



Uma poética da imanência: a escrita em Deleuze

Annita Costa Malufe

Programa de Pós-graduação em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Rua Monte Alegre, 984, 05014-901, Perdizes, São Paulo, São Paulo, Brasil. E-mail: annitacostamalufe@gmail.com

RESUMO. Este artigo parte da ideia de que a filosofia de Gilles Deleuze (1925-1995) constitui uma poética própria, de extrema força expressiva. Essa poética seria resultado de um trabalho intenso de escrita que não se separa do seu trabalho filosófico de criação conceitual. Neste sentido, o artigo busca conceituar o que seria uma poética da imanência, nos termos de Deleuze, em contraposição às poéticas miméticas e representacionais. Essa poética proporia a pressuposição recíproca entre conceitos e afetos, ou ainda, entre o pensamento e sua expressão corpórea nas palavras, no lugar de uma relação transcendente entre esses termos. O objetivo será explorar alguns traços dessa poética, visando mostrar a sua pertinência para o pensamento de determinadas poéticas modernas e contemporâneas, das quais um de nossos exemplos será o irlandês Samuel Beckett, importante referência para Deleuze.

Palavras-chave: literatura, filosofia, Gilles Deleuze, poéticas contemporâneas.

The poetics of immanence: Deleuze's writing

ABSTRACT. Deleuze's philosophy constructs a unique and highly expressive poetics. In fact, it is the result of an intense work in writing, which may not be separated from his philosophy of conceptual creation. Current paper conceptualizes what would be a poetics of immanence in Deleuze's terms, as a contrast to mimetic and representational poetics. The poetics of immanence proposes a mutual presupposition between concepts and affections, or between thought and its expression in words, instead of a transcendent relationship between the two terms. The essay investigates some features of this poetics to demonstrate its pertinence for certain modern and contemporary poetics. Samuel Beckett, one of the most important references to Deleuze, will be highlighted in the paper.

Keywords: literature, philosophy, Gilles Deleuze, contemporary poetics.

Introdução

Há um estilo inconfundível que atravessa as obras do filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995), a tal ponto que seria impossível separarmos seu pensamento filosófico do fluxo vertiginoso que constitui sua escrita, especialmente a partir de suas primeiras obras mais autorais: *Diferença e repetição* (1968) e *Lógica do sentido* (1969). Em razão desse estilo singular e de sua atenção cuidadosa com a escrita, alguns autores que são críticos ao filósofo chegam a destacar o caráter 'literário' de seu texto, buscando muitas vezes com isso diminuir a carga 'filosófica' que efetivamente existiria em sua obra. Tais críticos partem de um senso comum de que filosofia e literatura seriam campos apartados, bem como seriam apartados linguagem e pensamento e, no limite, forma e conteúdo. De diferentes modos, há uma dualidade que insiste por detrás de tal visão, à qual também se devem as poéticas miméticas que se desenvolveram a partir de nossa tradição aristotélica.

Há, portanto, uma tradição da representação no pensamento ocidental que, a partir do século XX, tanto na filosofia quanto nas artes, começa a ser colocada em questão. É nesse campo mais amplo que devemos localizar o pensamento de Deleuze e sua proposta de uma filosofia da imanência, em contraposição às filosofias da transcendência ou da representação. Discutiremos aqui o quanto seu projeto filosófico não se separa de um projeto que poderíamos chamar de literário, ou artístico, uma vez que sua escrita – ação em que se dá a prática filosófica – se faz um lugar repleto de afetos e novas percepções. Há um trabalho literário no texto de Deleuze e ele não é desvinculado de sua atividade conceitual enquanto filósofo. Ao contrário, parece ser justamente da interdependência entre esses dois campos que se construiu um dos importantes pensamentos do século XX.

É neste sentido que desenvolveremos o conceito de poética que pode depreender-se dessa filosofia: a poética pensada enquanto imanência, em um trabalho imanente entre linguagem e pensamento,

expressão e conteúdo. Poética que, a nosso ver, seria pertinente para se pensar algumas propostas literárias a partir das experiências das vanguardas, de escritores como James Joyce ou Samuel Beckett. A ideia de uma poética da imanência é introduzida aqui, portanto, como um modo de buscar a compreensão de novos modos de ver a relação entre as palavras e os corpos, ou entre as palavras e as coisas, para nos lembrarmos de Foucault (2007). Teríamos sugerido aí uma nova episteme, ou seja, a emergência de um modo novo de conhecer e conceber o mundo. Tal modo, segundo Foucault, já iniciado com Nietzsche e Mallarmé (FOUCAULT, 2007)¹, seria aquele no qual as palavras ganham corpo próprio e palpável, a ponto de atuarem interventivamente no real. O século XX assistiria, assim, a uma mudança epistemológica que implicaria percebermos a linguagem como algo bruto, concreto e palpável. E daí uma nova linguagem aí se cria, ao mesmo tempo em que se criam novos modos que permitem pensá-la, em um autoengendramento.

Plano de escrita-pensamento

Todo estudioso da obra de Gilles Deleuze sabe a paixão que o filósofo nutria pela literatura e, ainda, o quanto as obras literárias povoaram seu pensamento, do início ao fim de sua trajetória. Sabemos também que, apesar de ser referência importante para os estudos literários atuais em diversos países, Deleuze não praticou crítica literária, ao menos não no senso estrito do termo. Deleuze fazia filosofia; era, portanto, um criador de conceitos, como costumava dizer. A literatura funcionava, para ele, como um corpo estranho, vindo de fora para provocar o filósofo a pensar. Por isso, ele dizia ser ela um de seus ‘intercessores’, uma intervenção necessária para a filosofia em sua tarefa de criar conceitos:

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores (DELEUZE, 2000, p. 156).

