





DOI: <https://doi.org/10.59488/tragica.v17i3.63645>

Revista Trágica

Volume 17 - Número 03 ISSN 1982-5870

O rosto linguístico e a desrostificação literária: assignificância e assubjetividade em Proust e Kafka

*Linguistic face and literary defacialization: assignificance and asubjectivity
in Proust and Kafka*

Pedro Fraga dos Santos  

Doutor em Filosofia pela UERJ e professor da educação básica
no Colégio Estadual João Alfredo / SEEDUC-RJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Contato: pedroprof.fraga@gmail.com

Resumo: Embora Gilles Deleuze e Félix Guattari não sejam os primeiros a tratar do problema do rosto como campo expressivo dos afetos, eles lhe dão um novo entendimento sob duas vias: os rostos concretos e a rostidade como máquina abstrata. A primeira via implica três condições que o rosto carrega (afetividade, individuação e socialização) e a segunda diz respeito a dois eixos (subjetividade e significação). Este trabalho parte do caminho aberto por esses pensadores e afirma que a Literatura e a Filosofia seriam capazes, através de seus próprios meios de criação, de desfazer o rosto. Nesse sentido, elas abririam caminhos para novas experimentações fora do modelo signficacional, em Arte e, afastado do modelo subjetivo, em Filosofia. Teríamos, portanto, campos afetivos fora das afecções e conceitos filosóficos que não remetem a uma Filosofia do sujeito. Ao longo deste artigo, com Kafka e Proust, verificaremos como desfazer os rostos implica, então, a abertura de novos caminhos para a Literatura e para a Filosofia e os perigos que se encontram nessa travessia.

Palavras-chave: Rostidade. Rosto. Literatura. Afetos. Conceitos.

Abstract: Although Gilles Deleuze and Félix Guattari were not the first to deal with the problem of the face as an expressive field of affects, they gave it a new understanding in two ways: concrete faces and the face as an abstract machine. The first way involves three conditions that the face carries (affectivity, individuation and socialization) and the second concerns two axes (subjectivity and signification). This work starts from the path opened by these thinkers and claims that Literature and Philosophy would be capable, through their own means of creation, of undoing the face. In this sense, they would open paths for new experimentations outside the signficational model in Art and away from the subjective model in Philosophy. We would therefore have affective fields outside of affections and philosophical concepts that do not refer to a philosophy of the subject. Throughout this work, with Kafka and Proust, we will see how undoing the faces implies opening new paths for Literature and Philosophy and the dangers that lie in this journey.

Keywords: Faciality. Face. Literature. Affects. Concepts.

O inconsciente maquínico: colapso da significação e da subjetividade

Seja em seus trabalhos solos ou conjuntos, Deleuze e Guattari debruçaram-se, muitas vezes, sobre a questão da rostidade (*visagéité*). Mas o que é a rostidade? Qual é a sua relação com a arte? Por que tal insistência nesse problema? Nossa hipótese é que, para Deleuze e Guattari, o sistema da rostidade, constituído por um eixo de significância e outro de subjetivação, tem a possibilidade de se apagar ou de se desorganizar. O primeiro plano do cinema, o retratismo das artes plásticas e os textos literários parecem percorrer uma mesma linha reencontrada por Deleuze e Guattari. Trata-se de uma viagem rumo à experimentação na assignificância e no assubjetivo do esfacelamento do rosto. Perguntamo-nos: qual é a necessidade dessa empreitada? É que, por um lado, os artistas se deparam com significâncias pré-estabelecidas que não estão à altura das problematizações de seu tempo. Trata-se dos clichês e das afecções subjetivas que os impedem de produzir o novo. Por outro, os filósofos encontram o senso comum e o bom senso, presentes no seio da própria Filosofia. Somente rompendo com a rostidade, será possível produzir novos conceitos em Filosofia e novos afetos em Arte que ensejem novos modos de pensar. Produzir novas possibilidades de vida com a arte, por meio de blocos de sensações, que aparecem em função de afetos libertos das amarras das significâncias pré-estabelecidas e afirmar um pensamento sem rosto é o caminho de construção de liberdade encontrado por Deleuze e Guattari pelas vias da Filosofia e da Arte.

As análises da obra dos dois pensadores levam-nos à compreensão de como a literatura de Proust, com suas semióticas mistas, e a literatura de Kafka, com seu agenciamento coletivo de enunciação dentro do rizoma, impedem não só o significante e as interpretações, mas engendram, também, novas individuações. O rizoma, encontrado em Kafka e estudado por Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs*, libera o signo da teoria linguística da significação e da estrutura. Nele, os traços semióticos não estão necessariamente ligados a um traço linguístico, mas a cadeias semióticas de toda natureza que se conectam a modos de codificação muito diversos (ecológicos, cósmicos, políticos etc.). Embora um signo nunca esteja isolado, isso não quer dizer que ele faça parte de um sistema fechado. Na verdade, como veremos, é bem ao contrário. Essas conexões fazem-se em sistemas abertos, heterogêneos e em desequilíbrio. De Swann à *Metamorfose*, algo se passa. O rosto abandona seus traços sociais e representativos para ganhar uma natureza expressiva. A questão não é mais de imitar um rosto, pela via da representação, mas de liberar as intensidades inumanas no homem. São experimentações no campo das artes que dissolverão o rosto em nome do novo. Essas experimentações não apenas afetam os leitores, mas também aqueles que escrevem. Os exemplos de Guattari multiplicam-se na literatura, na arquitetura, na música, na pintura, no cinema etc. Enfim, desrostificar implica a tríplice conjuração das percepções, das afecções e das opiniões rumo aos devires não humanos no homem e às paisagens não humanas na natureza.

Os ensaios contidos em *O inconsciente maquínico*¹ estabelecem uma conversa dividida em dois eixos principais: a psicanálise e a linguística. Mas há, ainda, e não podemos nos enganar, a presença de um terceiro termo que permite um verdadeiro rearranjo no plano conceitual produzido por Guattari. Eis, pois, a Literatura.

As análises de Guattari são transversais, isto é, elas permitem a coexistência da Arte e da Filosofia sem hierarquizá-las ou oferecer chaves de interpretação tiradas umas das outras. Trata-se, pois, de uma síntese, mas disjuntiva. A pergunta, portanto, a ser feita é: de que modo a arte e, mais especificamente, a literatura vão desfazer o rosto para explorar novos caminhos para o pensamento em direção à assignificância e à assubjetividade?

Se, por um lado, *O inconsciente maquínico* se inscreve numa polêmica com a atmosfera cultural da época, caracterizada pela supremacia de todos os formalismos e os estruturalismos em linguística e em psicanálise, por outro, ele propõe uma nova rede conceitual e novas alianças entre pensadores. À linguística de inspiração saussuriana, Guattari prefere um pragmatismo complexo e ampliado da língua (tendo recorrido às obras de Peirce, Hjelmslev, Austin, e Searle, mas também de Bakhtine e Kafka); à psicanálise lacaniana fundada sobre o significante, ele opõe a tentativa de uma nova descrição do inconsciente e o esboço de um projeto de “esquizoanálise”.

