

Deleuze e o estilo

Annita Costa Malufe*

35

Artefilosofia, Ouro Preto, n. 9, p. 35-48, out. 2010

É interessante notar um certo encantamento que parece acompanhar a leitura das obras de Gilles Deleuze. Como se seus leitores fossem atraídos por um ambiente que a escrita consegue criar, um território sonoro, plástico, repleto de sensações, imagens, momentos de suspensão ou tensão, de rapidez ou calma, de saltos ou encadeamentos. Tal experiência pode, facilmente, nos remeter àquela da leitura de um romance, uma peça de teatro, ou mesmo um poema. De modo que é frequente encontrarmos depoimentos como o de Laymert Garcia dos Santos:

A leitura dos textos [de Deleuze] transformou-se num estranho aprendizado que não se dava tanto por compreensão, mas por absorção e impregnação, pela obscura incorporação dessa energia – quantas vezes senti-me compelido a continuar lendo, mesmo tendo a sensação de que me perdera por completo (SANTOS, 1996, p.79).

Estamos diante de textos de filosofia, no entanto, é como se algo a mais participasse de nossa leitura; algo que extrapola a compreensão de uma ideia ou um conceito (aquilo que se espera da leitura de um enunciado filosófico), e concede às palavras uma espécie de pulsação, de vivacidade, ou plasticidade, que nos impele a ler, como diz Laymert, “mesmo tendo a sensação de que me perdera por completo”. Estamos impregnados, impelidos numa espiral de palavras que parece nos incluir em seu curso. Deleuze convida-nos ao que ele mesmo chama de uma “leitura em intensidade” (1992, p.18), leitura que embarca nos fluxos criados pelas palavras, como se o corpo de quem lê fosse tomado pelo movimento das palavras e seguisse com elas, imerso nas “visões e audições” que a linguagem possibilita. No prólogo a *Crítica e clínica*, livro composto de ensaios que tratam da escrita, predominantemente a literária, Deleuze se refere a essa potência plástica e sensível da palavra, e afirma: “Por isso há uma pintura e uma música próprias da escrita, como efeito de cores e de sonoridades que se elevam acima das palavras. É através das palavras, entre as palavras, que se vê e se ouve” (1997, p.9).

Embora naquele contexto ele tenha em vista a literatura mais especificamente, é curioso notar como o trabalho estilístico é forte em seus próprios escritos. Há ali, de fato, “alguma coisa que escapa aos códigos”, que expande as significações para além de seus cercados, como ele diz acerca de sua parceria nos livros com Guattari: “O que buscamos num livro é a maneira pela qual ele faz passar alguma coisa que escapa aos códigos: fluxos, linhas de fuga ativas revolucionárias” (DELEUZE, 1992, p.34). E isso que foge às significações escritas, bem como à compreensão racional, atenta apenas à camada do

* Pós-doutoranda no Núcleo de Estudos da Subjetividade, Psicologia Clínica, da PUC-SP. Doutora em Teoria e História Literária pela Unicamp. e-mail: annita.costa@terra.com.br

significado, é o que faz da leitura desses textos uma experimentação, uma vivência em tempo real, no sentido de que o corpo de quem lê subitamente se vê implicado, arrastado pela plasticidade do texto.

Se por um lado a literatura possuiria uma espécie de privilégio no trato com as “visões e audições” criadas com a linguagem, com isto que Deleuze define como os blocos de sensação, por outro, a filosofia não estaria totalmente alheia a essa tarefa. Uma e outra atividade, a seu ver, seriam igualmente criadoras (ao lado da ciência), cada uma exercendo sua criação de real segundo uma especificidade: enquanto a arte traça um plano de composição, constituído por blocos de sensação (affectos e perceptos), a filosofia traça um plano de imanência, constituído por conceitos – como vemos em vários momentos de *O que é a filosofia?*. Mas, embora distintos, esses planos estabelecem diversos tipos de relações entre si, e o plano conceitual implica em blocos de sensação também: “Os conceitos são inseparáveis dos affectos, ou seja, dos efeitos potentes que têm sobre nossa vida, e dos perceptos, ou seja, de novas maneiras de ver ou de perceber que eles nos inspiram” (DELEUZE, 2002, p.219). Ou ainda: “O estilo em filosofia tende para estes três pólos: o conceito ou novas maneiras de pensar, o percepto ou novas maneiras de ver e ouvir, o affecto ou novas maneiras de sentir” (DELEUZE, 1992, p.203).

De modo que talvez estejamos em condições de afirmar, sem maiores riscos, que, para Deleuze, a filosofia não poderia ser separada de um trabalho intenso com a potência das palavras, e portanto com o estilo do texto. Um trabalho estilístico tão intenso quanto aquele de um escritor: “os grandes filósofos são também grandes estilistas” (DELEUZE, 1992, p.175). E tal criação de estilo não seria separável da invenção conceitual, própria à filosofia: ela é o movimento mesmo dos conceitos, seus modos de articulação e operação, seus modos de se criarem na imanência de sua expressão.