Essa afirmação condiz diretamente com sua concepção de criação: só criamos (e, portanto, só

pensamos) forçados, impelidos por um encontro com aquilo que ainda não é pensável e nem dizível. ‘Fictícios ou reais’, é preciso buscar esses intercessores, provocar a necessidade de que algo se crie. A criação não se dá por livre e espontânea vontade de um sujeito, ela é sempre uma emergência, uma irrupção involuntária e arrebatadora.

Assim, tão criadora quanto a arte ou a ciência, à filosofia caberia fabricar conceitos – sob a força de um encontro que a force, que torne necessária essa fabricação de novos modos de ver, conceber, sentir, perceber. E é nesse campo que Deleuze atuou, em diálogo constante com a literatura. Por sua vez, os textos literários, estando no terreno da arte, teriam também sua criação singular. Caberia a eles, segundo Deleuze, criar blocos de sensações, blocos de afetos e perceptos, e não conceitos. Ainda que a arte produza pensamento, diz ele, ela o faz de um modo diverso daquele da filosofia, seus produtos são outros e atuam de modos diferentes no mundo. Em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari (2000, p. 88) dizem, por exemplo, que *A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afetos e perceptos*. Em outros momentos, como na palestra *O que é o ato de criação?*, Deleuze (2003) defenderá o quanto a arte não precisa da filosofia para pensar, assim como à filosofia não caberia o ‘pensar sobre’ o que quer que fosse. Quando a filosofia recorre à arte e vice-versa, o que acontece é um encontro, um embate, que pode ser, como no caso de Deleuze, um disparador de conceitos no campo filosófico.

Mas, ainda em *O que é a filosofia?*, vemos que as coisas não são assim tão separadas, que elas constantemente se misturam, se intermodulam. Ou seja, devemos conceber as constantes passagens que se dão entre os campos literário e filosófico; há trânsitos e contaminações permanentes entre a arte, a filosofia e a ciência. É a partir dessas misturas inevitáveis, então, que poderíamos observar: Deleuze não fazia crítica literária, no entanto seus textos são extremamente produtivos quando se trata de descrever os movimentos das obras (sejam literárias, sejam de outros campos artísticos); Deleuze não fazia literatura, contudo seus textos são tomados de uma louca profusão de sensações. Seu estilo é singularmente inventivo e provocador de efeitos corporais, nem sempre da ordem do raciocínio ‘intelectual’. Podemos dizer que sua escrita, mesmo que seja conceitual, joga com a fascinação, no sentido de que fala Maurice Blanchot (1955); a tal fascinação que, para ele, definiria a natureza do texto literário. Um fascínio da ausência de tempo e da criação de novos tempos-espacos. Há toda uma atmosfera, uma velocidade singular, um

¹Em *As palavras e as coisas* (2007) Foucault faz uma arqueologia das ciências humanas, e mostra as mudanças dos modos de relação entre a linguagem e o mundo que, para ele, corresponderiam a mudanças epistemológicas, ou seja, mudanças de ‘epistemes’ – episteme, para o filósofo, seria um conjunto de práticas e discursos que definem formas de conhecimento. Tal forma seria localizável nos mais diversos discursos que compõem uma época – dentre os quais o literário. Mallarmé é colocado por ele como a mais importante expressão de uma nova episteme, juntamente com o filósofo Nietzsche (cf. FOUCAULT, 2007).

charme (o termo é dele, em *Diálogos* [DELEUZE; PARNET, 1977], com Claire Parnet) em sua escrita. E não podemos separar sua criação conceitual de tudo isso.

Podemos logo dizer que é Deleuze mesmo quem borra a separação entre arte e filosofia, uma vez que sua escrita filosófica, que tem como objetivo produzir conceitos, também produz blocos de sensação – opera uma vizinhança com a arte, a literatura, a poesia, a música. Tal questão é tratada explicitamente por ele e Guattari (2000), ainda em *O que é a filosofia?*, ao dizerem que há tanto sensações de conceitos quanto conceitos de sensações, e é nesta medida que as figuras estéticas e os personagens conceituais passam uns nos outros, ainda que não sejam de mesma natureza e operem diferentes devires. Em outro artigo de Deleuze (2003, p. 219), encontramos mais uma afirmação nesse sentido:

Os conceitos são inseparáveis dos afetos, isto é, dos efeitos potentes que eles exercem sobre nossa vida, e dos perceptos, isto é, de novas maneiras de ver ou de perceber que eles nos inspiram².

A sensação de uma interdependência entre ‘o que’ Deleuze diz e ‘como’ ele o diz acompanha frequentemente a leitura de sua filosofia. Pode ser que, diante de seus textos, experimentemos algo próximo à experiência de estar diante de um poema: uma inseparabilidade entre conteúdo e expressão, a relevância da composição, a forte presença da sonoridade, do ritmo, a dificuldade de fazer uma paráfrase – ou a sensação de uma perda irreparável a cada tentativa de redizer aquilo que o texto diz. É difícil retirar um excerto dos textos de Deleuze, pois é sempre como se todo um entorno faltasse, e temos de atentar para que o trecho não soe sem sentido ou hermético. Tem-se algo próximo ao ato de se retirar o verso de um poema, descontextualizando-o. De certo, outros sentidos se criam no novo contexto em que ele é inserido, no entanto essa nova configuração faz com que o comentador, não raro, se veja correndo atrás de um rastro fugidio, uma gota de mercúrio escapando-lhe sob os dedos.

