os experimentos mentais sobre a sexualidade. Experimentos de laboratório cranial, por assim dizer. Do amor, que é força desejante e real, faz-se um conceito não-dinâmico e abstraidor. Que se observe o sentido acusatório de toda crítica de Lawrence à sociedade funcionante sobre o ideal, e à educação infantil praticada nas escolas, mas principalmente a educação dos pais, no interior do lar. “Os pais e a comunidade, ambos insistem em suscitar uma reação simpatética adulta, e uma resposta mental na criança – Escolas, Escolas-dominicais, livros, influência-do-lar – tudo trabalha apenas nesse caminho pernicioso. Mas é o lar, os pais, que mais efetiva e intensamente trabalham. Lá está a mais íntima mescla de amor, bulinação-amorosa e ‘compreensão’ na qual está emaranhada uma criança.”¹⁸ Ocorre uma inversão do funcionamento dos centros dinâmicos da criança, de modo que a sexualidade, ou melhor, o

¹⁵ Parece óbvio que Lawrence refere-se, com a palavra “nós”, ao povo ocidental, “nós” os europeizados, os americanizados.

¹⁶ *Phantasia of the Unconscious*, pp. 115-6.

¹⁷ Idem, p. 118.

¹⁸ Idem, p. 144.

circuito dinâmico-afetivo da criança é reprimido em favor de um apelo e insistência em formas mentais e comportamentos oriundos de relações adultas, relações calcadas na ideia que os adultos fazem de si mesmo, da sexualidade e do amor, e injetam na criança. É a acusação de um roubo ignóbil para cima da criança, tal como DelGua mostram em *Mil platôs*: “A questão não é, ou não é apenas a do organismo, da história e do sujeito de enunciação que opõem o masculino e o feminino nas grandes máquinas duais. A questão é primeiramente a do corpo – o corpo que se nos *rouba* para fabricar organismos oponíveis. Ora, é da garota que primeiro se rouba este corpo: pare de se comportar desse jeito, você não é mais uma garotinha, você não é um moleque &c. É da garota que primeiro se rouba seu devir para lhe impor uma história, ou uma pré-história. O giro do garoto vem em seguida, mas é mostrando-lhe o exemplo da garota, indicando-lhe a garota como objeto de seu desejo que se lhe fabrica, por sua vez, um organismo oposto, uma história dominante. A garota é a primeira vítima, mas ela deve igualmente servir de exemplo e de armadilha.”¹⁹ É este o funcionamento da falocracia: no limite, há apenas um único sexo, o das mulheres, mas uma única sexualidade, a dos homens que tomam as mulheres como objeto.

A visão da sociedade interiorizada e reativa, que erige o amor como ideal mas pratica os mais horrendos atos de ódio, nos é dada por Connie, a heroína do romance *O amante de Lady Chatterley*: o que se está produzindo é “uma nova raça de humanidade, super-conscienciosa no dinheiro e no lado social e político, mas no lado espontâneo, intuitivo, morta, apenas morta”,²⁰ e isso desencadeia uma generalizada sensação de impotência, há sempre uma sombra que nos cobre por inteiro, um complô mundial contra todos e no qual estão todos enredados sem saber o que fazer, nem como e para onde fazer. “Os homens estão frouxos, eles sentem uma maldição em algum lugar, e vão seguindo como se não houvesse nada a ser feito. De todo jeito, ninguém sabe o que deve ser feito, apesar de todo o falatório. Os mais jovens ficam loucos porque eles não têm dinheiro pra gastar. Toda sua vida depende de estarem gastando dinheiro, e agora eles não têm nenhum pra gastar. Esta é a nossa civilização e educação: elevem as massas para que dependam inteiramente de estarem gastando dinheiro, e aí o dinheiro escasseia...”²¹ É preciso dizer, o idealismo é a canção da morte, um instrumento que o homem, em sua má-consciência, encontrou

¹⁹ *MP*, pp. 338-9.

²⁰ *Lady Chatterley's Lover*, p. 143.

²¹ *Idem*, p. 280.

para evitar todo contato, para matar todo contato.

O que é, então, amor? Mas essa é uma pergunta mal formulada, pois não se apreende o amor mediante uma operação de identidade ou analogia. Estritamente falando, o amor não é nem um objeto, nem uma relação entre sujeitos, nem mesmo a comunhão de todos os sujeitos e relações, o amor de Deus, o amor Absoluto. Ele certamente não está, nem nunca esteve comprometido com os modelos conjugais que se vê hoje em dia, que se pratica em nossa sociedade globalizada, o casal transbordado, segundo Deleuze,²² e que Lawrence talvez tenha sido o primeiro a denunciar sob a forma do “segredinho sujo”: “um tipo de chaga ou inflamação escondida que libera, quando esfregada ou coçada, agudas excitações que parecem deliciosas [...] o segredinho sujo é cada vez mais esfregado e coçado, até devir cada vez mais secretamente inflamado, e a saúde nervosa e psíquica do indivíduo cada vez mais prejudicada.”²³ É óbvio que amor e sexualidade estão ligados a um segredo, mas até aqui trata-se apenas da forma ordinária do segredo, vaidosa, *meu* Edipozinho que eu mimo com mil precauções. Ao contrário, se o amor trabalha um segredo, não é absolutamente sob sua forma ordinária, “segredinho sujo”, mas como um signo de algo que passou, segredo que não pode ser dado, molecular, e que ao invés de fechar-se com medo em paredes de ódio, no abrigo da estrutura familiar e dos ornamentos burgueses, na verdade ele se abre ainda para um terceiro momento do segredo, que nem mesmo tem mais forma, nada mais a ser escondido, a ser ocultado.²⁴ Ora, voltando à questão que abriu esse parágrafo, pode-se muito bem respondê-la assim: amor é um afeto, um sentimento, uma força. Sim, perfeitamente, mas a essa altura já sabemos: um afeto, um sentimento, uma força são sempre quantidades intensivas que estão passando, que produzem devires. “Amor não é um escopo; é apenas um estar viajando.”²⁵ É uma passagem de intensidades e, ao nível do inconsciente, um indício de movimentações muito especiais no fluxo desejoso, um indício de atividade dinâmica intensiva. Ele existe tão somente polarizado, provocando movimentações de conjunção E de separação, de aproximação E de recolhimento, de mescla E de desintegração. É impossível defini-lo

²² “Os casais malditos são aqueles em que a mulher não pode ficar distraída ou cansada sem que o homem diga: “Quê que você tem? se expresse...”, e o homem sem que a mulher... &c. O rádio, a TV fizeram com que o casal transbordasse, enxamearam-no por toda parte, e somos transpassados por falas inúteis, por quantidades dementes de falas e de imagens. A besteira nunca fica muda nem cega.” Cf. *Pp*, p. 177.

²³ Lawrence, “Pornography and obscenity”, in *Phoenix*, p. 177.

²⁴ Cf. o platô “Três novelas ou ‘quê que se passou?’” in *MP*.

²⁵ Lawrence, “Love”, in *Phoenix*, p. 152.

como algo homogêneo, pois ele é por natureza dual, ou seja, põe em contato pondo também em rechaço. Não é estranho, portanto, que Lawrence faça do relacionamento entre homem e mulher o signo mais forte do amor enquanto força vital, seus romances são verdadeiros estudos de homens e mulheres tomados por essa força.

É em relacionamento um ao outro que homem e mulher têm sua verdadeira individualidade e seu ser distinto: em contato, não fora de contato. Isto é sexo, se você quiser. Mas é tão sexo quanto o raio de sol na grama é sexo. [...] Não é uma questão de: Case com a mulher e dê isso por acabado – Isto é apenas uma das estúpidas receitas para evitar contato e matar contato. Há muitas manobras populares para se matar qualquer possibilidade de verdadeiro contato: tipo botar uma mulher num pedestal, ou o contrário, botá-la fora de vista; ou fazer dela um “modelo” de dona-de-casa, ou um “modelo” de mãe, ou um “modelo” de esposa.²⁶ Todos meros dispositivos para se evitar qualquer contato com ela. Uma mulher não é “modelo” de coisa alguma. Ela nem mesmo é uma personalidade distinta e definida. Já é hora de nos livrarmos dessas noções fixas. Uma mulher é um manancial vivo cujo jorro cai delicadamente à sua volta, em tudo que se lhe aproxima. Uma mulher é uma estranha vibração suave no ar, indo adiante incógnita e inconsciente, e buscando uma vibração por resposta. Ou então ela é uma vibração discordante, emperrante, dolorosa, indo adiante e machucando todos ao seu alcance. E o mesmo com o homem. Um homem, enquanto vive e se move e tem ser, é um manancial de vida-vibração [*life-vibration*], tangendo e fluindo rumo a alguém, algo que receberá seu refluxo e mandará de volta um influxo, tal que um circuito é completado, e há uma espécie de paz. Ou então ele é uma fonte de irritação, discórdia e dor, machucando todos que lhe estão próximos.²⁷

Que não se veja nessas descrições nenhuma metáfora, nem nenhum traço de ideologia. Lawrence não estava afetado pela literatura ou pelo significante enquanto escrevia isso, mas ele vivia dessa maneira, cotidianamente sob conjunção de fluxos, em passagens de fluxos. A esse propósito, falando justamente sobre Lawrence, Deleuze responde à objeção de que ele e Guattari

²⁶ “Esposa” aqui traduz *help-meet*, palavra inglesa criada na tradução de 1611 da Bíblia (King James Version), designando Eva relativamente a Adão: Deus criou-a como adjutório a Adão, uma companhia prestativa. Adjutório é a tradução encontrada em certas traduções da Bíblia para o português. Cf. *Gênesis* 2, 18.

²⁷ Lawrence, “We Need One Another” in *Phoenix*, p. 191.

teriam se firmado sobremaneira em escritores e em literaturas, reduzindo tudo à literatura, quando na verdade o fluxo desejante atravessa a arte e vai para além dela: “Um tipo como Lawrence, não é apenas enquanto escritor que ele vive dessa maneira, é enquanto tipo que ama o sol, enquanto tuberculoso, enquanto homem bastante concreto, amando as mulheres &c. Ele vive sob essa forma de fluxo. Tem um monte de gente, e cada vez mais, que vivem sob essa forma e que dizem isso de um jeito bem real. Nem mesmo precisam dizer, está escrito na testa deles: sujeito? eu? não conheço.”²⁸ E justamente, o amor assim entendido é um pôr em contato e em rechaço, não dois organismos opostos que se complementam, ou dois sujeitos que se conformariam um ao outro por paixão, nem tampouco um sujeito que pretenderia conformar-se ao objeto amado, ou conformar este a si próprio, mas fluxos de desejo e vibrações intensivas que compõem e atravessam ambos os amantes, corpos e mentes. Como dizem DelGua no Platô dos Devires: “[A sexualidade] é mal explicada pela organização binária dos sexos, e menos ainda por uma organização bissexuada de cada um dos dois. Ela põe em jogo devires conjugados bastante diversos, que são como que *n* sexos [...]. A sexualidade é uma produção de mil sexos, que são outros tantos devires incontrolláveis.”²⁹ Lawrence entende isso muito bem quando aproxima o sexo a uma “poderosa onda de sangue em montante”, e os amantes como dois mares de sangue que se encontram e se renovam, misturados como num oceano de completude, e que seguem, após essa conjunção, após uma relação sexual saudável e honesta, cada um seu “fluxo procreativo”.³⁰

A PAISAGEM ÉTICA E A PAISAGEM MORAL

“Chamamos de idealismo da psicanálise todo um sistema de rebatimentos, de reduções na teoria e na prática analíticas: redução da produção desejante a um sistema de representações ditas inconscientes, e a formas de causação, de expressão ou de compreensão correspondentes; redução das fábricas do inconsciente a uma cena de teatro, Édipo, Hamlet; redução dos investimentos sociais da libido a investimentos familiares, rebatimento do desejo sobre coordenadas familiares, ainda Édipo.”³¹ Percebe-se que o esforço analítico do grande projeto do *Anti-Édipo* é também um

²⁸ “Entretien sur *L'Anti-Édipe* avec Raymond Bellour” in LAT, p. 207.

²⁹ *MP*, p. 341.

³⁰ Cf. *Fantasia of Unconscious*, cap. XV: *The Lower Self*.

³¹ Gilles Deleuze, “Entretien sur *l'Anti-Édipe*”, in *Pp*, p. 29

resgate e continuação da obra teórica de Lawrence, que busca o inconsciente livre de ideais repressivos, o inconsciente “verdadeiro e prístino”, anterior a qualquer ideia mentalmente derivada, que ele também nomeia de “consciência dinâmica”. A concepção que Lawrence tem do inconsciente é totalmente adequada ao inconsciente enquanto produção, enquanto fábrica, usina, e não um teatro de representações arquetípicas, conforme se aprende no *Anti-Édipo*. Diz Lawrence: “Pelo inconsciente gostaríamos de indicar aquela essencial natureza única de cada criatura individual, que é, por sua própria natureza, inalisável, indefinível, inconcebível. Não pode ser concebido, pode ser apenas experimentado, em cada ocasião singular.”³² O inconsciente deve ser produzido, criado, experimentado, e não interpretado. A obra filosófica lawrenciana – sendo a construção de uma teoria dos fluxos inconscientes, o inconsciente um campo singular de vibrações intensivas onde o desejo cria modos de vida, despedaça outros, antigos, e os conecta sempre a novas combinações – abre espaço a um horizonte de aplicação moral, sob condição de que essa moral consiga grudar na produção de dinamismos vitais e segui-la. É aqui onde justamente entra o mais importante da crítica ao idealismo. *Moral*, em inglês, é termo que utiliza o próprio Lawrence (e também Miller, como se verá). Mas é preciso averiguar a amplitude de sentidos dessa palavra, dentre os quais se localiza na moral, não uma coleção mais ou menos ordenada de preceitos, ou um sistema que funciona sob a orientação do verbo *ser*, sob o juízo moral do *dever ser*, e sim: uma experimentação dos encontros *e ao mesmo tempo* a criação de uma linha de variação contínua através dos encontros. É nisso que consiste a teoria das simpatias vitais que Lawrence desenvolve ao longo de toda sua obra. Ela tem contornos que mais propriamente comporiam uma ética das simpatias vitais, ética que um ranço moralizante, na pretensão de determinar o que *deve ser* um encontro, inevitavelmente arruinaria. É a diferenciação que Lawrence precisa fazer (quando comenta a obra de Benjamin Franklin, o “velho Painho Franklin”) entre o *caráter moral* do humano, que o define enquanto está em relação dinâmica com outros humanos e com o mundo, e a *tentativa moralizante* de moldar um humano virtuoso. Neste sentido, há toda uma atmosfera não-moralizante quando Lawrence fala: “O homem é um animal moral. Está certo. Sou um animal moral. E assim continuarei sendo. Não vou deixar que me façam virar um reles autômato virtuoso como Benjamin me faria ser. ‘Isso é bom, aquilo é ruim.

³² Lawrence, *Psychoanalysis and the Unconscious*, p. 17.

Gire a pequena manivela e deixe a boa torneira fluir’, disse Benjamin, e a América toda com ele. ‘Mas, primeiro de tudo, extirpem esses selvagens que estão sempre a girar a má torneira’. Sou um animal moral. Mas não sou uma máquina moral. Eu não opero com um conjuntinho de manivelas ou alavancas. Não é o teclado da TEMPERANÇA-SILÊNCIO-ORDEM-RESOLUÇÃO-FRUGALIDADE-ENGENHO-SINCERIDADE-JUSTIÇA-MODERAÇÃO-ASSEIO-TRANQUILIDADE-CASTIDADE-HUMILDADE que vai me fazer ficar animado [*is not going to get me going*]. Eu realmente não sou um mero piano automático com um Benjamin moral tirando melodias de mim”.³³

Essa observação sobre uma palavra, longe de ser meramente semântica, nos leva a uma distinção muito importante em filosofia, a respeito da qual teremos companhia da voz de Gilles Deleuze, pois em uma de suas aulas de 1980 em Vincennes, sobre Spinoza, um gravador capturou sua voz e hoje ela existe na internet. Lá Deleuze explica essa distinção, e para ele é uma distinção entre dois tipos de *paisagem* do mundo. Essa ideia impressionante da filosofia como criação de uma paisagem do mundo, e dois tipos de paisagem que a filosofia pôde criar, uma paisagem moral e uma paisagem ética. Os indivíduos e as ações podem muito bem ser os mesmos e as mesmas, mas tudo está sob outra coloração, sob outra luz, e é enxergado de outro jeito, a depender de qual paisagem estiver sendo apreciada. A paisagem moral é, de fato, bem simples: supõe-se que existe uma essência, a essência humana. Mas tal essência não se encontra plena no homem individual, e sim em potência, não realizada porém a ser realizada. A essência humana no homem e mulher individuais, estando em potência, é preciso passá-la ao ato, ou seja, tomá-la como um fim, a essência é tomada como fim. São os inúmeros valores que todos os moralistas gostam tanto de elencar e engrandecer. A essência humana é um fim que deve ser realizado, e os valores são aquilo que garante a realização da essência. Assim é que se pode entender porque a moral é sempre um método: ela é o método de realização da essência. E os valores são sempre figuras, sempre ideais, sempre modelos desta essência. O íntegro Benjamin de bom temperamento, como dizia Lawrence. A moral define o humano *pelo que ele é*, uma essência abstrata que *deve ser realizada*, um ideal. Realizada como? Através da moral, dos preceitos da moral, dos valores que a moral apresenta e impõe. Eis a paisagem moral...

...e quão diferente da paisagem ética. As pessoas, os animais, as coisas são definidas, não

³³ *Studies in Classic American Literature*, p. 26. Poder-se-ia muito bem, pelo que foi considerado, traduzir “a moral Benjamin” por “um Benjamin moralizante”.

por aquilo que elas *são* (nada nunca é alguma coisa fixa e imutável), e sim por aquilo que elas *podem*. Essa existência aqui tão mirrada, chamada homem, o importante não é aquilo que ele *é*, mas aquilo que ele *pode*. E o mesmo para o animal, e para cada coisa. O que posso? O que cada pessoa, animal e coisa podem? Mudou-se da água para o vinho. Ou melhor, mudou-se da água para uma deliciosa apreciação de todos os tipos de vinho. Multiplicidade concreta de todos os verbos (*poder + n*) contra a ideal unicidade do verbo *ser* (*poder + n – 1*). É assim que a clássica definição da filosofia moral é o melhor exemplo da diferença entre as duas paisagens: homem é animal racional, *é* ser racional ou coisa racional. O moralista, ao definir homem pelo que ele *é*, acabará por acomodar-se nessa antiga definição aristotélica: a essência do homem é ser racional. Aí vem a reviravolta: “Nunca um moralista definiria o homem pelo que ele pode; um moralista define o homem pelo que ele *é*. Como? Pelo que ele *é* de direito. É isto a essência, *é* o que a coisa *é de direito*, *é* sua essência. Logo, um moralista define o homem como animal racional. É a essência. Um eticista, ou seja, Spinoza, ele jamais define o homem como animal racional. Jamais. Ele define o homem pelo que este pode, corpo e mente.”³⁴ Se há uma coisa que o homem pode e o animal não pode, *é* ser racional. Talvez... mas já muda tudo. Racional não é a essência do homem, mas algo que o homem pode.”³⁵ O discurso ético pouco se importa com essências como essas, ele não nos fala de essências, mas sempre de potências, das potências desta ou daquela coisa, isto é, das ações e das paixões de cada coisa. Potência é o conjunto das ações e das paixões reais que cada coisa tem, o conjunto daquilo que cada coisa faz e padece, fez e padeceu, poderá fazer e padecer. Percebe-se que o procedimento moralista diz “em potência”, referindo-se ao estado da essência não realizada: estar em potência é um estado negativo relativamente à atualização dessa potência, que é estar em ato. Ao passo que o procedimento eticista tem toda uma outra avaliação da noção de potência, ela é positiva, efetivamente realizada. Nada de essências gerais, tudo é singular. A verdadeira questão deixa de ser, como quer o moralista, *o que tu deves em virtude da tua essência geral?*, mas ela se exprime da seguinte maneira: *o que tu podes em virtude da tua potência singular?*

³⁴ Deleuze, na realidade, diz *âme*, que se traduz por “alma”, mas achou-se melhor traduzir por “mente”, pois são esses os conceitos de Spinoza, *corpus et mens*, corpo e mente. Os franceses ainda não encontraram uma tradução adequada para *mens*. A opção *esprit* (“espírito”) não é menos confusa, tão carregada quanto *âme* de preconceitos teológicos.

³⁵ Aula sobre Spinoza de 9 dez. 1980, em Vincennes. Consultável em <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze>.

Peguemos um belo exemplo em Lawrence, da mocinha na novela *St. Mawr*, Miss Louise. Após um terrível acontecimento, ela é tomada pelo problema ético da diferença entre o animal doméstico e o animal selvagem. St. Mawr é um cavalo maravilhoso e incontrolável, nunca completamente “da família.”³⁶ Na história, durante um passeio matinal de sete pessoas em sete cavalos, St. Mawr, ao ouvir uma melodia assoviada pelo homem montado em sua garupa, num acesso de pura loucura animal, começa a encabritar e a empinar. Rico, seu cavaleiro, sentindo-se despeitado pelo comportamento do animal, mantém firmes as rédeas, forçando St. Mawr a cair de costas pro chão. Não contente continua puxando as rédeas, impedindo o ainda mais aflito cavalo de virar-se pro lado. Resultado: St. Mawr coiceteia a boca de um outro que procurava ajudar, e ao estrebuchar-se no chão quebra alguns ossos de Rico. Quando o cavalo finalmente se põe de pé, ajudado pelo cavaleiro que havia conseguido tomar as rédeas de Rico, era como se um delírio imemorial estivesse lhe atravessando, “ele parecia estar vendo legiões de fantasmas, descendo as escuras avenidas de todos os séculos que decorreram desde que o cavalo foi assujeitado ao homem.”³⁷ Ora, é óbvio que os humanos feridos, e também aqueles que lhes fazem a roda, vizinhos, amigos, conhecidos, todos eles de corpo e mente dizem o seguinte: Animal vil esse cavalo! é preciso matá-lo, ou então vendê-lo e castrá-lo... e se aprestam ao serviço. Querem matar tudo aquilo que seja rebento da fonte de vida selvagem que eles sentem não compartilhar; e, em resposta ao medo ressentido, com ódio maquinam todo um sistema de julgamento sobre a vida, julgar, julgar (poder-se-ia dizer também interpretar?). Nas palavras de Miss Louise, eis “nossa civilização eunuca, sórdida de mente tal como os eunucos, com aquele tipo de futricante, esterilizante crueldade que é a deles”. Na clareza penetrante do seu raciocínio, Louise se pergunta: que tipo de animal é capaz de um ato vil? Ou melhor, qual a natureza da maldade? Numa relação onde um é subjugado enquanto outro lhe domina, quem é aquele capaz de um ato vil? É o problema do animal doméstico e do animal selvagem. O animal doméstico, familiar, ao mesmo tempo em que ele vive numa certa intimidade com seu dono humano, há nessa intimidade, e que

³⁶ “Ele era tão poderoso, e tão perigoso. Mas em seu olho negro, que punha a ver, com sua nuvíosa pupila marrom, uma nuvem dentro de um fogo negro, como um mundo para além do nosso mundo, havia uma negra vitalidade ardendo, e dentro do fogo, uma sabedoria de outra sorte. [...] Havia realmente uma imensa alegria em seu movimento. St. Mawr podia ir como o vento, mas com aquela luxuriante agitação pesada de vida, que nada na terra é igual. Parecia estar te carregando de uma vez para outro mundo, pra longe da vida dos nervos. [...] Entre o sol e o cavalo, realmente! – entre dois fogos!” (*St. Mawr*, pp. 35 e 47).

³⁷ *St. Mawr*, p. 84.

é o próprio solo sobre o qual se constrói essa intimidade, um medo, medo do dono mas sobretudo medo do mundo sem o dono. Modo acuado de existir, cuja pior consequência é um estado fraquíssimo de potência; aquilo que eles podem torna-os comparáveis a escravos que, no fim das contas, “*in the long run*, no curso *dessa* vida, têm mais medo da liberdade que dos seus senhores, [...] para eles é bem melhor uns chutes e a servidão do que a dura, solitária responsabilidade da liberdade real”. Nota-se a relevância dessa diferenciação, pois ela pluga uma peça que faz o procedimento moral e idealista sambar em corda bamba. Supondo uma essência humana, tal que o animal humano se diferencia exclusivamente dos outros animais pela racionalidade, e tomando essa suposição como um verdadeiro ponto de partida, é evidente que o idealista ou simplesmente dará de ombros com tudo isso, com essa nova diferenciação dos animais entre si, e assim estará petrificando ainda mais a confusão que lhe é própria, ou então terá de compor novas conceituações para recuperar seu ponto de partida, ou para inventar um novo, uma vez que essa nova diferenciação põe em cheque a maneira mesma pela qual ele vê o mundo: ora, é bem necessário dizer que a maior parte dos animais humanos está incluída na zona dos domésticos, *house-bred* e *house-inbred*, como diz Louise: crias caseiras, animais criados no recato do lar. A racionalidade que eles têm consegue apenas trabalhar na diminuição de sua potência, são animais geralmente edipianizados.

O animal selvagem, em contrapartida, está em intensa conexão com o fora, intensa experimentação com o mundo e consigo próprio, de modo a ininterruptamente desejar e trabalhar no aprimoramento e fortalecimento de sua potência. Ele vive em intensidade. “A todo momento o animal selvagem é intensamente auto-disciplinado, firmado na tensão da auto-defesa, auto-preservação e auto-asserção. Os momentos de relaxamento são raros e muito cuidadosamente escolhidos. Até o sono é vigilante, resguardado, irrequieto, a coragem selvagem afinada um grau acima do medo selvagem. Coragem, a coragem da coisa selvagem para manter-se sozinha, vivendo em meio a um universo diverso.”³⁸ A revelação dessa coragem selvagem força Louise a uma dupla pergunta, destruidora sequência de duas simples perguntas, que são expressões de uma sobriedade ética:

Did St. Mawr have this courage?

³⁸ *Idem*, pp. 90-1.

And did Rico?

Ou seja, qual dos dois, o cavalo St. Mawr ou o humano Rico, é capaz dessa coragem? Qual dos dois corresponde à potência acuada e ressentida de um animal doméstico, qual dos dois à potência forte e livre do animal selvagem? É preciso dizer que animal doméstico e animal selvagem não são essências gerais, mas zonas de experimentação da potência, são graus distintos numa *escala quantitativa* das potências, onde cada animal pode ser avaliado. E aqui recuperamos a companhia da voz de Deleuze, pois é naquela aula que ele fala em *escala quantitativa de potência*, ou *das potências*. Cada um de nós tem uma escala quantitativa daquilo que pode. Todavia, ele pede cautela quanto à noção de quantidade de potência, pois isso nada tem a ver com quantidades extensivas, não é uma quantidade de tipo simples. Ao contrário, tem a ver com intensidade, são quantidades intensivas do que cada um pode, ou seja: é em toda sua intensidade que cada um pode o que pode. É preciso afinar melhor a nomenclatura, e duas outras noções Deleuze propõe, cada uma delas com um sentido distinto, ambas as quais se complementam. A primeira, *quantificador*, talvez capturada da lingüística, refere-se aos modos individuais relativamente àquilo que cada um pode: cada coisa, cada animal, cada um de nós é um quantificador das potências que tem, das potências que pode efetuar. Mas qual a natureza dessa quantidade de potência que cada coisa tem? É este o sentido da segunda noção: *quantidade transitiva*, ou *quantidade de passagem*. Eis aí uma bela definição da filosofia ética: é em intensidade que uma coisa pode aquilo que ela pode, e intensidade é uma passagem, é uma *quantidade de potência que passa*, que está transitando. “É bem forçoso que minha potência seja necessariamente efetuada, mas quando ela for efetuada, só pode ser efetuada num sentido ou em outro, isto é, de tal maneira que, enquanto passagem, ela seja passagem a uma potência maior, ou passagem a uma potência menor. [...] A potência nunca é uma quantidade absoluta, é uma conexão diferencial [*rapport différentiel*].”³⁹ É essa relação diferencial o que exatamente define a potência como sendo sempre um ato, ativa, potência em ato. O contrário, portanto, da essência moralista, sempre em potência, ou seja, uma possibilidade não efetivamente realizada. “A identidade da potência e do ato se explica pelo seguinte: toda potência é inseparável de um poder de ser afetado, e este poder de ser afetado acha-se constante e necessariamente preenchido por afecções que o efetuam.”⁴⁰ A conexão diferencial,

³⁹ Aula sobre Spinoza de 9 dez. 1980, acima referida.

⁴⁰ Gilles Deleuze, *SPhp*, p. 134.

que toda potência é, consiste tanto nas afecções que preenchem a potência, quanto também, como contraponto imprescindível, nos afetos que decorrem de tal experimentação da potência afetada.

Louise é a heroína spinozana de Lawrence, dos seus personagens talvez a mais spinozana, não apenas porque ela tem um encontro intensivo em solidão com algo tão imenso, “maior que os homens, maior que as pessoas, maior que a religião”, *sub specie æternitatis*, e que ela chama de “América selvagem”, *wild America*, o deserto do Arizona, o imenso Fora impessoal – mas principalmente pela sua maneira de enxergar as pessoas, os animais &c., cada coisa *individualmente*, “tudo que importava a ela era o próprio cavalo, sua natureza real”. E o quanto isso implica de observação e contemplação dos poderes do corpo, e de experimentação com o corpo; uma espécie de sensibilidade nos personagens de Lawrence, que se conecta aos movimentos do corpo, às provas que ele é capaz de suportar, o que ele é capaz de fazer. Em termos spinozanos, poder de ser afetado e poder de afetar. E tal sensibilidade provoca nos personagens, e no próprio Lawrence, em contato com cada coisa, cada animal e cada pessoa, um pressentimento daquilo que está passando, o pressentimento dessa passagem de potência. Pressente-se o intensivo: ali tem alguma coisa pegando!

A maneira como Deleuze entende Spinoza nos intercede para que possamos ver também em Lawrence uma experimentação toda sua, e um trabalho todo seu, de um mundo sob aquela paisagem ética que remonta à filosofia spinozana. O que está pegando ali, o que está passando é um afeto, ou melhor, um bloco de afetos. São infinitas variações possíveis para os afetos – afetos são percepções, luminosas, auditivas, táteis &c., em sonho ou vigília; mas são também sentimentos, mágoa, ódio, saudade, tristeza, alegria; e são igualmente pensamentos, a idéia que tenho do mundo após ter lido um livro que me tocou, após ter tido aquele encontro, aquela experiência; tudo isso são afetos. É o que está preenchendo a potência de cada coisa, a cada momento a potência de cada coisa está sendo efetuada por uma variação afetiva diferente, por quantidades intensivas em passagem. Ao nível da potência, tudo sempre está em jogo. É inútil objetar que poderia muito bem ter sido de outra maneira, uma outra coisa poderia muito bem ter acontecido que não aconteceu. De fato, aconteceu tudo o que poderia ter acontecido, frase tão comum, tão na boca de todo mundo, e que é o mesmo que dizer: cada coisa a todo momento está efetuando toda sua potência em seu respectivo grau. Mesmo que dizer: cada um de nós é uma

conexão diferencial de sua potência. Enunciado que se concatena, que se mostra coerente com este outro: a potência de cada coisa, a todo momento, está sendo preenchida por afetos. Mas como isso funciona, os afetos? Como se os classifica? Há dois afetos “de base”, que são duas belas palavras latinas, *Tristitia et Lætitia*, Tristeza e Alegria. Dois afetos que funcionam como polaridades a todas as variações, ou que são polos intensivos, zonas intensivas entre as quais passam todas as variações. Lawrence, escritor atento às passagens de afeto porque passagens de vida, elaborou ao longo de sua obra um grande plano de composição no qual ele pode justamente criar modos de vida para captar os afetos que passarão por eles; cada personagem, cada paisagem, cada animal, cada coisa em suas histórias e romances são blocos de afetos, vindos de fora, sempre de outra coisa, “esse mundo de estremecimentos, de contatos, de diferenças e de identidades sentidas”, como disse Jean Wahl num belo texto.⁴¹

Isso tudo é um plano de composição – corpos em contato e em rechaço; potências afetivas que transitam zonas intensivas de experimentação e variação. É nele que Lawrence pode definir moralidade (no sentido ético) como uma “delicada, sempre oscilante e cambiante *balança* entre mim e meu universo circumambiente, que precede e acompanha uma real relacionabilidade [*true relatedness*].”⁴² O mundo das relações, onde nada está acima nem abaixo nem ao longo de nada, mas tudo está entre, e é nos instertícios, nos encontros, onde as coisas não se confundem, não se assemelham, e no entanto algo passa entre elas, algo que as faz estremecer, sentir intensamente movimentos de conjunção e de afastamento. Como a bela frase de Henry Miller a um amigo: “Seu modo de vida não é meu modo de vida, mas nos limites extremos de nossas diferenças nos encontramos e nos abraçamos. Dessa maneira alcançamos não um pacto de vinte-e-cinco anos, mas ao invés disso criamos um elo eterno. Esse elo representa não uma cessação de atividade, ou mesmo de hostilidades, mas uma luta cujo propósito é a obtenção de um conhecimento mais profundo e penetrante.”⁴³ Toda passagem de afeto é uma violência, este não é um mundo harmonioso e equilibrado, mas é nele onde pode nascer um “relacionamento puro”, ou seja, afirmativo de potências vitais entre seres humanos, e entre seres humanos e animais e coisas, potências que resistam às pulsões de morte e narcisismo.

⁴¹ Jean Wahl, “D.H. Lawrence”, in *Poésie, Pensée, Perception*, p. 187.

⁴² “Morality and the Novel”, in *Phoenix*, p. 528.

⁴³ Henry Miller, *Hamlet Correspondence*, p. 132.

Portanto, é por toda uma atenção e cuidado com os afetos que Lawrence denuncia, num texto importante, a imoralidade no romance moderno:

Moralidade no romance é a oscilante instabilidade da balança. Quando o romancista mete seu dedão na escala, para abaixar a balança à sua própria predileção, isso é imoralidade. O romance moderno tende a ficar cada vez mais imoral na medida em que o romancista tende a pressionar seu dedão cada vez mais pesadamente no prato: quer seja pro lado do amor, amor puro; ou pro lado de uma licenciosa “liberdade”. O romance é a título de regra imoral, não porque o romancista tem alguma *ideia* dominante, ou *propósito*. A imoralidade jaz na irreparável, inconsciente predileção do romancista. Amor é uma grande emoção. Mas se você se lança para escrever um romance, e você mesmo está com os espasmos da grande predileção pelo amor, amor como a suprema, a única emoção digna de ser vivida, então você escreverá um romance imoral. Pois *nenhuma* emoção é suprema, ou exclusivamente digna de ser vivida. *Todas* as emoções entram no cumprimento de um relacionamento vivo entre um ser humano e o outro ser humano ou criatura ou coisa à qual ele deveio puramente relacionado. Todas as emoções, incluindo amor e ódio, e raiva e ternura, entram no ajuste da oscilante, não-estabelecida balança entre duas pessoas, *que equivalem a qualquer coisa*.⁴⁴ Se o romancista mete o dedão no prato, por amor, ternura, doçura, paz, então ele comete um ato imoral: ele *previne* a possibilidade de um relacionamento puro, uma pura relacionabilidade, a única coisa que importa: e ele torna inevitável a horrível reação, quando deixa seu dedão à toa, rumo ao ódio e brutalidade, crueldade e destruição.⁴⁵

Imoral é a ereção do Uno como princípio explicativo de tudo, unidade originária, em detrimento da variedade caótica e componitiva que é o cosmos. É a elevação de um transcendente que inevitavelmente mortifica e zumbifica a vida, em detrimento da multiplicidade das potências que atravessam as relações concretas; multiplicidade, aliás, que é a única capaz de explicar a unidade que foi sublimada com o truque idealista imoral, ou moralizante. No fim, do ponto de vista dessa multiplicidade, constata-se que o transcendente era tão somente um ponto na linha de variação contínua, um sinal de que a linha foi barrada, um sinal de fracasso no percurso, para falar

⁴⁴ Grifo nosso.

