

# Deleuze, cartografias do estilo: assignificante, intensivo, impessoal

Anne Sauvagnargues\*

O estilo é uma passagem de afetos que arrasta, contamina e subverte os compostos significantes da língua para fazer surgir novos perceptos – individuações surpreendentes e esplêndidas, cinco horas da tarde, uma tarde na estepe. Deleuze se coloca, assim, contra uma posição em arte e em literatura que faz do estilo um operador de identidade. Longe de considerá-lo como a marca de uma significação unitária, de uma origem pessoal ou de um gênero definido, Deleuze assinala nele as determinações do assignificante, do intensivo e do impessoal. Nada de incerto, entretanto, nem de reativo nessas fórmulas cujo impacto crítico aumentam, isto sim, sua carga construtivista.

O que faz o estilo, com efeito? Em literatura ou em história da arte, o estilo assume frequentemente uma função personalista, identificante e significante, traçando a partilha entre realizações notáveis e performances modestas ou menores. Ele sinaliza um uso que dá relevo ao nível médio da língua ou da produção da arte, e personifica o artista genial, figura de um ego transcendental único, que aplica maravilhosamente a norma – segundo a versão clássica, ou que a constitui – segundo sua réplica romântica. Exemplaridade ou exceção: a estratégia normativa do estilo se revela em certa operação de discriminação entre maior e menor. Mesmo se negligenciarmos sua vocação hierárquica e o abrigo ao descritivo, o estilo estabelece um repertório de formas morfológicas e classifica, isto é, unifica e identifica uma pluralidade de objetos sob uma denominação comum. Toda prescrição de etiqueta responde a esse duplo movimento de afiliação e de exclusão: lá, também o estilo serve para identificar uma diferença, mas a concebe como identidade.

O estilo depende então inteiramente de uma epistemologia política da norma: princípio de identificação, ele age imediatamente como uma forma unificante, moldando a fabricação, regendo a produção das obras e de seus estatutos sobre o mundo genealógico e capitalista da apropriação, da filiação e da descendência, cuja lógica de pessoas e bens ele reproduz. Toda uma polícia da atribuição e da autenticação rege uma tal história do estilo que funciona por notificação vertical de uma hierarquia das obras, dos gêneros e das épocas, mas também por atribuição horizontal de uma zona de residência espaço-temporal, de inserção e de difusão materiais. O estilo se propõe, assim, como uma teoria da individuação, marcando politicamente e teoricamente sua preferência para o pessoal, o unitário, a norma fechada, a propriedade estabelecida. Além de sua função de

\* DELEUZE, *Proust et les signes*. Paris: PUF, 1964 (citado de agora em diante P), p. 198.

classificação e de atribuição, ele serve para julgar a qualidade das realizações para excluir e retribuir, desqualificar ou erigir em modelo: é uma fábrica de arquétipo.

De todos esses pontos de vista, teoria da individuação e filosofia da criação, Deleuze transforma inteiramente a questão. O estilo implica certamente um processo de individuação, mas ele não funciona segundo um modelo da pessoa individuada, proprietária de seus atributos, organicamente centrada sobre seu eu. Em toda a sua obra, e com Guattari, Deleuze faz valer um outro processo de individuação, modal e não substancial, que não se define como um corpo, um sujeito, uma forma ou um órgão, mas como um acontecimento, e que ele chama de hecceidade. Tais individuações modais, do tipo cinco horas da tarde, definem-se como capacidades de afetar e de ser afetado, isto é, como longitudes ou composições de relações de força, relações complexas de lentidões e de velocidades, mas também como latitudes, variações de potência e passagem de afectos.

Essa nova política da individuação faz sentir suas consequências em todos os níveis da estilística, repercute em linguística, em literatura, em todos os campos da arte, e explica por que Deleuze fala frequentemente de não estilo para sublinhar o aspecto polêmico desta “ausência de estilo” definida como “a força genial de uma nova literatura”<sup>1</sup>: “é preciso desconfiar daqueles em relação aos quais se diz ‘eles não têm estilo’, Proust já o notava, são frequentemente os maiores estilistas”<sup>2</sup>. Em que consiste então esse “não estilo”? Já não seria o estrategema romântico: definir o estilo como variação do gênero, anomia genial que simplesmente reverte a fórmula de conformidade ao maior, ao preço de um conformismo simétrico e vergonhoso? Fazer o elogio do não estilo não impede Deleuze de eleger Artaud ou Beckett, Michaux ou Kafka, e de multiplicar tais listas arbitrárias, Kleist mas não Goethe, Artaud mais que Carroll. Tal é o paradoxo do maior e do menor: decretar que o grande estilo é uma minoração da norma maior é imediatamente elevar o menor ao maior. Trata-se de explicar a conquista atípica sem normalizá-la. O estilo põe assim o problema da singularidade, em arte e na língua, da criação como acontecimento, mas também do modo de explicação que ela requer.

### Efeito assignificante

Em que consiste afinal de contas o estilo? Antes de tudo, ele não se deixa descrever no plano da semântica e não depende de uma composição de significados, mesmo se a literatura se estabelece no plano do discurso. Deleuze compartilha com “os autores que o costume recente nomeou estruturalistas”<sup>3</sup> esta mutação que concerne a todos os sistemas de signos, aí compreendido o linguístico: o sentido não depende mais de um ato de consciência imprimindo sua significação, mas de uma produção impessoal de elementos assignificantes. A linguística de Jakobson, a antropologia de Lévi-Strauss, a psicanálise de Lacan nos fazem passar de uma teoria da significação dominante a uma teoria da produção material, onde significantes e significados não têm neles mesmos nenhum sentido e somente o recebem ajus-

<sup>2</sup> DELEUZE, *Pourparlers* 1972/1990 (citado de agora em diante PP), p. 224.

<sup>3</sup> DELEUZE, *Logique du sens*. Paris: Minituit, 1969, (citado de agora em diante LS), p. 88-90.

tando-se reciprocamente. O sentido não surge mais das profundezas da consciência, nem da altura das essências lógicas. Como ele, o estilo opera no plano da máquina textual, no plano da sintaxe, e não das significações discursivas: ele é assignificante.