Mas o que é, afinal, o inconsciente maquínico? Na introdução da obra, Guattari define o inconsciente desse modo porque não se trata de uma entidade misteriosa, cujas mensagens escondidas nas profundezas do psiquismo seria necessário decifrar e interpretar, mas de algo que está por todo lado em torno de nós, principalmente nos gestos, nos objetos quotidianos, na televisão, no ar, e mesmo, e talvez sobretudo, nos grandes problemas do momento. Para Guattari, o inconsciente não é privado, individual, mas sim social. Ele não é familiar, não se constrói em torno das figuras parentais do indivíduo. Com Marx e contra Lacan, a língua não é suficiente para codificar o inconsciente. Antes de qualquer coisa, a língua implica um regime de produção que não é mais simbólico ou estrutural; encontramos, aqui, a polêmica contra a estrutura. Essa ideia colide diretamente com a teoria do significante em Lacan.

O inconsciente é maquínico, e não tanto “codificado”: ele não se expressa dentro de *matemas* abstratos de alguma linguagem do inconsciente para especialistas. Então, há a tripartição entre “simbólico”, “imaginário” e “real” que, em Lacan, volta a desdobrar as três instâncias freudianas do superego, do ego e do id, racionalizando em lugares lógicos a tópica freudiana, ainda psicológica, individualizada sobre as figuras da família – o superego parental, o ego civilizado e o id a ser educado. Tudo isso corresponde a um modo de produção determinado, e não pode ser entendido, salvo se levarmos em conta o modo histórico localizado num modo específico de produção social: a família vienense, que Freud acredita ser a natureza do homem. Este é o coração da crítica que Guattari endereça às antigas concepções de inconsciente: esse não é mais entendido como um teatro no qual se expressam as figuras parentais – o que ele e Deleuze chamam, no *Anti-Édipo*, de “inconsciente papai-mamãe”. O inconsciente não delira sobre a família, mas sobre todo o campo social: ele é fábrica, não teatro. Marx é, portanto, um dos operadores

¹ GUATTARI, Félix. *O inconsciente maquínico. Ensaio de esquizo-análise*.

teóricos da esquizoanálise. É a máquina social que codifica o inconsciente segundo o modo de produção da família burguesa: o inconsciente não possui nenhuma atemporalidade, ele não tem nenhuma natureza humana, somente a produção histórica determinada das máquinas sociais. O inconsciente é a produção historicamente determinada de certa máquina social, não uma gramática abstrata de *matemas* ou uma estrutura simbólica e, menos ainda, uma reserva de fantasmas. Guattari concebe, enfim, o inconsciente como uma produção social, ligada diretamente à dimensão política e histórica do social. Afirma o esquizoanalista:

Dito de outro modo, não um inconsciente dos especialistas do inconsciente, não um inconsciente cristalizado no passado, petrificado num discurso institucionalizado, mas, ao contrário, voltado para o futuro, um inconsciente cuja trama não seria senão o próprio possível, o possível à flor da linguagem, mas também à flor do *socius*, à flor do cosmos...²

Guattari considera que não cabe à linguística servir de modelo a uma análise do inconsciente, pois ela pretende reduzir a língua a um sistema homogêneo. Para ele, as línguas são sistemas heterogêneos e em desequilíbrio. Jamais poderá haver, portanto, um inconsciente sob a dominação de um significante unificador. A proposta guattariana é a de uma semiótica capaz de levar em conta os signos na materialidade de uma expressão irredutível ao sentido linguístico. A esse respeito, diz René Schérer:

A filosofia da expressão passa, portanto, por uma reforma semiótica que leva em conta o “não-significante” ou “assignificante” no sistema redutivo dos signos, o que favorece a liberação dessas multiplicidades ricas de virtualidades subjetivas que atravessam o tecido social. Não intrapsíquica, mas pré-pessoal, anônima e, nessa medida, coletiva, embora sempre singular.³

Essa filosofia da expressão mostra que a semiótica está aliada a uma pragmática do agenciamento coletivo de enunciação. De que se trata quando o pensador fala em agenciamento? Esse conceito, que faz sua aparição no texto que Guattari e Deleuze dedicam a Kafka, responde a duas questões: em primeiro lugar, o agenciamento transforma as noções de “estrutura”, “sistema”, “forma” ou “processo”, ampliando o caráter formalmente articulado do sistema ou da estrutura para um processo pragmático. Esse processo se abre em componentes heterogêneos, ou seja – conforme o protocolo da semiótica – não exclusivamente intelectual, discursivo, linguístico: são signos biológicos, políticos, sociais, sexuais etc. Em segundo lugar, um tal agenciamento é dito agenciamento coletivo de enunciação quando se trata de localizar para além das instâncias individuais de enunciação, que privilegiam muito frequentemente a

² Ibidem, p. 10

³ SCHÉRER R. *Subjectivités hors sujet*. In: *Chimères. Revue des schizoanalyses*, p.66. Nossa tradução para: La philosophie de l'expression passe donc par une réforme sémiotique qui prend en compte le « non-signifiant » ou « assignifiant » dans le système réducteur des signes, qui favorise la libération de ces multiplicités riches de virtualités subjectives traversant le tissu social. Non intrapsychiques, mais pré- personnelles, anonymes, et, dans cette mesure, collectives bien que toujours singulières.

linguística ou a estilística, o modo assubjetivo, impessoal da criação literária, irredutível à figura do autor, ou àquela do gênio privado. Dizem os autores:

E, de início, em que sentido o enunciado é sempre coletivo, mesmo quando ele parece emitido por uma singularidade solitária como aquela do artista? É que o enunciado não remete jamais a um sujeito. Ele não remete mais a uma dupla, ou seja, a dois sujeitos dos quais um agiria como causa ou sujeito de enunciação, e o outro como função ou sujeito de enunciado. Não há sujeito que emite o enunciado, nem um sujeito cujo enunciado seria emitido. É verdade que os linguistas que se servem dessa complementariedade a definem de uma maneira mais complexa e consideram “a marca do processo de enunciação no enunciado” (cf. os termos do tipo *eu, tu, aqui, agora*). Mas, de qualquer maneira que esta relação seja concebida, não acreditamos que o enunciado possa ser reportado a um sujeito, duplicado ou não, clivado ou não, refletido ou não.⁴

Trata-se, portanto, sempre de uma polivocidade, atravessada pelo *socius*, do qual o indivíduo faz parte. Segundo os pensadores, Kafka utiliza constantemente o grito que nunca se confunde com o grito de uma pessoa, “mas de um instrumento martirizado”.⁵ O grito, como matéria sonora intensa, escapa à significação, à composição, ao canto e à palavra. Ele não presta contas a qualquer corrente de significação. O não-canto de Josefina, que em nada difere dos outros camundongos, opera uma desterritorialização da canção tradicional para os liberar das ranhuras da existência cotidiana.⁶ As experimentações literárias kafkianas, insufladas por afetos animais ou inumanos, cessam o homem em nós e nos abrem a novas constituições possíveis de vida. O importante é encontrar uma saída, uma abertura, criar um distanciamento dos *Processos* ou dos *Castelos*. Para dizer como Graciliano Ramos nas *Memórias do Cárcere*:

Liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a Delegacia de Ordem Política e Social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer.⁷

Para Guattari, seria preciso repensar o estatuto da semiologia como detentora do poder sobre os signos. Em quê a semiótica se diferencia da semiologia linguística? É que a semiótica amplia os escopos de possibilidade dos signos. Nesse sentido, os gritos ou não-cantos são irredutíveis à ordem da significação e do discurso. Eles estão antes num outro universo de afetividades. Anne Sauvagnargues tem razão em dizer que esses complexos de sensação são capazes de estimular, de um outro modo, o pensamento, pois passam de uma experiência sensorial (auditiva, visual) aos dados do problema que coloca essa imagem, sem a traduzir em dados discursivos, nem a reduzir aos modelos da interpretação, da analogia imaginária ou da correspondência simbólica.⁸ O que

⁴ DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Kafka, por uma literatura menor*. p. 150-151.

