

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

MARCIA BENEDITA BARBIERI

**A DESTERRITORIALIZAÇÃO EM *OS PASSOS PERDIDOS* DE ALEJO
CARPENTIER**

**GUARULHOS
2015**

MARCIA BENEDITA BARBIERI

**A DESTERRITORIALIZAÇÃO EM *OS PASSOS PERDIDOS* DE ALEJO
CARPENTIER**

Dissertação apresentada
à Universidade Federal de São Paulo
como requisito parcial
para obtenção de título de Mestre.
Área de concentração: Filosofia
Orientação: Prof. Dr. Sandro Kobol Fornazari.

**GUARULHOS
2015**

Barbieri, Márcia Benedita.

A desterritorialização em *Os passos perdidos* de Alejo Carpentier/ Márcia Benedita Barbieri. – 2015.

Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Guarulhos, 2015.

Orientação: Prof.º Dr.º Sandro Kobol Fornazari.

1.Filosofia. 2.Literatura. 3.Desterritorialização. I. Sandro Kobol Fornazari. II. A desterritorialização em *Os passos perdidos* de Alejo Carpentier.

MARCIA BENEDITA BARBIERI
A DESTERRITORIALIZAÇÃO EM OS PASSOS PERDIDOS DE ALEJO
CARPENTIER

Dissertação apresentada à
Universidade Federal de São Paulo
como requisito parcial para
obtenção de título de Mestre.
Área de concentração: Filosofia
Orientador: Prof. Dr. Sandro Kobol Fornazari.

Aprovação: ____/____/____

Prof. Dr. Sandro Kobol Fornazari
Universidade Federal de São Paulo

Prof^a. Dr^a. Arlenice Almeida da Silva
Universidade Federal de São Paulo

Prof^a. Dr^a. Annita Costa Malufe
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Para João Gabriel,
que todos os dias me faz entrar em um devir-criança.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu filho, aos meus pais, ao meu companheiro, as minhas irmãs e ao meu irmão, que tornam meus dias mais leves.

Agradeço as dicas sugeridas pelas professoras da banca avaliadora: Prof^a. Dr^a. Arlenice Almeida da Silva e Prof^a. Dr^a. Annita Costa Malufe.

Agradeço especialmente ao meu orientador Prof. Dr. Sandro Kobol Fornazari pela paciência e habilidade em me conduzir durante esses dois anos.

Agradeço ao Deleuze, ao Guattari e ao Alejo Carpentier pelo belo encontro.

“Todo hombre debe vivir su época, padecer su época, gozar su época – se gozos le ofrece – tratando de mejorar lo que es.” (Alejo Carpentier)

RESUMO

O objeto desse estudo são as aproximações, as ressonâncias entre as obras *Os passos perdidos* de Alejo Carpentier e o projeto filosófico de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Nosso objetivo não será encontrar pontos de influência, mas movimentos de deslocamento, linhas de fuga, desterritorializações que percorrem a obra carpentiana em questão. O *deslocamento* será essencial para que o narrador de *Os passos perdidos* comece uma desterritorialização, a qual passará pelo desejo de desorganizar o próprio corpo e atravessará toda a estrutura narrativa. Tentamos compreender como essas desterritorializações atravessam a escritura de *Os passos perdidos* em três frentes: a desterritorialização da escritura ou literatura menor, a desterritorialização da vida e a desterritorialização dos corpos ou a criação de um CsO.

Palavras-chaves: Filosofia. Literatura. Desterritorialização

RESUMÉ

L'objet de cette étude sont des approximations, les résonances entre les œuvres *Les pas perdus* par Alejo Carpentier et le projet philosophique de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Notre but n'est pas de trouver des points de levier, mais les mouvements qui traversent des lignes de fuite, déterritorialisations courir travaux de l'œuvre de Carpentier en question. Le changement sera essentielle si le narrateur de *Les pas perdus* réaliser une déterritorialisation, qui passera par la volonté de perturber le corps lui-même et traversera par toute la structure narrative. Nous essayons de comprendre comment ces déterritorialisations traversent l'écriture de *Les pas perdus* sur trois fronts: le déplacement de l'écriture ou de la littérature mineure, la déterritorialisation de la vie et la déterritorialisation des organes ou la création d'un CsO.

Mots-clés: Philosophie. Littérature. Déterritorialisation.

SUMÁRIO

Introdução	10
1. Capítulo 1: A desterritorialização da escritura ou literatura menor	15
1.1. Desterritorialização	18
1.2. Agenciamento	26
2. Capítulo 2: A desterritorialização da vida	42
2.1. Devir	50
2.2. Rizoma	52
2.3. Linhas	56
3. Capítulo 3: A desterritorialização dos corpos ou CsO	67
3.1. A estratificação	71
3.2. Plano de consistência e plano de organização	74
3.3. Os três grandes estratos: o organismo, a significância e a subjetivação	77
3.4. Intensidades, encontros e afetos	84
3.5. O Corpo sem Órgãos e o desejo como falta	90
3.6. Como o desejo é concebido para Deleuze e Guattari	92
3.7. Corpos esvaziados e prudência	95
Considerações finais	100
Referências bibliográficas	107

Introdução

Ao longo de sua obra filosófica Gilles Deleuze imprime grande importância às manifestações artísticas. Em *Diferença e repetição* considera que o conceito filosófico de repetição pode ser encontrado na linguagem poética, tal linguagem trabalha com a repetição singular, em que cada termo se mostra insubstituível: “Pius Servien distinguia, com justeza, duas linguagens: a linguagem das ciências, dominada pelo símbolo da igualdade, onde cada termo pode ser substituído por outros, e a linguagem lírica, em que cada termo, insubstituível, só pode ser repetido.” (DELEUZE, 1988, p. 22). Em *Diálogos*, dedica grande parte do livro aos conceitos de desterritorialização e de devir, discutindo as maneiras pelas quais esses conceitos estão presentes em algumas obras literárias, por exemplo, em *Moby Dick* de Melville, em *Trópico de Capricórnio* de Miller: “A literatura angloamericana apresenta continuamente rupturas, personagens que criam sua linha de fuga, que criam por linha de fuga. Thomas Hardy, Melville, Stevenson, Virginia Woolf, Thomas Wolfe...” (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 30)

Por outro lado, Deleuze se apropria da literatura para criar, deslocar ou inventar conceitos filosóficos. Em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari distinguem diferentes formas de criação entre os vários saberes. Enquanto a literatura trabalha com afectos e perceptos, a ciência com funções, a filosofia trabalha com a criação de conceitos. Não há, portanto, privilégios de uma área sobre as outras, tanto a ciência quanto a arte ou a filosofia são criadoras, cada qual à sua maneira. O objetivo da ciência é criar funções, o da arte é criar agregados sensíveis e o objetivo da filosofia é criar conceitos: “A filosofia faz surgir acontecimentos com seus conceitos, a arte ergue monumentos com suas sensações, a ciência constrói estados de coisas com suas funções.” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 234) No entanto, quando acionam outros domínios, como a expressão literária, seu intuito é estabelecer conexões e ressonâncias. Deslocar tanto a literatura quanto a filosofia, pois o importante é uma filosofia movente e criadora. A literatura não é acionada como um mero instrumento para exemplificar conceitos, tampouco justificá-los ou legitimá-los. Mais que isso, deixa-se claro que a filosofia não pode criar afectos e a literatura não pode criar conceitos, cabe apenas à filosofia criar conceitos. A ressonância entre elas se dá na medida em que um agregado sensível vindo da literatura provoca a criação de um conceito ou então quando um conceito filosófico mobiliza um bloco de afectos e perceptos. Há entre as três áreas de pensamento um cruzamento, que faz surgir o pensamento como heterogênesse. Ou seja, a sensação pode

tornar-se sensação de conceito ou de função, o conceito pode tornar-se conceito de função ou sensação, a função, função de sensação ou conceito.

Assim, Deleuze mostra que a literatura existe como algo não delimitado, com constantes rupturas e linhas de fuga: “Se há progressão em arte, é porque a arte só pode viver criando novos perceptos e novos afectos como desvios, retornos, linhas de partilha, mudanças de níveis e escalas...” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 228). Além disso, os personagens que povoam a escrita literária não são sujeitos, mas blocos de sensações, individuação sem sujeito, os personagens são intensidades, afetos, potências, como pretendemos mostrar a partir de *Os passos perdidos*¹.

A escrita, por sua vez, é um processo interminável, escrever é devir, é encontrar a zona de vizinhança entre dois reinos. A literatura só pode começar com a morte do eu e com a descoberta do impessoal. Por isso, a identidade do escritor é tão insignificante, o escritor é o impessoal, o *it*, é o corpo sem órgãos, aquele que está a serviço do pensamento que pensa e cria o novo, da violência dos encontros, das intensidades, aquele que consegue traçar as linhas de fuga. O escritor pode se valer de um plano inicial de organização, mas é apenas através do plano de composição que a obra nasce, a obra nasce nas linhas de fuga, todo o resto é tentativa, preenchimento de lacunas. A escrita, como veremos, se quer corpo pleno sem órgãos, anarquia coroada, ela tem ojeriza aos órgãos, aos saberes instituídos. Anne Sauvagnargues, em sua interpretação sobre o corpo sem órgãos e sua relação com a arte, afirma:

Deleuze assinala na arte a tarefa de dar acesso a essa corporeidade antes da organização, ou seja, de captar a vida antes que ela se estabilize em organismos diferenciados. Parece então, que a arte se coloca na origem do processo de diferenciação, antes que o fluxo vital se fixe numa forma orgânica. (SAUVAGNARGUES, 2006, p. 90, *tradução nossa*)

A literatura está o tempo todo por fazer, não existe um texto finalizado, a escrita não acaba quando termina uma obra, ela atravessa o vivível e o vivido, por isso, nenhuma obra pode ser explicada através do sujeito, ela independe do sujeito, a escrita está em eterno devir: “Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido.” (DELEUZE, 1997, p. 11)

¹ O título do livro provavelmente originou-se de uma crítica ao livro homônimo de André Breton *Les pas perdus*, de 1924, o qual foi enquadrado à escola surrealista. Embora Carpentier tenha tido contato com o surrealismo, logo criticou o movimento de forma contundente, tomando o realismo fantástico como um movimento mais verdadeiro, que respondia aos anseios da América Latina e não soava tão artificial quanto às obras surrealistas.

Nesta dissertação, nossa intenção é expor os pontos de convergência entre o romance *Os passos perdidos* de Alejo Carpentier e o conceito filosófico de desterritorialização de Gilles Deleuze. Veremos como o *deslocamento* será importante para que o narrador de *Os passos perdidos* comece uma desterritorialização, a qual passará pelo desejo de desorganizar o próprio corpo e atravessará toda a estrutura narrativa².

A obra de Carpentier é uma escritura em constantes linhas de fuga. Uma escritura que se recusa uma classificação reducionista na teoria dos gêneros e que nos convida a seguir seus rastros, não em linha reta, mas nas suas ramificações, nos seus rizomas. Perceber o processo de construção dessas linhas de fuga nos fez suspeitar de

² Acreditamos que uma rápida apresentação do enredo de *Os passos perdidos* pode auxiliar o leitor ainda não familiarizado com o livro. Ele é a narrativa, em primeira pessoa, de um musicólogo, cujo nome não é exposto. A história gira em torno de sua vida vazia e sem motivação na cidade de Nova Iorque. O protagonista é casado com a frustrada atriz Ruth. A vida do casal estava desgastada, a convivência torna-se cada vez menor e muitas vezes eles ficavam juntos apenas por supostas “obrigações” conjugais e não por um desejo real. A sua vida começa a mudar quando sua esposa é convidada para uma viagem inesperada para encenar uma peça, e tal viagem ocorre ao mesmo tempo em que o narrador entra em férias. Ao encontrar-se sozinho o protagonista começa a andar sem rumo, recorda da inutilidade do seu emprego, no qual precisa utilizar a música, sua maior paixão, de forma mecanizada, recorda da frieza do seu relacionamento com a esposa. Em uma de suas saídas sem rumo, o musicólogo entra em um concerto sinfônico, ao terminar o concerto, ele encontra o Curador do Museu Organográfico, que o convida para uma viagem pela América Latina com o intuito de procurar instrumentos primitivos, mesmo o protagonista revelando o vazio e a improdutividade em que se encontrava e na inutilidade que via em tal empenho. O protagonista foge da casa do Curador e vai para um bar próximo, onde encontra Mouche, sua amante que passa a ganhar espaço na história a partir desse evento. Ao contar para sua amante o “convite” que recebeu, ela imediatamente se anima e se dispõe a ir com ele para a Venezuela em busca das peças. O livro passa a relatar as experiências dos dois amantes durante a viagem, o protagonista aos poucos vai se interessando pelas singularidades dos lugares que conhece. A viagem se transforma em um esquadrinhamento da identidade dos personagens e na retomada de etapas da história da América do Sul. À medida que a viagem se desenrola, ele se vê cada vez mais envolvido-afetado pelo “mundo novo”. Nesse convívio com a selva e com civilizações que ainda não foram totalmente capturadas pelos poderes instituídos do mundo ocidental como o Estado, a burocracia e o capital financeiro, sua vida se modifica, ele começa a reorganizar suas crenças, seus objetivos, sua vida amorosa e sua carreira. A sua busca deixa de ser apenas pelos objetos primitivos, passa a ser também uma busca pela cultura, pela história daquele povo e uma reflexão sobre sua própria vida. Numa das pousadas onde o casal se hospeda, um homem que chega ao povoado confunde Mouche com uma prostituta e tenta agarrá-la. Começa então uma briga e uma mulher chamada Rosario vem para acalmar os dois homens. A partir desse momento o protagonista fica confuso, pois Mouche apesar da briga faz insinuações para o outro homem, Rosario se aproxima cada vez mais dele. Ele se arrepende por ter levado a amante na viagem, pois gostaria de se misturar mais com a tripulação do ônibus em que viaja, principalmente com Rosario. Mouche desiste de prosseguir a viagem. A busca pelos itens primitivos e por sua identidade continua, novos lugares e culturas são descobertas. O musicólogo redescobre o prazer de compor em meio à vida primitiva e em companhia de Rosario, com quem passa a viver. No entanto, ele é dado como desaparecido e uma equipe vem resgatá-lo da selva e assim ele acaba retornando para sua casa em Nova Iorque. Ele se encontra em uma situação complicada, pois Ruth voltou de viagem disposta a interpretar o papel de esposa e ele sente-se preso ao amor primitivo de Rosario. O protagonista resolve contar tudo a sua esposa e pedir o divórcio. Ele retorna à selva para procurar Rosario, no entanto, ela já está sob a proteção de outro homem. O protagonista percebe que seus mundos são muito diferentes e que ele não poderá ser feliz morando na selva, já que ele depende da arte e a arte não tem sentido para o mundo selvagem em que Rosario se encontra.

uma aproximação com o projeto filosófico de Deleuze e Guattari. Um encontro entre o escritor que desterritorializa afectos e perceptos e os filósofos que desterritorializam conceitos. Conceitos como desterritorialização, rostidade, corpo sem órgãos, literatura menor participam tanto de uma filosofia produtora de diferenças como também se mostraram pertinentes para uma leitura de *Os passos perdidos*. Assim, o conceito de desterritorialização tornou-se nosso eixo principal e uma forma privilegiada de aproximar Carpentier, Deleuze e Guattari.

No primeiro capítulo, abordaremos *a desterritorialização da escritura ou a literatura menor*. Entendemos literatura menor como um funcionamento do processo de escrita, quando a escrita opera como linhas de variação contínua, com linhas de fuga, de desterritorializações, impedindo qualquer tipo de padronização, estruturação. Partindo do conceito de literatura menor seguiremos as linhas de fuga propostas pela escrita carpentiana, assim como seguiremos as linhas de fuga do narrador, que deixa a língua inglesa e, aos poucos, durante sua viagem para a selva latina retoma o contato com a sua língua de origem, o castelhano.

No segundo capítulo, trabalharemos a importância do deslocamento da vida para que a escrita não se torne apenas um relato das próprias neuroses e dos próprios fantasmas, *a desterritorialização da vida* é essencial para que se alcance uma literatura de experimentação, na qual a vida atinge o máximo de impessoalidade, é necessário a desconstrução do próprio Rosto do escritor para que ele alcance a obra artística. A criação literária pressupõe a recusa da identidade. O ficcionista deve perder o vínculo com a sua vida pessoal, deve tornar-se um desconhecido, deixar-se guiar pelas multiplicidades, tornar-se fluxo, devir, homem, mulher, animal. A única coisa que deve estar em jogo para o escritor é a experimentação. A escritura não tem um fim em si mesma, pois a vida não é algo pessoal. A escritura tem como único fim a vida, através das combinações que ela faz com essa vida. A literatura de experimentação faz o movimento inverso da escrita que trabalha com neuroses, na qual a vida é o tempo inteiro mutilada, rebaixada, personalizada, mortificada.

No terceiro capítulo, abordaremos *a desterritorialização do corpo ou o corpo sem órgãos*, pensando como tal conceito articula-se com o narrador de Carpentier, como esse narrador é arrastado por encontros intensivos, desejos, experiências e linhas de fuga que desfazem pouco a pouco o seu corpo organizado, como ao longo do romance o protagonista desloca-se em busca de um corpo pleno. Junto com Guattari, Deleuze apresenta um conjunto de práticas que se articulam na construção de experiências

intensivas capazes de desfazer, desmontar, ao menos por certo tempo, os estratos da organização, da sujeição e da interpretação. Também discutiremos sobre a prudência no momento da desestratificação para que não sejamos sugados para os ‘buracos negros’, a prudência é necessária na hora das experimentações, caso contrário, faremos reterritorializações abjetas. Tentamos mostrar como a criação do corpo sem órgãos, ao mesmo tempo em que desorganiza o corpo, faz com que o homem encontre o verdadeiro pensamento e a criação artística.

Nossa leitura do livro seguirá um conselho do próprio Deleuze em *Conversações*:

(...) consideramos um livro como uma pequena máquina assignificante, o único problema é: isso funciona, e como é que funciona? Como isso funciona para você? Se não funciona, se nada passa, pegue outro livro. Essa outra leitura é uma leitura de intensidades: algo passa ou não passa. Não há nada a explicar, nada a compreender, nada a interpretar. (1992, p. 16)

O processo metodológico que escolhemos, ou seja, a criação de um bloco de ressonância entre o texto literário e a filosofia, exigiu alguns cuidados para evitar que nos precipitássemos em um reducionismo ou hierarquização, no qual um campo sugerisse respostas ao outro. Intenta-se percorrer as linhas de Carpentier descrevendo o funcionamento dessa máquina literária nomeada *Os passos perdidos*, na medida em que ela produz seus pontos de ressonâncias com os conceitos deleuze-guattarianos que mobilizamos, na expectativa de nos auxiliarem a percorrer esse romance. Se essa ressonância, entretanto, é dupla, é porque se espera que também *Os passos perdidos*, consigam deslocar os conceitos de Deleuze e Guattari e, em tudo isso, apontar alguns caminhos para pensar e sentir de outras maneiras.