Deleuze não adere, portanto, à hipótese estrutural ao precisar que o estilo, como sentido, é um efeito de superfície. Efeito segundo, maquinal, o sentido se compõe sobre um plano que não produz nenhum buraco negro transcendente exterior ao sistema. O signo “cadeira” não é nem semelhante nem denotativo: ele não retira seu sentido da realidade exterior; ele também não manifesta o estado de espírito psicológico do locutor, nem a essência lógica do conceito (a “cadeira em si”, mentalmente visada). Eis por que ele funciona sobre um modo imanente, se produzindo como uma posição de superfície no sistema do francês, por um jogo combinatório de termos neles mesmos assignificantes, fonemas e sintagmas que se atualizam diferencialmente (pronunciar “cadeira” e não “coisa”; precisar “cadeira” e não “sofá”).

Deleuze assume essa transformação epistemológica e estrutural, mas ele a desloca: entre as palavras e as coisas se descobre um novo domínio de idealidades, coletivo e inconsciente, estruturado, mas não transcendente, que contrai as realidades empíricas, mas não se identifica a elas. No entanto, esse plano não é simbólico, e não funciona como um sistema fechado, apesar de ser imanente. Essas duas precisões devastam as posições estruturais, e são tornadas mais violentas ainda por conta da passagem guattariana da estrutura à máquina. O estilo depende de um plano de produção do sentido dotado, como o plano simbólico, de uma potência de organização interna capaz de conferir um valor relacional aos elementos assignificantes que ele distribui sistematicamente. Entretanto, ele implica uma certa assinatura, a singularidade de uma produção do sentido, que pode ser tão ordinária ou tão rara quanto se queira, sem que isso afete sua definição. O barroco, estilo de uma época, a literatura anglo-americana distinta do romance francês, tal linha de Michaux, compõem exemplos de estilo de escala bem diferentes, mas que não são menos singulares: cada estilo deve ser compreendido como a individuação de uma diferenciação virtual, o que desloca completamente o debate.

Deleuze não faz mais passar o corte entre o imaginário, o simbólico e o real segundo uma lógica antropomórfica centrada sobre a clivagem psicológica do imaginário individual e do simbólico coletivo, ambos separados do real. Ele faz valer toda uma outra nova repartição, que concerne às modalidades conexas porém disjuntas do real, o atual presente e o virtual diferencial, os dois aspectos da diferença. O simbólico se transforma em diferenciação virtual, em repartição de singularidades e não se opõe mais ao real, somente ao atual empírico que ele diferencia. O estilo consiste, pois, em um diagrama, conjunto operatório de singularidades das quais podemos levantar a carta, precisar a fórmula, e que vem a distinguir uma assinatura formal, aquela de Bacon, por exemplo, pintor que tem preferência por isolar suas pinturas sobre telas planas abstratas, primórdios de perspectivas

e cenários larvares. Entretanto, nada de pessoal nessa carta que não depende nem do fantasma ou vivido do artista, nem de uma propriedade geral da sintaxe. O estilo, real, mas virtual, sinaliza a obra sobre um modo impessoal.

Segunda alteração também inteiramente clara, o sistema de signos, cujo diagrama se traça assim, não é mais concebido como um sistema fechado. Sem dúvida, privado de referência, isto é, de designação extrínseca, e desprovido de essência, isto é, de significação intrínseca, o valor dos termos em jogo se dá exclusivamente em função de sua posição no sistema. Não se trata de discernir relações de semelhança entre coisas reais, mas de produzir um sistema de relações diferenciais entre os termos que não têm nenhuma significação por eles mesmos, e que somente recebem seus sentidos nesse jogo de posições. Assim como o sentido, o estilo se produz sobre esse modo topológico e relacional: posto que ele é função do lugar que tomam os componentes em um dispositivo combinatório contraente, ele é sempre efeito de um jogo imanente, de uma maquinaria, de uma maquinação, de uma produção maquinal inconsciente, social e coletiva.

Todavia, tomando a palavra de Mallarmé, “pensar é emitir um lance de dados!”, Deleuze abre o sistema de signos sobre o lançar aleatório do estilo. Toda distribuição do sentido procede a esta distribuição que joga o dado do pensamento como um encontro ao acaso, um golpe de força, um lance de dados. Nessa configuração, o sentido não é mais dado, mas atualizado em uma emissão contingente de singularidades – dos dados que se lança –, e ele não mais advém de repartições sedentárias, fixas e prévias, nem de uma partilha originária do sentido em significações estabelecidas. Aleatório e segundo, ele se produz como uma atualização contingente. Se ele não procede mais de uma distribuição prévia de significações dadas em um sistema fechado, ele se faz acontecimento. A esse respeito, toda emissão singular de sentido é signo de um estilo.

Essa consequência, perfeitamente elaborada em *Lógica do sentido*, se reforça com a passagem da estrutura à máquina, elaborada teoricamente por Guattari e colocada praticamente em obra neste novo agenciamento coletivo, esta máquina de escrever “Deleuze e Guattari”, que dinamita a noção de autor unitário. O estilo se abre sobre uma síntese, é verdade, mas disjuntiva, criadora de diferenças e não de identidades, que não têm mais nada de uma estrutura formal própria: é um agenciamento, prático e não mais formal, impessoal e não identificado a um sujeito soberano. A autoridade do estilo torna-se coletiva, tomada em sua individuação real, agenciando ou tramando esboços imperfeitos de formalização, num jogo de alegre impertinência, de impropriedade lúdica. Como agenciamento, o estilo não tem mais nada de uma caracterização do vivido, tampouco de uma gramaticalidade definida: é um acontecimento, como o sentido, que talha por entre as palavras e as coisas, compondo individuações inauditas através de um uso sintático inédito. A esse respeito, a única diferença entre criação literária, filosófica ou científica atem-se ao que produzem esses discursos: a filosofia tende para as composições

de conceitos, ao passo que a literatura procede mais por variações de perceptos e contágios de afectos, mas é preciso se precaver quanto a essas concepções bem acabadas, pois a arte, a literatura, a filosofia e a ciência partilham a capacidade de produzir novos modos de individuação, com seus personagens e seus tipos de experiência. O estilo, em arte, em filosofia como em ciência, consiste em produzir tais individuações, perfeitamente diferenciadas e novas, e que por consequência não preexistiam à sua enunciação ou à sua efetuação semiótica: tal é a função “transductiva” do estilo, para retomar a bela expressão de Simondon, posto que a transducção é uma verdadeira invenção, que faz passar um sistema a um estado novo, imprevisível e defasado, de sorte que os termos “atingidos pela operação transductiva não preexistem a esta operação”<sup>4</sup>. Todo estilo atualiza assim potencialidades virtuais de individuação.

