

# Escrever sensações, inscrever afectos: notas para uma teoria literária menor segundo Gilles Deleuze

Caio Vinícius Russo Nogueira\* 

## Introdução

*Não poderia de nenhum modo sustentar a esmagadora arquitetura da minha vida se não fosse eu mesmo, inteiramente, um órgão sensorial dela.*

Mircea Cărtărescu

A nossa biblioteca íntima se constitui por meio de uma singularização. Não um livro, mas uma série de livros que se bifurca através de uma conexão instável, às vezes pouco articulada. Caminho tortuoso cujo horizonte, sempre inatingível, porém visado, se altera enquanto novas leituras são feitas, diferentes personagens são conhecidas e distintas paisagens são desveladas. E preferir um autor a outro, depois de percorrido um tanto do trajeto, partindo dessa ou daquela ideia, é sempre assumir uma posição, ainda que, não raro, uma posição inconscientemente opaca. Essa posição, no entanto, não é dada de partida, ela se configura ao passo que os livros se encadeiam, que as páginas se imiscuem umas nas outras como num estranho palimpsesto. E sabemos que “preferir” Goethe a Kleist não se reduz jamais à esfera pessoal. É toda uma postura ético-estética que se encontra lançada, toda uma ressonância com o maior ou o menor, o estabelecido ou a margem, a beleza *e* o irregular, a harmonia *e* a deformação. Essa postura não diz respeito às “preferências” apenas; antes, é uma determinada imagem do pensamento, um estilo, uma visão de mundo, um território ou um ritornelo que dota de sentido e traça por sobre o caos um plano distributivo no qual os signos, i.e., os afectos<sup>1</sup>, operam ou deixam de operar, capturam ou passam, indiferentes, ao largo do sujeito caso ele não tenha a força necessária para contraí-los em si.

Quem pensou isso ou aquilo? Quem escreveu aquela frase ou verso? A qual autor pertence esta imagem? De quem é esta descrição inusual? De antemão, podemos dizer que tudo se encontra do lado do afecto, mesmo que não estejamos em condição de abordar, ainda, o que significa o conceito de afecto – de modo mais específico, o afecto na literatura segundo Gilles Deleuze, que será elaborado ao longo deste ensaio. De todo modo, podemos antecipar uma circunscrição prévia que nos guiará:

Nós somos feitos de afectos. E eles não são simples *feitos*. Os afectos não se reduzem à expressão passageira de certos estados interiores da alma que surgem na superfície de nossa pele, de nossas pálpebras ou de nossos zigomáticos fazendo turbilhão no nosso corpo inteiro

\* Doutorando em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) na Universidade de São Paulo (USP), Brasil. Pesquisador convidado na Sorbonne Université, França. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. *E-mail*: nogueira.cvr@gmail.com

<sup>1</sup> Os afectos podem ser compreendidos, neste ensaio, num sentido spinozano (ação) revisitado e remodelado por Deleuze.

antes que nós possamos passar a outra coisa, “as coisas sérias”, como se diz. Os afectos são *fatos* por si só. Eles *nos fazem* como somos quando confrontamos o mundo ou quando nós aparecemos a nossos semelhantes por lhes exprimir – no sentido radical desse verbo: no sentido spinozista ou deleuziano – algo. São fatos no sentido em que, longe de serem puramente passivos ou reativos, eles *fazem*: criam uma configuração nova na interface do nosso psiquismo, do nosso corpo e do mundo; dão origem a novos significados; improvisam uma relação inédita com o outro; *fundam* uma temporalidade imprevista, frequentemente decisiva para nossa história [...] A turbulência que eles causam, mesmo uma só vez e sem aviso prévio, deixará vestígios por longo tempo (DIDI-HUBERMAN, 2023, p. 15)<sup>2</sup>.

Esse plano de referências, da turbulência temporal de frases que se entrecrocavam, de ideias que ecoam e se dissipam para se reintegrar, conjugadas ou não, consonantes ou em contraponto, se constitui como uma dimensão impessoal que implica o sujeito e se explica nele, sem, entretanto, se reduzir a ele. E a etimologia vem ao nosso auxílio. Implicar significa “dobrar dentro”; e explicar, “dobrar para fora”, desdobrar. A leitura é, portanto, um exercício de sístole e diástole do espírito, um dobrar e um desdobrar. Contraímos: a leitura se implica em nós, se dobra; descontraímos: a explicamos, ela se desdobra em nós, mas também para fora de nós. E o plano de dobra e desdobra difere do nosso eu, primeiro por ser adquirido, e, caso continuemos com as leituras, o plano não passará nunca de um processo instável sempre em vias de se transformar; segundo, essas leituras nos violentam, nos moldam: cada livro lido, cada página contraída e descontraída, é também um golpe de cinzel na *heteropoiêsis* de um eu ele mesmo cambiante. Como veremos, não se trata nunca de nenhum tipo de projeção, pois *são os afectos das obras que agem em nós*.

Partir dos afectos, das sensações, como mote de leitura e experimentação, talvez seja abrir a possibilidade para uma teoria literária *menor*<sup>3</sup>. Para isso, precisamos circunscrever os conceitos e delimitar suas áreas de atuação. A tendência a hipostasiar uma dicção filosófica numa chave meramente reprodutiva é tão perniciosa quanto reduzi-la ao seu suposto lugar de origem. Tendo em vista esses riscos, este ensaio se inscreve, portanto, numa tentativa bastante específica: desdobrar alguns conceitos e, na medida do possível, explicá-los, visando um aprofundamento futuro. Uma parte considerável do que chamamos de teoria literária menor, ainda como mera possibilidade, em que se incluem os aspectos políticos e uma nova compreensão da linguagem através de uma teoria dos acontecimentos, não será abordada aqui a não ser de modo bastante lateral. Ao longo desse ensaio, esperamos demonstrar, por meio dos conceitos de “devir”, “afectos e perceptos”, “território”, “ritornelo”, de que modo uma estética deleuziana mobiliza e articula uma nova compreensão do fato literário<sup>4</sup> em relação aos afectos; e essa constelação de conceitos não vai, ao que nos parece, sem consequências para a teoria da literatura.

<sup>2</sup> As traduções do francês são nossas.

<sup>3</sup> Uma prática *menor* não significa, em nenhuma medida, uma prática sem critérios; pelo contrário, para deslocar o “maior”, uma “ciência menor” deve compreender a ciência maior (ou real, no sentido aristocrático do termo) e aquilo que ela necessariamente implica em seus próprios termos e avanços. Não se trata, portanto, de qualquer tipo de desprezo, mas de uma necessária abertura, pois “a ciência menor não cessará de enriquecer a maior ao lhe comunicar a sua intuição [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 605).

<sup>4</sup> Sobre o fato literário enquanto “construção verbal dinâmica”, cf. Tyniánov (2020, p. 164).