Esse problema da expressão em filosofia, ou poderíamos dizer, do estilo, é várias vezes retomado por Deleuze, desde o prólogo de *Diferença e repetição* em que lemos a proposta de uma filosofia concebida como uma dramatização, acontecendo no desenrolar da leitura: “Um livro de Filosofia deve ser, por um lado, um tipo muito particular de romance policial e, por outro, uma espécie de ficção científica [...]” (2006, p.17). A filosofia seria uma narrativa, uma peça de teatro ou romance, em que os personagens são propriamente os conceitos, e personagens conceituais, atuando localmente e definindo-se ao longo da trama dos problemas. Mas essa narrativa, ou esse drama conceitual é também parte da criação filosófica, não se separa dela. Ele não é acessório, não é ornamental, mas é a própria composição do plano de imanência filosófica. De modo que há uma pesquisa de expressão em filosofia, tal como há na arte, que não se separa da criação conceitual de cada plano, ou pensamento, filosófico. Segue Deleuze no mesmo prólogo:

Aproxima-se o tempo em que já não será possível escrever um livro de Filosofia como há muito tempo se faz: “Ah! O velho estilo...”. A pesquisa de novos meios de expressão

filosófica foi inaugurada por Nietzsche e deve prosseguir, hoje, relacionada à renovação de outras artes, como, por exemplo, o teatro ou o cinema (2006, p.18).

Diferença e repetição, de 1968, seria a primeira obra em que uma certa singularidade em seu pensamento é afirmada de modo mais livre e autoral. Como diz Deleuze, após seus primeiros livros, que eram obras que tendiam mais para uma história da filosofia – dedicados ao estudo individual da obra de filósofos –, algo mudou em seu percurso e uma certa experimentação do modo de escrita se impôs, enquanto condição para o desenrolar do pensamento:

Comecei então a fazer dois livros nesse sentido vagabundo, *Diferença e repetição*, *Lógica do sentido*. Não tenho ilusões: ainda estão cheios de um aparato universitário, são pesados, mas tento sacudir algo, fazer com que alguma coisa em mim se mexa, tratar a escrita como um fluxo, não como um código (1992, p.15).

Tal como no trecho anteriormente citado de *Conversações*, o que se coloca é esse tratamento da escrita, que parece optar pelo que ele chama de “fluxo”, em detrimento do “código”. Nesse tratamento, é como se a língua fugisse ao modo de ser do discurso, passando a obedecer a uma outra “lei” que não a do código. Parece que é nesse sentido que a experimentação das formas de expressão começa cada vez mais a fazer parte do filosofar de Deleuze. Experimentação que podemos notar desde as parcerias na escrita, especialmente com Guattari, mas também com Claire Parnet, em *Diálogos*, passando pelas outras formas de expressão, como nas entrevistas gravadas (*L'Abécédaire de Gilles Deleuze*) ou publicadas (*Conversações*), e mesmo nas suas aulas – que podemos ter acesso, gravadas ou transcritas, em sites da *Internet*.

O mais presente em tal experimentação, e que para nosso ponto interessa salientar, é a presença de livros formalmente nada convencionais, ou seja, em que o estilo da escrita é levado em conta até na questão da composição do livro. Um bom exemplo é a divisão serial do próprio *Lógica do sentido* (de 1969) composto por 34 “séries” – um dos primeiros que Deleuze afirma ter escrito, junto com *Diferença e repetição*, “nesse sentido vagabundo” –, ou a composição em “platôs”, de *Mil platôs* (de 1980), com Guattari. No depoimento *L'Abécédaire...*, na letra “s” de *style*, ele cita justamente essas duas obras como exemplos de um trabalho de composição, próximo ao da arte, remarcando a importância da montagem do livro para o estilo:

[...] será que a composição de um livro já é uma questão de estilo? Acho que é sim. A composição de um livro é algo que não se resolve previamente. Ela se faz ao mesmo tempo em que o livro se faz. Por exemplo, vejo em livros que eu escrevi, se me permite citar o que eu fiz... Há dois livros meus que me parecem compostos. Sempre dei importância à composição. Penso em um livro chamado *Lógica do sentido* que é composto por séries. Para mim, é

verdadeiramente uma composição serial. E *Mil platôs* é uma composição por platôs. Para mim, são duas composições quase musicais, sim. A composição é um elemento fundamental do estilo.

Em ambos os casos, a organização linear, hierárquica, sugerida pela separação em capítulos, cede lugar a uma composição horizontalizada, de partes que parecem correr em paralelo, quase como em um “jogo da amarelinha” cortazeano. É como se cada série, ou cada platô, funcionasse como uma peça independente, vinda cada uma de um quebra-cabeças diferente; ao mesmo tempo, como se essas peças fossem “violentamente inseridas” umas nas outras, forçando novos encaixes (DELEUZE; GUATTARI, 1972, p.51). As séries e os platôs podem ser lidos em diferentes ordens, criar diferentes trajetos entre si e, a cada vez que um deles participa da leitura, a paisagem geral do livro se modifica, ainda que se mantendo numa relativa independência em relação a suas partes e vice-versa.