De modo que é nesse sentido que se pode sugerir a existência de uma poética em Deleuze. Não no sentido simples – e defendido por alguns, muitas vezes, com teor de crítica – de que ele seria antes poeta ou escritor do que filósofo. Mas, antes, no sentido mais complexo e difícil que se dá entre as malhas do pensamento e da linguagem, em sua pressuposição recíproca e seu engendramento mútuo. O conceito de poética em Deleuze pode ser

destacado como modo de se notar esta construção de um pensamento-escrita, um pensamento que se faz ao mesmo tempo em que cria novas possibilidades de expressão. O que nos conduz à ideia de um plano de escrita-pensamento: plano poético, uma vez que ‘se faz’ ao mesmo tempo em que ‘cria’ a própria língua, cria a língua com a qual ele mesmo se faz.

Essa ideia da poética enquanto um pensamento plástico ou, ainda, enquanto plano de criação em que se tem o mútuo engendramento de formas de conteúdo e expressão, está sugerida em diversos momentos da obra de Deleuze – embora ele não defina, de modo explícito, o que entenderia exatamente por ‘poética’ ou por ‘poético’. Uma das pistas está em *Crítica e clínica* (1993), quando lemos que a fala poética seria aquela que, ao se efetuar, efetuaria seu próprio sistema linguístico. A fala poética seria uma fala que se confundiria, portanto, com a língua. Ou seja, seria aquela em que não haveria de um lado (ou acima) um sistema geral da ‘língua’, anterior e pressuposto, e de outro (ou abaixo) a ‘fala’, enquanto efetuação particular deste sistema (tal como o modelo de Saussure). Na poesia, segundo ele, a distinção se desfaz: “Então a língua se tornou Signo, poesia, e não podemos mais distinguir língua, fala ou palavra” (DELEUZE, 1993, p. 124-125)³. Língua, fala e palavra estão tomadas em um mesmo plano, em um mesmo fluxo, em contínua intermodulação.

É essa a ideia contida no conceito de gagueira criadora, tão evocado quando se trata de uma visão deleuzeana da literatura, conforme o ensaio conhecido de *Crítica e clínica*, ‘Gaguejou...’ (ou ‘Bégaya-t-il...’, no original). Conforme Deleuze, muitos grandes escritores e poetas seriam tomados de uma gagueira na escrita, tida em um sentido positivo pelo filósofo. Os exemplos são alguns grandes ‘repetidores’ da literatura moderna: Raymond Roussel, Samuel Beckett, Charles Péguy e o grande exemplo deste ensaio, o poeta sonoro romeno Ghérasim Luca, dono de uma poesia extremamente reiterativa. Cada um a seu modo, esses autores seriam responsáveis por estratégias de repetição na escrita que potencializariam a linguagem, dando-lhe toda uma nova elasticidade e força sensível. Eles seriam, no entanto, ‘gagos’ da língua, e não apenas gagos da fala: teriam a capacidade de fazer a língua toda gaguejar, sair dos eixos, se deslocar. Levariam a linguagem toda a seu limite musical, sonoro, plástico. A gagueira não seria uma afecção da fala nestes casos, mas um

² Les concepts sont inséparables des affects, c'est-à-dire des effets puissants qu'ils ont sur notre vie, et des perceptes, c'est-à-dire de nouvelles manières de voir ou de percevoir qu'ils nous inspirent.

³ Alors la langue est devenue Signe, poésie, et l'on ne peut plus distinguer langue, parole ou mot.

mecanismo interno, capaz de fazer com que novas línguas se criem; em cada caso uma nova língua saltaria: “[...] a língua deixa escapar uma língua estrangeira desconhecida, para atingir-se os limites da linguagem”, diz Deleuze (1993, p. 142)⁴.

Tais autores teriam a capacidade – como se vê em outro frequente mote seu acerca da literatura – de criar uma língua dentro da língua, serem estrangeiros na própria língua, conforme a definição de Proust, retomada diversas vezes por ele: “Os belos livros são escritos numa espécie de língua estrangeira” (PROUST, 1988, p. 141). No caso da gagueira criadora, própria à literatura, a fala poética aparece como a autonomização de uma relação anômala, inesperada, que pode surgir sorrateiramente no meio de uma língua preexistente, abalando-a pela base. E toda essa concepção, diz Deleuze, só é aceitável para quem considera, assim como ele e Guattari, a língua como um sistema heterogêneo, constituído ‘nas’ interferências (e não ‘apesar’ delas), sistema este muito longe do equilíbrio:

Se a língua se confunde com a fala, é apenas com uma fala bastante especial, fala poética, que efetua toda a potência de bifurcação e de variação, de heterogênesse e de modulação própria à língua (DELEUZE, 1993, p. 136-137)⁵.

A poética seria, assim, uma exacerbação da própria natureza da linguagem naquilo que ela possui de instável, heterogêneo, modulável, criativo.