⁵ KAFKA, F. *O processo*. p. 109-110.

⁶ DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Kafka, por uma literatura menor*. In: Op. Cit., p.15.

⁷ RAMOS, G. *Memórias do Cárcere*. p.12.

⁸ SAUVAGNARGUES, A. *Deleuze et l'art*, p. 14.

incomoda Guattari, na linguística estrutural de origem saussuriana e na gramática gerativa de Chomsky, é o modo como elas parecem não ter avaliado as implicações sócio-políticas de seu objeto. Elas estão demasiadamente separadas das lutas e dos desejos reais dos indivíduos. Relegam a pragmática a uma espécie de “fossa”. A crítica de Guattari é eminentemente política. Diz ele: “Hoje ninguém mais considera secundário o estudo dos conteúdos semânticos e dos conteúdos pragmáticos, mas pretende-se manipulá-los com pinças e mantê-los cuidadosamente à parte dos agenciamentos coletivos de enunciação que os produzira efetivamente”.⁹

A semiótica de Proust: desfazer o rosto pela literatura

As críticas de Guattari em relação à filosofia da linguagem e à linguística atingem três diferentes correntes: os herdeiros da linguística saussuriana, Chomsky e seus sucessores e os teóricos dos atos de fala/filosofia da comunicação. O que ele considera comum entre essas três posições é o fato de não levarem em conta, suficientemente, a pragmática. Seu questionamento é diretamente político, à medida que coloca a seguinte questão: a quem servem esses modelos linguísticos? Não se trata, evidentemente, de uma questão de ideologia, mas de uma compreensão pragmática do uso da linguagem dentro do modo de produção capitalista. Nesse modo de produção, “cada indivíduo deve ser capaz de adotar um comportamento linguístico compatível com os modos de competência que sua posição particular na sociedade e na produção lhe assinala”.¹⁰ A crítica de Guattari se dá, portanto, em dois níveis diferentes. Por um lado, ele estuda os meios linguísticos de sua época e os subverte com uma pragmática e com uma semiótica; por outro, ele efetua uma análise que vai de fora para dentro dos modelos linguísticos, ou seja, ele entende que esses modelos devem ser compreendidos à luz do modo de produção no qual estão inseridos. A construção de uma gramaticalidade, ao modo de Chomsky, revela-se, aqui, o operador muito concreto de uma dominação real, que rejeita os usos desviantes, impondo sua norma maior, o bem falar. Deleuze e Guattari reparam que, de fato,

Estamos na idade da comunicação, mas qualquer alma bem nascida foge e se esquia, cada vez que lhe é proposta uma pequena discussão, um colóquio, uma simples conversa. A filosofia da comunicação se esgota na procura de uma opinião universal liberal como consenso, sob a qual encontramos as percepções e afecções cínicas do capitalista em pessoa.¹¹

Sobre os trabalhos de Chomsky, por exemplo, Guattari dirá que, embora tenham provocado um profundo alvoroço naqueles que queriam imputar um caráter cientificista puro ou neutro, com invariantes estruturais à teoria da linguagem, a teoria gerativa não pode prescindir de uma pragmática:

⁹ GUATTARI, Félix. *O inconsciente maquínico. Ensaio de esquizo-análise*. In: Op. Cit., p. 23-24.

¹⁰ Ibidem, p. 35.

¹¹ DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O que é filosofia?*, p. 190-191.

Que é gramaticalidade? A que corresponde este símbolo categorial, este S, que domina todas as frases, este axioma primeiro da estrutura gerativa das árvores sintagmáticas chomskianas, que impõe a todas as derivações o remontar a um único ponto de origem? Deve ser considerado simplesmente como o núcleo elementar da primeira das significações gramaticais ou como um dos traços fundamentais da pragmática *de um certo tipo de sociedade*, como a expressão de um mecanismo abstrato que garante a consistência de *um certo tipo de ordem social*? Sem dúvida participa destas duas dimensões? S é um marcador misto: é, inicialmente, um *marcador de poder* e secundariamente um *marcador sintático*.¹²

Enquanto os linguistas tomam a língua como um sistema homogêneo em equilíbrio, ou próximo do equilíbrio, definido por termos e relações constantes, é evidente que os desequilíbrios e as variações só afetam as palavras (variações não-pertinentes do tipo entonação). Nesse modelo, a pragmática permanece como complemento de uma lógica, de uma sintaxe ou de uma semântica.

A proposta de Guattari é que o sistema se apresenta em desequilíbrio perpétuo, em bifurcação, com termos que, por sua vez, percorrem, cada qual, uma zona de variação contínua. Nesse sentido, a própria lógica se inverte e a pragmática passa a ser o elemento de base do qual dependem a sintaxe e a semântica. A crítica de um modelo linguístico, cujos marcadores sintáticos são a expressão de uma natureza humana, só pode ser compreendida se percebermos que esses marcadores são frutos das transformações semiológicas dentro de um determinado sistema de poder. Para Guattari, portanto, a língua não se estabiliza em torno de uma paróquia, não se fixa em torno de um bispado, não se instala em torno de uma capital política. Para ele, ao contrário, a língua é, essencialmente, coletiva.

A questão, então, é: como falar sem dar ordens, sem representar algo ou alguém e como devolver aos sons o valor de luta ou fuga de um determinado poder? É aí, parece-nos, que surge a predileção de Guattari pela literatura de Kafka, mas também de Proust. Longe de ser considerada uma produção individual que expõe memórias pessoais e outros “segredinhos sujos”, ela cria um espaço no qual aparecem empreendimentos coletivos de exploração de devires sociais. É na literatura que Guattari vai encontrar a intrusão violenta e involuntária de signos que nos forçam a pensar. Guattari toma emprestada de Proust a ideia de que há um pensamento furioso e impiedoso, duramente solicitado por uma experiência que o excede: não pensamos quando gostaríamos, nem quando queremos ser inteligentes, mas quando somos tocados pela violência imprevisível de signos que nos afetam sem que seu significado seja dado e que podem ser sociais, sensíveis, emocionais ou culturais. Experimentar, em vez de interpretar, parece-nos o movimento que a literatura estabelece. Uma experimentação, aliás, que se faz por meio do assignificante. Em certo sentido, a inteligibilidade desses acontecimentos não é dada de saída, graças aos afetos que mostram o pensamento lutando com uma experiência que não pré-existe na forma de estados de coisas ou significados, nem como forma de interioridade de um sujeito.