Capítulo 1: A desterritorialização da escritura ou literatura menor

Uma literatura menor não teve ser entendida como menor em contraponto a uma literatura maior. Deleuze e Guattari não utilizam literatura menor em um sentido pejorativo. Literatura menor não se refere a uma língua menor, menos favorecida, mas o que uma pequena parcela faz dentro de uma língua maior: “Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes o que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE e GUATTARI, 2014, p. 35). O escritor deve procurar seu próprio dialeto, seu próprio deserto. O escritor, mesmo que esteja inserido em um país de grande literatura, deve escrever como um estrangeiro em sua língua. Deleuze e Guattari citam Kafka como um autor que conseguiu deslocar a sua língua, desterritorializá-la. Afinal, Kafka era judeu, o que em si, já o impossibilitava de escrever em alemão e ao mesmo tempo o impossibilitava de não escrever, pois a consciência nacional e oprimida passa pela batalha da literatura. Assim, conseguir escrever apenas em alemão torna-se para os judeus de Praga um sentimento de perda de sua territorialidade tcheca: “Optar pela língua alemã de Praga, tal como ela é, em sua pobreza mesma. Ir sempre mais longe na desterritorialização da língua por força de sobriedade. Já que o vocábulo é ressecado, fazê-lo vibrar em intensidade.” (DELEUZE e GUATTARI, 2014, p. 40). Retomando o problema da língua alemã, assim como a dificuldade de escrever em alemão constitui a desterritorialização da população alemã, minoria que fala uma língua de artifícios, os judeus falam essa língua e ao mesmo tempo são excluídos dela, são os rejeitados. O alemão de Praga é uma língua desterritorializada, utilizada para usos menores, no entanto, Kafka soube fazer dessa língua uma língua de intensidade, uma literatura menor, desterritorializada.³

Assim, a primeira característica de uma literatura menor é que a língua é afetada por um coeficiente de desterritorialização. Essa característica será o mote principal da análise de *Os passos perdidos* neste capítulo inicial, pois ela permite evidenciar alguns dos seus aspectos mais singulares, a saber, por um lado, o estilo barroco de Alejo Carpentier enquanto desterritorialização da língua espanhola, ao mesmo tempo que

³ Deleuze e Guattari afirmam que qualquer linguagem passa pela desterritorialização, a primeira é a desterritorialização da boca, da língua e dos dentes. Ao falar estamos desterritorializando essa função primeira da boca, língua e dentes: “A boca, a língua e os dentes encontram sua territorialidade primitiva nos alimentos. Consagrando-se à articulação dos sons, a boca, a língua e os dentes se desterritorializam.” (DELEUZE e GUATTARI, 2014, p. 41).

forma de expressão própria à riqueza cultural da América Latina, e, por outro lado, o papel central exercido pelo processo de reterritorialização da língua materna por parte do narrador-protagonista.

A segunda característica da literatura menor é que tudo nela é político. Diferente das literaturas consideradas canônicas em que tudo é um caso individual, familiar, conjugal, ou seja, edipiano, assim, o meio social serve apenas como um pano de fundo para simular que não se trata de um caso individual. Já a literatura menor faz o contrário disso, cada caso individual é ligado ao político: “A literatura menor é completamente diferente: seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política.” (DELEUZE e GUATTARI, 2014, p. 36). Dessa forma, o caso individual torna-se necessário porque outra história estará borbulhando dentro dele. Então, o que é inicialmente um triângulo familiar liga-se a outros triângulos, sejam eles, comerciais, econômicos, burocráticos ou jurídicos. Kafka ao indicar como motivo de sua literatura discutir a relação entre pais e filhos, não se trata mais de um fantasma edipiano, mas de um caso político.

A terceira característica da literatura menor é que os elementos dentro da obra têm um valor coletivo, trata-se de uma enunciação coletiva: “Com efeito, precisamente porque os talentos não abundam numa literatura menor, as condições de uma enunciação individuadas não são dadas, que seria tal ou qual ‘mestre’, e poderia ser separada da *enunciação coletiva*.” (DELEUZE e GUATTARI, 2014, p. 37)

Conforme Deleuze e Guattari, a falta de talentos é que permite que a literatura menor seja diferente da literatura considerada de mestres, pois o que o escritor diz não constitui uma ação comum, o que ele diz ou faz é sempre político, o político contaminou o enunciado. A consciência coletiva é inativa e sempre em vias de desagregação, a literatura que deve ter o papel da enunciação coletiva e revolucionária, a literatura deve produzir solidariedade, melhor ainda se o escritor estiver longe de sua comunidade, pois isso o colocará em privilégio para exprimir uma comunidade em potencial, forjar outra consciência:

A máquina literária toma assim o lugar de uma máquina revolucionária porvir, de modo algum por razões ideológicas, mas porque só ela é determinada a satisfazer as condições de uma enunciação coletiva que faltam por toda outra parte nesse meio: *a literatura é a tarefa do povo*. (DELEUZE e GUATTARI, 2014, p. 37)

Para Deleuze e Guattari é isso que ocorreu com a literatura de Kafka. O enunciado não diz respeito a um sujeito de enunciação que seria a causa ou a um sujeito

do enunciado que dele seria o efeito. Se Kafka chegou a pensar segundo as categorias tradicionais de autor e herói, narrador e personagem, sonhador e sonhado, ele abandonará uma literatura de mestres em favor da literatura menor. Josefina, a camundonga renunciará ao seu canto individual em prol do seu povo, ou em *Investigações de um cão*, os enunciados do investigador dirigem-se ao agenciamento de uma enunciação coletiva canina.

Na literatura menor não existe mais sujeito, mas agenciamentos coletivos de enunciação. A literatura trabalha com esses agenciamentos, eles existem nas potências diabólicas porvir ou nas forças a serem construídas. A letra K nos romances de Kafka não significam um narrador ou um personagem, mas um agenciamento maquínico, um agenciamento coletivo:

Não há sujeito, *há apenas agenciamentos coletivos de enunciação* – a literatura exprime esses agenciamentos, nas condições em que eles não estão dados fora dela, e em que eles existem como potências diabólicas porvir ou como forças revolucionárias a construir. (DELEUZE e GUATTARI, 2014, p. 38)

Ao longo de nossa leitura de *Os passos perdidos*, tentaremos mostrar porque consideramos esse romance uma literatura menor. Nele, encontramos a desterritorialização da própria vida do autor ao escrever um romance com um mote autobiográfico, a língua é afetada por um forte coeficiente de desterritorialização e, ainda, o protagonista ao longo da narrativa adquire uma língua desterritorializada. Os personagens perdem constantemente seus territórios, são desestratificados e precisam adequar-se novamente a outros territórios, são constantemente deslocados. O protagonista sai do seu território em busca de um corpo pleno de intensidades, longe das estratificações impostas pelas sociedades modernas que o mortificam, uma dessas estratificações, entre tantas outras, é o abandono da língua materna (o castelhano) para viver em Nova Iorque e que ao longo da viagem ele vai recuperando, entrando novamente em contato com essa língua que ele tinha abandonado por tanto tempo. Ao abandonar a língua materna, não é apenas a língua usada para a comunicação que é abandonada, mas toda uma cultura que essa língua pressupõe. Ao desterritorializar a língua, também a memória do narrador é desterritorializada.

Logo no início do romance o protagonista é assaltado por uma vontade de relembrar seu idioma, esse território tomado, perdido, através de um livro sobre a vida dos santos, que a sua mãe costumava contar a ele quando menino:

Mas encontrei umas páginas encabeçadas por títulos pios: *Rosa recebe visita aos céus; Rosa briga com o diabo; O prodígio da imagem que sua*. E uma borda festonada em que se enredavam palavras latinas: *sanctea Rosae Limanae, Virginis. Vatronae principalis totius American Latinae*. E esta quadra da santa, apaixonadamente elevada ao Esposo:

Ai de mim! O meu querido
Quem é que detém?
Tarda, já é meio-dia,
mas ele não vem. (CARPENTIER, 2009, p. 13)

A língua volta à memória do protagonista como lembranças de coisas passadas e sentimento nostálgico: “Um doloroso amargor avolumou-se em minha garganta ao evocar, através do idioma de minha infância, tantas coisas juntas. Decididamente, essas férias me enterneciam.” (CARPENTIER, 2009, p. 14)

Antes de prosseguirmos a leitura do romance e explicarmos de forma mais detalhada sobre as três características da literatura menor, consideramos conveniente explicar antes os conceitos de desterritorialização e agenciamento, pois o entendimento desses conceitos será essencial tanto para o entendimento desse capítulo quanto para o entendimento dos próximos.

1.1. Desterritorialização

O território pode se desterritorializar, abrir linhas de fuga, desviar-se do seu curso ou ser levado à destruição. Todos os elementos estão imersos em um imenso movimento de desterritorialização e reterritorialização, estamos constantemente perdendo nossos territórios, estamos constantemente invadindo e nos conjugando com outros territórios.

No abecedário⁴, Gilles Deleuze, explica resumidamente o conceito de desterritorialização, afirma que é um conceito muito apreciado por ele, diz que é necessário inventar uma palavra bárbara, a desterritorialização, para construir algo novo. Não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, que não seja ao mesmo tempo um esforço para se reterritorializar em outra parte.

Deleuze e Guattari explicam de forma mais consistente o conceito de desterritorialização em três livros: *O anti-Édipo, Mil platôs e O que é filosofia?*

⁴ Abecedário foi uma série de entrevistas, feita por Claire Parnet, filmada nos anos 1988-1989. A entrevista foi apresentada entre novembro de 1994 e maio de 1995, no canal (franco-alemão) de TV Arte. Deleuze morreu em 4 de novembro de 1995. A primeira intervenção de Claire Parnet foi feita na ocasião da apresentação (1994-1995), enquanto a primeira intervenção de Deleuze é da época da filmagem (1988-1989).

Em *O anti-Édipo*, Deleuze e Guattari definem o conceito de desterritorialização associando-o à esquizofrenia e ao capitalismo. Embora, a esquizofrenia não reflita diretamente sobre o trabalho proposto, consideramos importante fazer um breve comentário, já que é em *O anti-Édipo* que o conceito de desterritorialização aparece pela primeira vez como uma preocupação da filosofia de Deleuze e de Guattari. De qualquer forma, podemos através desse breve percurso perceber que a desterritorialização trabalha sempre com o deslocamento, com a perda de território e a simultânea reterritorialização. Os autores enxergam a esquizofrenia como um deslocamento do território da normalidade para o território da anormalidade: “São bem poucos os que operam nesse muro ou nesse limite esquizofrênico, aquilo que Laing denomina transpassagem: ‘gente comum’, todavia... Em sua maioria, eles se aproximam do muro e recuam, horrorizados. Melhor cair na lei do significante, ser marcado pela castração, triangulado em Édipo.” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, pp. 182-183)

No entanto, ser anormal não é visto aqui como algo pejorativo, pelo contrário, ser louco é conseguir quebrar os muros da significância, ser esquizofrênico é livrar-se das imposições sociais que nos enquadram em leis que tornam nossos desejos domesticados. O louco seria, então, aquele que tem a coragem de abrir-se para um corpo pleno de intensidades. Lembrando que Deleuze e Guattari frisam com frequência o perigo de cair nos buracos negros, ou seja, é preciso ter cuidado ao abandonar todas as estratificações e cair em reterritorializações abjetas: “A esquizofrenia é, ao mesmo tempo, o muro, a abertura no muro e os fracassos desta abertura...” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 184). Não existem desterritorializações dos fluxos do desejo do esquizofrênico que não sejam ao mesmo tempo reterritorializações, as quais voltam a formar representações.

Já, o capitalismo opera segundo fluxos, trabalhando sempre com deslocamentos, e isto porque os processos de desterritorializações vão do centro à periferia.⁵

Em *Mil platôs*, afirma-se que a desterritorialização está em relação simultânea com a reterritorialização, uma não existe sem a outra. Podemos afirmar que a desterritorialização é o movimento no qual um território é abandonado, uma linha de

⁵ “Ora, este movimento de deslocamento pertence essencialmente à desterritorialização do capitalismo. Como mostrou Samir Amin, o processo de desterritorialização vai do centro à periferia, isto é, dos países desenvolvidos aos países desenvolvidos, que não constituem um mundo à parte, mas a peça essencial da máquina capitalista mundial.” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 307)

fuga é traçada, e a reterritorialização é o movimento de construção do território. Na desterritorialização os agenciamentos se desterritorializam e na reterritorialização, os movimentos se reterritorializam como novos agenciamentos maquínicos.

Quando se traça uma linha de fuga, existe o risco de encontrar novas organizações, encontrar novamente um significante, representações edipianas e microfascismos. Os processos de desterritorialização e reterritorialização estão em contínuo contato:

Como é possível que os movimentos de desterritorialização e os processos de reterritorialização não fossem relativos, não estivessem em perpétua ramificação, presos uns aos outros? A orquídea se desterritorializa, formando uma imagem, um decalque da vespa; mas a vespa se reterritorializa sobre esta imagem. A vespa se desterritorializa, no entanto, devendo ela mesma uma peça do aparelho reprodutor da orquídea; mas ela reterritorializa a orquídea, transportando o pólen. (DELEUZE e GUATTARI, 2011, v.1, p. 26)

No entanto, não devemos confundir o movimento de desterritorialização e reterritorialização com imitação ou fingimento. Não existe imitação, mas captura de código, mais-valia de código, aumento de potência, devires, esses devires fazem com que sejam desterritorializados e reterritorializados os termos.

Em *Mil Platôs*, no capítulo 587 a.C.-70d.C – *Sobre alguns regimes de signos*, Deleuze e Guattari trazem a desterritorialização para o nível da linguagem e dos signos, explanam sobre o reinado do significante: “O retrato, a rostidade, a redundância, a interpretação intervêm por toda parte.” (DELEUZE e GUATTARI, v. 2, 2011, p. 70), e a desterritorialização dos signos geradas pelo excesso de significância e em seguida a reterritorialização. Segundo eles, o regime significante do signo pode ser definido por oito aspectos ou princípios:

1. O signo remete ao signo sempre, é o ilimitado da significância, o qual desterritorializa o signo;
2. O signo é arrastado pelo próprio signo e não para de voltar, ou seja, a circularidade do signo desterritorializado;
3. O signo desloca-se de um círculo para outro círculo, assim não para de deslocar o centro e simultaneamente relaciona-se a ele, metáfora ou histeria dos signos;
4. a expansão dos signos é garantida pelas interpretações que fornecem significado e novos significantes;
5. o conjunto infinito dos signos remete a um significante maior, que pode ser visto tanto como falta ou como excesso, significante despótico, limite de desterritorialização do sistema;

6. a forma do significante possui uma substância, ou o significante tem um corpo que é Rosto, princípios de Rostidade, o qual constitui uma reterritorialização;
7. a linha de fuga do sistema é afetada por um valor negativo, excede a potência de desterritorialização do regime significante;
8. é um regime de trapaça universal, nos saltos, nos círculos regrados, nos regulamentos das interpretações do adivinho, na publicidade do centro rostificado, no tratamento da linha de fuga.

No entanto, é, sobretudo em *Mil Platôs*, nos capítulos *Ano zero – Rostidade e 1730-Devir-intenso, devir-animal, devir imperceptível*, que Deleuze e Guattari conceituam de forma mais sistemática o que é a desterritorialização, através do que chamarão de teoremas da desterritorialização ou proposições maquínicas. No capítulo *Ano zero – Rostidade* são explicados os quatro primeiros teoremas:

1º teorema: a desterritorialização não existe sozinha, ela ocorre, com, no mínimo, dois termos e cada um dos termos se reterritorializa sobre o outro, por exemplo, a mão como objeto de uso, a boca e o seio, o rosto e a paisagem. Não podemos confundir a reterritorialização com a volta a uma antiga territorialidade. A reterritorialização utiliza artifícios, nos quais um elemento desterritorializado serve de territorialidade a outro elemento que também perdeu sua territorialidade: “Daí todo um sistema de reterritorializações horizontais e complementares, entre a mão e a ferramenta, a boca e o seio, o rosto e a paisagem.” (DELEUZE e GUATTARI, v. 3, 2012, p. 45)

2º teorema: em dois elementos ou movimentos de desterritorialização nem sempre o mais rápido é necessariamente o mais desterritorializado, pois a intensidade de desterritorialização não tem relação com a velocidade de movimento. O elemento mais rápido conecta sua intensidade com a intensidade do elemento mais lento, esta trabalha ao mesmo tempo em outro estrato ou outro plano: “É assim que a relação seio-boca já se guia por um plano de rostidade.” (DELEUZE e GUATTARI, v. 3, 2012, p. 46)

3º teorema: os elementos menos desterritorializados se reterritorializam sobre o mais desterritorializado, fazendo surgir um sistema de reterritorialização vertical. Dessa forma o corpo inteiro é rostificado, as ferramentas são rostificadas, ou seja, os objetos são rostificados e paisageificados. Geralmente, as desterritorializações relativas (transcodificação) se reterritorializam sobre uma desterritorialização absoluta (sobrecodificação). Um objeto de uso comum pode ser rostificado, podemos dizer sobre um objeto qualquer que eles me olham, não por semelhança ao rosto, mas porque estão atados ao processo muro branco-buraco negro, eles conectam-se à máquina abstrata de

rostificação: “O close do cinema refere-se tanto a uma faca, a uma xícara, a um relógio, a uma chaleira quanto a um rosto ou a um elemento de rosto; por exemplo, com Griffith, a chaleira que me olha.” (DELEUZE e GUATTARI, v. 3, 2012, p. 46)

4º teorema: a máquina abstrata⁶ não se efetua nos rostos que produz, mas também nas várias partes do corpo, nas roupas, nos objetos que rostifica. O rosto não age como individual, a individuação é que exige a fabricação de um rosto. O rosto existe por economia e exercício de poder: “Não dizemos certamente que o rosto, a potência do rosto, engendra o poder e o explica. Em contrapartida, determinados agenciamentos de poder têm necessidade de produção de rostos, outros não.” (DELEUZE e GUATTARI, v. 3, 2012, p. 47). Nas sociedades primitivas, por exemplo, poucas coisas passam pelo rosto, pois a semiótica primitiva é não-significante, não-subjetiva, coletiva, plurívoca e corporal.

Em *Mil Platôs*, no capítulo intitulado *1730- Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível*, Deleuze e Guattari enumeram os outros quatro teoremas da desterritorialização concernentes à dupla desterritorialização generalizada:

5º teorema: a desterritorialização é sempre dupla, pois implica a coexistência de uma variável maior e uma variável menor, ambas em devir. Em um devir os dois termos não se intercambiam, não se identificam, eles são arrastados em um bloco assimétricos, os dois mudam, eles constituem uma zona de vizinhança.

6º teorema: a dupla desterritorialização não simétrica permite determinar uma força desterritorializante e uma força desterritorializada: “mesmo que a mesma força passe de um valor a outro conforme o ‘momento’ ou o aspecto considerado; e mais do que isso, o menos desterritorializado sempre precipita a desterritorialização do mais desterritorializante que reage mais ainda sobre ele.” (DELEUZE e GUATTARI, v. 4, 2012, p. 115)

7º teorema: a força desterritorializante tem o papel relativo de expressão, e a força desterritorializada tem o papel relativo de conteúdo, podemos observar este fato nas artes. O conteúdo não tem relação com objetos ou sujeitos exteriores, já que ele faz um bloco assimétrico com a expressão, no entanto, a desterritorialização arrasta a expressão e o conteúdo em um grau tão alto de vizinhança que separá-los deixa de ser

⁶ “As máquinas abstratas operam em agenciamentos concretos: definem-se pelo quarto aspecto dos agenciamentos, isto é, pelas pontas de descodificação e de desterritorialização. Traçam essas pontas; assim, abrem o agenciamento territorial para outra coisa, para agenciamentos de outro tipo, para o molecular, o cósmico, e constituem devires.” (DELEUZE e GUATTARI, v. 5, 2012, p. 241)

importante, a desterritorialização gera a sua indiscernibilidade, por exemplo, os devires-mulher/criança/animal como conteúdos propriamente musicais, ritornelos.

8º teorema: um agenciamento não tem as mesmas forças ou mesmas velocidades de desterritorialização de outro agenciamento, é preciso calcular os coeficientes de acordo com os blocos de devir considerados e as mutações de uma máquina abstrata:

“por exemplo, uma certa lentidão, uma certa viscosidade da pintura em relação à música; porém, mais do que isso, não se poderá fazer passar fronteira simbólica entre o homem e o animal, podendo-se apenas calcular e comparar potências de desterritorialização.” (DELEUZE e GUATTARI, v. 4, p. 116)

Na conclusão de *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari conceituam novamente desterritorialização, tornando este conceito mais claro e fazendo distinção entre os tipos possíveis de desterritorialização. Eles afirmam que a desterritorialização é um abandono de território, é o lugar no qual se traçam as linhas de fuga. No entanto, há diversos casos de desterritorializações, a desterritorialização pode ser negativa: “A desterritorialização pode ser recoberta por uma reterritorialização que a compensa, com o que a linha de fuga permanece bloqueada; nesse sentido, podemos dizer que a desterritorialização é *negativa*.” (DELEUZE e GUATTARI, v. 5, 2012, p. 238).