No caso do livro com Guattari, diz Deleuze, os platôs foram concebidos como “anéis quebrados”, penetrando uns nos outros, sendo que: “Cada anel, ou cada platô, deveria ter seu clima próprio, seu próprio tom ou seu timbre” (1992, p.37). Cada um dos platôs, explica ele, seria uma espécie de mapa, traçando seu próprio trajeto: “[...] os platôs são zonas de variação contínua, são como torres que vigiam ou sobrevoam, cada uma, uma região, e que emitem signos umas às outras” (1992, p.177). Para quem teve contato com a obra na tradução brasileira, um elemento a mais participa dessa construção fragmentária: por questões editoriais, a obra, formada por um único tomo no original, foi dividida em cinco volumes. Assim, o leitor que não teve contato com a obra em francês vive uma sensação ainda mais concreta da independência entre os platôs e uma outra experiência da leitura dos *Mille plateaux*: cada volume da edição brasileira constitui um livro, um todo, cada um por sua vez com seu “timbre”, seu “tom”, cada um constituindo um mapa (variando de dois a quatro platôs), um plano de consistência próprio. O que aqui se coloca em questão não é se as consequências dessa circunstância de publicação são boas ou ruins, mas a observação do quanto ela pode acarretar uma mudança na leitura da obra e o quanto o próprio formato da obra, em platôs com uma autossuficiência relativa, possibilitou que essa divisão fosse realizada.

Há uma lição aprendida com Proust, que Deleuze e Guattari não escondem. A ideia acerca do estilo proustiano aparece em *O anti-Édipo*, em 1972, e é retomada por Deleuze em *Proust e os signos*, de 1976, como a constituição de um todo da obra como efeito de fragmentos que não se unificam nesse todo. Ou seja, partes que permanecem com suas devidas autonomias, sem se dissolverem em uma unidade comum, sem perderem sua independência, sua singularidade, em prol de um unificador – seja ele de ordem simbólica, interpretativa ou do significante. As partes são peças rearranjáveis, que permitem percursos diversos de leitura e, a cada percurso, um efeito de leitura diferenciado. O todo é então um todo modulável, que se dá como

efeito “ao lado” das partes, é uma “pincelada final”, como diz Proust acerca do estilo de Balzac (DELEUZE, 1987, p.165). Vale transcrever o trecho em que Deleuze e Guattari narram o movimento dessas peças:

E é notável, na máquina literária de *Em busca do tempo perdido*, até que ponto todas as partes são produzidas como lados dissimétricos, direções quebradas, caixas fechadas, vasos não comunicantes, compartimentações, nas quais mesmo as contiguidades são distâncias e as distâncias, afirmações, pedaços de quebra-cabeça que não são do mesmo mas de diferentes quebra-cabeças, violentamente inseridos uns nos outros, sempre locais e nunca específicos, e com suas bordas discordantes, sempre forçadas, profanadas, imbricadas umas nas outras, e sempre com restos (1972, p.51).¹

A autonomia relativa dessas partes – séries ou platôs, conceitos ou imagens – não significa que elas não se comuniquem, que não constituam trânsitos diversos entre si, pelo contrário: o estilo proustiano, que Deleuze e Guattari tanto admiram, seria justamente esta possibilidade de criar um todo múltiplo, que é efeito de fragmentos não totalizáveis, porém extremamente ressoantes entre si. Há linhas que se tecem a todo momento, em direções diversas, entre elementos que constituem um texto, um livro. Relações que se fazem necessárias, ligando o que pareceria solto, criando uma fluência entre fragmentos, forçando trajetos intensivos. Dessa lição estilística com Proust, tem-se a constituição de uma obra que retira sua possibilidade de ser “uma” obra, de ter sua unidade, justamente por efeito de ressonâncias internas entre suas peças. Há um fluxo que se cria por força das distâncias entre os elementos, pela ausência de relação dada (preestabelecida, causal, extensiva, atual) entre eles.

Como vimos no trecho citado anteriormente de *L'Abécédaire*, a composição do livro é um elemento importante na elaboração do estilo para Deleuze e não é algo preconcebido, mas que se faz “ao mesmo tempo em que o livro se faz”. Deleuze cita pontualmente aí *Lógica do sentido* e *Mil platôs*, como dois bons exemplos em que se tem uma preocupação composicional, “duas composições quase musicais”. Mas, embora não seja em todas as obras de Deleuze que a estruturação do livro atue assim tão ativa ou experimentalmente, pode-se dizer que a composição, e portanto o trabalho com o estilo, é muito presente no interior dos textos mesmos – em verdade, ele nunca está ausente.

E, ainda que se fale em composição serial ou por platôs de modo mais explícito nesses dois casos, mantém-se nos outros livros de Deleuze, em geral, uma fragmentação bastante próxima à operação que viemos descrevendo acerca de Proust. Além de capítulos geralmente mais breves, nota-se uma relação entre eles não hierarquizada, não linear, não centralizada. O que poderíamos traduzir, em termos dessa filosofia, na opção por sistemas *a-centrados*, isto é, a recusa de livros que seguiriam os modelos da árvore ou da raiz, com

¹ Paginação do original de *L'Anti-Oedipe*, porém, na tradução de Luiz Orlandi (Ed.34, no prelo).

um tronco principal, galhos derivados, apenas uma porta de entrada e uma de saída, os capítulos servindo de organizadores a esta hierarquia e linearidade que se dão sempre em vista de um Uno transcendente.² No lugar disto, pode-se notar a busca por livros com todo um outro tipo de composição, mais horizontalizada, que opta por uma maior mobilidade e trânsito entre os capítulos. O livro parece ir se montando diante dos olhos do leitor, ao invés de oferecer uma unidade pronta de antemão.