¹² GUATTARI, Félix. *O inconsciente maquínico. Ensaios de esquizo-análise*. In: Op. Cit., p. 28.

Tomemos o exemplo de Kafka, que está preso em um conjunto de impossibilidades: ele não pode escrever em alemão, ele não fala muito bem o alemão; e ainda enfrenta todas estas condições: judeu, tcheco, falando o iídiche, falando o tcheco em Praga, porque Praga está no império austro-húngaro nesse momento. Assim, sem falar o alemão que se fala em Praga, sem falar o alemão que se fala em Viena, ou em Berlim, falando um alemão da província, ele é obrigado a se colocar diante da grande literatura alemã e, por causa de todas essas impossibilidades, ele produz uma experimentação, que é, ao mesmo tempo, uma língua que dá o diagnóstico desse novo mundo burocrático.

Por outro lado, as longas análises de Guattari sobre Proust não proveem instruções teóricas sem as quais a obra de Proust permaneceria incompreensível. Ele não vai apresentar mais uma interpretação de Proust, mas vai usar o choque que o romance produz para inserir suas próprias questões filosóficas, que são motivadas pela obra em questão. É nesse momento que as pesquisas do esquizoanalista tocam propriamente nosso estudo e que consistem em mostrar como o rosto é construído e destruído no romance proustiano. O signo, entendido como afeto na literatura, substitui a sua utilização linguística e psicanalítica. Eis a reviravolta que Guattari estabelece e que precisamos agora aprofundar. Veremos como a arte pode construir a significação e a subjetivação e sua união na rostidade, mas também como é possível desfazer os rostos.

Por que é que Guattari vai utilizar o rosto para pensar as questões referentes à linguagem? É que a habilidade comunicacional ou a voz é sempre reportada a uma face, real, imaginária e composta por socialização, individuação e comunicação. Segundo o esquizoanalista,

Existe sempre um tempo, na ordenação do espaço social em que a dimensão do rosto se interpõe para delimitar o que é lícito e o que não o é. Isto não se passa somente através dos traços de rostidade explicitamente significativos (do tipo: “fazer vista grossa”) mas igualmente ao nível de significações mais difíceis de distinguir; tal modo de falar desencadeará o sentimento de que se trata de “alguém de casa”, outro modo a algo de estrangeiro, ou estranho, bizarro ou perigoso.¹³

O rosto, com seus estereótipos, inserido num determinado *socius*, é pura redundância e faz redundância com as séries de redundâncias de significância ou frequência, e também com as de ressonâncias ou de subjetividade. Mas, sob o total risco de a própria criação artística se perder ou não começar, os rostos fogem de todas as partes e não cessam de se desterritorializar: a unidade significativa do rosto é ilusória e sua adesão a um papel e a uma função pode não ser mais que parcial e provisória. Um rosto tranquilizador pode, de repente, deixar penetrar os signos da loucura; todos os rostos podem se desfazer e se decompor através dos devires-imperceptíveis e dos devires-animais, que deixam transparecer toda a dimensão inumana da humanidade da qual o rosto é o espaço privilegiado.

¹³ Ibidem, p.71.

Em seu esteticismo, Swann faz sempre com que alguma coisa o lembre de outra coisa. Há uma espécie de

rede de interpretações sob o signo do significante. Um rosto remete a uma paisagem. Um rosto deve “lembrá-lo” de um quadro, de um fragmento de quadro. Uma música deve deixar escapar uma pequena frase que se conecta com o rosto de Odette, a ponto de a pequena frase não ser mais do que um sinal.¹⁴

Não há dúvida de que a arte é capaz de formar o rosto com sua cadeia de significâncias. São essas significâncias que vão proporcionar a comunicabilidade, a sociabilidade e a individualidade dentro da *Recherche*. Eis como Proust liga, em *Um amor de Swann*, o rosto de Odette a uma rede de significantes:

Como quer que fosse e talvez porque a plenitude de impressões que fruía desde algum tempo, embora lhe tivesse vindo antes com o amor da música, houvesse também enriquecido o seu gosto pela pintura, a verdade é que foi tanto mais profundo, devendo exercer-lhe uma influência duradoura, o prazer que encontrou em tal momento na semelhança de Odette com a Céfora desse Sando di Mariano a quem se dá o nome de Botticelli, depois que este evoca, em vez da obra verdadeira do pintor, a ideia banal e falsa que dela se vulgarizou. Não mais apreciou o rosto de Odette segundo a melhor ou pior qualidade de suas faces ou a suavidade puramente carnal que lhes supunha encontrar ao contato dos lábios, se jamais ousasse beijá-la, mas sim como uma meada de linhas sutis e belas que seus olhares dobavam, seguindo a curva de seu enrolamento, ligando a cadência da nuca à efusão dos cabelos e à flexão das pálpebras, como num retrato dela em que seu tipo se tornava inteligível e claro. Contemplava-a: Transparecia em seu rosto e em seu corpo um fragmento de afresco, que desde então procurou vislumbrar sempre que estava junto de Odette..¹⁵

Essas associações subjetivas serão ultrapassadas, como veremos, à medida que o esteticismo de Swann se modifique e que um novo mundo apareça. Trata-se, antes, de uma nova individuação pela arte. “Não se trata mais de dizer: criar é relembrar; mas relembrar é criar, é ir até o ponto em que a cadeia associativa se rompe, escapa ao indivíduo constituído, se transfere para um mundo individuable”.¹⁶

Guattari insiste que a materialidade do encontro com a pequena frase musical de Vinteuil e com o salão da senhora Verdurin vão gerar uma verdadeira e lenta mudança no sistema dos signos. Sem dúvida, a pequena frase musical afetara Swann desde o início a ponto de a descrição de Vinteuil, o autor da canção, como um alienado não lhe parecer de todo impossível. Nesse momento, Swann depara com uma parte de uma música moderna e essa intrusão de signos obscuros vai forçar nele uma verdadeira reviravolta. A única descrição possível para o criador de tal música é:

¹⁴ DELEUZE, G; GUATTARI. *Mil platôs. Volume III.*, p. 50-51.

¹⁵ PROUST, M. *Em busca do tempo perdido. Vol.1. No caminho de Swann*, p. 279-280.

¹⁶ DELEUZE, G. *Proust e os signos*. p. 106.

O pintor ouvira dizer que Vinteuil estava ameaçado de alienação mental. E acrescentava que a gente podia perceber em certas passagens de sua sonata. A Swann não pareceu absurda a observação, mas perturbou-o muito; pois como uma obra de música pura não contém nenhuma dessas relações lógicas cuja alteração na linguagem denuncia a loucura, a loucura reconhecida numa sonata lhe parecia algo de tão misterioso como a loucura de uma cachorra, a loucura de um cavalo, que no entanto se observam realmente.¹⁷

São esses signos ou afetos que vão interferir diretamente nos estereótipos do rosto. Vão dilacerar os clichês trazidos pela estética de Swann e vão rearranjar seu amor por Odette. A saída de Proust é inteiramente artística. Trata-se, portanto, de uma experiência, porque não reproduz os dados imediatos do senso comum ou do bom senso, mas investe na aventura insólita do pensar. É a experimentação do devir-animal de um Cisne?