Como veremos, falar em sensação significa falar, necessariamente, em afectos; o que significa dizer que uma outra forma de definir esse ponto de vista acerca da literatura poderia se concentrar num problema bem localizado: de que modo a literatura, esse conjunto de signos magros, tão esqueléticos quanto Dom Quixote e Rocinante (FOUCAULT, 1966, p. 67) espargidos sobre um suporte, papel, tela ou outro, pode, para além do seu potencial enunciativo, para além do imperativo da comunicação, transmitir mais do que aquilo que diz? O que é esse efeito que não pode ser reduzido, ao menos por direito, nem àquilo que significa nem ao significante vazio que transporta determinado *sema*? Esses problemas, por sua vez, acarretam outro, mais prático e diretamente ligado à reflexão de uma teoria literária *menor*: se algo como uma sensação existe na literatura, se a literatura é de fato capaz de transmitir, mas também de *inscrever* afectos e perceptos, de que modo podemos recuperar, cartografar, traduzir essas sensações escritas através das cenas do pensamento teórico, analítico e crítico?

Essas três questões, embora não tenhamos a pretensão de respondê-las, se encontram intimamente ligadas e permeiam, ao longo de todo esse ensaio, aquilo que Rancière (1998, p. 185) denomina de “metafísica da literatura”. A noção de “metafísica da literatura” pode ser pensada como a palavra que é mais do que palavra, o signo (affecto) que transborda o seu significado, vibração semântica ou sintática que desloca o sentido provocando um determinado efeito; efeito esse que faz da própria linguagem um devir-sensível, já que a linguagem não se encontra mais reduzida à enunciação, à comunicação ou à simples transferência<sup>5</sup>. A metafísica da literatura é a “crença” nessa possibilidade plástica da linguagem, uma modulação através de velocidades e estagnações, procedimentos que criam sensações a partir do insensível da palavra escrita, fazendo com que a “matéria” (linguagem) devesse “expressiva” (estética). Em outros termos, a forma e a substância de expressão ganham, de certo modo, liberdade em relação à forma e à substância do conteúdo<sup>6</sup>.

Do ponto de vista da retórica, poderíamos dizer que a *elocutio*, o “ornamento”, o modo como se escreve, se desvincula e ganha autonomia tanto em relação à *inventio*, o argumento do qual se parte, quanto à *dispositio*, a organização das partes componentes do discurso (RANCIÈRE, 1998, p. 185). E o

<sup>5</sup> Para Jacques Rancière, não há mais do que uma “metafísica da literatura”, a do “sensível do insensível”, “contradição infinita da autonomia e da heteronomia”, no qual o *logos* se torna *pathos*, e o *pathos*, por sua vez, *apatia* (RANCIÈRE, 1998, p. 185); em outras palavras a metafísica da literatura é a promessa sensível do discurso. A afirmação desse “próprio” à literatura, ainda segundo Rancière, tem, no entanto, um custo: a intrusão do transcendente na imanência. Parece-nos, porém, que a defesa de um “impróprio” da literatura, tal qual faz Rancière, ao menos no ponto de partida do trabalho com o “material artístico”, não denota nenhum tipo de contradição com uma sensação específica que a literatura cria, sobretudo por diferenciação no que diz respeito a esses discursos – como o “profético” em Rimbaud, por exemplo. A diferença, contudo, não é subordinada ao material artístico e ao “impróprio”. Os agenciamentos, ou, em outras palavras, os procedimentos criados pelos escritores, envolvem um tipo de singularização diferencial desse “impróprio”. Em outros termos, não há uma “matéria própria” da literatura, mas um tratamento diferencial dessa “matéria” qualquer, os mais variados discursos – ao menos nesse aspecto, o princípio da *Ostranenie*, de Chklovsky (2019) parece-nos continuar válido. Nossa tentativa vai, portanto, em outro sentido, a saber: o de uma sensação virtual que torna sensível os limites da sensibilidade por meio da escritura estética enquanto *inscrição de afectos*. É a passagem do inespecífico do fluxo de palavras, essa “letra órfã” que vaga sem pai dos mais diferentes discursos, tal qual identificada por Rancière, por meio de procedimentos inventados pelos escritores, sejam eles quais forem, que seria possível afirmarmos algo como uma especificidade diferencial do literário. É desse modo, aliás, que entendemos o conceito de “máquina literária”.

<sup>6</sup> Sobre a distinção da função semiótica da “expressão” e do “conteúdo”, cf. Hjelmslev (1971, p. 65-79).

discurso, se é que podemos falar apenas de discurso no caso de uma escritura estética, já que não se trata apenas de transmitir enunciados nem de convencer a partir do exercício retórico, se torna, então, “hipercodificado” (ECO, 2017, p. 227-229), excedendo assim o seu caráter designativo e referencial: a palavra sai dos gonzos da comunicação<sup>7</sup>. De certo modo, poderíamos arriscar dizer que, na escritura literária, a palavra pode devir outra coisa: imagem-textura (composto de afectos e perceptos).

## Tecido de afectos, literatura

São três grandes imagens do pensamento, produtoras de conceitos, funções e sensações a fim de confrontar o caos, que formam o “cérebro” (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 201-219). Essas três imagens – a da filosofia, a da ciência e da arte – que mapeiam a luta do pensamento contra o caos que nos cerca, encontram zonas turvas, áreas de contato e regimes intermediários, temperados, que nos permitiriam falar de certa porosidade entre elas. No entanto, essa porosidade limítrofe não desagua nem numa suposta indistinção, da filosofia com a literatura, por exemplo, nem numa suposta hierarquia de uma em relação à outra. Cada imagem é necessariamente traçada por seus próprios problemas constitutivos. Essa descrição do “cérebro”, o mapa que esquadrinha e recorta o caos, ela mesma eminente e declaradamente filosófica, não visa dizer, numa pretensa chave moral, o que é que cada uma das imagens deve ou não deve fazer, mas sim aquilo que elas fazem, aquilo que elas efetuam de fato (*quid facti?*) e de direito (*quid juris?*)<sup>8</sup>. A filosofia cria conceitos, a ciência funções, e a arte, afectos e perceptos.

Como dissemos, a arte cria “afectos e perceptos”, no entanto, o que são esses “afectos e perceptos”? De que modo podemos utilizá-los para pensar, por exemplo, a literatura? Pode a teoria da literatura se servir deles sem diluir a leitura de determinado autor ou obra no simples decalque de conceitos deleuzianos? Para abordarmos essas questões, partiremos de um extenso trecho de Deleuze e Guattari para refletirmos sobre essa revitalização do campo da estética, tomando os conceitos e explicitando-os:

O jovem homem sorrirá sobre a tela tanto quanto essa durar. O sangue bate sob a pele desse rosto de mulher, o vento agita um galho, e um grupo de homens se apressa a partir. Em um romance ou um filme, o jovem homem cessará de sorrir, mas recomeçará se a gente voltar em tal página ou tal momento. A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. Ela se conserva e se conserva em si (*quid juris?*), ainda que de fato ela não dure mais do que seu suporte e seus materiais (*quid facti?*), pedra, tela, cores químicas, etc. A jovem guardará a pose que ela tinha há cinco mil anos, gesto que não depende daquele que o fez [...] Se a arte conserva, não é ao modo da indústria, que acrescenta uma substância para fazer durar a coisa. A coisa tornou-se desde o início independente de seu “modelo”, mas ela o é também dos outros personagens eventuais, que são eles mesmos coisas-artistas, personagens de pintura respirando esse ar de pintura. E ela não é não é menos independente do espectador ou do ouvinte atual, que não fazem mais do que experimentá-la depois caso eles tenham força. E o criador, então? Ela é independente do criador pela autopoisição do criado que se

<sup>7</sup> Essa não é, no entanto, a tese de Umberto Eco.

