



DOI: <https://doi.org/10.59488/tragica.v17i2.64619>

Revista Trágica

Volume 17 - Número 02 ISSN 1982-5870

Literatura e política em Deleuze: Proust, Kafka e Melville

Literature and politics in Deleuze: Proust, Kafka and Melville

Mariana de Toledo Barbosa  

Professora do Departamento de Filosofia e do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFF, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. Contato: mari_tb@hotmail.com

Paulo Domenech Oneto  

Professor da Escola de Comunicação da UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
Contato: pgdomenechoneto@gmail.com

Ovídio Abreu 

Professor do Departamento de Filosofia da PUC-RJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
Contato: ovidioabreu1@gmail.com

Resumo: Ao longo de sua obra – sozinho ou em parceria com Félix Guattari –, Deleuze recorre à literatura para levantar problemas e propor novos conceitos. A proposta deste artigo é explicitar o uso que o filósofo faz da arte literária por meio de uma análise de três casos: Proust, Kafka e Melville. O foco é a importância de cada um desses escritores para a recolocação de seus problemas políticos. Assim, em *Proust e os signos*, a conexão entre os conceitos de signo e estilo promove uma política da língua que coloca em questão a noção de Todo, fazendo emergir um novo olhar de conjunto, de unidade derivada. Em *Kafka: por uma literatura menor*, escrevendo com Guattari, a questão é a maneira pela qual Kafka explora o uso que a minoria judaica de Praga faz do alemão padrão para desmontá-lo e, com isso, arrastar as coordenadas do campo social na direção de um “devir-minoritário”. Em seu ensaio sobre Melville (*Crítica e clínica*), a fórmula “Eu preferiria não” dispara o desenvolvimento de uma tipologia de personagens em que Bartleby e Billy Bud, de um lado, e Ahab e Claggart, de outro, aparecem como antípodas que permitem tensionar o ideal democrático norte-americano e abri-lo para novas conexões (um devir-democrático).

Palavras-chave: Deleuze, literatura, Proust, Kafka, Melville.

Abstract: Throughout his work – with or without Félix Guattari –, Deleuze uses literature to raise problems and propose new concepts. The purpose of this article is to explain the philosopher's use of literary art through the analysis of three cases: Proust, Kafka and Melville. The focus is the importance of each of these writers to put forward his political issues. Thus, in *Proust and Signs*, the connection between the concepts of sign and style promotes politics in language calling into question the notion of the Whole, giving rise to a new look at sets, as derived unity. In *Kafka: for a Minor Literature*, written with Guattari, the question is the way in which Kafka explores the usage that the Jewish minority of Prague makes of standard German in order to dismantle it and, with this, drag the coordinates of the social field in the direction of a “becoming-minority”. In the essay on Melville (*Critic and Clinic*), the formula “I would prefer not to” triggers the development of a typology of characters in which Bartleby and Billy Bud, on the one hand, and Ahab and Claggart, on the other hand, appear as antipodes that allow to put in tension the North American democratic ideal and open it to new connections (a becoming-democratic).

Key-words: Deleuze, literature, Proust, Kafka, Melville.

Introdução

Deleuze nunca se restringiu ao campo da filosofia na busca de elementos para formular seus problemas ou criar seus conceitos. Nesse sentido, a literatura tem um papel privilegiado, pois se faz necessária no enfrentamento dos desafios que partilha com a própria filosofia, a saber, o estilo e seu correlato, uma política da língua. Proust é o primeiro intercessor literário que lhe auxilia no problema da expressão ao fornecer as chaves do encontro involuntário com o signo, da criação de uma língua estrangeira no cerne da língua materna e da conexão de fragmentos que formam um todo derivado. Isso permite a Deleuze operar sua crítica ao que ele denomina imagem dogmática do pensamento, dominante na história da filosofia. Além disso, ao tomar o estilo metafórico de Proust como metamorfose, Deleuze explicita de que maneira o tratamento proustiano da língua ameaça as formas estabelecidas, tanto no plano da expressão quanto naquele do conteúdo, constituindo uma verdadeira política.

Kafka, por sua vez, é um caso literário explorado por Deleuze e Guattari que torna possível explicitar ainda mais a relação entre a experimentação da expressão e a variação das coordenadas sociopolíticas. Ao intensificar a desterritorialização da língua alemã observada em Praga, quando essa era parte do Império Austro-Húngaro, Kafka desenvolve um estilo sóbrio, que deixa em evidência como toda questão individual já é imediatamente política e indica que a função da literatura é forjar os enunciados de uma comunidade virtual capaz de resistir à opressão. Assim é criado o conceito deleuzo-guattariano de *agenciamento coletivo de enunciação*, que liga o escritor celibatário a um povo por vir, tendo como polo complementar o *agenciamento maquínico de corpos*, ou de desejo, que é igualmente posto em variação na experimentação literária de Kafka.

Com Melville, por fim, Deleuze se vale da análise de uma fórmula quase agramatical para dar a ver a articulação dos campos da expressão e do conteúdo. O “preferiria não” de Bartleby desequilibra a sintaxe do inglês padrão, desencadeando uma transformação no conjunto de relações constituintes do escritório em que se passa o conto *Bartleby, o escrivão*. A partir daí, Deleuze extrai uma tipologia dos personagens melvillianos – os Originais em dois polos (angélicos e demoníacos), encarnações de uma natureza primeira, e as testemunhas, representantes do mundo organizado, de natureza segunda – que se abre para uma crítica do modelo democrático norte-americano.

Proust e a política da língua

Em 1964, Deleuze publica *Proust e os signos*, a respeito da emissão e interpretação dos signos na obra *Em busca do tempo perdido*. Em 1970, adiciona uma segunda parte dedicada a um problema distinto, embora conexo: a composição dessa mesma obra sob o enfoque da produção e da multiplicação dos signos. Por fim, acrescenta uma conclusão originalmente publicada na Itália em 1973: “Presença e função da loucura: a aranha”. Há ainda diversas e esparsas alusões a Proust em muitos livros de Deleuze, o

que indica a importância do autor para sua própria filosofia. Mais especificamente, no que concerne à relação entre literatura e política, a fórmula proustiana que propõe a criação de uma língua estrangeira no seio da língua materna destaca o papel do *estilo* como operador de uma metamorfose da língua. Lançando mão dos signos e das metáforas, Proust tensiona a língua e leva a linguagem ao seu limite, a um novo exercício. O efeito desse procedimento é, por um lado, a abertura da linguagem para um fora, para algo que não é linguagem e, no entanto, se expressa na linguagem e, por outro lado, a produção de uma língua estrangeira na própria língua, de uma nova sintaxe em desequilíbrio, em ruptura com a sintaxe ordinária, de um uso original da língua. Essa operação proustiana é fundamental para o projeto deleuziano de crítica a uma imagem dogmática ou moral do pensamento, que revela a política como elemento interno ao ato de pensar. Antes, em *Nietzsche e a filosofia*, Deleuze já havia se dedicado a descrever essa imagem e a propor uma nova imagem do pensamento. Se ele precisou recorrer a Proust, pondo a política como elemento interno do pensamento em geral, seja ele filosófico, artístico e mesmo científico, é importante compreender de que modo a literatura proustiana contribui para esse projeto.

Proust fornece uma pista importante para romper com a imagem dogmática do pensamento: *o encontro com o signo*. Deleuze percebe que Proust trata os mais diversos fenômenos como signos: tudo o que aparece é tomado como um signo a ser interpretado, decifrado, desenvolvido, para que seja compreendido o seu sentido; e o sentido, por sua vez, está envolvido no signo. O encontro com o signo é uma violência que força o intérprete a se engajar no trabalho de decifração de seu sentido; é um problema que exige imperativamente a busca de uma verdade, disparando a gênese do ato de pensar no pensamento.