Para Guattari, pensar não é interpretar, explicar, desenvolver, decifrar ou traduzir um signo, mas se instalar numa transversalidade. Por quê? É que a transversalidade revoga, com um só golpe, toda e qualquer centralização soberana que justifique a existência de um poder sob a forma de dominação e toda a totalização, toda a subordinação lógica que pretende unificar um arranjo diverso sob algum conceito universal. Essa totalização determina o exercício da dominação na medida em que erige a figura de um poder central, único, unificador e centralizador.

Mais ainda: a transversalidade serve ao mesmo tempo como crítica política das organizações e como crítica epistemológica do universal. A função unificadora, uniformizadora do universal territorializado em torno de uma identidade unitária não responde a nenhuma necessidade científica, ela apenas exprime um imperativo de dominação. Nesse sentido, os novos signos propostos por Proust são libertadores. A grandeza da literatura está na maneira como ela agencia as conexões, o que nos permite construir relações diferentes ou conexões anárquicas. Com o conceito de Guattari de transversalidade, as relações colocadas, sejam elas esquizoanalíticas ou políticas, só podem aparecer em função desse agenciamento pragmático e coletivo de enunciação, que renuncia ao subjetivo e ao significado. Eis, pois, a revolução encontrada por Guattari na pequena frase de Vinteuil. A própria máquina literária de escrita da *Recherche* obedece a elementos de ruptura e continuidade que já atravessam o próprio Proust.

É interessante como o esquizoanalista encontra no rosto de Odette uma ordenação conservadora que expressa a missão secreta que lhe parece atribuída: reconduzir à razão, proteger Swann contra o amor louco que a pequena frase suscita. É preciso evitar que Swann rume ao desconhecido. Mas isso não será possível, pois “‘A pequena frase’ de Vinteuil como minúsculo barco espacial, transformou completamente o universo molecular de Swann e, ao percuti-lo, desenvolveu um outro tipo de universo”.¹⁸

Paralelamente, os salões burgueses da senhora Verdurin, com pessoas abaixo da posição social de Swann, muitas vezes vulgares e às vezes ridículas, tornar-se-á um

¹⁷ PROUST, M. *Em busca do tempo perdido*. Vol.1. *No caminho de Swann*. In: Op. Cit., p. 268.

¹⁸ GUATTARI, Félix. *O inconsciente maquínico. Ensaio de esquizo-análise*. In: Op. Cit., p. 311.

desses conversores semióticos e mesmo uma máquina infernal capaz de transformar toda a existência do personagem. De acordo com Guattari,

Aceitar ir à casa dos Verdurin já constituía, para Swann, uma notável derrogação de seus hábitos mundanos. Mas chegar a se consagrar só a esse salão, renunciar durante anos a ir às recepções mais aristocráticas, marca uma ruptura radical na sua existência.¹⁹

De fato, o senso estético dos Verdurin não é muito elaborado. O que importa é que seu salão funciona como um agenciamento coletivo. Nesse espaço, transitam alguns dos maiores artistas e escritores da época, com novos modos de experimentação artísticos, sociais, sexuais etc. É ali, aliás, que a pequena frase de Vinteuil e a pintura do Sr. Biche arrastarão a todos como um tsunami. Ao mesmo tempo que ninguém fica indiferente à sonata em fá sustenido de Vinteuil, todos a temem ao seu próprio modo. Dr. Cottard e a mulher,

...com esse bom senso próprio de certa gente do povo, se esquivam de dar opinião ou fingir admiração por uma música que, mal chegavam em casa, confessavam não compreender mais do que a pintura do “senhor Biche”. Como o público só conhece, do encanto, da graça, das formas da natureza, o que aprendeu nos lugares-comuns de uma arte lentamente assimilada, e como um artista original começa por rejeitar esses lugares-comuns, o sr. e a sra. Cottard, que nisso eram a imagem do público, não achavam nem na sonata de Vinteuil nem nos retratos do pintor o que para eles constituía a harmonia da música e a beleza da pintura. Quando o pianista tocava a sonata, parecia-lhes que arrancava, ao acaso, do piano, notas que não se ligavam segundo as formas a que estavam habituados, como também lhes parecia que o pintor lançava ao acaso as suas cores na tela. Quando numa destas podiam reconhecer uma forma, achavam-na pesada e vulgar (isto é, desprovida da elegância da escola de pintura através da qual viam até os seres vivos que passavam na rua) e sem verdade, como se o sr. Biche não soubesse como era feita uma espádua e que as mulheres não tinham os cabelos cor de malva.²⁰

Trata-se, sem dúvida, da música moderna. Sonata que faz apelo a um novo tipo de composição que foge aos dados naturais do bom senso da burguesia europeia. Um novo tipo de música e pintura que produzirão novos modos de individuação, ao mesmo tempo que eles já são efeito desses modos. Os maneirismos da senhora Verdurin não ficam incólumes à moléstia dessa nova arte que vem habitar os seus salões e percebe, assim como os outros, que é preciso dela se aproximar com prudência. Não é à toa que ela pede que toquem apenas o andante. O que eles percebem parcialmente, ou buscam evitar, é a chave para outra realidade que a pequena frase representa. Quando essa penetra, eles se sentem transformados e passam a ser tomados unicamente pela audição. Swann sentia-se “...transformado numa criatura estranha à humanidade, desprovida de

¹⁹ Ibidem, p. 240.

²⁰ PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido. Vol.1. No caminho de Swann*. In: Op. Cit., p. 266-267.

faculdades lógicas, quase um fantástico licorne, uma criatura quimérica que percebia o mundo apenas pelo ouvido”.²¹

Há, de fato, em Swann, uma lenta implosão do sistema individuante que vai remanejar profundamente sua percepção dos traços de rostidade. Diz Proust:

Mas aquela própria fealdade dos rostos que aliás conhecia tão bem, lhe parecia coisa nova depois que seus traços – em vez de lhe servirem de sinais para identificar determinada pessoa que até então lhe significava um complexo de prazeres a buscar, de aborrecimentos a que fugir, ou de cortesias a fazer – repousavam agora na autonomia de suas linhas, sem outra coordenação que a de suas relações estéticas.²²

Os rostos, repara Guattari, nunca se desfazem em função de uma anamnese psicanalítica, mas em função da produção artística que a *Recherche* impulsiona ao futuro. Eles deixam de ser o suporte substancial das semiologias significantes. Trata-se da tentativa de produção de novos afetos, muitas vezes, fortes demais para que os próprios personagens os suportem. Se, por um lado, os personagens temem se desindividuar, Proust insiste nesse caminho em direção à experimentação e ao perigo da loucura. O que emerge são traços de rostidade assignificantes. Não se trata, apenas, de desfazer os rostos, mas de entender, segundo o procedimento do Tempo da *Recherche*, que novas exteriorizações serão possíveis a ponto de fazê-los passar de uma pessoa a outra ou fazer palpar uma legião no rosto da mesma jovem. Uma vez que os elementos abstratos e maquínicos produzam a irrupção das barreiras personológicas estabelecidas pela comunicabilidade, pelo comportamento diante do socius e pela individualidade, o trabalho criador começa.