<sup>8</sup> David Lapoujade (2014) insiste na importância dessas duas questões como orientação para toda a filosofia de Gilles Deleuze.

conserva em si. Isso que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um *bloco de sensações*, isso significa dizer, um composto de *perceptos e de afectos*. Os perceptos não são mais percepções, eles são independentes de um estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, eles transbordam a força disso que passa por eles. As sensações, perceptos e afectos, são *seres* que valem por eles mesmos e excedem todo o vivido. Eles são ausentes em relação ao homem, poderíamos dizer, pois o homem, tal qual é pego na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele mesmo um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 163-164).

As questões são muitas e a aparente clareza do texto envolve problemas os mais diversos. De início, é possível extraírmolos, do primeiro parágrafo, a seguinte proposição: a arte (incluindo a literatura) se conserva em si e independe tanto do criador quanto do receptor. E isso é facilmente verificável por qualquer leitor, espectador ou ouvinte. Anna Kariénina estará para sempre no derradeiro instante, indecisa entre se lançar aos trilhos ou voltar; mas ela estará também para sempre olhando as ridículas orelhas do marido sob o chapéu<sup>9</sup>. Ela viverá incontáveis vezes, tantas quantas forem lidas, o dilema do adultério, a sensação de que há uma responsabilidade afetiva, mas também moral, em relação ao filho, etc. Em *As velas ardem até ao fim*, de Sándor Marai (2001) o velho homem estará para sempre à espera do seu amigo que o traiu com a sua esposa, mas estará, do mesmo modo, diante dele, como nas últimas páginas. Não nos parece abusivo dizer que tal e tal personagem estará sempre em vias de, e, ao mesmo tempo, de um ponto de vista virtual, em outro lugar, concluindo a ação que começou ou se interrompeu; o que significa dizer que as personagens, eventos e paisagens se encontram numa virtualidade que se arrasta para todos os lados e se atualiza a cada leitura.

No caso da literatura, que é o que nos interessa particularmente aqui, as personagens, tanto quanto as paisagens, existem simultaneamente em cada uma das cenas narradas. Basta uma virada de página e Emma, enfim, morre. Basta um retorno e Marcel, o herói proustiano, estará preso à insônia, e a menina Horgos, em *Sátántangó*, de László Krasznahorkai (2022), na sua luta agônica com o gato ou em vias de se suicidar. Se a arte conserva, e se conserva em si, é porque ela se encontra fixada em determinado suporte. Na literatura, esse suporte são as páginas, tanto de um manuscrito quanto de um livro, de uma tela etc. Mas, como veremos mais à frente, a sensação literária, ou artística, num sentido amplo, não se restringe ou se confunde, ao menos por direito, com o material, embora não exista, por óbvio, sem ele.

Em direção ao segundo componente da proposição, a “coisa-artista” é independente do criador e do receptor, o que significa dizer ao menos duas coisas: o objeto artístico não se reduz à intencionalidade do criador, i.e., há uma independência da coisa criada em relação ao vivido do artista, sua biografia, etc; e a segunda, com maiores implicações para uma estética deleuziana, há também uma independência em

---

<sup>9</sup> A fim de não sobrecarregarmos o texto, e como se trata apenas de exemplos na maioria dos casos, tomamos a liberdade de apenas citar e não referenciar as obras literárias que são, por assim dizer, moeda corrente nos estudos literários. Isso vale também para autores citados *en passant*.

relação ao receptor. Se o receptor recebe apenas depois e se ele tiver força para tal, é porque a coisa-artista não se trata de uma projeção, seja ela imaginária ou não, do sujeito. O encontro com a coisa-artista que nos afeta é adquirido por um tipo de contração, como quando contraímos um vírus ou um hábito, primeira síntese do tempo tal qual Deleuze (1968, p. 97) descreve. Em outros termos, é a obra de arte que nos atravessa caso tenhamos força. Nós somos passivos diante dela, nós a contemplamos, empreendemos um tipo de morada, de espera, e só assim podemos ser atingidos pelo *páthos*, pelos afectos e perceptos que emanam das telas, das páginas ou dos sons. A coisa-artista independente totalmente das veleidades de gosto do receptor; e como independe do receptor, não se trata, como podemos depreender, nem de percepções nem de afecções, mas de sensações que antecedem qualquer tipo de projeção do sujeito em relação à obra. Se esses compostos são “seres”, é porque eles de fato existem numa independência que ultrapassa a representação, que existe apenas por extensão e num segundo momento. Por isso não nos parece suficiente, no caso da literatura, afirmar que a personagem é feita de “papel” ou de “palavras concatenadas em frases por sobre o papel”; ela é também algo mais, algo além do discurso, já que um composto de afectos e perceptos sobe a partir dessas palavras e frases sem se restringir a elas. A literatura é, também e sobretudo, um tecido de afectos:

O que se conserva em direito não é o material, que constitui somente a condição de fato, mas, tanto essa condição seja preenchida (tanto que a tela, a cor ou a pedra não se torne poeira), o que se conserva em si é o afecto ou o percepto [...] A sensação não se realiza no material sem que o material passe inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 166).

Existindo em-si enquanto composto de perceptos e afectos, a obra literária, assim como as outras artes, é um *tecido de sensações*. Bom, sabemos que os afectos e perceptos não são percepções e afecções, pois o sujeito não é “ativo”, e se ele acrescenta algo à obra, sua interpretação particular a partir de tal ou tal experiência, educação estética ou projeção, isso acontece apenas depois. No entanto, ainda não sabemos de fato o que são esses afectos e perceptos que a literatura – assim como as outras artes, cada uma segundo seu modo e segundo sua composição material – produz. Vamos nos deter sobre esses dois conceitos agora, sobretudo no que eles acarretam à literatura, mais especificamente, à prosa e ao romance:

O romance frequentemente se eleva ao percepto: não pela percepção da terra, mas a terra como percepto em Hardy; os perceptos oceânicos de Melville; os perceptos urbanos, ou aqueles do espelho em Virgínia Woolf. A paisagem *vê*. Em geral, qual grande escritor não soube criar esses seres de sensação que conservam em si a hora de um dia, o grau do calor de um momento (as colinas de Faulkner, a estepe de Tolstoi ou aquela de Tchekov)? O percepto é a paisagem antes do homem, na ausência do homem [...]. Os personagens apenas podem existir, e o autor criá-los, porque eles não percebem, mas passam na paisagem e fazem eles mesmos parte do composto de sensações. É Ahab quem tem as percepções do mar, mas ele as tem apenas porque ele passou em uma relação com Moby Dick que o faz devir-baleia, e forma um composto de sensações que não precisa de mais ninguém: Oceano. É Mrs. Dalloway quem percebe a cidade, mas porque ela passou na cidade, como uma “lâmina através de

todas as coisas”, e devém ela mesma imperceptível. *Os afectos são precisamente os devires não humanos do homem, como os perceptos* (e inclusive a cidade), *são as paisagens não humanas da natureza* (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 168-169).

Essa última proposição é bastante lapidar, mas o que significa dizer que os afetos são devires não humanos do homem? De que modo os perceptos podem ser pensados enquanto paisagens – mesmo as cidades – não humanas da natureza? A chave se encontra no conceito de devir, central na filosofia deleuziana.