⁴⁵ “Morality and the Novel”, in *Phoenix*, p. 529.

mais claramente, e que apenas enquanto fracasso pode ser apreendido na imanência do plano de composição. A única unidade possível é a do indivíduo consigo mesmo, essa é uma grande conquista da obra de Lawrence, e ele enquanto artista seguiu essa linha, provou dessa verdade da criação, mesmo que ela o tenha levado até sua destruição pessoal. Mas justamente, essa unidade possível do indivíduo consigo mesmo jamais poderá existir caso não esteja o indivíduo em relação com as outras pessoas, com os animais, com as coisas, com a natureza. Sente-se todo o teor paradoxal: a única unidade possível só existe em contato. “Deve haver amor fraterno, uma completude de humanidade. Mas também deve haver individualidade, pura e separada individualidade, separada e ativa como um leão ou um gavião. Deve haver ambos. [...] Esses dois movimentos são opostos, todavia eles não se negam.”⁴⁶ Percebe-se que são movimentos que se opõem, e não organismos ou personalidades quaisquer. Cada indivíduo não é um organismo mais ou menos coeso ou uma personalidade mais ou menos bem definida, que se oporia a todos os outros. O que dizem DelGua a respeito da mocinha, da moça, *la jeune fille*, essa personagem-conceitual dos *Mil Platôs*, é igualmente adequado a cada indivíduo: “A mocinha não se define, certamente, pela virgindade [pela visão orgânica e molar do indivíduo], mas por uma conexão de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão, por uma combinação de átomos, uma emissão de partículas: hecceidade.”⁴⁷ A tal definição Lawrence decerto assentiria.

Voltando a Louise, é justamente a partir dessa paisagem ética, desse estar à espreita da passagem dos afetos, que ela pode, em contato com o cavalo, sentir a “imensa tristeza animal”, e a imensa tristeza de todos os animais subjugados pelo homem. É um dos mais bonitos trechos da novela, prova da exploração que Lawrence faz de um devir-animal na literatura: “E enquanto ele estava ali a algumas jardas dela, sua cabeça levantada e atenta, seu corpo cheio de poder e tensão, seu rosto ligeiramente afastado do seu, ela sentiu uma imensa tristeza animal vindo dele. Uma estranha atmosfera animal de tristeza, que era vaga e estava disseminada no ar, e que a fazia sentir-se como se ela estivesse respirando mágoa. Ela respirava aquilo para dentro de seu peito, como se aquilo fosse um grande suspiro através das eras, que passava em seu peito. E ela sentiu uma grande aflição: a aflição da indignidade humana [*human unworthiness*]. A raça dos homens julgada na

⁴⁶ Lawrence, “Love” in *Phoenix*, pp. 155-6.

⁴⁷ *MP*, p. 339.

consciência dos animais que eles subjugaram, e lá descoberta como indigna [*unworthy*], ignóbil.”⁴⁸ Percebe-se que o verbo *julgar* aí empregado é distinto do *julgar* que atrelávamos à consciência reprimida do homem: este julga a potência a partir de um ressentimento; desta vez, porém, é a própria potência, através da tristeza do cavalo, que julga o homem – poder-se-ia falar de um direito natural da potência para julgar e destruir o que lhe atravanca e oprime. Encontra-se o tema da vergonha de ser homem, que Deleuze define muito bem no *Abecedário*, todavia a partir de Primo Levi: a vergonha de ser homem, este sentimento da indignidade humana, *não* quer dizer que todos somos culpados, algoz e vítima não se identificam. É um sentimento complexo (todos os interstícios pelo qual ele passa), que está na base da arte, diz Deleuze, porque a criação do artista é uma tentativa, ou já a realização de estar liberando a vida lá onde ela foi aprisionada por homens.⁴⁹ É neste sentido que se pode entender a seguinte definição da obra de arte como monumento, do livro *O que é a filosofia?* de DelGua: “Um monumento não comemora, não celebra algo que se passou, mas confia ao ouvido do porvir as persistentes sensações que encarnam o acontecimento; o sofrimento sempre renovado dos homens, seus protestos recriados, sua luta sempre retomada.”⁵⁰

Tal sentimento complexo, que se encontra na base da arte, anima certamente aquela idéia que DelGua encontram em Paul Klee, nominalmente, mas que também existe e é sentida nos artistas e escritores que eles mais gostavam: a idéia de que toda obra de arte, de que as artes têm uma afinidade misteriosa com um povo que ainda não existe, um povo porvir. Toda a leitura da obra teórica e artística de Klee, que o *Mil Platôs* apresenta, funciona também para nos tornar capazes de entender a frase afamada de Klee, em sua *Teoria da arte moderna* – “ainda nos falta esta última força, buscamos esse apoio popular, começamos na Bauhaus, não podemos fazer mais...” – não como a lamentação de um fracasso, mas justamente como a constação de um fracasso diante do problema maior, sempre em aberto: qual a relação da arte com o povo que ainda não existe? E uma questão de ordem muito prática para o artista, que se desdobra imediatamente deste problema: qual o compromisso da arte com a população atual de indivíduos, pessoas, animais? E com o Cosmos? Pois apenas a abertura ao Cosmos torna visível e enunciável este problema, e a

⁴⁸ St. Mawr, p. 93.

⁴⁹ Vide a letra R de Resistência no *Abécédaire de Gilles Deleuze*, encontrável em várias versões e edições na internet.

⁵⁰ Qph?, p. 167.

questão prática, portanto, encontra no processo criativo pelo menos uma resposta, a “obra” – “sem a qual a abertura ao Cosmos seria tão somente um devaneio incapaz de ampliar os limites da terra”.⁵¹ Por outro lado, parece que o artista, quando ele é grandioso, está um passo adiante de sua obra, ou é assim mesmo que ele de fato a considera, uma resposta... e ele mesmo, porém, já estando em outra, nunca satisfeito no abrir de suas veredas, na feitura do seu corpo sem órgãos.

E, de certa maneira, poderíamos pegar isso tudo, esses encontros, que não podem não ser afetivos, não estarem afetados pela passagem de simpatias vitais, mobilizando um agenciamento coletivo para o porvir, mas que atua concretamente na luta histórica, desde agora, e enxergá-los sob aquela idéia muito bonita que Lawrence resgata da obra de Walt Whitman: a Estrada Aberta, *the Open Road*, num livrinho que é ao mesmo tempo um acerto de contas e uma declaração de amor de Lawrence a respeito da literatura estadunidense:

A Estrada Aberta. A grande casa da Alma é a estrada aberta. Nem céu, nem paraíso. Nem “acima”. Nem mesmo “adentro”. A alma nem está “acima” nem “adentro”. Ela é um viandante estrada aberta abaixo. Não por meditação. Não por jejum. Nem por exploração de céu após céu, interiormente, à maneira dos grandes místicos. Não por exaltação. Não por êxtase. Não é por qualquer uma dessas maneiras que a alma vem ter consigo mesma. Apenas pegando a estrada aberta. Não através de caridade. Nem através de sacrifício. Nem mesmo através de amor. Não através de boas obras. Não é através disso que a alma se cumpre. Apenas através da jornada estrada aberta abaixo. A própria jornada, estrada aberta abaixo. Exposta a completo contato. Em dois vagarosos pés. Encontrando seja lá o que estiver vindo estrada aberta abaixo. Em companhia daqueles que deslizam na mesma medida junto à mesma maneira. Rumo a meta nenhuma. Sempre a estrada aberta. Não tendo nem mesmo uma direção conhecida. Apenas a alma permanecendo verdadeira a si própria em seu ir. Encontrando todos os outros viandantes ao longo da estrada. E como? Como encontrá-los, e como passar? Com simpatia, diz Whitman. Simpatia. Ele não diz amor. Ele diz simpatia. Sentindo com. Sinta com eles como eles sentem consigo mesmos. Pegando a vibração de suas almas e carnes enquanto estamos passando. É uma nova doutrina grandiosa. Uma doutrina de vida. Uma nova moralidade grandiosa. Uma moralidade do estar vivendo de fato, e não da salvação. A Europa nunca foi além da moralidade da salvação. A América, nos dias de hoje, está mortalmente

⁵¹ *MR*, p. 416.

adoentada com salvadorismo. Mas Whitman, o maior e primeiro e único professor americano, não era Salvador algum. Sua moralidade não era moralidade de salvação. A sua era uma moralidade da alma vivendo sua vida, e não se salvando. Aceitando o contato com outras almas ao longo da estrada aberta, enquanto elas vivem suas vidas. Nunca tentando salvá-las. Deixar de tentar prendê-las e jogá-las numa gaiola. A alma vivendo sua vida ao longo do mistério encarnado da estrada aberta.⁵²

⁵² *Studies in Classic American Literature*, pp. 184-5.

CAPÍTULO 3.2

HENRY MILLER E SEU CORPO SEM ÓRGÃOS

Criação é o jogo eterno
que se dá na linha bordejante
[entre o fora e o dentro].
HENRY MILLER, *Sexus*, 1949.

UMA QUESTÃO DE REGIMES

Encontra-se em *Mil Platôs* a distinção de quatro regimes de signos, dois dos quais muito nos interessam: o regime paranóico, ou significante, e o regime passional, ou subjetivo e pós-significante. O regime paranoico-significante funciona sob dois eixos: o primeiro é aquele pelo qual ele é a formação de um nada, os signos remetem uns aos outros ao infinito, assim perdendo qualquer singularidade enquanto signo, pois todos giram em torno de um centro de significância, que é “pura abstração bem como princípio puro”.¹ Os signos remetem-se ao infinito e essa movimentação é infinitamente circular. Travessia infernal do paranoico, de seu apartamento conjugal, passando pela portaria, cruzando a rua, encontrando pessoas, vendo e interpretando o rosto delas: tudo são signos que em sua atmosfera de hostilidade o paranoico desterritorializa sob força de uma impotência, de uma incerteza: qual o significado disso? “Ela me olhou com um ar esquisito, franziu o cenho, o que eu fiz pra que ela mudasse de rosto?” Não se sabe o significado, é o sempre desconhecido da cadeia dos signos. Mas a travessia é recompensada com a reterritorialização a que são submetidos todos esses signos desterritorializados pelo paranoico: o significante nunca deixa de se reterritorializar nos signos, é ele o poderoso, que funciona como um poder despótico: “o paranóico participa desta impotência do signo desterritorializado que lhe assalta de todos os lados na atmosfera escorregadia, mas ele acede ainda mais ao sobrepoder do significante, no sentimento régio da cólera, como mestre da rede que se espalha pela atmosfera.

¹ *MP*, p. 144.

Regime despótico paranoico: eles me atacam e me fazem sofrer, mas adivinho suas intenções, me adianto a eles, eu sempre soube, tenho o poder até em minha impotência, vou pegá-los.”² Um centro de significância que é pura abstração, mas que funciona como poder despótico de todos os signos, e através do qual o paranoico interpreta toda a cadeia: por um procedimento de interpretação, ele dá significado a ela, mas justamente, o significado dá o significante de volta. Funciona desse jeito na psicanálise, como vimos: significância e interpretância, regime paranoico, dívida infinita.

O que melhor explica o caráter terrível dessa travessia é a relação com a multiplicidade, com a multidão, de rostos, de gestos, de signos, junto ao sentimento de nunca poder entrar em deriva, nunca realmente poder fazer parte da multidão, todos os movimentos e tentativas de desterritorialização acabam sendo pegos na irradiação circular do centro de significância, o significante sempre retorna, inscreve-se em tudo, e o paranoico é sempre rebatido num centro do qual ele não escapa, que identifica e organiza tudo, todos os seus traçados. E, neste sentido, quão diferente é o passeio do esquizofrênico e a relação do esquizofrênico com a multidão, que constitui um devir-lobo tal como analisado no segundo platô de *Mil platôs*: “O que é importante no devir-lobo é a posição de massa e, primeiramente, a posição do próprio sujeito relativamente à matilha, relativamente à multiplicidade-lobo, o jeito pelo qual ele entra ou não entra nela, a distância em que ele se mantém, a maneira pela qual se amarra ou não se amarra na multiplicidade. [...] Estar em cheio na multidão, e ao mesmo tempo completamente fora, bem longe: bordadura, passeio à la Virginia Woolf (‘nunca mais direi *sou isto, sou aquilo*’).”³

Falávamos da forma de expressão do significante, a forma que exprime a redundância do signo com um significante maior. Nenhuma forma de expressão, entretanto, existe sem uma substância sobre a qual ela vai incidir, que ela impactará e impregnará. Note-se o papel que tem o rosto, na travessia do paranoico. É no rosto que trabalha o significante, problema para o qual DelGua criou o conceito de *rostidade*. “Não somente a linguagem está sempre acompanhada por traços de rostidade, mas o rosto cristaliza o conjunto das redundâncias, ele emite e recebe, larga e recapta os signos significantes. A si mesmo ele é um corpo só: ele é como o corpo do centro de

² *MP*, p. 142.

³ *MP*, pp. 41-2. – Cf. Item 4 do Estoque de traduções desta dissertação, que é uma tradução das primeiras páginas do romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, precisamente onde se encontra essa frase citada por Deleuze & Guattari, passeio esquizofrênico de Clarissa Dalloway numa Londres matutina.

significância, sobre o qual engancham-se todos os signos desterritorializados, e ele marca o limite da desterritorialização deles. É do rosto que a voz sai [...]. O rosto é o Ícone próprio do regime significante, a reterritorialização interior ao sistema. O significante se reterritorializa sobre o rosto. É o rosto que dá a substância do significante, é ele que dá o que interpretar, e que muda, que muda de traços, quando a interpretação volta a dar o significante à sua substância. Olha, ele mudou de rosto. O significante é sempre rostificado.”⁴ Basta ver todas as formações sociais que viram nascer de si e sobre si um déspota cujo rosto deve ser visto de frente, como ponto central e remissivo de todas as linhas que compõem as pessoas em sua movimentação pelas máquinas técnico-sociais.

É preciso lembrar-se da advertência pontuada não poucas vezes em *Mil platôs*: nunca se poderá encontrar um regime de signos sozinho e operante de maneira total num corpo social, ou em uma pessoa, ou numa língua, ou numa obra literária &c.; o que há é sempre uma mistura de regimes, mescla de signos atravessando este ou aquele regime, e um agenciamento, ou um bloco de agenciamentos tais que eles asseguram a dominância relativa de um regime. Mas continuando com a exposição didática do regime significante, o que ocorre com as linhas de fuga nele? Desterritorializações absolutas que são, as linhas de fuga escapam pela tangente do círculo de significância, e ao mesmo tempo, ou tão logo se as identifique, são amaldiçoadas. No rito primitivo do bode emissário, constata-se como são amarradas e enviadas ao deserto todas as linhas de fuga das quais o bode emissário faz as vezes, no plano representativo de uma formação social, sob um regime de significância todo seu. “O ânus do bode se opõe ao rosto do déspota ou do deus.”⁵ O regime significante, portanto, é um processo circular infinito onde os signos remetem aos signos por significância; onde a interpretação – levada a cabo ora pelo adivinho, ora pelo padre, ora pelo pastor, ora pelo jornal, ora pelo burocrata &c. – assenta ainda mais o significante; e onde os movimentos de desterritorialização, por mais freqüentes que sejam, são marcados pela negatividade, as linhas de fuga bloqueadas e condenadas.

O segundo regime que nos interessa é aquele chamado subjetivo, passional ou pós-significante. O signo aqui, ou melhor, um bloco de signos destaca-se da irradiação em que ele se mantinha atrelado ao significante, e segue uma linha própria de desterritorialização. “Não há mais

⁴ *MR*, pp. 144-5.

⁵ *MR*, p. 146.

centro de significância em conexão com círculos ou com uma espiral em expansão, mas um ponto de subjetivação que dá a partida da linha. Não há mais conexão significante-significado, mas um sujeito de enunciação, que decorre do ponto de subjetivação, e um sujeito de enunciado numa conexão determinável, por sua vez, com o primeiro sujeito. Não há mais circularidade do signo ao signo, mas processos lineares onde o signo se engolfa através dos sujeitos.”⁶ As relações entre o ponto de subjetivação e a linha de fuga que ele enceta, e entre o sujeito de enunciação e o de enunciado, constituem os dois eixos específicos do regime pós-significante: consciência e paixão, cada qual desdobrando-se ou desenvolvendo-se em duplos que, do ponto de vista da linguagem, incidem sobre os pronomes pessoais e os nomes próprios (que a lingüística chama de *embranchés*, *shifters*). Caráter reflexivo da consciência, duplo da consciência de si, que concerne à forma (Eu=Eu); e intercalação dos nomes entre apaixonados, casal ou duplo passionnal que concerne à substância (Homem=Mulher, diferença dos sexos &c.). O movimento de desterritorialização do regime subjetivo é completamente diferente do outro regime, pelo fato dele acontecer com processos lineares finitos, linhas de fuga positivas, que seguem até seu esgotamento e a possibilidade de um novo ponto de subjetivação que iniciará um novo processo, ou até sua própria destruição, risco a que toda linha de fuga se entrega. O rosto (no espelho refletido, ou o da pessoa amada, seu olhar) devém ponto de subjetivação do qual pode-se partir apenas para retornar ainda mais preso a ele, reterritorializar-se no rosto próprio ou no da amada, fazendo surgir uma espécie de mescla entre os dois regimes, e um significante vindo à tona; ou então: partir do rosto para atravessá-lo e atingir um estado a-significante, que põe em jogo traços oriundos de todos os regimes, trabalhando-os no sentido de um plano de consistência que é um movimento de desterritorialização sem forma nem conteúdo, tampouco expressão ou substância. “Que a consciência deixe de ser seu próprio duplo, e a paixão o duplo de um pelo outro. Fazer da consciência uma experimentação de vida, e da paixão um campo de intensidades contínuas [...]. Dessubjetivar a consciência e a paixão”, ou desestratificar através dos regimes.⁷

⁶ *MP*, p. 160.

⁷ *MP*, p. 167. [*Nota-relâmpago sobre Machado de Assis*. – Neste sentido, pode-se ler o *Dom Casmurro* dando a maior atenção aos movimentos de re- e desterritorialização na maneira como Machado de Assis passa e repassa, através do rosto de Capitu, por uma mescla dos regimes paranóico e passionnal. Talvez então se possa ver que não se trata absolutamente de uma história de traição, mas da construção de um mapa onde Bentinho se põe a traçar, com sua memória, o significado daquele rosto, daqueles olhos. A traição é apenas um dos significados, e o mais negativo, pois é aquele que encerra a linha passionnal, que a leva a um mar de tédio ou de morte, e como que se

A importância dessa distinção entre os regimes de signos, no que nos toca, é porque sentimos em Miller, em sua obra literária e em sua vida, um movimento de desterritorialização pelo qual linhas de fuga se formam, principalmente no regime subjetivo, de modo a furar ou driblar o significante, *para que se possa* aceder a um outro plano, desta vez *a-significante*, emissor dos “signos-partículas”, e que consiste no corpo sem órgãos que Miller arrumou e agenciou enquanto artista e homem que amou as mulheres, os livros, as viagens, a música, os amigos &c. Nunca houve escritor, como Henry Miller, que se propôs a escrever sua própria vida, nada além de sua própria vida, nada ocultando a respeito de si e daqueles e aquelas que conheceu, e que ao mesmo tempo tenha alcançado graus tão fortes de despersonalização. A ideia de uma personalidade, de um conteúdo ou forma que constituiriam um eu definido, e uma psicologia do eu nos escritos de Miller é uma ideia ôca. É como na filosofia empirista que os ingleses criaram: o eu é apenas um hábito, não possuindo unidade psicológica que se poderia generalizar, teorizar. Temos um hábito de dizer eu, um hábito de sentir-se como um eu, esse enunciado passou da filosofia à literatura de língua inglesa muito cedo (em Shakespeare já se nota), para alcançar níveis de elaboração impressionantes no século XX. Em Miller, é notável como as descrições desse processo de despersonalização se articulam muito bem ao processo de desestratificação que o *Mil platôs* apresenta. Um trecho de *Sexus* é particularmente belo:

Há um tempo em que idéias tiranizam sobre um indivíduo, em que ele não passa de uma vítima desafortunada dos pensamentos de outrem. Essa “possessão” por outrem parece ocorrer em períodos de despersonalização, quando os mins pelejadores [*warring selves*] se descolam, por assim dizer. O indivíduo normalmente é impérvio a idéias; elas vêm e vão, são aceitas ou rejeitadas, vestidas como camisas, tiradas como meias sujas. Mas naqueles períodos que chamamos de crises, quando a mente racha e lasca como um diamante sob os golpes de uma

coloca em significante. Mas há todo um outro plano em que o rosto é tomado, levando a linha passional ao estado de uma variação contínua que excederia até mesmo a linguagem, livrando-se de todo significado, estado *entre* o profano e o sagrado, e que é propriamente a abertura de Bentinho ao amor: “Não soltamos as mãos, nem elas se deixaram cair de cansadas ou de esquecidas. Os olhos fitavam-se e desfitavam-se, e depois de vagarem ao perto, tornavam a meter-se uns pelos outros... Padre futuro, estava assim diante dela como de um altar, sendo uma das faces a Epístola e a outra o Evangelho. A boca podia ser o cálix, os lábios a patena. Faltava dizer a missa nova, por um latim que ninguém aprende e é a língua católica dos homens. [...] Os olhos continuaram a dizer cousas infinitas, as palavras de boca é que nem tentavam sair, tornavam ao coração caladas como vinham...”, (cap. XIV).]

marreta, essas idéias inocentes de um sonhador se firmam, se alojam nas fendas do cérebro, e por algum sutil processo de infiltração acarretam uma alteração definitiva, irrevogável, da personalidade. Por fora, nenhuma grande mudança se dá; o indivíduo afetado não se comporta diferentemente de súbito; pelo contrário, ele pode se comportar de um jeito ainda mais “normal” do que antes. Essa aparente normalidade assume cada vez mais a qualidade de um dispositivo protetor. De uma desilusão superficial ele passa a uma desilusão interna. Com cada nova crise, entretanto, ele fica mais fortemente esperto [*aware*] de uma mudança que não é mudança, mas antes uma intensificação de algo profundamente oculto lá dentro. Agora ele pode, quando fecha seus olhos, realmente olhar para si mesmo. Deixou de enxergar uma máscara. Ele vê sem estar vendo, para ser exato. Visão sem a vista, uma apreensão fluida de intangíveis: o amalgamar da vista e do som: o coração da teia.⁸

Estamos diante da abertura de um campo problemático de individuação. Que tenha sido a literatura o que Miller escolheu, isso pouco importa. Ou só importa na medida em que a literatura, ou melhor, a escrita tinha uma função para ele: encontrar nela fluxos não-literários por onde algo passaria, alguma coisa que ele viu em sua vida, intenso, liberador, jovial, e que é preciso seguir, fazer escoar, fazer fugir junto. Para ele esse problema nunca foi de ordem literária, mas um assunto de experimentação de vida, uma busca pela energia desejante que passa no ato criativo, busca pelo que há de afirmativo no desejo, de não-fascista. Campo problemático de individuação, tal como Deleuze descreve em *Diferença e repetição*, pois é o mesmo processo, ao que nos parece, tratado em filosofia e em literatura. Primeiramente, o que existe é uma multiplicidade de mins que são tantas linhas de continuidade que o indivíduo vai traçando, como verdadeiros hábitos que o compõem. A forma pura do Eu, por sua vez, é uma abstração dessa multiplicidade de mins, pois a todo momento, sob um mim atuante, “há pequenos mins, minzinhos, *des petits mois* que contemplam e que tornam possíveis a ação e o sujeito ativo. Não dizemos “mim” a não ser por estas mil testemunhas que contemplam em nós; é sempre um terceiro que diz mim.”⁹ Cada qual é constituído por numerosos mins pelejadores, que são como que contraídos na continuidade de nossos hábitos, contrações de tudo que contemplamos. Contudo, o Eu não pára de rebater na identidade que ele faz consigo próprio, o mim nunca deixa de retomar a semelhança na

⁸ Miller, *Sexus*, p. 208.

⁹ *DR*, p. 103.

continuidade em que ele peleja – “é o Eu, é o mim que são o universal abstrato”, reterritorializações no regime significante. É assim que há todo um esforço, em *Diferença e repetição*, para encontrar as linhas moventes pelas quais o pensamento é como a abertura de um reino de exploração não-representativo, a-significante, a-subjetivo, a-pessoal, o “reino caótico da individuação onde já não há nem mim nem Eu”,¹⁰ o campo de individuação como um campo problemático de disparações intensivas, que suscitam e atravessam uma rachadura no Eu, a crise. Neste sentido é que se deve entender as “idéias” que Miller assinala, elas são justamente as Idéias problemáticas que Deleuze resgata de Kant para refundi-las em seu empirismo transcendental, Idéias que vibram em intensidade nos interstícios do Eu rachado e do Mim dissolvido: “O que formiga nas bordas da rachadura, como vimos, são as Idéias como outros tantos problemas, isto é, como multiplicidades feitas de conexões diferenciais e variações de conexões, pontos notáveis e transformações de pontos. Mas essas idéias se exprimem nos fatores individuates, no mundo implicado das quantidades intensivas que constituem a universal individualidade concreta do pensador ou o sistema do Mim dissolvido.”¹¹

Ao ler esse trecho de 1968 à luz do conceito de estratificação, nota-se que este campo problemático opera uma desestratificação no sistema do Eu e do Mim. Isso que Deleuze chama de Eu rachado e sistema do Mim dissolvido, em 1968, se juntaria aos conceitos criados com Guattari, de corpo sem órgãos e máquina abstrata. E não é tão insólito considerar uma obra literária como estando na ordem de um arranjo das disparações intensivas, como máquina literária que recebe e emite fluxos que entrarão em conjunção com outros tipos de máquinas, não-literárias e tão reais quanto a primeira. DelGua, na introdução dos *Mil platôs*, retomam justamente uma objeção que lhes era feita desde o *Anti-Édipo*, de que eles propunham um tratamento do desejo como produção do real e, ao mesmo tempo, encheram de citações literárias seu texto, criando tantas metáforas incabíveis num tratamento desse tipo: “mas a única questão, quando se escreve, é de saber com qual outra máquina a máquina literária pode ser plugada, e deve ser plugada para funcionar.”¹² O que nos perguntamos, pois, é o seguinte: como faz Henry Miller para botar em funcionamento sua máquina abstrata? De que jeito, contra o quê, ou quem? Em atenção a quê, ou

¹⁰ DR, p. 332.

¹¹ DR, pp. 332-3.

¹² MR, p. 10. “Plugar” traduz *brancher*, como quando se diz: *Il a branché beaucoup de machines sur une même prise* – Ele plugou muitas máquinas numa mesma tomada.

a quem?

O SEXO DESESTRATIFICADO

Em busca de um acontecimento crítico, por assim dizer, um que tenha sido capaz de chacoalhar tudo, a ponto de provocar uma rachadura, é curioso que Miller aparentemente reduza a um estado geral da literatura aquilo contra o qual ele se levanta. Há um estado de literatura em que domina uma espécie de “completa desolação”, pois todas as linhas de possível experimentação foram programadas para viverem num vácuo, que é o vácuo da mente. As operações são todas operações mentais cujo resultado e ambição só podem ser um estado de morte perpétua. Miller dá o nome de mente-máquina a esse estado, *the mind-machine*, e afinal nota-se que era mera aparência tal destaque na literatura, pois trata-se na realidade de um sintoma que a literatura capta, que também a contamina, ao qual ela responde e que, em sua forma evidentemente reativa, faz apenas reproduzir a repressão que acomete os seres humanos concretamente, no dia-a-dia de suas conjunções. A mente é relacionada à máquina como um conjunto previamente organizado e programado, a máquina escrava de funções que ela não comanda, e que não a levam a lugar algum, que a estagnam, reprodutora do mesmo.

A máquina não conhece arrependimento, nem remorso, nem culpa. Apresenta sinais de defeito apenas quando não foi propriamente alimentada. Mas um ser humano dotado com a horrenda mente-máquina não tem trégua. Nunca, não importa quão insuportável a situação, jogará ele a toalha. Enquanto houver uma centelha de vida restante, ele se oferecerá como vítima a qualquer demônio que escolha possuir-lhe. E se nada houver, ninguém, para molestá-lo, atraí-lo, degradá-lo e solapá-lo, ele molestará, atraí-lo, degradará e solapará a si próprio. [...] Por mais sombria, lúgubre e cediça que a vida cotidiana possa ser, nunca ela se aproxima da qualidade dolorosa desse vazio infundável em que o indivíduo desliza e escorrega numa plena, desperta consciência. Na sóbria realidade de todo-dia, há o sol bem como a lua, o florescer bem como a folha morta, sonho bem como pesadelo. Mas no vácuo da mente há

tão somente um cavalo defunto correndo com pés imóveis, um fantasma albergando um imperscrutável nada.¹³

Contra esse fantasma Miller se levanta, e então começam os mal-entendidos a respeito do lugar e da importância do sexo nesta insurreição. Num opúsculo notável, *The World of Sex* (1959), é ele quem explicita e denuncia tais mal-entendidos, que perduram até hoje, e que se resumem em dois ângulos bem distintos, compartilhando todavia uma mesma lógica, às avessas um do outro. São dois grupos que ele distingue entre seus leitores, os quais dividem sua obra em dois eixos, o sexual, promíscuo, e o sério, filosófico. Sempre os moralismos. Não é difícil topar com juízos mesquinhos tais como “Miller é um escritor que consegue retratar maravilhosamente a liberação sexual, mesmo que ele se perca em devaneios imaginativos e existenciais”, ou então: “Miller é um escritor que se chafurda em experiências lascivas e destrutivas: haja paciência... mas existe nele uma impressionante capacidade de transcender a tudo isso, sublimar a sexualidade em algo verdadeiro e profundo”.¹⁴ Tudo asneiras: ele seria, como conclusão, um escritor contraditoriamente pornográfico e metafísico, ressaltando que a contradição é enxergada justamente por essas pessoas, por essas mentes-máquinas. E, mantendo-se ao nível de juízos como esses, restritivos, negadores, quão distante se está da força desta obra. “Apenas umas poucas discernidoras almas parecem capazes de conciliar os aspectos supostamente contraditórios de um ser que se esforçou para não reter parte alguma de si mesmo em sua obra escrita.”¹⁵ Em se continuando a leitura desse opúsculo, na sequência de alguns parágrafos Miller nomeia aquilo que é verdadeiramente o propósito de toda sua empreitada, viver e experimentar suas linhas desejantes, levá-las à sua ponta de desterritorialização, ou seja, vivê-las e experimentá-las de modo a liberar-se dos estratos que a todo momento tentam obstruí-las e reterritorializá-las. Só assim se poderá alcançar uma completa transformação, que é a abertura mesma do campo problemático do indivíduo, o que Miller chama de “liberdade”, ou “a morte do autômato”. É por um intenso questionamento vital, em seu processo criativo de liberação dos fluxos, traçando e fazendo escoar suas linhas desejantes, que Miller toma, em sua vida e em sua escrita, o estrato SEXO como terreno

¹³ Nexus, pp. 41-2.

¹⁴ Ambas frases elucubradas por nós a título de exemplos.

¹⁵ *The World of Sex*, p. 12.

de exploração onde pululam processos intensivos de despersonalização, dando ensejo a novas evidências e novas discursividades nesse estrato, buscando aquela energia sexual, como diz Deleuze, “energia sexual que é, digamos, transsexual, a-pessoal, que segue todos os fluxos, que se encontra em seguida recodificada em termo de pessoas, de relações familiares, de eu.”¹⁶

Pensando nos regimes de signos, constata-se em Miller movimentos rumo à desestratificação das linhas finitas do regime passional. Em *Trópico de Capricórnio* (1938), é ainda sob uma linha perfeitamente passional que essa exploração acontece, na medida em que Miller a apreende sob os nomes “Terra da Foda”, *Land of Fuck*, e “Terra da Xota”, *Land of Cunt*. “O que mantém o mundo junto, conforme aprendi em amarga experiência, é relação sexual. Mas *foda*, a coisa real, *xota*, a coisa real, parece conter um elemento não-identificado que é mais perigoso que nitroglicerina.”¹⁷ Há uma profusão de xotas, que compõem uma impressionante série linear pela qual corre a linha passional, cada xota um conjunto de processos finitos, índices da experimentação no estrato, e no fim da linha um significante já emergente: “E aí tem aquela xota única que é tudo, e esta chamaremos de super-xota, não sendo ela absolutamente desta terra mas daquela radiante região para a qual fomos há muito convidados a voar.”¹⁸ São ainda formas de expressão do regime subjetivo, tentativas da consciência do ser amoroso de nomear seu desejo, significá-lo. A energia desejanse é reduzida à sexualidade, e o indivíduo continua fazendo da “confusão sexual generalizada, que prevalece nesses tempos [de processos finitos]”, o foco do seu conteúdo. Que se observe, no entanto, a importância da terra, a experimentação do desejo como busca e exploração de um território.

Pois é em *Sexus*, livro de 1949, que se encontram os critérios capazes de dar consistência à exploração; onde Miller fala sobre sexo e criação, e processo criativo, de modo a pegar essas torrentes como fluxos, emaranhando suas linhas. Emaranhando porque, justamente, não se trata mais de “sexo”. O plano de composição que, em *Trópico de Capricórnio*, era restringido por uma abordagem ainda organísmica, ainda simplista demais – que corria o risco a todo momento de reafirmar uma diferença entre os sexos, e binarismos de toda sorte, e a emergência de um círculo de significância – abriu-se agora a um novo plano onde não se fica instalado na ressonância das

¹⁶ LAT, p. 212.

¹⁷ *Tropic of Capricorn*, p. 174.

¹⁸ Idem, p. 177.

séries subjetivas, “no mero acúmulo de maravilhosas experiências”,¹⁹ mas onde o importante é seguir aquilo que atravessa todas essas experiências, o fluxo criativo em variação contínua: “Achar o veio era o mais importante – e não o quanto de ouro eu iria extrair.”²⁰ Os critérios que Miller apresenta são três: “variedades de carne”, “beleza” e “insanidade”, os quais ele chama de “palavras-coágulo”, *word-clots*, exatamente porque existem enquanto blocos heterogêneos que se combinam na construção de uma máquina abstrata onde flua o desejo, onde escoam as linhas de fuga, e onde se possa apreender a energia sexual, a energia desejante, em sua natureza produtiva e criadora.

Miller passa por todos os estratos, e passa deslizando, não há outra maneira de colocar: ele passa pelos interstícios desses estratos, furando quando necessário, mas principalmente contornando, desviando, fazendo funcionar um aparelho que captura as pontas de desterritorialização que suas experiências podem suscitar. E não se trata de metáfora, basta ler tais páginas de *Sexus* (cap. 10) para ver como isso funciona, e é justamente o porquê de Miller ser aquele que mais longe levou a “figura moderna do escritor como artesão cósmico”.²¹ Na leitura desse capítulo, fatalmente se notará um elemento muito especial que Miller percebe estar atuando durante essa passagem pelos estratos, pois é aquilo que captura, que consegue capturar os movimentos de desestratificação. Chama-se esperteza, *awareness*, um estado de sensibilidade à espreita da passagem de fluxos intensivos, à espreita da energia desejante, onde e quando ela está escoando e fluindo. “O elemento de esperteza agiu não apenas como um controle parcial, permitindo-me mover com pés imaginativos de uma escalada a outra, mas serviu a um propósito ainda mais importante – estimulou o desejo de começar o trabalho de criação. Que Melanie, que eu até então ignorara, que eu havia considerado como uma mera cifra na complicada soma de experiências, se provasse como um veio tão rico, abriu meus olhos. Em matéria de fato, não era de modo algum Melanie, mas aquelas palavras-coágulo (“beleza”, “insanidade”, “variedades de carne”) que senti a necessidade de explorar e vestir em suntuoso estilo.”²² E num outro texto, lê-se: “Por mais estranho que pareça dizer isso hoje, o objetivo da vida é viver, e viver é estar esperto, alegremente, embriagadamente, serenamente, divinamente esperto. Nesse estado de esperteza à feição dum deus, a gente canta; nesse reino o mundo existe enquanto poema. Nenhum porquê ou

¹⁹ *Sexus*, p. 248

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Cf. *MP*, p. 427, n. 50.