Essa constituição mais quebradiça seria um dos procedimentos utilizados por Deleuze no seu esforço de tratar a escrita como um fluxo e não um código, tal vemos em suas falas em *Conversações*. A fragmentação e o modo não hierarquizado de criar conexões entre os fragmentos, no entanto, não se restringem à estruturação dos livros, mas apontam para um movimento interiorizado em sua escrita de forma generalizada, nos elementos e movimentos menores que a compõem. A organização do livro é então somente um desdobramento maior, uma reverberação de um movimento que já se dá nas dimensões menores e mais subterrâneas de sua escrita. Uma escrita feita, ela também, de anéis partidos, enlaçando-se, como bem observa Luiz Orlandi:

[...] o texto filosófico deleuzeano, sem prejuízo do rigor, pode ser também pensado como aberto, não só à maneira de redes conceituais erigindo-se nos processos de seu acoplamento com outras redes, como porque uma de suas principais unidades mínimas, os conceitos, em si mesmos múltiplos, são como anéis partidos e, portanto, aptos a se enlaçarem com uns ou a se desenlaçarem de outros [...] (1996, p.114).

Anéis partidos ou “anéis quebrados”, como se refere Deleuze acerca dos platôs, em seus modos de se engancharem e se engatar uns nos outros mantendo, no entanto, uma relativa autonomia. Ou ainda, anéis abertos, como dizem ele e Guattari quando, ao falarem da escrita de Kleist, parecem descrever a própria dinâmica que buscavam em sua composição: “Kleist inventou uma escrita deste tipo, um encaideamento quebradiço de afetos com velocidades variáveis, precipitações e transformações, sempre em correlação com o fora. *Anéis abertos*” (1995a, p.18, grifo meu). Cada fragmento do texto, conceito, frase, oração, constitui uma espécie de todo que gira sobre si, mas que sempre se mantém aberto em algum ponto, permitindo encaixes múltiplos com outros elementos (sejam eles internos ou externos ao texto). Não se trata de um acaso, pelo contrário: o esforço composicional de Deleuze ao escrever parece ir neste sentido: “interessa-me que uma frase fuja por todos os lados, e no entanto que esteja bem fechada sobre si mesma, como um ovo” (DELEUZE, 1992, p.24).

Como criar uma frase que “fuja por todos os lados” e que, ao mesmo tempo, se baste em si mesma? Problema de estilo. Uma frase que fuja por todos os lados é uma frase, como a de Kleist, “sempre em correlação com o fora”, é uma frase-anel-aberto, conectada com

² Acerca desta questão, que não teremos como desenvolver nos limites deste artigo, ver o platô 1 “Introdução: rizoma” de *Mil platôs*, em que Deleuze e Guattari expõem claramente o programa de uma escrita rizomática, em oposição aos sistemas dos livros clássico (raiz-árvore) e romântico (radícula). Essa sua opção demarca, ainda, uma sintonia dessa filosofia não apenas com a literatura, mas com a arte moderna nas suas diversas manifestações (no teatro pós-dramático, na música serial, nos *ready mades* das artes visuais, etc.).

aquilo que não é apenas linguístico, não é apenas código e não se efetua apenas ali, entre as palavras. É uma espécie de frase-isca: por um lado, “a palavra pescando o que não é palavra”, se roubarmos os termos de Clarice Lispector (1999, p. 385); por outro, a palavra também sendo pescada por este limite não linguageiro, sendo arrastada por ele – sons e imagens “inomináveis”, sopros, gritos, cantos, epifanias.

Assim, é como se, para fugir por todos os lados, para alcançar ou ser alcançada por essas visões e audições que estão no limite da língua, a frase precisasse possuir contornos e membranas bem delimitados, como um ovo. Mas, notemos, o ovo aqui pode não ser apenas o que está hermeticamente lacrado, mas ser simultaneamente este duplo aspecto: estar fechado em si e, ainda, fugir por todos os lados. Isso porque o ovo é energia potencial, condensação pura de intensidades, a serem futuramente atualizadas, conectadas, formadas, desdobradas, encarnadas. O ovo é “matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.13), distinguindo apenas gradientes, tonalidades, migrações, zonas de vizinhança. Ele é pré-formal, é anterior às formalizações, o que não significa ser indiferenciado, mas sim possuir um potencial de relações ainda não atualizado.