A fala poética é, assim, aquela que, ao se efetuar, efetua sua própria língua, cria o próprio sistema que, como numa *autopoiesis*, seria responsável por engendrará-la. Podemos nos lembrar do que Derrida destaca acerca do poema de Edmond Jabès, que aparece em *Le livre des questions* como sendo pai do poeta que, por sua vez, o criou (DERRIDA, 1995, p. 54-55). O poeta é, ao mesmo tempo, aquele que escreve e que é escrito (JABÈS, 1963). Poeta e poema dão-se em uma espécie de contemporaneidade conceitual. Parece ser este autoengendramento que definiria a fala poética nesses casos. Uma fala que, ao mesmo tempo em que é criada, cria a possibilidade dela própria existir. Como a literatura moderna nos fará ver, e postulará, não há um sistema anterior do qual ela seria a realização possível, ou uma das realizações nele previstas (como na literatura clássica), mas, sim, há um deslocamento inicial e de base – a partir do qual

se tem uma inversão: não mais o sistema da língua como condição de possibilidade de uma fala, mas, ao contrário, a fala como a própria criadora de um novo sistema, imprevisto, inédito, que coexiste com ela em um mesmo plano. Ou ainda, que nasce junto com ela. Língua e fala tornam-se contemporâneas. Tal a contemporaneidade que Jabès viu entre o poeta e o poema. Não é apenas o poeta que cria o poema, mas, antes, há, em todo poema, um poeta que se cria, que se inaugura juntamente com ele. E é nesse sentido que, sem a anterioridade ou autoridade de um modelo, essa poética segue uma lógica da imanência.

Escrever é um fluxo entre outros

É o próprio Deleuze que afirma, na entrevista *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* (1997), que ele não tratava o estilo como uma forma exterior, a ser pensada depois, como uma espécie de ornamento. E chega a afirmar que não obteria o movimento dos conceitos desejado por ele sem passar pelo estilo (no trecho ‘S de Style’). Como se o nascimento do conceito e sua encarnação, em voz, em palavras e frases, fossem contemporâneos; como se conceito e criação de sintaxe se dessem em pressuposição recíproca. Ou, ainda, como se o plano de composição da escrita e o plano de imanência filosófico, aquele em que se cria sua rede conceitual, não pudessem ser concebidos separadamente.

E é inevitável lembrarmos que sua pesquisa por um novo modo de expressão filosófica não é apenas tematizada, enquanto uma necessidade para a própria filosofia contemporânea, mas é efetivamente experimentada a partir de sua primeira obra mais autoral, *Diferença e repetição* (1968). E, logo em seguida, em *Lógica do sentido* (1969), obra em que a filosofia se faz em diálogo com a linguística e a literatura, a partir da obra de Lewis Carroll. Nesses dois livros, pode-se dizer que Deleuze inicia fortemente a construção de um estilo, que poderíamos considerar literário. O livro, por exemplo, é composto em ‘séries’, ao invés de capítulos, séries muito breves e que se cruzam em diferentes pontos. A escrita aí é um fluxo rítmico do início ao fim, às vezes parece obedecer mais a uma onda sonora do que propriamente conceitual, operando por repetições de palavras, motes, expressões. Parece que, para a criação de um novo pensamento, Deleuze teria ouvido a necessidade de uma linguagem nova, que se impusesse a cada vez e a cada obra.

Se em *Diferença e repetição* e, de modo mais explícito, em *Lógica do sentido* a grande questão é liberar o sentido de sua dimensão estritamente

⁴ [...] la langue laisse échapper une étrangère inconnue, pour qu'on atteigne aux limites du langage [...].

⁵ Si la langue se confond avec la parole, c'est seulement avec une parole très spéciale, parole poétique qui effectue tout cela puissance de bifurcation et de variation, d'hétérogénéité et de modulation propre à la langue.

linguística e pensá-lo como entidade sub-representativa e extralinguística, uma vez que se trata da concepção de um sentido que se dá além (ou aquém) da camada representativa da linguagem, como seguir privilegiando as dimensões linguísticas do enunciado? Assim, poderíamos entender o projeto do filósofo na seguinte problemática: como seria possível criticar uma concepção representativa da linguagem e continuar operando sob um modo representativo? De modo que a composição serial de *Lógica do sentido* – na sua proposta de pequenas ‘séries’ no lugar de grandes ‘capítulos’ – é uma composição musical, a partir da qual diferentes cruzamentos podem se operar, como em um livro feito em camadas sobrepostas. É o que diz Deleuze em entrevista em *Conversações* (2000), ressaltando que tal composição próxima à música não é aleatória ou ornamental, mas, sim, um modo de compor que se impõe como necessidade em uma obra que pensa o sentido como efeito incorporal, emancipado das dimensões representativas da linguagem. Sentido situado fora da significação dos conceitos, da designação dos objetos e da manifestação dos sujeitos.

Aproveitando as palavras de François Zourabichvili, em artigo publicado em *Ateliers sur L’Anti-Édipe*, afinal,

[...] a imanência não é algo que se possa afirmar sem se fazer (seria contraditório dar a ela simplesmente uma representação, ela que subverte a ordem da representação por aquela da produção) (CONIBERT; GODDARD, 2008, p. 247)⁶.

Para usar sua expressão, ‘seria contraditório’ defender uma prática imanente do pensamento e seguir operando com as palavras como se elas fossem espelhos translúcidos de um pensamento que as antecede e existe na independência delas. É esta pesquisa simultaneamente prática e conceitual, ou ainda, aquela pesquisa que se dá no sentido do que Deleuze chamou de uma filosofia prática, que veremos se intensificar a partir dessas duas obras suas, *Diferença e repetição* e *Lógica do sentido*, e em seguida com sua parceria com o psicanalista Félix Guattari que se inicia com *O anti-Édipo*, em 1972, e culmina na escrita extremamente inventiva e repleta de intervenções e diálogos com a arte e outros campos, como a etnografia, a psicanálise ou a geologia, de *Mil platôs*, em 1980.