É nesse sentido que Deleuze fala de um *antilogos* na obra de Proust, que consiste em questionar uma inteligência preexistente aos encontros com signos: “[n]o logos, há um aspecto, por mais oculto que esteja, pelo qual a inteligência vem sempre antes, pelo qual o todo já se encontra presente e a lei, já conhecida antes daquilo a que se vai aplicá-la”¹. Em contrapartida, quando a inteligência é mobilizada pelo encontro violento com um signo, “antilogicamente”, qualquer pretensão a uma totalidade pressuposta desaparece e o pensamento surge como criação. Em Proust, essa criação se apresenta sob a forma da decifração e do desenvolvimento dos sentidos implicados nos signos. Pensar não é mais reconhecer objetos, formular ideias claras ou significados explícitos. A imagem dogmática do pensamento, caracterizada pelo reconhecimento de um objeto pressuposto, e contendo uma verdade a ser desvendada pelo pensador a ela vocacionado, é ameaçada pela violência e pela contingência do encontro involuntário: “a busca da verdade é a aventura própria do involuntário. Sem algo que nos force a pensar, sem algo que violento o pensamento, esse nada significa. Mais importante do que o pensamento é ‘o que faz pensar’”².

Deleuze discerne, na obra de Proust, ao menos *quatro tipos de signos*: mundanos, amorosos, sensíveis e da arte. Cada um deles produz um efeito e envolve um sentido, uma verdade própria ao seu universo. Os signos mundanos produzem excitação

¹ DELEUZE, Gilles. *Proust et le signes*, p. 128. (Doravante PS.)

² PS, pp. 116-117.

nervosa e envolvem o sentido da vacuidade; os signos amorosos produzem ciúme e envolvem o sentido da mentira; os signos sensíveis produzem intensidade e envolvem o sentido da coexistência do passado e do presente; os signos da arte expressam um ponto de vista e envolvem o sentido de um mundo original. *Em busca do tempo perdido* consiste num aprendizado em zigue-zague no qual o narrador (Marcel) busca – mas na realidade é levado a – decifrar todos esses universos de signos, inclusive os signos artísticos que, ao final, se revelam como condição de todo o processo de decifração, inaugurando uma nova perspectiva sobre os demais e sobre o tempo.

Os signos da arte se diferenciam porque são imateriais e tornam-se qualidades de timbre que exprimem entidades espirituais: essências ou ideias. Numa grande atriz, num grande músico ou num pintor, não se encontra uma matéria inerte e refratária ao espírito, pois a arte articula a unidade de um signo imaterial e um sentido inteiramente espiritual, exprimindo um mundo. Os signos artísticos não remetem a outra coisa senão a um ponto de vista original como condição de expressão de um mundo singular. Como ressalta Proust, as artes dão consistência a uma “diferença qualitativa decorrente da maneira pela qual encaramos o mundo, diferença que, sem a arte, seria o eterno segredo de cada um de nós”³.

Segundo essa perspectiva, a essência é complicada, se encontra envolvida, nas artes e se exprime, se desenvolve, em matérias espiritualizadas sob a forma de palavras, sons, cores etc. Uma música, uma pintura, uma personagem literária envolvem a complicação de elementos e temas inconscientes, cuja expressão exige uma transmutação da matéria. Nas artes, o que chamamos de estilo é, segundo Deleuze, o que permite operar essas transmutações: desmaterialização dos meios físicos e espiritualização das matérias que, assim, se tornam expressivas⁴. Só um estilo é capaz de operar verdadeiras transmutações dos elementos e, desse modo, refratar um ponto de vista que muitas vezes se fixa.

As essências envolvidas numa obra de arte não se confundem com objetos – não são sequer essências *de* objetos – conforme observa o narrador de *Em busca do tempo perdido*:

Podem-se alinhar indefinidamente numa descrição os objetos pertencentes ao sítio descrito, mas a verdade só surgirá quando o escritor tomar dois objetos diversos, estabelecer a relação entre eles, análoga no mundo da arte à relação única entre causa e efeito no da ciência, e os enfeixar nos indispensáveis anéis de um belo estilo”⁵.

Não se trata, portanto, de descrever aspectos de uma realidade constituída que estaríamos sempre reconhecendo, mas sim de colocar os objetos pressupostos dessa realidade em tensão, numa relação de forças que seja capaz de transfigurá-los. Em outros termos, trata-se de fazer perceber as coisas descritas como signos, ou seja, como algo ainda e sempre a ser pensado.

³ PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*, p. 240.

⁴ PS, p. 61.

⁵ PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*, p. 137.

Em Proust, esse procedimento estilístico é denominado “metáfora”. Porém, aqui, metaforizar não é recorrer a uma figura de linguagem que aproxima formas em função de semelhanças. Deleuze considera que o estilo em Proust é metafórico, mas a metáfora é concebida como *metamorfose*, isto é, relaciona os objetos permutando suas determinações, criando uma zona de indiscernibilidade onde podemos apreender essências, que, por isso mesmo, só podem ser singulares: “Uma essência é sempre um nascimento de um mundo; mas o estilo é esse nascimento continuado e refratado, esse nascimento redescoberto nas matérias adequadas às essências, esse nascimento como metamorfose dos objetos. O estilo não é o homem, mas a essência”⁶. Desse modo, de um ponto de vista proustiano, o problema da arte é captar a vida que ordinariamente aparece entulhada por numerosos clichês:

Só pela arte podemos sair de nós mesmos, saber o que vê outrem de seu universo que não é o nosso [...]. Graças à arte, em vez de contemplar um só mundo, o nosso, vemo-lo multiplicar-se, e dispomos de tantos mundos quantos artistas originais existem, mais diversos entre si do que os que rolam no infinito, e que, muitos séculos após a extinção do núcleo de onde emanam, chame-se esse Rembrandt ou Vermeer, ainda nos enviam seus raios”⁷.

A metáfora como metamorfose é o meio pelo qual Proust nos permite sair de nós mesmos e, conseqüentemente, ingressar numa decifração que consiste em desenvolver sentidos implicados nas suas situações-tema como pontos de vista e emergência de um mundo original: mundo da frivolidade (pelos signos mundanos), mundo do amor (pelos signos amorosos), mundo da sensibilidade (pelos signos sensíveis) e mundos da arte (pelos signos artísticos que se revelam, ao final do romance, o modo pelo qual os demais mundos aparecem necessariamente deslocados de suas pretensas naturalidades).

Assim, o exemplo do amor do personagem Swann por Odette – inseparável do ciúme e envolvendo a mentira – deve ser interpretado como um signo artístico dentro do mundo de Proust. Contudo, esse mundo proustiano, como qualquer mundo artístico, só pode ganhar consistência a partir do estilo. Como em qualquer trabalho artístico, a elaboração de um estilo em Proust não desfaz um todo já pressuposto a ser representado sem, ao mesmo tempo, fazer emergir um mundo com consistência própria. Esse trabalho se efetua sobre a língua: por um lado, o escritor (no caso, Proust) tensiona a língua, tornando as coisas descritas signos; por outro, abre para um campo perceptivo e afetivo que, no entanto, só pode aparecer como *efeito*. Essa segunda potência do estilo é que permite conceber a ideia de todo como resultado: uma unidade derivada e não pressuposta como dimensão dada, suposta realidade constituída previamente.

Em suma, essa dupla potência do estilo revela a importância da literatura de Proust para Deleuze. Ao tratar todo fenômeno como signo e, desse modo, fragmentar uma realidade pressuposta, o que se concebia como *todo* torna-se necessariamente

⁶ PS, p. 62.