Fragmentação e individuação na *Recherche*: uma máquina literária transversal e telescópica

Falávamos da inversão produzida por Guattari no que concerne à subordinação da literatura a esquemas significantes, sejam eles linguísticos ou psicanalíticos. A máquina literária não está fechada em si mesma num projeto de recombinação de signos linguísticos ou de interpretação semântica. Ela produz novos modos de experimentação pragmática e semiótica. Para essa empreitada, seria preciso um instrumento de leitura específico. Somente com o telescópio podemos ler a obra de Proust²³, pois ele é preciso para observar o choque entre mundos nos quais aparecerão fragmentos disparatados. Não um quebra-cabeças cujas peças poderiam reconstituir um todo, mas fragmentos que valem por si mesmos e que mantêm relações uns com os outros em composições

²¹ Ibidem, p. 295.

²² Ibidem, p.394.

²³ Sobre a recepção da obra, acrescenta Proust: “Ninguém entendeu nada. Até os que me aprovavam a percepção das verdades que tencionava gravar depois no templo felicitaram-me por as haver descoberto ao “microscópio”, quando, ao contrário, eu me servira de um telescópio para distinguir coisas efetivamente muito pequenas, mas porque situadas a longas distâncias, cada uma num mundo.” PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Vol. 7. Tradução Lucia Miguel Pereira, São Paulo, Biblioteca Azul. 2013, p. 344-345.

flutuantes. A pequena frase, as obras de arte moderna e os salões são universos em colisão ou operadores semióticos, como diz Guattari. Eis, pois, as palavras de Proust:

Além disso, como as individualidades (humanas ou não) são feitas num livro de impressões numerosas que, provocadas por muitas moças, muitas igrejas, muitas sonatas, servem para compor uma única sonata, uma só igreja, uma única moça, não faria eu o meu livro da mesma forma como Françoise fazia aquela carne de vaca estufada, que o Sr. de Norpois tanto apreciara, onde tantos pedaços de carne, escolhidos e acrescentados, enriqueciam a geleia?²⁴

A obra vale a Proust, tanto quanto a seus leitores, como um operador semiótico. Essa máquina literária pode ser, ao mesmo tempo, compreendida como uma sonata tocada para ele, para seus personagens e para nós. Somos levados a experimentar, à nossa própria maneira, a sonata. Esses signos intrusivos penetram em nós e fazem da obra uma experimentação. Deleuze se aproxima de Guattari quando, na sua própria leitura, expõe a força que a obra literária exerce:

Até mesmo pensar deve ser produzido no pensamento. Toda produção parte da impressão, porque apenas ela reúne em si o acaso do encontro e a necessidade do efeito, violência que ela nos faz sofrer. Toda produção parte, portanto, de um signo e supõe a profundidade e a obscuridade do involuntário.²⁵

A *Recherche* é, ela mesma, uma profunda inventividade no campo dos signos. Sua organização e seus personagens suscitam múltiplas experimentações e simbioses. Se Guattari insiste na desorganização dos rostos dos personagens e na sua transformação, é porque a obra é uma *Busca*. Os personagens não permanecerão substancialmente individuados, pois aparecerão afetos que os forçarão a se metamorfosear. Poderíamos perguntar então: de onde surgem os signos que nos forçam a pensar? Seriam efeito do gênio de Proust, expressões dissimuladas de homossexualidade, ou ainda fruto de traumas recalcados? As interpretações biográficas e psicanalíticas se multiplicam, mas não parecem entender, nos diz Guattari, que elas são negadas na própria obra.

O universo da obra de Proust traz signos de diferentes regimes semióticos, que são provenientes de diferentes universos. Eles não podem ser subsumidos por um grande conjunto, ao contrário, a obra dá testemunho de uma incomensurabilidade e de uma profunda fragmentação. Há rupturas, hiatos, lacunas que garantem sua diversidade. Não se trata de interpretar um mundo de fragmentos, mas de experimentá-lo transversalmente para afirmar a irredutibilidade dos fragmentos à totalidade. Esse universo fragmentado permite que combinações insólitas apareçam. Ligações transversais surgem desses, por assim dizer, elementos genéticos dos signos. Aproximamo-nos da leitura de Anne Sauvagnargues, quando ela diz:

O mapa dos Guermantes e o dos Verdurins não se sobrepõem, conforme Swann salta dolorosamente de um para outro, nem recorta

²⁴ Ibidem, p.337.

²⁵ DELEUZE, G. *Proust e os signos*. In: Op. Cit., p. 139.

um campo unitário: da contaminação amorosa dos salões, das experiências artísticas (a sonata Vinteuil) às impressões sensoriais (lutar tão brilhante que quase se pode ler o diário de alguém), cada um desses mundos empresta signos do outro e os reconfigura por meio da escrita, pois afetam quem os lê e correm o risco de rearranjá-los, de diferente modo, de acordo com suas leituras.²⁶

Essa transversalidade, que liga fragmentos, permite encontros inesperados e, portanto, modificações radicais nos personagens.

Kafka: linhas de fuga e agenciamento coletivo de enunciação

Seguindo outros métodos, a questão da fragmentação e da contiguidade, ligada pela transversalidade, atravessa a obra de Kafka. No posfácio à edição de *O processo*, Modesto Carone analisa a dificuldade em se montar a versão final do texto. Kafka o deixou de tal modo fragmentado, que Max Brod, seu amigo e testamentário, teve dificuldade em organizar seus capítulos. A própria edição francesa atual parece discordar da edição de Brod.²⁷

“As principais narrativas de Kafka são fragmentos: o conjunto da obra é um fragmento”.²⁸ Nessas, pode-se entrar ou sair por muitos caminhos. O hotel de *América*, com suas inúmeras portas e o *Castelo* com suas múltiplas entradas dão testemunho de uma experimentação única que Deleuze e Guattari chamam de *rizoma*. Não é de se estranhar, por exemplo, que seus textos comecem sempre pelo meio. Por mais que procuremos uma causa para a *Metamorfose*, ou que K tente encontrar, em meio à burocracia, os motivos pelos quais é acusado, isso não é possível. A pergunta kafkiana não é pela causa, mas pela fuga. Gregor Samsa desestratificou rápido demais ou sua fuga foi bem-sucedida? K conseguirá fugir do modelo de acusação que lhe impuseram? O escritor faz do signo um mecanismo de fuga. Essa escrita rizomática bloqueia as possibilidades interpretativas da obra (significante-significado) e a instaura diretamente num ambiente de experimentação. Mais do que interpretar, Kafka mapeia ou agrimensa. A percepção de Ferlinghetti a esse respeito nos parece exemplar:

O Castelo de Kafka ergue-se sobre o
[mundo
como uma última bastilha
do Mistério da Existência
Os seus acessos cegos nos confundem
Caminhos íngremes partem dele e mergulham em nenhures
Estradas perdem-se no [ar como labirintos fios de central telefónica
através da qual todas as chamadas se perdem no infinito...²⁹

²⁶ SAUVAGNARGUES, A. *Proust According to Deleuze. An Ecology of Literature. la deleuziana – online journal of philosophy*, p.14.