Tal pesquisa por um novo estilo de escrita é definida por Deleuze de um modo interessante: ela

seria a busca por tratar a linguagem como um fluxo e não um código. É o que lemos em uma carta sua publicada em *Conversações*:

Comecei então a fazer dois livros nesse sentido vagabundo, *Diferença e repetição*, *Lógica do sentido*. Não tenho ilusões: ainda estão cheios de um aparato universitário, são pesados, mas tento sacudir algo, fazer com que alguma coisa em mim se mexa, tratar a escrita como um fluxo, não como um código (DELEUZE, 2000, p. 15).

Acrescentemos então que seria contraditório continuar a tratar a linguagem como um código, se o que se esforça por tornar sensível, nos conceitos, é justamente aquilo que parece borrar todos os códigos. Seria preciso uma escrita capaz de “[...] fazer passar algo que não se deixa codificar [...]”, para usar as palavras de Deleuze (2001, p. 354) em *Pensamento nômade* (*Pensée nomade*, em *L’Île déserte et autres textes*), acerca de Nietzsche, autor que, segundo ele, seria capaz de borrar todos os códigos com a potência de sua escrita-pensamento. O que interessa, diz, é o que escapa aos códigos, que fica sob eles, e que os códigos se esforçam por traduzir, mediar, decalcar (cf. DELEUZE, 2001).

Esse tratamento da escrita como um fluxo, capaz de desestabilizar as estagnações da linguagem, é um projeto que será fortemente intensificado na obra *O anti-Édipo* (1972), essa primeira parceria com Guattari. Ambos parecem ter se engajado na composição de um livro capaz de borrar os códigos, de operar a partir de outro tratamento das palavras. Sua busca por formular, conceituar uma teoria do desejo enquanto fluxo e corte de fluxo acaba sendo encarnada na própria escrita do livro. A escrita de *O anti-Édipo* dramatiza, ela mesma, essa dinâmica do desejo, a partir do momento em que se faz como um fluxo vertiginoso de linguagem e, ainda, misturando diversos campos de saber, autores, imagens e conceitos.

Em *O anti-Édipo*, os autores conceituam o fluxo do desejo como sendo, exatamente, um fluxo de cortes: algo que só corre ao ser cortado por um outro fluxo. Ou seja, uma corrente que só se encadeia ao ser rompida (DELEUZE; GUATTARI, 1972). Zourabichvili salientará que a escrita de *O anti-Édipo* é uma linha quebradiça, que só funciona ao cortar os discursos de outros autores (como, por exemplo, Samuel Beckett, Antonin Artaud, Marx etc.) ou de outras disciplinas (CONIBERT; GODDARD, 2008). O discurso criado por Deleuze e Guattari é, então, um discurso ao mesmo tempo em fluxo contínuo e em contínua intersecção de outras linhas discursivas. É uma linha quebrada, a todo momento, e que engata e encadeia esses cortes,

⁶ [...] l'immanence n'est pas quelque chose qui puisse s'affirmer sans se faire (il serait contradictoire d'en donner simplement une représentation, elle qui subvertit l'ordre de la représentation pour lui substituer la production)."

evidenciando o movimento que, para Deleuze e Guattari, seria o movimento mesmo da linguagem: o discurso indireto livre, a criação de um fluxo que corta e é cortado por outros fluxos de naturezas diversas, não somente linguísticas. Para os filósofos, a linguagem, em sua fonte, não é exclusivamente código – ou código único – mas é, antes ou por dentro, fluxo, arrastando elementos de naturezas as mais diversas. Essa heterogeneidade própria à natureza da linguagem, já comentada acima, será, para Deleuze, o caráter mais importante e que, todavia, seria o mais negligenciado pelas teorias linguísticas⁷.

Ao ser publicado, em 1972, *O anti-Édipo* chamou a atenção dos leitores, não somente pela ousadia de suas proposições teóricas, por seu teor crítico, mas, junto disso, pela ousadia de sua escrita, que, como definem os autores, de fato, ‘quebra tudo’, quebra com os protocolos das disciplinas, as regras da linguagem correta e esperada de cada campo de saber. O livro é recebido na época por alguns, como Michel Foucault ou François Chatélet, como um acontecimento inesperado, uma grande novidade dentro daquilo que se poderia ser considerado um livro de filosofia. Logo ao sair, o que chama a atenção em *O anti-Édipo* é o quanto ele revoluciona o próprio conceito de escrita filosófica. A ponto de Foucault afirmar que, mais do que um livro, ele seria uma coisa, um objeto, um corpo interventivo, performativo, atuando diretamente sobre o real. É como se Deleuze e Guattari fizessem valer a expressão ‘uma escrita ao rés do real’, que eles retomam algumas vezes na obra, para tentar falar dessa escrita que se esforça por fugir aos códigos e se engajar nos fluxos do real – dentre os quais ela seria mais um. Acerca disso, diz Deleuze:

Escrever é um fluxo entre outros, sem nenhum privilégio em relação aos demais, e que entra em relações de corrente, contracorrente, de redemoinho com outros fluxos, fluxos de merda, de esperma, de fala, de ação, de erotismo, de dinheiro, de política, etc. (2000, p. 17).