⁷ PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*, p. 240.

aberto, *um campo de forças perceptivo e afetivo*. A partir daí, o problema do pensamento não é mais o de representar uma totalidade articulada, mas sim de constituir um conjunto original de fragmentos que pode ser expresso por meio da ideia de multiplicidade:

Desistimos da procura de uma unidade que unificasse as partes, de um todo que totalizasse os fragmentos, porque é da própria natureza das partes e dos fragmentos excluir o Logos, tanto como unidade lógica quanto como totalidade orgânica. Mas há, deve haver, uma unidade que é a unidade desse múltiplo, dessa multiplicidade, como também de um todo desses fragmentos; um uno e um todo que não seriam princípio, mas, ao contrário, o “efeito” do múltiplo e de suas partes fragmentadas; uno e todo que funcionariam como efeito de máquinas, ao invés de agirem como princípios⁸.

Como vimos mais acima, a crítica deleuziana da imagem dogmática do pensamento revela a política como elemento intrínseco ao ato de pensar, pois, ao recusar que o pensamento tenha como objetivo uma verdade antes mesmo de se começar a pensar, abre o campo para a criação de novos sentidos e valores. Nessa medida, o estilo como desarticulador de uma realidade contendo verdades a serem desvendadas torna-se um elemento político fundamental do pensamento. E, aqui, no caso da literatura, é justamente *o estilo* que abre esse campo de forças, passando necessária e diretamente pela língua. Eis por que a ideia proustiana de fazer do francês uma língua estrangeira é um ato político da maior importância para Deleuze. Criar uma língua estrangeira na língua materna, muitas vezes naturalizada, padronizada, é o caminho para que outras possibilidades de vida possam vir à tona, tema que reaparece por outros meios na leitura que Deleuze faz de Franz Kafka e Herman Melville.

Kafka e a máquina de expressão revolucionária

A leitura sistemática que Deleuze e Guattari fazem dos escritos de Kafka, em seu *Kafka: por uma literatura menor*, se singulariza ao tornar perceptível a potência revolucionária dos enunciados kafkianos. Não à toa os autores recorrem a Kafka para falar de uma função de enunciação coletiva e revolucionária da literatura, mesmo admitindo que o próprio Kafka nunca se pretendeu revolucionário⁹. A literatura menor de Kafka é marcada pelo procedimento de minoração, por um tratamento de uma língua maior – nesse caso, a língua alemã imposta pelo Império Austro-Húngaro aos habitantes de Praga – que despoja essa língua maior de sua gramática habitual e a libera de seu encerramento num sistema homogêneo em equilíbrio, fazendo com que ela entre em variação, com que se preste a estranhos usos. Concretamente falando, Kafka parte do uso corrente do alemão de Praga, já notoriamente incorreto e empobrecido dos pontos de vista sintático e semântico, para prolongar essa operação de “desterritorialização” da língua, intensificá-la em uma “desterritorialização

⁸ PS, pp. 195-196.

⁹ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka : pour une littérature mineure*, p. 31, p. 106. (Doravante KLM)

absoluta” que vai “no sentido de uma nova sobriedade, de uma nova correção inaudita, de uma retificação impiedosa”, capaz de criar uma nova sintaxe que acompanha de perto “a sintaxe rígida desse alemão ressecado”¹⁰.

Por que esse procedimento literário é revolucionário?

Certamente não se trata de deslocar a revolução para o campo da enunciação, da expressão, abdicando de vez de vê-la incidindo nos corpos, no conteúdo. Por um lado, a máquina de expressão kafkiana é revolucionária *nela mesma*, ou seja, Deleuze e Guattari já discernem um caráter revolucionário nos enunciados de Kafka. Por outro lado, a máquina de expressão kafkiana não pode ser separada dos corpos nos quais seus enunciados *intervêm*, das coisas nas quais seus signos incidem¹¹. Em “Postulados da Linguística”, Deleuze e Guattari afirmam que “as expressões se inserem nos conteúdos, [...] os signos trabalham as próprias coisas, ao mesmo tempo que as coisas se estendem ou se desdobram através dos signos”¹². E em *Kafka: por uma literatura menor*, já deixavam claro que estávamos diante de “um único e mesmo agenciamento, que se apresenta como agenciamento maquínico de conteúdo e agenciamento coletivo de expressão”¹³. Constatamos imediatamente ser impossível abordar o aspecto revolucionário da literatura de Kafka sem passar pelo conceito deleuzo-guattariano de *agenciamento*.

É sabido que esse conceito foi criado em *Kafka: por uma literatura menor*. Zourabichvili sugere que seu principal interesse é “enriquecer a concepção do desejo com uma problemática do enunciado, retomando as coisas no ponto em que *Lógica do sentido* as havia deixado”¹⁴. Dizendo de outro modo, o conceito de agenciamento articula, põe em pressuposição recíproca, os corpos e as proposições, o desejo e os enunciados, o conteúdo e a expressão. Na sequência de *O Anti-Édipo*, publicado três anos antes, o desejo é agora pensado como conteúdo, um dos polos do agenciamento, estando no polo simetricamente oposto do mesmo eixo, a enunciação, a expressão. Pautando-se nas categorias hjelmslevianas de conteúdo e expressão, forma e substância, matéria e estrato, Deleuze e Guattari, não apenas em *Kafka: por uma literatura menor*, mas também em *Mil Platôs*, propõem que a articulação entre desejo e enunciação decorre da conjunção entre duas matérias amorfas, ou dois fluxos abstratos, que se determinam reciprocamente, a partir desse encontro, como conteúdo e expressão. Como consequência dessa conjunção (que, na terminologia hjelmsleviana, é aludida como “função semiótica”), o que era matéria ou fluxo se estratifica, ou seja, entra em uma função, e adquire uma forma, tornando-se substância formada. Sendo assim, o conteúdo passa a ter uma forma e uma substância, e a expressão também passa a ter uma forma e uma substância. A forma e a substância de conteúdo, assim como a forma e a substância de expressão são estratos. E os estratos sempre se articulam e funcionam pareados. No agenciamento, a forma de conteúdo vai de par com a forma de expressão (assim como ocorre na função semiótica de Hjelmslev), e

¹⁰ KLM, pp. 47-48.

¹¹ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux – capitalisme et schizophrénie* 2, p. 110. (Doravante MP)

¹² MP, 153.

¹³ KLM, p. 153.

¹⁴ ZOURABICHVILI, François. *Le vocabulaire de Deleuze*, p. 9.

ambas aparecem como os dois polos do eixo horizontal. Por isso o agenciamento é, a um só tempo, agenciamento maquínico de conteúdo, de corpos, ou de desejo, e agenciamento coletivo de enunciação, ou de expressão. Entretanto, o agenciamento é tetravalente, e esse eixo horizontal é cortado por um eixo vertical, que vai da valência dos territórios, dos segmentos, em cuja direção essas formas e substâncias adquirem cada vez mais estabilidade, à valência da desterritorialização, em que conteúdo e expressão tendem a se desfazer, a se desarticular, a se deformar, a “desfuncionar”, a desestratificar. O procedimento kafkiano, por ser literário, se iniciaria justamente por uma desarticulação da expressão, que, ao se engajar numa linha de fuga (outro modo de se referir à valência da desterritorialização), arrastaria o conteúdo, então submetido a uma deformação.

Não nos encontramos, portanto diante de uma correspondência estrutural entre dois tipos de formas, formas de conteúdo e formas de expressão, mas diante de uma máquina de expressão capaz de desorganizar suas próprias formas, e de desorganizar as formas de conteúdo, para liberar puros conteúdos que se confundirão com as expressões em uma mesma matéria intensa¹⁵.

Se observarmos que o social, para Deleuze e Guattari – que aqui seguem Spinoza – também é corpo, a desarticulação da expressão imprimiria uma deformação do corpo social, uma dissolução das formas e funções instituídas nesse corpo social. A experimentação da língua, segundo essa lógica, não teria como ser separada de experimentações no campo sociopolítico.

Como ele [Kafka] faz revolução? Ele fará como com a língua alemã, tal como existe na Tchecoslováquia: visto que é uma língua desterritorializada, sob vários aspectos, ir-se-á ainda mais longe na desterritorialização, [...] com uma sobriedade que faz disparar a linguagem em uma linha reta, toma a sua dianteira, acelera suas segmentações. A expressão deve arrastar o conteúdo, é preciso fazer o mesmo com o conteúdo. [...] Já que as máquinas coletivas e sociais operam uma desterritorialização do homem, ir ainda mais longe nessa via, até uma desterritorialização molecular absoluta¹⁶.