Para formalizar as diferentes etapas dessa concepção do estilo, Deleuze notava, na primeira versão de *Proust e os signos*, em 1964: “o estilo não é o homem, o estilo é a essência ela mesma”, e definia esta essência, na segunda versão de 1970, como “a estrutura formal da obra de arte”. Na terceira versão, em 1976, “jamais o estilo é do homem, ele é sempre da essência (não estilo)”, mas esta essência ou “estrutura formal” se define desde então como “transversalidade”<sup>5</sup>, conceito *assinado* por Guattari, que rompe decididamente com as organizações centradas, as hierarquias verticais e suas correspondências horizontais, e distorce a estrutura sobre suas diagonais maquinicas e suas conexões anárquicas.

Definindo o estilo como transversalidade, Deleuze não rende apenas homenagem à sua escritura a dois, ele integra esta nova definição, forjada em 1975, no aparelho bastante sagaz de sua leitura de Proust: “nós somente cremos em uma ou algumas *máquinas* de Kafka, que não são nem estrutura nem fantasma”<sup>6</sup>. Nenhuma incerteza nessas guinadas que escandem a passagem de um formalismo semântico até esta definição do estilo como máquina política que coloca toda a língua em variação contínua. A partir do momento em que ele não é mais rebatido sobre o imaginário pessoal ou a generalidade simbólica, o estilo se faz acontecimento, protocolo de experiências e se libera da interpretação e da significância. Longe de toda hermenêutica do sentido ou do vivido, mas também de todo sistema formal significante, Deleuze e Guattari não consideram mais o estilo como a chave do código de uma obra. Não é mais suficiente definir uma fórmula típica (e geral) da obra, mas sim ligar seu funcionamento sobre o conjunto das semióticas sociais, para compreender a singularidade de um estilo como um enunciado, a individuação de um agenciamento de enunciação real, uma performance.

Desde então, o estilo para a língua e para a arte, não pode mais ser considerado como um sistema fechado, ao passo que a linguística cessa de ser o único modelo de referência para explicar os estilos, aí compreendidos os literários. Não, certamente, que não se possa localizar nenhum traço estrutural ou semântico em arte ou em literatura, nem que se possa taxar a linguística de incompetente, mas ela cessa

<sup>4</sup> SIMONDON, *L'individu et sa genèse physico-biologique. L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Paris, p. 31.

<sup>5</sup> DELEUZE, P, p. 60, 200–202.

<sup>6</sup> DELEUZE; GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975 (de agora em diante citado K), p. 14.

de ser dominante desde que se transforme o estatuto do signo, e que se deixe de compreendê-lo como identidade para tomá-lo como diferença. Abrindo o estilo sobre sua variação, segue-se a lógica do rizoma: conexão por heterogeneidade, isto é, multiplicidade e, portanto, ruptura assignificante (sem o que se uniria o homogêneo). Isso é válido para todos os signos, inclusive os linguísticos, que não podem ser isolados dos outros signos com os quais eles se conectam, códigos materiais, biológicos, sociais... A semiótica mista do rizoma não privilegia externamente nenhum tipo de signo, mas insiste somente sobre suas interações reais, que a teoria não pode negligenciar. O que é válido para a literatura também é válido para as outras artes, discursivas ou não. O estilo se conecta com seu contexto: máquina, agenciamento coletivo de enunciação, ele se faz discurso indireto livre.

### Agenciamento coletivo de enunciação e discurso indireto livre

Deleuze e Guattari exigem por consequência que se cesse de distinguir entre estilística e linguística, uso nobre e baixo da língua. O estupor que a obra de arte produz não se deve à sua eminência, sua altura inefável, mas à sua potência de indeterminação: o que se endurece retrospectivamente como “estilo nobre” se produz em realidade “quando a condição gramatical que se tornara corrente não existe mais tarde”<sup>7</sup>, como o diz muito bem Pasolini. As teorias personalistas do estilo como exceção genial, suspeitas politicamente com sua atribuição de um gênio puro, mantêm-se teoricamente com a hipótese de que existiria um nível julgado médio e normal, uma norma maior da língua falada ou literária, funcionando como um padrão correto no seio do qual o estilo talharia seu dialeto. Contra essa concepção de uma gramaticalidade média, normal ou maior, Deleuze e Guattari fazem do estilo uma experiência de minoração e elaboram sua teoria da criação como varia intensiva<sup>8</sup>.

A hipótese de uma norma maior da língua é refutada em *Postulados da linguística*, onde Deleuze e Guattari retomam as análises que eles empreendiam em *Kafka* e as estendem do estilo literário até a linguística e a etologia da criação. Desde que se refuta o postulado segundo o qual toda língua se organiza em torno de uma norma de gramaticalidade dada, linguística e estilística não podem mais ser hierarquizadas como a teoria do dizer e do bem dizer. A exceção estilística deixa de ser tida por um uso nobre, segundo a teoria sindical do discurso indireto livre. Colocando que a língua é feita de variações menores, Deleuze e Guattari mostram que não há locutor individual atualizando uma invariante gramatical maior, salvo quando se erige em princípio metodológico uma figura de dominação que é inicialmente uma marca de poder social (padrão social do bom uso). Eles refutam assim o postulado chomskyano segundo o qual “somente se poderia estudar cientificamente a língua sob as condições de uma língua maior ou padrão”<sup>9</sup>, porque não existe “constante ou universais” da língua que permitiriam defini-la “como um sistema homogêneo”<sup>10</sup>. Labov mostra, ao estudar os dialetos *black-english* da

<sup>7</sup> PASOLINI, Pier Paolo. *L'expérience hérétique. Langue et cinéma* (1972), tr. fr. Anna Rocchi Pullberg. Paris: Payot, 1976, p. 45.

<sup>8</sup> Acham-se desdobramentos mais completos em *Deleuze et l'art*, chapitre 6, L'art mineur.

<sup>9</sup> DELEUZE; GUATTARI, *Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980 (de agora em diante citado MP), p. 127.