Uma frase-ovo é então essa que possuiria uma perfeita autonomia, estando muito bem fechada sobre si mesma, e ao mesmo tempo uma abertura incontida ao fora, às conexões que poderiam se dar no futuro das leituras – sendo no encontro da leitura que se dão as visões e audições, que as palavras podem sussurrar, gritar, fazer ver. Aqui, um ponto crucial: essas são conexões não previstas, não preestabelecidas, embora delimitadas pelo campo intensivo da frase. A frase-ovo, como matriz intensiva, possui sua plena distinção, sua singularidade, e sua leitura não pode ser confundida com ideias aparentemente semelhantes, tais como: de que o leitor criaria o texto que quisesse (o equívoco da abertura plena, que recai no caos), ou de que ele decodificaria expectativas previstas, tal chaves de leitura deixadas pelo autor (o equívoco da falsa abertura, que se volta ao passado). É, antes, como se a frase-ovo fosse constituída de fios soltos, a serem ligados na leitura. Ela se atualiza, ela acontece, na leitura; ou ainda, cada leitura efetuará uma atualização da frase, diferenciando-a a cada vez. “É do tipo ligação elétrica” (DELEUZE, 1992, p.17).

A imagem de frases que se fecham em si mesmas mas simultaneamente ziguezagueiam – ou permitem ziguezaguear – para múltiplas direções nos ajuda a observar alguns procedimentos estilísticos da escrita de Deleuze. Por exemplo, a presença de frases que têm toda a aparência de precisão, exatidão, mas que, se formos olhar com mais vagar, notaremos que sua traduzibilidade, em termos de significado, não é assim tão fácil ou direta. Lemos a frase rapidamente e temos a nítida impressão de termos compreendido tudo, mas em seguida, se formos relê-la e redizê-la, é como se algo faltasse para completar seu significado. Ela então depende do contexto que vinha vindo antes, ou daquele que virá depois, ou ainda, depende de ideias presentes em outro lugar do texto, e que nela ressoam, e vão pouco a pouco, passo

a passo no percurso do texto, encontrando mais carne para se formar. Mas o mais curioso é, justamente, essa impressão de autossuficiência que algumas formulações deleuzeanas parecem dar: soam como se fechadas e claras como um ovo e, no entanto, fogem para todos os lados, trazendo consigo um pouco de pura matéria não formada.

Ao escrever um texto “sobre” Deleuze, portanto (como é nosso caso, por exemplo), de certo modo brigamos com esse seu estilo a todo tempo, tomando cuidado para não pinçar frases suas que, retiradas do contexto, não percam totalmente o sentido. É que, estando mergulhados em sua escrita, podemos ter a vivência de que cada termo, cada oração, possui um significado muito claro e distinto; então depois, ao retirarmos um trecho para torná-lo a citação de nosso próprio artigo, notamos muitas vezes que ele sozinho se tornou uma sentença vazia, ou esotérica, hermética. Como se, isolado, ele tivesse perdido aquele sentido que experimentamos em nossa leitura inicial. Afinal, se os elementos do texto são tais que provocam uma leitura “do tipo ligação elétrica”, é porque criam, entre eles, uma corrente, algo que passa, que “acontece” na leitura: uma corrente elétrica que é por ela acionada, percorrendo as peças do texto. Portanto, se retirarmos uma dessas peças, se a virmos isoladamente, pode ser que nada se passe, que ela seja simplesmente uma lâmpada apagada, um pedaço de fio desconectado.

Mas essa corrente só pode se criar se não houver uma relação preestabelecida entre essas pecinhas, relação do tipo transcendente, tentando assegurar sua pertinência a partir de um fator externo. Retomando o que dizíamos de Deleuze sobre Proust, é a ausência de relações dadas que força a criação de conexões reais. É aí, nesta espécie de vácuo, que a ressonância se dá. Dizíamos então: a frase-ovo é aquela que possui uma relativa autonomia, ela soa como se fosse de fato autossuficiente, fechada como um ovo. Ela tem sua consistência, sua pulsação e plasticidade próprias. Daí que, em Deleuze, observáramos uma espécie de texto que se faz em “um encadeamento quebradiço”, tal como ele descreve, num movimento que se cria entre peças autônomas, independentes. A questão toda é, assim como em Proust, a criação de ressonâncias internas, que vão conectando esses fragmentos e conferindo-lhe um curso, uma fluência ou um clarão: “Há um estilo quando as palavras produzem um clarão que vai de umas às outras, mesmo que muito afastadas” (DELEUZE, 1992, p.176). A questão é como produzir esse clarão, como fazer com que algo se passe entre partes desconexas e distantes. O que equivale a se perguntar, afinal, como criar o encadeamento entre pedaços descontínuos, como tratar a escrita como um fluxo e não um código.

Dentre os vários procedimentos que podemos destrinchar em sua escrita, indo na direção da criação desse fluxo, gostaria de destacar um bastante presente, desde *Diferença e repetição*, que é, justamente, a repetição. Se tomarmos algumas obras de Deleuze, podemos notar a presença de frases e formulações que são quase que obsessivamente reiteradas. São como pequenos motes que retornam, seja em uma mesma obra, às vezes em um mesmo bloco (capítulo, platô ou série),

seja em obras diferentes, tratando de “temas” aparentemente distintos. Esses motes podem ser simplesmente um exemplo, que o autor insiste em trazer como ponto notável para a composição de um conceito, ou podem ser a própria formulação conceitual, que é retomada, às vezes de modo muito próximo ao exposto em outro lugar do texto ou de sua obra.