A escolha de Kafka como intercessor na criação do conceito de agenciamento deve-se ao fato de ele ser “o primeiro a desmontar essas duas faces [de conteúdo e de expressão] e a dar a elas uma combinação singular, que porta sua assinatura”¹⁷. Deleuze e Guattari discernem, na escrita de Kafka, duas funções: “transcrever em agenciamentos, desmontar os agenciamentos”¹⁸. Há uma “desmontagem ativa” do agenciamento, inseparável do funcionamento do agenciamento. O que essa desmontagem ativa faz é prolongar um movimento que já atravessa o campo social, um movimento virtual das potências diabólicas que batem à porta: “fascismo,

¹⁵ KLM, p. 51.

¹⁶ KLM, pp. 106-107.

¹⁷ KLM, p. 145.

¹⁸ KLM, p. 86.

stalinismo, americanismo”¹⁹. Tais potências diabólicas não são os únicos agenciamentos coletivos de enunciação expressos pela literatura de Kafka. Não é apenas nesse sentido que a literatura é, para ele, “um relógio que avança”, mas também porque expressa as “forças revolucionárias a serem construídas”²⁰. E se a literatura é uma “questão do povo”, é porque apenas o literato é capaz de avançar a enunciação coletiva correspondente a uma nova sensibilidade, a uma nova consciência, a um povo por vir, já que as condições de tal sensibilidade, de tal consciência e de tal povo ainda não estão dadas no campo social²¹. Isso nada tem a ver com falar em nome do povo, tomar a palavra para representá-lo. Ao contrário, trata-se de criar enunciações coletivas que forjam uma nova maneira de viver, ainda completamente virtual. E o escritor celibatário, mesmo aparentemente isolado, é aquele que melhor anuncia essa comunidade potencial, pois seus enunciados são imediatamente coletivos, e os casos individuais (familiares, conjugais) descritos por ele se conectam imediatamente com as coordenadas comerciais, econômicas, burocráticas, jurídicas do campo social²². Onde as três características da literatura menor, “a desterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação”, que tornam o signo “menor” capaz de abarcar “as condições revolucionárias de toda literatura no cerne daquela que é chamada grande (ou estabelecida)”²³.

Por tomarem os agenciamentos maquínicos como seus objetos, os romances de Kafka são considerados experimentações, protocolos sociais-políticos, por Deleuze e Guattari²⁴. Em verdade, todos os escritos de Kafka – contos, novelas, e mesmo cartas – são ditos políticos: “[d]e uma ponta a outra, [Kafka] é um autor político, adivinho do mundo futuro”²⁵. E essa política do enunciado é inseparável de uma alegria do desejo, de uma liberação do desejo bloqueado, estratificado, territorializado²⁶. Esse argumento atravessa todo o livro de Deleuze e Guattari sobre a literatura menor de Kafka:

Um escritor não é um homem escritor, é um homem político, e é um homem máquina, e é um homem experimental (que deixa assim de ser um homem para se tornar macaco, ou coleóptero, ou cão, ou camundongo, devir-animal, devir-inumano, pois, em verdade, é pela voz, é pelo som, é pelo estilo que alguém se torna animal, e certamente com sobriedade). Uma máquina de Kafka é, portanto, constituída tanto por conteúdos e expressões formados em graus diversos quanto por matérias não formadas que aí entram, daí saem e passam por todos os estados. Entrar, sair da máquina, estar na máquina, percorrê-la, aproximar-se dela, ainda faz parte da máquina: são estados do desejo, independentemente de qualquer interpretação. A linha de fuga faz parte da máquina. [...] O problema: de modo algum ser livre, mas encontrar uma saída²⁷.

¹⁹ KLM, pp. 88-89.

²⁰ KLM, p. 33.

²¹ KLM, p. 32.

²² KLM, p. 30.

²³ KLM, p. 33.

²⁴ KLM, p. 89.

²⁵ KLM, p. 75.

²⁶ KLM, p. 76.

²⁷ KLM, p. 15.

Sibertin-Blanc destaca que o conceito de agenciamento surge em *Kafka: por uma literatura menor* não apenas porque os escritos de Kafka são tomados como agenciamentos, mas também, e sobretudo, porque Kafka já lança mão dessa função analítica que é o agenciamento para intervir no campo social. É a chamada função K. Nas palavras do autor:

[A] função de agenciamento serve inicialmente para descrever um certo tipo de produção da escrita kafkiana, os agenciamentos romanescos; mas permite igualmente expor a maneira pela qual os agenciamentos romanescos realizam, a seu modo, uma experimentação ativa do campo social, experimentação que nada tem de representativa, que não advém de uma expressão da intimidade psíquica ou existencial do escritor, mas faz dos romances um instrumento de análise, um procedimento eficaz de “desmontagem” dos agenciamentos sociais²⁸.

O comentador insiste no contraste entre a operação prática da esquizoanálise tal qual teorizada em *O Anti-Édipo*, num viés crítico e propedêutico, com suas tarefas positivas e negativas elencadas no último capítulo, e essa mesma operação já em funcionamento em *Kafka: por uma literatura menor*, em que os escritos de Kafka são analisados por meio da função de agenciamento, o que resulta, ao fim do livro, na definição de critérios de avaliação dos diferentes agenciamentos concretos. Além disso, o próprio procedimento kafkiano é, defende Sibertin-Blanc, uma “esquizoanálise em ato”, na medida em que a literatura menor de Kafka analisa o campo social e diagnostica suas forças emergentes, promovendo a “desmontagem dos agenciamentos sociais da burocracia decadente dos Habsburgo, da nova burocracia soviética, da precipitação do capitalismo na América, da ascensão do fascismo na Europa central e ocidental”. Isso evidencia, segundo ele, a originalidade de *Kafka: por uma literatura menor* como processo analítico de um processo analítico já em curso. “A articulação da enunciação literária, da clínica do desejo e da análise política se encontra aí [em *Kafka: por uma literatura menor*] elevada a um grau de potência sem precedentes”²⁹.

Três vertentes de articulação da literatura menor de Kafka com a política são destacadas por Sibertin-Blanc: a primeira, *sociolinguística*, inscreve a literatura kafkiana nas coordenadas sócio-históricas do campo linguístico; a segunda, *estilística*, toma a experimentação literária de Kafka como criação de uma saída para um impasse político igualmente situado no âmbito da enunciação; a terceira, apenas esta qualificada por Sibertin-Blanc como *propriamente política*³⁰, explora os efeitos produzidos por essa literatura no campo social, em conexão com outros efeitos que aí circulam³¹. Essas três vertentes atestam que o “problema da expressão não é posto por Kafka de maneira

²⁸ SIBERTIN-BLANC, Guillaume. “De la symptomatologie à l’analyse des agencements”, pp. 216-217.

²⁹ Ibidem, p. 217.

³⁰ Do nosso ponto de vista, porém, inscrever uma literatura nas coordenadas sócio-históricas de uma língua e impor um tratamento estilístico para escapar de impasses políticos atualizados no campo da enunciação não são operações menos políticas.

³¹ SIBERTIN-BLANC, Guillaume. “Politique du style et minoration chez Deleuze : de la sociolinguistique à la pragmatique de l’expression”.

abstrata universal, mas em relação com as literaturas ditas menores – por exemplo, a literatura judaica em Varsóvia ou em Praga”³².