²² *Sexus*, p. 250.

aonde, nenhuma direção, nenhuma meta, nem labutação, nem evolução. Como o enigmático chinês, a gente é arrebatado pelo sempicambiante espetáculo dos fenômenos passantes. Isto é o sublime, o estado a-moral do artista, aquele que vive apenas no momento, o visionário momento de completa, longividente lucidez. Tão clara, gélida sanidade que parece até loucura. Pela força e poder da visão do artista o estático, sintético todo que é chamado mundo é destruído. O artista nos dá de volta um vital, cantante universo, vivo em todas as suas partes.”²³ É esta a máquina abstrata de Henry Miller, onde a esperteza, *awareness*, o estar esperto, *to be aware* (que aparece ao longo de todos os seus escritos), é a componente capaz de “constituir e conjugar as pontas de desterritorialização do agenciamento.”²⁴

Em seguindo a história do conceito de máquina abstrata em *Mil platôs*, é igualmente possível ver operando em Miller uma máquina abstrata toda sua, que atravessa os regimes e os corpos, os sistemas semióticos e os sistemas físicos, numa transversal por onde correm linhas de fuga, no processo criando um plano de consistência, um corpo sem órgãos, cujo funcionamento, sob a componente da esperteza, tem por *matéria* as “variedades de carne”, o corpo, seus gestos, suas posturas, suas velocidades, seus sons, seus ritmos; e por *função*, “beleza” e “insanidade”, ambas tomadas necessariamente juntas como um bloco heterogêneo, beleza como aquele ponto de máxima tensão e concentração e, paradoxalmente, de maior relaxamento e delírio. No encontro de beleza e insanidade, o que importa a Miller é o ponto de charme de alguém, tal como Deleuze o define em *Diálogos*: “Há na vida uma espécie de canhotice, de fragilidade de saúde, de constituição fraca, de gagueira vital que é o charme de alguém. O charme, fonte de vida, como o estilo, fonte de escrever. A vida não é a sua história, os que não têm charme não têm vida, são como mortos. Só que o charme de modo algum é a pessoa. É o que faz apreendermos as pessoas como tantas combinações, e chances únicas das quais tal combinação tenha sido tirada. É um lance de dados necessariamente vencedor, porque afirma o acaso suficientemente, ao invés de recortá-lo, probabilizá-lo ou mutilá-lo. E através de cada frágil combinação é igualmente uma potência de vida que se afirma, com uma força, uma obstinação, uma perseverança sem igual no ser.”²⁵ Eis que o amor, então, devém outra coisa que não um sentimento narcísico, falsa sabedoria

²³ H. Miller, “Creative Death” in *Wisdom of the Heart*, pp. 2-3. (Esse texto é um fragmento de um livro que Miller pretendia escrever a respeito de D.H. Lawrence: *The World of Lawrence*.)

²⁴ *MR*, p. 175.

²⁵ *D*, pp. 11-12.

do narcisista ao amar, que ama a si próprio em detrimento da troca, da fusão e do conflito que consiste no amor. É propriamente um devir-amoroso que se faz necessário quando é realizada a máquina abstrata, devir que desabrocha numa complementaridade entre o amor e a tolice, entre o ser amoroso e o idiota: “Para devir o grande amante, o magnetizador e catalizador, o foco ofuscante e inspiração do mundo, primeiro a gente precisa experienciar a profunda sabedoria de ser um completo tolo.”²⁶ E, relativamente ao rosto, o grande problema de Miller (e já de Lawrence) é como desfazê-lo, “liberando em nós cabeças buscantes que traçam linhas de devir? Como passar o muro, evitando rebater sobre ele, por trás, ou esmagar-se? Como sair do buraco negro, em vez de ficar girando no fundo, fazer quais partículas saírem do buraco negro? Como quebrar até mesmo nosso amor para devir, enfim, capaz de amar? Como devir imperceptível?”²⁷ É o olho viajante, o olho impessoal que viaja destacado de sua forma de expressão organicamente definida, o olho abstrato que desliza pelo fluxo e atravessa os pontos de subjetivação ou de significância, contorna-os seguindo as linhas de fuga, os devires; é ele que cumpre essa função.

Eu não olho mais dentro dos olhos da mulher que seguro em meus braços, mas os atravesso a nado, cabeça e braços e pernas, e vejo que atrás das covas dos olhos há uma região inexplorada, o mundo da futuridade, e aqui não há qualquer lógica, só a mansa germinação de acontecimentos não quebrados pela noite e dia, pelo ontem ou amanhã. O olho que era o Eu do si-mesmo [*I of the self*] não existe mais; este olho desensimesmado [*selfless eye*] nem revela nem ilumina. Ele viaja ao longo da linha do horizonte, um incessante, desinformado viajante. [...] Estou lutando contra uma morte oceânica onde minha própria morte é tão somente uma gota de água evaporando. Para erguer minha própria vida individual uma só fração de polegada acima deste naufragante mar de morte, preciso ter uma fé maior que a do Cristo, uma sabedoria mais profunda que a do mais grandioso vidente [*seer*]. Preciso ter a habilidade e paciência de formular o que não está contido na linguagem do nosso tempo, pois o que agora é inteligível é insignificante [ou desimportante, ou desinteressante]. Meus olhos são inúteis, pois devolvem apenas a imagem do conhecido. Meu corpo inteiro precisa devir um raio constante de luz, movendo em rapidez cada vez maior, nunca impedido, nunca

²⁶ *Sexus*, p. 229.

²⁷ *D*, p. 57.

olhando para trás, nunca definhando. A cidade cresce como um câncer; preciso crescer como um sol.²⁸

A crítica ao idealismo em Miller, que aparece na figura da mente-máquina, junta-se com a questão da sexualidade, de maneira a também denunciar aquilo que Lawrence já designava como o estado reprimido e repressivo da “idéia existente de sexo e amor”. A sexualidade mobiliza todos os estratos, a ponto de ser impossível pensar uma revolução sexual que não contamine todos os outros aspectos da vida, todas as relações sociais, econômicas, políticas, territoriais, que aparentemente nada têm a ver com sexualidade, mas que por isso mesmo conjugam-se intensamente com devires e fluxos que a sexualidade põe em jogo. É neste sentido que Miller diz que o sexo é um mistério: ele é da ordem do devir, dos fluxos, que são impessoais, inassinaláveis, inatribuíveis a ninguém ou a nada como sujeitos ou objetos, e ao mesmo tempo atravessam todas as coisas, todas as pessoas, todas as relações.²⁹

HAMLET VIAJA À CHINA

Em 1935, Henry Miller inicia com seu amigo Michael Fraenkel uma extensa série de cartas, a propósito de um problema dominante que ambos concordam em denominar *Hamlet*. Para Miller, trata-se de mostrar sob a máscara de Hamlet, sob aquilo que ela representa ou de que ela é símbolo, a própria doença que afeta os seres humanos e controla seus desejos, chegando ao ponto estagnante de fazer com que homens e mulheres desejem a repressão, desejem a morte. Pois Hamlet é um símbolo, “símbolo da falência interna do homem moderno”,³⁰ ou “arqui-símbolo da doença do pensamento”.³¹ Isso que aparentemente é um problema de literatos, assunto de literatura, desdobra-se de fato para todos os domínios aos quais a vida concreta dos homens e mulheres está comprometida. Hamlet também é um estrato, e *através* dessa correspondência, *entre* Henry Miller e Michael Fraenkel, *pela maneira como Miller*, principalmente Miller, tenta

²⁸ *Tropic of Capricorn*, pp. 110-1.

²⁹ O Item 5 do Estoque de traduções é um trecho do livro *The World of Sex* (1959) de H. Miller, onde se vê essa mobilização dos estratos e a exigência de uma desestratificação como abertura a fluxos vitais.

³⁰ *Hamlet Correspondence*, p. 13.

³¹ *Idem*, p. 110.

expressar o problema-Hamlet, é que se pode ver os níveis de estratificação em que ele opera.

É sempre num combate do mais fino humor e simpatia que Miller escreve ao seu amigo. Ora, acima de tudo trata-se de um amigo, e se esse amigo porventura também é um mantenedor da doença idealista no homem, pior pra ele; mas vou tentar ajudá-lo no que for possível, com alegria. É este o diapasão em que Miller se transformava e se transmutava sempre que se punha a escrever para Fraenkel: o da simpatia vital, exatamente como Lawrence apregoeou. Simpatia para com o amigo, em quem Miller sente que o problema-Hamlet não é apenas refletido teoricamente, mas vivenciado como algo a ser eternamente reinterpretado, do qual não se escapa, mas que se aceita e ao qual se vai adaptando mais ou menos por sua própria conta em risco, a ponto de devir destrutivo, de condená-lo a atoleiros mentais, e é como se Miller pensasse: Então preciso ajudá-lo, essas cartas podem ser um caminho para isso. – Por exemplo, enquanto corria a correspondência, morre um conhecido de ambos, um jovem escritor que se suicidou, e Fraenkel confessa a Miller que não poucas vezes, após tal morte, vem sendo tomado de pânico ao pensar sobre isso, sobre a morte como cessação da vida, e como ele remói e tritura as idéias de culpa e falta numa longa carta. O ciclo da memória no registro do remorso. Mas a sóbria resposta de Miller dá testemunho do que estamos dizendo aqui:

Cada evento em sua vida, seja pra bom ou pra pior (e quem é que pode dizer qual é o quê?), ao invés de carregar-te para frente em seu caminho determinado, serve para te interromper morto em suas trilhas e te fazer olhar para trás. É exatamente o mesmo mecanismo de Hamlet. Se ele sequer se move, é para trás como o caranguejo. Cada pequeno incidente o traz a uma parada morta, à análise, à auto-mortificação. Se o problema-Hamlet estivesse em seu sangue, como você disse quando começou o livro (*este livro*), e não em sua cabeça, cada dia de sua vida apenas teria servido como um maravilhoso trampolim para outro capítulo do livro. Se o problema fosse real, o livro haveria de ser gloriosamente irreal, o mesmo que dizer, a própria realidade. Mas em sendo um problema irreal o que você criou ao evitar seus problemas reais, o livro devém real, ou seja, devém Hamlet. [...] As divagações de Hamlet sobre vida e morte não são nada importantes como verdades sobre vida e morte; sua importância reside na revelação do personagem, um tipo de personagem que simboliza o absurdo da filosofia divorciada da ação. A trindade que epitomiza o comportamento de

Hamlet é composta de culpa, dúvida e medo. Esta é a trindade da morte e é sobre esta trindade que toda a superestrutura do mundo-pensamento do homem foi erigida.³²

Não há imodéstia quando Miller diz que não se sente *pessoalmente* movido pelo problema-Hamlet; ele apenas se sente convencido, tranquilamente convencido, de que toda sua vida e obra foram a criação de *uma vida alegre* onde não entram processos mortificantes e idealistas, a não ser sob formas de conteúdo e de expressão completamente revertidas, tornadas cômicas, fracassos cômicos da linha de fuga. O importante não está em determinar o mais profundamente possível todas as qualidades e conseqüências de Hamlet, deste símbolo; pois ele é um símbolo da morte, “drama supremo da dúvida, carregado com a culpa de dois mil anos de ignominioso sofrimento”.³³ O mais importante está em atravessar essa ideia, abrir furos nela por onde poderão passar as linhas de fuga, os cânticos do desejo. O mais importante está no *como*. “A razão por que Hamlet está entijucado e finalmente afunda, é porque ele duvida. Não é que ele abandone a ação pelo pensamento, mas porque ele não sabia como pensar.”³⁴ Encarando o problema-Hamlet não pejorativamente, mas como um problema vital que exige uma resposta vital, a questão é esta: *como compor com as linhas de fuga e furar as concreções idealistas e moralizantes deste problema?* Quando Miller diz que o livro devém real ou devém Hamlet quando o problema a que ele responde é irreal, ou seja, criado absolutamente pela “habilidade de pensar”, pela mente-máquina, isso quer dizer que o livro deveio mera reprodução, ou mera representação do problema irreal. O livro-reprodução do mundo-pensamento. É o ato imoral do romancista, como vimos Lawrence dizendo, que “mete o dedão na balança em favor de um sentimento que ele erige como supremo”, e neste caso em favor de uma idéia, que ele erige como o Absoluto. Só há uma maneira de tomar o problema-Hamlet: pelo pensamento, pois é um problema do pensamento, e melhor dizendo, do “tipo ruim de pensamento”. Não se trata de afirmar que o homem deveio um ser imbecil, incapaz de pensar, e por isso sanguinário e charlatão, indigno de confiança. Se as pessoas fossem mais inteligentes, se tivessem pensado melhor... É isso que geralmente se ouve lamentar, enquanto que os seres humanos estão se destruindo justamente

³² *Hamlet Correspondence*, pp. 288-9 e 292.

³³ *Idem*, p. 13.

³⁴ *Idem*, p. 48.

pelo uso que fazem do pensamento.

Não temo que o homem perca seu poder de pensar: é simplesmente impossível. O homem pensará e sentirá e agirá, enquanto homem que é. Porém, num período terminal como o nosso, o pensar pode dominar o sentir e o agir – e é esta a única significação de Hamlet em minha mente. [...] Eu fico toda hora te contando sobre o drama *racial* inerente na peça [de Shakespeare]. Com isso quero dizer o drama do Monismo, do Absoluto. É o Absoluto que é feio. É o Absoluto, *ou o amor pelo Absoluto*,³⁵ que supre a perda do Corpo. O Absoluto é uma concocção abstrata, a invencionice e ilusão dos derrotados. Não há drama tangível – há só um conflito no vácuo. Nenhuma pessoa morre de paixão – elas morrem de asfixia moral. O ar está tão completamente envenenado pela vaporização interna que as personagens desfalecem como moscas. É um tipo invertido de drama, prismático, aniquilador, bizarro, grotesco, tornando nugatórias todas as nossas esperanças. É o drama doentio da mente atrás de portas fechadas, no escuro em meio a fantasmas.³⁶

É preciso considerar o pensamento conectado às vibrações intensivas dos afetos portadores de alegria, conectado ao sangue: “você não sente o problema em seu sangue, mas em sua cabeça”. Este pensamento vibrante funciona mapografando as movimentações afetivas entre corpos e mentes, esforçando-se para acompanhar as liberações do fluxo desejoso lá onde ele é afirmativo da vida. E, nesse processo, quando se encontra com Hamlet, tal pensamento faz o registro de um acontecimento formidável: Hamlet é a apoteose da máquina-mente, a representação trágica mais impressionante do rebento que o pensamento ocidental fez brotar e vem nutrindo, árvore milenar: o Absoluto, o Uno.

Uma bela página do *Anti-Édipo* mostra a importância do *como*, de todo um trabalho de *curetagem* do inconsciente que Miller empreende. DelGua vêem uma forte afinidade entre o problema-Hamlet e o problema-Édipo, ou até mesmo entre a obra de Miller e a obra que ambos fizeram em filosofia. E não é uma mera identificação de resultados oriundos de práticas diferentes, mas um encontro notável entre dois processos criativos, na filosofia e na literatura.

Carta de 7 maio 1936:

³⁵ Grifo nosso.

³⁶ Idem, pp. 267 e 314.

Ao retrair as trilhas até à antiga vida heróica, [...] você destrói o próprio elemento e a qualidade do heróico, pois o herói nunca olha para trás, nem nunca duvida dos seus poderes. Sem dúvida alguma, Hamlet era um herói para si mesmo, e para cada Hamlet nascido o único verdadeiro curso a ser seguido é o próprio curso que Shakespeare descreve. Mas a questão, parece-me, é esta: nós *nascemos* Hamlet? *Você* nasceu Hamlet? Ou não foi você mesmo que criou o tipo em você? E seja isso assim ou não, o que me parece infinitamente mais importante é – por que reverter ao mito? [...] toda essa quinquilharia ideacional³⁷ a partir da qual nosso mundo erigiu seu edifício cultural está agora, por ironia crítica, sendo apresentada com sua imolação poética, seu *mythos*, e por um tipo de escrita que, por ser *da* doença e estar portanto *além*, limpa o terreno para novas superestruturas. (Em minha própria mente, o pensamento de “novas superestruturas” é horroroso, mas isto é apenas a esperteza³⁸ de um processo e não o próprio processo). Na verdade, em processo, acredito que com cada linha que escrevo estou depurando o útero, aplicando-lhe a *curette*³⁹, por assim dizer. Por trás desse processo reside a idéia não de “edifício” e “superestrutura”, que é cultura e portanto falsa, mas de nascimento contínuo, renovação, vida, vida. [...] No mito não há vida para nós. Só o mito vive no mito. [...] Essa habilidade de produzir o mito nasce da esperteza, da consciência sempicrescente. É por isso que, falando do caráter esquizofrênico de nossa época, eu disse – “até que esteja cumprido o processo a barriga do mundo será o Terceiro Olho”. Agora [...] o que foi que eu quis dizer com isso? O que poderia eu ter querido dizer, exceto que é deste mundo intelectual em que estamos nadando que deve vir à tona um novo mundo; mas este novo mundo só pode ser trazido à tona na medida em que for *concebido*. E para conceber, primeiramente deve haver desejo [...]. Desejo é instintivo e sagrado: é só através do desejo que suscitamos a “imaculada concepção”.⁴⁰

É deste trecho (com as devidas reticências) que DelGua apreendem a aplicação mesma, *in vivo*, por assim dizer, nas palavras de um artista-cósmico, da esquizoanálise tal como eles a propuseram, fabricação de um inconsciente onde o desejo funciona contra as pulsões de morte e é

³⁷ Em inglês *ideational rubbish*, tradução francesa usada no *Anti-Édipo: camelote idéologique*.

³⁸ Em inglês *awareness of the process*, tradução francesa: *conscience du processus*.

³⁹ Em inglês, *giving it the curette* (Miller escreve a palavra em francês), tradução francesa: *à lui faire subir un curetage*.

⁴⁰ *Hamlet Correspondence*, pp. 143-4.

capaz de seguir em variação contínua suas linhas de fuga: “Miller diz tudo nestas páginas: leva Édipo (ou Hamlet) ao ponto de autocrítica, denuncia formas expressivas, o mito e a tragédia, como crenças ou ilusões da consciência, meras idéias, sublinha a necessidade de uma limpeza do inconsciente, deixa ver a esquizoanálise como curetagem do inconsciente, a oposição da fenda matricial à linha de castração, a esplêndida afirmação de um inconsciente-órgão e produtor, a exaltação do processo como processo esquizofrênico de desterritorialização que deve produzir uma nova terra e, no limite, o funcionamento das máquinas desejantes contra a tragédia, contra ‘o funesto drama da personalidade’, contra ‘a inevitável confusão da máscara e do ator’.”⁴¹

Em *Mil platôs*, o procedimento idealista é relacionado a um pensamento de tipo arborescente, formado no interior do pensamento ocidental, que trabalha hierarquias dentro dos regimes de significância e subjetivação. A mente-máquina é um efeito desastroso desse tipo de pensamento. Em contrapartida, segundo DelGua, há toda uma outra maneira de pensar, rizomática e não arborescente, e por sua vez relacionada ao pensamento oriental:

Ao oposto da árvore, o rizoma não é objeto de reprodução: nem reprodução externa como a árvore-imagem, nem reprodução interna como a estrutura-árvore. O rizoma é uma antogenealogia. É uma memória curta, ou uma antimemória. O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada. Ao oposto do grafismo, do desenho ou da foto, ao oposto dos calcos, o rizoma se junte a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, de entradas e saídas múltiplas, com suas linhas de fuga.⁴²

A empreitada de DelGua contra as arborescências que se formam no pensamento e o impedem de tocar experimentações rizomáticas, e em favor da elaboração de um rizoma no pensamento, aberto a transpassagens de fluxos, é a mesma empreitada de Miller, ao que nos parece, *contra* a mente-máquina e contra o mundo que ela criou para o homem (“Não sou um inimigo do *homem*: sou um inimigo da estupidez, do fanatismo, do patriotismo, da injustiça, do egoísmo, do empedernimento”⁴³), e *em favor* de vacúolos onde ainda seja possível criar novos modos de vida alegre, onde um homem ou uma mulher possam sentir-se verdadeiramente sós, e

⁴¹ AO, pp. 355-6/394. As últimas duas frases entre apóstrofes são de Miller.

⁴² MR, p. 32.

⁴³ *Hamlet Correspondence*, p. 374.

não naquela espécie de isolamento acuado de uma vida reativa. Construir uma solidão povoada, como se aprende pela obra de Deleuze.

Em Miller, o pensamento rizomático pode ser observado naquilo que ele chama de “estado de China”, ou simplesmente China. E daí se entende porque ele dizia a seu amigo Fraenkel que o drama de Hamlet é um “drama racial”, da raça européia amarrada na mente-máquina, no Absoluto: “Quando penso em Hamlet penso num Anglo-Saxão de gibão e meia-calça (equipado com uma gorda carteira) lutando com um fantasma. O fantasma do Absoluto. Quando penso num Yogue penso num Hindu macilento esganado por um fantasma. O fantasma do Absoluto. Entre esses dois extremos de temperamento reside o domínio chinês [*the Chinese realm*].”⁴⁴ No *Mil Platôs*, esse estado de China é imediatamente conectado ao conceito de rizoma porque Miller atribui à erva daninha, à pequena erva que brota nas fendas, que nasce não importa onde, que se reproduz *ad libitum*, a potência desse pensamento: “A erva cresce entre, em meio a outras coisas. O lírio é bonito, o repolho é pródigo, a papoula endoidece – mas a erva é um crescimento viçoso cujo único valor humano é simbólico: *aponta para uma moral*.”⁴⁵ Falávamos dessa moral em Lawrence, desse pensamento dinâmico que se coloca em atenção a fluxos vitais. Ética das simpatias vitais que trabalha um modo de existência desejoso de misturar-se às coisas e aos seres, ficar em meio a tudo, buscando seguir um devir-erva ou devir-grama nos interstícios, no intrincado das relações, à espreita dos afetos. Não ditar regras, nem preceitos, nem princípios, nem fundamentos. Não querer ser o ponto de origem do movimento, mas pegar o movimento pelo meio, chegar entre. O pensamento do entre, que se conjuga com movimentos pré-existentes, contra o pensamento dos valores eternos, que pretende a uma origem do movimento, mas abstrata, por ideal.⁴⁶

⁴⁴ *Hamlet Correspondence*, p. 78.

⁴⁵ *Hamlet Correspondence*, p. 55.

⁴⁶ O Item 6 do Estoque de traduções são trechos de uma carta de Miller a Fraenkel, onde se vê a importância dos intercessores, dos outros que falam em mim, através de mim, despersonalizando-me, e onde igualmente se vê de que maneira o devir-China está combatendo a doença de Hamlet e da mente-máquina.

CONCLUSÃO

OU PORQUE TODO DESENLACE É UM ENTRELACE

O que é que arranca meu fundo para fora
e o leva pelas florestas do desejo...
O que é que me separa de mim e me desarticula?

ADONIS, *O Tempo*, 1982.

Depois de passar por tantos escritores e escritoras que buscaram seguir fluxos de escrita, atingindo fluxos outros, continuando um processo criativo que nunca foi exclusivamente literário, e que, no entanto, por questionamento vital de cada um desses artistas, teve de passar pela literatura; depois disso era inevitável chegar a esse ponto que se convencionou chamar Conclusão. À luz dos conceitos que foram expostos aqui e seus criadores; conceitos que agenciam e combinam elementos heterogêneos num grande plano de variação contínua: conversação em Fielding, consciência dinâmica em Lawrence, China em Miller, segredo em James; corpo sem órgãos, máquina abstrata, linhas de fuga... é preciso concluir, portanto, que a própria idéia de conclusão não vem a calhar, ela não se adequa. Uma conclusão apareceria no sentido de interromper, de parar, de dar um fim àquilo mesmo que não se propõe fim algum. Não há uma conclusão que encerraria e arremataria o processo, mas centenas de interrupções provisórias que, durante o processo, são registradas pela consciência como pontos notáveis da linha de fuga, mas que justamente a esta linha, a esta consciência alinhada aos fluxos, tais interrupções não passam de fracassos e, como tais, fazem necessariamente parte do processo.

Por outro lado, se de um ponto de vista metodológico, supõe-se a conclusão onde antes vinha acontecendo certo desenvolvimento, o qual havia sido impulsionado pela introdução, e se isto é perfeito e funciona sem defeito algum, logo nada mais razoável que utilizar esta Conclusão para esboçar uma certa metodologia. Mas é a palavra método que é ruim, a idéia de método precisa ser revertida, o caminho e o mapa desse caminho se equivalem, são indiscerníveis: seguir o

caminho e produzir seu mapa são a mesmíssima coisa. Neste sentido, importam muito as sinuosidades de cada questão, pois elas podem muito bem arrastar-nos a determinadas condutas que, ao longo da coisa, terminariam por corroborar o risco dessa questão virar uma questão de método. Não podemos correr tal risco. Por exemplo, a seguinte questão: “*Como imaginamos ter procedido ao longo da pesquisa* que resultou nesta dissertação, um perambuleio entre filosofia e literatura, junto a conceitos que não se encontram restritamente em uma ou em outra, mas operam atravessamentos entre as duas?” É uma questão perfeitamente adequada, não apenas enquanto pergunta que se relaciona ao pendor da pesquisa, mas como verdadeira questão ela nos abre a um problema de recapitulações e de retomadas do que foi apresentado. A conduta dessa questão, sua conduta narrativa, por assim dizer, põe o problema de encontrar retroativamente um método. Ora, por isso mesmo, ela não nos concerne em nada. Não se vai extrair do processo regras ou princípios que estariam atuando ao longo da pesquisa, todo um plano de organização suplementar à criação, necessário como um acaso ao qual se pretende referir-se, e que por um ato de consciência tornada mais abrangente no final, espécie de metaconsciência relativamente ao processo criativo, é afinal revelado e compreendido como destacável dos processos que se desenrolaram, como universalmente aplicável. O método, ou o depois do caminho, ou o para além do caminho, um transcendente na curva fechada.

É preciso entender tudo isso, linhas que correm num plano, fluxo criativo em debandada, nomadização de fluxos, como tantas velocidades e repousos, movimentações complicadíssimas, nas quais consiste realmente um estilo. Falamos em caminho, evidentemente, porque a rigor a idéia de método supõe um caminho, mesmo que o caminho seja interpretado como desde sempre cumprido, como verdade eterna, por assim dizer. O método não vê necessidade do caminho ter sido efetivamente trilhado, de jamais ter sido. Sem dúvida o método faz parte do caminho, ele é um ponto de parada, recapitulações, retomadas. Ele é suscitado quando as movimentações, de tão lentificadas, de tão entregues ao repouso, dão ao sujeito viajante uma impressão de fim, e à consciência uma falsa garantia de totalidade. O erro está em tomar essa falsa garantia como um acordo de trégua absoluta, como um contrato divino em que a divindade é o artista ou a obra, glorificada, repetida e reproduzida por meio do método total. Ao contrário, método é sempre um pedaço de método, resultado de processos finitos, mas já engatado a novas processualidades.

Talvez Proust seja o maior exemplo disso, desse estilhaçar do método através de uma completa aceitação dele, transgredido por força de ter sido fielmente aplicado, pois em sua obra-prima Proust se propõe um método de início, que vai fracassando, e ele se propõe outro, e outro, e outro, e outro... A análise que Deleuze faz da obra *Em busca do tempo perdido* diz com todas as palavras a natureza desse método: “Dizer que esse método se constitui localmente é sublinhar que existe, primeiro, daqui e dali, certo fragmento de conteúdo, que é tomado em certo fragmento de método. Que o narrador diga no fim “mas é isso!”, não significa que bruscamente tudo se reúna; os farrapos continuam sendo farrapos, as caixas continuam sendo caixas. Mas o que se apreende no fim é precisamente que esses farrapos, sem referência alguma a uma unidade superior, constituíam a obra enquanto tal. [...] Não é que esse era o bom método, e sim que esse método funcionou bem. Mas ele não é universal. Portanto, não se deve dizer: era o bom método; é preciso dizer: era o único método capaz de funcionar de tal jeito que essa obra fosse produzida. [...] Mas nada está posto. Tampouco o método. Não apenas o objetivo do método não está posto, mas o próprio método não está posto.”¹ A postulação de um método como unidade superior ao processo criativo ou à obra que dele nasceu, verdadeiro transcendente organizador, responde à manutenção da mente-máquina, do modo idealista de pensar. Em Proust há todo um combate contra esse pensamento postulador, contra o procedimento idealista, na crítica que ele faz ao essencialismo filosófico (como vimos no cap. 2).

Aqui compreende-se melhor a recusa de Deleuze (em dois de seus livros entre-escritos, *Diálogos* com C. Parnet, e *Mil platôs* com F. Guattari) ao método de *cut-up*, aludido em nossa Introdução durante o problema da função-autor. *Cut-up*, técnica inventada pelo poeta Brion Gysin e experimentada até um ponto de reviravolta no encontro com William Burroughs,² consiste em aleatoriamente destacar palavras de um texto qualquer, ou de uma reunião de textos quaisquer, e em seguida, tão aleatoriamente quanto, dispor as palavras novamente numa forma de texto, acoplá-las numa nova combinação, e combinação inédita porque ela depende dessas passagens de acaso durante o processo. Eis uma sumária exposição do método de *cut-up* relativamente ao seu conteúdo, o *cut-up* enquanto modelo de técnica a ser repetido pelo sujeito sobre um material fragmentado.

¹ “Mesa redonda sobre Proust”, in *DRE* pp. 44-45.

² Cf. as máquinas áudio-visuais de Gysin e Burroughs, o *cut-up* aplicado a experimentações com o cinema.

No primeiro platô, *Rizoma*, encontra-se a recusa ao *cut-up* porque ele corresponde, enquanto método, a uma das figuras do livro-arborescente. A primeira figura é o livro-raiz, que faz da natureza uma unidade e do livro uma reprodução dessa unidade; o livro clássico, dicotômico, cuja lei é a da reflexão: o Uno que devém dois. É o reino da mente-máquina, onde o espírito dá a imagem da natureza porque supõe que ela se manifesta como unidade totalizante. Para o espírito, a arte imita perfeitamente a natureza, esta última funcionando como pivô em torno do qual o sujeito gira. “A lógica binária é a realidade espiritual da árvore-raiz.”³ Por outro lado, o livro-radícula, segunda figura do livro, é bem estranho e diferente. A natureza é fragmentada, o mundo é o caos, caosmos, eis a bela imagem sobre a qual trabalham muitos escritores modernos. Mas justamente, enquanto a unidade é abortada na natureza, no objeto, uma nova unidade se constitui às ocultas do lado do espírito ou do sujeito, como uma exigência secreta.

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 pára de ser contrariada e impedida no objeto, ao passo que um novo tipo de unidade triunfa no sujeito. O mundo perdeu seu pivô, o sujeito nem mesmo pode ficar fazendo dicotomia, mas ele acede a uma unidade mais elevada, de ambivalência ou de sobredeterminação, numa dimensão sempre suplementar à do objeto. O mundo deveio caos, mas o livro permanece como imagem do mundo.⁴

E talvez a razão do *cut-up* ser nominalmente recusado enquanto método esteja no fato dele reivindicar o maior espaço ao acaso, à chance única, quando na verdade está pressupondo, ou deixando implicar uma dimensão suplementar, um plano de organização que tanto mais se manifesta nos fragmentos que o compõem, quanto menos se dá a ver enquanto princípio oculto de todo processo, falsa imagem do caos: “a dobragem de um texto sobre outro, constitutivo de raízes múltiplas e mesmo adventícias [...], implica uma dimensão suplementar à dos textos considerados. É nessa dimensão suplementar da dobragem que a unidade continua seu trabalho espiritual.”⁵ O caosmos não está dado e só se pode inferi-lo, induzi-lo, concluí-lo a partir do que

³ *MR*, p. 11.

⁴ *MR*, p. 12.

⁵ *Idem*.

ele dá. A esse respeito, cf. o livro *The Third Mind* (1978), que recolhe escritos de B. Gysin e W. Burroughs a respeito do *cut-up*, e onde em vários momentos é possível constatar que a maneira como ambos entendem o conceito reforça tal análise de DelGua. Por exemplo, Burroughs diz com razão que não se pode *querer* a espontaneidade, que o acaso não é objeto de volição, para em seguida reassentar o papel de um sujeito que “introduz o imprevisível fator espontâneo com um par de tesouras”. A ação do sujeito reencontraria a unidade espiritual que ele havia perdido, mas de todo jeito não é o acaso o que ele está programando, por mais que diga o contrário. Não é firmando-se numa escolha probabilística que se faz imergir o acaso, que se rizomatiza a escrita. O sujeito do *cut-up* lida ainda com uma imagem do mundo como dimensão suplementar ao mundo, que se lerá inscrita nos textos. O mundo é um mundo-fragmento totalizável na obra: *all writing is in fact cut-ups*, diz Burroughs.

A recusa ao *cut-up* insere-se, portanto, numa recusa maior, componente de uma linha de combate em *Mil platôs*: recusa a qualquer unidade superior e transcendente, que venha acrescentar-se às multiplicidades reais com um fim de constituí-las, ou totalizá-las, ser a imagem delas. E é o rizoma o contrário disso, o sistema rizomático que “não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. Ele não é o Uno que devém dois, nem mesmo que deviria diretamente três, quatro ou cinco &c. Ele não é um múltiplo que deriva do Uno, nem ao qual o Uno se adicionaria ($n + 1$). Não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções moventes. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele empuxa e transborda. Ele constitui multiplicidades lineares de n dimensões, sem sujeito nem objeto, alastrantes sobre um plano de consistência, e de que o Uno é sempre subtraído ($n - 1$). Uma tal multiplicidade não varia suas dimensões sem mudar de natureza nela mesma e metamorfosear-se.”⁶

Nos pórticos mutantes e moventes do sistema rizomático de pensamento, por onde correm linhas de fuga, há um lema que toca à literatura e à filosofia: escrever a $n-1$, ou seja, seguir o fluxo de escrita, experimentar o fluxo de escrita lá onde ele atinge velocidades e ritmos que fazem os elementos lingüísticos sofrerem um tratamento de variação contínua. Mas cada escritor e escritora, em sua experimentação, envolve-se com procedimentos capazes de levar a linguagem a um grau de variação contínua. É o que DelGua chamam de estilo no *Mil Platôs*, quando não

⁶ *MP*, pp. 31-2.

importa em qual disciplina criadora consegue-se montar rizomas e abrir-se a linhas de fuga. E particularmente para a literatura, há uma página importantíssima a respeito do conceito de estilo, que transcrevemos abaixo em sua totalidade:

O que se chama de estilo, que pode ser a coisa mais natural do mundo, é precisamente o procedimento de uma variação contínua. Ora, dentre todos os dualismos instaurados pela lingüística, há poucos que sejam menos fundados do que aquele que separa a lingüística da estilística: não sendo um estilo uma criação psicológica individual, mas um agenciamento de enunciação, não se poderá impedi-lo de fazer uma língua numa língua. Que seja uma lista arbitrária de autores que amamos, e citamos mais uma vez: Kafka, Beckett, Gherasim Luca, Jean-Luc Godard... Observa-se que eles estão mais ou menos na situação de um certo bilingüismo: Kafka judeu tcheco escrevendo em alemão, Beckett irlandês escrevendo de uma só vez em inglês e em francês, Luca de origem romana [escrevendo em francês], Godard e sua vontade de ser suíço. Mas é tão somente uma ocorrência, uma ocasião, e a ocasião pode ser encontrada alhures. Observa-se também que muitos dentre eles não apenas são escritores, ou primeiramente escritores (Beckett e o teatro ou a televisão, Godard e o cinema, a televisão, Luca e suas máquinas audio-visuais): é porque, quando se faz com que os elementos lingüísticos sofram um tratamento de variação contínua, quando se introduz na linguagem uma pragmática interna, forçosamente se é conduzido a tratar do mesmo jeito elementos não lingüísticos, gestos, instrumentos, como se os dois aspectos da pragmática se juntassem sobre a mesma linha de variação, no mesmo continuum. Ademais, talvez seja do exterior que a idéia tenha vindo de início, só o que a linguagem fez foi seguir, como que nas fontes necessariamente exteriores de um estilo. Mas o essencial é que cada um desses autores tenha seu procedimento de variação, seu cromatismo alargado, sua louca produção de velocidades e de intervalos. A gagueira criadora de Gherasim Luca, no poema “Passionnément”. Uma outra gagueira, a de Godard. No teatro, os sussurros sem altura definida de Bob Wilson, as variações ascendentes e descendentes de Carmelo Bene. Gaguejar é fácil, mas ser gago na própria linguagem é outra história, que coloca em variação todos os elementos lingüísticos, e até mesmo elementos não lingüísticos, as variáveis de expressão e as variáveis de conteúdo. Nova forma de redundância. E... E... E... Sempre houve uma luta na linguagem entre o verbo “ser” e a conjunção “e”, entre *é* e *e*. Esses dois termos só se entendem e se combinam em

aparência, porque um age na linguagem como uma constante e forma a escala diatônica da língua, ao passo que o outro coloca tudo em variação, constituindo as linhas de um cromatismo generalizado. De um a outro, tudo oscila. Mais do que nós, os que escrevem em inglês ou em americano foram conscientes desta luta e de seu risco, e da valência do “e”. Proust dizia: “as obras-primas são escritas numa sorte de língua estrangeira”. É a mesma coisa que gaguejar, mas sendo gago da linguagem e não simplesmente da fala. Ser um estrangeiro, mas em sua própria língua, e não simplesmente como alguém falando outra língua que não a sua própria. Ser bilíngüe, multilíngüe, mas numa só e mesma língua, sem nem mesmo dialeto ou linguajar. Ser um bastardo, um mestiço, mas por purificação da raça. É aí que o estilo faz língua. É aí que a linguagem devém intensiva, puro continuum de valores e de intensidades. É aí que toda a língua devém secreta e todavia nada tem a esconder, em vez de ficar talhando um sub-sistema secreto na língua. Só se chega a este resultado por sobriedade, subtração criativa. A variação contínua só tem linhas ascéticas, um pouco de erva [ou grama] e água pura.⁷

Estilo implica linhas de variação contínua. É um deixar-se sentir, um liberar da sensibilidade. O que DelGua dizem é que aí está operando, nessas maneiras, uma espécie de lógica não-racional, lógica que a cada uma dessas maneiras é variadamente experimentada, lógica do E ou das multiplicidades, e que D. Lapoujade, em seu livro sobre Deleuze, chama de “lógica irracional dos movimentos aberrantes”, ou pragmática que lida com ritmos que engrenam e produzem desterritorializações, “os movimentos aberrantes nos *arrancam* de nós mesmos, segundo um termo que amiúde retorna em Deleuze. Há algo “forte demais” na vida, intenso demais, que só podemos viver no limite de nós mesmos. É como um risco que faz com que não nos amarremos mais em *nossa* vida naquilo que ela tem de pessoal, mas no impessoal que ela permite atingir, ver, criar, sentir através dela.”⁸

A crítica ao *cut-up* tem no livro *Diálogos* um outro desdobramento, quando Deleuze fala de seu encontro com Guattari e da produção conceitual de ambos. Justamente um encontro que produziu e continua produzindo movimentos aberrantes, tanto os livros que fizeram juntos são testemunho dessa produção, quanto a maneira pela qual ambos fizeram tais livros, o deserto

⁷ *MR*, pp. 123-5.