É importante frisar que, conforme Deleuze e Guattari, a reterritorialização pode ser feita sobre qualquer ser ou objeto, podemos ter reterritorializações sobre um livro, sobre uma obra de arte, sobre um aparelho ou sistema. O aparelho do Estado é visto de forma equivocada como territorial, o que ele faz, na realidade, é operar uma desterritorialização, a qual é recoberta de reterritorializações sobre a propriedade, o trabalho e o dinheiro, ou seja, a propriedade da terra, pública ou privada, não é uma propriedade territorial, é reterritorializante: “Por exemplo, o aparelho de Estado é erroneamente dito territorial: na verdade ele opera uma desterritorialização que, no entanto, é imediatamente recoberta por reterritorializações sobre a propriedade, o trabalho e o dinheiro...” (DELEUZE e GUATTARI, v. 5, 2012, p. 238)

Conforme Deleuze e Guattari, entre os regimes de signos, o regime significante atinge certamente um nível elevado de desterritorialização, no entanto, como ele opera simultaneamente um sistema de reterritorialização sobre o significado e sobre o significante, ele acaba por bloquear a linha de fuga, fazendo assim que exista somente uma desterritorialização negativa. Outro caso semelhante a este ocorre quando uma desterritorialização devém positiva, ou seja, ocorre através de reterritorializações que desempenham um papel secundário, permanecendo relativa, já que a linha de fuga que

tenta traçar está segmentarizada, fazendo com que a reterritorialização acabe em buracos negros. Este caso ocorre com o regime dos signos subjetivo, com a sua desterritorialização passional e consciencial, a qual em um sentido relativo é positiva. Devemos atentar que há várias figuras mistas que apelam para as mais diversas formas de desterritorialização:

Convém notar que essas duas grandes formas de desterritorialização não estão em relação evolutiva simples: a segunda pode escapar à primeira, podendo igualmente conduzir a ela (isto ocorre em especial quando as segmentações de linhas de fuga convergentes acarretam uma reterritorialização de conjunto, ou em proveito de um dos segmentos, de modo que o movimento da fuga é detido). (DELEUZE e GUATTARI, v. 5, 2012, p. 239)

Será que podemos afirmar que uma desterritorialização é absoluta? Segundo Deleuze e Guattari, para respondermos essa pergunta é necessário compreender que toda desterritorialização está vinculada ao território, à reterritorialização e à terra.

O território existe conjugado aos movimentos de desterritorialização que agitam o território, assim como o agenciamento territorial se conecta com outros agenciamentos que o arrastam.

A desterritorialização é inseparável de reterritorializações correlativas. Isso significa que uma desterritorialização jamais pode ser simples, ela sempre é múltipla e composta, já que concorrem nela várias velocidades e movimentos, fazendo surgir um termo desterritorializante e outro termo desterritorializado:

É que uma desterritorialização nunca é simples, mas sempre múltipla e composta: não apenas porque participa a um só tempo de formas diversas, mas porque faz convergirem velocidades e movimentos distintos, segundo os quais se assinala a tal ou qual momento um ‘desterritorializado’ e um ‘desterritorializante’. (DELEUZE e GUATTARI, v. 5, 2012, p. 239)

A reterritorialização original não acontece como uma volta ao território e sim como relações internas na própria desterritorialização, ou seja, multiplicidades dentro da linha de fuga. A terra nunca é oposta à desterritorialização, pelo contrário, ela só existe no movimento da desterritorialização, o lar, por exemplo, é uma desterritorialização da terra: “Enfim, de modo algum a terra é o contrário da desterritorialização: isto já é o que se vê no mistério do ‘natal’, onde a terra como lar ardente, excêntrico ou intenso, está fora do território e só existe no movimento de desterritorialização.” (DELEUZE e GUATTARI, v. 5, 2012, p. 239)

Segundo Deleuze e Guattari, a terra, o glaciário é, por excelência, desterritorializada, pois ela pertence ao cosmos e aparece como o material porque o

homem é capaz de capturar suas forças cósmicas, a própria terra é correlata da desterritorialização: “A ponto de se poder nomear a desterritorialização criadora da terra – uma nova terra, um universo, e já não só uma reterritorialização.” (DELEUZE e GUATTARI, v. 5, 2012, p. 239)

O que é o movimento absoluto? Para Deleuze e Guattari o absoluto não é nem transcendente nem indiferenciado, assim como não exprime uma quantidade relativa. O movimento absoluto apenas difere do movimento relativo qualitativamente. Dessa forma, um movimento pode ser considerado absoluto quando independente de sua quantidade e velocidade, ele relaciona um corpo múltiplo a um espaço liso ocupado de forma turbilhonar. Um movimento é considerado relativo independente de sua quantidade ou velocidade, ao relacionar um corpo Uno a um espaço estriado no qual se desloca, que mede retas pelo menos virtuais.

Dessa forma, a desterritorialização é negativa ou relativa quando opera segundo o movimento relativo, ou seja, por reterritorializações principais que não deixam as linhas de fuga escapar, utilizando reterritorializações secundárias que as segmentarizam e não as deixam passar. A desterritorialização é absoluta, quando é criada uma nova terra, ou seja, as linhas de fuga são conectadas e são traçados novos planos de consistência.

No entanto, Deleuze e Guattari nos advertem que a desterritorialização absoluta e a desterritorialização relativa não ocorrem de forma estanque, como a desterritorialização absoluta não é transcendente, ela passa necessariamente pela desterritorialização relativa. A desterritorialização relativa tem uma necessidade de um absoluto para conseguir realizar sua operação, ela torna o absoluto um totalizante que sobrecodifica a terra conjugando as linhas de fuga para destruí-las e não para criar: “Há, portanto, um absoluto limitativo que já intervém nas D propriamente negativas ou mesmo relativas. Ainda mais, nessa virada do absoluto, as linhas de fuga não são apenas bloqueadas ou segmentarizadas, mas convertem-se em linhas de destruição e morte.” (DELEUZE e GUATTARI, v. 5, 2012, p. 240)

Podemos afirmar com Deleuze e Guattari que o negativo e o positivo estão constantemente em ligação dentro do absoluto, podemos ter a terra cinturada, sobrecodificada, ao mesmo tempo conjugada com uma organização que a leva à morte, podemos ter ainda uma terra consolidada, conectada ao Cosmos, com linhas de criação que a atravessam.

Depois dessa breve exposição sobre a desterritorialização podemos concluir que estamos o tempo inteiro passando por processos de deslocamento, de desterritorialização. A desterritorialização pode ser física, psicológica ou social, estamos sempre perdendo nossos territórios, assim como estamos invadindo outros territórios, em um movimento contínuo de desterritorialização e reterritorialização. Desterritorializamos a língua, o pensamento, a arte e a vida. O protagonista de *Os passos perdidos* precisou passar por processos contínuos de desterritorialização e reterritorialização para se tornar um homem mais pleno, ele precisou sair da sua zona de conforto, foi preciso a violência do encontro para que ele encontrasse uma vida mais plena e uma arte verdadeira.

Antes de prosseguirmos para a literatura menor, consideramos importante fazer uma explanação do conceito de agenciamento, já que a desterritorialização ocorre conjugada aos agenciamentos, além disso, uma das características da literatura menor é o agenciamento coletivo de enunciação. Para comentar sobre o conceito de agenciamento utilizaremos os livros *Kafka: por uma literatura menor*, *Mil Platôs* e *Diálogos*.

1.2. Agenciamento

O agenciamento é, antes de tudo, territorial. O território cria o agenciamento. A primeira coisa que o agenciamento necessita é descobrir a territorialidade. A territorialidade do homem, do animal, da língua: “A primeira regra concreta dos agenciamentos é descobrir a territorialidade que envolvem, pois sempre há alguma: dentro da sua lata de lixo ou sobre o banco, os personagens de Beckett criam para si um território.” (DELEUZE e GUATTARI, v. 5, 2012, p. 232)

A unidade real mínima não é a palavra, a ideia ou o conceito, mas o agenciamento, sendo ele que produz enunciados, ou seja, os enunciados não são produzidos pelo sujeito, enquanto sujeito de enunciação, mas são produzidos por agenciamentos que são sempre coletivos, já que conjugam todo tipo de multiplicidade, indistinguívelmente dentro e fora de nós: “O enunciado é o produto de um agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo, em nós e fora de nós, populações, multiplicidades, territórios, devires, afetos, acontecimentos.” (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 42). Assim, o nome próprio pode ser pensado enquanto um agenciamento. Ele não é um sujeito, é algo que passa entre dois termos que também não são sujeitos, mas agentes, elementos: “Os nomes próprios não são nomes de pessoa, mas de povos, de

tribos, de faunas e de floras, de operações militares ou de tufões, de coletivos, de sociedades anônimas e de escritórios de produção.” (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 43)

Nesse sentido, o escritor é um conspirador, ele inventa agenciamentos e se inventa enquanto agenciamento, ele passa de uma multiplicidade a outra, é essa sua função, ser portador de agenciamentos e faz com que elementos heterogêneos funcionem em conjunto, em conjugação: “Ao contrário, é preciso falar *com*. Com o mundo, com uma porção de mundo, com pessoas. De modo algum uma conversa, mas uma conspiração, um choque de amor ou de ódio.” (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 43). O agenciamento é estar no meio, entre dois mundos, o escritor precisa desaparecer para poder escrever: “É isso agenciar: estar no meio, sobre a linha de encontro de um mundo interior e um mundo exterior.” (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 44)

O agenciamento é o funcionamento em conjunto, uma espécie de simbiose, de simpatia. O que é essencial não é a filiação, a hereditariedade, mas as alianças, os contágios, a epidemia, pois são através deles que ocorre a verdadeira simbiose. Por simpatia Deleuze nomeia o esforço de penetração dos corpos, que podem ser físicos, biológicos, psíquicos, sociais ou verbais. A simpatia trabalha com a conveniência entre os corpos de qualquer natureza: “O agenciamento é o co-funcionamento, é a ‘simpatia’, a simbiose. (...) A simpatia não é um sentimento vago de estima ou de participação espiritual, ao contrário, é o esforço ou a penetração dos corpos, ódio ou amor...” (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 43)

Deleuze ainda nos adverte que um agenciamento não é tecnológico. Há por trás das ferramentas uma máquina e toda máquina é antes social do que técnica, pois ela seleciona os elementos técnicos empregados: “Uma ferramenta permanece marginal ou pouco empregada enquanto não existir a máquina social ou agenciamento coletivo capaz de tomá-la em seu *phylum*”. (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 57)

Como exemplo desse agenciamento, Deleuze cita o estribo, embora ele seja um simples objeto de metal, que serve ao cavalo e ao cavaleiro, ele faz parte de uma importante maquinaria, pois ele não existe sozinho, mas em agenciamento com outros corpos, além disso, por trás do estribo está a máquina social chamada feudalismo: “No caso do estribo, é a doação da terra, ligada pelo beneficiário à obrigação de servir a cavalo, que vai impor a nova cavalaria e captar a ferramenta no agenciamento complexo: feudalidade. (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 57). Esta máquina feudal conjuga novas relações com a terra, com a guerra, com o animal, com a cultura, ou seja,

por ela diversos fluxos entram em conjugação, elementos heterogêneos entram em funcionamento.

O agenciamento tem dois estados de corpos, assim como também tem regimes de enunciados, os signos. Os enunciados não são ideologias, eles são as engrenagens de um agenciamento, agenciam-se apenas signos e corpos como matérias heterogêneas da mesma máquina: “É a maneira indissolúvel que um agenciamento é, a um só tempo, agenciamento maquínico de efetuação e agente coletivo de enunciação.” (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 58)

Segundo Deleuze e Guattari, em *Kafka: por uma literatura menor*, o agenciamento é um objeto por excelência do romance e ele é dividido em duas partes: o agenciamento coletivo de enunciação e o agenciamento maquínico de desejo. Kafka é citado pelos autores como o primeiro escritor a demonstrar as duas partes do agenciamento, é possível observar tanto o agenciamento coletivo de enunciação quanto o agenciamento maquínico de desejo no livro *América*, a caldeiraria é uma maquinaria, no entanto, não é somente uma maquinaria técnica, antes, é uma máquina social, pois há em suas engrenagens, homens, mulheres, metais: “Ao contrário, ela só é técnica como máquina social, tomando homens e mulheres em suas engrenagens, ou antes, tendo homens e mulheres dentre suas engrenagens, não menos que coisas, estruturas, metais, matérias.” (DELEUZE e GUATTARI, 2014, p. 147)

Para eles, a genialidade de Kafka não está apenas em olhar o trabalhador em suas condições de alienação, mas saber que os homens e as mulheres fazem parte da máquina social até mesmo quando estão fora do ambiente de trabalho. Afinal, de contas, somos todos *bricoleurs*, homens associados a máquinas: “O mecânico é uma parte da máquina, não somente enquanto mecânico, mas no momento em que ele cessa de sê-lo. O caldeireiro faz parte da ‘casa das máquinas’ mesmo e sobretudo quando ele persegue Line vinda da cozinha.” (DELEUZE e GUATTARI, 2014, p. 148)

A máquina social é desejo, o desejo não para de fazer máquina dentro da máquina, o desejo é produtor e sendo produtor ele sempre constrói uma nova engrenagem ao lado da engrenagem já existente e produz outras engrenagens indefinidamente: “O que faz máquina, falando propriamente, são as conexões, todas as conexões que conduzem a desmontagem.” (DELEUZE e GUATTARI, 2014, p. 148)

Assim, a máquina técnica é apenas parte da engrenagem dentro de um agenciamento maquínico. O agenciamento maquínico de desejo é um agenciamento coletivo de enunciação. O enunciado desmonta um agenciamento no qual a máquina é

uma parte, o enunciado também é uma parte da máquina, o qual produzirá outras máquinas, para modificar o funcionamento do conjunto: “Nada de agenciamento maquínico que não seja agenciamento social de desejo, nada de agenciamento social de desejo que não seja agenciamento coletivo de enunciação.” (DELEUZE e GUATTARI, 2014, p. 149). A máquina, o enunciado e o desejo fazem parte de um mesmo agenciamento, fazendo com que a obra tenha um motor e objetos ilimitados. Além disso, em seus romances, o autor tcheco desenha novos enunciados e novos agenciamentos. A literatura é sempre sobre o futuro:

(...) as potências diabólicas do porvir que já batem à porta, capitalismo, stalinismo, fascismo. É tudo isso que Kafka escuta, e não o ruído dos livros, mas o som de um futuro contíguo, o rumor dos novos agenciamentos que são de desejos, de máquinas e de enunciados, e que se inserem nos velhos agenciamentos ou que rompem com eles. (DELEUZE e GUATTARI, 2014, p. 150)

Depois dessa breve passagem sobre desterritorialização e agenciamento, consideramos que já podemos voltar ao conceito que nos moveu inicialmente, ou seja, a literatura menor, mais especificamente a literatura menor na obra *Os passos perdidos* de Alejo Carpentier.

Logo no início da narrativa percebemos que mesmo o narrador morando na cidade de Nova Iorque⁷ utilizando somente a língua inglesa, ele desloca-se da língua atual, ele volta constantemente ao seu território de origem, ou seja, a língua espanhola. Ainda que esse retorno seja apenas um pensamento, um desejo não-concluído, pois esse primeiro desejo já é uma ponta da desterritorialização que virá a seguir:

Estava como que doente de súbito descanso, desorientado em ruas conhecidas, indeciso ante desejos que não se concluíam. Tinha vontade de comprar aquela *Odisséia*, ou então os últimos romances policiais, ou essas *Comédias americanas* de Lope que se ofereciam na vitrine de Brentano's, para voltar a me encontrar com o idioma que nunca usava, ainda que só pudesse multiplicar em espanhol e somar com o *llevo tanto*. (CARPENTIER, 2009, p. 15)

Veremos que isso ocorrerá durante todo o romance. O início da narrativa ocorre em Nova Iorque, no entanto, já no segundo capítulo o narrador parte, junto com a sua amante Mouche, para a Venezuelana, tendo como destino final a selva ao sul desse país, em busca de instrumentos musicais primitivos, esse fato permitirá que ele retome o contato com a sua língua materna, ele reviverá o seu idioma.

⁷ Embora o narrador não faça uma nomeação específica sobre qual cidade se trata, em uma entrevista concedida ao Alexis Márquez Rodríguez, publicada no Jornal *El Nacional* de Caracas de 18.06.1979 e publicada posteriormente em livro, Carpentier assume que a cidade descrita é Nova Iorque.

No início do segundo capítulo, o narrador descreve suas sensações ao se encontrar em um lugar estranho, longe dos seus hábitos, distante do seu território de costume, sente-se arrependido de ter aceitado o dinheiro da Universidade para procurar os instrumentos musicais primitivos e pensa seriamente em voltar:

Ao amanhecer, quando voávamos entre nuvens sujas, estava arrependido de ter empreendido a viagem; tinha desejos de aproveitar a primeira escala para retornar o quanto antes e devolver o dinheiro à Universidade. Sentia-me preso, sequestrado, cúmplice de algo execrável, no interior do avião, com o ritmo em três tempos, oscilante, da envergadura empenhada em luta contra o vento adverso que lançava, às vezes, uma tênue chuva sobre o alumínio das asas. (CARPENTIER, 2009, p. 44)

No entanto, junto com esse sentimento de estranhamento vem um sentimento de plenitude, o narrador se dá conta que ele está próximo do seu idioma, um idioma que acabou sendo engavetado pela funcionalidade da língua inglesa. O protagonista começa novamente a se agenciar com a sua língua materna:

Mas agora, uma estranha voluptuosidade adormece meus escrúpulos. E uma força me penetra lentamente pelos ouvidos, pelos poros: o idioma. Eis aqui, pois, o idioma que falei em minha infância; o idioma em que aprendi a ler e solfejar; o idioma embolorado em minha mente pelo pouco uso, deixado de lado como ferramenta inútil, em país que pouco poderia me servir. (CARPENTIER, 2009, pp. 44-45)

O protagonista começa a perceber o quanto ele deixou de lado o seu idioma por viver em outro país e o quanto escutar novamente essa língua desterritorializada, o espanhol, o colocava em êxtase. Junto com a sua língua, a sua memória também se deslocava e relembrava acontecimentos longínquos:

Estes, Fábio, ai dor!, que vês agora. Estes, Fábio... Volta a minha mente, depois de longo esquecimento, esse verso dado como exemplo de interjeição numa pequena gramática que deve estar guardada em alguma parte com um retrato de minha mãe e uma mecha de cabelo loiro que me cortaram quando eu tinha seis anos. (CARPENTIER, 2009, p. 45)

Se antes, em Nova Iorque ele sentia-se um estranho, que tinha que esconder ou camuflar sua origem falando uma língua que não era a sua, nessa viagem pela Venezuela, ele sente-se novamente em seu território, ele consegue observar os erros gramaticais dos negros, os quais deslocam a norma padrão e inventam um novo espanhol. O protagonista exibe a Mouche seu domínio da língua e fica feliz por sua amante depender dele, já que esta não domina o espanhol:

E é o idioma desse verso o que agora se estampa nos letreiros das casas comerciais que vejo pelos janelões da sala de espera; ri e deforma no jargão dos negros carregadores de malas; faz-se caricatura num *Biva el Precidente!*, cujos erros de ortografia observo a Mouche, com orgulho de quem, a partir desse instante, será seu guia e intérprete na cidade desconhecida. Esta

repentina sensação de superioridade em relação a ela vence meus últimos escrúpulos. Não me pesa ter vindo. (CARPENTIER, 2009, p. 45)

O narrador continua sua viagem de exploração, seu intuito é procurar nessa primeira cidade, um grande centro urbano venezuelano, uma loja de antiguidades, pois ele imagina que uma loja dessa natureza possa ter à venda alguns dos instrumentos musicais que necessita, encontrando esses instrumentos, ele poderia parar com a sua busca, a qual ele considera inviável. No entanto, ao explorar os objetos dentro do bricabraque, o narrador é arrastado novamente para a língua e a terra da sua infância:

Ao sair daquela loja, sob a insígnia misteriosa de *Rastro do Zoroastro*, minha mão roçou uma alfavaca plantada num vaso. Detive-me, profundamente comovido, ao encontrar o perfume que sentia na pele de uma menina – Maria del Carmen, filha daquele jardineiro... – quando brincávamos de casados no quintal de uma casa assombreada por um grande tamarindo, enquanto minha mãe experimentava no piano alguma *habanera* de recente edição. (CARPENTIER, 2009, p. 46)

O narrador continua andando a esmo pela cidade em busca dos instrumentos musicais indígenas, na mesma medida em que seus passos avançam, também suas lembranças da língua espanhola avançam:

*Estes, Fábio, ai dor!, que vês agora,
campos de solidão, triste colina,
foram um tempo Itálica famosa.*

Repetia e voltava a repetir estes versos que me retornavam em fragmentos desde a chegada e por fim se reconstruíram em minha memória, quando se ouviu novamente, com mais força, o matraquear das metralhadoras. (CARPENTIER, 2009, p. 53-54)

Seguindo viagem, o narrador e Mouche chegam à cidade de *Los Altos*. Ele percebe que, embora tenha sido Mouche que estava empolgada com a ideia de viajar por lugares inusitados, era ela quem mostrava sinais de cansaço, enquanto o narrador continuava deslocando-se, regressando pouco a pouco através do idioma, Mouche mostrava-se irritada:

Enquanto as mudanças de altitude, a limpidez do ar, a mudança dos costumes, o reencontro com o idioma de minha infância, estavam operando em mim uma espécie de regresso, ainda vacilante mas já sensível, a um equilíbrio perdido fazia muito tempo, nela notavam-se – embora não o confessasse ainda – indícios de aborrecimento. (CARPENTIER, 2009, p. 75)

Outro trecho, já no início do terceiro capítulo do livro, o narrador percebe o quanto significou sair de Nova Iorque e chegar até *Los Altos*, o quanto esse trajeto o desterritorializou, agora as palavras e as coisas tomavam, definitivamente, outra dimensão, uma sabor antigo, porém esquecido durante muito tempo:

Até agora, o trânsito da capital a Los Altos havia sido, para mim, um tipo retrocesso do tempo aos anos de minha infância – um remontar-me à adolescência e a seus alvares – pelo reencontro com modos de viver, sabores, palavras, coisas, que me marcaram mais profundamente do que eu mesmo acreditava. (CARPENTIER, 2009, p. 84)

O terceiro capítulo do livro inicia-se com o narrador e Mouche partindo de *Los Altos* em direção ao porto, do qual será possível, através do rio, alcançar a grande Selva do Sul, portanto, cada vez mais afastado das ditas ‘sociedades modernas’, cada vez mais perto de entender como os homens são insignificantes perante a força da natureza:

Quando, por sobre os machados negros, os divisores de nevadas e os degraus mais altos, apareceram os vulcões, cessou nosso prestígio humano, como tinha cessado, fazia tempo, o prestígio do vegetal. Éramos seres ínfimos, mudos, de faces hirtas, em um páramo onde só subsistia a presença foliácea de um cacto de feltro cinza, agarrado como um líquen, como uma flor de hulha, ao solo já sem terra. (CARPENTIER, 2009, p. 85)

Durante o trajeto de ônibus que levaria ao porto, o qual daria acesso à grande Selva do Sul, novamente o narrador, ao avistar um pequeno vilarejo, entrou em contato com a memória e a língua da sua infância, a cada passo da estrada sentia-se mais próximo do seu passado, das suas leituras:

O zuro de um asno me lembrou uma vista de El Toboso – com um asno em primeiro plano – que ilustrava uma lição de meu terceiro livro de leitura, e tinha uma estranha semelhança com o casarão que eu agora contemplava. *Num lugar da Mancha, de cujo nome não quero me lembrar, não há muito vivia um fidalgo dos de lança a tiracolo, adarga antiga, rocim magro e galgo corredor...* Estava orgulhoso de lembrar o que com tanto trabalho nos ensinara a recitar, aos vinte rapazes que éramos, o professor de nossa classe. (CARPENTIER, 2009, p. 88)

Embora o tenha alegrado o fato de lembrar o início de um parágrafo do *Dom Quixote de La Mancha*, o narrador sentiu-se frustrado por não ser capaz de, por mais que se esforçasse, lembrar do parágrafo todo. No entanto, foi através do nome de uma região que iriam percorrer chamada *La Hoya* pronunciada pela nativa, a qual mais tarde o narrador terá um relacionamento amoroso, que o protagonista consegue relembrar mais uma parte do parágrafo, pois a palavra *hoya* em espanhol significa cova, mas a sua pronúncia é parecida com a palavra *olla* que significa panela ou cozido:

No entanto, soubera de cor o parágrafo completo, e agora não conseguia ir além do *galgo corredor*. Irritava-me por esse esquecimento, voltando e voltando ao *lugar de La Mancha* para ver se ressurgia a segunda frase em minha mente, quando a mulher que resgatáramos das névoas indicou uma ampla curva, no flanco da montanha que íamos percorrer, afirmando que a região se chamava *La Hoya*. *Um cozido de algo mais vaca que carneiro, chouriço na maior parte das noites, ‘duelos y quebrantos’ aos sábados, lentilhas às sextas-feiras e, de lambuja, algum filhote de pomba aos*

domingos consumiam três quartos de seus bens... (CARPENTIER, 2009, p. 88)

Esse é o primeiro contato que o narrador tem com , aquela que representa o que a terra tem de mais primitivo, através do rosto da personagem o narrador pode observar todos os agenciamentos contidos nela, no entanto, foi antes através da boca, da língua, que eles estabelecem o contato inicial. Podemos afirmar que o desejo por passa pela língua, também representa o desejo de se agenciar com o idioma espanhol:

Não podia passar dali. Mas minha atenção se fixava agora naquela que tinha pronunciado tão oportunamente a palavra *Hoya*, levando-me a olhá-la com simpatia. De onde eu estava só podia ver um pouco menos da metade de seu semblante, de pômulo muito marcado sob um olho alongado até a têmpora, que se afundava em profunda sombra sob a voluntariosa arcada da sobranceira. O perfil era um desenho muito puro, da testa ao nariz; mas, inesperadamente, sob os traços impassíveis e orgulhosos, a boca se fazia espessa e sensual, alcançando uma bochecha magra, em fuga para a orelha, que evidenciava intensamente o modelo daquele rosto emoldurado por uma pesada cabeleira negra, recolhida, aqui e ali, por presilhas de celuloide. Era evidente que várias raças se encontravam misturadas nessa mulher...” (CARPENTIER, 2009, pp. 88-89)

O romance prossegue com o narrador cada vez mais longe da língua inglesa e mais próximo da língua espanhola, isso porque ele se envolveu emocionalmente com e passou a morar em *Santa Mónica de los Venados*, no interior da Selva Venezuelana, uma cidade recentemente descoberta pelo explorador e agora seu amigo Adelantado.

Lendo o romance *Os passos perdidos* percebemos que não há somente a desterritorialização da língua por parte do narrador. O próprio romance é escrito com uma linguagem neobarroca. Podemos enxergar tanto o neobarroco como uma desterritorialização do barroco europeu, quanto como uma língua desterritorializada da língua padrão, pois o neobarroco é uma língua da mistura, da proliferação e da exuberância.

O movimento barroco existe como uma resposta aos anseios do homem moderno, esse homem que se vê constantemente fora dos eixos, deslocado, desterritorializado e em constante processo de ruptura, veremos que tal ruptura ocorre também no nível da linguagem.

Há várias correntes teóricas que discutem a diferença do barroco e do neobarroco⁸, assim como a ligação do neobarroco com o real maravilhoso. Para nossa

⁸ Segundo João Adolfo Hansen o uso dos termos “barroco” e “neobarroco” se intensificaram nos últimos anos. Esse retorno ao termo produziu várias controvérsias, pois o termo “neobarroco” sugere uma volta ao passado histórico, ou seja, ao século XVII e o que Wölflin denominou de “barroco histórico”. Por sua vez, isso implicaria que existe um “barroco histórico”, aquele nomeado por Wölflin e um “barroco” não

discussão, consideraremos aqui o que o próprio Alejo Carpentier entende por neobarroco e real maravilhoso.

Para Carpentier o barroco não deve ser visto como um movimento artístico de um determinado período histórico, pois ele pode surgir em qualquer época como característica de uma determinada cultura. O autor afirma que o barroco é um espírito e não um estilo histórico:

Há um eterno retorno de um espírito imperial na história, como há um eterno retorno do barroco através dos tempos nas manifestações artísticas, e esse barroco; longe de significar decadência, marcou, por vezes, a culminação, a máxima expressão, o momento de maior riqueza, de uma determinada civilização. (CARPENTIER, 2007, p. 125, *tradução nossa*)

Ainda segundo Carpentier, a América Latina é, por excelência, uma terra barroca, pois é um lugar híbrido, um lugar de mestiçagem, tais elementos configuram o chamado espírito barroco:

Porque toda simbiose, toda mestiçagem, engendra o barroco. O barroco americano cresce com a criouldade, com o sentido do crioulo, com a consciência que cobra o homem americano, seja filho de índio nascido no continente – e isso havia visto admiravelmente Simon Rodriguez – a consciência de ser outra coisa, de ser um crioulo, e o espírito crioulo é por si mesmo um espírito barroco. (CARPENTIER, 2007, p. 142, *tradução nossa*)

Alejo Carpentier, através de suas obras, foca na valorização da cultura encontrada na América Latina. Para o autor, o barroco está diretamente associado ao real maravilhoso. O real maravilhoso não tem uma relação com o fantástico ou fantasioso, ele não precisa de artifícios para ser visto, não é onírico, é real. O verdadeiro real maravilhoso pertence ao continente americano, ele ocorre na vida cotidiana das pessoas, na cultura feita de misturas, na natureza exuberante, na língua desses povos:

(...) basta abrir os olhos, abrir os ouvidos do entendimento, observar uma quantidade de coisas nunca vistas, nunca descritas que há em torno de nós, e aí está todo um mundo surrealista em estado natural, normal, que é o que eu tenho chamado de real maravilhoso. (CARPENTIER, p. 1987, pp. 158-59, *tradução nossa*)

O real maravilhoso é definido por Alejo Carpentier como o extraordinário, o insólito, no entanto, não o inexistente, pelo contrário, ele pode ser observado facilmente no continente americano. Tal movimento surge da união de elementos vindos de diversas culturas que se transformam em uma nova cultura, a paisagem e os elementos naturais. Todos esses elementos serão importantes dentro das obras de Carpentier, pois

histórico, ou seja, um “barroco” intemporal, defendido pela metafísica de D’Ors. È desse modo, como “barroco intemporal” que Carpentier entende o neobarroco.

é a partir deles que o autor tenta inventar um povo por vir, uma identidade para esse povo vindouro.

Quanto à linguagem, Carpentier considera que, em uma cultura tão extraordinária quanto à cultura americana, a única linguagem possível é a linguagem barroca, pois essa linguagem também é parte da natureza e da cultura, também é uma linguagem exagerada, exuberante, proliferante, pois somente uma linguagem assim poderia dar conta de descrever as maravilhas do continente americano, é preciso abrir mão de um vasto e novo vocabulário.

Dessa forma, podemos afirmar que essa linguagem proliferante faz parte de uma desterritorialização da língua, uma das características de uma língua menor.

Para mostrar essa linguagem proliferante dentro de *Os passos perdidos* de Alejo Carpentier, selecionamos três trechos do livro na sua versão original:

Para seguir creciendo a lo largo del mar, sobre una angosta faja de arena delimitada por los cerros que servían de asiento a las fortificaciones construidas por orden de Felipe II, la población había tenido que librar una guerra de siglos a las marismas, la fiebre amarilla, los insectos y la inmovilidad de peñones de roca negra que se alzaban, aquí y allá, inescalables, solitarios, pulidos, con algo de tiro de aerolito salido de una mano celestial. Esas moles inútiles, paradas entre los edificios, las torres de las iglesias modernas, las antenas, los campanarios antiguos, los cimborrios de comienzo del siglo, falseaban las realidades de la escala, estableciendo otra nueva, que no era la del hombre, como si fueran edificaciones destinadas a un uso desconocido, obra de una civilización inimaginable, abismada en noches remotas. Durante centenares de años se había luchado contra raíces que levantaban los pisos y resquebrajaban las murallas; pero cuando un rico propietario se iba por unos meses a París, dejando la custodia de su residencia a servidumbres indolentes, las raíces aprovechaban el descuido de canciones y siestas para arquear el lomo en todas partes, acabando en veinte días con la mejor voluntad funcional de Le Corbusier. Habían arrojado las palmeras de los suburbios trazados por eminentes urbanistas, pero las palmeras resurgían en los patios de las casas coloniales, dando un columnal empaque de guardarrayas a las avenidas más céntricas —las primeras que trazaran, a punta de espada, en el sitio más apropiado, los fundadores de la primitiva villa—. Dominando el hormiguelo de las calles de Bolsas y periódicos, por sobre los mármoles de los Bancos, la riqueza de las Lonjas, la blancura de los edificios públicos, se alzaba bajo un sol en perenne canícula el mundo de las balanzas, caduceos, cruces, genios alados, banderas, trompetas de la Fama, ruedas dentadas, martillos y victorias, con que se proclamaban, en bronce y piedra, la abundancia y prosperidad de la urbe ejemplarmente legislada en sus textos. Pero cuando llegaban las lluvias de abril nunca eran suficientes los desagües, y se inundaban las plazas céntricas con tal desconcierto del tránsito, que los vehículos conducidos a barrios desconocidos, derribaban estatuas, se extraviaban en callejones ciegos, estrellándose, a veces, en barrancas que no se mostraban a los forasteros ni a los visitantes ilustres, porque estaban habitadas por gente que se pasaba la vida a medio vestir, templando el guitarrico, aporreando el tambor y bebiendo ron en jarros de hojalata. La luz eléctrica penetraba en todas partes y la mecánica trepidaba bajo el techo de los goterones. (CARPENTIER, pp. 20-21)

Trecho dois:

Estábamos sobre el espinazo de las Indias fabulosas, sobre una de sus vértebras, allí donde los filos andinos, medialunados entre sus picos flanqueantes, con algo de boca de pez sorbiendo las nieves, rompían y diezaban los vientos que trataban de pasar de un Océano al otro. Ahora llegábamos al borde de los cráteres llenos de escombros geológicos, de pavorosas negruras o erizados de peñas tristes como animales petrificados. Un temor silencioso se había apoderado de mí ante la pluralidad de las cimas y simas. Cada misterio de niebla, descubierto a un lado y otro del increíble camino, me sugería la posibilidad de que, bajo su evanescente consistencia, hubiera un vacío tan hondo como la distancia que nos separaba de nuestra tierra. Porque la tierra, pensada desde aquí, desde el hielo inmovible y entero que blanquecía los picos, parecía algo distinto, ajeno a esto, con sus bestias, sus árboles y sus brisas; un mundo hecho para el hombre, donde no bramaban, cada noche, en gargantas y abismos los órganos de las tormentas. Un tránsito de nubes separaba este páramo de guijarros negros del verdadero suelo nuestro. Agobiado por la sorda amenaza telúrica que toda forma entrañaba, en estas faldas de lava, de limalla de cumbres, observé con inmenso alivio que la pobre cosa en que rodábamos penaba un poco menos, doblando hacia la primera bajada que yo hubiera visto en varias horas. Ya estábamos en la otra vertiente de la cordillera cuando un frenazo brutal nos detuvo en medio de un pequeño puente de piedra tendido sobre un torrente de tan hondo lecho que no se veían sus aguas, si bien resultaban atronadores los borbollones de su caída. Una mujer estaba sentada en un contén de piedra, con un hato y un paraguas dejados en el suelo, envuelta en una ruana azul. Le hablaban y no respondía, como estupefacta, con la mirada empañada y los labios temblorosos, meciendo levemente la cabeza mal cubierta por un pañuelo rojo cuyo nudo, bajo la barba, estaba suelto. Uno de los que con nosotros viajaban se acercó a ella y le puso en la boca una tableta de maleza, apretando firmemente, para obligarla a tragar. Como entendiéndolo, la mujer empezó a mascar con lentitud, y volvieron sus ojos, poco a poco, a tener alguna expresión. Parecía regresar de muy lejos, descubriendo el mundo con sorpresa. Me miró como si mi rostro le fuese conocido, y se puso en pie, con gran esfuerzo, sin dejar de apoyarse en el contén. En aquel instante, un alud lejano retumbó sobre nuestras cabezas, arremolinando las brumas que empezaron a salir, como despedidas a empujones, del fondo de un cráter. La mujer pareció despertar repentinamente; dio un grito y se agarró a mí, implorando, con voz quebrada por el aire delgado, que no la dejaran morir de nuevo. (CARPENTIER, p. 42)

Trecho três:

Nada hace ruido, nada topa con nada, nada rueda ni vibra. Cuando una mosca da con el vuelo en una telaraña, el zumbido de su horror adquiere el valor de un estruendo. Luego vuelve a estar el aire en calma, de confín a confín, sin un sonido. Llevo más de una hora aquí, sin moverme, sabiendo cuán inútil es andar donde siempre se estará al centro de lo contemplado. Muy lejos asoma un venado entre las junqueras de un ojo de agua. Y se detiene, noblemente erguida la cabeza, tan inmóvil sobre la planicie que su figura tiene algo de monumento y algo, también, de emblema totémico. Es como el antepasado mítico de hombres por nacer; como el fundador de un clan que hará de su cornamenta clavada en un palo, blasón, himno y bandera. Al sentirme en la brisa se aleja a pasos medidos, sin prisa, dejándome solo con el mundo. Me vuelvo hacia el río. Su caudal es tan vasto que los raudales, torbellinos, resabios, que agitan su perenne descenso se funden en la unidad de un pulso que late de estíos a lluvias, con los mismos descansos y paroxismos, desde antes de que el hombre fuese inventado. Embarcamos hoy, al alba, y he pasado largas horas mirando a las riberas, sin apartar mucho la vista de la relación de Fray Servando de Castillejos, que trajo sus sandalias aquí hace tres siglos. La añeja prosa sigue válida. Donde el autor señalaba una piedra con perfil de saurio, erguida en la orilla derecha, he visto la piedra con perfil

de saurio, erguida en la orilla derecha. Donde el cronista se asombraba ante la presencia de árboles gigantescos, he visto árboles gigantes, hijos de aquéllos, nacidos en el mismo lugar, habitados por los mismos pájaros, fulminados por los mismos rayos. (CARPENTIER, p. 59)

Os três trechos escolhidos elucidam muito bem o estilo que Alejo Carpentier utilizou em *Os passos perdidos*. O romance inteiro é tecido por parágrafos extensos e sonoros, tal sonoridade é alcançada com o auxílio de algumas figuras de linguagem, entre elas podemos destacar as aliteraões, as assonâncias e a anáfora. Além disso, podemos observar que a própria extensão utilizada na forma estrutural do romance tem relação com o seu conteúdo, afinal esses parágrafos extensos não deixam de ter uma semelhança com os caminhos percorridos pelo protagonista.

A aliteração é uma figura de linguagem que consiste na repetição dos sons consonantais, cujo efeito é intensificar o ritmo ou produzir um efeito sonoro. No trecho 1, por exemplo, temos a repetição das consoantes “m” e “n”:

Esas **m**oles **in**útiles, paradas **en**tre los edificios, las torres de las iglesias **m**odernas, las **an**tenas, los **cam**panarios **an**tiguos, los **cim**borrios de **com**ienzo del siglo, falseaban las realidades de la escala, estableciendo otra **n**ueva, que no era la del **homb**re, **com**o si fueran edificaciones destinadas a **un** uso desconocido, obra de **una** civilizaci**ón** **in**imaginable, abismada **en** **no**ches **rem**otas.

No trecho 2, encontramos novamente uma aliteração com as consoantes “m” e “n”:

Una **m**ujer estaba **sent**ada **en un** **cont**en de piedra, **con un** **h**ato y **un** **par**aguas dejados **en** el suelo, **env**uelta **en una** **ru**ana azul

No trecho 3, podemos visualizar a aliteração com as consoantes “c” e “s”:

Embarcamos hoy, al alba, y he pasado largas horas mirando a las **riber**as, sin apartar mucho la vista de la relación de Fray **Serv**ando de Castillejos, que trajo **sus** sandalias aquí hace tres siglos.

A assonância é uma figura de linguagem caracterizada pela repetição de sons vocálicos dentro de uma mesma frase ou período. No trecho 1, encontramos a assonância com a vogal “e”:

La luz **el**éctrica **pen**etraba **en** todas partes y la **mec**ánica **trep**idaba **bajo** **el** **te**cho de los **got**erones

No trecho 2, temos a assonância com as vogais “o” e “u”:

Está**ba**mos **sob**re el **espin**azo de las Indias **fabul**osas, **sob**re **una** de sus **vér**tebras, allí **don**de los **fil**os **and**inos, **med**ial**un**ados entre **sus** **p**icos

flanqueantes, con algo de boca de pez sorbiendo las nieves, rompían y diezmaban los vientos que trataban de pasar de un Océano al otro.