Já tocamos na vertente sociolinguística ao expor como Kafka parte do alemão de Praga, que é influenciado pelo tcheco e tem como algumas de suas características “o uso incorreto de preposições; o abuso do pronominal; o emprego de verbos coringa [...]; a multiplicação e a sucessão de advérbios; o emprego das conotações de dor; a importância do sotaque como tensão interior à palavra, a distribuição das consoantes e das vogais como discordância interna”³³, para fazer dele um uso criador e desenvolver seu próprio estilo sóbrio. O alemão desterritorializado de Praga conduz Kafka a formular a tripla impossibilidade da literatura: 1) a impossibilidade de não escrever, já que a literatura tem o papel de determinar as condições de uma enunciação coletiva inexistente no campo social e necessária a uma consciência nacional ainda incerta ou oprimida; 2) a impossibilidade de escrever em outra língua, que não o alemão, dada a distância sentida em relação ao tcheco; 3) a impossibilidade de escrever em alemão, ou no alemão padrão, visto que este foi transformado pelos germanófonos de Praga em “linguagem de papel” ou artificial.

Quanto ao estilo, na literatura menor judaica de Praga, esse alemão desterritorializado é prolongado de duas formas: ou é enriquecido artificialmente, preenchido por simbolismo, onirismo, esoterismo, tornado veículo de metáforas a serem interpretadas, num “esforço desesperado de reterritorialização [...] que acentua a ruptura com o povo e só encontrará saída política no sionismo”, opção de autores como o grande amigo de Kafka, Max Brod; ou esse alemão é arrastado em uma desterritorialização absoluta sem compensação, conquistando *secura* e *sobriedade*, prestando-se a um uso intensivo, assignificante, que liberta o som do sentido (ou melhor, da significação), e ameaça qualquer linguagem sensata, e mesmo qualquer música organizada: “Essa linguagem arrancada do sentido, [...] operando uma neutralização ativa do sentido, encontra sua direção apenas em um acento de palavra, uma inflexão”³⁴.

No que se refere à vertente que Sibertin-Blanc denomina “propriamente política”, essa expressão desarticulada intensa que observamos em Kafka deixa de funcionar para designar coisas, por sentido próprio ou figurado, e faz das próprias coisas circuitos de intensidades puras, numa substituição da metáfora pela metamorfose. “A coisa e as outras coisas não passam de intensidades percorridas pelos sons ou pelas palavras desterritorializadas segundo suas linhas de fuga”³⁵.

A literatura menor é repleta de tensores (evidenciados por Sephiha e Lyotard), que expressam as tensões interiores de uma língua, seu movimento em direção a seus limites³⁶. A intensificação da língua é revolucionária, pois põe em questão a distribuição de centros de poder no corpo da língua. Ao falarem em bilinguismo ou multilinguismo, mais do que se referirem necessariamente a línguas diferentes, Deleuze e Guattari aludem às diferentes funções da língua, e à variedade de fatores

³² KLM, p. 29.

³³ KLM, p. 42.

³⁴ KLM, p. 38.

³⁵ KLM, p. 40.

³⁶ KLM, p. 41.

sociais, relações de força e centros de poder que se distribuem em cada uma delas. Eles substituem a ideia de que a língua é um sistema fechado e estável pela concepção de que cada língua é, nela mesma, um caldeirão de línguas, “uma história enrolada, um caso político”³⁷, ou seja, comporta uma diversidade de funções, em que se espalham centros de poder demarcando o que pode e não pode ser dito em cada uma delas: língua, ou função, vernacular, maternal ou territorial, da comunidade de origem, “daqui” (no caso dos judeus de Praga, o tcheco rural tem esse papel, ao passo que o ídiche desperta medo); língua veicular, urbana, de estado, comercial, burocrática..., “de todos os lugares” (primeira desterritorialização - no caso de Praga, o alemão); língua referencial, da cultura, “de lá” (reterritorialização cultural - no caso de Praga, o alemão e o francês); língua mítica, “do além” (reterritorialização espiritual ou religiosa - no caso dos judeus de Praga, hebraico)³⁸.

No jogo entre essas funções, pode-se chegar a uma intensificação da língua, que a despoja de seu caráter representativo e repressivo. “Servir-se do multilinguismo em sua própria língua, fazer dela um uso menor ou intensivo, opor o caráter oprimido dessa língua a seu caráter opressor”³⁹. Kafka, nesse esforço, se inspiraria no ídiche, mais como língua de teatro popular do que de comunidade religiosa, pois, por ser uma língua cheia de tensores, desprovida de gramática, composta por vocábulos roubados de outras línguas e muito colada ao alemão, o ídiche lhe aparece como “um movimento de desterritorialização nômade que trabalha o alemão”⁴⁰.

Em cada um dos componentes da máquina de expressão de Kafka destacados por Deleuze e Guattari - as cartas, as novelas, os romances - notamos a desterritorialização se intensificando também no âmbito do conteúdo: nas cartas de amor, por meio do pacto diabólico que substitui o contrato conjugal, numa recusa da coordenada familista edipiana do campo social; nas novelas, por meio do devir-animal, que busca uma saída para as opressões; nos romances, por meio dos agenciamentos maquínicos, que desmontam as configurações políticas estabelecidas e experimentam novos arranjos:

A escrita em Kafka, o primado da escrita significa apenas uma coisa: [...] que a enunciação forma uma unidade com o desejo, para além das leis, dos Estados, dos regimes. Enunciação, no entanto, ela própria sempre histórica, política e social. Uma micropolítica, uma política do desejo, que põe em causa todas as instâncias⁴¹.

Melville: ruptura, indeterminação, devir-democrático

O interesse de Deleuze pela literatura norte-americana é notório desde os anos 1970, quando - por ocasião de suas conversações com a aluna Claire Parnet (*Diálogos*) - ele chega a defender uma superioridade da literatura anglo-americana sobre as demais.

³⁷ KLM, p. 45.

³⁸ KLM, pp. 43-44.

³⁹ KLM, p. 49.

⁴⁰ KLM, p. 46.

⁴¹ KLM, p. 77.

Ali podemos encontrar um tema que será amplamente desenvolvido e aprofundado em trabalhos posteriores, até se tornar uma das chaves de sua filosofia com Guattari: o tema-questão-conceito da “linha de fuga como desterritorialização”. A essa altura, o ponto de apoio é a afirmação de D.H. Lawrence sobre o que seria o objeto próprio e mais elevado da criação literária: tornar possível *partir*, traçar *uma linha de fuga*, se evadir a fim de respirar outros ares fora de territórios ético-políticos fechados, abrir o campo para outros domínios, apontar para outras possibilidades de vida... A passagem com que Deleuze abre seu comentário é extraída dos *Estudos sobre a literatura clássica americana* e menciona precisamente Herman Melville, que inicia sua obra “bem no meio do Pacífico”, viajando pelas ilhas, “cruzando a linha do horizonte”⁴². Não são as viagens em si – efetivamente feitas pelo autor norte-americano – que importam, mas sim como elas se tornam matéria-prima para uma reinvenção, para se tornar (devir) outra coisa, mais potente e capaz de outras conexões. É nisso que o contraste com a tendência formalista francesa se torna relevante. Na França, como coloca Deleuze, evadir-se tende a indicar outra coisa: uma saída da experiência deste mundo rumo aos sonhos, ao imaginário – exotismo, misticismo, estetismo etc.

A literatura de Melville emerge dentro desse contexto na obra deleuziana, numa alusão inicial, não ao personagem Bartleby – que será objeto de um longo e belo ensaio posterior (“Bartleby ou a fórmula”, incluído em *Crítica e clínica*, 1993) –, mas a Ahab, protagonista do romance *Moby Dick*, capitão dos mares desgraçado cuja culpa consiste em se deixar levar por uma vontade excessiva, vontade de trair ou vontade de passar além do determinado como possível e lógico, razoável e aceitável:

De que o capitão Ahab é culpado em Melville? De ter escolhido Moby Dick, a baleia branca, no lugar de obedecer à lei de grupo dos pescadores, que quer que toda baleia seja boa para a caça. É esse o elemento demoníaco de Ahab, sua traição, sua relação com Leviatã, essa escolha de objeto que o lança num devir-baleia⁴³.