Devir implica, de fato, uma transformação. Mas qual a natureza dessa transformação? Um exemplo bastante recorrente na obra de Deleuze e Parnet (1977, p. 8), tomado de Proust, é a da relação entre a vespa e a orquídea. A princípio, não há qualquer relação evolutiva entre uma vespa e uma orquídea. Elas não apenas pertencem a gêneros diferentes, para falar com a filosofia, como também a reinos diferentes, para falar com a biologia. Apesar dessa imensa distância evolutiva, a vespa devém, ao ser atraída pela imagem enganosa de uma vespa fêmea elaborada pela orquídea, um órgão da flor, pois é a vespa a responsável por fazer circular o pólen.

Esse caso é de fato exemplar. Em termos deleuzianos, e partindo desse caso, podemos dizer que o devir é, antes de mais nada, um bloco em que dois termos, sem qualquer relação causal estrita, e por acaso, ao menos de partida, se conjugam. Algo da vespa se desloca, um termo A, poderíamos dizer, e se encontra com algo da orquídea, um termo B, numa relação de *extrema vizinhança*: eis o devir enquanto evolução a-paralela. E no caso da arte? Qual a relação do devir vespa-orquídea com a arte? Deleuze e Guattari, por meio do conceito de devir, redefinem, como veremos, a nossa relação com arte, e, conseqüentemente, com a literatura, em relação ao mundo. Antecipando, a arte deixa de ser uma produção integralmente humana. Para a literatura, então, não se trata de uma noção de linguagem, a partir das investidas estruturalistas, sobretudo, que se refere somente a si mesma e não pode indagar de fato nenhum objeto *extralinguístico*; o que se encontra em jogo é, como veremos, outra coisa: é pela diferença que a linguagem na literatura, enquanto aparelho de captura de forças, se articula ao mundo como inscrição de afectos e perceptos.

## **Estilo, território e ritornelo**

Ao escrever, ao torcer as palavras, a sintaxe, deslocando a semântica através do estilo – compreendido enquanto determinado tratamento dispensado à língua que visa, sobretudo, extrair determinados efeitos – o escritor devém, no ato da escrita, outra coisa, um animal, uma paisagem, uma hora de um dia. É esse o devir não humano que o escritor captura: afectos e perceptos. A linguagem se torna na elaboração estética da literatura, um instrumento de captura – e isso não vai sem ressonâncias quanto à questão da literatura como predação em Pascal Quignard (1995), que faz parte do que ele chama, retomando a vilipendiada tradição da sofística grega e passando pela retórica latina, Frontão, sobretudo, e chegando a escritores como Klossowsky e Bataille, de “retórica especulativa”. E não se trata, também, de nenhuma relação de semelhança, de identificação entre o objeto descrito e a linguagem utilizada;

enquanto instrumento de caça, a linguagem da escrita se conecta com tudo aquilo que o humano não é ou não pode ser, como um devir que se faz em relação, para continuarmos com Quignard, às “bestas” que caçavam a sua presa; a finalidade dessa linguagem, notadamente nutrida pelo a-fundamento, o grito inumano da noite indistinta, é pura predação; e a própria linguagem, nesses termos, se torna, como ela nunca deixou de ser, aliás, inumana, animalesca.

Falar em devir na literatura não significa, portanto, falar em qualquer tipo de imitação ou representação, como no conceito de *mimesis* e tudo que ele acarreta, mas sim de uma captura de termos por diferenciação. O devir-inseto de Kafka, o devir-barata de G. H., o devir-aranha de Cărtărescu, o devir-gato da menina Horgus, mas também o devir-Oeste de Cormac MacCarthy ou o devir-cidade em Luís Ruffato são agenciamentos (os procedimentos, por exemplo, são agenciamentos) que fazem a linguagem se conectar com outros regimes de signos, outros fluxos de códigos: ritornelo.

A arte não começa com os homens, dizemos, mas o que não havíamos dito, é que ela se inicia com o território. O que é um território? Para Deleuze e Guattari, podemos dizer, ainda que *en passant* e de forma muito menos precisa do que gostaríamos, que o território é um complexo sistema de ritmos e contrapontos. Notadamente retirado de um de modelo musical, um território e, posteriormente um ritornelo, codifica e sobrecodifica os entes criando signos por meio de uma inscrição e uma modulação garantidas, sobretudo, pela tarefa da assinatura que devém-estilo. O território é a circunscrição modelar de um espaço-tempo específico, com dinâmicas e afectos próprios. De modo sumário, a diferença entre o sinal e o signo se encontra no afecto (o signo, em última instância, é um afecto). O signo sidera segundo esse ou aquele regime de signos (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 140-184), ele deve afetar para se tornar um signo, ser um tipo de violência ao pensamento que se diferencia da infinidade de sinais que nos cercam. Um signo, então, como diz Anne Sauvagnargues (2005), é necessariamente uma intensidade diferencial (flagrante e, no entanto, didática tautologia) que força o pensamento a sair de si, levando as faculdades, que esquematizam nosso acesso ao mundo e nosso conhecimento sobre ele, ao limite. Esse “sistema aberto”, o território que devém ritornelo, cria na anomia de um determinado espaço uma heteronomia que o retira do indiferenciado. A separação entre os espaços, entre os pontos, a partir de uma codificação, primeiro como assinatura, depois como estilística, torna sensível tal parte separada: esse é o início “escondido” da arte.

Um pássaro, por exemplo, faz um território ao codificar determinado espaço utilizando determinado canto. Esse canto, no entanto, nunca é isolado, já que ele varia de acordo com a finalidade, marcar um território, sedução para o acasalamento, disputas, etc. O território e, depois, o ritornelo, é esse conjunto de ritmos e melodias que codificam, sobrecodificam, distribuem e funcionalizam os entes. O ato de inscrever esse ritmo, é o que Deleuze denomina uma assinatura, que vai devir, por sua vez, em estilo. Por outro lado, o território nunca se encontra numa estabilização perpétua, inalterável, já que as relações de tal e tal área, uma alteração do clima, por exemplo, o contato com outras espécies e predadores, pode alterar a isomorfia distributiva que sustenta o território, o que significa dizer que todo território é atravessado, de ponta a ponta, por algo que o torna dinâmico, formando, a partir dessa dupla articulação, do ritmo e do contraponto melódico, motivos territoriais atravessados também por uma *linha de fuga*, uma *desterritorialização*.



É necessário dissipar alguns equívocos antes de continuarmos. O território, ao contrário do que pode parecer, não diz respeito ao sujeito que efetua o ritmo, pois há uma autonomia do ritmo, uma autodeterminação desse ritmo, dessa codificação que se transforma ela mesma numa espacialidade e numa temporalidade intensivas da qual o sujeito participa interna (impulsos) e externamente (condições). O ritornelo, por sua vez, não é de fato apenas o ritmo, mas um aglomerado de ritmos e de contrapontos, de multiplicidades que coexistem entre si, mas, também, o movimento de retorno diferencial que desestabiliza esses ritmos e melodias a partir de uma desterritorialização. Cada exercício de codificação, condição para a constituição de um território, torna expressiva a matéria, qualificando-a e, conseqüentemente, retirando-a do indiferenciado. Além desse ritmo, há também, como falamos rapidamente acima, uma melodia, o contraponto, que cria determinada paisagem (ou, poderíamos dizer, determinado conjunto de perceptos):