²⁷ KAKFA, Franz. *O Processo*. In: Op. Cit., p. 258-259.

²⁸ BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*, p.14.

²⁹ FERLINGHETTI, Lawrence. *A coney island of the mind*. Nossa tradução encontra-se no próprio corpo do texto. Deixamos aqui o original: Kafka's Castle stands above the [world like a last bastille of the Mystery of

Os espaços entremeados na *Muralha da China* e as salas ou escritórios contíguos de *O Processo* dão testemunho de dois modelos distintos: o astronômico e o terrestre ou subterrâneo.³⁰ O modelo astronômico está ligado à burocracia imperial e o subterrâneo é proveniente de uma burocracia capitalista. Nesses modelos existem fronteiras ou limiares, que servem como novas conexões tal como em engrenagens de máquinas. Que novas conexões se produzem em função da entrada ou saída que se toma? Que novos encontros? Estamos diante da produção de agenciamentos. Para Deleuze e Guattari,

K não será um sujeito, mas *uma função geral que prolifera sobre ela mesma*, e que não cessa de segmentarizar, e de ecoar sobre todos os segmentos. [...] No *Processo*, K é bancário, e, sobre esse segmento, em conexão com toda uma série de funcionários, de clientes, e, com sua namorada Elsa; mas ele é também preso, em conexão com os inspetores, testemunhos, e com a senhorita Bürstner; e ele é acusado, em conexão com os oficiais de justiça, e com a lavadeira; e ele é pleiteante, em conexão com advogados e com Leni; e ele é artista, em conexão com Titorelli e as meninas...³¹

Não se trata, absolutamente, de imitar o que os outros fazem. É, no entanto, uma questão, como havíamos falado, de experiência que excede as afecções. Em um outro contexto, Deleuze fala sobre a relação entre a vespa e a orquídea como um fenômeno de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos. A orquídea parece formar uma imagem da vespa, mas de fato há um devir-vespa da orquídea e um devir-orquídea da vespa. A vespa torna-se parte do aparelho de reprodução da orquídea, ao mesmo tempo que a orquídea se torna órgão sexual para a vespa.³² Não é o caso de um imitar o outro ou de se transferir o nome de uma coisa para outra com a qual é possível estabelecer uma relação de comparação, mas de um agenciamento produzido por afetos que atravessam e metamorfoseiam.

Tomemos, por exemplo, as obras conjuntas ou supostamente individuais de Deleuze e Guattari. Segundo o processo de escrita, já não se deve mais perguntar quem escreve o quê. Já não há Deleuze ou Guattari, mas função K. Aliás, o K. de *O Castelo*, vem de uma espécie de terceiro mundo. K. é triplamente estranho: estranho à estranheza do Castelo, estranho à estranheza da aldeia e estranho a si mesmo. Ele está sempre entre. Encontra-se numa espécie de ritmo, isto é, cada composição que realiza é individuante, de modo que Blanchot tem razão em dizer que todo o sentido de *O Castelo* já está no início quando K. passa na ponte de madeira que levava da estrada à aldeia. Para dizer como Deleuze:

E depois houve meu encontro com Guattari, a maneira como nós nos entendemos, completamos, despersonalizamos um no outro, singularizamos-nos um através do outro, em suma, nos amamos. Isso

Existence Its blind approaches baffle us Steep paths plunge nowhere from it. Roads radiate into air like the labyrinth wires of a telephone central thru which all calls are infinitely untraceable...

³⁰ . DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. In: Op. Cit., p. 134-138.

³¹ Ibidem, p. 154.

³² DELEUZE, G & PARNET, C. *Diálogos*. p. 10.

deu o *Anti-Édipo*, e foi um novo progresso. Eu me pergunto se uma das razões formais para a hostilidade que às vezes surge contra esse livro não é justamente por ter sido feito a dois, uma vez que as pessoas gostam de brigas e partilhas. Então tentam separar o indiscernível ou fixar o que pertence a cada um de nós. Mas visto que cada um, como todo mundo, já é muitos, isso dá muita gente.³³

Esse agenciamento coletivo de enunciação ou máquina de escrever Deleuze-Guattari dinamita a noção de autor unitário, ou melhor, desmascara a herança romântica de um gênio criador de teorias filosóficas ou romanescas.

Sem dúvida, foi preciso dar atenção às análises de Bakhtin sobre o *discurso indireto livre* na obra de Dostoiévski. Para o linguista, Dostoiévski seria o criador da novela polifônica – uma obra constituída por múltiplos sujeitos de enunciação que convivem mantendo suas disparidades e mesmo expondo-as em uma “[...] pluralidade de consciências autônomas com seus mundos correspondentes”.³⁴ Segundo Bakhtin, a alternância dos sujeitos do discurso pode ser mais ou menos notável, pois em qualquer enunciado, se estudarmos de perto, “[...] descobrimos toda uma série de palavras do outro semilattes e latentes, de diferentes graus de alteridade”.³⁵ Essa politonalidade permite uma outra compreensão da criatividade e variabilidade nas línguas: “inventar palavras, quebrar sintaxes, infletir significações, produzir conotações novas...”.³⁶ É o que nota também Nathalie Sarraute ao dizer que Kafka está numa espécie de corrida de revezamento de bastões com Dostoiévski. Embora o tema de suas obras seja radicalmente diferente, há a mesma preocupação com o aprofundamento de um conteúdo polifônico.³⁷

Kafka parece consciente desse efeito produzido pela máquina literária. Seus atos não são feitos ao acaso. “Não cederei à fadiga, mergulharei totalmente na minha novela, ainda que para isso tenha que me cortar o rosto”.³⁸ Ele reconhece o perigo que corre, como ser de literatura que é, o risco de perder-se na própria experimentação de novos agenciamentos que a obra suscita. É preciso, em certo sentido, exilar-se de si mesmo. Mas, esse risco suscita a mais infinita e pura liberdade de produzir algo de novo. É o que encontra, também, Blanchot, quando diz o seguinte:

Parece claro a vários analistas, em especial a Claude-Edmonde Magny, que Kafka tenha sentido a fecundidade da literatura (para si mesmo, para sua vida e em vista de viver) desde o dia em que soube que a literatura era esta passagem do *Ich* ao *Er*, do *Eu* ao *Ele*.³⁹

Segundo Blanchot, é somente quando Kafka descobre a passagem do *Eu* ao *Ele* que a sua literatura pode começar. É a descoberta da quarta pessoa do singular, de

³³ DELEUZE, G. *Conversações*, p.16.

³⁴ BAKHTIN, M. *Problemas de la poética de Dostoiévski*. p.17.

³⁵ BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. p. 299.