O foco aqui é esse movimento radical levando à *ruptura* das leis, supostas ou pressupostas pelo entorno, e comportando invariavelmente o risco de morte – linha de fuga que pode redundar em linha de abolição, conforme veremos em *Mil platôs* (1980), escrito já ao lado de Félix Guattari. Assim, na abordagem em torno de outro autor norte-americano (Scott Fitzgerald em seu ensaio autobiográfico *The Crack up*), Deleuze-Guattari aprofundam a compreensão da linha de fuga a partir de três linhas de corte ou segmentação que definem o humano nas suas relações com o meio: linha de corte molar (macropolítica), linha de corte molecular (micropolítica) e linha de fuga⁴⁴. O que fica mais claro agora é que uma fuga é, antes de tudo, *ativa*, mas também *concreta e arriscada* – em direção ao real em devir, a partir de certas coordenadas que são inevitavelmente rompidas, levando muitas vezes à morte.

Quatro pontos merecem destaque a essa altura. Primeiramente, a intuição de que uma linha de fuga implica sempre ruptura ou *desterritorialização*, podendo esta ser

⁴² LAWRENCE, David Herbert. (1923) *Studies in classical american literature*.

⁴³ DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. *Dialogues*, pp. 53-54.

⁴⁴ MP, pp. 242-245.

relativa ou absoluta, numa problematização que se estenderá até *O que é a filosofia?* (1991). Em seguida, a advertência sobre os perigos da desterritorialização absoluta (a fuga implicando um “tempo de morrer”). Em terceiro lugar, o encaminhamento que começa a ser dado ao modo propriamente literário de convocar linhas de fuga – agramaticalidade expressiva tendendo a um uso menor da língua-padrão, algo que vimos afirmado e desenvolvido na análise precedente, do caso Kafka. Por fim, certo destaque dado à literatura dos EUA, cuja razão parece dupla: por um lado, permite mostrar os perigos da desterritorialização absoluta (de Melville a Jack Kerouac, passando por Fitzgerald) e, por outro, levanta a questão da relação desta com uma territorialidade democrática.

O resultado da principal linha de fuga em *Moby Dick* é o devir-baleia de Ahab. Um desejo de vingança anima o capitão a se lançar na caça e destruição do gigante cachalote branco, em tensão com a tripulação do baleeiro Pequod. A brancura de Moby Dick, em contraste com a vasta mistura étnica a bordo da embarcação, os encontros com outras naus, as disputas a bordo – tudo remete a um rico simbolismo político. Contudo, o foco inicial de Deleuze parece se concentrar no movimento de desterritorialização *absoluta* encarnado por Ahab. Poderíamos até mesmo dizer que, nesse primeiro momento, a questão de uma perversão puramente *metafísica* – consistindo em afirmar uma natureza supra-sensível que deveria imperar sobre nosso mundo sensível – é o que está em jogo. Mas esse tipo de perversão, que Deleuze aproximará da lógica sádica, é complexificado no ensaio posterior mencionado acima (“Bartleby ou a fórmula”), revelando não apenas uma possível face política de Ahab como também o polo oposto de sua tendência: o polo angelical e hipocondríaco, característico do personagem-título do conto *Bartleby, o escrivão* ⁴⁵.

Justamente, o avesso de uma normalidade que as leis humanas buscam traduzir não se manifesta apenas na *vontade de nada* de Ahab, conduzindo ao seu devir-baleia e ao problema da desterritorialização absoluta. Esse é apenas um dos polos ditos “Originais” que Deleuze destaca da obra de Melville, cada qual encarnado num personagem-tipo radical. O outro polo original está no contraponto oferecido por Bartleby: seu *nada de vontade*, apontando não exatamente para uma ruptura, mas sim para um estado de *indeterminação*.

Esse parece ser o foco de interesse maior de Deleuze no ensaio de *Crítica e clínica*, por duas razões talvez: 1) porque permite introduzir mais facilmente a face política dos tipos originais melvillianos – a indeterminação encarada como um dos temas da modernidade, quando a humanidade começa a se sentir esmagada pelo crescimento das metrópoles capitalistas e passa a questionar seu lugar nos esquemas da lei,

⁴⁵ DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*, pp. 89-114. (Doravante CC). É a partir do breve comentário em torno do último romance de Melville (*Billy Bud*) que é esboçado o paralelo entre o personagem do acusador-traidor, Claggart, e Ahab, ambos vistos como antípodas, respectivamente, de Billy Bud e Bartleby. Deleuze reforça essa ideia de personagens melvillianos “demoníacos” (Ahab ou Claggart) procurando mostrar como, nesse caso, a voz narrativa retoma “uma antiga e misteriosa teoria”, exposta anteriormente por Sade, sobre uma natureza supra-sensível e primeira (*Original*) da qual participariam certos depravados, e que explicaria a atração destes pela destruição e o Nada. Entretanto, a vontade de nada de Ahab ou Claggart é motivada por uma “necessidade” monomaniaca de sacrificar uma presa ou vítima a fim de poder, com isso, desafiar as leis do mundo sensível, visto como natureza segunda (CC, p. 102).

aventando a possibilidade de um futuro (a ideia deleuziana de revolução se revela aqui muito mais *subtrativa* do que disruptiva diante dos esquemas da autoridade)⁴⁶; 2) acima de tudo, porque um tal estado aparece agora, imediatamente e de modo concreto, no próprio uso da língua inglesa, através da fórmula quase agramatical de Bartleby “*I would prefer not to...*”, com a qual Melville marca um estilo econômico, distinto da língua da baleia de *Moby Dick*, *outlandish* em sua profusão alegórica de números e letras⁴⁷.

A originalidade na indeterminação bartlebyana, presente na *forma do conteúdo* (a situação narrada em que Bartleby suspende a atividade normal de escrivão) depende diretamente da *forma de expressão* que o arrasta (o estranho “preferiria não”, em que o condicional não tem função e a negativa não constitui exatamente uma negação por não possuir complemento) – dentro da terminologia ampla de Deleuze e Guattari em *Kafka: por uma literatura menor* e *Mil platôs*.

No entanto, como sugere Deleuze, é sobretudo a suspensão abrupta da frase no “não...” – sem uma continuação que forneça precisão quanto ao objeto da recusa – que, embora aceitável do ponto de vista gramatical, causa tanta estranheza quanto os erros comuns no emprego convencional da língua. O espanto da fórmula-expressão faz cristalizar no *plano do conteúdo* o estado de indeterminação de Bartleby, e com tal força que ninguém consegue passar incólume. É o aspecto de contágio, o modo pelo qual mesmo seu chefe (não por acaso narrador da história), como também os demais funcionários e o próprio escritório de Wall-Street são lançados numa zona indeterminada. Eis por que a fórmula bartlebyana é tão devastadora e se mostra imediatamente política, muito embora o próprio Bartleby demore a perceber o quanto sua desistência inicial de examinar documentos implica a impossibilidade seguinte de copiar documentos, e ainda a impossibilidade de fazer qualquer outra coisa que pudesse ser preferível a examinar ou copiar documentos.

Descobrimos que cada repetição da fórmula bartlebyana é uma etapa no processo de escavação de um fosso que se amplia cada vez mais para engolir qualquer preferência. A distância entre o que se prefere não fazer (examinar documentos, copiá-los, ir até os correios etc.) e um suposto “preferível em seu lugar” não cessa de crescer, de modo que todas as particularidades ou referências vão sendo abolidas. Todas as alternativas dentro do mundo de códigos que Wall-Street representa acabam eliminadas.