As qualidades expressivas [...] as cores dos peixes corais [por exemplo], são auto-objetivas, isso significa dizer que elas encontram uma objetividade no território que elas traçam [...] Com efeito, *as qualidades expressivas ou matérias de expressão entram, umas com as outras, em relações móveis que vão “exprimir” a relação do território que elas traçam com o meio interior das impulsões, e com o meio exterior das circunstâncias* [...] Deve-se dizer sobretudo que os motivos territoriais formam *rostos ou personagens rítmicos*, e os contrapontos territoriais, *paisagens melódicas*. Há uma personagem rítmica quando nós não nos encontramos mais na situação simples de um ritmo que seria ele mesmo associado a uma personagem, a um sujeito ou a uma impulsão: agora, é o ritmo ele mesmo que é a personagem [...] As qualidades expressivas entram umas com as outras em relações variáveis ou constantes (é o que *faz* as matérias de expressão), para constituir [...] motivos e contrapontos, que exprimem a relação do território com as impulsões interiores ou as circunstâncias exteriores [Trata-se, então] não mais de assinaturas, mas [de] um estilo [...] A descoberta da paisagem propriamente melódica e do personagem propriamente rítmico marca esse momento da arte [...] Talvez essa não seja a última palavra da arte, mas a arte passou por isso, como o pássaros, motivos e contrapontos que formam um auto-desenvolvimento, isso quer dizer, um estilo [...] Não somente a arte não espera o homem para começar, mas poderíamos mesmo nos perguntarmos se a arte apareceu alguma vez no homem, salvo em condições tardias e artificiais [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 390-395).

Essa pequena montagem de trechos é bastante importante para avançarmos na descrição dos conceitos de afectos e perceptos que a literatura produz. E estamos em condição, agora, de complexificarmos e corrigirmos as imprecisões anteriores. O território, como pudemos perceber, é animado pelo que poderíamos denominar, ainda que de forma aproximada, de dois processos: ritmos e contrapontos (melodia). O ritmo diz respeito à codificação, à “rostificação” que determina um ente segundo esse ou aquele critério, segundo uma distância crítica em relação a outro ente, etc. A partir desse exercício, o ente sai da anomia, da abertura do caos, e se determina, ele ganha uma assinatura. Por outro lado, existe também o contraponto, a paisagem melódica marcada por uma exterioridade atual e virtual que atravessa essa circunscrição rítmica “inicial” e passa a compor com ela, se implica nela, fazendo devir um estilo enquanto composto rítmico e melódico. É a partir dessa dupla articulação, ou duplo agenciamento, que a marca dessa codificação, a assinatura, se torna, por sua vez, estilo.

O território poderia ser definido, por meio de uma simplificação, através dos seus personagens rítmicos e paisagens sonoras, ou, em outros termos, os afectos e os perceptos como distribuição expressiva, semiótica e pragmática generalizada que imprime e funcionaliza qualita e quantitativamente os entes, ou sinais, para usar uma categoria menos filosoficamente marcada, transformando-os em signos a partir do momento que eles são contraídos, de modo violento, pelo pensamento, forçado a ir ao seu limite. E o ritornelo, por sua vez, a volta, a repetição diferencial, não se fecha, nunca, num tipo de círculo vicioso, já que há um elemento necessariamente desagregador que acompanha a territorialização: a linha de fuga (desterritorialização).

### **Devires, rostos e hecceidades: uma tentativa de leitura**

Os signos, por sua vez, podem ser ditos, também, hecceidades, singularidades intensivas impessoais, blocos de sensações, simulacros, ou, ainda, imagens. Um signo, ou uma imagem, é tudo aquilo que é emitido e se encontra fora, deslocado em relação à sua “origem”, uma sensação, uma intensidade dotada de sentido. A imagem, no sentido que a tomamos, não é nunca *imagem de*, num sentido fenomenológico; ela também independe do suposto modelo a partir do qual foi gerada, ou seja, é livre tanto do sujeito quanto do objeto: ela é um devir-sensível (COCCIA, 2010). *Partes extra partes*, podemos circunscrever a imagem artística, como na literatura, por exemplo, como um efeito intensivo autônomo e autossuficiente que salta de um determinado aglomerado de frases. É necessário um território adquirido, um *éthos*, uma distribuição que ordene e funcionalize isso e aquilo, para que o sinal se torne signo, imagem. A arte é, num primeiro momento, a composição desse território, desse ritornelo no qual as imagens – sem se confundirem com o material, a linguagem, no caso da literatura, tornada ela mesma expressiva, sensória – saltam autônomas em relação ao material.

Qual leitor não teve a sensação de que algo mais se passava para além do que se encontrava ali, nas palavras encadeadas, muito bem encadeadas, do texto? Por que escritores como Fitzgerald, Sarraute, Krasznahorkai, Cărtărescu e Virgínia Woolf, insistem em descrever movimentos, objetos, singularidades, em traçar paisagens impossíveis de serem materialmente vistas, num tipo de cegueira constitutiva da literatura que, entretanto, nos fascina? O trecho a seguir é exemplar dessa visibilidade virtual, desse fascínio:

Eu me perguntava que horas poderiam ser; escutava o silvo dos trens que, mais ou menos longe, como o canto de um pássaro numa floresta, dando relevo às distancias, me descrevia a extensão do campo deserto onde o viajante se apressa para a estação mais próxima; e o pequeno caminho que ele segue vai ser gravado na sua memória pela excitação que ele deve aos lugares novos, aos atos inabituais, à conversa recente e às despedidas sob a lâmpada estrangeira que o seguem ainda no silêncio da noite, à doçura próxima do retorno (PROUST, 2013, p. 2).

É possível dizermos que esse trecho é escrito em primeira pessoa, ou, em bom estruturalismo, que o narrador é um narrador homodiegético. É possível descrevermos o período, as subordinações entremeadas entre si, as orações coordenadas, a estranheza do primeiro ponto e vírgula, quase sincopado. É possível

analisarmos a utilização de uma imagem, um símile, em “o silvo de um trem, mais ou menos longe, como o canto de um pássaro”, que se desenvolve, agora sem conjunção comparativa, e com uma nova personagem entrando em cena, “o viajante que retorna”, enquanto uma metáfora estendida, ou, ainda, nos termos de Nabokov (2021, p. 260-304), enquanto “forma híbrida” (símile que se desenvolve em metáfora) que se comporta como uma micronarrativa de fundo alegorizante – ao materializar um sentimento abstrato – que sintetiza a própria “viagem íntima” da memória que se soergue, embalada pelo sono, desde a intimidade do narrador-personagem. É possível identificarmos outras figuras de estilo, a personificação em “lâmpada estrangeira”, que também pode ser lida, talvez, como uma hipálage (a lâmpada, e não o viajante, é a estrangeira), a metáfora de fundo sinestésico em “doçura próxima do retorno”, etc. É possível analisarmos a escolha dos adjetivos, como um “deserto”, de “um campo deserto”, que enfatiza o *no men’s land* do substantivo concreto campo, aberto, dando relevo à solidão da partida, o que contrasta, por sua vez, com o substantivo floresta, fechada. É possível discriminar os verbos, como “gravar”, que sugere uma enfática inscrição na memória, mas também o uso do tempo verbal, o futuro do pretérito (ou condicional presente em francês) em “poderiam ser”, que revela uma distância e um esmaecimento embebido em cansaço que esfacela o desejo de saber de fato às horas; também o uso do imperfeito como um passado repetido, que retorna em relação ao presente da “forma híbrida” etc. É possível também localizarmos esse trecho histórico-geograficamente: um livro publicado em Paris no ano de 1913, um ano antes da Primeira Guerra Mundial. É possível traçarmos a análise em termos de conteúdo e expressão, o conteúdo sendo a viagem ao passado, ou melhor, a viagem enquanto retorno do passado, a expressão sendo a metáfora estendida, ou a “forma híbrida”, do viajante anônimo. Enfim, todos procedimentos igualmente válidos, e muitos outros poderiam ser utilizados, uma análise do imaginário, do tema, como a memória, o tempo etc., que explicitariam o texto. Contudo, porque ficamos com a sensação de que, mesmo munidos dessa ou daquela ferramentaria, mesmo com a revelação dos mecanismos do texto, algo, tão sutil que beira a inexistência, e que, no entanto, *insiste*, um “efeito de conjunto”, parece nos escapar por entre as palavras?