⁸ D. Lapoujade, *Deleuze, les mouvements aberrants*, p. 22.

povoado, a criação de uma solidão povoada entre os dois, onde pudesse acontecer aquele trabalho de fina conceituação filosófica em múltiplas conexões com tudo que está fora do livro, bem como fora da filosofia. “A gente cessava de ser ‘autor’. E esse entre-os-dois remetia a outras pessoas, diferentes de um lado e de outro. O deserto crescia, mas povoando-se ainda mais. Não tinha nada a ver com uma escola, com processos de reconhecimento, mas muito a ver com encontros. E todas essas histórias de devires, de bodas contra natureza, de evolução a-paralela, de bilingüismo e de roubo de pensamentos, é isso o que fiz com Félix. Roubei Félix, e espero que ele tenha feito o mesmo por mim.”⁹ E falamos em desdobramento porque ressalta um termo muito interessante, em evidente contraste ao *cut-up*, que Deleuze apresenta como possível nome a esse entre-os-dois: *pick-up*. É um trocadilho em inglês, uma palavra com variegados sentidos, apanha, resgate, recepção de sinais (como interferência), roubo, um sentido amplo de encontro, de topar com alguém na rua, e daí o sentido sexual, de encontrar uma mulher ou homem com quem transar. Termo difícilimo de traduzir, bem se vê, mas pensando no encontro grandioso de três artistas da música brasileira, Dominginhos & Sivuca & Oswaldinho do Acordeon, encontro conhecido pelo nome “Cada um belisca um pouco”, onde cada um deles pega dos outros dois aquilo com o qual ele cria sua linha musical, e é igualmente pegado pelos outros dois, os três co-criando, co-inventando, co-improvisando em cada baião uma linha sem contornos, entremeada, emaranhada, onde já não se sabe quem iniciou ou foi iniciado nas frases produzidas pelos três acordeons.¹⁰ O pick-up como dupla beliscada, ou tripla, ou quádrupla... não importa quantos forem os termos envolvidos, sempre um entrebeliscar-se.

É isto um método de pick-up. Não, “método” é uma palavra ruim. Mas pick-up como procedimento. É uma palavra de Fanny, mas que ela receia seja demasiado trocadilho.¹¹ Pick-up é uma gagueira. Só vale por oposição ao cut-up de Burroughs: nada de corte nem de dobradura e de assentamento, mas multiplicações seguindo dimensões crescentes. O pick-up ou o duplo roubo, a evolução a-paralela, não se faz entre pessoas, mas entre idéias, cada uma

⁹ D, p. 24.

¹⁰ Cf. o álbum “Cada um belisca um pouco”, de Dominginhos, Sivuca e Oswaldinho do Acordeon, lançado em 2004 pela gravadora Biscoito Fino.

¹¹ Fanny é a esposa de Deleuze, e constata-se que o termo *pick-up* é ele mesmo oriundo de um roubo, pois Fanny Deleuze já o entende diferentemente de Gilles Deleuze: “demasiado trocadilho”... Gilles parece não se importar com os vários sentidos da palavra.

se desterritorializando na outra, seguindo uma linha ou linhas que não estão nem numa nem noutra, e que levam um “bloco” consigo.¹²

Embora mal tenhamos nos despedido dele, parece-nos que Henry Miller é um belo exemplo desse tipo de procedimento *pick-up*. China já funciona dessa maneira: colocar-se no fluxo, entremear-se no fluxo e tirar algo que valha para uma vida não padronizada, não conformada ao estado mortificante do mundo humano.¹³ Num dos capítulos de seu romance *Primavera negra*, chamado “O Anjo é minha marcadágua”, Miller descreve certa experiência com a aquarela, fazendo sua escrita deslizar por essa experiência e atingir regiões de indiscernibilidade entre a literatura e a pintura. Essa relação do entre é sempre a marca de uma região de atravessamentos. Henry Miller escreve entre a pintura e a literatura, ou diríamos que ele opera uma dupla descodificação: uma que afeta a pintura e a literatura com rebrilhos intensivos que vêm de fora, com partículas de intensidade forânea; não só da literatura na pintura e vice-versa, mas ainda de outros lugares. Em Stephen Crane, o mesmo acontece. Um duplo roubo, uma região de devires *entre* as duas, porque nenhuma sai incólume: *I pick it up and it picks me up* (eu isso belisco e isso me belisca).

Há, no entanto, um uso fraco e representativo do entre, que produz toda uma imagem idealista do pensamento, em que não há concretos atravessamentos, mas apenas confrontações objetivas entre este e aquele resultado de ambos os campos, ou subjetivas a partir daquele que estabelece tais confrontações. Quando se *representa* a passagem de uma coisa a outra, da literatura à pintura e vice-versa, o entre é entendido como um lugar comum. O lugar do entre seria aquela região indistinta em que ambas as coisas se tocam, e se tocam em certos pontos, não todos. Isso faz literatura e pintura funcionarem como estruturas distintas que fariam proximidade em certos pontos, que fariam um lugar comum, onde nada passa de essencial. É dizer que a criação de um

¹² D, p. 23-5.

¹³ “Estou aqui no meio de uma grande mudança. Esqueci minha própria língua e todavia não falo a nova língua. Estou na China e estou falando chinês. Estou no centro morto de uma realidade mudadiça para a qual língua nenhuma ainda foi inventada. De acordo com o mapa estou em Paris; de acordo com o calendário estou vivendo na terceira década do século vinte. Mas não estou nem em Paris nem no século vinte. Estou na China e não há relógios nem calendários aqui. Estou navegando Yangtsé acima num dhow e a comida que vou juntando é coletada do lixo despejado borda afora pelas canhoneiras americanas. Levo o dia inteiro para preparar uma humilde refeição, mas é uma refeição deleitável e eu tenho um estômago de ferro fundido.” (in *Black Spring*, cap. “Andando pra cima e pra baixo na China”, p. 166).

escritor que inventa maneiras de passar algo não-literário da pintura à literatura; criação de maneiras de se fazer fugir pela literatura algo não-literário com a pintura; é dizer que essa criação não é necessária; que isso diz respeito apenas a pontos comuns que, exclusivamente, cada uma já possuía. É dizer que não há novidade possível nesse encontro.

De outra maneira, se há um lugar destinado aos atravessamentos que esses escritores traçaram entre campos diferentes, esse é um não-lugar, mas não-lugar relativamente ao sentido de lugar acima exposto. Por natureza tal encontro não se encontra em lugar nenhum. Ele é a marca de um lugar nenhum, sem história nem estrutura prévias. É uma conexão com o Fora, com o Outro, com o Indiscernível, com o Acaso, e a única coisa que faz algo de novo surgir. E, para um pintor, segundo Miller, não há outra opção: ele precisa dar espaço ao acaso, aos lances que se arremessam apenas uma vez, de uma vez por todas. “As aquarelas estão esparramadas pelo chão, como de costume, secando. Como um último experimento a gente anda sobre elas, espirrando um pouco de vinho no caminho. Espantoso que efeitos um tacho sujo vai produzir, ou uma gota de vinho caindo da altura de três pés com a melhor das intenções.”¹⁴ Brincando com uma palavra do gênio de Guimarães Rosa: o entre está sempre outrures.

E para melhor se apreender o que está acontecendo nessa região de atravessamentos, resumiríamos numa palavra o sumo do que queremos dizer: são ritmos. Estar no entre é como aquele personagem à espreita dos ritmos, num conto de Fitzgerald: “Eu gostaria de ouvir o que aquelas garotinhas estão dizendo ao pai delas. Não exatamente o que elas estão dizendo mas se por ventura suas palavras flutuam ou submergem, como suas bocas fecham quando tiverem terminado de falar. Só uma questão de ritmo...”¹⁵ Gilles Deleuze, por sua vez, dedicou-se à noção de *ritmo* em *Diferença e repetição*, tomando-a da ritmologia (disciplina oriunda de um duplo desenvolvimento nas matemáticas: aritmético e algébrico), o ritmo e sua diferenciação quando colocado em conexão com o conceito de repetição. Também um pick-up entre filosofia e matemáticas.

A ritmologia convida-nos a distinguir imediatamente dois tipos de repetição. A repetição-medida é uma divisão regular do tempo, um retorno isócrono de elementos idênticos. Mas

¹⁴ *Black Spring*, p. 61.

¹⁵ Fitzgerald, “The Lost Decade” in *The Collected Short Stories*, pp. 641-2.

uma duração só existe quando determinada por um acento tônico, comandada por intensidades. Cometer-se-ia um engano, sobre a função dos acentos, caso se dissesse que eles se reproduzem em intervalos iguais. Os valores tônicos e intensivos agem, ao contrário, criando desigualdades, incomensurabilidades, em durações ou espaços metricamente iguais. Eles criam pontos notáveis, instantes privilegiados que marcam sempre uma polirritmia. Ainda aí o desigual é o mais positivo. A medida é apenas o envoltório de um ritmo e de uma conexão de ritmos. A retomada de pontos de desigualdade, de pontos de flexão, de acontecimentos rítmicos, é mais profunda que a reprodução de elementos ordinários homogêneos; de tal modo que devemos, em toda parte, distinguir a repetição-medida e a repetição-ritmo, a primeira sendo apenas a aparência ou o efeito abstrato da segunda.¹⁶

Com isto, abre-se caminho para que o acaso aconteça, pois se o desigual é o mais positivo, é através dele que as diferenças são ressaltadas e afirmadas, ele é o que produz a diferença quando as forças envolvidas conquistam uma intensidade que lança as repetições “num movimento mais profundo”. A repetição como figura da medida, do equilíbrio, do balanço homogêneo é apenas abstrata ou representativa, na medida em que uma repetição mais profunda “nela se disfarça, constituindo-a e constituindo a si própria ao se disfarçar”. É nesse andamento da repetição intensiva que se compreende aqueles atravessamentos pelos quais faz sentido a noção de entre. Deleuze apresenta esse andamento ao descrever a maneira pela qual Raymond Roussel produz suas rimas – sempre uma repetição intensiva: “Roussel parte de palavras com duplo sentido ou de homônimos e preenche toda a distância entre estes sentidos com uma história e objetos desdobrados, apresentados duas vezes; assim, ele triunfa sobre a homonímia em seu próprio terreno e inscreve o máximo de diferença na repetição, como no espaço aberto no seio da palavra.”¹⁷ É o andamento do entre, onde o que conta não é o acumulado dos atuais, mas a pulsação virtual de uma repetição que salva.

E em Miller também se encontra, em sua experiência com a pintura, tal diferenciação entre repetições monótonas, reprodutivas do Mesmo e estacionantes numa regularidade, e repetições polirrítmicas, que fazem avançar por desiguais, e lançam uma variação contínua, o múltiplo menos a unidade:

¹⁶ DR, p. 32-33.

¹⁷ DR, p. 34.

Você pode dizer que é apenas um acidente, essa obra-prima, e é mesmo! Mas aí, o Salmo Vinte-e-Três também é. Cada nascimento é milagroso – e inspirado. O que aparece agora diante dos meus olhos é o resultado de inumeráveis enganos, retraídas, rasuras, hesitações; também é o resultado da certeza. Você gostaria de dar crédito ao pincel, dar crédito à água. Faça isso – sem pestanejar. Dê crédito a tudo e a todos... Desenhe uma balança. Tá faltando um centavo aí, né? Se você pudesse tirar um centavo do bolso e abalancar os livros você o faria. Mas você já não está lidando com centavos de verdade. Não há máquina suficientemente esperta para tramar, para contrafazer esse centavo que não existe. O mundo do real e da contrafação está atrás de nós. A partir do tangível inventamos o intangível. Quando você conseguir esboçar uma balança regular você já não terá uma figura. Agora você tem um intangível, um acidente, e você fica a noite inteira sentado com o livro de contabilidade aberto quebrando a cabeça com ele. Você tem um sinal de menos em suas mãos. Todo dado vivo e interessante é rotulado “menos”. Quando você acha o equivalente “mais” você tem – *nada*. Você tem aquele algo imaginário, momentâneo chamado “um balanço”¹⁸. Um balanço nunca é. É uma fraude, como parar o relógio, ou como chamar uma trégua. Você topa com um balanço a fim de adicionar um peso hipotético, a fim de criar uma razão pra sua existência. Eu nunca fui capaz de desenhar uma balança. Sou sempre *menos* algo. Tenho uma razão, portanto, para continuar. Estou pondo toda minha vida na balança a fim de que isso produza nada. Para chegar em nada você precisa arranjar uma infinidade de figuras. É isso e pronto: na equação viva o sinal para mim é a infinitude. Para chegar em lugar nenhum você precisa atravessar cada universo conhecido: você precisa estar em toda parte para estar em lugar nenhum. Para ter desordem você precisa destruir *toda* forma de ordem. Para ficar louco você precisa ter uma extraordinária acumulação de sanidades.¹⁹

Os escritores e escritoras com os quais pudemos nos encontrar nesta pesquisa, cada qual à sua maneira realiza procedimentos de *pick-up*, experimenta em sua arte esses atravessamentos não-literários, o que Miller chama de milagroso, linhas de fuga... Henry Fielding e o plano de conversação onde tudo entra e sai, as personagens, as paisagens, mas também a pantomima inglesa, a literatura, a política, a luta histórica... Henry James e a criação de um perspectivismo

¹⁸ Traduziríamos também “um equilíbrio”.

¹⁹ *Black Spring*, pp. 65-6.

que se metamorfoseia com multiplicidades intrincadas de pontos de vista distintos e relativos, as camadas e camadas de sonoridades e gestualidades enroladas num problema de simpatia vital... D. H. Lawrence e a Estrada Aberta, o encontro e o rechaço de almas em simpatia vital... Stephen Crane e as cores num mundo perverso, o cromatismo de revelações e ocultamentos, aliado a movimentos de fuga e evasão e escapada, em favor de um porvir diferente e alegre... Que já nem sabemos o que será de nós, tendo recebido a força desses encontros.

BIBLIOGRAFIA

/Obras de Gilles DELEUZE (e coautores)

Empirisme et subjectivité: essai sur la Nature humaine selon Hume. Paris: P.U.F., 1953.

Nietzsche et la philosophie. Paris: P.U.F., 1962.

Marcel Proust et les signes. Paris: P.U.F., 1964 (ed. aumentada, 1970)

Présentation de Sacher-Masoch. Paris: Minuit, 1967.

Différence et répétition. Paris: P.U.F., 1968.

Logique du sens. Paris: Minuit, 1969.

L'Anti-Édipe. Capitalisme et schizophrénie I (com Félix GUATTARI). Paris: Minuit, 1972. (Tr. utilizada: *O Anti-Édipo*. Tr. Luiz Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010).

Dialogues (com Claire PARNET). Paris: Flammarion, 1977.

Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie II (com Félix GUATTARI). Paris: Minuit, 1980.

Spinoza. Philosophie pratique. Paris: Minuit, 1988.

Le Pli. Leibniz et le baroque. Paris: Minuit, 1988. (Tr. utilizada: *A Dobra. Leibniz e o barroco*. Tr. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.)

Pourparlers. Paris: Minuit, 1990.

Qu'est-ce que la philosophie? (com Félix GUATTARI). Paris: Minuit, 1991.

L'Abécédaire de Gilles Deleuze. Filme-entrevista filmado por Pierre-André Boutang, com Claire Parnet, em Paris, 1988 e 1989. Primeira difusão em 1995. Encontrável hoje em dia na internet, em várias versões.

L'Île déserte, textes et entretiens 1953-1974 (ed. D. Lapoujade). Paris: Minuit, 2002.

Deux régimes de fous, textes et entretiens 1975-1995 (ed. D. Lapoujade). Paris: Minuit, 2002. (Tr. utilizada: *Dois regimes de loucos*. Tr. Guilherme Ivo. São Paulo: Ed. 34, 2016.)

Lettres et autres textes (ed. D. Lapoujade). Paris: Minuit, 2015.

/Aulas de G. Deleuze

Áudio e transcrição de uma aula sobre Spinoza, em Paris, Faculdade de Vincennes, 9 de dezembro de 1980. Consultável em: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze>.

/Obras da literatura inglesa e americana

CRANE, Stephen

- *The Third Violet*. Nova York: D. Appleton and Company, 1897. Encontrado na biblioteca digital www.gutenberg.org.

- *Red Badge of Courage, an Episode of the American Civil War, and others stories*. Hertfordshire: Wordsworth, 1995.

- *An Experiment in Misery, Stories*. Nova York: HarperCollins, 2009.

DICKINSON, Emily

- *Collected Poems*. New York: Gramercy Books, 1982.

FIELDING, Henry

- *Author's Farce, with a Puppet-show call'd the Pleasures of the Town* (1730). Londres: J. Watts, 1750. Encontrável em <https://archive.org>.

- *A História das Aventuras de Joseph Andrews e seu Amigo o Senhor Abraham Adams*. Tr. Roger Maioli dos Santos. Cotia: Ateliê; Campinas: Ed. da Unicamp, 2011.

- *A História de Tom Jones: um Enjeitado*. Tr. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Abril, 1971.

- *The History of Tom Jones: a Foundling*. Londres, 1749.

FITZGERALD, F. Scott

- *The Collected First Short Stories*. New York: Penguin Books, 2010.

JAMES, Henry

- "The Point of View", in *Collective Edition*. Vol. 12. Londres: Macmillan & Co., 1883. Encontrado em <http://www.henryjames.org.uk/pointv/home.htm>.
- *Literary Criticism*. Nova York: Library of America, 1984.
- *What Maisie Knew* (1897). Londres: Penguin Classics, 1985.
- *Tales of Henry James*. 2ª ed., New York: W. W. Norton, 2003.

LAWRENCE, David Herbert

- *St. Mawr & The Princess*. Hamburg: The Albatross, 1935.
- *Phoenix: the Posthumous Papers of D.H. Lawrence*. Londres: William Heinemann Ltd., 1936.
- *Studies in Classic American Literature* (1923). Nova York: Doubleday Anchor, 1951.
- *Sex, Literature and Censorship*. Ed. Harry T. Moore. New York: Viking Press, 1959.
- *Lady Chatterley's Lover*. New York: The New American Library, 1962.
- *Psychonalysis and the Unconscious & Fantasia of the Unconscious*. Ed. Bruce Steele. "Cambridge Edition of the Works of D.H. Lawrence". Cambridge: Cambridge UP, 2004.

LOWRY, Malcolm

- *Selected Letters*. New York: Capricorn Books, 1969.

MILLER, Henry

- *The Michael Fraenkel – Henry Miller Correspondence called Hamlet*. Volume I & II. Londres: Édition du Laurier, Carrefour, 1939 (3ª imp. 1962).
- *The Wisdom of the Heart*. Nova York: New Directions, 1941.
- *Black Spring* (1936). Nova York: Grove Press, 1963.
- *The World of Sex* (1959). Nova York: Grove Press, 1965.
- *Sexus* (1949). Nova York: Grove Press, 1965.
- *Nexus* (1959). Nova York: Grove Press, 1965.
- *Tropic of Capricorn* (1938). Londres: Panther Book, 1966.

POUND, Ezra

- "L'homme moyen sensuel", in *The Little Review*, set. 1917.

RICHARDSON, Samuel

- *Pamela, or Virtue Rewarded: in a Series of Familiar Letters from a Beautiful Young Damsel to her Parents.*

13ª ed. Londres: J. McGowan, 1825

STEVENSON, Robert Louis

- *Memories and Portraits.* Londres: Chatto & Windus, 1906.

TWAIN, Mark

- *Letters, 1886-1900.* Vol. IV. Em: <http://www.gutenberg.org/files/3196/3196-h/3196-h.htm>.

WOOLF, Virginia

- *Mrs. Dalloway.* Hertfordshire: Wordsworth, 1996.

/Obras outras

ADONIS. *Poemas.* Tr. Michel Sleiman. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

BARBOSA FILHO, Antônio. *O Brasil na “era dos imbecis”.* Clube dos Autores, 2015 (em clubedosautores.com.br)

BARBIER, Frédéric. *L’empire du livre – le livre imprimé et la construction de l’Allemagne contemporaine, 1815-1914.* Paris: Éditions du Cerf, 1995.

BENEDETTI, Carla. *L’ombra lunga dell’autore.* Milão: Feltrinelli, 1999.

BERGSON, Henri. *Le rire, essai sur la signification du comique.* Genebra: Albert Skira, 1945.

CABAU, Jacques. *La prairie perdue: histoire du roman américain.* Paris: Seuil, 1966.

CASTRO, Alice Viveiros de. *O elogio da bobagem.* Rio de Janeiro: Ed. Família Bastos, 2005.

Dicionário Houais Eletrônico, versão 3.0, junho de 2009.

- DOSSE, François. *Gilles Deleuze et Félix Guattari, biographie croisée*. Paris: La Découverte, 2007.
- FIEDLER, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. New York: Stein and Day, 1975.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits I: 1954-1969*. Paris: Gallimard, 1994.
- GILMONT, J.-F. *Le livre et ses secrets*. Genebra: Droz; Louvain: UCL, 2003.
- LACAN, Jacques. “Peut-être à Vincennes...”, in *Bulletin périodique du Champ freudien*, nº1, janeiro 1975.
- LAPOUJADE, David. *Fictions du pragmatisme, William et Henry James*. Paris: Minuit, 2008.
- _____. *Deleuze, les mouvements aberrants*. Paris: Minuit, 2014.
- MACHADO DE ASSIS. *Dom Casmurro* (1899).
- MACKEY, Thomas. *Pornography on Trial*. Santa Barbara/CA: ABC-Clio, 2002.
- MAIOLI DOS SANTOS, Roger. “Empiricism and Henry Fielding’s Theory of Fiction”, in *Eighteenth-Century Fiction* 27, nº 2, inverno de 2014-15.
- MAITLAND, F. W. “The Anglo-French Language”, in *Cambridge History of English Literature*, I.
- MORAIS SILVA, Antônio de. *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. 10ª ed. em 12 volumes. Lisboa: Editorial Confluência, 1949-1959
- OHATA, Milton (ed.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- ORLANDI, Luiz B. L. *Marginando conceitos deleuze-guattarianos*, em elaboração.
- Oxford Dictionary of National Biography*. Vol. 19. Oxford: Oxford UP, 2004.
- PAVESE, Cesare. *La letteratura americana e altri saggi*. Turim: Einaudi, 1962.
- PROPP, Vladímir. *O riso e a comicidade*. Tr. Aurora Fornoni Bernardini & Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

SASSO, Robert & Villani, Arnaud. “Le vocabulaire de Gilles Deleuze”, in *Cahiers de Noésis* 3, primavera de 2003.

Shorter Oxford Dictionary. Vol. 1. 5ª ed. Oxford: Oxford UP, 2003.

VERÓN, Eliseo. *Construir el acontecimiento*. Barcelona: Gedisa, 1981.

WAHL, Jean. *Poésie, Pensée, Perception*. Paris: Calmann-Lévy, 1948.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

ZOURABICHVILI, François. *O Vocabulário de Gilles Deleuze*. Tr. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

ESTOQUE DE TRADUÇÕES

Item 1

Literasofia e Filosofitura

(conversa com Hélène Cixous & Gilles Deleuze)*

[Radialista: “Faculdade de Vincennes, junho 73.”

A primeira voz que o gravador registra é de Hélène Cixous. Voz ligeira e esperta que segue uma linha contínua de suavidade e graça, e usa uma quantidade impressionante de artifícios linguageiros que funcionam como engrenagens de suas velocidades e do seu pensamento. E mal sabia o gravador que essa voz rápida e divertida estava falando justamente dele, máquina do tempo daquele encontro.]

Hélène Cixous (Cx) Bom, estamos todos em... não é porque nós, a gente tem esse troço que... [“Hélène Cixous”, diz o radialista.] ...bem penível, enfim. [Cixous dá um suspiro e começa uma risadinha que outros na sala fazem virar uma risada coletiva.] Isso parece com uma espécie de... Asseguro a vocês, é-é... eu mesma nunca vi uma metralhadora, enfim, isso se parece com algo que... taí, em cima tem um olhinho no meio.

[“Gilles Deleuze”, diz o radialista. É a segunda voz falante que o gravador captura. Essa voz compassada

* Transcrição do encontro que aconteceu na Faculdade de Vincennes em julho de 1973. Os trechos entre colchetes são nossos. E deixo aqui minha imensa gratidão a Marie-Lou Lery-Lachaume, por ter me ajudado na decifração de certas pronúncias velozes demais ao meu ouvido.

“Literasofia e filosofitura” é um nome provavelmente posterior, para difusão via rádio. Não sabemos quem o inventou. A gravação tem 77min e 28seg, e encontra-se (sob um preço determinado, e ainda que editada com a voz de um radialista e algumas canções entre as falas) na webpage do Instituto nacional do audiovisual da França (<http://www.ina.fr/audio/PHD99222353>). Uma outra versão, pouco menor pois sem o radialista e as canções (mas também sem o iníciozinho, pois foi comido pelo radialista), encontra-se no seguinte endereço: <http://politproductions.com/content/de-la-forme-marchande-de-la-litterature-gilles-deleuze-h%C3%A9l%C3%A8ne-cixous-et-leurs-%C3%A9tudiants>.

e sóbria, repleta de grunhidos e resmungos, voz que segue as linhas de interesse daquilo que está sendo conversado, do que está em jogo.]

Gilles Deleuze (Dz): Que calor... [*...e risca um fósforo, acende o cigarro, tragada e baforada tranquilas, antes de surgir a voz envolta na fumaça.*] ...e do que a gente estava falando? [*Interrogação que ressoa em risadas pela sala. Vem uma música, trompete e contrabaixo, e a bela voz de Brigitte Fontaine: “Cooomo naaa rádio...”*, é um trechinho da canção “Comme à la radio”, inserida posteriormente em vários momentos da gravação, como momentos de respiro para quem está ouvindo. E volta, então, Deleuze.] Bom, a gente pode fazer como John Cage: o jogo do silêncio. [*Ouve-se um início de riso...*

...que é cortado pelo radialista: “No ambiente sonoro da faculdade, entre o chamado de um comício ao longe, e a passagem incessante de estudantes no corredor....”, coisas bem interessantes, é claro, mas aí Cixous começa a falar: “Eu, o que eu denuncio...” e o radialista corta novamente! Ouve-se os dois conversando ao fundo, mas o radialista por cima, mais forte, diz quem são os dois, que obras publicaram, e uma informação importante: no ano anterior, 1972, havia sido publicado o Anti-Édipo. Isso dura alguns segundos, até voltar a voz de Cixous: “... enfim, que lá esteja...”, seguida de muitas risadas, altas e gostosas risadas, e o radialista diz uma mentirinha deslavada: “São os estudantes que imediatamente tomam a palavra para dialogar com eles.” ... Ora, já não estavam todas as vozes dialogando? Deu que a intrometência do radialista nos furtou da experiência dessa risada, e também da proposta de tema que provavelmente aconteceu nas entrelinhas desses segundos de diálogo furtado.]

Fulano [*uma voz calma que se segura em barulhos de dente com língua, de lábios puxados, para marcar suas frases*]: Eu tomo a palavra, talvez, simplesmente para instaurá-la, enfim... tsc, então, se se trata de eh... pensar, enfim eh... uma prática que seria a da descrição de textos literários, ou de outros textos, talvez... [*Dá uma leve inspirada.*] ...neste caso, eu poderia já perguntar, a Gilles Deleuze, como ele pensa eh... a relação que eu poderia explicitar assim: a relação entre um algo a ser definido (enfim, ele está em melhor posição que eu pra fazer isso), que eh... maquinaria no texto ou nos textos, e por outro lado, o que eu chamaria tsc... do texto enquanto retomada, no sentido forte, no sentido em que algo se encontra retomado por formas codificadas, por exemplo, a da língua, enfim eh... a da manifestação

lingüística. Como, então, você articula o que me parece ser... poder ser definido, ao menos *a priori* desse jeito, como dois níveis distintos, por um lado, então, o lugar eh... onde isso maquina, se posso dizer, e por outro lado, a manifestação lingüística, como conjunto de formas codificadas, de função eventualmente de retomada e, portanto, de repressão.

Dz: Sim ah... Parece-me que á... a questão, tal como a compreendo, dá no mesmo dizer: em havendo literatura, há uma forma mercantil da literatura. Eh... um código, um código literário, é ao mesmo tempo aquilo por que a literatura é uma mercadoria á... uma codificação. [*Esse á bem curto e baixo, como que um sucedâneo para “estamos na mesma sintonia não é mesmo?”*] É um procedimento de inscrição que define alguma coisa como mercadoria e circulação de mercadoria. Pois bem, se transformo a questão que acaba de ser colocada em termos mais claros para mim, daria isso: o que, a rigor, é a forma mercantil da literatura? que não é a mesma coisa que a forma mercantil de um outro produto. Então, relativamente a isso, há autores que evidentemente trabalham na forma mercantil da literatura. Há... á... tsc, nada de nomes. Ah! [*Deleuze solta um pequeno espasmo daqueles de quando dizemos algo que é engraçado, mesmo se apenas para nós.*] Mas ainda recentemente, acredito, a vontade dos autores é se fazerem editar. Então, o que a gente chama de grande autor... é uma palavra ruim, grande-autor, mas... o que a gente chama de grande autor é alguém que (em todo caso, até pouco tempo) não pensava em prescindir da forma mercantil da literatura. Mas de uma certa maneira, ele pensava – ou até nem pensava, ele fazia sem ficar pensando nisso – ele pensava em armadilhar o embrulho, á [*Breve suspiro á marcador dessa expressão perspicaz: piéger le colis¹*]. Isto é: através dessa forma mercantil, fazer passar alguma coisa totalmente outra. Ái, aqui também digo pra mim, é bem diferente de acordo com o país. Isso sempre me foi... bastante me impressiona a que ponto a literatura francesa, apesar disso tudo, é uma literatura que, em todos os tempos, foi extremamente sábia, isto é, bem bem codificada. É verdadeiramente uma literatura de código. Mesmo quando um francês viaja, as viagens de um francês, é... é bem impressionante. São também viagens codificadas. E se ele não consegue se codificar de acordo com o código francês, é preciso que ele sempre se reclame lá de um código... ou universal, ou então de outra natureza &c. Numa literatura, não estou falando de fenômenos recentes, mas em coisas como a literatura inglesa ou americana, parece-me que a função de armadilhar o embrulho, de fazer escorrer através da forma mercantil alguma coisa que é totalmente de outra natureza, quer dizer, o que por

¹ [Em francês, *le colis piégé*, literalmente “o embrulho armadilhado”, é o que no Brasil se chama “carta-bomba”, dispositivo explosivo, ardidamente disfarçado, que é enviado a um inimigo.]

comodidade eu chamaria de fluxos... uma espécie de fluxos, troços que lá escorrem, através dos códigos, escapadas ao código, espécies de linhas de fuga. Isso deve começar, seria preciso procurar isso aí, sou completamente ignorante, isso começa com *Tom Jones*... A gente não tem equivalente na França, espécie de... O ato de nascimento do romance, acredito eu, é a uma só vez inventar uma forma mercantil determinada e, ao mesmo tempo, por isso mesmo, a contragolpe, criar linhas de fuga de um novo tipo. Fugas, fluxos... â! Em Thomas Hardy isso me parece muito fascinante. Eh... não estou falando sobre depois, depois é ainda mais evidente. A literatura anglo-americana, assim me parece, ela faz algo partir, faz ele deslizar sob os códigos, isso, à letra isso... isso dá no pé [*ça fiche le camp*], isso se vai. Por isso que não é uma literatura do significante. Os ingleses não conhecem isso. Aaah... ah! [*Pequeno espasmo do dito engraçado*.] Então, ah... eu diria, a questão, mas nem mesmo sei se estou respondendo a ela, seria: o que é essa forma mercantil, a rigor? E o que é, e quando hoje se fala, se a gente falar, de uma contra-cultura que, por oposição aos códigos, consiste precisamente em fazer escoar fluxos ainda não codificados ou até, no ideal, incodificáveis, que no limite já nem são fluxos de escrita, são talvez fluxos de outra coisa, ou estão misturados em fluxos de escrita e fluxos de outra coisa, isso tudo. O que me interessaria, talvez, é que do próprio ponto de vista de autores bem clássicos, quando eles têm gênio, como as duas coexistem, isto é, como a forma mercantil é oferecida ao leitor e aí, lá por baixo, tem algo que é a única subversão real, que está plugada em [*branchée sur*] domínios completamente diferentes, domínios por necessidade revolucionários, não apenas em linguagem, mas já outra coisa. E, geralmente, essa outra coisa, aí sim me parece, é avaliada no riso. Pego exemplos de um jeito tal, Beckett. Beckett, há uma forma mercantil, que é bem conhecida em Beckett, e geralmente essa forma mercantil é a mesma pela qual o leitor reage, dizendo “a angústia”, “o mundo da incomunicação” &c. E aí, por debaixo, sob esse código (isso aí são uns trechos completamente codificados, ele pegava a angústia, a incomunicação, pfu... é abominável isso tudo...) ...por debaixo, o que é que tem? Há uma espécie de fluxos, há, há mil sortes de fluxos que formam mas... e que devem suscitar em todo autor, em todo leitor normal... mas uma imensa gargalhada! E a única questão que há pra se colocar quanto a Beckett, o que te faz rir em Beckett? O que ele me faz rir, a mim? E aí se percebe, com efeito, não são as mesmas coisas que fazem este ou aquele outro rirem. Eh... mas acredito que essa espécie de potência de rir, já é uma potência que está do lado dos contra-códigos. Ou então penso num autor, um outro autor, que é Kafka. Kafka, sua forma mercantil é bem simples, em suma é a *Carta ao pai*. E, desta feita, faço um pequeno passo adiante, antes de terminar, mas acredito que a forma mercantil da literatura está bem

ligada ao entrelace² do romance com a família. Proust e sua mamãe, isso é a forma mercantil. Não é que isso não exista em Proust; existe, é a forma mercantil. A madalena aí, a madalena de Combray, a forma mercantil da *Busca do tempo perdido*, ó minha mamãe &c., bom... isso é perfeito. A culpabilidade também, aaah a homossexualidade culpável. Isso tudo é codificação. Mais até, ele faz a teoria desses códigos. E aí, por debaixo, faz passar algo que é de uma natureza completamente diferente, isto é (fica à escolha de vocês): o inumano, o não-humano, o sobrehumano... quando ele de repente se põe a dizer: “Mas não, a sexualidade não é, não é assunto de culpabilidade, a sexualidade é assunto de planta. É um assunto vegetal”. Idéia engraçada, essa. De supetão alguma coisa escoar sob os códigos. Não se deve esquecer que os vegetais são também um código... sim, mas é um contra-código relativamente à forma mercantil da literatura. Aí tem algo de supetão, e a prova é que os leitores, quando eles não têm boa vontade, eles se detêm antes, ou então não notam essas páginas aí. Em Kafka, a *Carta ao pai*, ah isso é legal, todo mundo se reconhece, tá a forma mercantil. O que ele faz passar por debaixo? O que ele faz passar por debaixo como devir-inumano, como devir-animal? A *Metamorfose*, a gente vê muito bem a forma mercantil, todo mundo compreende, é o romance familiar. Tem uma criança, tem seu papai, sua mamãe, sua irmãzinha &c. Não digo que isso basta para definir a forma mercantil, suponho que isso nos permitiria somente definir, isso, o conteúdo da forma mercantil. Aí, por debaixo, Kafka faz passarem coisas muito muito estranhas, fluxos absolutamente inassinaláveis, onde não se pode mais dizer isto é isto, isto é aquilo. E é isso que forma ao mesmo tempo o cômico de Kafka. Eu penso que rir é sempre assistir a, é reagir a uma descodificação. Rir é ver escoar aí alguma coisa... que não é codificável. Quando a gente diz, mas a que código isso remete? Aí, isso é que é o grande riso, é o riso de Nietzsche, é o eh eh... Eis aí, penso que isso se articula meio assim, forma mercantil da literatura-literatura não-mercantil.