Nesse sentido, Bartleby não é um personagem menos *Original* do que Ahab, que também escapa às coordenadas de mundo estabelecidas num dado contexto e que aparecem naturalizadas, “lógicas” e “razoáveis” *a priori*, constituindo um espaço do

⁴⁶ “É todo o século XIX que será atravessado por essa busca do homem sem nome, regicida e parricida, Ulisses dos tempos modernos (‘não sou ninguém’): o homem esmagado e mecanizado das grandes metrópoles, mas do qual se espera, talvez, que saia o Homem do Futuro ou um novo mundo. E num mesmo messianismo percebe-se essa vinda, tanto do lado do proletário quanto do americano” (CC, p. 96). O estado de indeterminação de Bartleby será, então, aproximado da situação do célebre personagem Ulrich de *O Homem sem qualidades*, de Musil: homem sem referências, sem possessões, sem propriedades, sem particularidades – “liso demais” para que alguma determinação possa lhe ser imputada. Bartleby e Ulrich são exemplos de *Homo Tantum* – um “apenas homem”, bem distante da ideia de um gênero humano com atributos pressupostos, pensado à maneira aristotélica.

⁴⁷ CC, p. 93.

possível dado de antemão. Porém, poderíamos ainda estender a argumentação deleuziana e observar que, em *Moby Dick*, esse espaço parece ser sentido como um território demarcado demais por conta de leis exteriores a Ahab, leis que devem ser enfrentadas num embate direto. Daí a necessidade de *partir* num processo de desterritorialização absoluta que se revela, no limite, mortífero. A situação de Bartleby é diferente, sem embate direto contra leis exteriores e com uma morte por esgotamento e não por excesso. De todo modo, como afirma Deleuze: ambos os personagens (Ahab e Bartleby) pertencem a uma natureza primeira, “a habitam e a compõem”, talvez como dois lados de uma mesma criatura, mas afetadas por um sinal de “mais” ou de “menos”⁴⁸.

A perda de referências em Ahab é, de fato, fruto de um *movimento de ruptura* diante de determinações negadas reativamente – “seguindo uma linha de fuga irresistível”, numa violenta tentativa de ultrapassagem, indo sempre *mais* além da linha horizonte, com a autoridade se perdendo “em proveito de forças mais obscuras”⁴⁹, em função de uma vontade de nada animada por vingança. Talvez por isso seja possível erigir como fórmula ahabiana uma frase de autoafirmação do personagem, erguida contra a animalidade da baleia ou contra as leis humanas que representariam limitações: “eu sou o mestre do meu destino”.

Ao passo que o movimento de Bartleby se afigura como *não-movimento* (uma viagem imóvel) em que se prefere nada a qualquer coisa – suspensão que abre espaço para a *indeterminação*, numa atitude passiva que implica subtração (*menos*) diante de territórios demarcados pelo simples fato de tenderem a se sedentarizar. Esse “não-movimento” não se dá em função de nada específico, não é feito contra nada, como no caso de uma transgressão da lei. Não tem o caráter da lógica sádica. É apenas fruto de um nada de vontade que remete a uma espécie de *terra ignota*, campo de forças em puro devir que seria anterior a qualquer territorialidade.

Finalmente, a leitura que Deleuze propõe em torno de Bartleby se aprofunda em três direções: *primeiramente*, no sentido de mostrar a complementaridade dos personagens-tipo originais na obra de Melville; *em seguida*, numa complexificação da análise por meio da apresentação de um terceiro tipo de personagens (as testemunhas), de natureza segunda, em sua relação com os ditos “originais”; e, *por fim*, na tentativa de dar contornos finais à sua hipótese sobre o caráter político da literatura norte-americana do autor com a explicitação daquilo que seria o “mais alto problema” de Melville.

Em primeiro lugar, Deleuze menciona o romance já citado em nota mais acima (*Billy Bud*), precisamente por concentrar em sua narrativa cada um dos dois tipos originais: o “menos” e o “mais”, o hipocondríaco e o monomaníaco, o angelical e o demoníaco. Eles agora aparecem na ligação entre a vítima (Billy Bud, o marujo) e o carrasco (Claggart, o mestre de armas) do romance. As diferenças flagrantes entre, por um lado, Bartleby e Billy Bud e, por outro, Ahab e Claggart importam pouco, uma vez que a questão principal é como os pares de personagens implicam dois modos de

⁴⁸ CC, p. 103.

⁴⁹ CC, p. 99.

desvio das coordenadas da natureza segunda, com conseqüente perda de referências: *ruptura e indeterminação*⁵⁰.

A novidade do novo romance está na possibilidade que oferece de nos fazer acompanhar os desdobramentos do encontro e choque entre dois antípodos originais. Longe de implicar uma mistura caótica de forças capaz de conduzir a uma fuga das coordenadas do mundo do HMS Belipotente, a reação de Claggart diante da “lisura” de Billy Bud (não menos *Homo tantum* do que Bartleby) e a subsequente condenação inapelável deste permitem uma reterritorialização em que os segmentos parecem se tornar ainda mais rígidos do que na abertura do romance.

A aniquilação do marujo Billy Bud, que Claggart almeja, se volta contra si, como no caso de Ahab, mas não redundando num processo de desterritorialização absoluta porque não entra em devir com nada, de tal maneira que a única ruptura possível é uma desestabilização temporária do ambiente na embarcação inglesa. No fim das contas, como afirma um relato sobre a série de incidentes no navio, “já não há mais receio de qualquer impropriedade a bordo do HMS *Belipotente*”⁵¹. Analogamente, a zona indeterminada aberta por Billy Bud aparece como comprometida na medida em que ele se mantém disponível até o final, espantado, mas incapaz de promover uma suspensão da ação que contamine o resto da tripulação, como na relação de Bartleby no ambiente do escritório de Wall-Street.

Assim, o desfecho de *Billy Bud* é tão trágico quanto o final das duas outras obras (*Moby Dick* e *Bartleby, o escrivão*), mas sem ameaçar nada, sem apontar para uma sequência que poderia ser entrevista na voz narrativa agindo como testemunha viva. A narração na terceira pessoa não provém de um personagem do romance. É uma voz narrativa neutra, onisciente. Em suma, não faz parte do meio em que os personagens-tipo originais se movem; meio que, aliás, segue seu curso “normal” sem ser ameaçado (o navio HMS Belipotente) – nem destruído (como o Pequod de *Moby Dick*) nem mantido em suspensão (como o escritório de Wall-Street, em *Bartleby*). Para retomarmos uma terminologia deleuziana: o narrador de *Billy Bud* não pertence à chamada “natureza segunda”; não será testemunha ou profeta, como nos casos de Ishmael (*Moby Dick*) ou do advogado-patrão de *Bartleby*. Mas é exatamente a presença de um narrador-testemunha-personagem que, segundo Deleuze, desempenha um papel fundamental no esquema político melvilliano. E esse ponto, além da complementaridade dos antípodos de natureza primeira, se mostra decisivo na sequência do ensaio deleuziano:

⁵⁰ Claggart trai Billy Bud por inveja e não exatamente para se vingar. Tampouco se insurge contra a natureza segunda das leis, mas sim contra a natureza primeira encarnada por Billy Bud, que o fascina por manifestar uma força que ele consegue apreciar, mas é incapaz de viver. No polo oposto também, Billy Bud não se coloca em posição de suspensão, como Bartleby. Ao contrário, ele parece estar sempre às ordens. Mas tanto a questão da traição de um sistema de normas em nome de uma vontade de nada (Claggart é apresentado pela voz narrativa como “aquele cuja consciência advogava apenas em favor de sua vontade”), quanto a limitação da vontade expressa na linguagem e na impossibilidade de agir (indagado sobre seu crime, Billy Bud explica que “se tivesse conseguido fazer uso da língua, não teria batido em Claggart”) justificam o esquema deleuziano. A *ruptura* operada por Claggart a bordo do HMS Belipotente é parcial, mas está lá; assim como um estado de *indeterminação* é escavado quando Billy Bud se revela incapaz de qualquer malícia, incapaz de fornecer qualquer motivo para as mentiras e a acusação de Claggart.