Motes ou motivos são pequenas caixas, pequenos aglomerados ou arranjos, tal como diríamos de uma frase como um arranjo específico de palavras, ou uma frase musical como um arranjo específico de notas – dois eixos, como na língua, um que seleciona (quais notas, quais palavras) outro que encadeia (qual ordem vão seguir). Essas caixinhas formam então objetos quase autônomos, que são permutados e reiterados ao longo do texto. São caixas parcialmente fechadas, que se bastam em si, que possuem sua pulsação própria e, por sua vez, criam diferentes relações com os outros elementos ou fragmentos da escrita.

A formulação acerca do estilo é um exemplo desses motivos retomados em diferentes lugares da obra de Deleuze. Por vezes, ela concerne à questão do estilo em literatura, por outras, ao estilo filosófico, e por outras, ainda, à ideia de um estilo de vida, de existência (questões aparentemente distintas, elas no entanto não seriam separáveis em seu pensamento e se cruzam inevitavelmente, de modos mais ou menos explicitados em cada momento). A formulação mais frequente é uma variação em torno de uma frase de Proust, de *Contra Sainte-Beuve*: “Os belos livros são escritos em uma espécie de língua estrangeira” (PROUST, 1988, p.141). Ela é por vezes retomada na íntegra, mas mais frequentemente é apropriada por Deleuze, em variações diversas, em torno de algo como: “o estilo é como uma língua estrangeira dentro da língua”. Bom exemplo de uma frase-ovo é uma oração que apresenta, por um lado, uma aparência clara, que se basta em si e, por outro, um significado um tanto obscuro, deslizando. Se olharmos com cuidado, notaremos o quanto ela escapa por todos os lados, o quanto sua autossuficiência é um efeito de leitura quase ilusório, no sentido de “efeito ótico” mesmo. É uma frase aberta, que pode ser entendida de muitas maneiras. Se a lemos isoladamente, não sabemos ao certo qual sentido ela teria no panorama geral do pensamento de Deleuze.

Nos variados lugares em que aparece, assim, ela se conecta a diferentes elementos e, aos poucos, na medida em que vamos lendo uma e outra obra, vamos ligando-a a outras peças que a põem em movimento, que vão se juntando e dando “carne” ao conceito. Em *Kafka por uma literatura menor*, de 1975, com Guattari, por exemplo, ela se coloca em meio à reflexão acerca da condição de Kafka, como um judeu tcheco escrevendo em alemão, e se liga a exemplos de escritores que também escrevem em semelhante estrangeirismo, como Beckett, ou outros que mesmo escrevendo em sua língua-mãe teriam alcançado tal tratamento linguístico, como Artaud e Céline. Nesse livro, a expressão mais usada não é a da língua estrangeira, mas a da língua ou literatura menor, do tratamento menor da linguagem. Ao

se referirem a Kafka, a questão se formula assim: “como arrancar de sua própria língua uma literatura menor, capaz de escavar a linguagem [...]? Como tornar-se o nômade e o imigrado e o cigano de sua própria língua?” (1977, p.30). E depois assim: “a possibilidade de fazer de sua própria língua [...] um uso menor” (p.40). Até adquirir em seguida o contorno: “Estar em sua própria língua como estrangeiro” (p.40-41). E ser depois retomada desta forma: “Servir-se do polilinguismo em sua própria língua, fazer desta um uso menor ou intensivo” (p.41). E continuar sendo reiterada de outras formas ao longo do livro.

Já em *Mil platôs*, a “língua estrangeira criada dentro da língua” se faz presente especialmente no platô “Postulados da linguística”. Aí também associada ao termo língua menor: “O autor menor é o estrangeiro em sua própria língua” (1995b, p. 51), e também utilizada como um mote, reiterado, que costura as ideias do texto. Um tanto do que ocorre ainda em *Crítica e clínica* (1993), na repetição desse mote, “a língua estrangeira na língua”, ligado então a um outro, que consiste em atribuir a presença do estilo a uma operação de tensionamento que “leva a linguagem ao seu limite”. Esse outro motivo assume formas tais como: “é a linguagem inteira que é levada ao seu limite, música ou silêncio” (1997, p.66); “um limite da linguagem que tensiona toda a língua, uma linha de variação ou de modulação tensionada que conduz a língua a esse limite” (p.128); “*Quando a língua está tão tensionada* a ponto de gaguejar ou de murmurar, balbuciar..., *a linguagem inteira atinge o limite* que desenha o seu fora e se confronta com o silêncio” (p.128); “a língua deixa escapar uma língua estrangeira desconhecida, para atingir-se os limites da linguagem” (p.129), etc. São motes que se repetem e acabam atuando como arremate entre os ensaios do livro, surgindo em cada um deles de uma forma, em um lugar diferente.