[Radialista: “Hélène Cixous?”]

Cx: Bom, estou de acordo com o apelo à intervenção da família, na medida em que família e eu se equivalem. E, bom, enfim, é sempre o mesmo sistema. Há tudo aquilo que é da ordem da possibilidade de se apropriar. Aí, quando você falava há pouco de gênios que, ao mesmo tempo, são capazes de codificação clássica, tenho a impressão que... êêê... fff... basicamente, todos os textos ditos ilegíveis, considerados como ilegíveis, acabam por cair no legível. E eu acho que Beckett tem isso. Beckett tem um

² Em francês, *rapport*, de modo a que não se confunda com *connexion*, conexão, e *relation*, relação.

certo lado que é um lado repetitivo, recomeçador, que permite, ao fim de certo tempo, ao fim de quatro ou cinco livros, por exemplo, uma familiarização, de modo que ele mesmo está instalando no interior do seu próprio terreno um sistema de códigos, e aí, pouco a pouco, a gente acaba por ter uma espécie de tomada. O que não impede que haja, é claro, por outro lado, o que você descrevia como inassinalável, o que escapa. Então, apesar de tudo, a gente pode inventar pra si, meio assim, mesmo em... diante de textos desse gênero, ilusões (pelo menos) de familiaridade, de identificação possível. Então, seria preciso imaginar aquilo que escaparia totalmente disso, se for possível, eu não sei se é possível. Isto é, uma obra que seria feita duma multiplicidade de pedaços absolutamente diferentes uns dos outros. Aliás, eu nem sei se isso existe, enfim. (Dz: Mmm...!) Penso que... Â?

Dz: Eu compreendo bem a questão, mas eu teria quase tendência a responder: o que você busca já existe. Pego o célebre caso de Artaud. Nisso eu acho que exista algo bem escandaloso em dizer: “Não, Artaud não era um doente, não era um esquizo, eh... ele tinha gênio demais pra isso, ou sei lá o quê, ou significante demais pra isso”. Por que é escandaloso? Porque, à letra, não há razão alguma para fazer de Artaud um ídolo. Tenho o sentimento que não tem um Artaud, tem quarenta, tem cem, tem duzentos na mesma época. Tem duzentos, mas só que eles estão nos sótãos dos hospitais; tipos que, na mesma época, fizeram coisas que nós, nós teríamos toda razão em dizer serem tão belas, tão fantásticas &c., mas... basta olhar nos hospitais, antes de serem jogados fora, inícios de papéis de esquizos, para ver enfim o que é essa literatura. Nem mesmo se deve chamar de bruto, não se deve chamar de arte bruta &c., é fluxo puro. Agora, Artaud, ele sim esteve em posição de ser editado, recuperado, obras completas &c., pelos mesmos que, no entanto, trataram-lhe tão mal enquanto era vivo. [*O gravador captura (de Cixous quicá) aquela fungada de ar pelo nariz que é uma maneira de sorrir a ironia da situação.*] Bom, isso é nada. Uma vez mais, são muitos desse jeito. Muitos que não foram pegos pelo circuito, um dia poderemos cair bem em cima de um sótão desse.

Quanto ao futuro, não há outro, parece-me que a questão se coloca de outro jeito. É, Foucault dizia algo de semelhante. Foucault dizia, o entrelace leitor-escritor, hoje, ou pseudo-escritor, está se revertendo completamente. Quero dizer, na literatura burguesa, é certo que há uma minoridade de gente que escreve, e.... mais, enfim, muito mais gente que lê. É isso que se chama um público culto. Mas o que me parece impressionante hoje em dia, ao nível, então... eh, minha geração, acredito, é uma das últimas a funcionar desse modo. Â... a mim o que me parece impressionante, em todo caso dentre

os jovens que vejo, é a reversão. Quer dizer que atualmente há tendência a que todo mundo escreva e pouquíssima gente leia; e eu creio que é fundamental, é fundamental porque é um troço desse que fará o circuito mercantil saltar. Os tipos jovens de hoje em dia, enfim, muitos dos que vejo... eles me passam uns negócios, eles mesmos passam, á...! Eles não têm tanto cuidado, acho que eles têm muito siso: “Editar? puf...” Mas tem, ainda tem muitos que funcionam da maneira antiga, mas acredito que aqueles que verdadeiramente prefiguram uma espécie de futuro, não é problema deles. É claro, eles queriam que fossem conhecidos, mas o que estão buscando são circuitos underground, evidentemente, onde se passa troços, onde isso circula... sem tomar emprestada uma forma mercantil: uma circulação não-mercantil. Não sei se encontrarão, mas estou dizendo que o fato de que cada vez mais pessoas escrevem, enquanto que cada vez menos pessoas lêem, é um fenômeno, mas capital, essencial... ah eu vejo bem o que faz a quebra das gerações: os tipos de minha geração ainda funcionaram, de todo tempo, sob um certo culto da memória: a memorização. E finalmente, a obra perfeita, a obra ideal era uma obra total. Eh... no sentido que eles memorizavam, que capitalizavam tudo, se fosse possível. Um teatro total, uma arte total, sei lá o quê. Eh... isso implica uma certa cultura da memória. Inútil dizer que a psicanálise é também uma cultura da memória. O marxismo, de certa maneira, é uma cultura da memória. Isso memoriza, no marxismo. Nos Partidos Comunistas, isso memoriza. [*Deleuze diz essas últimas frases numa cadência grave, o que causa breve empolgação risonha nos presentes*] Eh... o que me impressiona na contra-cultura, ou no esquerdismo, é... eles reencontram algo que estava sufocado no século dezenove, a saber, uma espécie de cultura, ao contrário, do esquecimento. É do fundo de meu esquecimento que tenho algo a dizer. David Cooper, lá em seu último livro, ele diz algo bastante lá... uma boa expressão, ele fala do terceiro mundo íntimo de cada um. Então, é do fundo de meu subdesenvolvimento, do fundo de meu esquecimento que... eu preciso conseguir dizer algo. Isso é um fenômeno, me parece.... Não é novo porque, novamente, no século dezenove, nas tendências, notavelmente nas tendências socialistas que o marxismo esmagou, há todo um apelo... ou em certas tendências anarquistas, mas não forçosamente anarquista... há todo um apelo ao esquecimento, e até escrever a partir do esquecimento, lutar a partir do esquecimento, que é totalmente o contrário do esquema, ou dos esquemas que o marxismo impôs em seguida. Ora, de fato, contra-cultura seria a experimentação. Não no sentido em que a gente fala de romance experimental, em todo um outro sentido, digo experimentação enquanto isso se opõe a interpretação. E aí também, o que a gente chama de cultura burguesa repousa essencialmente sobre isso: alguém faz um gesto, piscada de olhos, isso quer

dizer alguma coisa, é a máquina de interpretação. Aí também, não é a psicanálise que inventa isso, a psicanálise se aproveita disso, ela conforta isso, disso ela constrói ainda mais fortes e dementes máquinas de interpretação, mas é a cultura burguesa que sempre funcionou como máquina de interpretação. Ao contrário, nessa contra-cultura, nada quer dizer nada, significado ou significante é a mesma, a mesma bobeira, isso tudo. Não se trata de interpretar â!, trata-se de experimentar. O que isso quer dizer, experimentar? Isso nos levaria talvez muito longe, mas, ao que me parece, aí também são os americanos. São autores da experimentação. Por oposição aos franceses, que sofrem muito, são como que debochados, eles sofrem da interpretação, “Me interpreta! me interpreta!” São espécies de máquinas conjugais. A conjugalidade é a interpretação, “Ah você fez isso, você fez esse gesto, o que isso quer dizer, quê que quer dizer?” E aí me parece que, atualmente, nesse desenho de uma espécie de nova literatura, que não é mais literatura, onde tem uma espécie de anti-interpretação, de experimentação, então escrever já não basta, pois evidentemente escrever nunca é uma experimentação suficiente. Escrever nunca é experimentar por si mesmo, escrever sempre é conduzir uma experimentação de outra natureza, que não é a escrita. Agora, tudo isso é... isso antes me parece muito tranquilizador, muito consolador para o futuro, acredito que neste momento há um monte de coisas se passando.

[Radialista: “*Hélène Cixous*”]

Cx: Não, eu não sei se isso, o que você diz, suponho que eu entendo como, aliás, todo mundo entende, isso nos transporta exatamente, imediatamente, aliás como nos seus textos, lá onde lá ainda não há [*là où il n’y a pas encore là*], você vê? (**Dz:** Mmm?) Sim? Você compreende. [*Risadas pela sala.*] Porque nós todos aqui, você também, eu também, estamos todos justamente no código da cultura &c. A gente tenta, e até mesmo passa uma parte de nossa vida a dizer: “Puxa, então a gente tá aqui.” Bom. Primeiro, uma coisa, é que não estou totalmente certa, e isso é uma simples parêntese, não estou certa se a experimentação que você descreve exista verdadeiramente nos Estados Unidos. Não acredito que isso seja totalmente verdadeiro. Acredito que haja problemas que é preciso, aí sim, justamente analisar com muita precisão e... (**Dz:** Mmm...?) ... acredito que seja terrivelmente decepcionante, ao contrário. Em contrapartida, a circulação de uma escrita, tipo assim, que não mais se dá eh... para ser comprada ou vendida &c., bom, tudo isso é exatamente importantíssimo, pois eu tive uma interdição, eu acho que há uma interdição muito poderosa sobre a escrita na França; é verdade, ela é reservada. (**Dz:** Mm! Uhum!)

Agora, se todo mundo escrevesse, se todo mundo pudesse escrever, seria muito bom. Tenho o ar de me caricaturizar, sei muito bem, ao falar isso, porque eu, por exemplo, eu publico, e isso me... isso me atormenta. De toda maneira, eu pertenço, ou biograficamente tenho uma história que, para mim, se mistura com aquelas histórias do colonialismo, tenho uma mentalidade de ex-colonizada, sei muito bem que isso me determina num número bem grande de posições. Mas, também sei que, com efeito, depois de mim, e nas zonas de idade que são as de vocês, por exemplo, a gente pode muito bem engrenar de um lugar totalmente outro, que de uma certa maneira eu invejo. E eu percebi que tinha, por exemplo eh... com a produção dos meus textos, uma relação que era bem solta. Por exemplo eh... a indiferença aos textos anteriores, o desaparecimento de um texto, como aconteceu conosco meio assim, você se lembra? (**Dz:** Sim! Isso é culpa minha, isso.) Não, não é sua culpa, eu mesmo tinha dado ele pra você. Enfim, é um texto que nós perdemos conjuntamente em circunstâncias cômicas... num... na verdade, numa viatura, e Gilles estava algemado, e aí ele não podia segurar nas mãos o manuscrito que eu passei [*Essa última frase Cixous diz rindo e todos riem com ela*]. Naquela época, eu realmente coloquei-me a questão: “Em que medida eu me amarro naquilo que fiz.” Então cheguei a me dizer, bem, agora, no fundo eu quero escrever coisas que eu jamais publicaria. E, evidentemente, digo a mim que o grau seguinte é que, no fundo, seria preciso que eu parasse de escrever, uai. Mas aí, a gente diz: Escrever, de fato, é idiota, porque o que me interessa agora, e você também deve se colocar esse problema, eu me pergunto se uma certa vida não passaria, de um jeito muito mais reviravolteante, mais avançador, mais rápido, por outros tipos de invenção. E... e eu sou muito fascinada por aquilo que o cinema jamais fez ainda: que eu começo a perceber, meio assim, mas de maneira bastante, bastante marginal, é preciso fazer uma peregrinação para se aperceber de empreitadas totalmente dilacerantes nesse domínio.

[*Trechinho de “Comme à la radio”, e o radialista: “Outra questão na sala.”*]

Sicrano: Eu gostaria de voltar um pouco à intervenção de Gilles Deleuze. Eu fiquei um pouco surpreso ao ouvir o senhor falando de códigos e de contra-códigos. Será que o que o senhor visa, por exemplo, quando a gente lê o *Anti-Édipo*, não é algo que não tem, que nada teria a ver com o código, e neste sentido ée.. eu penso quee... suas próprias definições vão mais longe do que isso que o senhor disse há pouco, falando de contra-código ou contra-cultura &c., que ainda me parece ser um estágio, digamos, negativo, e não ée.. verdadeiramente positivo e produtivo e... bom, quer se trata da escrita ou de outras

formas. A outra questão que eu colocaria é a seguinte: o senhor falou de experimentações, ee... digamos, certas manifestações, talvez, não sei como chamá-las, de criatividade, de escrita, simplesmente, e o senhor parece recusar a ideia de que isso possa entrar êe... num circuito de comunicação, ou seja, que isso vire, por exemplo, objeto de interpretação, como o senhor disse, êe... Bom, o senhor pensa que a gente deva produzir, de certa maneira, para si, e se não, qual forma de recepção (não estou dizendo de interpretação), mas qual forma de recepção a gente pode considerar, se é que ainda deva haver recepção?

Dz: Sim sim sim... Ninguém tem vontade de falar? [*Talvez Deleuze pergunte isso porque não lhe deu vontade responder a Sicrano, e Cixous talvez tenha percebido isso, porque muito sutilmente ela faz um pequeno som com a boca fechada, como quando notamos algo engraçado e não é o caso de rir.*]

Beltrano: É uma reflexão incidente. Encontrava-se, na época em que o *samizdat* estava se ferrando completamente, era uma posição absolutamente elitária de querer fazer um, querer recomeçar isso, alhures, com o mesmo papel êe... de *ersatz*, que isso pode ter no início? (**Dz** Sim?) Você vê...? Por outro lado, a gente achava... há uma forma mercantil aqui, ou não? (**Dz:** Ah sim, ah sim, ah sim!) Com esses pequenos microfones, e essas duas pessoas ou três pessoas que estão falando... (**Dz:** Ah sim! **Cx:** Foi o que a gente disse.) ...sem parar. Não sei se os fluxos passam hm... (**Dz:** Não! aa...) [*A seqüência de sins empolgados de Deleuze, sim ah sim ah sim, e aí este não bem marcado, produz risadas pela sala.*]

Dz: Sim eh..., é muito fascinante o que você diz, isso muito me apraz porque, com efeito, a gente se dá um lugar, ã? A gente pode jogar com isso: a gente se dá um lugar, e aí é duro engrenar, e aí por necessidade não engrena de jeito nenhum, ou então algo passa. Aí isto se bloqueia, não passa mais, ou então jamais algo passou. Isso acontece muito nos grupos de drogados, isso. É quase aquilo que se deveria nomear de bloqueio paranóico. Não mais do que de repente, eles estão bem ali, estão bem juntos... e aí passa aquilo, uma espécie de corrente passa... aí tem um bloqueio. Há um paranoico ali no canto que se mete a fazer sua baforada delirante... pufff... aí é o drama, o que deve ser feito então? Será que é preciso tirar ele, expulsá-lo? Será que é preciso, ao contrário, adorá-lo, como o signo de deus? Isso tudo é delicadíssimo. Agora... eu meio que diria: o que verdadeiramente define um contra-código? Ah! fico impressionado com a literatura, de toda maneira ela tem um entrelace com aquilo que ordinariamente é chamado de inconsciente. Não sei qual entrelace, mas seguramente é um certo

entrelace. Bem, aí tem algo que sempre me impressiona, é algo, me parece, que a gente pode se aperceber cada vez melhor: a que ponto a psicanálise é um troço feito para... à letra: que é o inimigo do inconsciente. O inconsciente, para os psicanalistas, e talvez também para a literatura sob sua forma mercantil, é o inimigo a ser reduzido. E, ao mesmo tempo, ele é sempre considerado como já estando lá. O inconsciente por natureza já está lá, a ele a gente remete nossa pequena infância &c., e é ao mesmo tempo aquilo que nos dizem que, com a interpretação, pode ser reduzido a isso. Isso será arranjado aí! De uma ou de outra maneira, você vai dominar isso. O inconsciente é o inimigo.

Para a literatura não-mercantil – e pra muitas outras coisas que não a literatura, eu acredito –, é preciso reverter; de verdade, é preciso dizer o contrário. É preciso dizer ao mesmo tempo que o inconsciente *nunca* está lá, o inconsciente, à letra, jamais está dado. O inconsciente é algo a ser produzido. Ora, muito bem se vê como, ao nível de instituições, ao nível de um certo lugar – é por isso que eu retomo o que ele dizia agora há pouco – tudo é organizado para que o inconsciente não possa ser produzido; o inconsciente não pode ser produzido. As circunstâncias e os lugares onde se pode produzir o inconsciente, isso é bem raro. Por exemplo, imagino que nas impelidas revolucionárias há uma espécie de produção do inconsciente que é fantástica. E não do inconsciente que lá já estava. Não do inconsciente que esperava para aparecer... mas é a produção ativa de inconsciente. A literatura sob os códigos, a literatura-fluxo, aí também é produção do inconsciente. Ora, num lugar, o que é que impede a produção de um inconsciente? Acredito que seja bem simples, mesmo na organização espacial do lugar, é por isso que a gente retoma o que vinha sendo dito, o que Hélène dizia, os microfones &c. Peguem por exemplo ê, um exemplo simples: escolas especializadas para crianças caracteriais, ou difíceis, ou um pouco esquizos. O que se passa? Não é difícil impedir a produção do inconsciente. Só o que você tem de fazer é sempre clivagens, uma clivagem qualquer. Tem o guri que é reportado ao longo do dia a educadores, que se ocupam dele ao nível do ensino, da escolaridade, dos jogos. E aí, o mesmo guri é reportado a uma instância superior, a do psicoterapeuta... encarregado de interpretar, uma vez mais. Inútil dizer que a partir dessa clivagem o guri não pode produzir o inconsciente, não pode produzir desejo algum, não pode produzir enunciado algum. Tudo é de antemão uma armadilha, no pior sentido da palavra. À letra, tá ferrado. Ora, o sistema de ensino, a verdade é que é desse jeito também. É feito para impedir, e eu creio que a psicanálise sabe muito bem o que ela diz quando ela nos diz: teu inconsciente está atrás de você. E toda a mistificação psicanalítica, e talvez também a mistificação literária, pois no fim das contas a psicanálise é uma literatura como qualquer outra, é uma literatura do

pequeno neurótico, é a literatura do pobre, uai... uma espécie de literatura do proletariado neurótico. E bah... ffff... ela funciona precisamente ao impedir a produção do inconsciente.

[Música editada em cima da gravação, irreconhecida, de temperamento indígena com uma voz francesa de homem nada empolgada, e o radialista reitera algumas coisas, dando a entender que acabamos de voltar dos comerciais, e então anuncia: “Uma estudante toma a palavra”, mas bem podia ser uma mulher não-estudante.]

Fulana: *[Uma voz de contralto, bem pausada.]* Bom dia. Pra talvez voltar àquela ideia de literatura mercantil, pois acredito que isso não tenha sido êe... tão tão bem definido. Se a gente voltar bastante pra trás, por exemplo, Homero e Platão, poder-se-ia dizer ee... que o primeiro desejo deles era comunicar o que eles tinham para comunicar, que eles provavelmente eram pagos, no sentido... bom, em que se dava de comer e beber ao poeta &c., mas *nós*, quando lemos esses textos, a gente os compra, mas não é Homero que se beneficia disso. Vocês falaram do autor dizendo que *ele* faz passar, Kafka faz passar, Proust faz passar, o valor mercantil é êe... a mamãe, a carta ao pai &c. Será que se poderia dizer, por exemplo, que Platão, o valor mercantil é... hunf! ...a beleza, a virtude, aquilo tudo, mas que nós lemos muito mais? E então, a segunda parte do que eu gostaria de dizer era ee... e...: será que é preciso finalmente esquecer isso tudo? O poeta americano Ezra Pound disse: a cultura é quando a gente se esqueceu de quais livros? quais livros? Sim! mas ele não diz todos os livros. Agora, será que a gente pode, finalmente, esquecer isso tudo? será que a gente pode fazer êe... com que o terceiro mundo de si próprio fale? A gente não esquece tudo, a gente faz parte dessa cultura, vamos à escola, nós todos temos essas vagas citações na cabeça, a gente pode muito bem não dizer, quando estamos escrevendo, que isso vem de Platão, mas provavelmente isso virá de algum lugar. Não é o inconsciente. Agora, finalmente, o que quer dizer: ele faz passar? A linguagem trabalha... a gente pode reler um texto muito antigo, será que a gente pode dizer: ele faz passar... e se ê... de fato, somos *nós* que fazemos passar.

Dz: Sim e não, sim e não. O que você diz, diz absolutamente respeito apenas a nós. Já eu acredito, para retomar seu exemplo, que a gente vai ler cada vez menos Platão, sim. (**Fulana:** Sim, mas no entanto você...) Agora você... *[Deleuze aumenta a força da voz para não ser interrompido.]* ...você diz: “e agora nós o lemos, e aí como esquecer, será que é preciso esquecê-lo?” Só que a questão, ela me parece... é

assunto de cada um. Quero dizer, eu não ousaria nem mesmo responder, cada um encontra o que lhe convém, esquece o que lhe convém, isso tudo. Se você quiser, o tema atual dos retornos... o retorno a Freud, tsc, o retorno a Marx. [*Deleuze solta tênues espasmos risonhos.*] Acredito, na verdade, que isso seja colmatar as brechas, isto é, o porvir é que cada vez menos pessoas lerão Freud, cada vez menos pessoas lerão Marx. E não pra ler outra coisa, mas para escrever em virtude de uma espécie de... processo da experimentação deles, e que não será sob a forma de retornos. É ainda um meio de salvar o negócio. Houveram dois grandes ê... os dois grandes instrumentos da cultura, e aí a gente apreende o que se quer dizer com opressão cultural, ao que me parece... no meu domínio, por exemplo, na filosofia, o primeiro grande instrumento de opressão foi a história da filosofia. O que isso matou, isso matou um monte de gente boa, de gente muito boa... mas ao longo de dez anos, foi explicado a eles: “Ah baah... você está entendendo? tem que ter lido Platão! tem que ter lido Kant! &c...” Ah-puff... a gente não podia mais, estávamos ferrados, uai. É neste sentido que o concurso mata ã! A gente não pode mais, depois disso acabou. E aí a gente faz uma tese, a gente faz uma tese sobre Platão, que a gente leu um bocado. Hoje em dia não funciona mais assim, em meu domínio. A história da filosofia está numa grande queda, não paga mais, literalmente. Inventaram um troço mais perverso, mais tecnocrata, é a nova forma, ela segue as outras histórias de opressão ã! À opressão clássica tradicional sucede uma opressão muito mais tecnocrática, mais reformista, é a epistemologia. Aí é formidável, a epistemologia, porque... dessa vez não mais se opera um esmagamento da criação possível em virtude de grandes autores, opera-se-lhe ao nível do... do conceito. Aí é melhor ainda, a máquina de conceitos, a gente não tem a mínima chance de sair disso. E bizarramente isso dá pano para uma história bem especial porque a epistemologia ê, freudiana é o retorno a Freud, a epistemologia marxista é o retorno a Marx &c., mas, eu tenho impressão de que isso só é feito, precisamente, porque eles sentem o que chamo de linhas de fuga, a saber, e aqui não preciso ser adivinho para enunciar bem jovialmente: mas prll... isso tá ferrado. Freud tá ferrado. Não porque... uma vez mais quero dizer, compreendam-me bem, não são os meus livros que vão substituir... [*Essa frase causa algumas risadinhas, que não interrompem Deleuze*] ...estou dizendo: porque isso será substituído por outra coisa que não será livro. E não haverá... sim, são os últimos dias de uma leitura de Freud, os últimos dias de uma leitura de Marx, isso tudo acabou.

Fulana: Por exemplo, o que estamos fazendo aqui é exatamente o que fazia Sócrates, só que ele não tinha microfones, mas seu microfone era Platão. Enfim, ele foi registrado. E, por que a gente está

registrando isso... finalmente? É pra quê? [*Deleuze solta umas risadinhas, meio que notando a confusão de Fulana.*] Pra que haja um texto? (**Dz:** Não!) Não compreendo.

Dz: ... em virtude do que dizemos desde o começo, finalmente aa... da questão inicial. A saber, que: fazer passar espécies de linhas de fuga, espécies de descodificação, não é um dualismo com os códigos. Só pode ser feito no interior dos códigos, só pode ser feito por debaixo dos códigos. Agora, é toma lá dá cá, uma espécie de combate. Há máquinas, nem são de recuperação, é quase de pré-recuperação, já estão todinha montadas antes de alguma coisa nascer. Já tem aparelhos de partes, aparelhos de Estado, antes que algo se forme. Bom, tem isso. De outro lado, tem o fato de que isso não impede que as coisas fujam constantemente por todas as extremidades. É esse o nosso sistema. E aí, isso não impede que... as máquinas ãã... recuperem o que foge... mas eis que isso foge por outra extremidade. Agora, é sempre sob os códigos, não há, de um lado, o domínio dos códigos e depois o domínio do não-codificado. Se a gente tenta... se a gente intenta a menor coisa... forçosamente passamos por formas codificadas. O que conta é: será que a gente deixou um grampo num local bom, de tal maneira que isso fuja, que algo lá... ? É por isso que eu creio que também, nos fenômenos atuais, o que se distingue da interpretação marxista é isso: é que os marxistas são reconhecidos facilmente, eles pensam a maior parte das coisas em termos de contradição. Uma situação dada, eles dizem: Assinalemos as contradições. Muita gente hoje em dia diz: “Não é assim.” Um sistema vive de suas contradições, ele está bem contente com suas contradições, sem contradições ele não funcionaria. O que põe em questão um sistema, é muito mais do que contradições, são os locais pelos quais isso foge da maneira mais inesperada. Ee... retomo sempre o exemplo que agora já é antigo, de Maio [*de 1968*], a surpresa de Maio, de repente isto começa a fugir por aí, todo mundo está fascinado, até o presidente da República, até o primeiro-ministro, eles olham isso e “caramba! que negócio que é esse?” Agora, não se deve dizer: há um domínio que seria o não-codificável em dualidade com códigos; deve-se dizer que há uma tensão, interior a cada código, entre o que o código codifica... e espécies de fluxos que tentam uma transpassagem [*percée*], que tentam fugir, e você tem razão em dizer que isso será recuperado, não é certo, isso fugirá alhures.

Fulana: Sim, mas a memória, mesmo assim, é um texto, é um código, como você disse... (**Dz:** A memória?) Sim, é... (**Dz:** Evidente.) ...quer isso seja registrado como aqui, ou quer seja no interior de nossas cabecinhas...

Dz: É, mas talvez um jovem na Provença, de repente, ele fugirá ao escutar isso, ele fará a linha de fuga dele... não sou eu... pode ser a cem quilômetros daqui.

[*Brigitte Fontaine volta a cantar, e o radialista espirituoso: “Um rapaz, aqui e agora”.*]

Fulano II: Eu, Deleuze, fico curioso quando você fala em produção do inconsciente, e curioso de querer reportar algo que seria da ordem da anti-produção, ou da não-produção do inconsciente, do lado da psicanálise, sobretudo em Freud, porque, pela própria essência, enfim, há psicanálise porque há, justamente, um pós-golpe³ que é destinado justamente a corrigir algo que se formou, tipo assim, no fio do tempo. E, aliás, Freud diz isso bem, ele diz: Não tenho a pretensão de criar o inconsciente nem de fazer seja lá o que for de criativo, eu simplesmente recorrijo certos efeitos que só podem ser feitos porque há o já-feito, o já-existente, algo que se encontra meio assim... e que se rediz pós golpe... bah, de que maneira, em que códigos, ora, em qual código, não há trinta-e-seis, há a linguagem. Mas não vejo como é possível tentar avançar algo que tenderia a crer que haveria uma brecha; uma brecha pela qual de repente haveria ruptura, ruptura com aquilo que estaria do outro lado, isto é, do ideológico, do transmitido, tipo assim, na psicose, do lado da psicose a gente pode ver um buraco, efetivamente, mas aí atenção eh... se a gente vai buscar apontar a psicose à maneira psiquiátrica, ou se a gente vai buscar apontá-la à maneira axiomática, como por exemplo tenta mostrar Freud, por exemplo como fala Leclaire: um buraco num tapete, isto é, bom, propriamente falando, o va-va, o vazio... ou então justamente como Lacan tenta cercá-lo, isto é, como uma circulação que rodeia uma hiância⁴. Eu digo que essa beância é, a propósito da doença, algo que escapa, mas que em todo caso não escapa nem ao inconsciente nem ao consciente, que de modo algum escapa do significante. Ela é constituída pelo significante! É constitutiva no próprio momento em que é cercada. Aliás, é exatamente aquilo que se fala em torno da fantasia, no momento em que se fala da fantasia, no momento em que ela age, há fantasia por toda parte, que a fantasia é... e-e-em nenhum momento podemos nos livrar dela, sobretudo no momento em que agimos, em que ela age. Pois então, não consigo ver o que você chama de brechas, de fios, de buracos, e de jeito nenhum consigo ver como você articula que a psicanálise é para impedir o

³ *L'après-coup*, locução substantiva francesa, que no vocabulário psicanalítico traduz o termo freudiano *Nachträglichkeit* (“ulterioridade” ou “posterioridade”).

⁴ Em francês, *béance*, que é uma abertura imensa. É um termo do vocabulário lacaniano, que o português “hiância” traduz às mil maravilhas.

inconsciente de se produzir.

Dz: Sim sim sim.... Mas sim, aqui não é porque eu não gostaria de falar ou de responder, ou tentar responder, mas ê, perdão por dizer que eu sinto uma tal diferença radical em nossa avaliação da psicanálise, que tenho a impressão de que êe... me sinto desamparado, nem mesmo há matéria... você vem dizendo fantasia, significante ê, buraco, êe... enquanto que eu, eu digo: tudo isso são precisamente as mistificações da psicanálise. Só que não digo absolutamente que tenho razão e você não, mas digo que a gente está falando de uma tal distância um do outro que, com efeito, o que você me diz, não consigo ver o que você me diz, eu não posso dizer: “estou vendo o que você diz”, porque o que você diz foi, em todo caso, dito em parte por Lacan, foi dito por Freud, e que tudo isso é um pensamento, que de fato me é tão, mas tão estranho, que eu chego a isso e digo: “Pois bem”...

Fulano II: Mesmo assim, mesmo assim há... [*Ele diz algo numa pronúncia bem difícil de entender...*], uma interpretação no sentido do que se dá quando, do que faz a especificidade de um discurso. [*O gravador captura Deleuze longa e pacientemente soltando ar pelo nariz.*] Quero dizer eh, quando o inconsciente, por exemplo quando... bom, Lacan diz: o inconsciente é estruturado como uma linguagem. Isso quer dizer alguma coisa. Isso quer dizer: o inconsciente não se dá não importa como.

Dz: [*Como que lamentando-se*] Eu sofro... [*Risos pela sala*] ...eu sofro. [*E aí fala mais forte*] Escuta! Primeiro, se a gente falasse bem concretamente... [**Fulano II:** Bem concretamente...] ...você está me dizendo: o que quer dizer sua história de produção do inconsciente? Não quer dizer nada, porque enfim, se a psicanálise faz algo é produção do inconsciente. (**Fulano II:** É isso aí.) Estou querendo dizer coisas bem bem... bem concretas. Um psicanalista é alguém na casa de quem você entra, e se você entra lá, já está persuadido que o teu inconsciente... você está ali... ora, inteiramente você não acabou com ele já que está indo para análise, mas que ele já está em suas costas. Que há um inconsciente que pré-existe, um inconsciente da pequena infância, êe... &c. E aí, segundo ponto, você sabe que... esse inconsciente que já está aí, é um inconsciente que será interpretado. Não estou dizendo coisas fortes aqui. Não precisa nos trazer noções complicadas como forclusão de Lacan, significante, estou dizendo verdadeiramente no nível mais rudimentar. Estou dizendo isso meio que aos devaneios, me reivindico um pouco esse direito de... Eu me digo, a mim me parece... a tarefa a ser feita é o contrário, a saber, a

tarifa a ser feita consiste em que cada um ã... saiba, num modo qualquer, que seu inconsciente não já está aí, e mais ainda, que em nenhum momento ele já esteve aí... que quando se era criança, ela produzia um inconsciente,⁵ não absolutamente como um psicanalista pensa que o inconsciente se produza... Não sei, eu deveria opor noções como as lembranças de infância, que são muito tipicamente psicanalíticas, e uma atividade de infância de toda uma outra natureza, que seria precisa chamar, algo como os blocos de infância, a verdadeira infância tal que ela produz uns troços, enfim. E depois, a segunda diferença que matuto, é que: nada de interpretação. É neste sentido que falo de produção do inconsciente. E, quando isso funciona concretamente, a psicanálise, fora do escritório do analista, volto ao que eu estava dizendo... é claro que tudo é feito para impedir... É bem concreto: para impedir concretamente que a criança produza um inconsciente [*produire de l'inconscient*]. Já fizeram pra ela um inconsciente todo preparado, remetendo seja ao pai, seja ao nome do pai. Mas assim mesmo o progresso é ralo. Já prepararam pra ela toda uma grade, ou um código do inconsciente. É preciso que escorra...! E nas instituições, isso se passa assim mesmo. Uma vez mais, essa clivagem na criança, mas não sei se você estava lá quando... eu falava disso. Um garotinho quebrou uma vidraça num instituto, bom, isso no curso dos seus jogos ou dos seus trabalhos, isso tem relação com o educador. Mas a instância superior que vai dizer o que isso quer dizer, é o psicoterapeuta. Há uma clivagem que é operada na criança, e que por definição vai impedi-la de produzir um inconsciente [*produire de l'inconscient*], e produzir um inconsciente é produzi-lo no grupo. É por isso que a tudo isso misturam-se questões políticas. É sempre um produzir num grupo dado, que nunca é o grupo familiar ê... basta ver o que as crianças fazem êe... não é no grupo familiar que elas operam. Agora, estou dizendo que sua questão, sinto que falamos tão pouco, tão pouco a mesma linguagem, que é...