Esse algo é a sensação, o fascínio da sensação, um bloco composto de perceptos e afectos. Impessoal e inscrita no texto, sem, contudo, se confundir com ele, a sensação, intimamente relacionada à produção de sentido, que pode ser definido enquanto a expressão que transborda do enunciado, ou melhor, o “expresso da proposição” (DELEUZE, 1969, p. 33), acontecimento ou efeito de superfície que se articula à sensação mesma e sem a qual ela não poderia existir na literatura, a sensação perpassa a escritura estética, no sentido etimológico mesmo do termo, se tivermos força para contraí-la em nós. E o pequeno trecho de Proust acima contém todos os elementos necessários para uma experimentação que parta de uma estética deleuziana e que aponte para uma teoria literária *menor* atenta às sensações.

O silvo do trem devém outra coisa, ele se desloca de si, ou melhor, algo dele, um termo, que se conjuga com um algo do pássaro, formam um devir-animal com o canto do pássaro, sendo o “como” de fato uma *conjunção* – mas não mais uma simples analogia, uma comparação que mantém a estabilidade da semelhança dos dois termos como se nada tivesse acontecido, como se fosse não mais do que uma transferência de *semas* entre significantes e campos de significação diferentes, um simples jogo ou uma brincadeira de esconde e esconde. O silvo do trem *devém literalmente um canto de um pássaro*; e o canto do pássaro-silvo é o signo sensível (uma tautologia), a hecceidade que atravessa, mensura e qualifica,

ritmicamente, o espaço: um percepto é criado. A floresta não é apenas uma floresta, mas uma floresta atravessada pelo canto desse pássaro, ela vibra e entra em ressonância com o canto. O viajante da “forma híbrida”, descrito em termos bastante funcionais, é o personagem rítmico, um ser de sensação intensivo que pulsa, como uma lâmpada que brilha excessivamente antes de queimar, para logo em seguida desaparecer. Todas as outras hecceidades, as singularidades sensíveis, como os cumprimentos, a despedida, percorrem o personagem “viajante”, mas, também, o personagem-narrador, que é ele mesmo um composto de afectos, um bloco de sensações, ou ainda, uma *imagem*<sup>10</sup>. Caso nos lembremos, a personagem rítmica, o afecto, é ela mesma um *rosto*. E a máscara é o rosto por excelência.

Qual é o rosto de Madame Bovary? Qual é o rosto de Achab? Qual é o rosto de Julian Sorel? Qual é o rosto de Bentinho? Qual é o rosto de Odette? Qual é o rosto de Slothrop? Qual é a máscara do Roletista de Cărtărescu? Um rosto, na literatura, ultrapassa, e muito, a descrição que se faz dessa ou daquela característica física. O rosto é o conjunto de afectos que compõem a *persona*, a *imago*. Uma personagem, o rosto de uma personagem é, antes de mais nada, sensação. O rosto se forma ao longo das páginas, ele se modifica e não apenas pelos efeitos da velhice, mas pelos agenciamentos que a personagem efetua, por aquilo que ela sofre, por aquilo que ela passa e por aquilo que *passa por ela*. Ao transformarmos a personagem em um ser de sensação, um composto de afectos espargidos, condensados, interrompidos, ela deixa de ser um ser meramente linguístico ou uma mera representação para se tornar um ser “real”, uma singularidade diferencial específica, uma intensidade incorporal e insistente.

## A sensação literária

Não se trata de descartar qualquer outro método de leitura literária, qualquer princípio analítico ou algo do gênero. O que se encontra em jogo é a *forma mesma de conceber a arte, e inclusive a literatura*. O trecho de Proust, embora contenha de fato um primor poético inquestionável, seja no manejo da sintaxe, seja na construção dos símiles e das metáforas, seja na absoluta inovação em criar uma metáfora estendida que funciona ela mesma como uma micronarração que se desdobra a partir da narração principal dobrando-se em seguida nessa última e implicando-a, enriquecendo-a, a tarefa do escritor é, antes de mais nada, pensar, pensar por meios próprios, criando uma “língua estrangeira dentro da língua”, pensamento esse que se desvia do conceitual ao tornar sensível o insensível da palavra escrita, ideias implicadas numa determinada matéria de expressão. Levar as faculdades ao seu limite implica o “paradoxo” sobre o qual a literatura se sustenta: é do insensível que ela extrai a sensação, uma sensação virtual que, feita de ritmos e melodias, que se performatizam em visões cegas, em sonoridades surdas, em texturas intocáveis e mesmo em palavras mudas, e por sua própria impossibilidade de ser “mais do que palavra”, força o pensamento rumo ao impensável.

As sensações criadas pela literatura, embora virtuais, atualizando-se, a cada momento e de determinada forma, nesse ou naquele leitor, não são por isso menos *reais*. O percepto ou as paisagens não humanas da natureza, inclusive as cidades, são esses espaços intensivos criados pela literatura que

<sup>10</sup> A etimologia do vocábulo *imagem*, *imago*, se remete de maneira muito clara à personagem, *persona*: ambas são máscaras.

não representam espaço exterior nenhum. Assim como as personagens, os afectos, não representam pessoa real nenhuma. Proust, como dizem Deleuze e Guattari (1991, p. 162), pode ter de fato se baseado em Montesquiou para elaborar o seu Barão de Charlus, contudo, entre Montesquiou e o Barão de Charlus há a mesma semelhança que existe entre o cão animal e a constelação celeste. É nesse sentido que Deleuze em *Proust e os signos*, obra que conhecerá diferentes desde que foi publicada, em 1964, e, pela última vez, em 1976, pode afirmar o caráter secundário da memória. São blocos de infância que saltam do devir e não rememorações que transcrevem os fatos tais quais eles foram, por isso o tempo da arte não é Chronos, mas Aion, tempo virtual que escapa ao presente, se estendendo e atualizando o passado do mesmo modo que antecipando e se inscrevendo no futuro; o passado mesmo deve existir, assim como o futuro, enquanto virtualidade inesgotável, dupla promessa rumo ao Aberto:

Nós insistimos sobre a arte do romance porque ela é a fonte de um mal entendido: muitas pessoas pensam que podem fazer um romance com suas percepções e suas afecções, suas lembranças ou seus arquivos, suas viagens e seus fantasmas, suas crianças e seus pais, as personagens interessantes que elas puderam encontrar e que elas mesmas são (quem não é?), enfim, suas opiniões para soldar o todo. Invoca-se a necessidade dos grandes autores que não fizeram mais do que contar suas vidas, Thomas Wolfe ou Miller. [...] Mas a fabulação criativa não tem nada a ver com uma lembrança mesma amplificada, nem mesmo um fantasma. De fato, o artista, e também o romancista, transborda os estados perceptivos e as passagens afectivas do vivido. Ele é um vidente [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 170-171).