A escrita deve ser vista como um corpo entre outros corpos, e não como um plano paralelo que os espelharia. Ela não fala sobre o real, mas produz real e age diretamente nele. Daí a expressão: uma escrita ‘à même le réel’, escrita ao rés do real, que será retomada em *Mil platôs*, para falar desse corpo do escrito, que é tão real e interventivo na realidade quanto os demais corpos ou objetos do mundo; e

que se dá no emaranhado de todos os elementos mundanos dos quais ela parece falar com isenção. O que ocorre é que, a despeito da camada representativa que necessariamente toda proposição possui – uma vez que é formada de designações (de objetos), manifestações (de sujeitos) e significações (de conceitos) –, há modos de escrita que escancaram o caráter interventivo, a face não representacional, não discursiva da linguagem. Ter estilo, diz Deleuze, é isto: tocar o limite da língua, aquele em que a própria ordem do discurso – se pensarmos nos termos de Foucault (1996), para quem a literatura é igualmente um contradiscurso – é posta em questão. Tocar o limite e se mostrar corpo entre os corpos: “O escritor emite corpos reais [...]”, diz Deleuze (2000, p. 167).

Ao rés do real

Há diferentes tratamentos da linguagem e, ao que parece, o tratamento que interessará a Deleuze e Guattari é o que aparece em algumas escritas, literárias ou mesmo filosóficas – em Nietzsche, por exemplo –, que tornaria sensível esta imanência de corpos e linguagem. Tornando sensível esta espécie de ponto de irrupção da língua, em que ela é fluxo entre outros, um corpo dentre outros corpos. Há uma certa preferência dos filósofos por esses autores que levam a língua a seu limite discursivo, limite agramatical, assintático. Ponto em que a linguagem se arrisca a não significar, a se precipitar no ‘não-senso’⁸. Mas em que sentido e não sentido estabelecem entre si a tal relação de autoengendramento de que falávamos? Sentido e ‘não-senso’ coexistem, estão no mesmo plano, numa relação imanente.

Experiência não distante da dinâmica ‘esquizo’, descrita em *O anti-Édipo*, que é também o *modus operandi* do desejo. Artaud e as palavras-sopro. Péguy, Beckett, Ghérasim Luca e a gagueira criadora. A repetição que atua como fonte de irrupção das palavras. Digamos que aí teríamos palavras que são gestos antes mesmo de serem significados, significantes, manifestantes. Escrita que age diretamente no real, ao rés do real. Escrita que já não opera a partir da crença na função representativa apenas, mas que sente a necessidade de escavar terrenos menos estáveis, campos mais fluidos, que se localizam por debaixo da representação ou por entre ela. Este lugar sem formas definidas, que parece

⁷ Desenvolvo com mais detalhes tal questão acerca do funcionamento da linguagem enquanto discurso indireto livre, na filosofia de Deleuze, no artigo ‘Alguém ou além das metáforas: a escrita poética na filosofia de Deleuze’ (MALUFE, 2012).

⁸ Apesar de o acordo ortográfico estabelecer a retirada do hífen, mantenho dessa forma para enfatizar que se trata de um conceito, o ‘não-senso’ tal como trabalhado por Deleuze em *Lógica do sentido* – e que remete em muito ao conceito de ‘nonsense’ da literatura inglesa de Lewis Carroll.

tantas vezes ter sido descrito por uma escritora como Clarice Lispector:

Não, não estou me referindo a procurar escrever bem: isso vem por si mesmo. Estou falando de procurar em si próprio a nebulosa que aos poucos se condensa, aos poucos se concretiza, aos poucos sobe à tona – até vir como num parto a primeira palavra que a exprima (1999, p. 278).

Parece que a palavra real nasce nesse plano que antecede formas e funções, que antecede os sujeitos constituídos. Plano em que balbuciamos ou gaguejamos e acedemos a enunciados ainda inexistentes. Aí se cria a língua que interessará tanto a Deleuze quanto a certas poéticas que começam a surgir no século XX. Descoberta e exploração de uma região em que as palavras ainda não se separaram dos corpos. Deleuze chamará esta de uma descoberta do campo problemático, que se iniciaria na poesia com Mallarmé e, no romance, com Joyce. Essa seria uma descoberta própria à literatura moderna, se pensarmos mesmo no sentido que a coloca Barthes (2000) ou Blanchot (1959): essa literatura que já nasce órfã, uma vez que nasce da ausência dos pais ou dos deuses. O que torna possível o próprio advento da literatura moderna, e a define como tal, é a queda do modelo, das regras e convenções. A literatura passa a ser a necessidade perpétua de recomeço, de negação das origens, de exposição ao deserto. O livro sempre porvir, para Blanchot. Ou, lembrando Jabès, o poeta que nasce do poema que ele mesmo cria, em uma *autopoiesis*. Aí a possibilidade de uma poética da imanência, que cria a língua a qual a torna, ao mesmo tempo, possível, em um círculo que não vemos o início ou o fim.

É nesse sentido que talvez possamos falar de uma poética da imanência, na contramão de uma poética mimética, metafórica ou representacional – que talvez escondesse a dinâmica imanente que seria própria da natureza da língua. Portanto, a proposta de uma poética imanente, que o pensamento de Deleuze nos ajuda a conceituar, já se operava em outros lugares, na poesia, no teatro, no cinema, na performance, na música, na pintura. De forma que podemos dizer que ela se faz na intensa relação que Deleuze manteve com as artes do século XX, em especial a literatura. É Deleuze quem localiza nas artes a inspiração para sua filosofia da imanência. Ele dirá, em *Diferença e repetição*, que é a obra de arte moderna, com suas permutações e estruturas circulares, que indicará “[...] à Filosofia um caminho que conduz ao abandono da representação” (DELEUZE, 1968, p. 94).⁹

Para delinear uma poética em Deleuze, pode ser frutífero traçar uma relação com um dos escritores importantes para Deleuze: Samuel Beckett, ao qual o filósofo dedicou, no entanto, somente um ensaio maior, *L'Épuisé* (*O esgotado* – DELEUZE, 1992), além das diversas breves menções ao longo de muitas de suas obras. Parece que Beckett acaba sendo um ‘emblema’ para Deleuze do que seria uma poética no sentido em que ele buscava. Beckett é convocado em alguns momentos por Deleuze como aquele que criticava ‘o velho estilo’ – expressão que a personagem Winnie na peça *Oh os belos dias* (*Oh les beaux jours* – BECKETT, 1963-1974) repete como mote do início ao fim. Concepção antiga ou clássica de estilo em que as palavras seriam tratadas como meros “[...] símbolos respeitáveis [...]”, diz Beckett (2007, p. 9)¹⁰. Gramática e estilo, nesses termos, equivaleriam, para Beckett, a convenções, trajes antigos, ornamentos, que mais fazem nos afastar do que nos aproximar das coisas, das sensações.