Fulano II: Enfim, eu-eu... eu só queria dizer... eu tenho a impressão de que você tem uma concepção bastante literária ou êee... ao menos religiosa, do inconsciente. Você tem tendência a abordá-lo... enfim, é o que eu percebo... você tem tendência a abordá-lo de um ponto de vista êe... digamos êe.... político, por exemplo como... como Marcuse, como Reich... ou sociológico ou êe... ou então, um

⁵ Em francês, Deleuze diz *il produisait de l'inconscient*. Trata-se de um uso não-contável do substantivo “inconsciente”, que não define “inconsciente” nem como *um* inconsciente qualquer, nem como *o* inconsciente enquanto instância definida, mas que o define justamente enquanto fluxo não-mensurável, do ponto de vista semântico equiparável à água ou ao sangue, *elle boit de l'eau, il perd du sang*, ela bebe água, ele perde sangue. Todavia, uma tradução literal em português nos daria “produzir inconsciente”, e seria grande o risco de ler “inconsciente” como adjetivo. Poder-se-ia ainda traduzir, sempre aproximadamente, como “produzir o inconsciente”, ou “produzir seu inconsciente”, ou ainda “produzir algo de inconsciente”.

pouquinho tipo assim metafísico, enquanto que Freud, justamente, eh... nisso ele foi retomado por Lacan, e não dá pra negar ein... tentou tomar a linguagem tão somente como útil,⁶ pois isto não se dá em outro lugar, isto se dá pela linguagem, e a linguagem do sujeito, ou seja, daquele que fala. Pode-se não dar fé ao dizer do sujeito? E quando há pouco você falava de interpretação, você dizia que o psicanalista interpretava. Mas a interpretação não vem do psicanalista, ela vem do... em momento algum ela vem do psicanalista, o psicanalista está mudo; ele está mudo e, mesmo quando ele fala, ele está sem palavras, cabe ao sujeito fazer a interpretação. (**Dz:** Aóohh... [*Um fiozinho zen de voz em descontentamento*]) Enfim... eh...

Dz: ...você fala como um psicanalista. [*Risadas pela sala.*]

Fulano II: Pois bem êe... me desculpe.

Dz: É sim, eles todos falam isso.

Fulano II: É sim, é sim. Deleuze, há um problema, é que... Por exemplo, o que você remetia à criança, agora há pouco, quando você diz que a criança não produzia o inconsciente, e sobretudo não na estrutura universitária, em qualquer campo que ela esteja ê... Tá certo! Ela não produz um inconsciente [*de l'inconscient*] no sentido em que não se lhe pede, a ela é pedido que produza outra coisa, ou seja, o saber, que é efetivamente repetir, encarregar-se de uma estrutura social, mas antes de tudo, há uma aquisição da linguagem. E a psicanálise acentua bem isso, ou seja, que é a aquisição da linguagem que é determinante, e lá tudo atua. E pode-se efetivamente dizer que é uma clivagem, mas que é uma clivagem puramente comparativa, que não tem valor algum em si, que é clivagem entre a linguagem, ou seja, entre o simbólico, o que é... o que é comum a todas as pessoas que passam, aliás... os símbolos se desprendem disso, e por outro lado, outra coisa aquém do simbólico, bom, o imaginário ou o que você quiser, em todo caso, o inconsciente é algo que faz com que cada indivíduo não se inscreva da mesma maneira no simbólico.

Dz: Mtsc, escuta aqui, é preciso mesmo assim me dar um pouco de confiança... mesmo que eu me

⁶ *Comme seul utile*, “tão somente como útil”, ou então: *comme seul outil*, “tão somente como ferramenta”. A pronúncia de Fulano II permite ambas as interpretações.

esforce com todas as forças para esquecer tudo isso que você me traz, você certamente não duvida que eu já ouvi falar disso tudo [*Risadas pela sala.*]

Fulano II: Evidentemente.

Dz: Para mim, com efeito, o simbólico, o significante são uns troços bem-bem nefastos, não me amarro neles, tento... ahn... puf, tudo que me agrada vai num outro sentido...

Fulano II: Deleuze, a questão é a seguinte, a questão, então, ao nível polêmico, em nome de qual argumentação você tem, você articula outra coisa sobre o estatuto do inconsciente. Quer dizer que, do ponto de vista puramente polêmico, pode-se retrucar a você, dizendo: o que você sabe, você mesmo, do inconsciente, posto que cada psicanalista sabe, por um lado, de suas análises pessoais, e segundo lugar, das práticas que ele tem? Então, o que você... (**Dz** Eu não paro...) estou dizendo enfim...

Dz: ...não paro de reivindicar o direito à incompetência. [*Algumas boas risadas pela sala.*]

Fulano II: Sim, de acordo...

Dz: Se você me diz, se você me diz: por que, com que direito você está dizendo isso? Eu já digo...

Fulano II: Não é um direito no sentido legislativo....

Dz: ...direito nenhum. De verdade, direito nenhum. Mas o que me interessa é o caso de tipos que... é o caso de... de uma espécie de sub-proletariado da psicanálise, ou seja, tipos que com vinte anos, com vinte-e-cinco, sofreram mas anos e anos de análise, e eles ao mesmo tempo dizem: Que outra coisa a gente pode fazer...? Nenhuma outra coisa, então a gente vai voltar lá. É essa espécie de atmosfera atual que me figura como uma grande crise da psicanálise, aí não se trata mais de falar em termos de significante, ou não-significante; trata-se quase de ver, não sei, coisas que... o que representa a psicanálise do ponto de vista econômico mundial, isso sim me interessa... Tipos com vinte-e-cinco anos que já têm cinco anos de análise atrás deles, isso me interessa enormemente. Se você me diz: Com que

direito... e mesmo, em suma o que você está dizendo é: com que direito você fala? Ou eu respondo modestamente, assim: Direito nenhum, sou incompetente. Eu pego ele, o direito, e aí então é tudo... Ou então, resposta mais nuançada ein...: Eu falo, não em nome de, eu não me permitiria, mas em entrelace com esses tipos que, ao mesmo tempo, estão encurralados, estão numa análise interminável, ficaram fartos, e não encontram meios de escapar para outro lugar.

(*Brigitte Fontaine, e o radialista: "Hélène Cixous, você gostaria de intervir?"*).

Cx: Eu fiquei bem interessada pelo diálogo que aconteceu, primeiramente porque o que Gilles diz, para mim é da ordem de uma espécie de evidência. Não, não, mas... mais que isso, eu percebo, porque aí, de uma vez, enfim há... isso se passa mais ou menos de dois lados. Tem essa espécie de estereofonia discordante, e eu percebo realmente duas posições que, de certa maneira, me divertem enormemente. Bom, eu li, eu li os textos analíticos, eles aliás me apaixonam, acho isso realmente... Sobretudo Freud, é algo que gosto muito de ler, acho o tempo todo muito engraçado. Aliás, eu li alguns pra vocês, falo deles &c., sirvo-me disso, bem, sirvo-me disso da minha maneira, que não está buscando ser ortodoxa porque, bem, eu nunca acompanhei cursos de psicanálise, nem... nem passei por análise, ainda que eu tenha amigos analistas, há tsc... E depois, com efeito, penso que uma produção do inconsciente é, primeiramente, para mim, ao mesmo tempo a forma do desejo e o desejável, aquilo sobre o qual me divirto cotidianamente, do meu jeito. Aquilo que eu sugiro a vocês, vez ou outra, quando discuto lhes dizendo: Vamos lá, façamos o que temos vontade de fazer, me dêem sonhos ao invés de textos, comentários ou coisas desse gênero. Sei bem que, desse ponto de vista, minha empreitada é um tanto mmm... é terrivelmente desalinhavada. Mas, quando Gilles descreve a situação do guri tomado, meio assim, num certo sistema, isso me parece tão evidente, enfim, não sei... todo mundo pode ter vivido isso, sei bem, tenho filhos, sei bem como a gente rapidamente pode... atravancar toda possibilidade, assim, de lançar algo de totalmente novo, e que de modo algum deve obedecer a alguma ordem, bom, de consciente, de razão, de lógica, de qualquer escola que seja. Já eu, eu só escrevo assim, no lance de algo que me arrasta, e penso que é uma forma de experimentação como qualquer outra. Agora, por que é que os analistas e os analisandos, por que eles não consideram sua situação, justamente, como uma experimentação? Assim como... bem, assim mesmo. Nunca é o bastante. Nunca é o bastante porque então é totalmente, a meu ver, recuperado por essa espécie de seriedade... Como dizer? Eu digo que é

isso que é totalmente teológico. Quer dizer, realmente é bem estranho a que ponto todos os que dependem da análise, enfim, quem a pratica, de um jeito ou de outro, todos têm, a respeito dos outros, a posição da... da verdade, da verdade científica. Mesmo que digam o contrário, mesmo que Lacan passe por trás para dizer: “Atenção Verdade Atenção Ficção” &c. É absolutamente inacreditável a que ponto isso devém da ordem do “Eu achei”. Já eu, não preciso, eu sonho todas as noites, faço... sei lá o quê, conto-me todas as noites trocentas histórias diferentes, e aí, não sei, não me faltam palavras, me divirto bem &c. Me pergunto por que eu iria me fazer analisar? O que isso vai me trazer? Mas, justamente, respondem pra mim imediatamente pelo mistério, ou seja: você justamente não sabe o que isso te traria. [*Alguns risos.*] Bom... Por exemplo, me coloco a questão, que um analista poderia me fazer: Mas então, o que você tem para achincalhar a psicanálise, justamente? Isso me apaixona como uma espécie de enooorme narrativa, um pouco delirante, como milhões de episódios, e depois, também porque atualmente, para mim, é o lugar que recolheu, mas de um jeito bem parcimonioso, justamente, os escritos, ou as produções de um certo número de casos, quer dizer, é sobretudo isso que vou buscar, e que eu escuto, e eu sempre me ponho a questão: por que a maioria das pessoas que produziram alguma coisa, por que todos os enunciados, que devem ser absolutamente fabulosos, de centenas de milhares de pessoas que foram pegas neste sistema, nunca lhes foi dado serem ouvidos? Estou buscando isso. Mas, bom, tudo está morto, assim, tudo está tomado no leito silencioso da cura.

Sicrana: Peço licença por sair um pouco do solo da psicanálise, eu gostaria aqui de voltar ao problema da escrita, e tudo que me pareceu, desde o início desse debate, o que vocês... vocês parecem ter, tanto você como você também, Deleuze, uma concepção da escrita imediata, que me parece pender talvez a um pouco de idealismo. Eu gostaria de saber como vocês se situam, por exemplo, com relação aos trabalhos de Derrida, e a noções como o desvio [*le détour*], a diferença [*la différence*], a diferença do rastro, e essas coisas aí? Como vocês se situam, mesmo relativamente.... Você, Hélène Cixous, em sua prática de escritora... digamos, de sujeito escrevedor (talvez assim seja melhor)? [*Algumas risadas.*]

Cx: Bom, isso é bem difícil de responder... de um jeito sucinto, em todo caso. [*Risadinha de Cixous.*]
(Sicrana: Sim, sim.) Primeiro, porque a escrita imediata, isso existe, mas agora, o que eu publico, por exemplo, não é, digamos, o produto imediato de um ato de escrita. Mas... vou te dizer banalidades como, por exemplo, o fato de que quando comecei a escrever, não escrevi para publicar, portanto.... Eu

fui publicada por acaso, são histórias acidentais, e aí depois eu entrei no circuito da publicação que, nesse momento então, formaliza de todo um outro jeito a relação com a escrita. Mas, o que é que eu faço? Eu escrevo, escrevo enormemente. Escrevo praticamente todos os dias, quando posso, de fato, quando estou em casa, ou qualquer outro lugar. Isso simplesmente significa que eu tenho vontade, que eu posso, que é de um tipo... não sei! Você fuma... [*Sicrana provavelmente estava fumando*] enfim, há milhões de atividades. Já eu, adoro isso, isso me diverte há muito tempo, e depois, eu acho que é *um* meio de expressão entre muitas outras, que, primeiramente, é perfeitamente acessível. Não precisa de.... Essa é uma questão de economia simples, prática, material: não precisa de câmera... eu sonho em fazer cinema, mas não posso, bem, então eu escrevo. É outra coisa aí! É mais fácil de manejar. Qualquer um pode fazer. É, por excelência, a arte popular, se apenas fosse possível dá-la a todo mundo, se justamente não houvesse proibição sobre a escrita. Em todo caso, penso que aquilo que faço é como que um jeito de multiplicar o universo ao qual tenho acesso por... sei lá, enfim, pelo ilimitado, o infinito, eu sei que poderia fabricar ao infinito. Estou contente! Bom. E aí, por outro lado, há certamente, de minha parte, um apoio, que eu não escondo e que para mim é vital, sobre a enorme produção de sonhos que é a minha. Quer dizer, eu me entediaria mortalmente, eu feneceria se não visitasse todos os universos que jamais foram vistos durante a noite. Então, isso é o bruto, se você quiser. É o meu, aí! Em seguida passo para outro, já que publico. Passando para outro, começo a fazer... uma espécie... bom, eu começo a organizar tudo isso, eu construo ou retalho; faço, finalmente, um trabalho absolutamente enorme sobre...

Sicrana: E como é que você se situa com relação a esse trabalho, justamente? A esse trabalho de transformação, de organização para uma publicação. (**Cx:** Não é para...) Você acrescenta valor mercantil, digamos?

Cx: Ah não! Primeiramente, em geral.... eu te diria, muito curiosamente, que aliás me criticam por isso. Me chamam de intelectuólatra, sei lá o quê. [*Cixous, desde de “eu te diria”, falava sobre uma linha de pequenas risadas, que foi contagiando a todos até ela dizer essa palavra esdrúxula.*] Não, o que é? É um jeito de me divertir com a matéria, a matéria que é, bom, meu corpo, que é a linguagem, aquilo que produz dela... e depois é... que é aquilo com o qual me sinto encharcada, levada com aquilo que jogo constantemente, onde eu jogo... onde vivo! Ou seja, minha relação com outrem, uma certa história,

bem... E eu, meio assim, tenho um desejo de olhar tudo isso, isso me interessa, ficar mexendo, ver como isso é feito, como funciona. É um sistema, meio assim, de olhar, que é um olhar erótico: verdadeiramente, tenho muito prazer. E é também um olhar irônico. É um aparelho de uma só vez conhecedor, ou seja, a psicanálise eu li, um pouco como Gilles, a lingüística eu li &c. Bom, e depois, agora o que eu faço? Bah, eu as faço... me divirto com isso de um jeito um pouco paródico de dizer: Bom, eu sei, e eis o que isso pode fazer, quando se está diante de uma coisa que me aparece como viva e atraente. Um pouco isso. Uma questão?

Beltrana: Parece-me que as pessoas aqui se colocam em dois grupos, mais ou menos; há nessa relação códigos de fluxo, que você põe, códigos de fuga; há os que se colocam no presente e dizem a vocês: Os códigos estão aí, não dá pra fazer nada... E você se coloca numa espécie de porvir, numa esperança, num momento em que as fugas levarão a melhor. Mas você diz que a interpretação, é preciso parar com a interpretação... Sim, seria preciso parar com ela, mas como parar com o desejo de interpretação? Porque, em psicanálise...

Dz: O desejo de interpretação tem um nome, chama-se paranoia. [*Pequenas risadas pela sala.*] E, com efeito... é muito, muito importante, essa é uma questão muito importante. O que fazer de... (**Beltrana:** O que a gente pode fazer? A gente fica aqui e espera que passe?) ...mais do que isso, há dois tipos de pessoas muito muito perigosas, aquelas que não páram de interpretar, e aquelas que... se oferecem perpetuamente à interpretação. Há algumas pessoas das quais cada gesto consiste em dizer: Interprete. Aaaah, ora pois... (**Beltrana:** Maaaas...) ...esse é o casal, o grande casal paranoico... (**Beltrana:** Mas...) ...aarg....

Beltrana [...*finalmente interrompe Deleuze*]: Mas mesmo na intervenção de Hélène Cixous, em que ela conta sua maneira de escrever, como isto se dá [*comment ça se passe*]... A gente remonta, a gente quer ver como isso funciona... com um sorriso irônico, mas mesmo assim é um desejo....

Dz: Aaah bah oui...! estou te entendendo, você quer dizer que o inimigo está em nós. Mas é evidente que está em nós. Ainda que há pouco eu chamava pelo porvir, ele está em nós o demônio de interpretar, o psicanalista está em nós, é como o coxinha,⁷ ele está em nós. Você compreende, as coisas nunca são

⁷ Traduz-se *flic*, gíria francesa para policial. A gíria brasileira “coxinha”, hoje em dia bastante ampla em sentidos,

totalmente exteriores. Agora, o paranoico está em nós: Eu morro de vontade de interpretar, áá... morro de vontade de ser interpretado. Trata-se de saber, finalmente: as lutas que tocamos no exterior, e as lutas que tocamos no interior, não têm nenhuma diferença. Quero dizer, tudo isso, existem glândulas de secreções internas, existem instituições exteriores, isso se equivale. A gente tem glândulas que engendram a coxinhice, a paranoia, a interpretação, e aí tem instituições exteriores de coxinhice, de paranoia, de interpretação. Isso se completa. (**Beltrana** Sim, mas...) Agora: estou dizendo – ao que me parece... de forma alguma em todos... mas aqui também faço uma espécie de apelo, você chama isso de esperança, eu prefiro chamar uma, uma... uma atenção, talvez, às coisas pequenas, pequeninas que se passam atualmente. Mas acredito que chega uma geração (e não é pra... bajular aqueles que são jovens aqui, pois nem todos são desse jeito), mas há certos elementos de geração jovem que vivem, então, num modo... como que naturalmente, aquilo que nós... enfim, aquilo que, em minha geração, só foi obtido por uma espécie de conquista, de luta: impedir-se de interpretar, porque ficamos fartos de tudo isso. Eu falo em meu nome, não estou falando em nome de todo mundo. [*Meio rindo ele diz isso.*] Aaaaahh... ficar farto, fiquei farto, logo... mas eu sinto a toda hora, me digo: o que você tá fazendo? interpretando. Bom, é um pobrezinho, isso lhe fica voltando, é a paranoia, ué bom... [*Pequenas risadas pela sala.*] Estou dizendo que muitos jovens funcionam, ou começam a funcionar em todo um outro modo. E é isso que me fascina, tenho a impressão... Na vida deles, em sua vida privada, e em sua vida sexual, em sua vida &c... eles não interpretam mais. E bizarramente, lá onde a gente esperava que nascesse, não é lá que isso nasce. Eu me diria, por exemplo, o MLF⁸ deveria ser uma máquina de anti-interpretação, bah não, é terrível! Nunca se interpretou tanto quanto no MLF, que virou [*ou deveio*] até mesmo uma sub-sessão da Escola freudiana, aah.... [*Alguns risos.*] ...é fantástico como isso interpreta. Aah... ...ou seja, há pessoas, jovens, de todo um outro tipo, e é por isso que digo: nunca se sabe por onde isso está fugindo. A gente tem um pendor, pode-se realmente... (**Beltrana:** A gente tá esperando, tá esperando Godot?) Quê?

Beltrana: A gente tá esperando... o que fazem eles?

inicialmente referia-se a policiais (porque comiam coxinhas em bares, nos intervalos de suas rondas). Abaixo traduziu-se *fliquerie*, que é um ato ou ação típica de policial, como “coxinhice”. Mas, em todo caso, acreditamos que o sentido de crítica política que ganhou o termo “coxinha” no Brasil, para além da referência ao *modus operandi* de um policial, pode muito bem ser detectado nisso que Deleuze está dizendo: paranóia e interpretose.

⁸ Sigla para *Mouvemente de libération des femmes* (“Movimento de libertação das mulheres”).

Dz: Eles experimentam.

Beltrana: Eles! E nós, o que fazemos?

Dz: Vocês? **Beltrana:** Sim... **Dz:** Vocês? É problema de vocês. [*Essa linha de diálogo foi entressachada com staccati de risadas pela sala.*]

Beltrana: Não porque... (**Dz:** Não é...) ...vocês falavam da escrita, por exemplo. Os jovens que escrevem, ainda assim, são intelectuais, e mais ou menos aqueles que ainda assim têm... para quem a escrita é um objeto de desejo.

Dz: Será que a função do intelectual também não está mudando? Nada é fixo assim. (**Beltrana:** Sim, mas estamos na universi...) Os pequenos intelectuais de amanhã não serão de forma alguma intelectuais ainda como... como Hélène ainda é, e com mais razão ainda, como eu sou.

Beltrana: Sim, mas é você mesmo que é um intelectual universitário... (**Dz:** Mas eu não vejo assim.) [*Beltrana fala mais forte para poder concluir*] ...que sonha, que sonha este porvir, então...

Dz: Você sempre pode me reconduzir à dura realidade... [*Risos macios pela sala.*] ...mas eu não vivo como intelectual universitário, não... Eu sou um, sim, mas não sou sensível às contradições, estou me lixando... [*Risadas.*]

Beltrana: Não, não, mas não era isso.

Dz: Agora, eu não vivo tanto desse jeito... Eu preciso ir embora, preciso ir... [*Deleuze fala essa frase, mas com um cansaço...!*]

Fulana II: Agora, antes que...

Dz: Antes que eu vá embora. [*Risadas pela sala – é o humor do cansaço...*]

Fulana II: *[Cuja voz está dominada pela empolgação da risada, e já se verá o quão espirituosa é Fulana II.]* Antes que você vá eu gostaria muito, enfim... de te dizer um negócio porque... A gente tem tendência, nesta sociedade futura, onde todos somos Marx, e no fundo de nós mesmos, em sentido inato, não sei qual Mozart. Eh... eu me lembro...

Dz: Eu nunca disse isso ein! *[Gargalhadas pela sala, e Fulana II também, e ao sabor dessa gargalhada ela responde a Deleuze...]*

Fulana II: Mas isso pelo menos prova que eu nunca te escutei antes. *[Resposta que faz todos e todas gargalharem ainda mais forte e gostosamente; um ou outro até batem palmas. Fulana II nota o emurcheecer do riso, e retoma...]* Agora, a gente tem tendência, a este porvir... já eu, adoro essa dimensão de generosidade, que é muito bela. Mas, mesmo assim, eles veiculam o Édipo, a criança de anteontem, esse prazer, ou diria melhor que eu o camarada de agora há pouco, eu peço desculpas, vou decepcionar vocês, mas não entendi nada. Eu gostaria que ele repetisse em francês. Mas ao esperar, bah... ê-ê... eu mesma não sei... sempre há essa instituição, sempre há esse pai, esse pai, não é mesmo?, graças ao qual assim mesmo tivemos Kafka. Essa mãe que deu à luz a não sei qual Proust. *[Deleuze dá breves risadas tísicas.]* Enfim... eu não sei, isso continua.

Dz: Não mas... é legal o que você está dizendo, é verdade isso tudo...

Fulana II: É, mas... *[Risos pela sala, e Fulana II também.]*

Dz: Eu tenho a impressão que não estou falando em nome de porvir nenhum. Não estou de modo algum delineando uma sociedade futura. E quando você acrescenta, “Mas estamos atualmente esperando; Édipo, isso existe”. Mas aah... estou totalmente de acordo. É evidente que existe. E isso até mesmo serve, funciona muito bem. Não estou querendo dizer que isso não funciona. Digo que a criança tem, ao lado disso, ou através disso, ou através desses códigos aí, uma vida de natureza totalmente outra. E que basta olhar uma criança para ver como ela... vive sobre esses dois pontos. Ora, estou dizendo que é desde agora, o tempo todo esses dois troços misturados. Como, por exemplo, os guris levam uma vida

extra-familiar, não-edipiana &c., de natureza totalmente outra daquela que era levada há vinte anos? Isso muda tanto, vai se mexendo a toda velocidade, isso tudo. São todos esses tipos de fenômenos de mudança atuais, quando eu falava de mudança da concepção que os jovens, hoje em dia, têm do escrever, eles não querem absolutamente dizer a mesma coisa que queria... que dizia a minha geração. Mas o que me interessa, de verdade, é o que se passa por aqui e por ali... [*Finos e breves risos pela sala.*]

Cx: Bom, mas o que ele disse é que não há problema, enfim... Primeiramente, bom... O que a gente diz constantemente, e reconhece a cada segundo, uma vez mais, é que estamos aqui, estamos todos tomados nessa situação, todos tivemos... todos ainda, não sei, esse papai-mamãe &c. Um de nossos esforços, se isso nos interessa, é tentar ver como a gente pode fazer para não mais ter tido, depois de ter tido, o que é bem complicado para nós, e que talvez não será mais colocado nos mesmos termos, para pessoas que têm uma outra idade. Sei que Gilles tem filhinhos que têm a mesma idade que os meus, mais ou menos. Eu vejo muito bem, eu invejo os meus filhos, sou absolutamente beata com eles, vejo eles todos os dias, eu digo... eles terão sempre, não sei quanto... enfim, é incalculável o número de séculos de avanço relativamente a mim, porque eles têm completamente... eles estão num mundo onde todo esse sistema, do qual ainda somos terrivelmente tributários... eles se deslocam sem parar. Aqui, onde difiro ligeiramente de Gilles, é meio assim uma certa maneira que tenho de desejar um porvir. E penso que, de certa maneira, é enquanto mulher, quero dizer... mesmo assim é bastante dissipador, é cansativo, é estafante ser pega num sistema de dominante masculina desde sempre, ver como isso funciona, &c. Agora, eu penso, e é aí que o MLF não decepçiona... Eu não sei, tentei escutar, vez ou outra, bem... não vale a pena. Ê... penso que há uma categoria de pessoas que predominam, meio assim, numa situação, e que têm toda uma potência de transformação fantástica, são os jovens, e isso me fascina há muito tempo. E, depois, penso também – mas aí é muito muito mais lento, a meu ver, muito mais difícil (talvez eu esteja enganada, aliás) – que há uma espécie de pessoas que conseguem, que vão conseguir também, começar a perturbar toda a superfície, a transformar... as mulheres, de uma certa maneira... Mas é terrivelmente difícil, terrivelmente difícil de ser efetuado, acredito.

Fulano II: Acredito que haja uma questão exterior a ser colocada: o que significa ensinar a literatura, e a filosofia, em Vincennes? Porque tivemos aqui um diálogo que foi um pouquinho pra todos os sentidos, mesmo permanecendo em torno do tema, e eu percebo que existem divisórias que não estão estancadas,

enfim: filosofia, literatura... ou psicanálise, enfim.

Cx: Bom, digamos, se você me pede, então, uma resposta imponente, meio assim, uma posição arbitrária, de saída: o que é ser professor de literatura? É uma questão completamente doida, enfim. Mas penso que seria interessante que nós outros digamos que efeito isso faz, pois acredito que isso colocou tantos problemas, e ê... eu pessoalmente sei que estou completamente desgarrada, aqui. Bom, estou aqui, sou professora.... Agora, tenho nesse momento uma espécie, meio assim, de obrigação. Ou seja, fui pega pelo estabelecimento, isso todo mundo sabe... isso não teria importância alguma, pois finalmente, Vincennes, isto, digamos, é a única vitória universitária, a meu ver. Que ê... no fundo, em princípio, enfim... não estamos sendo programados pelo ensino nacional &c. Mas há um horizonte, cujo valor aliás eu não conheço tão bem, para os estudantes em geral. Não estou certa daquilo que eles pensam disso, e nem sei, aliás... enfim, acredito que seja para alguém outro responder a isso. Esse horizonte é o horizonte-concurso. Vincennes sempre deu as costas, até agora. E, depois, preciso dizer também, muito francamente: nós temos um jeito de falar aqui, uns e outros, que faz com que seja deveras preciso ir a outra escola, para aprender a linguagem, enfim, o código das agregações⁹ &c. E essa é uma experiência que todo mundo faz. Bom, então, a gente fala outramente.¹⁰ Mas digamos que isso, esse horizonte, isso me barra, ainda assim. Eu o sinto, meio assim, vagamente como uma espécie de culpabilidade, porque eu fico me dizendo: É enfadonho... E se aqui houvessem pessoas que gostariam, justamente, de visualizar esse horizonte ao invés de partilhar, meio assim, esse falar gostoso-embolado,¹¹ do qual nem sei mesmo se é bom, se cresce bem. E... isso é bem problemático. Eu já me sinto, finalmente... apesar de tudo, quase que agindo de má-fé... porque eu não decido,¹² porque nunca tive sucesso em decidir, nunca tive sucesso em dizer: Bom, escuta... Evidentemente não cabe a mim fazê-lo, deveria ser uma decisão coletiva, mas acredito que ninguém jamais fez. Eu, pessoalmente, gostaria de fazer isso que.... enfim, a única coisa que verdadeiramente me interessaria: começar a falar o mais aventurosamente possível com todo mundo... e de ouvir todo mundo o mais aventurosamente possível. Bom... De modo algum acredito que a gente possa fazer isso até mesmo a partir dos textos literários. Isso eu soube por experiência. Digamos que... eu fui universitária por um bom tempo, e depois estava nos

⁹ Em francês, *agrégations*, ou *cours d'agrégation*, são os cursos de acesso à docência nas universidades francesas.

¹⁰ Fala-se em Vincennes de outro jeito que não como nos cursos de agregação.

¹¹ Não dá bem pra saber o que Hélène Cixous diz aqui, mas em todo caso é muito engraçado: ou bem *gâteau-parler*, ou bem *gâteau-parlé*, que à letra seriam respectivamente traduzidos por “bolo-falar” e “bolo-falado”, que entendemos por uma espécie de falatório prazeroso e confuso ao mesmo tempo.

¹² O verbo usado é *trancher*, que também significa “fatiar”, como fatiar um bolo!

quadros [*de docência*]... bem, aí eu era certamente obrigada a me curvar, de certa maneira... porque sou servidora, e sou servidora porque sou paga. Isso sempre me perseguiu, isso também. Se eu não fosse paga, finalmente, diria outra coisa. Bem, eu me dei conta de que não podia falar tanto assim de literatura... enfim, isso foi ficando cada vez mais difícil, porque penso que há um número muito muitíssimo pequeno de textos literários que ainda têm uma atualidade, que ainda têm uma intensidade, que ainda são, para nós, o absolutamente vivo. E aí, por outro lado, literatura não quer dizer mais nada, salvo no nível em que se está escrevendo-a. É sobretudo isso. O único problema que não paro de me colocar, que eu coloco aos outros, é o problema de uma certa... tipo assim, de um certo prazer sentido de pegar o que existe por um ato de leitura, por exemplo. Ou tipo assim de *visionação*¹³ de um certo número de objetos artísticos. No fundo, eu me propus, quase como desculpa (para não ter aborrecimentos administrativos), alguns textos, tipo assim, de apoio, mas nós levamos uma reflexão terrivelmente digressiva, e que pode ser ao mesmo tempo cortada, não importa onde, ou então, perpetuar-se em todo os sentidos, enfim, explodir totalmente. E, nesse momento, que não pode trazer nenhuma etiqueta, nem literatura nem filosofia, enfim... absolutamente nada desse gênero, exceto que... bom, a série de lugares que atravessamos, são lugares que eram... ora pertencentes à literatura, ou à filosofia, ou à etnologia, enfim, bom... ou à psicanálise. Mas, na verdade, acredito que a gente destroncou tanto a coisa, que nem podemos mais dar-lhe um nome.

[*Brigitte Fontaine e fim.*]

¹³ Em francês, trata-se da locução *mise en vision*, ato de dar à visão, de colocar algo a ser visto.

Item 2

Uma historinha de virtudes

(resumo do romance *Pamela, or Virtue Rewarded*, 1740, de Samuel Richardson)*

Pamela Andrews é uma vivaz, esperta, bonita e virtuosa criada, de 15 anos, no condado de Bedfordshire na Inglaterra. Nos últimos três anos, serviu como camareira à bondosa Lady B., que infelizmente acabara de morrer. O filho de Lady B., Squire¹ B. de vinte e poucos anos, vira Senhor da casa rural. Após um período de luto, em que ele decorosamente se coíbe de tentar quaisquer avanços à favorita de sua finada mãe, Mr. B. começa a flertar incessantemente com Pamela. Em cartas a seus pais, que estão desamparados não por culpa deles, Pamela relata as tentativas de seu Senhor e jura que sofrerá qualquer injúria ou pena social antes de sacrificar sua castidade. Seus pais encorajam essa devoção à sua virtude e aconselham-na a deixar o serviço de Mr. B., e voltar para casa e para a pobreza, se alguma vez Mr. B. fizer uma tentativa física sobre ela.

A tentativa acontece, mais cedo do que se esperava, e Pamela resiste vigorosamente. Desconcertado, porém apenas temporariamente desalentado, Mr. B. tenta chantagear Pamela para que ela mantenha segredo sobre o incidente; ela, no entanto, relata isso aos seus pais e à governanta maternal, Mrs. Jervis. Mr. B. começa fazer um estardalhaço por conta de Pamela ter fofocado sobre ele em suas cartas, incitando Pamela a suspeitá-lo de estar roubando sua correspondência. Seguem-se novas ofensas, incluindo um incidente em que Mr. B., escondendo-se dentro dum armário, espia Pamela enquanto ela se despe à noite e sai esbaforidamente para se enroscar com ela. Pamela, contudo, mostra uma notável tendência a cair num desmaio quando quer que seu Senhor se aproxime dela com lúbricas intenções, e essa peculiaridade tem o conveniente efeito de diminuir a libido do *Squire*.

A despeito do contínuo acossamento de Mr. B., Pamela não consegue renunciar, como

* Escrito em inglês por Julia Yost, e encontrado em:
<http://www.gradesaver.com/pamela-or-virtue-rewarded/study-guide/summary>.

¹ *Squire* é um título dado a nobres rurais, “fazendeiros” de origem nobre.

freqüentemente ameaça fazer. Vários obstáculos, dentre os quais sua obrigação de terminar de bordar um dos coletes de Mr. B., previnem que ela retorne aos seus pais. Enfim, tendo resistido pela última vez aos esforços de Mr. B., que a seduz com dinheiro para seus pais e um casamento com um reverendo, Pamela resolve ir embora e faz suas malas para partir. Infelizmente, seu condutor é o cocheiro da propriedade que Mr. B. tem em Lincolnshire, e sua destinação acaba não sendo a que ela queria.

Mr. B., que interceptou e leu toda a correspondência entre Pamela e seus pais, escreve para Mr. e Mrs. Andrews com uma explicação consoladora porém embusteira do porquê Pamela não ter aparecido no vilarejo deles como planejado. Mr. Andrews vê através do ardil e visita a propriedade em Bedfordshire, prateando o desaparecimento de sua filha, mas sem proveito. Entrementes, Pamela chega em Lincolnshire, onde a cruel e maliciosa governanta Mrs. Jewkes observa cada movimento seu.

Pamela continua escrevendo cartas em seu cativeiro, mas como não sabe quando poderá enviá-las, ela dispensa as saudações e assinaturas, de modo que as cartas correm todas juntas como um diário contínuo. Ela começa a tramar sua escapada imediatamente, e logo determina que o reverendo Mr. Williams é provavelmente seu único aliado. Mr. Williams de fato acaba por ser de benquista ajuda, embora sua competência permaneça em questão. Eles arrumam um sistema de correspondência secreta pela qual esconderão as mensagens um pro outro ao lado de um girassol no jardim.

Mr. Williams tenta agregar apoio para Pamela entre a pequena nobreza [*gentry*] local, mas ele falha, pois todos suspeitam dos motivos de Pamela. O reverendo eventualmente sugere que ele e Pamela se casem, posto que o Squire não mais teria autoridade alguma para detê-la. Pamela recusa a oferta, só para descobrir logo mais que Mr. B. escrevera ao reverendo fazendo a mesma sugestão. Pamela novamente rechaça a idéia.

Quando um grupo de bandidos ataca Mr. Williams na estrada, procurando por papéis em seus bolsos, Pamela fica preocupada achando que Mr. B. mandou-os roubar suas cartas, as quais o reverendo levava. O incidente lhe incita a fazer sua primeira tentativa de escapada, mas seus próprios nervos a previnem até mesmo de ir além do jardim. [Noutra ocasião, em fuga, ela se depara com um bando de vacas, mas delirando pensa tratar-se de touros raivosos que se preparam

para atacá-la, e volta alucinada à casa.] Um novo obstáculo logo aparece na pessoa de Monsieur Colbrand, um medonho suíço que Mr. B. mandou para vigiar Pamela.

Mr. B., suspeitando que Mr. Williams está de conluio com Pamela, manda-o para prisão por dívida. Pamela conclui que suas opções se esgotaram e faz uma tentativa desesperada de escapar no meio da noite. A tentativa malogra quando ela, escalando um muro, machuca a cabeça e as pernas. Desesperada, Pamela cogita afogar-se no açude do jardim, mas uma súbita renovação de seu comprometimento com a vida e a virtude, que ela atribui a uma intervenção divina, lhe salva. Pela manhã, os outros criados encontram-na ferida num alpendre, e seu cativeiro prolonga-se como anteriormente.

Poucos dias depois, Mr. B. chega a Lincolnshire. Ele apresenta uma série de termos a Pamela, pelos quais propõe que ela seja sua amante, mas isso ela recusa desdenhosamente. Mudando sua estratégia, Mr. B. se aproxima de Pamela à noite fingindo ser uma criada bêbada. Os ataques de desmaio de Pamela chegam para ajudá-la novamente, e após este episódio, Mr. B. mostra sinais de ter sido genuinamente disciplinado. Mais uma vez ele tenta cortejá-la mas não emprega força. Daí, de maneira franca, explica a ela que ele passou a admirar seu caráter e que, de fato, profundamente a ama, mas sua aversão ao casamento lhe coíbe de fazer uma proposta honesta. Pamela fica emocionada com essa confissão e espera ferventemente que ela seja sincera.