³⁶ GUATTARI, Félix. *O inconsciente maquínico. Ensaios de esquizo-análise*. In: Op. Cit., p. 23.

³⁷ SARRAUTE, Nathalie. *De Dostoiévski a Kafka*. p. 52-55

³⁸ BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. In: Op. Cit., p.22.

³⁹ *Ibidem*, p.27.

Ferlinghetti, que não remete a nenhuma experiência originária de um sujeito fenomenológico. Diz o poeta em *Os usos da poesia*

... nesse tempo de engarrafamentos da Era do Capocalipse
 onde a voz do poeta soa distante
 a voz da Quarta Pessoa do Singular
 a voz dentro
 da voz da tartaruga
 a face atrás da face da raça
 letras de luz na página da noite a ávida voz da vida como a escutara
 Whitman
 um leve riso selvagem...⁴⁰

Essa quarta pessoa permite a Guattari e a Deleuze tomar posição e recusar a teoria dos embreantes (operadores), dos *shifters* de Jakobson⁴¹ ou a sui-referencialidade de Benveniste, mostrando a convivência entre essas análises linguísticas e uma forma de hermenêutica fenomenológica, seja ela centrada sobre o Eu ou sobre o Tu. Não que o sujeito individuado humano não exista, mas, como toda forma, ele é derivado. Há então sujeitos, há mesmo tipos variados deles, mas eles não são a origem do discurso. As posições de sujeitos não descrevem as figuras de um Eu originário, que é a fonte do enunciado, mas são resultados do enunciado, de sorte que é preciso situá-los na “espessura de um murmúrio anônimo” e fazer de um “Ele” ou de “Se” – “ele fala”, “fala-se” –, as instâncias impessoais produtoras de discursos, dos modos de subjetivação impessoais. Trata-se sempre de uma voz que vem de alhures.

O romancista que é Kafka se recusa a dizer “eu”, diz Blanchot. Para este, o que diferencia o trato da impessoalidade, por exemplo, em Flaubert e Kafka é que, no primeiro, “O autor – mesmo se Madame Bovary sou eu – suprime todas as relações diretas entre ele e o romance; a reflexão, o comentário, a intrusão moralizante...”.⁴² Nesse procedimento, há uma espécie de interesse à distância ou um olhar desinteressado, para dizer como Kant. Desse modo, o autor permanece distante. O efeito é justamente aquele do teatro clássico, ou seja, a cortina se levanta e a peça é representada. Permanecemos, então, passivos diante da apresentação. Tomamos parte sem, efetivamente, participar. Em Kafka, nota Blanchot, “... o autor não deve intervir, porque o romance é uma obra de arte e a obra de arte existe totalmente sozinha...”.⁴³ Não se trata absolutamente de um quadro alegórico, um curso, de memórias pessoais ou de uma exegese de qualquer doutrina, mas de uma realidade poética em si, como nota um de seus grandes admiradores, o escritor Bruno Schulz.⁴⁴ Diante dos clichês das narrações das próprias

⁴⁰ Nossa tradução encontra-se no corpo do texto: ...in this time of gridlock Autogeddon where the voice of the poet still sounds distantly the voice of the Fourth Person Singular the voice within the voice of the turtle the face behind the face of the race a book of light at night the very voice of life as Whitman heard it a wild soft laughter... O texto “Utilidades da poesia” faz parte de *These are my rivers* (1993); e “Instruções para pintores & poetas”. Pode ser encontrado, com a tradução de Natália Agra e Fabiano Calixto, no site <https://revistarosa.com/3/lawrence-ferlinghetti-poemas>.

⁴¹ JAKOBSON, Roman. *Shifters, verbal categories, and the Russian verb*.

⁴² BLANCHOT, Maurice. *De Kafka a Kafka*. p. 173.

⁴³ Ibidem. p.174.

⁴⁴ SCHULZ, Bruno. *Postface à la traduction du Procès*.

memórias, dos romances edipianos e dos fantasmas recontados, Kafka cria uma linha de vida pela experimentação da perda do rosto.

Se Blanchot censura, parcialmente, Brod, é porque este teria tentado restituir um rosto à obra de Kafka. Diz ele:

Ninguém testemunha pela testemunha. E, no entanto, sempre escolhemos um companheiro: não para nós, mas para algo em nós, que tem necessidade de que sejamos insuficientes para nós mesmos para passar a linha que não alcançaríamos. Companheiro de saída perdido, a mesma perda que está doravante em nosso lugar. Onde buscar o testemunho para o qual não há testemunha?⁴⁵

A construção da literatura de Kafka se faz pelos agenciamentos coletivos de enunciação em sistemas semióticos mistos. Em outras palavras, sua escrita tem como condição expressiva o desmantelamento intensivo do rosto. Os personagens literários, seja ele Swan ou Gregor Samsa, são arrastados num devir potente demais para suportar. É somente nessa condição de devires-animais que eles podem perder seus traços individuais assim como Proust e Kafka também desviam de si mesmos. Os personagens já não possuem mais afecções expressas no rosto, mas afetos que experimentam um mergulho no assignificante e no assubjetivo.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Tradução de Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Editora Rocco. 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *De Kafka a Kafka*. Tradução de Davi Andrade Pimentel. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2024.
- BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro. Rocco. 2011.
- DELEUZE, G; PARNET, C. *Diálogos*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- DELEUZE, G. *Proust e os signos*. Tradução: Roberto Machado. São Paulo. Ed. 34, 2022.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Kafka, por uma literatura menor*. Tradução: Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O que é filosofia?* Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.
- DELEUZE, G; GUATTARI. *Mil platôs. Volume III*. Tradução: Aurélio Guerra Neto et ali. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.

⁴⁵ BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. p 73

- FERLINGHETTI, Lawrence. *A coney island of the mind*. trad. José Palla e Carmo. Cadernos de poesia. Dom Quixote, 1972.
- GUATTARI, Félix. *O inconsciente maquínico. Ensaio de esquizo-análise*. Tradução: Constança Marcondes César e Lucy César. São Paulo: Papirus, 1988.
- KAFKA, F. *O processo*. São Paulo. Companhia das Letras. 1997.
- PROUST, M. *Em busca do tempo perdido. Vol.1. No caminho de Swann*. Tradução Mário Quintana. São Paulo, Globo. 2006.
- RAMOS, G. *Memórias do Cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- SARRAUTE, Nathalie. *De Dostoiévski a Kafka, Les Temps Modernes*, n.25/27, 1947. Paris, Gallimard, 1964.
- SAUVAGNARGUES, A. *Deleuze et l'art*. Paris: PUF, coll. Lignes d'art, 2005.
- SAUVAGNARGUES, A. *Proust According to Deleuze. An Ecology of Literature. la deleuziana – online journal of philosophy – issn 2421-3098 n. 7 / 2018 – symptoms – of literature*.
- SCHÉRER R. *Subjectivités hors sujet*. In: *Chimères. Revue des schizoanalyses*, N°21, hiver 1994. Félix Guattari – vol 1.
- SCHULZ, Bruno. *Postface à la traduction du Procès*. Traducteur Janusz Nowak. – La Quinzaine Littéraire. No 402 (1983-10-01).