No trecho 3, encontramos a assonância com as vogais “e” e “i”:

Muy lejos asoma un venado entre las junqueras de un ojo de agua. Y se detiene, noblemente erguida la cabeza, tan inmóvil sobre la planicie que su figura tiene algo de monumento y algo, también, de emblema totémico.

No início do trecho 3, encontramos uma anáfora, uma figura de linguagem que consiste na repetição de uma mesma palavra no início da frase ou do verso:

“**Nada** hace ruido, **nada** topa con **nada**, **nada** rueda ni vibra.”

Esse uso recorrente de figuras de linguagem confere à obra uma musicalidade peculiar, um ‘estilo’, uma ‘musiquinha’, para chamarmos Deleuze e Guattari para conversa. Segundo eles era possível escutar essa ‘musiquinha’ nas obras de Céline, Kerouac, Kafka, Milller e outros autores que eles consideravam ‘autores menores’, tais autores conseguiram fazer com que as palavras se tornassem puras intensidades e os sons fossem sempre desterritorializados fazendo a ‘música’ tocar:

Que máquina de escrita! Felicitava-se ainda Céline pela *Viagem*, ao passo que ele estava tão mais longe em *Morte a crédito*, depois no prodigioso *Guignol's band*, em que a língua não tinha mais que intensidades. Ele falava da ‘pequena música’. Kafka também, é a pequena música, uma outra, mas sempre sons desterritorializados, uma linguagem que escapa de ponta-cabeça virando cambalhota. (DELEUZE e GUATTARI, 2014, p. 53)

Se não podemos afirmar que a leitura de *Os passos perdidos* possa ser iniciada por qualquer entrada, podemos afirmar que, por qualquer parte que entrarmos na obra seremos surpreendidos pelos ritmos dado a cada parágrafo. Esses trechos nos mostram a tentativa de Carpentier de descrever as maravilhas do continente americano e o quanto as palavras precisavam ser acionadas para darem conta dessa beleza e grandiosidade naturais. Se Kafka desterritorializou a língua por fazê-la vibrar em sua máxima economia, utilizando o mínimo possível de vocábulos, Carpentier fez o contrário, ele desterritorializou o espanhol utilizando o máximo de vocábulos possíveis, inclusive palavras já em desuso pelo castelhano, pois ele entendeu que somente uma linguagem barroca e proliferante poderia chegar próximo à exuberância das terras americanas, lembrando ainda que o espanhol é uma língua que traz marcas peculiares das culturas dos colonizados e dos colonizadores.

Os passos perdidos foi uma tentativa de Alejo Carpentier inventar um povo latino americano, um povo que pudesse através de seu passado retomar sua voz, sua cultura e sua identidade. No quarto capítulo do livro, continuando sua viagem através da

selva venezuelana, o narrador encontra o lugar menos devastado pelas civilizações modernas, provavelmente como deveria ter sido o lugar habitado pelos primeiros homens americanos:

Porque, ao entardecer, caímos no habitat de um povo de cultura muito anterior aos homens com os quais convivemos ontem. Saímos do Paleolítico – das indústrias paralelas às magdalenenses e aurignacenses, que tantas vezes me detiveram à beira de certas coleções de utensílios líticos como um ‘não vá mais’ que me situava no começo da noite das idades -, para entrar num âmbito que fazia retroceder os limites da vida humana ao mais tenebroso da noite das idades. Esses indivíduos com pernas e braços que vejo agora, tão semelhantes a mim; essas mulheres cujos seios são úberes flácidos que pendem sobre ventres inchados; esses meninos que se estiram e encolhem com gestos felinos; essas pessoas que ainda não adquiriram o pudor primordial de ocultar os órgãos da reprodução, que *estão nuas sem o saber*, como Adão e Eva antes do pecado, são, no entanto, homens. (CARPENTIER, 2009, pp. 196-197)

O protagonista admira esse povo que vive somente as urgências do presente, sem se importar com as agruras do futuro, que nem sequer se dá ao trabalho de semear ou de desviar os cursos dos rios, vive em comunhão com a terra, mas não é dono da terra, vive em agenciamento com a natureza, com os animais:

Não pensaram ainda em valer-se da energia da semente; não se assentaram, nem imaginaram o ato de semear; seguem em frente, sem rumo, comendo corações de palmeiras, que vão disputar com os símios, lá em cima, pendurando-se nos tetos da selva. Quando as águas em cheia os isolam durante meses em alguma região entre rios, e pelaram as árvores como cupins, devoram larvas de vespa, triscam formigas e lêndeas, escavam a terra e devoram os vermes e as minhocas que lhes caem sob as unhas, antes de amassar a terra com os dedos e comer a própria terra. (CARPENTIER, 2009, p. 197)

Também a morte para esse povo é bem diferente do que significa a morte para a sociedade ‘moderna e civilizada’. Será através da cerimônia da Morte, na qual feiticeiros sacodem uma cabaça de cascalhos para afugentar os mandatários da morte, que o narrador, que há muito tempo procura a verdadeira origem da música, encontra-a no rito fúnebre:

Uma sai da garganta do ensalmador; a outra, de seu ventre. Uma é grave e confusa como um subterrâneo fervor de lava; a outra, de timbre médio, é colérica e destemperada. Alternam-se. Respondem-se. (...) Trato de me manter fora disso, de guardar distâncias. E, no entanto, não posso furtar-me à horrenda fascinação que esta cerimônia exerce sobre mim. (...) Na boca do Feiticeiro, do órfico ensalmador, estertora e cai, convulsivamente, o *Trenó* – pois isto e não outra coisa é um *treno* -, deixando-me deslumbrado pela revelação de que acabo de assistir ao Nascimento da Música. (CARPENTIER, 2009, p. 199-200)

Continuando sua viagem pela selva, o narrador (como citado acima) morará com na cidade de Santa Mónica de los Venados, uma cidade recém-fundada pelo explorador Adelantado, ele fica extremamente extasiado por imaginar que ainda possam existir cidades a serem descobertas, lugares que ainda não conhecem a fúria das urbes modernas:

Fundar uma cidade. Eu fundo uma cidade. Ele fundou uma cidade. É possível conjugar semelhante verbo. Pode-se ser Fundador de uma Cidade. Criar e governar uma cidade que não figure nos mapas, que se subtraia aos horrores da Época, que nasça assim, da vontade de um homem, neste mundo de Gênese. A primeira cidade. (CARPENTIER, 2009, p. 204)

Durante toda a leitura de *Os passos perdidos* falamos em narrador-personagem em primeira pessoa, em protagonista e jamais o nomeamos, isso porque Carpentier, em nenhum parte do livro nos diz quem é esse narrador, quem é essa voz que fala, que descreve paisagens, que conta fatos. Tudo neste romance soa como um caso político, uma enunciação coletiva, não há mais sujeitos, mas agenciamentos coletivos de enunciação. Quando o narrador pronuncia um fato, quando o descreve, ele não fala por ele, ele fala por muitos, ele fala em nome de um povo:

Subindo e descendo a encosta dos dias, com a mesma pedra no ombro, sustinha-me por obra de um impulso adquirido à força de paroxismos – impulso que cederia cedo ou tarde, numa data que casualmente figurasse no calendário do ano em curso. Mas, escapar disto, no mundo que me fora dado pela sorte, era tão impossível como tratar de reviver, nestes tempos, certas gestas de heroísmo ou de santidade. Caíramos na era do Homem-Vespa, do Homem-Nenhum, em que as almas não se vendiam ao Diabo, mas ao Contador ou ao Comitê. (CARPENTIER, 2009, p. 11)

Esse trecho é do início do romance, proferido pela boca do narrador, no entanto, poderia ser as palavras de qualquer outro homem moderno, que vive as dificuldades de um sistema capitalista, de uma sociedade moderna. Não há um nome porque não há mais sujeitos individuados.

Com base no que vimos neste capítulo, podemos levantar as seguintes hipóteses interpretativas, existe literatura menor quando o escritor consegue mover a língua a ponto de fazê-la vibrar em toda sua intensidade. Não existe literatura menor que não passe pela desterritorialização da língua, ou seja, para escrever é necessário deixar a zona de conforto, ser estrangeiro ainda que dentro do seu próprio país, renunciar à literatura dos grandes mestres. A literatura menor não é um caso individual, mas sempre um caso político, o escritor ou narrador não fala em seu nome, mas em nome do seu povo. A obra literária não permite sujeitos, mas agenciamentos coletivos de enunciação.

Através da leitura e dos trechos expostos do romance *Os passos perdidos* podemos afirmar que ele faz parte de uma literatura menor, já que encontramos dentro da narrativa a desterritorialização da língua do narrador, assim como o próprio Carpentier, ao escrever um livro em espanhol com uma linguagem barroca, desterritorializou o uso comum que se faz dessa língua. A linguagem barroca fez a língua espanhola vibrar em intensidade, abrir linhas de fuga, agenciamentos. Também ficou claro que através desse romance Carpentier deu a voz a um povo por vir, refazendo através da literatura um pouco da história e da identidade do povo latino americano.

No entanto, além da desterritorialização da língua e do enquadramento da obra *Os passos perdidos* em uma literatura menor, outra pergunta nos intriga: podemos considerar um livro com um mote autobiográfico, uma literatura de experimentação, um livro impessoal, que ultrapassa as vivências de um sujeito e o desterritorializa da vida? Deixemos essa questão para o segundo capítulo.

Capítulo 2: A desterritorialização da vida

O presente capítulo tem como finalidade discutir a literatura como experimentação de vida, como algo que ultrapassa o sujeito até chegar ao impessoal e em que medida a obra *Os passos perdidos* de Alejo Carpentier dialoga com essa literatura de experimentação. Consideramos também necessário explicar os conceitos de devir, rizoma e linhas de fuga, já que tais conceitos são fundamentais para compreender o que Deleuze e Guattari se referem quando falam em literatura de experimentação.

A literatura experimentalista não diferencia sujeito, objeto ou representação. Vimos no primeiro capítulo, que o sujeito dá lugar aos agenciamentos coletivos de enunciação, ou seja, não há mais uma dicotomia entre sujeito e objeto, não existe mais um sujeito que observa e um objeto observado, somos todos aspirados, multiplicados. A literatura sempre é um caso de enunciação coletiva, ela não existe para mimetizar o mundo, a natureza ou para clonar o mundo existente. Segundo Deleuze e Guattari, a literatura tem a função de dar voz a um povo que falta, falar sobre um mundo que virá, a literatura seria assim, uma espécie de relógio que adianta: “Donde as duas teses principais de Kafka: a literatura como relógio que adianta, e como tarefa do povo. A enunciação literária a mais individual é um caso particular de enunciação coletiva.” (DELEUZE e GUATTARI, 2014, p. 151)

A arte da escrita é essencialmente experimentalista, assignificante e não interpretativa. A literatura não precisa significar nada, não precisa existir um simbolismo por trás de cada palavra ou cada cena descrita, ela não precisa ser interpretada, é preciso apenas seguir seus desvios. A literatura experimentalista, é antes, uma questão de cartografia: “Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir.” (DELEUZE e GUATTARI, v. 1, 2011, p. 19).

Não existe diferença em como uma obra é feita e do que ela trata, uma obra não tem um objeto, como não tem um objeto, ela é feita de agenciamentos, sempre em relação com outros corpos sem órgãos. Não se trata de saber o que o livro significa, mas como ele funciona:

Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. (DELEUZE e GUATTARI, v. 1, 2011, p. 18)

Deleuze e Guattari encontraram na literatura um caminho para a criação, uma inspiração para a vida, escrever é uma experiência de devir, uma fissura para a fala coletiva, pois a escrita prolifera-se através das bifurcações, dos desvios e fortalece-se ao ser conectada com o fora. A literatura é uma máquina sempre conectável com outra máquina:

Um livro existe apenas pelo fora e no fora. Assim, sendo o próprio livro uma pequena máquina, que relação, por sua vez mensurável, esta máquina literária entretém com uma máquina de guerra, uma máquina de amor, uma máquina revolucionária etc. (...) Mas a única questão quando se escreve, é saber com que outra máquina a máquina literária pode estar ligada, e deve estar ligada, para funcionar. (DELEUZE e GUATTARI, v. 1, 2011, pp. 18-19)

Para Deleuze, não é o sujeito que foge da vida, o que escapa é a própria vida, a qual foge das limitações do sujeito: “Partir, se evadir, é traçar uma linha. (...) Fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer alguma coisa fugir, fazer um sistema vazar como se fura um cano.” (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 30)

Deleuze afirma que nenhum escritor escreve para se tornar escritor, mas outra coisa que passa pela escrita, no entanto, que a ultrapassa e ao mesmo tempo faz da escrita algo maior que a própria escrita: “Escrever não tem o seu fim em si mesmo, precisamente porque a vida não é qualquer coisa de pessoal. Ou antes, a finalidade de escrever é levar a vida ao estado de um poder não pessoal.” (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 61).

A escrita jamais deve ser o fim em si mesmo, ela é apenas o meio que faz com as linhas sejam traçadas. Assim, podemos afirmar que a escrita para Deleuze não se encerra em ficção, personagens ou enredo, esses são apenas os meios pelos quais o escritor utiliza para narrar uma história, o fim em si é o próprio ato de escrever, o ato de deslocar os objetos dos seus lugares costumeiros, deslocar a vida da sua comodidade:

E é a mesma coisa: a escrita não tem um fim em si mesma, precisamente porque a vida não é algo pessoal. A escrita tem por único fim a vida, através das combinações que ela faz. Ao contrário da ‘neurose’ onde, precisamente, a vida não pára de ser mutilada, rebaixada, personalizada, mortificada, e, a escritura, de tomar a si mesma por fim. (DELEUZE e PARNET, 1998, pp. 5-6)

Toda literatura não depende de uma imaginação extraordinária ou de representações da vida. A obra *Os passos perdidos*, por exemplo, não é um grande romance porque o autor partiu de um acontecimento vivido, mas porque o ato de escrita

ultrapassou esse acontecimento, tornando a vida do autor impessoal. O romance é vida, no entanto, não porque ele consegue dar uma forma de expressão a uma matéria vivida, nem porque ele recria a vida real das pessoas ou do romancista como vidas fictícias: “Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento, como Gombrowicz o disse e fez.” (DELEUZE, 2011, p. 11).

Em *O que é filosofia?* Deleuze e Guattari afirmam que a obra é independente do sujeito que a cria. É necessário que a obra consiga permanecer viva apesar do seu criador. A obra conserva apenas um bloco de sensações, um composto de perceptos e afectos, que já não dependem do artista que os experimentou, eles ultrapassam o sujeito. Assim, as sensações, os perceptos e os afectos têm existência por si mesmos e superam qualquer vivido: “Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 194)

Chamamos para a conversa o escritor e filósofo Maurice Blanchot, pois ele exerceu grande influência na filosofia de Deleuze em relação à literatura como algo que ultrapassa o sujeito, como algo impessoal, sendo citado algumas vezes por Deleuze. Segundo Blanchot, nenhum texto literário pode ser descrito como autobiográfico, toda autobiografia é uma farsa, não há nada mais ficcional do que um ‘Eu’. Imaginar que o escritor é fiel ao descrever seu passado é cair em uma armadilha: “Trata-se de uma autobiografia? Isso seria interpretar mal o texto, escrito no presente (sem duração) e invocando alguém sempre indicado na terceira pessoa, sem que ali possamos reconhecer um eu distante, já neutro, mesmo impessoal.” (BLANCHOT, 2011, p. 27)

Não apenas o escrito é impessoal, mas qualquer palavra escolhida pelo escritor, pois ela está repleta de outras palavras vindouras, toda palavra esconde uma palavra por vir: “Ainda mais rara é a palavra que, em seu silêncio, é reserva de uma palavra por vir e nos volta, ainda que perto do nosso fim, na direção da força do começo.” (BLANCHOT, 2011, p. 61)

Assim, a palavra inscrita em qualquer poema ou romance, por estar em eterno por vir abrange em sua carne, em seu cerne, o máximo de impessoalidade. Não identificamos nessa palavra o martírio de um ‘eu’, encontramos nessa palavra uma legião e por isso toda palavra poética supera a mesquinhez de um ‘eu’, toda palavra é reduto de esquizofrênicos, porque o esquizofrênico sabe que em seus órgãos, em sua

laringe, em suas cordas vocais pode vibrar o discurso universal. O escritor, assim como um esquizofrênico, ruma em sua boca a língua de toda humanidade, em sua boca a palavra está em constante desterritorialização, como já discutimos no primeiro capítulo.

Não é para rememorar sua vida ou de outros que Alejo Carpentier cria sua obra, mas para inventar palavras por vir, desterritorializar as palavras e desterritorializar a vida, linhas possíveis de existência, abrir para a vida novas possibilidades, potencializar a vida. Caso o autor escrevesse apenas para contar suas próprias lembranças, ele não romperia com a estrutura edipiana de interpretação:

Escrever não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas. Pecar por excesso de realidade ou de imaginação é a mesma coisa: em ambos os casos é o eterno papai-mamãe, estrutura edipiana que se projeta no real ou se introjeta no imaginário. É um pai que se vai buscar no final da viagem, como no seio do sonho, numa concepção infantil da literatura. (DELEUZE, 2011, p.13)

Apesar de a literatura fixar passagens da vida e fazer dessas passagens movimentos estéticos, as passagens, assim como os devires ou as linhas não são expressões do vivido, não são percepções, lembranças ou opiniões modificadas por um estilo literário, de modo algum a vida pessoal serve de transcrição para a obra. Numa de suas entrevistas, Alejo Carpentier conta como surgiu *Os passos perdidos*. No entanto, não podemos confundir o fato do romance ter sido inspirado em uma viagem real com a realidade do romance:

Creio que os artigos da época 1945-59 são muito bons – embora seja preciso fazer uma seleção entre os incontáveis que, durante mais de dez anos, publiquei em *El Nacional* de Caracas – se tratava, em muitos casos, de simples comentários em torno da atualidade artística ou literária do momento... Com exceção, porém, dos artigos sobre minha viagem para a Gran Sabana, nos quais podem ser encontrados os primeiros germes do romance *Os passos perdidos*. (ARIAS, 1977, p. 21)

Deleuze e Guattari afirmam que nenhuma arte é imitativa ou figurativa, pois a imitação destrói a si própria, não podendo assim existir de fato nenhuma imitação, ou seja, quando se procura imitar algo, o que se faz de fato é entrar num devir próprio àquilo que se quer imitar. Por isso, a imitação é impossível em arte. Dessa forma, apenas podemos dizer que são imitadores os artistas fracassados, todos os outros foram atravessados pelos devires:

Nenhuma arte é imitativa, não pode ser imitativa ou figurativa: suponhamos que um pintor ‘represente’ um pássaro de fato, é um devir-pássaro que só pode acontecer à medida que o próprio pássaro esteja em vias de devir outra coisa, pura linha e pura cor. De modo que a imitação destrói a si própria, à medida que aquele que imita entra sem saber num devir que se conjuga com

o devir daquilo que ele imita, sem que ele o saiba. (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 112)

Além desse fato, podemos recordar de vários exemplos de escritores com vidas pessoais restritas e obras exuberantes. Segundo Deleuze, a falta de jeito, uma espécie de fragilidade física acaba se tornando o charme de alguém e esse charme é a fonte de vida, enquanto o estilo é a fonte da escrita, antes, podemos afirmar, apoiados em Deleuze, que são visões, sensações de uma vida que não é mais pessoal:

O charme, fonte de vida, como o estilo, fonte de escrever. A vida não é sua história; aqueles que não têm charme não têm vida, são como mortos. Só que o charme não é de modo algum a pessoa. É o que faz apreender as pessoas como combinações e chances únicas que determinada combinação tenha sido feita. É um lance de dados necessariamente vencedor, pois afirma suficientemente o acaso, ao invés de recortar, de tornar provável ou mutilar o acaso. Por isso, através de cada combinação frágil é uma potência de vida que se afirma, com uma obstinação, uma perseverança ímpar no ser. (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 5)

Apesar disso, muitos escritores não conseguem deixar de apenas relatar e romancear a própria vida, tornando a escrita um caso de papai-mamãe: “Em regra geral, os fantasmas só tratam o indefinido como a máscara de um pronome pessoal ou de um possessivo: ‘bate-se numa criança’ se transforma rapidamente em ‘meu pai me bateu’” (DELEUZE, 2011, p. 13)

Em consonância com a ideia de Deleuze do escrito como uma potência impessoal, Blanchot em *A voz vinda de outro lugar*, compara a escrita com o sagrado, concebe a escrita como algo sem origem, sem autor, sem presença, dando assim voz ao que Blanchot chama de ausência e por isso mesmo original:

Como a palavra sagrada, o que está escrito vem não se sabe de onde, é sem autor, sem origem e, por isso, remete a algo mais original. Por trás da palavra do escrito, ninguém está presente, mas ela dá voz à ausência, assim como no oráculo onde fala o divino, o próprio deus jamais está presente em sua palavra, e é a ausência de deus, então, que fala. E o oráculo, não mais que a escrita não se justifica, não se explica, não se defende: não há diálogo com a escrita e não há diálogo com o deus. (BLANCHOT, 2011, pp.56)

Deleuze e Guattari, no capítulo intitulado *Três novelas ou o que se passou* trazem uma nova figura, o duplo, ou aquele que poderia ser o “eu”, mas o é apenas em virtualidade, não em presença. O duplo é aquele que experimenta outra vida, abandonando sua própria vida. Deleuze e Guattari, retomando a ideia de Blanchot, afirmam que a literatura nasce quando não mais podemos dizer “Eu”, quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer “Eu”, ou seja, é o Neutro.