Mr. B. deixa a propriedade de Lincolnshire por alguns dias, durante os quais Pamela recebe de certa cigana vidente uma mensagem advertindo-a dos planos de Mr. B. para emboscá-la num casamento-de-fachada. Essa mensagem faz com que Pamela reaja fortemente contra Mr. B. e contra seus próprios sentimentos que haviam se amolecido por ele. Quando ele volta de sua viagem, recebe de Mrs. Jewkes um conjunto dos escritos recentes de Pamela; inferindo que os “garatujos” dela mantiveram-se ininterruptos em Lincolnshire, ele exige ver o resto de sua produção literária, que Pamela relutantemente concede. A leitura desses papéis tão somente acresce sua admiração pelo caráter e pela virtude da moça. Ele conta o quão profundamente lhe emocionaram os escritos e expressa seu pesar por tê-la tratado de maneira tão rude, prometendo compensá-la. Quando Pamela, ainda temendo pelo casamento-de-fachada, todavia reitera seu pedido para voltar aos seus pais, Mr. B. fica doído e finalmente, furioso, permite que ela vá.

Pamela deixa a propriedade em Lincolnshire, embora num humor não tão contente como

esperava. Durante uma parada numa estalagem, recebe uma carta de Mr. B. na qual ele declara que está doente e que, tendo lido mais um pouco dos escritos dela, ficou tão tocado e pede que ela volte a Lincolnshire. Pamela, tendo reconsiderado, decide confiar nele e condescende. Ao seu retorno, eles discutem a provável repercussão de um casamento entre um nobre rural e uma serviçal; arrojados, tocam o noivado para frente. Então Pamela conta a Mr. B. a história da cigana vidente, e ele admite ter considerado perpetrar um casamento-de-fachada, mas diz que depois pensou melhor.

A vizinhança local, que anteriormente havia recusado ajudar Pamela a escapar, acontece agora a um jantar e inspeciona a prometida de Mr. B. Pamela impressiona a todos com sua beleza e comparável refinamento. No mesmo dia, Mr. Andrews chega, supondo encontrar sua filha, por conta de uma carta que ele recebera, completamente corrompida como amante do Squire. Segue-se uma extasiada reunião, da qual todos os convivas são ávidas testemunhas. Ao longo dos dias seguintes, há uma série de passeios de carruagem, diversas discussões sobre a data do casamento, e a reconciliação entre Mr. B. e Mr. Williams, liberado de suas acusações de dívida.

Numa quinta-feira, duas semanas após o noivado, Pamela e Mr. B. casam-se numa capela da família. Mr. Williams preside a cerimônia e Mrs. Jewkes assiste a noiva. Os recém-casados originalmente planejavam manter seu casamento em segredo dos vizinhos, mas após vários dias Mrs. Jewkes deixa a notícia escapar “acidentalmente” enquanto servia aperitivos antes de um jantar.

Na mesma noite, Mr. B. vai ajudar um conhecido moribundo. Pela manhã seguinte, não tendo retornado, Pamela está sozinha quando a irmã dele, Lady Davers, chega para intimidar o Squire e sua amada, que ela desconhece terem casado. Lady Davers atormenta e insulta Pamela, detendo-a contra sua vontade, com a ajuda de um sobrinho e de uma camareira. Finalmente, Pamela escapa por uma janela e, com a ajuda de seus novos aliados, Mrs. Jewkes e Monsieur Colbrand, alcança a casa de Sir Samon Darnford, onde Mr. B. e a vizinhança estão lhe esperando. Lá ela brinda a companhia com o relato de sua experiência com Lady Davers.

Na manhã seguinte, Lady Davers irrompe no quarto dos recém-casados e um conflito se segue entre irmão e irmã, em que a irmã se refere a um duelo que Mr. B. disputou na Itália. Lady Davers retira-se num ímpeto, mas uma tentativa de reconciliação acontece ao longo do jantar.

Depois do jantar, contudo, Lady Davers se refere a uma mulher chamada Sally Godfrey, incitando Mr. B. que explique umas coisinhas a Pamela. Ele dá uma atenuante história do duelo italiano e confessa sua relação com Molly, jovem moça que ele conhecera durante seus anos de colégio. Ele fica furioso por ter sido forçado a essas confissões antes de se preparar para elas, e Lady Davers subitamente se arrepende de tê-lo antagonizado até ali. Ela e Pamela juntam forças para acalmar o Squire e efetivam uma conciliação, com a qual ele eventualmente concorda. Depois disso, refletindo sobre seu acesso de raiva, Mr. B. explica a Pamela tudo sobre o temperamento da alta classe, e a dinâmica matrimonial, dando um sermão do qual Pamela deriva, meio sarcasticamente, um conjunto de regras à vida conjugal.

Na manhã seguinte, Pamela visita Lady Davers em seu quarto, e elas papeiam amigavelmente sobre o caráter de Mr. B. Pamela promete conceder o pedido da cunhada para ver todos os seus escritos.

Poucos dias depois, Pamela e Mr. B. retornam à propriedade em Bedfordshire, onde recebem calorosas boas-vindas dos criados. Mr. B. arruma um jeito de fazer do pai de Pamela governante de sua propriedade em Kent. Em seguida, saem para comprar roupas e entreter a pequena nobreza local, que uniformemente se impressionam com Pamela.

Eventualmente, Mr. B. leva Pamela para conhecer Miss Goodwin,² uma garotinha numa escola local, que Pamela certamente conclui ser filha dele com Sally Godfrey. Pamela se encanta com a criança e pede, em vão, que ela seja acolhida junto à casa em Bedfordshire. Mr. B. completa a história de Sally Godfrey, detalhando as circunstâncias do caso dos dois e a eventual fuga dela pra Jamaica, onde agora se encontra feliz e casada.

Em seu segundo domingo em Bedfordshire, Pamela e Mr. B. vão à missa duas vezes, Pamela exibindo um espetacular vestido branco e dourado. Toda a vizinhança fica propriamente arrebatada, e os pobres locais confluem para ganhar esmolas da nova Lady Bountiful.³ Dias depois, Pamela e Mr. B. caminham juntos pelo jardim, são pegos por uma pancada de chuva, e se refugiam num caramanchão. Lá ele explica as provisões que ele recentemente aplicou a ela em seu testamento. Próximo do fim da semana, os recém-casados oferecem outro jantar aos seus vizinhos; é uma ocasião para Pamela refletir piamente na bondade da providência, e planejar boas obras

² Goodwin faz ressoar uma frase: *The good wins*, “O bem vence”.

³ *Lady Bountiful* é “Lady Generosa”, plena de dádivas. *Bountiful* deriva do latim *bonitas*, bondade.

vindouras.

Numa espécie de conclusão, o “Editor” das cartas de Pamela revela que o restante da vida de Pamela continuou sendo feliz: ela recebe visitas semi-anuais de seus pais e tem vários filhos. Mantém-se popular entre a pequena nobreza local, e até Lady Davers continua em boa relação com o Squire e sua esposa. Pamela tem sucesso ao estabelecer o caráter moral de Miss Goodwin, que não repete os enganos de sua mãe.

Item 3

O romancista da pantomima

(Henry Fielding, *The History of Tom Jones, a Foundling* (1749) cap. 1 do livro V)*

Do SÉRIO na escrita, e a que Propósito ele é introduzido.

Porventura podem não haver Partes nesta prodigiosa Obra que ao Leitor darão menos Prazer em seu esmiuçar, do que as que deram ao Autor maiores Penas ao compô-las. Dentre as quais provavelmente podem ser acrescentados esses Ensaíos iniciais que prefixamos à Matéria histórica contida em cada Livro; e que determinamos serem essencialmente necessários a este tipo de Escrita que nós mesmos nos pusemos a encabeçar.

Para esta nossa Determinação não nos achamos estritamente obrigados a assinalar Razão alguma, tendo ficado abundantemente suficiente que nós a decretamos como Regra necessária a ser observada em toda Escrita Prosai-comi-épica. Quem será que exigiu as Razões pr'aquela aprazível Unidade de Tempo e Espaço que agora se estabeleceu como sendo essencial à Poesia dramática? Que Crítico já foi questionado do porquê uma Peça não poderia conter dois Dias bem como um só, ou por que a Platéia (contanto que viaje, como Eleitores, sem Despesa algumaⁱ) não poderia vogar umas Cinquenta Milhas bem como cinco? Algum Comentador já deu as razões da Limitação que um antigo Crítico fixou ao Drama, que para ele conteria nem mais nem menos que cinco atos? Ou alguém, qualquer um, que esteja vivo já tentou explicar o que os modernos Juízes dos nossos Teatros querem dizer com aquela Palavra *baixo*; pela qual foram felizes conseguindo banir todo Humor dos Palcos, e deixaram o Teatro tão estúpido quanto uma Sala-de-estar! Por todas essas Ocasões o Mundo parece ter açambarcado uma Máxima de nossa Lei, viz., *Cuicunque in Arte sua perito credendum est*:¹ pois talvez pareça difícil conceber que alguém tenha

* As notas de Fielding vão em números árabes, as da tradução em números romanos minúsculos.

ⁱ O voto era considerado, na Inglaterra do século dezoito, uma propriedade, e portanto teria de ser comprado de seus proprietários, os possíveis eleitores. Eis por que as despesas que o eleitorado teria, pela necessidade de viajar até o local da votação em seu condado, eram também garantidas pelos candidatos e pelo partido a que seria entregue seu voto. Mas somente proprietários de terra podiam votar: a nobreza rural, *squiredom*.

¹ Todo homem deve ser confiado em sua própria arte.

tido Impudência o bastante para assentar Regras dogmáticas em qualquer Arte ou Ciência sem o menor Fundamento. Em tais Casos, portanto, estamos aptos a concluir que existem firmes e boas Razões no Bojo das coisas, embora desafortunadamente não sejamos capazes de enxergar tão longe.

Só que, na Realidade, o Mundo pagou Elogios demasiados aos Críticos, e imaginou-os Homens de muito maior Profundidade do que realmente são. Desta Complacência, os Críticos foram incentivados a assumir um Papel Ditatorial, e eles vêm tendo êxito até então, que viraram Mestres, e têm a Segurança de darem Leis àqueles Autores de cujos Predecessores eles originalmente as recebiam.

O Crítico, corretamente considerado, não passa de um Amanuense cujo Ofício é transcrever as Regras e Leis decretadas por aqueles grandes Juízes cuja vasta Força de Gênio lhes colocou à Luz de Legisladores, nas diversas Ciências sobre as quais presidiram. Esse Ofício era tudo a que aspiravam os Críticos de antanho; tampouco ousavam avançar uma Sentença sem suportá-la na Autoridade do Juiz donde foi emprestada.

Mas em Processo do Tempo, e em Épocas de Ignorância, o Amanuense começou a invadir o Poder e a assumir a Dignidade do seu Mestre. As Leis da Escrita não mais eram fundadas na Prática do Autor, mas nos Ditados do Crítico. O Amanuense virou Legislador, e mui peremptoriamente deram Leis aqueles cuja Alçada, em princípio, era transcrevê-las.

Daí assomou um óbvio e talvez inevitável Erro; pois esses Críticos, sendo Homens de frívolas Capacidades, muito facilmente tomaram a Forma pela Substância. Agiram como um Juiz o faria, que deveria aderir à Letra defunta da Lei, e rechaçar o Espírito. Pequenas Circunstâncias, que foram talvez acidentais num grande Autor, por tais Críticos considerou-se que elas constituíssem seu principal Mérito, e se as transmitiu como Essencialidades a serem observadas por todos os seus Sucessores. A tais Abusos, Tempo e Ignorância, os dois grandes Apoiaadores da Impostura, deram Autoridade; e assim foram estabelecidas muitas Regras de boa Escrita, que não têm o menor Fundamento na Verdade ou Natureza; e que comumente servem a nenhum outro Propósito que não curvar e restringir o Gênio, da mesma Maneira que teria restringindo o Mestre-dançarino, tivessem os muitos excelentes Tratados dessa Arte decretado como Regra essencial que todo Homem deve dançar acorrentado.

Para evitar, pois, qualquer Imputação de estarmos decretando uma Regra à Posteridade, fundados tão somente na Autoridade do *ipse dixit*² – pela qual, pra dizer a Verdade, não temos a mais profunda Veneração – devemos aqui largar o Privilégio acima contendido, e prosseguir para dispor ante o Leitor as Razões que nos induziram a entressachar esses vários Ensaios digressivos no Curso desta Obra.

E aqui, por Necessidade seremos levados a abrir uma nova Veia de Conhecimento, que se foi descoberta, não foi, à nossa Recordação, tocada adiante por qualquer Escritor antigo ou moderno. Essa Veia outra não é senão aquela do Contraste, que corre em meio a todas as Obras de Criação, e provavelmente pode ter larga Porção no constituir em nós a Idéia de toda Beleza, seja ela natural ou artificial: pois o que demonstra a Beleza e Excelência de uma coisa qualquer a não ser seu Reverso? Assim, a Beleza do Dia, e a do Verão, são realçadas pelos Horrores da Noite e do Inverno. E, eu acredito, se fosse possível ao Homem ter visto apenas as últimas duas, ele teria uma Idéia bastante imperfeita da Beleza.

Mas para evitar um ar Sêrio demais: Poder-se-ia duvidar que a Mulher de maior fineza no Mundo perderia todo Benefício de seus Charmes aos Olhos de um Homem que nunca antes vira uma de outra Casta? As próprias Donzelas parecem tão sensíveis a isso, que são toda industriosas na procura de Ornamentos: melhor, irão virar Ornamentos a si mesmas; pois eu observei (particularmente em *Bath*ⁱⁱ) que elas se empenham em aparecer tão feias quanto possível de Manhã, de modo a realçar aquela Beleza que pretendem mostrar a você à Noitinha.

Muitos Artistas mantêm este Segredo em Prática, embora alguns, quiçá, não estudem tanto sua Teoria. O Joalheiro sabe que o mais fino Brilhante requer um Ornamento; e o Pintor, pelo Contraste de suas Figuras, adquire amiúde grande Ovação.

Um grande Gênio entre nós ilustrará essa Matéria em maior completude. Decerto não posso elencá-lo sob um qualquer Cabedel geral de Artistas comuns, tendo ele um Título que o coloca dentre aqueles

Inventas qui vitam excoluere per artes.

² Uma asserção sem prova. [Em latim, literalmente “disse o próprio”.]

^{i i} Cidade inglesa onde se encontram antigas termas romanas, e que no século XVIII era a estância predileta da nobreza britânica.

Que por Artes inventadas melhoraram a Vida.

Tenho em mente aqui o Inventor daquele Entretenimento dos mais primorosos, nomeado Pantomima *Ingleza*.

Esse Entretenimento consistia em duas Partes, que o Inventor distinguia pelos Nomes de *Séria* e *Cômica*. A *Séria* exhibia certo Número de Deuses e Heróis gentios, que certamente eram a pior e mais estupidificante Companhia a que uma Platéia jamais fôra introduzida; e, na verdade (o que era um Segredo sabido por poucos), assim mesmo é que se pretendia que fossem, de modo a contrastar com a Parte *Cômica* do Entretenimento, e mostrar os Truques de Arlequim em melhores Vantagens.

Talvez não tenha sido um uso muito Civil de tais Personagens: mas a Tramóia, entretanto, era suficientemente engenhosa e tinha seu Efeito. E agora isso aparecerá com evidência, se, ao invés de *Sério* e *Cômico*, fornecermos as Palavras *Estupidificante* e *Estupidificantíssimo*; pois o *Cômico* era certamente mais estupidificante que qualquer outra coisa antes mostrada em Palco, e podia ser realçada apenas por aquele Grau superlativo de Estupidificância que compunha o *Sério*. Tão intoleravelmente sério, de fato, eram aqueles Deuses e Heróis, que Arlequim (embora o Cavalheiro *Inglês* com tal Nome de modo algum seja relacionado à Família *Francesa*, pois ele é de uma Disposição bem mais séria) era sempre bem-vindo ao Palco, já que aliviava a Platéia de uma Companhia pior.

Escritores judiciosos sempre praticaram essa Arte do Contraste com grande Sucesso. Fiquei surpreso quando *Horácio* cavilou esta Arte em *Homero*; mas logo na Linha seguinte ele na verdade se contradiz:

Indignor quandoque bonus dormitat Homerus;

Verùm opere in longo fas est obrepere somnum.

Exaspero-me quando o grande *Homero* calha de dormir,

Mas Sonecas em Obras longas têm direito a se imiscuir.

Pois não havemos aqui de entender, como alguns talvez o fizeram, que o Autor realmente caia no

sono enquanto está escrevendo. É verdade que há Leitores por demais aptos a serem pegos assim; mas se a Obra for tão longa quanto quaisquer umas de *Oldmixon*,^{i,ii} o próprio Autor está muito bem entretido para ser vassalo da menor Sonolência. Ele está, como Mr. *Pope* observa,

Insone consigo para dar Sono aos seus Leitores.

Pra dizer a Verdade, essas Partes soporíficas são outras tantas Cenas de *Seriedade* arteiramente entrelaçadas, de modo a contrastar e realçar o resto; e este é o verdadeiro Sentido de um finado Escritor faceiro que disse ao público, seja lá onde ele tenha estupidificado as coisas, eles poderiam se assegurar de que havia nisso um Desígnio.

Nesta Luz, então, ou ainda nesta Escuridão, é que eu gostaria que o Leitor considerasse esses Ensaios iniciais. E, após este Aviso, se ele for da Opinião de que conseguirá encontrar Seriedade bastante em outras Partes desta história, pode pular essas daqui, em que professamos termos sido laboriosamente estúpidos, e começar os próximos Livros logo do segundo Capítulo.

ⁱ ⁱⁱ John Oldmixon (1673-1742), historiador inglês.

Item 4

O passeio esquizofrênico

(Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway* (1925), primeiras páginas)*

Mrs. Dalloway disse que iria ela mesma comprar as flores.

É que Lucy já estava com o serviço aprontado. As portas teriam suas dobradiças retiradas; estavam vindo os moços de Rumpelmayer. E também, pensou Clarissa Dalloway, que manhã – fresca como se para crianças na praia tivesse sido feita.

Que farra! Que mergulho! Pois sempre assim lhe parecera quando ela, com um rangidozinho das dobradiças, que podia escutar agora, escancarava as janelas francesas e mergulhava ao ar livre, lá em Bourton. Que fresco, que calmo, mais sossegado do que aqui, é claro, era o ar da manhãzinha; como o tapa de uma onda; o beijo de uma onda; friento e cortante e assim mesmo (pr'uma garota de dezoito como ela então era) solene, sentindo como ela sentia, ali de pé pra janela aberta, que algo terrível estava para acontecer; olhando as flores, as árvores com a fumaça desenrolando-se delas e as gralhas subindo, descendo; de pé e olhando até que Peter Walsh falou, “Brisando entre os legumes?” – foi isso? – “Prefiro homens a couveflores” – foi isso? Ele deve ter dito nalguma manhã, durante o café, quando tinha ido pra fora no terraço – Peter Walsh. Estava pra voltar da Índia qualquer dia desses, Junho ou Julho, ela esquecera pois suas cartas eram terrivelmente chatas; eram os seus ditos de que a gente se lembrava; seus olhos, seu canivete, seu sorriso, sua rabugice e, quando completamente se esvaeciam milhões de coisas – que estranho que era! – uns poucos ditos como esse sobre repolhos.

Ela enrijeceu um pouco no meio-fio, esperando o furgão de Durtnall passar. Uma mulher charmosa, o que dela pensava Scope Purvis (conhecendo-a como alguém que conhece as pessoas de que se é vizinho, em Westminster); havia um toque de pássaro nela, de gaio, verde-azulado, leve, vivaz, embora houvesse passado dos cinqüenta, tendo ficado bem pálida desde a doença. Estava ali pousada, sem nunca enxergá-lo, esperando para cruzar, bastante aprumada.

* Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*. Hertfordshire: Wordsworth Classics, 1996, pp. 3-7.

É que por estar vivendo em Westminster – quantos anos faziam? mais de vinte – a gente até se sente como se estivesse no meio do trânsito, ou despertando à noite, Clarissa estava convicta, uma rara quietude, ou solenidade; uma indescritível pausa; um suspense (mas aí podia ser seu coração, afetado, assim dizem, pela influenza) antes do Big Ben bater. Olha lá! Tá ribombando. Primeiro um aviso, musical; depois a hora, irrevogável. Os pesados círculos dissolviam-se no ar. Que tontos somos, ela pensou, cruzando Victoria Street. Só Deus sabe como a gente ama isso, como a gente enxerga isso, inventando, construindo tudo em volta da gente, pondo abaixo, criando de novo a cada momento; e aquelas ali bem frangalhonas, as mais rejeitadas misérias sentadas nos umbrais (bebem sua ruína) fazem o mesmo; não é com Atos do Parlamento, disso ela tinha certeza, que se lida com elas, e por essa mesma razão: elas amam a vida. Nos olhos das pessoas, no reboleio, tropel e estirão; no bulício e na agitação; as carroças, os motorizados, omnibus, furgões; homens feito sanduíches arrastando-se e bamboleando-se; charangas; realejos; no triunfo e no tilintar e no estranho aerocanto de algum avião lá encima era o que ela amava; vida; Londres; esse momento de Junho.

Pois era meados de Junho. A Guerra havia acabado, exceto para alguém igual Mrs. Foxcroft na Embaixada, noite passada, devorando sua mágoa porque aquele garoto amável foi morto e agora a velha Casa Senhorial iria prum primo; ou Lady Bexborough, que abrira um bazar, diziam, com o telegrama em sua mão, John, seu favorito, morto; mas havia acabado; graças aos Céus – acabado. Era Junho. O Rei e a Rainha estavam no Palácio. E em toda parte, mesmo que ainda estivesse tão cedo, era um esbordoar, um alvoroçar de pôneis a galope, um bater de tacos de críquete; Lords, Ascot, Ranelagh e todo o restante deles; envoltos na malha macia do ar gris-azulado da manhã, que, à medida que o dia fôsse usando, iria desmaranhar-lhes e arriar em seus gramados e lançadouros¹ os pôneis saltitantes, cujos cascos acabaram de esborcinar o solo e eles, os rapazes rodopiantes, saltarinhavam pra cima, e risadas de garotas que em suas musselinas transparentes, mesmo agora, depois de dançarem a noite inteira, levavam seus cachorros absurdamente lanudos prum passeio; e mesmo agora, a essa hora, velhas enviuvadas, discretas, disparavam nos seus motorizados em errâncias de mistério; e os vendedores atabalhoavam-se nas vitrines com suas bijuterias e diamantes, seus amáveis broches verdes-marinho num antigo castão

¹ Inventando, traduzo por “lançadouro” o termo *pitch*, região retangular no campo de críquete, de onde se lança (*pitch*) a bola. – Lords, Ascot e Ranelagh são tradicionais clubes londrinos de críquete.

do século-dezoito, para tentar americanos (mas é preciso economizar, não ir precipitada comprando coisas para Elizabeth), e também ela, amando isso como ela amava, com uma absurda e fiel paixão, sendo parte disso, já que seu povo certa vez foram cortesãos no tempo dos Georges, também ela iria, naquela mesma noite, animar e iluminar; dar sua festa. Mas que estranho, ao entrar no parque, o silêncio; a névoa; o zunido; os felizes patos de lento nadar; as papudas aves a gíngarem; e quem estaria se aproximando com suas costas voltadas aos prédios do Governo, quão apropriado, levando uma caixa de despacho estampada com as Armas Reais, quem senão Hugh Whitbread; seu velho amigo Hugh – o admirável Hugh!

“Bom dia pra você, Clarissa!”, disse Hugh, bem extravagantemente, pois eles se conheciam desde crianças. “Aonde você está indo?”

“Eu amo andar em Londres”, disse Mrs. Dalloway. “De verdade; é melhor que andar no campo.”

Eles tinham acabado de chegar – infelizmente – pra ver médicos. Outras pessoas vinham pra ver figuras; ir à ópera; passear com os filhos; os Whitbread vinham “pra ver médicos”. Incontáveis vezes Clarissa visitara Evelyn Whitbread numa casa de repouso. Evelyn adoentara novamente? Evelyn estava um bocado irritadiça, disse Hugh, insinuando numa espécie de amuo ou inchaço de seu corpo muito bem coberto, másculo, extremamente galhardo, perfeitamente massudo (ele estava sempre vestido muito bem até demais, mas supostamente assim deveria estar, com seu empreguinho na Corte), que sua mulher tinha algum mal-estar interno, nada grave, que Clarissa, amiga de longa data, entenderia perfeitamente sem exigí-lo que especificasse. Pois sim, com certeza ela entenderia; que estorvo; e se sentira feito irmã e estranhamente consciente ao mesmo tempo de seu chapéu. Não era o chapéu correto pr’aquela manhã logo cedo, não é mesmo? Pois Hugh sempre lhe fizera sentir, enquanto se alvoroçava, erguendo seu chapéu meio extravagantemente e assegurando-a de que ela poderia ser uma garota de dezoito, e é claro que ele iria à sua festa hoje à noite, Evelyn absolutamente insistia, só que um pouquinho mais tarde, depois da festa, ele teria de estar no Palácio aonde tinha que levar um dos garotos de Jim – ela sempre se sentia um pouco mesquinha ao lado de Hugh; feito menina de colégio; mas apegada a ele, parcialmente por tê-lo conhecido desde sempre, mas ela pensava que à sua maneira ele tinha sim uma boa índole, embora Richard por pouco não ficasse louco junto dele, e quanto a Peter

Walsh, até esse dia nunca a perdoara por gostar dele.

Ela podia lembrar-se de cena após cena em Bourton – Peter furioso; Hugh, é claro, não sendo páreo pra ele de jeito nenhum, mesmo assim não era um imbecil patente como aventava Peter; não era um mero perucário. Quando sua velha mãe queria que ele abandonasse a caça e a levasse até Bath ele assim o fazia, sem um resmungo sequer; ele era realmente altruísta, e quanto a sair dizendo, como fazia Peter, que ele não tinha coração, nenhum cérebro, nada além das maneiras e da criação de um cavalheiro inglês, isso era apenas o querido Peter em seu pior; e ele podia ser intolerável; podia ser impossível; mas adorável pra se andar junto numa manhã como essa.

(Junho havia arrancado das árvores cada uma das folhas. As mães de Pimlico amamentavam seus pequenos. Mensagens passavam de Fleet para Admiralty. Arlington Street e Piccadilly pareciam aquecer o próprio ar no Parque e levantar suas folhas num quentume, num ardume, em ondas daquela divina vitalidade que Clarissa amava. Dançar, cavalgar, ela adorara aquilo tudo.)

Eles até podem ficar separados por centenas de anos, ela e Peter; ela nunca escrevera uma carta e as dele eram secos garranchos; mas de repente lhe sobreviria: Se ele agora cá estivesse comigo o que diria? – certos dias, certas visões trazendo-o de volta a ela calmamente, sem a antiga amargura; o que talvez era a recompensa por ter se preocupado com as pessoas; elas retornavam no meio do Parque St. James numa linda manhã – sim, elas retornavam. Mas Peter – não importando quão belo fosse o dia, e as árvores e o gramado, e a garotinha de rosa – Peter nunca enxergava nada disso. Ia colocar seus óculos, se ela assim o pedisse; ia olhar. Era o estado do mundo o que lhe interessava; Wagner, a poesia de Pope, eternamente o caráter das pessoas, e os defeitos da própria alma dela. Como ele ralhava com ela! Como discutiam! Ela iria se casar com um Primeiro Ministro e se prostrar no alto duma escadaria; a anfitriã perfeita, ele a chamava (ela chorara por conta disso em seu quarto), ela tinha os feitios de uma anfitriã perfeita, ele dizia.

Assim ela ainda se encontrava argumentando no Parque St. James, ainda concluindo que ela estivera certa – e ela tinha de estar – em não se casar com ele. É que deve haver, no casamento, uma pequena licença, uma pequena independência entre pessoas vivendo juntas dia após dia na mesma casa; coisa que Richard dera pra ela, e ela pra ele. (Onde estava ele essa manhã, por

exemplo? Nalgum comitê, ela nunca perguntava o quê.) Mas com Peter tudo tinha de ser partilhado; tudo era esmiuçado. E era intolerável, e quando ocorreu aquela cena no jardimzinho perto da fonte, ela teve que terminar com ele ou ambos teriam sido destruídos, ambos arruinados, disso estava convicta; apesar dela ter suportado consigo por anos como uma flecha cravada em seu coração o dissabor, a angústia; e então o horror do momento quando alguém lhe contara num concerto que ele havia se casado com uma mulher que conhecera no barco a caminho da Índia! Nunca ela esqueceria de tudo isso! Fria, empedernida, uma pudica, ele a chamava. Nunca ela pôde entender como ele se importava. Mas isso aquelas mulheres indianas supostamente faziam – umas tolinhas, bonitinhas, franzinas simplonas. E ela desperdiçava sua pena. Pois ele estava bastante feliz, lhe assegurava – perfeitamente feliz, embora ele nunca tenha feito uma coisa sequer de que conversavam; sua vida inteira havia sido um fracasso. Deixava-na ainda mais brava.

Ela alcançara os portões do Parque. Parou por um momento, olhando pros ônibus em Piccadilly.

De ninguém no mundo inteiro ela agora diria que eles eram isso ou aquilo. Sentia-se bem jovem; ao mesmo tempo indizivelmente envelhecida. Ela fatiava como faca através de todas as coisas; ao mesmo tempo estava de fora, observando. Tinha ela um perpétuo senso, enquanto olhava os táxis, de estar pra fora, fora, bem afora no mar e sozinha; tinha sempre a sensação de que era muito muito perigoso viver mesmo que por um dia. Não que ela pensasse ser esperta, ou bastante fora do ordinário. Não conseguia pensar em como havia atravessado a vida co's poucos brotos de conhecimento que Fräulein Daniels lhe havia dado. Ela nada sabia; nenhuma língua, nada de história; mal lia um livro ultimamente, exceto memórias na cama; e mesmo assim pra ela isso era absolutamente cativador; tudo isso; os táxis passando; e ela não diria de Peter, não iria dizer dela mesma, eu sou isso, sou aquilo.

Sua única dádiva era conhecer as pessoas quase que por instinto, ela pensou caminhando. Se você a pusesse num quarto com alguém, logo seu dorso se mexia como de um gato; ou ela ronronava. Devonshire House, Bath House, a casa com a calopsita chinesa, certa vez ela tinha visto todas elas acesas; e lembrou-se de Sylvia, Fred, Sally Seton – tantas aglomerações de pessoas; e dançando a noite toda; e as carroças passando, arrastando-se ao mercado; e voltando pra casa através do Parque. Ela se lembrou de uma vez ter jogado um xelim na Serpentine. Mas todos se

lembravam; o que ela amava era isso, aqui, agora, na frente dela; a senhora gorda no táxi. Será que importava então, ela se perguntou, andando rumo a Bond Street, importava se ela tivesse que inevitavelmente cessar completamente; se tudo isso tivesse que seguir sem ela; será que ela se arrependia; ou não teria se tornado alentador acreditar que a morte encerrava absolutamente? mas que de algum jeito nas ruas de Londres, no fluxo e refluxo das coisas, aqui, ali, ela sobrevivia, Peter sobrevivia, viviam um no outro, sendo ela parte, tranqüila sobre isso, das árvores em casa; parte de pessoas que nunca conhecera; sendo estendida como uma névoa entre as pessoas que ela melhor conhecia, que a levantavam em seus ramos igual ela tinha visto as árvores levantarem a névoa, mas sempre se espalhava pra mais longe, sua vida, ela própria.

Item 5

O sexo está no ar

(Henry Miller, *The World of Sex*, 1959, trecho)*

Com o pulo em Paris, o cenário inteiro mudou. Homens e mulheres por toda parte, só que juntos. Comida boa, bons vinhos, boas camas. Os bulevares, os cafés, as mercearias, os parques, as pontes, vitrines com livros. E a conversa! E bancos pra descansar seus ossos. E tempo pra sonhar, se você quiser...

O que primeiro se nota, em Paris, é que o sexo está no ar. Onde quer que você vá, seja lá o que esteja fazendo, é comum encontrar uma moça ao seu lado. As mulheres estão por toda parte, como as flores. Faz a gente se sentir bem, novamente sentir-se igual àquele antigo eu. A gente se derrete e vai se enfiando na terra, luzentes feito vagalumes.

Parece que a promiscuidade sexual a que os americanos se entregam não lhes deixa de ânimo leve. Ela não os abre. Como é estranho ouvir americanos discutindo sobre a mulher francesa! Como se elas fossem meretrizes que brotaram. Como são confusos no que diz respeito à verdadeira relação entre amor e sexo!

Um francês não se sentiria envergonhado ao dizer que ficou apaixonado por uma puta. É bem possível que, em alguns momentos, isso o endoideça, mas ele nunca pensaria esta situação na maneira que o americano pensa. Se ele virasse gagá seria por causa do amor, não por causa de escrúpulos morais. O americano pode se emancipar, por outro lado, tamanha é sua estudiosa e deliberada feição, a ponto dele ser ignorante de tudo que uma mulher tem a oferecer, exceto seu corpo. Ele tratará uma excepcional mulher como puta e cairá loucamente apaixonado por uma bobinha. Ou então, uma presa da sentimentalidade, pode ser que ele trate uma puta como rainha, com ou sem corrimento. Pode até mesmo decretar o amor pra fora de sua vida completamente, por medo de ficar parecendo romântico. O que lhe faz cagar nas calças é entregar-se de corpo e alma. A mulher americana, conseqüentemente, é amiúde uma criatura faminta de amor, clamando

* NY: Grove Press, 1959, pp. 74-83.

à lua. Ela vai fazer um homem se gastar até o osso para satisfazer seus tolos caprichos. Dando-lhe livre rédea, ela virará verdadeiramente insaciável.

Paris é um daqueles lugares em que a mulher americana fica zanzando feito gato no calor. Ela pode estar procurando amor, mas vai encostar pr'um sexo a qualquer hora. O estrangeiro adiciona um tempero ao prato que ela nunca antes provaria. Ele é capaz de dar a ilusão do amor e fazer com que pareça satisfatório. Uma vez conheci em Paris uma americana cantora de ópera que ficou apaixonada por um jovem turco. Ela sabia que ele trepava com ela só por causa do dinheiro que ela desperdiçava com ele, mas ela gostava dele, do jeito que ele a tratava quando faziam sexo. Ela tinha um marido que, segundo ela, era gentil e atencioso, mas que nunca fôra tanto um amante. Não é que ele fosse indiferente ou impotente. Não, ele realmente gostava dela e, no seu jeito ingênuo, provavelmente acreditava que ela gostava dele. Ele nem desconfiava o que é que a impelia a ir pro exterior duaz vezes ao ano. Ele simplesmente fechava os olhos à verdade.

Às vezes, falam de um homem assim como se fosse um diabo ponderado. A meu ver, ele é só um cafetão auto-desiludido. Seja lá o que possa ser dito contra a esposa de um indivíduo desses, vai evocar apenas nossa simpatia. Dando-lhe meia chance, uma mulher oferece seu ser por inteiro. É instintivo nela. O homem não! Um homem está geralmente contaminado por toda sorte de noções perturbadoras, com respeito ao amor, sexo, política, arte, religião, e assim vai. Um homem está sempre mais desnortado que uma mulher. Ele precisa de mulher, se não for pra qualquer outra coisa, pelo menos pra dar uma espreguiçada. Tem vezes que pra isso basta uma boa, limpa e saudável trepada para fazer o truque. Sim, tem vezes que uma trepada honesta é o que se precisa para dissipar a noção de que não é exclusivamente responsabilidade *dele* dirigir as questões mundiais. Os homens têm uma maneira de levar as coisas mais seriamente do que tragicamente. Estão sempre olhando par além do próprio nariz por algo mais interessante do que está à mão. O amor, quando ocorre, é algo para ser levado nas asas, como se assim fosse. Para eles o drama real está sempre se passando no palco do mundo.