Nesses breves exemplos, o que se nota é a mesma matriz sendo repetida e variada, criando espirais de repetições no texto. A cada vez que ela retorna, aparece com uma pequena variação, e a cada vez imantando diferentes elementos, questões ou conceitos. A matriz repetida vai se tornando então uma espécie de refrão que percorre o texto, um motivo, ritmando a leitura, criando ressonâncias internas, pequenos ciclos. O que permite tal efeito de leitura é que essa matriz constitui, de modo geral, uma frase-ovo, com sua relativa autonomia, funcionando como uma caixa, um objeto autônomo, prestes a se associar com outros. Caixas semiabertas.

A ideia de mote ou motivo, um pouco como se diz na música de motivos que retornam, nos remete ao refrão, ao estribilho, tanto em música quanto em poesia. São pequenos eixos provisórios, em torno dos quais os elementos do texto vão se ajuntando, vão criando um certo movimento entre a atração e a repulsa, o conter e o expandir. Não é a significação que está em jogo nesses eixos, mas sua própria plasticidade, uma vizinhança com o não senso, com uma existência próxima à de uma notação musical. Uma batida que retorna, um som que retorna, um timbre. Pequenos eixos que vão, portanto, criando

a pulsação do texto, seus pequenos ritmos localizados, bem como seu ritmo mais amplo, o ritmo singular de cada texto, composto por todos os pequenos ritmos locais.

Procedimentos composicionais em Deleuze, tanto em termos práticos (em sua escrita), quanto em termos conceituais (em sua análise de outras escritas ou sua conceituação do estilo), parecem sempre se relacionar com o som. Talvez a afirmação a respeito de *Lógica do sentido* e *Mil platôs*, de que seriam “composições quase musicais”, possa ser atribuída a todos seus escritos, enxergando-os como a efetuação daquilo que constitui sua própria definição de estilo. Para ele, o estilo seria uma questão intimamente ligada ao potencial de dar a ouvir de um texto, a tal ponto de termos, em *L'Abécédaire*, afirmações como: “O estilo é algo puramente auditivo”; “Mas o estilo é sonoro e não visual”; ou: “levar toda a linguagem a uma espécie de limite musical. Ter um estilo é isso”; e ainda: “faz-se com que se leve toda a linguagem até um tipo de limite. É o limite que a separa da música. Produz-se uma espécie de música”. Como lemos no segundo motivo destacado anteriormente, o limite da língua seria, de fato, esse limite sonoro, “música ou silêncio”, um balbuciamiento, um sussurro, uma gagueira. Ter um estilo é tratar a língua de uma maneira tal, a ponto de “extrair daí gritos, clamores, alturas, durações, timbres, acentos, intensidades” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p.50). É tratar a língua musicalmente. Tratar a língua não apenas como um código linguístico – que possui um referente e um manifestante (objeto e sujeito de enunciação), um significado e um significante, expressão e conteúdo –, mas tratá-la como um fluxo, que arrasta todos os regimes de signos, colocando sobre um mesmo plano toda natureza de coisas; palavras, corpos, reminiscências, fabulações, conceitos, afectos.

Nesse sentido, o procedimento de repetição é um modo de compor buscando um ritmo e um movimento espiralado, em ciclos quase musicais. É um modo de criar fluência entre fragmentos do texto, optando por um tratamento de fluxo e não de código. Essas repetições podem ser associadas por exemplo a Charles Péguy, bastante citado por Deleuze principalmente em *Diferença e repetição*, tido por ele, ao lado de Raymond Roussel, como um grande repetidor da literatura, e um de seus maiores estilistas. Uma particularidade nesses escritores seria que: “Ambos substituem a repetição horizontal, a das palavras ordinárias que se repetem, por uma repetição de pontos notáveis, uma repetição vertical em que se remonta ao interior das palavras” (DELEUZE, 2006, p. 47-48). Particularidade que remontaríamos ao modo de repetir encontrado nos escritos do próprio Deleuze: uma repetição de pontos notáveis, as frases-ovo como sendo, quem sabe, esses momentos de condensação intensiva, infiltrando-se nas palavras, entre as palavras.

Mas em Deleuze esses pontos notáveis têm a ver com uma relevância conceitual, ou seja, eles são pontos de condensação de intensidades que constituem conceitos. São esses pontos notáveis que é preciso repetir, de modo que, a cada vez, eles contaminem outras ideias, imagens, exemplos, penetrando a malha do texto. Diferente-

mente de Péguy, que faria a frase crescer pelo meio, a partir de acréscimos paulatinos, em Deleuze a repetição funciona mais como um refrão, que retorna e espirala o texto – ainda que, a cada vez que retorne, carregue consigo novos elementos, o movimento é mais circular, talvez, do que em Péguy, e ele tem em vista uma consistência que é de ordem conceitual. A primeira vez que nos deparamos com uma frase assim, “como arrancar de sua própria língua uma literatura menor”, podemos ficar completamente no ar, ainda não temos elementos no texto que nos forneçam o significado de “menor” nesse contexto. Em seguida, proliferam os exemplos acerca de diferentes línguas e seus usos, em uma louca velocidade, pulando de uma língua a outra, de um caso a outro. Mesmo que não acompanhamos todos os exemplos, quando o refrão retorna, “a possibilidade de fazer de sua própria língua [...] um uso menor”, ligado ainda à ideia do estar em sua língua “como estrangeiro”, nossa apreensão se adensa, o conceito de “menor” vai ganhando mais corpo. E, como se vê, essa densidade conceitual não está sendo-nos dada predominantemente pela camada das significações, mas sim, por uma transversal que arrasta consigo os significados e as designações, juntamente a afectos, perceptos, imagens, sonoridades, ruídos, fragmentos. Como se, a partir do retorno, esse mote fizesse valer sua própria materialidade: é o som que retorna, como uma frase melódica, rítmica. O significado vai levado nessa onda, nessa massa sonora, segue carregado pelo som, incorporando-se nele. De modo que, mesmo ele, o significado, é tomado num fluxo e sua apreensão acaba dando-se dessa forma – não pela decodificação racional, mas pela incorporação sensível, passo a passo, tal como se dá a apreensão de uma imagem, de uma música, de uma paisagem.