A escrita tanto para Blanchot quanto para Deleuze não precisa de justificativas ou autores, ela precisa apenas se manifestar como uma possibilidade de existência diferente dos estados já vividos, é a experiência de outro, é um devir-outro, é a despersonalização do sujeito, é a desterritorialização da vida, a desterritorialização do real:

Pois os inconvenientes do Autor vêm do fato de ele constituir um ponto de partida ou de origem, de formar um sujeito de enunciação do qual dependem todos os enunciados produzidos, de se fazer reconhecer e identificar em uma ordem de significações dominantes ou de poderes estabelecidos: 'Eu, na qualidade de...' Totalmente diferentes são as funções criadoras, usos não conformes do tipo rizoma e não mais árvore, que procedem por intersecções, cruzamentos de linhas, pontos de encontro no meio, não há sujeito, mas agenciamentos coletivos de enunciação... (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 23)

Devemos também prestar atenção ao fato de que a literatura é um jogo entre o escritor, a escrita e o leitor. Muitas vezes, o leitor, induzido pelo próprio autor, acredita que se trata de uma reprodução de um fato, de algo que realmente aconteceu. O próprio Carpentier escreve uma nota para o livro *Os passos perdidos*, nesta nota ele explica, de forma rápida, que as cenas descritas no romance aconteceram em determinados lugares, aos quais ele nomeia. Tal fato, muitas vezes, acaba confundindo o leitor:

O rio descrito, que, antes, podia ser qualquer grande rio da América, torna-se, muito exatamente, o Orinoco em seu curso superior. O lugar da mina dos gregos poderia situar-se não longe da confluência do Vichada. A passagem com a tripla incisão em forma de "V" que assinala a entrada da passagem secreta existe, efetivamente, com o Sinal, na entrada do Canal da Guacharaca, situado a umas duas horas de navegação, mais acima do Vichada: conduz sob abóbodas de vegetação, a uma aldeia de índios guahibos, que tem seu atracadouro numa enseada oculta. (CARPENTIER, 2009, p. 299)

No entanto, isso é apenas um jogo entre a figura do escritor e a sua escrita, a criação não representa o sujeito que escreve nem o mundo visto por esse sujeito, antes, nada representa. Embora *Os passos perdidos* tenha sido estruturado como uma espécie de diário de viagem, não poderíamos afirmar que se trata de uma reprodução do que foi visto pelo escritor, já que todo objeto ao ser transcrito para a escrita perde seu território, ou seja, desterritorializa-se, entra em cópula com a mão do escritor, faz rizoma com o seu olhar, enche-se de qualquer outra coisa que o retira definitivamente da esfera da representação e coloca-o na esfera do simulacro.

Um exemplo em que o artista desprende-se totalmente da cópia fiel é o quadro *A perspicácia* de René Magritte, ao tentar representar o ovo que está em sua frente, o pintor não reproduz nem o ovo nem o pássaro, mas o voo do pássaro. A arte da escrita

pode ser pensada como nessa pintura, como esse ovo que se transforma em voo. O escritor nunca escreve aquilo que vê ou vive, mas aquilo que jamais verá ou viverá, por isso, sua figura é associada por Deleuze e Guattari ao feiticeiro ou ao xamã.

O papel do escritor é fazer passar pelo finito para reencontrar, restituir o infinito. Os personagens, dentro do romance, são possibilidades, ou seja, não existiram de fato, cada personagem de Carpentier pisou em terras jamais habitadas ou pisadas pelo autor. As personagens atravessam as fronteiras do “Eu” e vão além. O autor cubano, através de seus personagens, explorou outras possibilidades de existência, as quais superaram o “Eu”. Deleuze sabe que não existe literatura sem essa superação, sem essa passagem do vivido para outra vida.

A finalidade de toda a arte é trazer à tona a vida que jamais foi vivida. Quando o escritor narra a sua suposta vida, é como uma autobiografia de virtualidades. O criador literário para Deleuze não é alguém extremamente observador, imaginativo ou que recorde de fatos com precisão, ele é antes, um visionário, um vidente: “A fabulação criadora nada tem a ver com uma lembrança mesmo amplificada, nem com um fantasma. Com efeito, o artista, entre eles o romancista excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. É um vidente, alguém que se torna”. (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 202)

O material da literatura são percepções, afecções, visões apenas perceptíveis através da linguagem, porém, não fazem mais parte desta, não pertence a língua alguma. A literatura acontece na fronteira, na borda da linguagem:

(...) não são fantasmas, mas verdadeiras Ideias que o escritor vê e ouve nos interstícios da linguagem, nos desvios da linguagem. Não são interrupções do processo, mas paragens que fazem parte dele, como uma eternidade que apenas pode ser revelada no devir, uma paisagem que apenas aparece no movimento. (DELEUZE, 2011 p. 16)

A literatura cria perceptos e afectos literários, ela cria uma vida não subjetiva, na qual não se trata mais da visão de um eu, a percepção do autor já não interessa. A literatura cria perceptos como paisagens não humanas de natureza e afectos como devires não humanos do homem. Carpentier criou, através de sua literatura, perceptos, afectos e devires primitivos. Observamos em Carpentier a fabulação do vivido, extraindo desse vivido o invivido, seres de sensação autossuficientes, os quais existem apenas em um tempo puro. Parafraseando Deleuze em relação ao narrador de Proust: “Uma viagem através do rio Orinoco como nunca foi vivida, não o é e nem nunca o será.”

Conhecendo um pouco dos relatos de Carpentier sobre a Gran Sabana, descobrimos que ele ficou impressionado com a beleza de uma mulher nativa. No entanto, mesmo sabendo desse fato, não podemos dizer que quando o narrador relata, descreve o desejo por Rosario, seu intuito não é simplesmente falar sobre o desejo como foi vivido, não é falar sobre um desejo pessoal, mas o desejo como jamais foi vivido, o desejo como afeto puro, um desejo impessoal, um desejo que nunca existiu:

Olho Rosario de muito perto, sentindo nas mãos o palpitar de suas veias, e, de súbito, vejo algo tão ansioso, tão entregue, tão impaciente, em seu sorriso – mais que sorriso, riso tolhido, críspação de espera –, que o desejo me joga sobre ela, com uma vontade alheia a tudo que não seja o gesto da posse. É um abraço rápido e brutal, sem ternura, que mais parece uma luta para quebrar e vencer do que uma união deleitosa. (CARPENTIER, 2009, p. 163)

Segundo Deleuze, esse é o papel da literatura, penetrar nas zonas de contiguidade com outros seres, liberar as potências de uma vida imanente, impessoal, liberta do humano: “Trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 202). A Literatura nutre-se dessas percepções não humanas, desses devires. Não vejo uma árvore, sou uma árvore que vê, acedi a uma visão vegetal do mundo, ao mesmo tempo a árvore entra em um devir animal: “Os perceptos podem ser telescópicos ou microscópicos, dão aos personagens e às paisagens dimensões de gigantes, como se estivessem repletos de uma vida à qual nenhuma percepção vivida pode atingir.” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 202)

Dessa forma, o romancista ultrapassa constantemente a sua percepção vivida. Ele escreve em nome de um povo que ainda não existe, de um povo por vir. Para Deleuze, o escritor procura um povo, dessa forma, toda escrita é uma potência afirmativa, uma aposta na vida, um ato de fé nos homens, uma confiança cega no futuro.

Embora a obra, para alguns leitores, seja vista como mera representação do mundo, composta por um sujeito e conforme suas experiências pessoais, isso não corresponde à verdade, qual seria o sentido de um romance que representasse apenas um sujeito ou as convicções de um sujeito?

Carpentier ao tornar-se escritor renunciou à sua identidade, pois um escritor deve tornar-se um desconhecido, deve seguir os fluxos, deve perder o próprio rosto. Um escritor não deve depender de um significante, de uma interpretação, caso aja dessa forma, nunca romperá com a estrutura edipiana, Deleuze definiu essa dependência à estrutura edipiana como o segredinho sujo de que se valem muitos escritores:

Em seu rosto e em seus olhos sempre se vê seu segredo. Perca o rosto. Torne-se capaz de amar sem lembranças, sem fantasia e sem interpretação, sem

fazer o balanço. Que haja apenas fluxos, que ora secam, ora congelam ou transbordam, ora se conjugam ou se afastam. (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 39)

Logo, a literatura se constitui enquanto um experimento, de forma alguma deve estar relacionada com significações e interpretações. A função da literatura é romper com a tríade: imagem do mundo, subjetividade e significação. Ela não imita nada, ela deve ser um corpo sem órgãos, fluxos, agenciamentos, conexão com o mundo:

É a mesma coisa quanto ao livro e ao mundo: o livro não é a imagem do mundo segundo uma crença enraizada. Ele faz rizoma com o mundo, há evolução a-paralela do livro e do mundo, o livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro, que se desterritorializa por sua vez em si mesmo no mundo (se ele é disto capaz e se ele pode). (DELEUZE e GUATTARI, v. 1, 2011, p. 28)

A literatura como experimentação deve fazer saltar signos sonoros, deslocar a linguagem, perfurar a linguagem, ou seja, ela deve fazer partir, traçar linhas de fuga, no entanto, fugir é sempre algo ativo, não é renúncia, é ação:

Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade dessas correlações. (...) Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desesterritorialização e desestratificação. (DELEUZE e GUATTARI, v. 1, 2011, p. 18)

Ao contrário de uma visão edípiana, a escrita deve estar do lado do devir, sempre inacabado e não-pessoal, isso não torna a escrita uma generalidade, mas uma singularidade. O escrito só pode nascer de uma vida impessoal, da ausência de pronunciar “Eu”, a literatura começa com a terceira pessoa:

Mas a literatura segue a via inversa, e só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: um homem, uma mulher, um animal, um ventre, uma criança... As duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu (o neutro de Blanchot). (DELEUZE, 2011, p. 13)

Segundo Deleuze, a única literatura que importa é aquela que invoca o devir-outra, o devir de outra coisa, um devir não humano dos homens. A criação deve estar acima do vivido e do vivível.

2.1. Devir

Outra característica do processo de escrita, de acordo com Deleuze e com Guattari é que ela não existe sem o devir. Em um escritor imperam devires imperceptíveis que o atravessam. O escritor precisa esquecer, ser um desmemoriado, tornar-se fluxo, homem, mulher, bicho, criança, planta, molécula, tendendo ao imperceptível: A “A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível.” (DELEUZE, 2011, p. 11). O devir não é semelhança, não é filiação, não é imitação ou identificação. O devir produz apenas ele próprio, ele é um rizoma, uma multiplicidade: “Se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é ser atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc.” (DELEUZE e GUATTARI, v. 4, 2012, p. 21)

Segundo Deleuze e Guattari, o devir não é uma correspondência de relações, não é algo imaginário, ele não é sonho ou fantasma, ele é real. O devir-animal não consiste em simplesmente imitar os hábitos de um animal, sua personalidade, mas entrar em conjugação com ele. Um devir não tem sujeito diferente de si mesmo, não tem um termo, pois o seu termo existe apenas em outro devir do qual ele é o sujeito, tal termo coexiste e faz bloco com o primeiro:

O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que devém. O devir pode e deve ser qualificado como devir-animal sem ter um termo que seria o animal devindo. O devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele devém; e simultaneamente, o devir-outro do animal é real sem que esse outro seja real. (DELEUZE e GUATTARI, v. 4, 2012, p. 19)

Conforme Deleuze e Guattari, o devir não é nem evolução nem regressão, ele não produz por filiação, ele produz por aliança, simbiose, contágio. Ele coloca em contato seres de origens totalmente diferentes:

Há um bloco de devir que toma a vespa e a orquídea, mas do qual nenhuma vespa-orquídea pode descender. Há um bloco de devir que toma o gato e o babuíno, e cuja aliança é operada por um vírus C. Há um bloco de devir entre raízes jovens e certos microrganismos, as matérias orgânicas sintetizadas nas folhas operando a aliança (rizosfera). (DELEUZE e GUATTARI, v. 4, 2012, p.19)

Assim, apoiados por Deleuze e Guattari, podemos afirmar que o devir não produz nada, nem por correspondência nem por filiação, assim como não imita ou se parece com nada, pois a imitação é redutora: o devir é um rizoma: “Devir é um verbo

tendo toda sua consistência; ele não reduz, ele não nos conduz a ‘parecer’, nem ‘ser’, nem ‘equivaler’, nem ‘produzir’.” (DELEUZE e GUATTARI, v. 4, 2012, p. 20)

O escritor é bombardeado por devires e de todos os devires desejáveis aos escritores, o melhor a ser alcançado é o devir-criança, pois a criança possui em sua linguagem todos os pronomes orbitando em sua memória, de forma que na criança não existe um ‘Eu’, existem apenas um impessoal, a criança é habitada, atravessada por todas as vozes. Na criança não existe, eu, tu, ele, nós, vós, eles, existe apenas vozes verbais, verbos sem sujeitos; e de todos os conectivos o que é mais caro à criança é o ‘E’. A infância conhece uma relação infinita e rizomática entre as coisas.

Carpentier conseguiu invocar esse devir-outro. Embora ele parta de uma experiência real, a sua viagem pelo rio Orinoco, ele não escreve como se a vida fosse a única linha possível, pelo contrário, ele escreve através de bifurcações infinitas de sua vida possível. Carpentier em *Os passos perdidos* não revive o real, ele faz viver por meio da obra o possível, o não-vivido, uma possibilidade de vida em meio a tantas e ilimitadas possibilidades: a vida ilimitada, desatrelada da pequenez da vida pessoal.

Escrever é um processo de retomada de vitalidade, vivificar-se, vir a ser outro, escrever é transbordar os limites do sujeito, é fazer rizoma, agenciamentos coletivos de enunciação, tomar as coisas pelo meio, é conectar-se com o fora, ou seja, a literatura conecta-se ao seu exterior, o texto segue uma linha de fuga.

2.2. Rizoma

Antes de prosseguirmos consideramos importante fazer uma breve explanação sobre o conceito do rizoma. Segundo Deleuze e Guattari, o rizoma não tem início nem fim, sua força reside sempre no meio, entre as coisas. O rizoma destitui as imposições do verbo “ser”, em seu lugar propõe a conjugação “e”, o “e” é movimentação, movimento criativo, porque não é estanque, sugere uma obra sempre inacabada e que pode ser conectada infinitamente, enquanto o verbo “ser” é fixidez: “Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a n-1. Um tal sistema poderia ser chamado de rizoma.” (DELEUZE e GUATTARI, v. 1, 2012, p. 21)

Segundo Deleuze e Guattari encontramos o rizoma tanto na natureza quanto nos animais. Os bulbos e os tubérculos são rizomas, as matilhas dos animais, as tocas são um belo exemplo de rizomas, já que elas possuem a função de habitat, de provisão, de deslocamento, de evasão e de ruptura.

Para facilitar o entendimento sobre o rizoma, Deleuze e Guattari enumeram as características dos rizomas:

1º e 2º - Princípios de conexão e heterogeneidade: rizoma pode ser conectado a qualquer ponto em outro ponto do rizoma e deve ser conectado. Toda a história da linguística trabalha com dicotomias, ao contrário do que sugere o rizoma. Tal linguística não consegue atingir a máquina abstrata que opera a conexão da língua com conteúdos semânticos e pragmáticos dos enunciados, com agenciamentos coletivos de enunciação, com a micropolítica do campo social. Um rizoma age de forma contrária, o rizoma analisa a linguagem efetuando um descentramento sobre outras dimensões e outros registros.

3º - Princípio de multiplicidade: Não existem pontos ou conexões em um rizoma, apenas linhas. Assim para o tipo rizoma, o livro ideal é aquele aberto para o fora, conectável em qualquer ponto e que não fala sobre a interioridade de um sujeito, como nos livros clássicos ou românticos. Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, ele muda de acordo com as conexões. Os fios da marionete, por exemplo, não correspondem à vontade de um artista ou um operador do boneco, mas às multiplicidades das fibras nervosas que formam uma outra marionete.

4º - Princípio de ruptura assignificante: um rizoma pode ser rompido em qualquer lugar, assim como pode ser conectado a qualquer lugar. O rizoma compreende linhas de segmentaridade, nas quais ele é estratificado, territorializado, organizado, mas também possui linhas de desterritorialização pelas quais ele foge constantemente. O rizoma jamais é mimético, porque o mimético depende de uma lógica binária. O rizoma também se aplica ao livro, ele não é cópia do mundo, mas faz evolução, rizoma com o mundo. A escrita deve ser rizomática, proliferante: “Escrever, fazer rizoma, aumentar seu território por desterritorialização, estender a linha de fuga até o ponto em que ela cubra todo o plano de consistência em uma máquina abstrata.” (DELEUZE E GUATTARI, 2011, v. 1, pp. 28-29)

5º e 6º - Princípio de cartografia e de decalcomania: o rizoma não tem nenhum modelo estrutural ou gerativo, assim como não tem nenhum eixo genético ou de estrutura profunda, caso houvesse eixos ou estruturas profundas, o rizoma cairia no mesmo modelo sugerido pela linguística de Chomsky, ou seja, o modelo representativo da árvore, no qual o pensamento estaria associado a uma lógica binária, seria apenas uma associação a um pensamento antigo. A árvore apenas articula e hierarquiza os decalques: “Do eixo genético ou da estrutura profunda, dizemos que eles são antes de

tudo princípios de *decalque*, reproduzíveis ao infinito. Toda lógica da árvore é uma lógica do decalque e da reprodução.” (DELEUZE E GUATTARI, 2011, v. 1, p. 29)

Ao contrário do decalque e da reprodução, o rizoma trabalha apenas com mapas. É preciso fazer o mapa e não o decalque. O mapa tem múltiplas entradas, ele é conectável em qualquer parte, dobrável, desmontável, reversível, pode ser preparado por indivíduos ou grupos sociais. O mapa não reproduz o inconsciente, ele o constrói:

Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas; a toca, neste sentido, é um rizoma animal, e comporta às vezes uma nítida distinção entre linha de fuga como corredor de deslocamento e os estratos de reserva ou de habitação (cf. por exemplo, a lontra). Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre ‘ao mesmo’. (DELEUZE E GUATTARI, 2011, v. 1, p. 30)

Dessa forma, a literatura deve agir por rizoma, sempre em conexão com o fora, fazendo mapas e não decalques. Os movimentos literários mais importantes aconteceram por rizoma:

Vê-se isto até na literatura, na busca de uma identidade nacional, e mesmo de uma ascendência ou genealogias europeias (Kerouac parte em busca de seus ancestrais). O que vale é que tudo o que aconteceu de importante, procede por rizoma americano: beatnik, underground, subterrâneos, bandos e gangues, empuxos laterais sucessivos em conexão imediata com o fora. (DELEUZE E GUATTARI, 2011, v. 1, p. 40)

Como vimos, Deleuze e Guattari afirmam que uma obra literária deve ser livre e de forma alguma deve pertencer a um sujeito, a um objeto ou tentar representar o mundo. Ela deve criar mundos, possibilidades, não pode pertencer a sujeitos ou objetos. Ela é feita de muitos agenciamentos e velocidades, a sua composição é contínua, infinita, preenchendo-se de linhas, estratos, territorialidades, linhas de fuga, articulações, desvios, várias entradas e saídas. Em uma palavra uma obra literária será sempre rizomática. Um livro não é feito para ser interpretado, ele não deve querer significar nada, ele existe somente em relação ao fora. Não há livro sem conexões, um livro é uma máquina de guerra. A obra *Os passos perdidos*, assim como a literatura angloamericana citada por Deleuze, sabe mover os objetos, não é mais representação, ela reverte a ontologia e coloca em seu lugar o movimento, a fluidez, as viagens, as rotas. As coisas movimentam-se nessa obra pelo meio, pelo entre, o entre é o espaço onde as coisas adquirem velocidades e lentidões. O próprio espaço geográfico dessa obra trabalha com o entre, com os lugares tortuosos, com as trilhas, com os rizomas, com as enchentes que apagam as referências dos territórios, o espaço da obra também

está em constantes linhas de fuga, desterritorializando e reterritorializando continuamente:

Com a vista fixa nos troncos, procuro, à altura do peito de um homem que estivesse de pé sobre a água, a incisão que desenha três V sobrepostos verticalmente, num sinal que poderia estender-se até o infinito. (...) Mais eis que surge da selva um esporão de rocha negra, com desenho tão quebrado e singular, que se eu tivesse chegado até aqui da outra vez, certamente me lembraria dele agora. É evidente que a entrada do canal ficou para trás. (...). Eu lembrava que quando tínhamos estado aqui com o Adelantado, *os remos alcançavam o fundo em todos os momentos*. Isto quer dizer que o rio continua transbordando, e que *a marca que procuramos está debaixo d'água.*" (CARPENTIER, 2009, 288-290)

Carpentier opera segundo linhas geográficas, a reversão é possível sempre, limites e fronteiras são transpostos, o devir dessa obra é geográfico, viajar é uma necessidade e, em cada lugar, um novo agenciamento, um novo mapa, um novo afeto. Ele não está preocupado com o futuro ou passado dos acontecimentos, ele não procede por pontos fixos, estruturas e cortes significantes, ele procede por linhas, ele traça linhas, toma velocidades pelo meio, recomeça pelo meio.