Como Deleuze comenta em seu ensaio, para Beckett, seria preciso rasgar a superfície retórica, buscar perfurá-la, “[...] usá-la mal [...]” (2007, p. 15)¹¹, para que algo possa finalmente vazar por detrás. Seria preciso dar a ouvir o que estaria por detrás do discurso, ainda que isso seja apenas o silêncio ou o nada. Essa seria tarefa dada ao escritor de seu tempo, segundo Beckett. E parece ter sido esta a tarefa que ele mesmo se impôs, mais e mais, sobretudo a partir da sua trilogia romanesca da década de 1950: *Molloy* (BECKETT, 1951b), *Malone morre* (BECKETT, 1951a) e *O inominável* (BECKETT, 2009b), em que passamos a ouvir uma voz paulatinamente musical, rítmica e criadora de sintaxe. Ao mesmo tempo, uma escrita que se esquivava da função de ‘bem representar’ os objetos ou o sujeito que fala – e parece que é esse salto que interessará Deleuze quando se debruça na obra do irlandês.

É também nessa direção que Blanchot, por exemplo, leu *O inominável*, localizando aí uma fala neutra, que não expressa um sujeito, mas que, ao contrário, destituiu o Eu de sua fala. Ouviríamos aí apenas a própria linguagem; numa “[...] obsessão impessoal [...]” (BLANCHOT, 1959, p. 287)¹², apenas a língua transcorre em seu murmúrio incessante e anônimo. Não se trata de representar um sujeito na escrita, mas de fazer da escrita o drama de uma voz que se faz na própria superfície das palavras, em meio a muitos cruzamentos que passam por elas, entre elas. O narrador de *O inominável* é

⁹ Quand l'œuvre d'art moderne, au contraire, développe ses séries permutantes et ses structures circulaires, elle indique à la philosophie un chemin qui conduit à l'abandon de la représentation.

¹⁰ [...] simples symboles respectueux [...]

¹¹ [...] le langage sera utilisé au mieux là où il est malmené avec le plus d'efficacité.

¹² [...] obsession impersonnelle [...].

uma voz, em fluxo contínuo, que coloca em questão o tempo todo aquele que fala e que mal se encarna em um corpo.

Tem-se aí o drama de um narrador que é feito de palavras, que é, ele mesmo, um corpo de palavras, atravessado por tudo o que o rodeia e, inclusive, por todos os personagens anteriores dos romances de Beckett, que nele se confundem e falam em discurso indireto livre. A escrita aí se mostra nitidamente como um fluxo entre outros, tal como víamos na concepção de Deleuze e Guattari. A voz é um fluxo que arrasta tudo o que com ela se compõe e se modula, sem hierarquias. A voz é composta de múltiplas vozes, é um fluxo que corta e é cortado a todo tempo por outros fluxos, tal a dinâmica do desejo descrita em *O anti-Édipo*. Em alguns momentos, é a própria voz que se tematiza e se define dessa forma:

[...] estou em palavras, sou feito de palavras, palavras dos outros, que outros, o lugar também, o ar também, as paredes, o chão, o teto, palavras, todo o universo está aqui, comigo, sou o ar, as paredes, o emparedado, tudo cede, abre-se, deriva, reflui, flocos, sou todos esses flocos, cruzando-se, unindo-se, separando-se, onde quer que eu vá me reencontro, me abandono, vou em direção a mim, venho de mim, nada mais que eu, que uma parcela de mim, retomada, perdida, falhada, palavras, sou todas essas palavras, todos esses estranhos, essa poeira de verbo [...] (BECKETT, 2009b, p. 149-150).

Considerações finais

Não seria casual terminarmos com o trecho de Beckett acima. Em primeiro lugar, por expressar bem a dinâmica de uma poética da imanência, na qual palavras, vozes, coisas, e mesmo o ar, as memórias e a poeira são parte de um único plano de coexistência. O próprio sujeito que fala aparece como sendo este entrecruzamento: ‘sou feito de palavras, palavras dos outros, que outros, o lugar também, o ar também’. Ou seja, esses ‘outros’ que modulam e são modulados por seu corpo, por sua voz, podem ser outros personagens, mas também podem ser palavras ou apenas ‘flocos’, ou apenas as paredes. De modo que todos se compõem em um mesmo fluxo contínuo de descontinuidades, expressando bem a ausência de uma instância do Eu ou da significação que unifique os elementos a partir da pressuposição de um plano transcendente. Veja-se que, aqui, outra concepção de sujeito também coloca-se em jogo. Há no trecho uma imanência de coisas, sujeitos, vozes e palavras, na qual mesmo os significados ou supostos conteúdos são tomados.