<sup>10</sup> DELEUZE; GUATTARI, *Mille Plateaux*, p. 116.

cidade de Nova York, que essas variações são de tal forma plurais que não se pode reconduzi-las a um sistema unitário: é a concepção do sistema então que é preciso mudar, e renunciar à ficção de uma língua que seja em si um sistema fechado, contraída sobre sua pureza formal, cristalizada em sua estrutura generativa. Com esses dois postulados afunda-se igualmente o postulado internalista da informação ou da comunicação segundo o qual a linguagem transmitiria significações dadas entre locutores individuais, e o postulado estrutural de uma língua que não faria apelo a qualquer fator extrínseco.

A linguística não pode desconhecer suas condições sociais e pragmáticas de existência ao ponto de representar a si mesma como um sistema homogêneo, posto que todas as línguas são perpetuamente trabalhadas por cisões políticas e sociais, impulsos científicos, variedades regionais, arcaizantes ou modernistas, empréstimos, dialetos, aglutinações e outros amálgamas. Por consequência, a noção de sistema deve se transformar e fazer da variação sua dimensão constitutiva. Ao abrir a estrutura pretensamente isolada, fechada e unificada da língua sobre os agenciamentos reais que a trabalham nos eventos, Deleuze e Guattari retomam e prolongam a teoria do *speech act*. Contudo, não é suficiente, com Austin, enunciar “dizer é fazer”, é preciso ainda ligar essa linguística performativa a uma pragmática real, e cessar de separar da língua agenciamentos coletivos de enunciação concretos. Pois não se pode compreender o funcionamento da língua se ela for isolada artificialmente dos outros sistemas materiais, políticos, mas também teóricos com os quais ela interage. É preciso, então, passar a uma nova teoria do sistema, em variação.

Refutando os quatro postulados da linguística maior, centrada sobre sua pureza formal, Deleuze e Guattari enunciam as condições semióticas do estilo menor: todo estilo é misto, heterogêneo, uma vez que não é mais questão de abreviá-lo em matriz constituinte, estrutura fechada, unitária, nem de reduzir sua marca singular a uma codificação formal, da qual se poderia enunciar de uma vez por todas a forma geratriz. Isso seria confundir o estilo com um princípio de repetição. Nenhum estilo é idêntico, nem por sinal homogêneo: o estilo discursivo nunca é puramente linguageiro (nada na língua o é), e não é separável de seu contexto de enunciação e de recepção, seu agenciamento real. Não podemos representar um estilo como veiculando ou transmitindo significações elevadas, informações específicas ou significações próprias. Todo estilo “ensina”, como a língua, constituindo seu repertório de sentidos com materiais assignificantes, imprimindo violentamente suas palavras de ordem à linguagem ordinária, que ele torce segundo sua concepção de bom uso (1º postulado). Não mais que a língua, um estilo não consiste em um sistema de signos fechados, estruturalmente puro (2º postulado), segundo uma concepção isolacionista e arcaica da identidade. Nenhuma identidade pode se definir sobre um modo puramente interno. A máquina da língua está sempre ligada sobre o imediatamente político, e isso vale igualmente para o estilo. Disso decorre (3º postulado) que o estilo não pode ser reduzido a uma axiomática petrificada onde constantes

quaisquer permitiriam extrair um núcleo consistente de regras gerativas. Nenhuma necessidade, entretanto, de renunciar à ciência (4º postulado), somente a esta concepção fraca e contestável da formalização que identifica a lógica do verdadeiro a um sistema fechado e postula que somente se pode conhecer uma gramaticalidade dada como sistema homogêneo. Uma tal concepção da língua ou do estilo procura sua invariante estrutural gerativa e a deriva, como Chomsky, de uma estrutura mental do sujeito. A despeito de sua impositora aparelhagem formal, ela se reduz, todavia, a seu truísmo: é maior o que é dito maior pelo locutor autorizado. A esse respeito, toda tentativa de isolar um estilo, como foi o de Rimbaud, degenera na validação de um padrão correto, que se impõe em seu entorno como norma maior.

A variação estilística se entende então como criatividade, o colocar em variação intensiva formas estratificadas da língua. Ela não se cristaliza mais sobre sua axiomática interna, mas se define como operação, mistura, hibridação de borda. Uma tal variação não é mais reservada aos artistas maiores, aos grandes estilistas, mas afeta permanentemente o uso mais ordinário das línguas. O estilo deve então ser compreendido em sua espessura e em sua politonalidade como discurso indireto livre, discurso no discurso.

Essa análise do discurso indireto livre, lançada por Bakhtin, retomada por Pasolini, inspira Deleuze e Guattari para definir o estilo como variação. Seguindo Bakhtin, Pasolini privilegia a expressão indireta porque ela permite a interação dinâmica de dimensões discursivas heterogêneas. O discurso indireto livre propõe uma enunciação diagonal onde o discurso a transmitir e aquele que serve à transmissão são apresentados ao mesmo tempo como conjuntos e distintos: é um discurso no discurso. Bakhtin reconhece nele um excepcional interesse metodológico e injustamente negligenciado, posto que ele inclui o eixo sociológico da palavra em sua enunciação, e prova com isso o caráter coletivo da palavra<sup>11</sup>. O discurso indireto livre, que exhibe a espessura sociológica real do discurso em sua politonalidade, prepara assim o conceito de agenciamento coletivo de enunciação em Guattari.

Ora, essa politonalidade permite dar conta da criatividade nas línguas: “inventar palavras, quebrar sintaxes, desviar significações, produzir conotações novas”<sup>12</sup> não é somente uma questão de poeta maior, mas também a do menor locutor. O estilo passa além da distinção do menor e do maior, do falar ordinário e do estilo extraordinário, e então também da linguística e da estilística, já que se trata de dar conta do regular assim como do notável, para poder explicar como se passa de um a outro sem lançar mão do argumento da autoridade, que fixa a licença poética como uma nova norma maior. É justamente a minoridade, a produção de uma minoridade que é preciso explicar. Pasolini, poeta, indica que o infinitivo da narração, por exemplo, se oferece como uma forma épica, submissa, sindical, sociológica, que procede a um abaixamento linguístico e aproxima a poesia da prosa: ele define assim as condições de uma enunciação que precede suas

<sup>11</sup> BAKHTIN, Mikhaïl. *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, (Leningrad, 1929). Paris: Minuit, 1977, p. 159-166.