Escrever está em relação com as linhas de fuga. Carpentier torna-se escritor quando deixa de ser escritor e como um "não-escritor" encontra minorias, ele deixa de ter uma relação com seu passado e com seu futuro. A minoria se produz no movimento, ela é efeito de uma máquina de guerra e ao conjugar-se com a máquina literária produz agenciamentos. O escritor não escreve para minorias, acontece um encontro no qual ocorre uma desterritorialização conjugada.

Para Deleuze o grande feito da literatura anglo-americano foi ter se tornado uma experimentação ao mesmo tempo em que acabou com a interpretação. Como vimos, Carpentier também fez da escrita um processo de experimentação. A experimentação permite que o livro seja livre, viva em constantes conexões. O livro não é fixo, ele é composto de fluxos, velocidades e linhas de fuga.

Assim, escrever não tem uma finalidade, é apenas um meio para fugir, uma fuga ativa. De forma alguma isso significa um refúgio na literatura. A vida que emana da escrita não é pessoal, o objetivo da escrita é elevar a vida ao estado de uma potência não pessoal. A literatura é devir, a função da escrita é conjugar-se com diversos fluxos, em um jogo contínuo de desterritorialização e reterritorialização. A escrita depende das linhas de fuga para criar novos mundos:

Mas a arte nunca é um fim, é apenas um instrumento para traçar as linhas de vida, isto é, todos esses devires reais, que não se produzem simplesmente *na* arte, todas essas fugas ativas, que não consistem em fugir *na* arte, em se refugiar *na* arte, essas desterritorializações positivas, que não irão se

reterritorializar na arte, mas que irão sobretudo, arrastá-la consigo para as regiões do assignificante, do assubjetivo e do sem rosto. (DELEUZE E GUATTARI, 2012, v. 3, pp. 63-64)

A grande literatura apresenta a escrita como uma experimentação da vida, ou seja, é um jeito de fazer com que a vida desvie dos obstáculos de um poder opressor. Para Deleuze, a Literatura tem como horizonte a liberdade de criar mundos, possibilidades, encontros. A escrita acontece por linhas, ela não tenta representar a vida, ela é a própria vida. *Os passos perdidos* não representa a vida de Carpentier, o romance é a própria vida, ele é autossuficiente.

Segundo Deleuze, o autor deve passar despercebido, tornar-se imperceptível, pois a condição essencial para escrever é o desaparecimento do sujeito, a morte do eu. São vários agenciamentos para formar uma obra, atribuí-los a sujeitos seria diminuir sua importância: “O escritor inventa agenciamentos a partir de agenciamentos que o inventaram, ele faz passar de uma multiplicidade para outra.” (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 43)

Uma obra é formada por diversas matérias, segmentos, valores, velocidades, linhas de fuga e movimentos de desterritorialização. Antes de seguir é importante que expliquemos os tipos de linhas para Deleuze e Guattari e como estas linhas se relacionam com a literatura e a vida. Segundo os autores, a escrita é cartográfica, ou seja, é construída ao construirmos mapas, ao seguirmos ou traçarmos as linhas de fuga.

2.3. Linhas

Deleuze e Guattari propõem uma escrita cartográfica, ou seja, ao escrever construimos mapas. A literatura é feita de linhas, no entanto, temos linhas de natureza distintas dentro da escrita, as quais, não podemos esquecer, também se conjugam com as linhas da vida, dos indivíduos ou dos grupos. Cada linha é múltipla:

Indivíduos ou grupos somos atravessados por linhas, meridianos, geodésias, trópicos, fusos, que não seguem o mesmo ritmo e não têm a mesma natureza. São linhas que nos compõem, diríamos três espécies de linhas. Ou, antes, conjunto de linhas, pois cada espécie é múltipla. (DELEUZE E GUATTARI, 2012, v. 3, p. 83)

Podemos ter tanto linhas de segmentaridade quanto linhas não segmentarizadas, ou seja, linhas de fuga: “Pois somos feitos de linhas. Não queremos apenas falar de linhas de escrita, estas se conjugam com outras linhas, linhas de vida, linhas de sorte ou

de infortúnio, linhas que criam a variação da própria linha de escrita, linhas que estão entre as linhas escrita.” (DELEUZE E GUATTARI, 2012, v. 3, p. 72)

Conforme Deleuze e Guattari, as linhas podem ser divididas em três tipos distintos. O primeiro sendo de uma segmentaridade dura, o outro de uma segmentaridade mais maleável e molecular e a terceira sendo uma linha de intensificação da vida, todas elas são linhas vivas: “Há pelo menos três delas: de segmentaridade dura e bem talhada, de segmentação molecular e em seguida a linha abstrata, a linha de fuga, não menos mortal, não menos viva.” (DELEUZE E GUATTARI, 2012, v. 3, p. 77)

Essas linhas de escrita aparecem dentro de *Os passos perdidos*. Veremos como os personagens estão emaranhados em linhas segmentares duras e flexíveis, esses mesmos personagens tentam desvencilhar-se dessas linhas para conseguirem uma vida menos mortificada, eles constroem mapas até encontrarem as linhas moleculares, ou seja, as linhas de fuga.

Em primeiro lugar, as linhas segmentares. As linhas segmentares são de natureza contígua, um segmento de mesma intensidade se liga ao outro, construindo blocos segmentares, duros ou flexíveis, conforme a ordem de grandeza de ação. A segmentaridade é um compromisso com o impessoal, de uma sociedade ou uma linha de hereditariedade. A segmentaridade é planejada, não tem variações na sua estrutura, são resguardadas por dogmas e verdades. A segmentaridade são linhas de expectativa definida. A segmentaridade é o bloco duro da vida.

Deleuze e Guattari elucidaram bem isso ao analisarem *In the cage*, de Henry James. A telegrafista tem uma vida bem delimitada, sua gaiola de telegrafista é uma espécie de território contíguo com a mercearia onde seu noivo trabalha: “Existe aí, como para cada um de nós, uma linha de segmentaridade dura em que tudo parece contável e previsto, o início e o fim de um segmento, a passagem de um segmento a outro.” (DELEUZE E GUATTARI, 2012, v. 3, p.73)

A linha segmentar dura tem uma natureza molar, trabalha com relações de parentesco e demarcação contígua, são linhas de signos acoplados a critérios instituídos a partir de relações de poder, hierárquicas, podem fazer parte dessa linha segmentar dura conceitos de raça, religião e classe social: “Poder-se-ia acreditar que os segmentos duros são determinados socialmente, sobrecodificados pelo Estado; tender-se-ia, em contrapartida, a fazer da segmentaridade maleável um exercício interior, imaginário ou fantasioso.” (DELEUZE E GUATTARI, 2012, v. 3, p. 85)

Deleuze e Guattari, como dito anteriormente, exemplificaram muito bem essa linha segmentar dura analisando como essa segmentaridade dura atravessa os personagens da obra de Henry James:

O noivo pode dizer à jovem: considerando-se as diferenças entre nossos segmentos, temos os mesmos gostos e somos parecidos. Sou homem e você é mulher, você é telegrafista e eu sou merceeiro, você conta as palavras e eu peso as coisas, nossos segmentos se afinam, se conjugam. Todo jogo de territórios bem planejados e bem determinados. (DELEUZE E GUATTARI, 2012, v. 3, p. 73)

No início de *Os passos perdidos* também observamos o narrador em uma relação de conjugação com a esposa. Ele um músico que trabalha em uma empresa de publicidade, ela uma atriz encenando o mesmo papel há mais de cinco anos. O narrador e a sua esposa Ruth estão presos a linhas segmentares duras, como a instituição do casamento e a prisão do trabalho. Não há uma esperança de grandes mudanças, seus destinos parecem traçados e imutáveis.

Segundo Deleuze e Guattari, não podemos afirmar que as linhas segmentares duras são nocivas, embora essas linhas sejam sempre um porvir e não um devir, nós a encontraremos por toda a parte, sempre acabaremos voltando a elas, portanto, não devemos ignorá-las:

Tem-se um porvir, não um devir. Eis uma primeira linha de vida, *linha de segmentaridade dura ou molar*; de forma alguma é uma linha de morte, já que ocupa e atravessa nossa vida, e finalmente parecerá sempre triunfar. Ela comporta até mesmo muita ternura e amor. Seria fácil demais dizer: ‘essa linha é ruim’, pois vocês a encontrarão por toda a parte, e em todas as outras. (DELEUZE E GUATTARI, 2012, v. 3, pp. 73-74)

A segunda linha de segmentaridade é denominada flexível. Diferente da linha segmentar dura, a flexível apresenta um modelo de natureza molecular, linhas de detalhamento, já que a sua relação com as linhas segmentares duras provocam uma abertura, uma fissura, a que marca um contato com o modelo molar e rígido:

De qualquer modo, eis uma linha muito diferente da precedente, uma *linha de segmentação maleável ou molecular*, onde os segmentos são como *quanta* de desterritorialização. É nessa linha que se define um presente cuja própria forma é a de algo que aconteceu, já passado, por mais próximo que se esteja dele, já que a matéria inapreensível desse algo está inteiramente molecularizada, em velocidades que ultrapassam os limiares ordinários de percepção. (DELEUZE E GUATTARI, 2012, v. 3, p. 75)

Em *Os passos perdidos* o narrador também é atravessado por uma linha segmentar maleável em seu relacionamento com a amante Mouche, já que esse

relacionamento não coloca em risco o seu outro relacionamento de cunho molar, o seu matrimônio, o seu caso com Mouche ocorre em uma linha distinta, maleável.

Há duas linhas bem distintas e que podem conviver, uma molar e outra molecular, uma não interfere na existência da outra, uma é uma macropolítica e a outra uma micropolítica, ambas tratam de forma distinta as classes, os sexos, as instituições, os sentimentos:

Ou, antes, que há dois tipos de relações bem distintas: os relacionamentos intrínsecos de casais que põem em jogo conjuntos ou elementos bem determinados (as classes sociais, os homens e as mulheres, determinadas pessoas) e, em seguida os relacionamentos menos localizáveis, sempre exteriores a eles mesmos, que concernem, antes, a partículas que escapam dessas classes, desses sexos, dessas pessoas. (DELEUZE E GUATTARI, 2012, v. 3, p. 74)

Nossa vida, assim como a escrita, é feita tanto por linhas de segmentaridade quanto por linhas de fuga, em um movimento constante de interpolação:

Nossa vida é feita assim: não apenas os grandes conjuntos molares (Estados, instituições, classes), mas as pessoas como elementos de um conjunto, os sentimentos como relacionamentos entre pessoas são segmentarizados, de um modo que não é feito para perturbar nem para dispersar, mas ao contrário para garantir e controlar a identidade de cada instância, incluindo aí a identidade pessoal. (DELEUZE E GUATTARI, 2012, v. 3, p. 73)

Também somos atravessados por linhas, porém, como não somos instituições nossas linhas são mais maleáveis, flexíveis, somos multiplicidades. Devemos entender que a literatura também se relaciona tanto com as linhas segmentares quanto com as linhas de fuga: “É certo que as duas linhas não param de interferir, de reagir uma sobre a outra, e de introduzir cada uma na outra uma corrente de maleabilidade ou mesmo um ponto de rigidez.” (DELEUZE E GUATTARI, 2012, v. 3, p. 75)

A literatura é feita de linhas, ela traça linhas de fuga constantemente, é uma experiência de territorializar e desterritorializar sem sair do lugar, uma viagem imóvel e ativa:

Fugir não é exatamente viajar, tampouco se mover. Antes de tudo porque há viagens à francesa, históricas demais, culturais e organizadas, onde as pessoas se contentam em transportar seu ‘eu’. Em seguida, porque as fugas podem ocorrer no mesmo lugar, em viagem imóvel. (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 31)

Uma linha de fuga é uma linha não segmentar, ela é uma linha de transformação, viver através do outro, viver em devir, é uma linha de ruptura, uma ruptura que fará vazar a vida que se teve, o passado nunca mais será o mesmo, no entanto, não devemos confundir isso com fuga da realidade: “Quanto à linha de fuga, não seria esta

inteiramente pessoal, maneira pela qual um indivíduo foge, por conta própria, foge ‘as suas responsabilidades’, foge do mundo, se refugia no deserto, ou ainda na arte... Falsa impressão.” (DELEUZE E GUATTARI, 2012, v. 3, p. 85)

A linha de fuga, longe de ser um exercício de esconder-se do mundo, é um exercício de deixar com que o mundo extravase sobre nosso corpo, é deixar que os segmentos duros sejam perfurados, desestratificar:

Quanto às linhas de fuga, estas não consistem nunca em fugir do mundo, mas antes em fazê-lo fugir, como se estoura um cano, e não há sistema social que fuja\escape por todas as extremidades, mesmo se seus segmentos não param de se endurecer para vedar as linhas de fuga. (DELEUZE E GUATTARI, 2012, v. 3, p 85)

Cairíamos em um equívoco de leitura caso acreditássemos que o narrador de *Os passos perdidos*, ao deixar Nova Iorque para procurar instrumentos musicais em regiões remotas da América Latina, estivesse simplesmente fugindo de suas responsabilidades, de seu mundo massificado. Muito mais interessante do que essa leitura simplista, é perceber como o narrador vai ao longo do romance abrindo frestas, conquistando linhas de fuga, já que muitos passam pela vida sem nunca conhecer as linhas de fuga, pois essas são as mais difíceis de serem traçadas:

Pois, de todas essas linhas, algumas nos são impostas de fora, pelo menos em parte. Outras nascem um pouco por acaso, de um nada, nunca se saberá por quê. Outras devem ser inventadas, traçadas, sem nenhum modelo nem acaso: devemos inventar nossas linhas de fuga se somos capazes disso, e só podemos inventá-las traçando-as efetivamente, na vida. As linhas de fuga – não será isso o mais difícil? Certos grupos, certas pessoas não as têm e não as terão jamais. (DELEUZE E GUATTARI, 2012, v. 3, p. 83)

Em *Os passos perdidos*, tanto Mouche, a amante do narrador, quanto sua esposa Ruth atravessam a narrativa sem nunca conseguir traçar linhas de fuga, durante todo o romance elas possuem uma trajetória linear de vida, entre as linhas segmentares duras e maleáveis. Ruth, desde o início da narrativa vive em função do seu trabalho como atriz, mesmo incomodada em não poder escolher os papéis que interpreta, ela não faz nada para mudar essa situação:

Seria preciso o gênio de uma trágica ímpar, para se desfazer daquele parasita que se alimentava do seu sangue: daquele hóspede do seu próprio corpo, presa em sua carne como um mal sem remédio. Não lhe faltava vontade de romper o contrato. Mas, tais rebeldias eram pagas, no ofício, com um longo desemprego (...). O êxito da obra aniquilava lentamente os intérpretes, que envelheciam à vista do público dentro de suas roupas imutáveis... (CARPENTIER, 2009, p. 7)

Mouche, apesar de parecer dona de seu próprio tempo, pois vive do trabalho de consultas astrológicas, escolhendo os clientes que prefere atender, assim como vive um relacionamento amoroso não aceito pela sociedade, ainda assim está presa aos modelos molares, principalmente em relação aos moldes culturais de sua época:

Mouche, de péssimo humor, não se decidia a admitir que havíamos deixado a eletricidade para trás, que aqui se estava ainda em época do lampião e da vela, e que não havia sequer uma farmácia onde comprar coisas úteis ao cuidado de sua pessoa. Minha amiga tinha a astúcia de ocultar as atenções que prodigalizava constantemente a seu semblante e a seu corpo, para que os estranhos a considerassem acima de tais vaidades femininas, indignas de uma intelectual, com o que dava a entender, de passagem, que sua juventude e natural beleza bastavam-lhe para ser atraente. (CARPENTIER, 2009, 131-132)

As linhas de fuga são muito importantes para que os personagens mudem sua trajetória, pois elas implodem as linhas segmentares. Quando os personagens começam por um caminho reto, linear, segmentar, em algum momento eles precisarão entrar em contato com uma linha de ruptura, a qual fará com que suas vidas sejam intensificadas. Lembremos, no entanto, que nem todos são capazes de traçar essas linhas de ruptura. Nesse trecho descrito abaixo, Deleuze e Guattari mostram como a telegrafista de Henry James perfurou as linhas segmentares, chegou à linha de fuga, atravessou o muro das grandes significações até a sua completa desterritorialização:

Cada um dos dois será lançado de volta à segmentaridade dura: ele esposará a senhora que deveio viúva, ela esposará seu noivo. Entretanto, tudo mudou. Ela alcançou como que uma linha nova, uma terceira, uma espécie de *linha de fuga*, igualmente real, mesmo que ela se faça no mesmo lugar: linha que não mais admite qualquer segmento, e que é, antes como que a explosão das duas séries segmentares. Ela atravessou o muro, saiu dos buracos negros. Alcançou uma espécie de desterritorialização absoluta. (DELEUZE E GUATTARI, 2012, v. 3, p. 76)

Devemos salientar que, mesmo as linhas de fuga sendo linhas de transformação e ruptura, não estaremos o tempo inteiro nesse plano de consistência, nem tais linhas aparecem de forma isolada, elas atuam juntas: seremos atravessados por essa linha de fuga até sermos novamente interceptados por um corte segmentar, podemos afirmar que as linhas alternam-se:

Terceiro problema: *há uma imanência mútua das linhas*. Tampouco é fácil desenredá-las. Nenhuma tem transcendência, cada uma trabalha nas outras. Imanência por toda parte. As linhas de fuga são imanentes ao campo social. A segmentaridade maleável não para de desfazer as concreções da dura, mas ela reconstitui em seu nível tudo aquilo que desfaz: micro-Édipos, microformações do poder, microfascismos. (MP. 3, p. 87)

Seremos atravessados por essa linha de fuga até sermos novamente interceptados por um corte segmentar, ou seja, pela linha segmentar dura e a linha segmentar maleável, podemos afirmar que as linhas alternam-se: “Entretanto, as três linhas não param de se misturar.” (DELEUZE E GUATTARI, 2012, v. 3, p. 77)