O drama do companheirismo, que é o drama de todo homem e um bem vital, só penetra a consciência do macho quando diante do divórcio. Se ele agüentou o ímpeto da batalha, está apto a ligar o casamento ao inferno em vida. Ele precisa generalizar, fazer disso um problema do mundo. Se a mulher é a que tem de sofrer, ele sustentará que ela não o compreende, ou que ela é

toda coquete. Ou então ele pode deslocar a culpa pro nosso faltoso sistema econômico. Poucos homens parecem capazes de olhar pros seus relacionamentos com o sexo oposto como um conflito criativo. (O círculo, e nele apenas o yin e o yang – que maravilha!) Sim, é amor o nome do imã capaz de trazer dois opostos juntos. Aquilo que deve mantê-los juntos, isso ninguém pergunta. O amor vai tomar conta de si próprio. E ele o faz – morrendo de morte natural.

Não falemos dos desertados do amor ! Todo domingo, no bulevar, dá pra vê-los se arrastando atrás... de umas tantas latinhas presas ao rabo paterno.

O amor é o drama da completude, da unificação. Pessoal e ilimitado, ele conduz à libertação da tirania do ego. O sexo é impessoal, e pode ou não ser identificado ao amor. O sexo pode fortalecer e aprofundar o amor, ou trabalhar destrutivamente.

Para mim parece que o sexo era melhor compreendido, melhor exprimido, no mundo pagão, no mundo dos primitivos e no mundo religioso. No primeiro ele era exaltado no plano estético, no segundo no plano mágico, e no terceiro no plano espiritual. No nosso mundo, onde só se consegue um nível bestial, o sexo funciona num vazio.

Estamos ficando mais e mais neutros, mais e mais assexuais. A crescente variedade de crimes perversos carrega eloqüente testemunho ao fato. O assassino, como espécime patológico, é um alarmante ramalho da criação degenerada que corrói o tecido social. Emocionalmente frustrado, ele só consegue fazer contato com seu companheiro derramando o sangue deste.

Existem todos os tipos de assassinos entre nós. O tipo que faz seu caminho até a cadeira elétrica é só um presságio de uma multidão assustadora que está sempre crescendo. Num sentido, somos todos assassinos. Todo nosso modo de vida está enraizado em mútua matança. Nunca houve um mundo tão ávido por segurança, e nunca a vida esteve mais insegura. Para nos protegermos, inventamos os mais fantásticos instrumentos de destruição, que acabam virando bumerangues. Ninguém parece acreditar no poder do amor, dos poderes o único digno de confiança. Ninguém acredita no vizinho, ou em si mesmo, muito menos num ser supremo. Medo, inveja, suspeição alastram-se por toda parte. *Ergo*, fôda até o cérebro explodir enquanto ainda há tempo!

Para alguns o sexo conduz à santidade; para outros, é o caminho do inferno. A esse respeito, é como qualquer outra coisa na vida – uma pessoa, um acontecimento, uma relação.

Tudo depende do ponto de vista. Pra fazer da vida algo mais belo, mais maravilhoso, mais profundo e satisfatório, precisamos fitar cada elemento que contribui à vida com uma visão fresca e clara. Se tem algo de errado em nossa atitude frente ao sexo, então tem algo de errado em nossa atitude frente ao pão, frente ao dinheiro, ao trabalho, à brincadeira, a tudo. Como alguém pode aproveitar uma boa vida sexual, tendo uma atitude distorcida e nada saudável frente aos outros aspectos da vida?

É difícil, quase absurdo, dizer a aleijados emocionais que a auto-expressão é o mais importante. Não o que é expressado nem como, mas apenas expressar-se. A gente se sente como que urgindo a eles que tentem qualquer coisa, se for pra favorecer a auto-libertação. Nada há em si mesmo, nos foi dito de tempos em tempos, que seja errado ou mal. É o medo de fazer algo errado, o medo de cometer este ou aquele ato, que é errado. “O medo não é para ser semeado por causa dos pássaros.”

Hoje parece que somos animados quase que exclusivamente pelo medo. Tememos até aquilo que é bom, aquilo que é saudável, aquilo que é alegre. E o que é o herói? Primariamente, aquele que conquistou seus medos. Um indivíduo pode ser um herói em qualquer domínio; nunca falhamos em reconhecê-lo quando ele aparece. Sua singular virtude é que ele deveio um só com a vida, um só consigo mesmo. Tendo cessado de duvidar e questionar, ele revigora o fluxo e o ritmo da vida. O covarde, *par contre*, busca tolher o fluxo da vida. Ele nada tolhe, com certeza, que não ele próprio. A vida move adiante, quer ajamos como covardes ou como heróis. A vida não tem outra disciplina para impor, se apenas sacássemos isso, a não ser aceitar a vida inquestionavelmente. Tudo para o qual fechamos nossos olhos, tudo de que nos arredamos, tudo que negamos, denegrimos ou desprezamos, serve para nos derrotar no fim. O que parece nojento, doloroso, mal, pode devir um manancial de beleza, alegria e força, se encarado de mente aberta. Cada momento é dourado para aquele que tem a visão para reconhecê-lo como tal. A vida é agora, cada momento, não importa se o mundo estiver cheio de morte. A morte triunfa apenas à serviço da vida.

Item 6

Intercessores e Chinês

(carta de Henry Miller a Michael Fraenkel, 23 de novembro de 1935)*

Meu querido Fraenkel:

Sua carta do 20 nov., post-scripto datado 22 nov., chega-me no meio dos mais aprazíveis, mais regozijantes pensamentos sobre ignorância. Por uma notável coincidência passei de minha pequena disquisição sobre “A Última Ceia” para a “Meditação em El Greco” de Aldous Huxley, mais particularmente uma meditação sobre o “Sonho de Felipe II” de El Greco. E dessa, por uma coincidência ainda mais espantosa, para outro pequeno ensaio de Huxley, no mesmo volume intitulado “O Resto é Silêncio”.¹ E entre esses redescobri meu velho amigo, Pierre Mille, cuja passagem sobre o *Pavillon des Femmes* eu trincei pra fora do *Trópico de Câncer* para meu perpétuo pesar. Quero te dar o último parágrafo do último livro dele, *Le Roman Français*² – antes de retornar ao tema da ignorância e seus deleites...

“Avec le recul d’après-guerre, n’y aurait-il pas là une ample matière pour un autre Balzac? Mais nul ne semble y songer. Est-ce la faute de la formule actuelle du roman psychologique, introspectif? Est-ce dessèchement de l’imagination créatrice, les deux causes étant peut-être liées? ...”³

E agora, eis como Aldous Huxley abre seu pequeno ensaio chamado “O Resto é Silêncio”...

* In *Hamlet Correspondence*, pp. 46-55. – Todas as notas são desta tradução.

¹ Na carta anterior, Miller discorria a respeito da *Última Ceia* de da Vinci. – “Meditação em El Greco” e “O Resto é Silêncio” são ensaios reunidos por Huxley no volume *Music at Night* (Londres, 1931), que aliás também contém um artigo em defesa de Lawrence: “Ao Puritano Todas as Coisas são Impuras”.

² Paris: Firmin-Didot et Cie., 1930.

³ “Com o recuo do pós-guerra, não haveria aí uma ampla matéria para um outro Balzac? Mas ninguém parece estar imaginando isso. Seria culpa da fórmula atual do romance psicológico, introspectivo? Seria enxugamento da imaginação criadora, ambas as causas estando talvez ligadas?...”

“Do sentimento puro à intuição da beleza, do prazer e da dor ao amor e ao êxtase místico e morte – todas as coisas que são fundamentais, todas as coisas que, para o espírito humano, são mais profundamente significantes, podem apenas ser experimentadas, e não expressas. O resto é sempre e em toda parte silêncio... A habilidade da música para expressar o inexpressável foi reconhecida pelo maior de todos os artistas verbais. O homem que escreveu *Otelo* e o *Conto de Inverno* era capaz de enunciar em palavras seja lá o que das palavras possivelmente der pra fazê-las significar. E, todavia, [...] sempre que algo da natureza de uma emoção ou intuição mística teve de ser comunicado, Shakespeare regularmente chamava pela música para ajudá-lo a ‘meter aquilo pra dentro’.”

Parece-me, do que precede, que Mr. Huxley está não apenas ligeiramente entontecido, mas que ele se contradiz. Dizer que Shakespeare era capaz de enunciar em palavras seja lá o que das palavras possivelmente der pra fazê-las significar, é creditá-lo com uma potencial onipotência que é ridícula e idólatra. Isso também cria uma daquelas falsas barreiras entre a arte da música e a arte da literatura, que nada explica. Ao fazer de Shakespeare o Deus das palavras, Mr. Huxley muito convenientemente posiciona um outro reino tencionado a exonerar seu Deus do encargo de não ser onipotente. Houveram outros escritores, e escritores mais grandiosos que Shakesperare, os quais, em minha opinião, provaram-se capazes de expressar em palavras tais coisas de natureza mística ou intuitiva para as quais Shakespeare teve de invocar a ajuda da música. É estranho, dando uma passada pelo manuscrito do meu último livro, que eu tenha excidido como sendo irrelevante e desimportante uma passagem sobre música, na qual fiz direta referência ao Mr. Huxley. Acho que o momento é oportuno para introduzi-la aqui...

“Temos uma maneira desleixada de dizer que “música expressa o inexpressável”. Música expressa música. Não é suficiente? Na música de Beethoven há uma aproximação da ordem mais elevada àquilo que a maioria de nós fala um bocado e que nenhum de nós sabe nada a respeito – Deus. Têm-se a sensação, ouvindo Beethoven, de estar se aproximando do derradeiro. O derradeiro do quê? da música? De algo, certamente. Esse algo derradeiro que Spandrell, o Stavrôguin do Mr. Huxley,⁴ detecta num Quarteto em Lá Menor, aniquila-o. Não é a bala que mata Spandrell – Mr. Huxley passa por grandes aflições para deixar isso claro. É o Deus no

⁴ Nikolai Stavrôguin é o herói do romance *Os Demônios* (1872) de Dostoiévski, que inspirou Aldous Huxley na criação de Maurice Spandrell, herói de seu romance *Point Counter Point* (1928).

gramofone que faz o truque. Música de câmara é a grande invenção letal do Ocidente. É puro suicídio. E de todas as formas de aniquilação que ambicionamos, um quarteto de Beethoven talvez seja a mais sublime. É *pura* aniquilação enquanto se a distingue de menores, mais turvas aniquilações. E depois não tem mais nada pra varrer. Perfeição e consistência. Horrenda consistência. Acabado. Permanência. É de se ficar desesperado. Aquilo permeia tudo que a gente faz e mata o desejo de fazer, até mesmo *de ser*. Tem horas, quando irrompe uma pequena frase, protuberando-se repentina a partir do nada como uma vela tomando vento, como uma asa se envergando, que a gente tem a sensação de que é impossível exaurir o conteúdo e o significado dessa pequena frase. Você quer segurá-la firme no júbilo do não-ser. Nem o pensamento gótico sozinho, nem o cristão, nem mesmo o pagão pode recapitular aquilo que jaz por trás dessa pequena frase. Um universo inteiro de pensamento e sentimento está contido nela, e é triste dizer, é um universo do qual não temos o menor conhecimento. Mesmo quando a gente reconhece a “influência”, mesmo quando a gente escuta Mozart e todo o século XVIII de forma, graça, razão, elegância, dignidade &c., naquela frasezinha, ainda assim, é pr’além disso que se escuta – a gente escuta o ciclo inteiro de vida que levou até esse ponto culminante chamado Beethoven. A gente sente Beethoven arrojando-nos à beira do precipício e atirando-se abaixo – *e nós com ele!* Enquanto Goethe, calmo, sereno, Olimpiano, coberto co’a completa mortalha de dois séculos, escarrancha-se no cercado. Goethe fica pra trás como a torre pendente de Pisa, fixado no ato perpétuo de estar caindo. Mas com Beethoven é como uma roda de luz que forma uma jóia e um certo impulso Satânico lançando a jóia pra dentro do poço desfundado. Beethoven parece estar ejetando homens inteiros, épocas inteiras, continentes inteiros, pra fora de sua forma-luz. A gente sente a dureza, a firmeza, a inexpugnável corola de luz, e com uma desesperadora exultação, a gente sente ao mesmo tempo o louco, o insano, o ordenado impulso que lhe mandava jogar-se borda afora. Tem horas, na mais completa medida de controle, como um vidente lançando seu feitiço, que Beethoven, de modo a fazer o manifesto derradeiro, repentinamente surge sobre o firmamento da imaginação como um Titã, e com um só golpe, feroz, abrupto, endemoniado, quebra tudo em pedacinhos. Dizendo “*Eu, Beethoven, eu criei isto! Eu, Beethoven, eu destruo isto!*”

Pois é, meu caro Fraenkel, e quando em seu post-scripto datado 22 nov. você pergunta –

“são a música e a poesia processos anti-pensamento? A contra-impulsão ao pensamento é a mais poderosa impulsão? Acaso a própria vida é uma contra-impulsão ao pensamento?” – Eu respondo *Sim, Sim, Sim*. A resposta Sim é baseada num acordo temporário quanto à suposição criada por suas próprias questões. Pois aqui você torna o pensamento a coisa morta que ele não é *per se*; aqui você torna pensamento e poesia antitéticos, o que não são *per se*; aqui você coloca pensamento e vida em oposição, o que não é assim *per se*. Mas estou te acompanhando. Seu erro está em fazer do pensamento um fim em si mesmo.

Você fala um bocado sobre clareza e ordem em sua carta, sobre a necessidade de heroísmo – e sobre trabalhos de parto. Espero que você não esteja pretendendo implicar com isso que trabalhos de parto são mais importantes que o próprio produto? Heroísmo é algo que sempre associei a façanhas. Kant não é herói pra mim, nem mesmo Schopenhauer. Nietzsche sim, porque ele tocou uma luta valorosa para ter seu cérebro-piá [*brain-child*] reconhecido. Foi sua luta com o mundo que faz dele uma figura interessante para mim. Não era uma briga contra moinhos, à *la Don Quixote*. Que Kant tinha imensos pulmões e um imenso estômago pode, como você parece implicar, fazer dele um grande filósofo, mas não faz um *homem*. E se os trabalhos de parto dele eram grandes, o produto desses trabalhos continua, sem embargo, sendo insosso, desinteressante, desimportante *para mim*. Kant era a personificação de um sistema de pensamento, até mesmo em suas caminhadas diárias. Talvez se ele clamasse por Deus para ajudá-lo, os resultados de seus trabalhos seriam mais divertidos, se não mais edificantes. Posso viver sem Kant e seu balão de gás metafísico. No caso *dele*, eu deveria dizer, respondendo a outra de suas questões, que “o pensamento é uma doença”.

Muito do que você diz sobre Hamlet é incompreensível para mim. De uma certa maneira peculiar você o identificou com heroísmo. Isso me espanta como sendo muito estranho porque sempre o considereei como o símbolo mesmo da covardia. Talvez covardia seja palavra forte demais. *Frustração*, para usar o linguajar moderno, seria melhor. Ele era incapaz de ação, este é o ponto. O pensamento devém com Hamlet uma roda solta, e somos deixados girando com ele no vácuo. Sobre Kant ao menos podemos dizer que ele erigiu seu pensamento num sistema, e embora tal sistema seja totalmente repugnante, totalmente inútil à maioria de nós, não obstante ele porta a marca da criatividade. De qualquer ponto de vista, Hamlet é não-criativo. Você parece

confundir Shakespeare com Hamlet, se estou seguindo sua lógica. Enquanto Hamlet, Shakespeare era criativo, mas o significado de sua criação é revelar a tragédia do aspecto não-criativo do homem. A razão por que Hamlet está entijucado e finalmente afunda, é porque ele duvida. Não é que ele abandone a ação pelo pensamento, mas porque ele não sabia como pensar.⁵ Ele não era um grande pensador, Hamlet. Na verdade, nem pensador ele era. Ele era um Sofista tardio pego num mundo de ação. Quase que na mesma hora que Hamlet nascia, nasceu um outro homem, um francês, que tão exitosamente identificou pensar com vida, que ele permanece como a única figura saliente na cultura francesa. Não deixou nenhuma filosofia, mas aprofundou nossa concepção do que é ser humano. Hoje temos outro francês, igualmente celebrado como pensador, mas a impressão que ele cria em nós é aquela de um indivíduo completamente não-humano. É esse o homem que finge nos informar sobre os processos criativos em Leonardo da Vinci. O ensaio dele é absolutamente ininteligível pra mim. Confio que você será capaz de adivinhar quem são as duas figuras que tenho em mente. Uma delas *não* é Rabelais, caso fiques inclinado a pensar.

Em vista do precedente, espero que esteja claro que eu não acho que “o pensamento é uma doença”. Eu acho que a doença é um fator bem grande na vida, mas recuso-me a identificar pensamento ou vida enquanto doença. Hamlet é uma doença – uma doença da mente. E Hamlet *não* é bom para mim! Nem vejo eu qualquer necessidade de estender a estrada de volta pro passado, como você diz. Para mim a estrada está à frente, não importa onde isso leve. Para mim o propósito destas páginas é revelar os demorosos efeitos do Hamletismo e então estancá-los. E assim retorno, por sinuosas rotas, ao pensamento que animava a abertura desta carta – ao fato de que Aldous Huxley, num ensaio sobre El Greco, revelou um lado de si mesmo até ora desconhecido e, por isso, atingido no pico de seu ser. E [...] embora você não suspeite, há uma relação entre esse ensaio sobre El Greco e tudo que vínhamos discutindo. Para Aldous Huxley, essa experiência que ele descreve deve ter sido da natureza duma conversão, que nem quando sentado num pequeno café no Boulevard St. Germain, lendo aquele artigo de jornal do Pierre Mille, também eu atravessesei uma conversão. Pois foi naquela manhã, no desjejum, que eu pela primeira vez entrei no espírito da vida francesa. Naquela manhã, que marco como um

⁵ A lenda escandinava sobre um príncipe dinamarquês, de nome aportuguesado: Amleto, e que serviu de inspiração ao Hamlet de Shakespeare, denota isso muito bem, pois o nome Amleto em Antigo Islandês, *Amlóði*, quer dizer “tolo” ou “simplório” ou “trambiqueiro”.

acontecimento em minha vida, uma nova linguagem nasceu para mim e, com isto, todas as coisas haveriam de ser reinterpretadas. Não era exatamente claro para mim o que Pierre Mille estava falando – *isso* eu quero que você saque, porque é importante em relação ao que se segue. Havia algo para além da clareza aqui – *era mágica*. Hoje, relendo aquele artigo, eu provavelmente iria achá-lo bem ordinário. Mas naquele momento era *extraordinário*. E a razão pela qual tomou conta de mim o seu extraordinário, a sua mágica, era porque eu era ignorante justo o bastante para estar suscetível àquilo que está perdido nas finas malhas de ordem e clareza. Eu estava maduro para uma experiência e o artigo de Pierre Mille estava justo apropriadamente arranjado para permitir essa experiência de ser vivida. Outro escritor, um, digamos, mais capaz que Pierre Mille, teria destruído a possibilidade de uma tal experiência.

Assim, Aldous Huxley, falando dessa figura de El Greco – “Sonho de Felipe II” – escreve: “A despeito de sua mediocridade, é uma figura pela qual tenho uma especial fraqueza. Eu gosto dela pela agora inortodoxa razão de que o tema me interessa. E o tema me interessa porque eu não sei qual é o tema... Eu não sei – nem mesmo desejo presentemente saber.” E aí é que temos, da pena de um dos escritores mais inteligentes da Inglaterra, um de seus escritores mais *lúcidos*, uma confissão de desnorteamento, uma descrição de não-compreensão, que faz todos os outros escritos sobre El Greco parecerem um monte de nonsense.

“Sólidas e tridimensionais”, ele diz, “feitas para serem os habitantes de um universo espaçoso, as pessoas de El Greco estão trancadas num mundo onde talvez haja espaço suficiente para girar um gato, e nada mais. Elas estão na prisão e, o que é pior, numa prisão visceral. Pois tudo o que as rodeia é orgânico, animal. Nuvens, rocha, panos, tudo foi misteriosamente transformado em muco e músculo esfolado e peritônio. O Céu ao qual ascende o Conde Orgaz é como uma operação cósmica de apendicite. A *Ressurreição* de Madri é uma ressurreição num tubo digestivo. E das figuras tardias recebemos a horrenda impressão de que todos os personagens, tanto humanos quanto divinos, começaram a sofrer um processo de digestão, estão sendo gradualmente assimilados aos seus arredores viscerais... Mais vinte anos e a Trindade, a Comunhão dos Santos e toda raça humana se encontrariam reduzidos a excrescências dificilmente distintas na superfície de uma tripa cósmica. Os mais favorecidos talvez tivessem aspirado a serem tênias e trematódeos...

“Pois El Greco pertence enquanto metafísico (todo artista significativo é um metafísico, um propositor de beliverdades e formiteorias [*beauty-truths and form-theories*]) a nenhuma escola conhecida. O máximo que dá pra dizer, a modo de classificação, é que ele, como muitos dos grandes artistas do Barroco, acreditava na validez do êxtase, do não-racional, experiências ‘numinosas’ a partir das quais, como matéria bruta, a razão marcheta os deuses ou os vários atributos de Deus...

“El Greco parece estar falando o tempo todo sobre a raiz fisiológica do êxtase, e não a flor espiritual; sobre os fatos corpóreos primários da experiência numinosa, e não seus derivativos mentais...

“Até onde lhe diz respeito, não há nada fora da baleia. O fato fisiológico primário da experiência religiosa é também, para ele, o fato final. Ele permanece consistentemente no plano daquela consciência visceral que tão amplamente ignoramos, mas com a qual nossos ancestrais (como prova sua linguagem) tanto fizeram de seu sentimento e pensamento...

“Teresa conhecia Deus em termos de uma dor primorosa em seu coração, seus flancos, suas entranhas. Mas enquanto Teresa, e junto dela a generalidade dos seres humanos, achava natural passar do reino da fisiologia para o do espírito – da barriga da baleia afora para o amplo céu aberto – El Greco obstinadamente insistiu em permanecer engolido. Suas meditações eram todas de experiência religiosa e êxtase – mas sempre de experiência religiosa em seu estado fisiológico bruto, sempre de êxtase primário, imediato, visceral... É que os símbolos cristãos fazem-nos lembrar de todos os espaços abertos espirituais – os espaços abertos de sentimento altruísta, os espaços abertos de pensamento abstrato, os espaços abertos de êxtase espiritual livre-flutuante. El Greco os aprisiona, engazofila-os numa tripa de peixe. Os símbolos de espaços abertos espirituais são compelidos por ele a servirem de linguagem nos termos da qual ele fala sobre as rentes imediações da esperteza visceral, sobre o êxtase que aniquila a alma pessoal, não ao dissolvê-la na infinitude universal, mas trazendo-a para baixo e afogando-a na quente, pulsante, tremulante escuridão do corpo.”

Mr. Huxley começou esse ensaio com a declaração – “os prazeres da ignorância são tão grandes, à sua maneira, quanto os prazeres do conhecimento”. Ele termina na mesma nota... “Um dia desses posso vir a descobrir sobre o que a figura é, e quando isso tiver acontecido não

mais haverei de estar na liberdade de impor minhas próprias interpretações. Criticismo imaginativo é essencialmente uma arte da ignorância.”

O que Mr. Huxley está tentando deixar claro – não vinha ele inconscientemente deixando claro o tempo todo? – é que há dois tipos de conhecimento, um que mata, e um que dá vida. Pois esse “crítica imaginativo”, que ele descreve como sendo “essencialmente uma arte da ignorância”, é indubitavelmente outro tipo de conhecimento e, no meu jeito de pensar, um tipo infinitamente melhor. É um pensamento que se comunica diretamente. Como o próprio método que Mr. Huxley atribui a El Greco, ele é baseado numa “consciência visceral”. Só que Mr. Huxley, eu me sinto bastante seguro ao dizê-lo, nunca teria escrito desse jeito sobre El Greco se não tivesse entrado em contato com D. H. Lawrence. Embora professe, em sua Introdução às “Cartas de D. H. Lawrence”,⁶ deplorar a inabilidade de Lawrence para apreender certas verdades científicas (Lawrence dizendo toda hora: “mas não sinto isso *aqui*! Eu não sinto isso *aqui*!”), vemos agora o próprio Mr. Huxley pegando isso pelas tripas, suas partes superiores sendo temporariamente desbastadas. E o interessante é que, momentaneamente curado de sua mania enciclopédica, Mr. Huxley granjeia trazer a nós uma qualidade até então inobservada em seu trabalho. Ele é instrutivo sem ser pedante. Ele apreende sim uma ampla verdade – em deixando sua imaginação[*fancy*] vagar, como diz ele. O que me impressiona é que ele, tendo então apreendido sua verdade, possa apostatar [*backslide*] novamente. Sem dúvida ele mesmo ainda não está esperto do valor de sua descoberta. *Ou*, sacando isso, ele é incapaz de aproveitar-se desta verdade.

Não quero que você pense disso tudo que Mr. Huxley seja um escritor importante para mim. Mas a mim ele tem esta importância – representa os apuros de tantos artistas modernos que, incapazes de liberar seus poderes criativos, caem de volta em suas faculdades intelectuais. A afinidade entre Lawrence e Huxley seria inexplicável se não fosse tão patente que Huxley tinha uma profunda necessidade dessa consciência visceral de que ele fala. Em Lawrence ele reconhece um homem que, como El Greco, não via nada pra fora do corpo da baleia.

O homem moderno tem uma maneira auto-condescendente, complacente de olhar pra si mesmo, que pra mim é particularmente nauseante. Ele parece pensar que é infinitamente mais rico em experiência do que seus ancestrais, simplesmente porque os meios de comunicação foram

⁶ *The Letters of D. H. Lawrence*. Edição e prefácio de Aldous Huxley. London: Heinemann, 1932.

estendidos. Parece-me que é precisamente o número e a variedade de possibilidades abertas para nós o que nos empobrece. Na vida restrita, esperta de suas completas possibilidades – não imaginadas! – eu sinto a maior medida de enriquecimento. Todas essas experiências que se recusam a serem assimiladas pela alma individual – e existem limites muito bem definidos à nossa capacidade de experiência – criam um sentido de frustração. O possível fica pendurado sobre o horizonte num negrume aprofundador: ele paralisa a vontade. E todas essas experiências incompletas são ajuntadas num imenso freio que se encalacra na roda da vida quando quer que ela ameace girar. Em toda nossa ação há um tremendo entesamento negativo, um fatalismo tão *geológico*. Que pode estar produzindo, bem abaixo da crosta, o mais maravilhoso mármore venado, as mais brilhantes gemas. Mas isso está se dando no escuro. Solilóquios no chão do oceano.

Por uma espécie de sonho premonitório, os mais avançados espíritos tombaram até o fundo, o próprio bojo, você diria. Quando raspam pra fora o bastante de crosta para perceberem o horror do vazio, eles se afogaram. Foram pra baixo com pedras enormes em suas barrigas. Para tipos como nós, esses homens estão perdidos – perdidos para sempre. Os homens da idade vindoura, os homens que sobreviverem ao cataclisma, podem vir a redescubri-los. Se forem ingênuos, destemidos, inocentes – se estiverem interessados em torsos em vez de esqueletos, em veias em vez de pátina.

Falamos sobre o passado e o futuro como encenadores falam das cenas que estão sendo embaralhadas para frente e para trás. A história é um cenário menosprezível para o espetáculo que nunca damos. Nada vive em nós, nem em retrospecto, tampouco em antecipação. O presente é um vácuo, um doloroso, gélido estado, uma espécie de vestíbulo negrumoso no qual residimos suspensos, prontos para explodir com a menor mudança barométrica. De certa maneira, somos como aqueles objetos maravilhosamente preservados, que são encontrados nas tumbas egípcias; a gente vai se esfarelado sob exposição. Esfarelamos em completa, irrastrável poeira. *Imunes* ! É esta nossa senha. Nenhum contágio. Nenhuma doença. Uma estática, sanitária eternidade do presente, nós mesmos como a culminação de tudo que aconteceu antes. Uma república sanitária de bactérias ineficientes! Isso é nós hoje.

Com essa realidade não me preocupo. Ela não existe pra mim, ou melhor, existe

intermitentemente, como um pesadelo. É o que vejo quando esfrego meus olhos. É falso. Caixa de papelão. Há outra realidade, da qual é composto o sonho vívido, e essa realidade é o plasma mesmo da vida. Rimbaud a reconheceu, e Proust e Dostoiévski, e Lawrence. Van Gogh também a conheceu. Cada árvore, cada mão, cada pedra ou cadeira ou flor que ele pintou testifica o ato de revelação. Dá pra sentir isso especialmente quando se olha pr'aqueles grandes sóis resplandecentes que ele pintou. O sol dele era uma vitalidade ominosa, destrutiva; pendurado em sua paisagem como um símbolo de ira e ele consome os próprios objetos aos quais concede uma vida fugidia. Nuns de seus melhores momentos Chaplin também expressa este sentimento. O pequeno palhaço, o vagabundo, o pachorrento sonhador da vida reclinando-se numa imensa concha-marinha c'um botão-de-ouro⁷ em sua boca. É como uma solene caricatura da *Primavera*⁸ com sua falsa vernalidade. Pois a primavera de Botticelli, como a de Chaplin, é uma remanescência primaveril. O mundo de Botticelli, como o nosso, era um pesadelo. A *Primavera* é um sonho de primavera: a amorosidade do corpo humano é exposta como um protesto contra o hediondo, negro espírito dos monges. E o mesmo se dá com Chaplin às vezes: reclinando-se com seu cotovelo no oco da concha-marinha, ele nos revela um reino que é o oposto mais selvagem de tudo que somos capazes de conceber. E daí rimos. Rimos porque é puro sonho e vontade. É quase sacrílego. Irreal demais para inspirar qualquer emoção exceto o ridículo.

O que Chaplin nos revelou é a nulificação do indivíduo. A desproporção entre acontecimento e fatalidade é esmagadora. Na figura do palhaço dá pra ver o homem de hoje movendo-se entre às suas criações com uma terrível lacuna de compreensão. Ele se move em meio a elas como num pesadelo. Prédios já não são lugares de abrigo ou proteção; a casa já não guarda o fogo sagrado. *Não há lar*: os prédios ficaram vivos, monstros respiradores cujas entranhas estão equipadas com os mais astuciosos aparelhos mecânicos para torturar as hostilizadas almas de seus ocupantes. Qual o significado desses loucos encaixos através de casas amontoadas de bricabraque? O que isso quer dizer – essas perseguições tipo sonho, onde escadas cedem e o chão se abre como o poço desfundado? Não é uma figura simbólica do Inferno⁹ que o homem criou para si na terra? E onde Chaplin coloca o seu Inferno? No lar, no local sagrado de recuo que o homem construiu

⁷ Um nome popular à planta conhecida como ranúnculo, de florzinhas amarelas. Em inglês: *butter-cup*.

⁸ Miller escreve *Primavera* em italiano, referindo-se ao quadro de Botticelli.

⁹ Miller escreve Inferno em italiano.

como um refúgio e proteção contra as forças más do mundo externo.

Há algo sobre Chaplin e sobre Van Gogh que é aterrorizante. É a sinceridade deles, o fervor deles. O absurdo amontoado de paixão que Chaplin investe em seus gestos mais triviais tem a mais potente força simbólica. É o frenesi desesperador com o qual ele agarra as coisas que torna seus gestos profundamente grotescos. Há algo similarmente grotesco, similarmente patético e ridículo nos fervorosos, frenéticos gestos de Van Gogh. Seus objetos, seja animados ou inanimados, tem um aspecto luminoso, torturado, que no início tornou suspeito seu gênio. Seus objetos respiram e se contorcem numa fronteira que divide o mundo dos palhaços do mundo dos loucos. Tudo está deformado por esse frenesi interno, esse louco anelo por possuir o que não pode mais ser possuído. É uma fome e um pânico ao mesmo tempo. Esses homens, todos eles – Chaplin, Van Gogh, Dostoiêvski, Lawrence – dá pra sentir que estão consumidos pela desintegração do mundo. Nada do que dizem vai tão certo na mosca. Tudo sai pela culatra: todo dardo mirado no alvo relanceia pro lado, cai tremelizando na terra e vira bolor ou mofo.

[...] Quando se é um herói para si mesmo, não se sente obrigação nenhuma de estar fazendo coisas. Apenas se é. E assim é que se vai indo através da vida com um resíduo pesadamente crescente. Acumula-se o heróico em si mesmo loteando a outros suas possibilidades. Acusar o artista de não estar vivendo porque ele não age é o ápice da ignorância. O homem que for viver tudo de suas multitudinárias vidas não tem tempo nem lugar no qual agir. A ação destrói tudo exceto o que é conhecido como a vida própria.¹⁰ Baseada na teoria de “o uno e só” [“*the one and only*”], a vida sempre tende a assumir uma qualidade sacrossanta.

O sonho só adquire seu verdadeiro significado para nós quando o organismo humano está adoentado. O homem normal supostamente não tem nenhuma vida de sonho, e a prova de que ele não tem nenhuma é que ele não se lembra de nenhum. Ele é cem por cento humano, ou animal. Essa fascinação pelo lado animal da nossa natureza nos leva a ignorar, ou desprezar, a planta em nós. Esse aspecto da vida é menoscabado pelo sistema nervoso vegetativo que inventamos, assim como inventamos a locomotiva. O lado sonhoso da vida, que a planta glorifica,

¹⁰ Ou “a vida de si”, em inglês: *one's life*. O que estamos traduzido com o uso do pronome impessoal “se”, é justamente esse uso, no inglês, do substantivo *one*, que funciona como impessoal na medida em que sua forma de conteúdo é qualquer pessoa, um impessoal como agente coletivo, que abrange um coletivo não previamente determinado. Do ponto de vista do texto, do livro enquanto forma mercantil que corre o circuito, *one* é sempre tanto o escritor quanto o leitor ali entremeados.

fica engavetado [*gets pigeon-holed*] através da nossa singular visão das coisas como fenômenos mórbidos. O lado humano da vida é o lado desperto. Todo progresso que fizemos está assentado neste lado.

Se fosse possível imaginar um estado intermeditário no qual não se é nem se faz nada, então China pode ser considerada como o exemplo mais favorável. China nunca devém nada além de China. Em virtude de sua lógica intermediária, China está devindo China mais e mais a cada dia. China é a erva [*weed*] no canteiro humano de couve. Após cada extirpação [*weeding*] China reaparece como China. Ela não tem outra aspiração. A erva é a Nêmesis da empreitada humana. A erva só deseja uma coisa: permanecer erva. Isto, pra minha maneira de pensar, é admirável. Quiçá de todas as imaginárias existências que atribuímos a planta, fera e estrela, a erva leva a vida mais satisfória de todas. Verdade, a erva não produz lírios, nem navios de guerra, nem Sermões na Montanha. A erva produz apenas o seu tipo, e isso, se eu entendo a meta da divindade, é o que Deus vem tentando fazer desde sempre: *produzir seu próprio tipo!* O homem, sob a tirania da Idéia, imaginou por centenas e milhares de anos que, se ele obedecesse o mando de seu criador, ele deviria – *um anjo*. E quando tivesse devindo um anjo, então seu grandioso deleite teria sido voar *ad infinitum* ao redor da Sede Gloriosa. Se houvessem moscas lá em cima, no Verão do Céu, os anjos iriam espantá-las com suas asas.

Eventualmente a erva sempre tem a última palavra. Eventualmente as coisas tombam num estado de China. Essa condição é amiúde reportada pelos historiadores como Idade das Trevas. É um cólon sem escape, salvo o ervaçal [*save weeds*]. Se jamais o homem for devir ele mesmo, HOMEM, e não algo diferente, ele terá de se colocar pra fora do reino da Idéia, e ficando mais e mais satisfeito consigo mesmo, vegetar. Ele terá de admitir que o sonho da mera erva, que produz apenas o seu tipo, está mais próximo do milagroso do que o mais milagroso sonho de evolução. Ele terá de tomar o milagroso mais milagrosamente.

Meu plano, pois, na medida em que a negação de todo esforço e propósito pode ser dito um plano, é parar de evoluir, permanecer o que sou e devir mais e mais apenas o que sou – isto é, devir mais milagroso. Não quero devir nada mais que não a China que já sou. A falha por trás de todo sistema de pensamento, este incluso, é que eventualmente, como a solitária, ele se devora. Com a erva é diferente. A erva existe apenas para preencher os espaços vagos deixados pelas áreas

cultivadas. Ela cresce entre, em meio a outras coisas. O lírio é bonito, o repolho é pródigo, a papoula endoidece – mas a erva é um crescimento viçoso cujo único valor humano é simbólico: *aponta para uma moral.*