A pergunta que poderíamos fazer é em que medida a impossibilidade entre literatura e mundo empírico, tal qual afirmada pela estética deleuziana, ultrapassa a redução linguística e comunicativa da literatura, já que ela se encontra supostamente alijada de qualquer contato com a realidade. Ora, a escritura estética, a linguagem expressiva, é aparelho de captura, máquina abstrata que cada escritor compõe por diferenciação, não por identidade desse ou daquele evento; ela capta o mundo e interfere nesse mundo e não por ser o Mesmo que o mundo, mas por repeti-lo em seus próprios termos, por fazê-lo devir:

A gente não está no mundo, a gente devém com o mundo, a gente devém contemplando-o. Tudo é visão, devir. A gente devém universo. Devires animal, vegetal, molecular, devir zero. Kleist é talvez aquele que mais escrevia por afectos, servindo-se como de pedras ou de armas, lhes pegando em devires de petrificação brusca ou de aceleração infinita, como no devir-cadela de Pentésiléia et seus perceptos alucinados (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 169-170).

A tarefa da literatura enquanto pesquisa e exploração de novas ideias pode ser pensada através dos três estágios da estética deleuziana que Anne Sauvagnargues (2005) explicita: uma sintomatologia, uma silanética e, por fim, uma semiótica das forças. Se a literatura – assim como a filosofia – não se encontra do lado da comunicação e da informação, é por um motivo bastante simples: ela se encontra do lado do pensamento, e o pensamento, por sua vez, é ele mesmo um exercício paradoxal, sempre contra si mesmo, contra os dois principais inimigos que querem dominá-lo: o bom senso e o senso comum, ambos estratos que imobilizam o pensamento na identidade. Se a literatura escapa à opinião,

ao comentário, é por um motivo também bastante simples: sua tarefa é criar variedades sensíveis ainda não existentes, ainda não visíveis. É por isso que o mote de Klee (2013, p. 76), para quem “a arte não representa o visível, mas torna visível”, se aplica perfeitamente à literatura, e poderia ser transcrita nos seguintes termos: “tornar legível” ou, melhor, “tornar sensível as forças insensíveis”.

A literatura enquanto afecto e percepto é captura de forças, semiótica inaudita de sensações. A autonomia da literatura, ela mesma pertencente não a um suposto sistema das artes, mas, sim, a uma comunidade das artes, frente às demais disciplinas, não significa nenhum tipo de “autotelismo”. A vilipendiada “arte pela arte” também não significa outra coisa além da superação dos critérios morais que regiam a arte. E o “pela” de a arte “pela” arte é bastante sintomático, e poderia ser substituído pelo advérbio “através”: a arte “através” da arte.

### **A literatura ou a vida inorgânica**

Em *Crítica e clínica*, último livro de Deleuze, publicado em 1993, a relação entre literatura e vida é diretamente abordada; uma vida inorgânica que nem por isso é menos vital. O vitalismo literário é, sobretudo, político. Ele convoca um “povo que falta”, uma promessa heterotópica através de “agenciamentos de enunciados coletivos” (DELEUZE; GUATTARI, 1975) que fazem delirar não apenas a linguagem, mas o mundo. É por isso que cada grande obra não se limita, não pode se limitar ao leitor que supostamente projetaria sobre ela as suas vivências. Vital não significa “imitar” a vida, mas fazê-la avançar no ponto onde ela se encontra impedida. Através de uma citação de Beckett, Deleuze (1993, p. 9) afirma que escrever é “fazer buracos na linguagem”, o que significa dizer “fazer entrar o fora”. Poderíamos arriscar então uma terceira proposição: a literatura é vitalismo inorgânico que se conecta e se nutre do fora ao criar um ritornelo de afectos e perceptos impessoais e a-subjetivos que se inscrevem por meio de uma máquina-abstrata (ou máquina-literária), do tipo máquina-Proust, que abre novos agenciamentos enquanto captura das forças não sensíveis, composto de signos que disparam, sempre pelo meio, sem início nem fim, metamorfoseando-os em sensações inauditas rumo a um povo que falta.

Se escrever é fazer buracos, trazer o fora, o que seria então esse fora, uma ideia transcendente? A resposta mais rápida seria não, com a conseqüente recusa, por simples impossibilidade, em descrever o fora. Ainda assim, podemos tentar cercá-lo. O Fora, magnífico conceito de Blanchot, que é reapropriado tanto por Deleuze quanto por Foucault, é o Aberto, o não simbolizável, a linha de fuga absoluta que desfaz os territórios. Se a obra de arte é, como diz Deleuze, primeiro uma figura, depois uma casa e, finalmente, um cosmos, é porque ela é um tipo de potente telescópio afetivo, um potente microscópio perceptivo, arquitetura composta de forças que nos arrasta para os limites do não simbolizável capturando, no percurso, pedaços de caos em estado puro. O Fora não é o real para sempre postergado, a coisa-em-si, o indizível. Ele é movimento absoluto, puro devir de espaço-tempo, negação de toda metafísica, de toda ontologia: afirmação da diferença.

Se, para Deleuze, a literatura não tem nenhuma relação com a linguística, se elas são completamente opostas, é pelo caráter instável e absolutamente experimental que a literatura efetua: criação e inscrição de afectos e perceptos. Transformar o insensível da palavra despótica em sensação é a tarefa da literatura:

experiência. O plano de composição da literatura, assim como o plano de imanência da filosofia, é fabulado, criação de um ritornelo de motivos rítmicos e melódicos que não se esgotam nessa ou naquela técnica que trabalha o material:

Composição, composição, essa é a única definição da arte. A composição é estética, e o que não é composto não é uma obra de arte. A gente não confundirá, no entanto, a composição técnica, trabalho do material que faz frequentemente intervir a ciência (matemáticas, física, química, anatomia), e a composição estética, que é o trabalho da sensação. Apenas o último merece plenamente o nome de composição, e nunca uma obra de arte é feita pela técnica ou para a técnica. Sim, a técnica compreende muitas coisas que se individualizam seguindo cada artista e cada obra: as palavras e a sintaxe em literatura [...] E a relação entre os dois planos, o plano de composição técnica e o plano de composição estética não cessa de variar historicamente [...] [mas] é sobretudo o material que passa na sensação. Claro, a sensação não existe fora dessa passagem [...] [no entanto] ele [o plano técnico] não vale nunca por ele mesmo. Mas diríamos agora que ele *sobe* no plano de composição estética [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 192-194).

A técnica não é a última palavra da arte. E a vida literária, a vida inorgânica, é menos “o mundo que é feito para terminar num belo livro”, como no famoso *dictum* de Mallarmé, do que o livro enquanto abertura ao mundo, com o mundo, criação de mundos. O plano de composição estético é experimentação, elaboração e inscrição de afectos e perceptos que não se reduzem ao plano técnico; o que significa dizer que a descrição técnica da arte, embora fundamental, não abarca a complexidade de uma escritura literária. A descrição dos procedimentos técnicos e formais é, sem dúvida, necessária, no entanto, a tarefa de uma estética da literatura não se esgota nessa descrição: é necessário modular a obra, estendê-la, participar da obra, seguindo, com um aparato conceitual renovado, as ideias e figuras propriamente estéticas que uma obra literária engendra – sem abrir mão, em nenhum momento, da análise formal.