A repetição é, assim, em Deleuze, um dos movimentos necessários para que o conceito vá se formando, vá ganhando sua consistência, ressoando internamente no plano de escrita, ou ainda: constituindo o plano de escrita a partir desses ecos. É um dos procedimentos usados para criar uma escrita que tem a potência de instituir os conceitos, tal como se fossem corpos – com sua plasticidade, sua autonomia, suas paredes permeáveis e pulsantes, sua relação com os outros conceitos que compõem o plano de consistência filosófico.³ “Sei que eu não obteria o movimento dos conceitos que eu desejo sem passar pelo estilo”, diz Deleuze, em *L'Abécédaire*. O estilo, efeito dos procedimentos composicionais, não é pensado depois, ou imposto de antemão: é o próprio conceito movendo-se no plano filosófico, é criação de sintaxe se fazendo ao mesmo tempo que a criação conceitual se faz.

Depois, diríamos que o estilo é índice de uma espécie de autonomia desse movimento conceitual, há “motivos e contrapontos que formam um autodesenvolvimento”.⁴ Se há estilo é porque algo se tornou autônomo, criou vida própria. “O estilo em filosofia é o movimento do conceito. Certamente, este não existe fora das frases, mas as frases não têm outro objetivo que não o de dar-lhe vida, uma vida independente” (1992, p.175) – curiosa vida não orgânica de um conceito, de uma linha de desenho, de um canto de pássaro, de um verso, de uma língua...

³ Em *O que é a filosofia?* Deleuze e Guattari falam dos personagens conceituais: personagens da trama filosófica que encarnariam intensidades conceituais – Sócrates em Platão, Zaratustra e Dionísio (ou o próprio Sócrates) em Nietzsche, ou ainda o Idiota, o Louco, o Juiz... Seria preciso analisar como esses refrões atuariam no desenvolvimento dos personagens conceituais em Deleuze; os próprios motivos, quem sabe, funcionando como personagens conceituais nessa filosofia.

⁴ E aqui Deleuze e Guattari completam a frase: “isto é, um estilo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p.127).

Referências bibliográficas

47

- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992 (do original *Pourparlers*, 1990).
- _____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997 (do original *Critique et clinique*, 1993).
- _____. *Deux régimes de fous*. Paris: Minuit, 2003.
- _____. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2ª ed., 2006 (do original *Différence et répétition*, 1968).
- _____. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974 (do original *Logique du sens*, 1969).
- _____. *L'Île déserte et autres textes*. Paris: Minuit, 2002.
- _____. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987 (do original *Proust et les signes*, 1976).
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *L'Anti-Oedipe – Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit, 1972.
- _____. *Kafka, por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977 (do original *Kafka, pour une littérature mineure*, 1975).
- _____. *Mil platôs (5 volumes) – v.1*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa; v.2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão; v.3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik; v.4. Trad. Suely Rolnik; v.5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1995a (v.1), 1995b (v.2), 1996 (v.3), 1997a (v.4), 1997b (v.5) (do original *Mille plateaux – Capitalisme et schizophrénie*, 1980).
- _____. *O que é a Filosofia?*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2000 (do original *Qu'est-ce que la Philosophie?*, 1991).
- DELEUZE, Gilles ; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998 (do original *Dialogues*, 1977).
- GODINHO Ana. *Linhas do estilo – estética e ontologia em Gilles Deleuze*. Lisboa: Relógio d'Água, 2007.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- ORLANDI, Luiz B. L.. Signos proustianos numa filosofia da diferença. In: OLIVEIRA, Sérgio L.; PARLATO, Érika M.; RABELLO, Silvana (orgs.). *O falar da linguagem*. São Paulo: Ed. Lovise, 1996, p.105-123.

- PROUST, Marcel. *Contra Sainte-Beuve* – Notas sobre crítica e literatura. Trad. Haroldo Ramansini. São Paulo: Iluminuras, 1988 (do original *Contre Sainte-Beuve*, s/d).
- SANTOS, Laymert Garcia dos. A filosofia como art brut”. In: PELBART, Peter Pál;
- ROLNIK, Suely (orgs.). *Cadernos de Subjetividade* – especial Gilles Deleuze. São Paulo: Núcleo de Estudos da Subjetividade, Psicologia Clínica, PUC-SP, jun.1996, p.79-81.