<sup>12</sup> GUATTARI, Félix, *L'inconscient machinique. Essais de schizoanalyses*. Paris, Recherches, coll. “Encre”, 1979, p. 24.



condições gramaticais<sup>13</sup>. Esse avanço do estilo sobre a norma não tem nada de misterioso. O discurso indireto livre faz falar esses que ainda não falam, assume sociologicamente o curto-circuito revolucionário entre língua suposta nobre e vernáculo ordinário. Os cantos XXV e XXVI do *Inferno* de Dante, explica Pasolini, vibram nessa invenção de uma língua, que reporta o latim teológico e a língua florentina da burguesia comunal a um modo de expressão inédito. Não se trata apenas de, variando os limites menores e maiores da língua, mostrar como a invenção sintática exprime o intolerável, a patética visada dos modos sociais existentes. Trata-se, além disso, de insistir sobre o fato de que a criação se produz sobre as margens de minoração do maior. Deleuze, em seus livros sobre o cinema, faz eco a essas análises e delas chama um povo que falta: escrever ou criar, não para representar um povo a vir, um hipotético futuro à maneira das vanguardas, mas para falar não no *lugar de*, e sim *frente* ou *para* os menores afásicos, os inaudíveis, imperceptíveis povos “a vir”, ou insignificantes, desprezíveis, “frente aos animais que morrem”<sup>14</sup>, falar em nome dos devires impessoais, assignificantes<sup>15</sup>.

Embora a língua inteira seja um exercício de minoração, nem todo locutor, entretanto, é um poeta: a conquista estilística talha sobre o uso ordinário do falar, sem fazer apelo a nenhum fator transcendente ao fato linguístico. Deleuze e Guattari encontram também aqui as belas análises de Pasolini: a função de despersonalização do enunciado, juntada à sua capacidade de diagnóstico, fazem do discurso indireto livre um modo de transformação sintática iniciado pela literatura. As criações lexicais correntes ou poéticas não se distanciam de uma língua média ou correta, mas provêm da conspiração entre diferentes níveis sociais de expressão, por elisão do nível pretensamente médio. A ficção epistemológica de uma gramaticalidade, ao modo de Chomsky, se revela aqui o operador muito concreto de uma dominação real, que rejeita os usos desviantes impondo sua norma maior, o bem falar. Eis por que a análise do estilo é aqui delicada, posto que nossa admiração eleva não importa qual variação menor à maior. Por outro lado, desde que se elida o nível médio, gramatical de uma língua maior, os fenômenos de minoração se propagam ao conjunto dos usos linguísticos, e impedem que se isole a criação literária como um setor à parte, sem, no entanto, a confundir com o uso corrente.

O estilo não se constrói, portanto, sobre um nível mediano, nem sobre um nível superior do uso linguístico, mas explode nas diferentes direções do pobre e do distinto, do baixo e do alto, do bom e do mau uso, segundo os diferentes maneirismos conexos e copresentes em toda língua. Posto que esses maneirismos funcionam por sobriedade e subtração, ou por proliferação expressiva, todas as variações são bem-vindas, nenhuma é preferível a priori. Qualificar os maneirismos das línguas pobres de pobreza ou de sobrecarga advém de uma malevolência dos linguistas: em realidade, subtrair, suprimir, sobrecarregar ou colocar em variação depende de uma só e mesma operação de minoração. O essencial não está, portanto, nem na língua

<sup>13</sup> PASOLINI, *L'expérience hétérique*, op. cit., p. 39-40.

<sup>14</sup> DELEUZE, *Critique et Clinique*. Paris: Minuit, 1993 (de agora em diante notado CC), p. 12.

<sup>15</sup> Encontrar-se-ão desenvolvimentos mais completos sobre o devir-animal como potência intensiva em *De l'animal à l'art*.

menor nem na língua maior ou padrão, mas “em uma língua X que não é outra que a língua A devindo uma língua B”<sup>16</sup>. Tal é a definição do estilo: todo estilo opera por maneirismo, isto é, por variação.

A teoria do discurso indireto livre e aquela do maneirismo sóbrio permitem se situar sobre a distinção entre estilo menor e estilo maior, pertinente, porém, relativa, e mesmo enganadora, se estimamos que ela valida um estado maior e menor em si. É preciso evitar materializar inutilmente esses dois estatutos como se se tratasse de dois estilos, ou mesmo de dois usos do estilo. Trata-se, na realidade, de dois regimes epistemológicos coexistentes, de duas políticas adversas da língua, que hipostasia ou não a capacidade da norma de se reificar como marcador social, mas que somente um gosto binário (e maior!) pode endurecer como oposição real. O estilo maior não existe alhures, fora desses fenômenos bem reais de dominação, que elevam um estilo menor qualquer ao estatuto provisório de norma dominante, através do empobrecimento das redundâncias escolares. Assim, ao mesmo tempo, Deleuze e Guattari podem conceber que todos os devires reais são devires menores, e que é preciso lutar contra os fenômenos bem reais de dominação do maior. O conjunto dual do maior e do menor poderia fazer crer que os estilos são ordinários ou notáveis, e por essência dominantes ou subalternos em si. Novo engano. Essa oscilação concreta do menor e do maior mostra bem que é preciso passar à variação contínua que os produz a ambos como pólos adversos e variáveis, tensores. Não importa qual estilo empírico possa ser tomado por notável ou ordinário, maior ou menor, segundo a ocasião, e isto não porque a apreciação do estilo permaneceria relativa, mas porque, em matéria de estilo, “a flutuação da norma substitui a permanência de uma lei”<sup>17</sup>. O estilo se faz maneirista e não essencialista: é um acontecimento que efetua sua singularidade notável sobre um modo menor, e torna-se ordinário logo que ele se impõe como modo maior. Carmelo Bene, em seu *Richard III*, mostra que é preciso, para fazer homenagem a um grande autor como Shakespeare, colocar sua fórmula em variação, sob pena de reduzi-lo a uma ninharia da cultura, um fetiche. Sem esse cuidado, “pretende-se assim reconhecer e admirar, mas de fato se normaliza”<sup>18</sup>.