A tarefa de uma estética da literatura passa, portanto, pelo plano de composição, ela ressoa nesse plano, segue o caudal da obra, e não apenas no sentido de desvelar, de tornar consciente e nítida a suposta escritura inconsciente do escritor, mas no de captar a ideia singular e sensível que determinada obra inventa. E a única e indelével exigência que uma tal disciplina *menor* faz à literatura, é que ela seja, necessariamente, viva.

## Referências

CĂRTĂRESCU, Mircea. Prólogo (O roletista). In: CĂRTĂRESCU, Mircea. *Nostalgia*. Tradução de Fernando Klabin. São Paulo: Mundaréu, 2018.

CHKLÓVSKI, Viktor. *Arte como procedimento*. Tradução de Diogo Gomieira Molina. *Literatura e Sociedade*, [S. l.], v. 25, n. 31, p. 154-175, 2020. Doi: 10.11606/issn.2237-1184.v0i31p154-175. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/l/article/view/167992>. Acesso em: 10 maio. 2023.

COCCIA, Emanuele. *La vie sensible*. Tradução de Martin Rueff. Paris: Rivages, 2010.

- DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.
- DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes*. 3e éd. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.
- DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Éditions de Minuit, 1991.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1977.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Brouillards de peines et de désirs: fait d'affects*, 1. Paris: Les Éditions de Minuit, 2023.
- ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi e Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolégomènes à une théorie du langage*. Tradução de Anne-Marie Léonard. Paris: Les Éditions de Minuit, 1971.
- KLEE, Paul. *The thinking eye: the notebooks of Paul Klee*. Londres: Lund Humphries, 2013. v. 1. 1961.
- KRASZNAHORKAI, László. *Sátántangó*. Tradução de Paulo Schiller. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- LAPOUJADE, David. *Deleuze: les mouvements aberrants*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2014.
- MÁRAI, Sándor. *As velas ardem até ao fim*. Tradução de Mária Magdolna. Lisboa: Dom Quixote, 2001.
- NABOKOV, Vladimir. *Lições de literatura*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Fósforo, 2021.
- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu: du côté de chez Swann*. Paris: Gallimard, 2013.
- QUIGNARD, Pascal. *Rhétorique spéculative*. Paris: Calmann-Lévy, 1995.
- RANCIÈRE, Jacques. *La chair des mots: politiques de l'écriture*. Paris: Galilée, 1998.
- SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'art*. Paris: Presses Universitaires de France, 2005.
- TYNIÁNOV, Iúri. *Fato literário*. Tradução de Diogo Gomieira Molina. *Literatura e Sociedade*, [S. l.], v. 25, n. 31, p. 154-175, 2020. Doi: 10.11606/issn.2237-1184.v0i31p154-175. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/167992>. Acesso em: 10 maio. 2023.



Recebido em 16 de maio de 2023.

Aprovado em 26 de julho de 2023.

## Resumo/Abstract/Resumen

### Escrever sensações, inscrever afectos: notas para uma teoria literária menor segundo Gilles Deleuze

Caio Vinícius Russo Nogueira

A literatura não se esgota nos seus aspectos discursivos, o que significa dizer que há algo mais, um afecto, um conjunto de afectos e perceptos que *passa por entre as palavras* sem, contudo, se diluir nelas. Embora não exista sem a linguagem (*quid facti*), a literatura produz sensações diferenciais (*quid juris*) que ultrapassam a lógica discursiva e a veiculação dos enunciados. Para além do imperativo comunicacional, as personagens e as paisagens da literatura podem ser descritas enquanto *insistências* virtuais, o que, nem por isso, as tornam, no entanto, menos reais. A literatura, ou o fato literário, torna sensível o insensível da linguagem enquanto violência que torna sensória os limites mesmos da nossa sensibilidade. É a partir dessas proposições de Gilles Deleuze que este ensaio se debruça, procurando explicitar o uso de uma constelação de conceitos que insiste na capacidade da literatura de escrever sensações, de inscrever afectos. “Devir”, “Território” e “Ritornelo” são alguns desses conceitos que servem de orientação para a hipótese de uma teoria literária *menor* que procura cartografar os afectos produzidos pela literatura. Essa teoria literária *menor* poderia ser denominada, de igual modo, uma *estética da literatura*.

**Palavras-chave:** afectos, sensação literária, teoria da literatura, estética da literatura, Gilles Deleuze.

### Writing sensations, inscribing affections: notes for a minor literary theory according to Gilles Deleuze

Caio Vinícius Russo Nogueira

Literature is not exhausted in its discursive aspects, which means that there is something else, an affection, a set of affections and perceptions that *passes through words* without, however, being diluted in them. Although it does not exist without language (*quid facti*), literature produces differential sensations (*quid juris*) that go beyond discursive logic and the conveyance of enunciation. Beyond the communicational imperative, the characters and landscapes of literature can be described as virtual *insistences*, which, however, do not make them less real. Literature, or the literary fact, makes sensible the insensible of language as a violence that makes sensible the very limits of our sensibility. It is from these propositions of Gilles Deleuze, therefore, that this essay draws, seeking to make explicit the use of a constellation of concepts that insist on literature’s capacity to write sensations, to inscribe affections. “Devir,” “Territory,” and “Ritornelo” are some of these concepts that serve as guidelines for the hypothesis of a *minor* literary theory that seeks to map the affections produced by literature. This *minor* literary theory could also be called an *aesthetic of literature*.

**Keywords:** affects, literary sensation, Literary Theory, aesthetics of literature, Gilles Deleuze.

## **Escribir sensaciones, inscribir afectos: apuntes para una teoría literaria menor según Gilles Deleuze**

**Caio Vinícius Russo Nogueira**

La literatura no se agota en sus aspectos discursivos, lo que significa que hay algo más, un afecto, un conjunto de afectos y perceptos que *atraviesa las palabras* sin, por ello, diluirse en ellas. Aunque no exista sin el lenguaje (*quid facti*), la literatura produce sensaciones diferenciales (*quid juris*) que van más allá de la lógica discursiva y de la transmisión de la enunciación. Más allá del imperativo comunicacional, los personajes y paisajes de la literatura pueden describirse como *insistencias* virtuales, lo que no los hace menos reales. La literatura, o el hecho literario, hace sensible lo insensible del lenguaje como violencia que hace sensibles los límites mismos de nuestra sensibilidad. Es a partir de estas proposiciones de Gilles Deleuze, por lo tanto, que este ensayo se centra, buscando explicitar el uso de una constelación de conceptos que insisten en la capacidad de la literatura de escribir sensaciones, de inscribir afectos. “Devir”, “Territorio” y “Ritornelo” son algunos de estos conceptos que sirven de guía para la hipótesis de una teoría literaria *menor* que busca cartografiar los afectos producidos por la literatura. Esta teoría literaria *menor* también podría denominarse una *estética de la literatura*.

**Palabras clave:** afectos, sensación literaria, teoría literaria, estética de la literatura, Gilles Deleuze.