Em segundo lugar, parece-nos que a poética de Beckett pode ser considerada, dentre as propostas modernas e contemporâneas, uma das mais expressivas neste sentido de uma poética da imanência, não somente proposta, mas deduzível da obra de Deleuze. O que se vê em Beckett é uma briga, cada vez mais intensificada, com a função representativa da palavra. ‘Dizer mal’, ‘fracassar’, ‘falhar’ tornam-se os motes de sua prosa poética final, que é bem expressa no breve *Worstward Ho* (traduzido por *Para frente o pior*), de 1983 (2009a). É preciso fazer falhar a representação para que as palavras deem a ver e a ouvir, para que elas passem a ser elas mesmas visões e audições – conforme um conhecido artigo seu acerca de Joyce:

Vocês se queixam de que isto não está escrito em inglês. Ele não está mesmo escrito. Ele não está aí para ser lido – ou antes, não está aí para ser apenas lido. Ele deve ser visto e ouvido (BECKETT, 2007, p. 8)¹³.

Ao mesmo tempo, não se abre mão totalmente da referencialidade, pois os significados atuam o tempo todo e é apenas porque eles existem que é possível ‘ver e ouvir’ através das palavras, conforme as visões e audições que, segundo Deleuze (1993), as palavras seriam capazes de nos fornecer por entre elas.

Ao mesmo tempo, colocar em xeque a representação não nos joga em uma linguagem sem significação alguma, tampouco desprovida de referencialidade. Portanto, é preciso entender que essa questão, na nova chave que se apresenta em Beckett e nas novas propostas que Deleuze nos ajuda a conceituar, não aponta para um privilégio do significante em detrimento do significado, ou da forma no lugar do conteúdo. Não se trata de recusar a faceta referencial ou da significação; ou seja, não se trata de propor a abstração em oposição à figuração – o que talvez encontremos, por exemplo, nas propostas dadaístas dos poemas fonéticos, por exemplo, de Hugo Ball e Kurt Schwitters, em que as palavras, de fato, se resumem a sons e ruídos e abrem mão de sua função de representar, abrindo mão, portanto, de serem linguagem.

Ao contrário, basta ler uma frase de Beckett, ou de Deleuze, para ver que os significados estão aí presentes, bem como as designações e mesmo a presença de sujeitos manifestantes do enunciado. O que se coloca, e é justamente este o ponto que singulariza uma poética da imanência, é que se aposta em uma relação imanente entre essas dualidades, acreditando-se que o sentido passa, sim,

¹³ Vous vous plaignez que ce truc n'est pas écrit en anglais. Il n'en est pas du tout. Il n'est là pour être lu. Il doit être regardé et écouté.

pelas instâncias do enunciado (sua camada de representação), sendo, entretanto, aquilo que delas salta, que delas emerge – sem o que as palavras dificilmente afetariam os corpos.

Referências

- BARTHES, R. **O grau zero da escrita**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BECKETT, S. **Malone meurt**. Paris: Minuit, 1951a.
- BECKETT, S. **Molloy**. Paris: Minuit, 1951b.
- BECKETT, S. **Objet Beckett**. Ouvrage réalisé à l'occasion de l'exposition «Samuel Beckett». Paris: Éditions du Centre Pompidou/ Imec, 2007.
- BECKETT, S. **Company; ill seen, ill said; worstward ho; stirrings still**. London: Faber and Faber, 2009a.
- BECKETT, S. **O inominável**. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009b.
- BECKETT, S. **Oh les beaux jours – suivi de Pas moi**. Paris: Minuit, 1963-1974.
- BLANCHOT, M. **L'Espace littéraire**. Paris: Gallimard/Folio, 1955.
- BLANCHOT, M. **Le livre à venir**. Paris: Gallimard/Folio, 1959.
- CORNIBERT, N.; GODDARD, J.-C. **Ateliers sur L'Anti-Cedipe**. Milão and Genebra: Mimesis/MetisPresses, 2008.
- DELEUZE, G. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 2000.
- DELEUZE, G. **Critique et clinique**. Paris: Minuit, 1993.
- DELEUZE, G. **Deux régimes de fous**. Paris: Minuit, 2003.
- DELEUZE, G. **Différence et répétition**. Paris: PUF, 1968.
- DELEUZE, G. L'Épuisé. In: BECKETT, S. (Ed.). **Quad et autres pièces pour la télévision**. Paris: Minuit, 1992. p. 55-106.
- DELEUZE, G. **L'Île déserte et autres textes**. Paris: Minuit, 2001.
- DELEUZE, G. **L'Abécédaire de Gilles Deleuze**. Paris: Montparnasse, 1997.
- DELEUZE, G. **Logique du sens**. Paris: Minuit, 1969.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **L'Anti-Cedipe – capitalisme et schizophrénie 1**. Paris: Minuit, 1972.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mille plateaux – capitalisme et schizophrénie 2**. Paris: Minuit, 1980.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?**. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Muñoz. São Paulo: 34, 2000.
- DELEUZE, G.; PARNET, C. **Dialogues**. Paris: Flammarion, 1977.
- DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- JABÈS, E. **Le livre des questions 1**. Paris: Gallimard, 1963.
- LISPECTOR, C. Escrever ao sabor da pena. In: LISPECTOR, C. (Ed.). **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- MALUFE, A. C. Aquém ou além das metáforas: a escrita poética na filosofia de Deleuze. **Revista de Letras da Unesp**, v. 52, n. 2, p. 185-204, 2012.
- PROUST, M. **Contra Sainte-Beuve – notas sobre crítica e literatura**. Trad. Haroldo Ramansini. São Paulo: Iluminuras, 1988.

Received on July 8, 2014.

Accepted on June 3, 2015.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.