Tal é o paradoxo do estilo: impossível amar e admirar uma obra, um autor, sem os reduzir imediatamente a uma norma empalhada que se dispõe sobre as estantes patrimoniais de conquistas da cultura. Não espanta que o estilo reclame tão violentamente uma teoria da amputação, da deformidade e da anomia criativa. Toda criação é subtrativa.

### Variação intensiva e potência impessoal

Desde então, o estilo se define como o variar intensivo da língua. Eis por que ele é sempre descrito como uma linha de fuga que implica uma variação intensiva, agramaticalidade, devir-menor ou devir-animal da língua, isto é, uma transformação criadora de materiais sintáticos e de condições de enunciação. A partir disso, o estilo é uma tensão que coloca a língua em relação com sua margem intensiva:

<sup>16</sup> DELEUZE; GUATTARI, MP, 132 et PASOLINI, *L'expérience hérétique*, op. cit., p. 62.

<sup>17</sup> DELEUZE, *Le Pli*. Paris: Minuit, 1988, p. 26.

<sup>18</sup> DELEUZE, *Superpositions*. Paris: Minuit, 1979, p. 97.

matéria não formada, som musical ou grito assignificante, isto é, des-territorialização do sentido que leva a língua ao seu limite. Pois, o limite, para Deleuze, não é de forma alguma o lugar onde isso cessa, mas, ao contrário, o entremeio disjuntivo de onde isto procede: tocamos aqui no corpo sem órgãos da língua, onde a literatura impõe sua potência assignificante e sua eficácia semiótica.

O menor afeta a borda intensiva da fonética e o limite político do bom uso gramatical, quando Kafka impõe um maneirismo ídiche à Alemanha de Goethe e um idiomatismo tcheco que torce o alemão, não no sentido supérfluo do maneirismo barroco de Meyrink, mas no sentido de uma pobreza, de uma aridez, de uma sobriedade intensa. A criação é sempre subtrativa: o estilo tira à língua suas condições de equilíbrio convencionalizado para tentar um novo agenciamento, ele impõe a ela um devir-menor.

Esse devir permite a definição intensiva da língua como gagueira agramatical e língua estrangeira, que aciona, para o ritmo da palavra, a organização linguística e a estranheza do estilo, esta passagem ao limite do devir-menor, devir-animal ou corpo sem órgãos. Em todos os casos, a língua é restituída à sua cobertura de intensidade variável. O estilo se define como um variar da língua no seio da palavra, segundo a fórmula proustiana, “os belos livros são escritos numa espécie de língua estrangeira”, à qual Deleuze se refere ao longo de toda a sua obra e que serve de epígrafe a seu último livro consagrado à literatura, *Crítica e clínica*. Essa gagueira assintática, agramatical, e essa língua estrangeira não devem ser confundidas com uma afecção da palavra, como se se tratasse de mimar uma desorganização da língua ou de maltratar o clichê para obter um achado criativo. Não se trata de impor a regra de um mau uso da palavra, mas de talhar na língua um uso menor que dela subtrai os elementos de poder ou de dominação e que reorganiza toda a linguagem em função de uma tensão virtual, que é preciso traçar sobre suas bordas assintáticas justamente porque ela não preexiste.

Se a obra de Kafka se revela excepcional, é porque a novidade do estilo se une a uma exploração inédita (não “literária”, no sentido de uma pesquisa de conformidade com os códigos maiores) do tecido social real. A literatura se faz física dos afetos, etologia social. O escritor não é definido por seu gosto de modificar a regra arbitrária e subjetiva do código literário, nem mesmo por sua consideração linguística e sociocultural menor, pois seria suficiente a esse respeito tomar emprestada uma postura menor para produzir num lance certo uma obra de arte, o que novamente transformaria o menor em prescrição para o maior. Entretanto, o estilo não é indefinível, ele é somente imprevisível e iminente, irreversível e improvável, segundo as características do acontecimento<sup>19</sup>. Podemos caracterizá-lo por sua ausência de afecção, sua urgência, sua potência de afecto, a virulência contagiosa de sua capacidade de transformar a maneira como ele é afetado pela física social do tempo.

A análise do estilo porta, assim, uma confirmação decisiva para a crítica das individualizações pessoais. Nenhum *Eu* primordial, nenhum

<sup>19</sup> Ver a bela análise de François ZOURABICHVILI, *Le vocabulaire de Deleuze*. Paris: Ellipses, 2003, p. 40, e seu excelente artigo: La question de la littéralité, In: GELAS, Bruno; MICOLET, Hervé (éds.), *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*. Nantes: Editions Cécile Defaut, 2007, p. 531-544.

cogito substancial se mantém sob a enunciação e tem o poder de fazer começar o discurso. A posição de sujeito é produzida pelo enunciado mesmo; e quando o sujeito da enunciação, aquele que fala, é arbitrariamente distinguido do ato de enunciação, quando ele é posto como a causa transcendente do sujeito do enunciado, do pronome que ele enuncia, é por uma ficção linguística que responde a uma estratégia política. Na realidade, a dissociação do *Eu* [*Je*] que fala e do *Eu* [*moi*] psicológico impede a análise imanente do discurso em termos de enunciado, e torna impossível a compreensão deste fato de linguagem que é o estilo. É preciso renunciar à divisão do sujeito entre enunciação e enunciado para chegar a explicar o estilo sem o derivar de um *Eu* originário.

Essa discussão permite a Deleuze tomar posição em linguística e recusar a teoria dos embriões, dos *shifters* de Jakobson 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 individualizado humano, aliás, seja uma forma ilusória, mas, como toda forma, ele é derivado. Há então sujeitos, há mesmo tipos variados deles, mas eles não são a origem do discurso, são produzidos por ele, ao contrário, como lugar no discurso. As posições de sujeitos não descrevem, portanto, as figuras de um *Eu* originário 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<sup>20</sup>.

A linguística personalista de Benveniste toma apoio, na realidade, na ficção linguística do pronome, que parece fazer do sujeito, da pessoa, a origem do discurso. Ora, desde 1963, Deleuze repete: “a questão *quem?* Não reclama pessoas, mas forças e querereres”<sup>21</sup>. Segundo um procedimento usado por Deleuze em cada um de seus estudos literários, a análise estilística corrige posições teóricas fictícias que enrijecem na realidade posições dóxicas subalternas: Proust, Sacher-Masoch, Artaud, Kafka, Beckett, Blanchot vêm assim alternadamente prestar socorro ao pensamento teórico.