⁵¹ MELVILLE, Herman. *Billy Bud*, 135.

Em Melville, há enfim um terceiro tipo de personagem, aquele que está do lado da lei, guardião das leis divinas e humanas, da natureza segunda: é o profeta. (...) Ishmael em *Moby Dick*, o capitão Vere de *Billy Bud*, o advogado de *Bartleby* têm essa potência de “Ver”: estão aptos a captar e compreender, na medida do possível, os seres da natureza primeira, os grandes demônios monomaníacos ou os santos inocentes e, às vezes, ambos⁵².

É por meio dessa complementação da tipologia dos personagens melvillianos que Deleuze consegue traçar um plano engenhoso para pensar a formação social-cultural-política dos EUA fora dos clichês habituais que tendem a reduzir a experiência estadunidense às suas origens puritanas e ao seu desenvolvimento capitalista e imperialista, com as eventuais diferenças encaradas unicamente como exceções sem maiores consequências. A genialidade de Deleuze não está apenas em enfatizar a presença desses personagens *Originais* como peças *constituintes* no quadro do “Novo Mundo da América”, atuando em polos complementares (*Bartleby* e *Billy Bud*, *Ahab* e *Claggart*); mas também em sugerir: 1) que a literatura de Melville visa, em última instância, a uma identificação ou reconciliação entre esses antípodas; 2) que essa identidade “pressentida” é o que pode colocar a democracia, permanentemente marcada pela sombra de comerciantes escroques, em questão (em devir); 3) que ela deve passar por outro tipo de reconciliação, agora entre os originais e o cotidiano de natureza segunda; os loucos e as testemunhas; 4) que tal dupla identificação assinalaria, enfim, a presença de uma comunidade virtual em meio à atualidade puritana e capitalista (um devir-democrático) contra as hierarquias autoritárias paternas:

Qual é, portanto, o mais alto problema que assombra a obra de Melville? Encontrar a identidade pressentida? Com certeza reconciliar os dois originais, mas, para isso, *reconciliar também o original e a humanidade segunda*, o inumano com o humano. Não há bons pais, eis o que provam o capitão Vere ou o advogado de *Bartleby*. Não há senão pais monstruosos e devoradores e filhos sem pai, petrificados. Se a humanidade pode ser salva, e os originais reconciliados, é somente na dissolução, na decomposição na função paterna⁵³.

No idioma de Nietzsche - do qual Deleuze se vale para chegar aos dois polos originais em termos de “vontade de nada” e “nada de vontade” -, poderíamos apontar ainda as duas formas de niilismo que o filósofo alemão detecta como alternativas à negação moral da vida: de um lado, o niilismo reativo de *Ahab* e, talvez, de *Claggart*; de outro, o niilismo passivo de *Bartleby* e, talvez, de *Billy Bud* - duas formas embrionárias na direção de uma negação plenamente imanente à afirmação trágica da vida, ensejando a criação de outras possibilidades de existência. O que Deleuze parece indicar é um caminho pelo qual esses dois niilismos se revertem numa negação ativa ampla, contra a chamada função paterna (transcendente), apontando numa direção ética e política, rumo ao que poderíamos denominar de devir-democrático. Ou, nos

⁵² CC, p. 103.

⁵³ CC, pp. 107-108.

termos do próprio Deleuze, extraídos de Melville: à realização de uma comunidade de irmãos sem hierarquia (nem Deus, nem Pai), sem caridade ou filantropia, uma comunidade de celibatários, colocando tudo em devir⁵⁴.

Para tanto, ele convoca aquele que foi provavelmente o mais nietzschiano dos literatos, D.H. Lawrence:

Lawrence dizia que era isso o novo messianismo ou contribuição democrática da literatura americana: contra a moral europeia da salvação e da caridade, uma moral da vida em que a alma não se realiza senão ao tomar a estrada [que pensemos aqui em Kerouac e Salinger], sem outra meta, exposta a todos os contatos, tentando salvar outras almas, desviando das almas que soam autoritárias ou lamurientas demais, formando com seus iguais acordes fugidios e não resolvidos, sem outra realização, que não fosse a liberdade, sempre pronta a se liberar para poder se realizar. A fraternidade, segundo Melville ou Lawrence, é uma questão de almas originais: talvez só comece com a morte do Pai ou de Deus, mas sem derivar delas⁵⁵.

Considerações finais

Os três casos literários aqui apresentados – Proust, Kafka e Melville –, que se distribuem em tempos diferentes da obra de Deleuze, dão acesso a questões fundamentais de sua filosofia, por exemplo: a crítica à imagem dogmática do pensamento; a importância do conceito de agenciamento para articular o desejo e a política; a diferença entre tipos que exprimem modos de existência singulares (o tema deleuziano do *Homo Tantum*) a partir do conceito de desterritorialização etc. Esses temas, que ressurgem em diversos outros momentos de seu trabalho, convergem para o problema comum do estilo literário.

Assim, em Proust, vimos como a potência dos signos aparece na própria língua produzindo efeitos sobre ela e sobre o sentido; conseqüentemente afetando nossos pressupostos acerca do pensamento e da vida. O estilo proustiano é metafórico, mas a metáfora, em vez de uma figura de linguagem abstrata, se apresenta como uma maneira concreta de deslocar nossa experiência ordinária e dar consistência a outros pontos de vista. No caso de Kafka, destacamos o conceito de agenciamento, a um só tempo maquínico e coletivo, como noção fundamental para dar conta da desterritorialização da língua alemã abrindo para um campo de resistência política das minorias de Praga. Por fim, no que concerne a Melville, tratou-se de mostrar como uma fórmula agramatical é capaz de desencadear um violento processo de desterritorialização encarnado em modos de existência radicais, que colocam em questão o estado de coisas e remetem a uma nova política.

⁵⁴ CC, p. 108.

⁵⁵ CC, p. 112.

Referências bibliográficas:

- DELEUZE, Gilles. (1962) *Nietzsche et la philosophie*. Paris : PUF, 2005.
- DELEUZE, Gilles. (1964/1970) *Proust et les signes*. Paris : PUF, 2007.
- DELEUZE, Gilles. (1993) *Critique et clinique*. Paris : Minuit, 2006.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. (1975) *Kafka : pour une littérature mineure*. Paris : Minuit, 2005.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. (1980) *Mille Plateaux - capitalisme et schizophrénie* 2. Paris: Minuit, 2006.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. (1991) *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris: Minuit, 2005.
- DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire.(1977) *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1996.
- LAWRENCE, David Herbert. (1923) *Studies in classical american literature*. Londres: Penguin Books, 1971.
- MELVILLE, Herman. (1853) *Bartleby, o escrivão*. São Paulo: Editora Cosaq & Naify, 2005. Tradução de Irene Hirsch.
- MELVILLE, Herman. (1924) *Billy Bud*. São Paulo: Editora Cosaq & Naify, 2003. Tradução de Alexandre Hubner.
- MELVILLE Herman. (1851) *Moby Dick*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1950. Tradução de Berenice Xavier.
- PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. São Paulo: Editora Globo, 2013. Tradução de Lúcia Miguel Pereira.
- SIBERTIN-BLANC, Guillaume. "De la symptomatologie à l'analyse des agencements: L'instance problématique d'une 'philosophie clinique' chez Deleuze". In: *doispontos*. Curitiba, São Carlos, vol. 8, n. 2, outubro, 2011, pp. 199-233.
- SIBERTIN-BLANC, Guillaume. "Politique du style et minoration chez Deleuze: de la sociolinguistique à la pragmatique de l'expression". In: JDEY, Adnen (org.) *Les styles de Deleuze*. Bruxelles: Les Impressions Nouvelles, 2011, pp. 183-206.
- ZOURABICHVILI, François. (2003) *Le vocabulaire de Deleuze*. Paris: Ellipses, 2003.

Recebido / Received: 28/06/2024
Aprovado / Approved: 28/06/2024