Em vez de ser o lugar de um redobramento autotélico, a literatura moderna, aquela de Blanchot em particular, marca a expansão da linguagem e desdobra sua pura exterioridade. Foucault o havia perfeitamente exprimido em estudos muito precisos que ele consagra à literatura, e Deleuze lê com uma grande atenção a homenagem que ele endereça a Blanchot, “O pensamento do fora”. A literatura não coloca, portanto, na obra “a linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente manifestação”, mas “a linguagem se colocando o mais longe dela mesma”, um “colocar-se fora de si”<sup>22</sup> que Blanchot teoriza e pratica: é justamente a literatura que produz essa superfície de exterioridade que exhibe o pensamento do fora, a linguagem privada da interioridade soberana. Isso dá conta do uso que Deleuze faz da literatura, como exterioridade clínica que não remete a nenhuma experiência originária de um sujeito fenomenológico. Ex-

<sup>20</sup> DELEUZE, *Foucault*. Paris: Minuit, 1986, p. 17 ; FOUCAULT, *L'Ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1970 et BLANCHOT, *La part du feu*. Paris: Gallimard, 1949, p. 29.

<sup>21</sup> DELEUZE, *Mystère d'Ariane* (sur Nietzsche), In: *Bulletin de la Société française d'études nietzschéennes*, mars 1963, p. 12-15. O artigo é reeditado em *Philosophie*, n° 17, hiver 1987, p. 67-72. Ele é retomado após revisão em *Magazine littéraire*, n° 289, avril 1992, p. 21-24, e a versão revista é retomada em *Critique et clinique*, p. 126.

<sup>22</sup> FOUCAULT, *La pensée du dehors*, et DELEUZE; GUATTARI, MP, 324.

periência neutra, exterioridade à terceira ou mesmo à quarta pessoa segundo a bela expressão de Ferlinghetti, a literatura se substitui ao vivido fenomenológico e recusa definitivamente toda identificação da experiência à pessoa, ao *Eu-Tu* da enunciação, em proveito de um agenciamento impessoal de enunciação.

Esse agenciamento impessoal indica como o estilo, enquanto assinatura (ou nome próprio), se adquire ao preço de um severo exercício de despersonalização, tal como o sublinha constantemente Deleuze, apoiando-se sobre as magníficas análises que Blanchot consagra a Kafka. Foi, dizia Kafka, no dia em que tinha sido capaz de escrever não mais *Eu*, mas *Ele*, que ele tinha se tornado escritor. “Não me basta portanto escrever: *Eu* sou infeliz. Enquanto eu não escrevo nada além disso, eu estou perto demais de mim, perto demais de minha infelicidade, para que essa infelicidade torne-se de fato minha sob o modo da linguagem: eu não sou ainda verdadeiramente infeliz. Isto somente acontece a partir do momento em que, nela, chego a esta substituição estranha: *Ele* é infeliz, que a linguagem começa a se constituir em linguagem infeliz para mim, a delinear e a projetar lentamente o mundo do infeliz tal como ele se realiza nele”<sup>23</sup>.

Esse devir impessoal na escritura não implica de forma alguma uma renúncia de si, mas, ao contrário, a chance de fazer passar na linguagem o sopro real do acontecimento. Ele não constitui de modo algum uma mortificação mística, uma abdicação mortífera, mas procede por uma construção violenta e apaixonada que leva a linguagem a seu limite, ao ponto de tensão onde se formam nela as individuações definidas, os modos de subjetivação sociais. Para Kafka, Blanchot, como para Deleuze, o problema não é de modo algum, portanto, o de renunciar ao *Eu*, mas de mostrar como o seu *Eu* é produzido por um neutro indefinido, um *Ele* que não é mais nenhuma pessoa, mas que constrói uma linha de fuga virtual. Este *Ele* leva toda a linguagem a seu ponto de desequilíbrio, mas também de criatividade, posto que ele não representa um sujeito substancial, mas tenta cartografar uma nova individuação. “O *Se* e o *Ele* – morre-se, *ele* é triste – não tomam em nenhum sentido o lugar do sujeito, mas destituem todo sujeito em proveito de um agenciamento do tipo hecceidade”, explicam Deleuze e Guattari<sup>24</sup>. É isto um estilo: no lugar de reterritorializar os enunciados sobre as pessoas, de centrar a linguagem sobre seu ponto de origem suposto abstrato, um *Eu* transcendental, dado como sujeito substancial, estica a linguagem, ao contrário, para permitir a ela ser atravessada, levada à sua exterioridade, que não é uma extenuação, mas um ponto extremo de transformação, um limiar de metamorfoses.

Pode-se, agora, precisar a sintaxe impessoal da hecceidade, com sua gramática impessoal e sua proposição intensiva (do tipo *artigo indefinido* + *nome próprio* + *verbo no infinitivo*) que substitui a proposição judicativa clássica (do tipo *substantivo* + *cópula atributiva* *É* + *atributo*)<sup>25</sup>. O indefinido, o nome próprio, o infinitivo e a conjunção *E* compõem o estilo telegráfico, intensivo e assintático, que define a politonalidade do estilo, e sua capacidade a captar hecceidades, acontecimentos, *cinco horas da tarde, uma tarde na estepe*. As hecceidades recortam individuações

<sup>23</sup> BLANCHOT, Maurice. *La Part du feu*, op. cit., p. 29.

<sup>24</sup> DELEUZE; GUATTARI, MP, 324.

<sup>25</sup> DELEUZE; GUATTARI, MP, 322.

insólitas, mas de modo algum imperfeitas, de modo que o indefinido do artigo ou o infinitivo do verbo não carecem de determinação. É muito mais o artigo definido e o verbo conjugado na primeira pessoa que sofrem de indeterminação, já que eles não recobrem processos reais, mas somente nominais. O indefinido procede de uma potência capaz de neutralizar a indeterminação da pessoa socialmente fabricada e de substituir esse artefato dóxico por uma individuação nova, que determina o singular<sup>26</sup>. Tal é a função transductiva da arte: fazer passar a intensidade, perturbar e minorar as estruturas e os estratos organizados, as formações normativas estáveis, reintroduzir o aleatório nos códigos culturais associando uma linha de fuga virtual, que não preexistia à sua operação. Vaporizando as identidades feitas, o infinitivo faz passar na língua a potência do acontecimento, e atesta, ao contrário, que não se trata de representar as pessoas socialmente enquadradas, as redundâncias sociais, ou as personagens familiares de nossos Abecedários, mas justo de captar novas existências para forçar a sintaxe e torná-la apta a sentir novos afectos.

O verbo no infinitivo remete ao tempo não pulsado do devir produzindo suas velocidades de suas lentidões, independentemente dos modos cronológicos ou cromométricos que o tempo pode tomar num outro ponto de vista, conforme a distinção estoíca de Chronos e de Aiôn. O infinitivo é devir, ele esquiva o presente de Chronos e foge no tempo disjuntivo de Aiôn, passado-futuro que não se estabiliza em sujeito algum. Como o mostrava Bréhier, os estoícos lutavam contra a lógica aristotélica, compreendendo os atributos dos seres não como epítetos que marcam a propriedade deles, mas sim como verbos que indicam seus devires<sup>27</sup>. Desde que se pense a individuação como hecceidade e não como sujeito pessoal, o verbo se exprime no infinitivo, escorrega até o particípio, e de certa maneira inclui seu modo de individuação na sua atualização<sup>28</sup>. O maneirismo da variação (E) substitui o essencialismo da lógica predicativa (É). A língua não diz mais o acidente como propriedade de um sujeito, mas enuncia a variação intensiva como produção impessoal de subjetividade, como uma perspectiva que produz junto, na língua, lugares de objeto e de sujeito que não preexistem à sua formulação. A gramática da hecceidade prefere assim o adjetivo impessoal ao pronome pessoal, substitui o artigo definido pela potência indefinida: “Imanência?... uma vida...” e substitui, à cópula predicativa É, a conjunção E interativa. Esses antídotos paradoxais são necessários para insuflar na língua a capacidade de captar novos acontecimentos.

A teoria do nome próprio acha aqui sua articulação definitiva e permite concluir sobre a singularidade do estilo como assinatura: ele não designa um sujeito pessoal, mas o modo de individuação da hecceidade, relação complexa de velocidade e de lentidão e variação de potência. Essa teoria dos nomes próprios estava já implicada na teoria do estilo menor e do devir impessoal do autor. É ela que assinala o estilo como singularidade intensiva, e por consequência como individuação na língua, não sobre o modo do indivíduo pessoal, mas como um caso, um acontecimento.

<sup>26</sup> DELEUZE, L'immanence: une vie... In: *Philosophie*, n° 47, 1<sup>er</sup> septembre 1995, p. 3-7: trata-se do último texto publicado por Gilles Deleuze, reeditado em DELEUZE, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, édition David Lapoujade. Paris: Minuit, 2003.

<sup>27</sup> BREHIER, Émile. *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*. Paris: Picard, 1908, rééd. Vrin, 1980, p. 19.

<sup>28</sup> GUILLAUME, Gustave. *Temps et Verbe*. Paris: Champion, 1965.

Eis por que o nome próprio não é o sujeito de um tempo, mas o agente de um infinitivo: ele traça novas coordenadas para a cartografia dos corpos: longe de valer como a etiqueta de uma entidade preexistente, ele inventa uma captura de força que produz uma nova individuação, como devir ou processo<sup>29</sup>.

O nome próprio qualifica, assim, essa singular capacidade de existência, essa potência que não remete a um sujeito já dado, mas a um feixe de forças (um sintoma, dizia Deleuze à época de *Sacher-Masoch*), que não é referida nem à permanência de um saber, nem à identidade de uma substância. Ele abre a generalidade da palavra sobre a generalidade de seu ato de enunciação, revela a singularidade de toda emissão linguageira. Ora, a singularidade não é individual, e o nome próprio não é nem um termo genérico nem a articulação do simbólico a uma realidade empírica, mas é como um efeito, não no sentido causal, e sim no sentido de um efeito perceptivo: o nome próprio *Roberte*, na obra de Klossowski, indica uma diferença de intensidade antes de remeter a uma pessoa, marca o feixe impessoal de uma hecceidade singular, de um potencial de singularidade. Tais efeitos são designados por um nome próprio, que dispõe uma tipologia de potências e faz da história da literatura um quadro de sintomas, “*effet Kafka*”, “*effet Carrol*”<sup>30</sup>.

O nome próprio é, então, um composto sintomatológico que toma o lugar de uma tipologia de forças. Ele não reclama como suporte nenhuma identidade pessoal, implica uma despersonalização que se abre sobre as multiplicidades que o atravessam (latitude) e sobre as intensidades que o percorrem (longitude). O agramatical e o estilo telegráfico devem então ser compreendidos como maneiras positivas de dizer a hecceidade, e não como resultado de uma desorganização psíquica, de um processo de decomposição.

Recusando-se a reduzir o estilo a um componente biográfico íntimo, imaginário ou simbólico, e identificar o autor a um vivido pessoal, Deleuze não deseja, portanto, reduzir a noção de autor, mas transformá-la. O nome do autor não é mais indício de uma interioridade pessoal, de um Eu (*moi*) individuado, mas sim, como ele o repete em fórmulas incansavelmente retomadas, o conjunto de um efeito, de um nome próprio, que implica um exercício de despersonalização. Foi essa operação de despersonalização que nós quisemos explicar, segundo seus modos coletivos, impessoais, imperceptíveis e intensos, mostrando que eles formam um encadeamento rigoroso. A conquista do estilo não se atém, portanto, conforme Deleuze, à exceção de uma personalidade, mas ao poder especial de atingir o impessoal: – uma impessoalidade construída, prospectiva e alegre que não proceda, de modo algum, à remoção sangrenta de seu pequeno Eu (*moi*), mas sofra a veemente potência aumentativa de sua metamorfose.

<sup>29</sup> DELEUZE, *Dialogues*, p. 111 et DELEUZE; GUATTARI, MP, 323.

<sup>30</sup> DELEUZE, LS, p. 88 et PP, 52.

★★★

Tradução de Roberto D. S. Nascimento.  
Revisão técnica de Cíntia Vieira da Silva.