Alguns indivíduos apresentam simultaneamente as três espécies de linhas. No entanto, no caso das linhas de fuga, é mais provável que esses indivíduos as criem. As linhas de fuga são reais e muitas vezes podem ser nocivas para a sociedade, pois é através delas que são inventadas novas armas contra as armas do Estado. No entanto, essa mesma sociedade depende das linhas de fuga:

De todas as linhas que distinguimos, pode ser que um mesmo grupo ou um mesmo indivíduo as apresentem ao mesmo tempo. Contudo, de modo mais frequente, um grupo, um indivíduo funciona ele mesmo como linha de fuga; ele a cria mais do que a segue, ele mesmo é a arma que ele forja, mais do que se apropria dela. As linhas de fuga são realidades; são muito perigosas para as sociedades, embora estas não possam passar sem elas, e às vezes as preparem. (DELEUZE E GUATTARI, 2012, v. 3, p. 86)

Devemos atentar que as linhas de fuga não funcionam da mesma forma para todos os indivíduos. Enquanto para um indivíduo uma linha de fuga o retira de uma segmentaridade dura, para outro indivíduo essa mesma linha, supostamente de fuga, coloca-o em uma segmentaridade dura: “E ainda é preciso ver as diversas combinações: a linha de fuga de alguém, grupo ou indivíduo, pode muito bem não favorecer a de um outro; pode, ao contrário, barrá-la, interditá-la a ele, e lançá-lo ainda mais em uma segmentaridade dura.” (DELEUZE E GUATTARI, 2012, v. 3, p. 86)

Quando percorremos as trajetórias do narrador e da personagem Mouche é bem fácil compreender que enquanto o narrador consegue traçar sua linha de fuga, essa mesma linha de fuga não faz sentido para Mouche, embora eles tenham saído de Nova Iorque e estejam percorrendo os mesmos caminhos em direção a lugares cada vez menos modificados pelo homem, a personagem não consegue fugir da segmentaridade dura, é lançada cada vez mais perto dela a ponto de adoecer:

Mouche tinha que ter caído assim, estupidamente, picada por um inseto que escolhera a ela, a menos apta para suportar a enfermidade. Em poucos dias, uma natureza forte, profunda e dura divertira-se em desarmá-la, cansá-la, enfeá-la, quebrá-la, desferindo, de repente, o golpe de misericórdia. Assombrava-me ante a rapidez da derrota, que era como uma exemplar desforra do justo e autêntico. Mouche, aqui, era uma personagem absurda, tirada de um futuro em que o matagal fora substituído pela alameda. Seu tempo, sua época eram outros. (CARPENTIER, 2009, p. 161)

Deleuze e Guattari advertem que, apesar de a linha de fuga ser uma abertura para vivificar o corpo, chacoalhá-lo para a vida, ela é uma linha perigosa, podendo ser uma linha de morte, ela pode ricochetear no muro, cair em um buraco negro e invés de fugir às segmentaridades duras, voltar a elas com mais afinco: “A linha de fuga faz explodir as duas séries segmentares, mas é capaz do pior: de ricochetear no muro, de recair em um buraco negro, de tomar o caminho da grande regressão, e de refazer os segmentos mas duros ao acaso de seus desvios.” (DELEUZE E GUATTARI, 2012, v. 3, p. 87)

O narrador de *Os passos perdidos* começa em uma linha segmentar molar e maleável, passa pela linha de fuga e é cortado por uma nova linha segmentar molar.

No início do romance, o narrador está emaranhado por linhas segmentares duras. Ele trabalha em uma agência publicitária, ele utiliza a música (que sempre foi sua paixão primeira) como um instrumento de marketing, pois é o jeito que ele encontrou de sobreviver financeiramente, embora isso o angustie todos os dias:

Subindo e descendo a encosta dos dias, com a mesma pedra no ombro, sustinha-me por obra de um impulso adquirido à força dos paroxismos – impulso que cederia cedo ou tarde, numa data que casualmente figurasse no calendário do ano em curso. (...) Caíramos na era do Homem-Vespa, do Homem-Nenhum, em que as almas não se vendiam ao Diabo, mas ao Contador ou ao Comitê. (CARPENTIER, 2009, p. 11)

Assim como o seu trabalho era apenas uma imposição social, o seu casamento tornou-se somente um contrato vazio. O narrador continuava com a sua esposa por comodidade, sem uma vontade efetiva, cumpria com o que considerava seu papel de esposo:

Ao não achar um modo normal de fazer coincidir nossas vidas – as horas da atriz não são as horas do empregado -, acabamos por dormir cada qual ao seu lado. (...) De minha parte, atuava impulsionado pela noção de que não deveria ignorar a possibilidade de uma premência que me era possível satisfazer, aplacando com isso, por uma semana, certos escrúpulos de consciência. (CARPENTIER, 2009, pp. 6-7)

O narrador sentia-se sufocado por essas linhas segmentares duras, como o trabalho e o matrimônio, ele tenta fugir dessas estratificações, no entanto, no começo ele apenas sai de uma segmentaridade dura para outra mais flexível, mas ainda não alcança uma linha de fuga. Para fugir da frustração do trabalho, ele perambulava por bares em viagens insólitas:

Minha alma diurna estava vendida ao Contador – pensava, debochando de mim mesmo -; mas o Contador ignorava que, de noite, eu empreendia estranhas viagens pelos meandros de uma cidade invisível para ele, cidade dentro da cidade, com moradas para esquecer o dia, como o *Venusberg* e a Casa das Constelações, quando um vicioso desejo, aceso pelo licor, não me

levava aos apartamentos secretos, onde se perde o sobrenome ao entrar.
(CARPENTIER, 2009, pp. 11-12)

Se ele encontra nos bares um alívio para o seu trabalho sufocante, para livrar-se das amarras de um casamento infeliz, ele começa um caso extraconjugal com Mouche. Embora esse caso o distraísse, ele ainda não faz com que ele trace linhas de fuga, mas apenas funciona como uma espécie de anestésico do mundo real:

Eu a conhecera dois anos antes, durante uma das tantas ausências profissionais de Ruth, e embora minhas noites se iniciassem ou terminassem em seu leito, entre nós eram ditas muito poucas frases de carinho. (...) regressava à sua carne que me era necessária, pois entrava em sua profundidade a exigente e egoísta animalidade que tinha o poder de modificar o caráter de minha perene fadiga, passando-a do plano nervoso ao plano físico.
(CARPENTIER, 2009, p. 28)

É durante a viagem que margeia o rio Orinoco, em regiões pouco devastadas pelo homem que o narrador começa a traçar suas linhas de fuga. Claro que não é uma tarefa fácil inventar linhas de fuga e tais linhas não se criam rapidamente, são precisos muitos encontros. Elas foram sendo criadas ao longo da narrativa, em um lento processo de desestratificação. Se antes, no início da narrativa o seu relógio parado o desesperava agora o fazia cair em gargalhadas:

Aqui, as viagens do homem se regem pelo Código das Chuvas. Observo agora que eu, maníaco medidor do tempo, atento ao metrônomo por vocação e ao cronógrafo por ofício, deixei, há dias, de pensar na hora, relacionando a altura do sol com o apetite ou o sonho. A descoberta de que meu relógio está sem corda me faz rir sozinho, estrondosamente, nessa planície sem tempo.
(CARPENTIER, 2009, p. 120)

O encontro com esse outro mundo, bem diferente do mundo das instituições e das potências estabelecidas fez com que o narrador saísse do seu estado de letargia, se antes ele via em Mouche uma forma de esquecer seus problemas, agora nutre certa repugnância por esta e vê em Rosario, uma esperança de viver efetivamente:

Pesa-me cada vez mais ter trazido Mouche nesta viagem. Gostaria de me misturar melhor com a tripulação, comendo da malotagem que consideram tosca demais para paladares refinados; conviver mais estreitamente com essas mulheres sólidas e resolvidas, fazendo com que contassem suas histórias. Mas, sobretudo, queria me aproximar mais livremente de Rosario cuja essência profunda escapa aos meus meios de indagação aguçados pelo trato com mulheres bastante semelhantes entre si, que até agora me fora dado conhecer. (CARPENTIER, 2009, pp. 119-120)

No entanto, como afirmamos antes, as linhas alternam-se, um corpo não pode ficar o tempo inteiro apenas traçando linhas de fuga, em algum momento ele retorna para as segmentaridades duras.

Há, dentro de mim mesmo, como que um agitar-se de outro que também sou eu, e não se ajusta perfeitamente à sua própria imagem; ele e eu nos sobrepomos incomodamente, como essas pranchas móveis de uma tiragem de litografia, onde o homem amarelo e o homem vermelho não coincidem com exatidão – como coisas que olhos são contemplassem com lentes de míope. (...) Certos elementos da paisagem tornam-se estranhos para mim; os planos de confundem... (CARPENTIER, 2009, p. 252)

É o que acontecerá com o narrador, ele sente-se perfeitamente bem ao traçar linhas de fuga que o fazem compor uma ópera, no entanto, esse sentimento é esvaziado pela sua certeza de que jamais poderá apresentar uma ópera na floresta:

De nada serve a partitura que não há de ser executada. A obra de arte destina-se a outros, e muito especialmente a música, que tem os meios de alcançar as mais vastas audiências. Esperei o momento em que se consumou minha evasão dos lugares onde poderia ser ouvida uma obra minha, para compor realmente. (CARPENTIER, 2009, p. 242)

Dessa forma, o narrador resolve voltar a Nova Iorque, prometendo a e a si mesmo que voltará em breve, assim que entregar os instrumentos musicais ao Curador, conseguir outras cadernetas para escrever suas partituras e conseguir o divórcio. No entanto, tanto quanto o leitor percebem que o narrador já foi novamente interceptado pelo segmento duro. E ele foi captado no exato momento em que resolveu começar a escrever sua obra de arte, já que tal obra não fazia sentido nesse mundo mais ‘primitivo’:

Mas paro por aqui. A necessidade de escrever música é tão imperiosa que começo a trabalhar sobre os apontamentos, vendo renascer os signos musicais, há tanto tempo esquecidos, sob a mina do meu lápis. Quando termino uma primeira página de esboços fico maravilhado diante desses toscos pentagramas, irregularmente traçados, de linhas mais convergentes que paralelas, sobre os quais se inscrevem as notas de um começo homofônico que tem, em seu próprio aspecto gráfico, um pouco de cura, de invocação, de música distinta da que eu havia escrito até agora. (CARPENTIER, 2009, pp. 236-237)

Em suma, o narrador de *Os passos perdidos* conseguiu desterritorializar-se, foi atravessado por diversos devires. Ele transbordou os limites do sujeito, fez rizomas, agenciamentos, conseguiu tomar as coisas pelo meio, conectou-se com o fora. Não é uma tarefa fácil desfazer as linhas de segmentaridade dura que preenchem nosso corpo, entretanto, o narrador conseguiu traçar suas linhas de fuga, mesmo que tenha voltada às segmentaridades duras, ele voltou sendo outro.

No entanto, além da desterritorialização da escritura ou literatura menor, da desterritorialização da vida, também intuimos que podemos encontrar na obra *Os passos*

perdidos a desestratificação do corpo do narrador, sugerindo que ao longo da narrativa ele possa alcançar um Corpo sem Órgãos. O narrador de *Os passos perdidos* sabe que precisa de um corpo onde seja possível que a vida sobre em sua plenitude, ele intui que para criar um CsO ele deverá desfazer o seu corpo malfeito, inativo, o seu corpo repleto de órgãos, instituições e prisões. Mas, afinal, como se alcança um Corpo sem Órgãos? É o que veremos no terceiro e último capítulo desta dissertação.

Capítulo 3: A desterritorialização do corpo ou o Corpo sem Órgãos

Deleuze e Guattari afirmam que temos um ou mais de um Corpo sem Órgãos, ele não é inteiramente dado, é necessário fazê-lo, produzi-lo e toda vez que desejamos estamos a caminho da feitura desse corpo: “De todo modo você tem um (ou vários), não porque ele pré-exista ou seja dado inteiramente feito – se bem que sob certos aspectos ele pré-exista – mas de todo modo você faz um, não pode desejar sem fazê-lo...” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 11)

Os autores advertem-nos que encontrar um Corpo sem Órgãos não é uma tarefa fácil, é uma tarefa extremamente difícil, assustadora, porque podemos falhar nesse empreendimento. Ele é não-desejo e simultaneamente desejo. Não podemos assegurar que se trata de uma noção, de um conceito, ele é um exercício, uma experimentação, um conjunto de práticas. Além disso, criar um Corpo sem Órgãos requer cuidados, caso contrário, pode levar ao nosso aniquilamento: “Não é tranquilizador porque você pode falhar. Ou às vezes pode ser aterrorizante, conduzi-lo à morte. Ele é não-desejo, mas também desejo. Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas.” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 12)

Em *Mil platôs*, no capítulo intitulado *28 de novembro de 1947 – Como criar para si um Corpo sem Órgãos?*, os autores dizem que ao Corpo sem Órgãos não se chega nunca, porque trata-se de um limite, por isso dizemos que ele não nos é dado, é preciso criá-lo e recriá-lo constantemente, Tateá-lo, persegui-lo. A partir do Corpo sem Órgãos descobrimos nossas vitórias e nossas derrotas, nossos desejos, nossos amores: “é sobre ele que dormimos, velamos, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 12).

Poderíamos nos perguntar como conseguimos alcançar o Corpo sem Órgãos. No entanto, dessa forma estaríamos colocando a questão de forma equivocada, pois, como já foi dito, o Corpo sem Órgãos não pode ser encontrado e utilizado, uma vez que ele é uma experimentação, um limite, um conjunto de práticas, ele não se encontra em um lugar determinado, antes é necessário inventá-lo.

O protagonista de *Os passos perdidos* intui que para criar um Corpo sem Órgãos ele precisará desfazer o seu corpo malfeito, o seu corpo repleto de órgãos, estigmas e

prisões, para isso ele usa do artifício do álcool e da invocação dos animais de corrida: “Tinha vontade de beber. Só me interessava, neste momento, chegar a um bar próximo, cujas paredes estavam adornadas com fotografias de cavalos de corrida.” (CARPENTIER, 2009, pp. 26-27)

Antes de explicarmos melhor como criar um Corpo sem Órgãos, é imprescindível explicar melhor a que nos referimos quando utilizamos o conceito de Corpo sem Órgãos, quando ele surgiu pela primeira vez e como ele foi apropriado pelos filósofos. O que é o Corpo sem Órgãos? Precisamos esclarecer que o Corpo sem Órgãos não se trata de um corpo esvaziado de órgãos, não estamos falando aqui sobre um corpo que não possui coração, pulmões, fígado. Então, do que falamos, realmente?

Quem utilizou o conceito pela primeira vez foi o autor francês Antonin Artaud, de acordo com Deleuze e Guattari, Artaud declarou em 28 de novembro de 1947 guerra aos órgãos, segundo ele não existe nada mais inútil do que os órgãos, fazendo assim uma alusão à repressão instaurada pelos órgãos que impedem a livre experimentação. Os filósofos seguem essa ideia afirmando: “É uma experimentação não somente radiofônica, mas biológica, política, atraindo sobre si censura e repressão. *Corpus* e *Socius*, política e experimentação. Não deixarão você experimentar em seu canto.” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 12). No entanto, não devemos confundir o Corpo sem Órgãos com um corpo dilacerado, com um corpo vazio, destituído de órgãos. Para os filósofos o conceito de Corpo sem Órgãos significa um corpo que tem ojeriza pela organização despótica dos órgãos, de como eles atuam, assim, não é contra os órgãos que lutamos, mas contra o organismo, em um corpo deve haver somente campos de intensidades e os órgãos devem funcionar como campos de intensidades:

Os órgãos se distribuem sobre o CsO; mas justamente, eles se distribuem nele independente da forma do organismo, as formas devem contingentes, os órgãos não são mais do que intensidades produzidas, fluxos, limiars e gradientes. ‘Um’ ventre, ‘um’ olho, ‘uma’ boca: ao artigo indefinido nada falta, ele não é indeterminado ou indiferenciado, mas exprime a pura determinação de intensidade, a diferença intensiva. (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 31)

Dessa forma, fica evidente que não estamos afirmando que um CsO é um corpo esfacelado, dilacerado, incompleto, ao contrário, não há nada mais vivo e pulsante do que um CsO, nele só passam intensidades: “Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam.” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 16). Mas devemos atentar que não é uma realidade extensa, quantificável e mensurável como dos outros corpos. O Corpo

sem Órgãos é real assim como as partes extensas do mundo que nos rodeia, porém, não se trata de uma realidade extensiva e sim de uma realidade intensiva. Sempre que falamos em Corpo sem Órgãos estamos lidando com um campo de intensidades. O CsO não pode ser definido como um lugar específico ou um suporte em que as coisas ocorrem, antes, ele é um *spatium intensivo*, onde povoam as intensidades em movimentos constantes. Ou seja, para se transformar em um CsO é preciso fazer com que o corpo seja tomado pelas forças intensivas: “Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma a interpretar. O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso.” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 16)

Por isso, quando nos propomos a criar um CsO não estamos falando de um corpo que não possua órgãos, interpreta erroneamente aquele que imagina que os adversários do CsO sejam os órgãos, o que o CsO não aceita é o despotismo do organismo, que supõe ordens e funções exatas para cada órgão: “Percebemos pouco a pouco que o CsO não é de modo algum contrário dos órgãos. Seus inimigos não são os órgãos. O inimigo é o organismo. O CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo.” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 24)

Na obra *Os passos perdidos*, o narrador sofre por causa do despotismo do organismo, ele é impossibilitado de pensar, de ter pensamentos, por isso, sente-se um condenado, um Sísifo moderno, carregando a mesma pedra, pelos mesmos caminhos e retornando sempre ao início de sua rota:

Era como se estivesse cumprindo a atroz condenação de andar por uma eternidade entre números, pranchas de um grande calendário embutidos nas paredes – cronologia de labirinto, que podia ser a de minha existência, com sua perene obsessão da hora, dentro de uma pressa que só me servia para me devolver de manhã, ao ponto de partida da véspera. (CARPENTIER, 2009, p. 65)

A falta de pensamento do narrador é provocada pelo excesso de organismo, pela presença desse organismo que destrói qualquer tentativa de originalidade, qualquer tentativa de escapar aos pensamentos dados, pré-formulados, às análises combinatórias:

Quebrado o desmedido ritmo de meus dias, liberado, por três semanas, da empresa alimentícia que já comprara vários anos de minha vida, não sabia como aproveitar o ócio. Estava como que doente de súbito descanso, desorientado em ruas conhecidas, indeciso ante desejos que não se concluíam. (CARPENTIER, 2009, p. 14)

Não temos como não comparar o narrador com Artaud e sua luta contra o organismo e a favor do pensamento. Como diz Daniel Lins:

O Mal para Artaud é não poder pensar. O engarrafamento provocado pelo excesso de organismo, pela sua presença vampirizante rói sua imaginação, desespera sua alma, estrangula, como um animal malvado, sua vontade de se apossar do pensamento-bomba para incendiar o mundo dominado pelo organismo. (LINS, 1999, p. 27)

O narrador ao invejar a vida de sua amante Mouche reivindica o direito à vida, à experimentação, o direito de provar todas as possibilidades sem ser interrompido por um corpo delimitado, organizado, por um tempo determinado pelos relógios:

Depois de muito debochar de sua competência astrológica, eu tivera de me curvar ante o rendimento do negócio de horóscopos que ela dirigia por correspondência, dona de seu tempo, concedendo uma ou outra consulta pessoal, como favor já bastante solicitado, com a mais regozijante gravidade... (CARPENTIER, 2009, p. 27)

O protagonista passa, no início da narrativa, por uma máquina cultural, econômica e social que amputa suas singularidades, que o impede de experimentar, que exige que ele viva em um tempo cronológico, que o tira da possibilidade da criação:

Uma verdade envenenava minha primeira satisfação: era a de que todo aquele encarniçado trabalho, os alardes de bom gosto de domínio do ofício, a escolha e coordenação de meus colaboradores e assistentes, tinham parido, afinal de contas um filme publicitário, encomendado à empresa na qual eu trabalhava por um Consórcio Pesqueiro, enleado em luta feroz com uma rede de cooperativas. Uma equipe de técnicos e artistas extenuara-se durante semanas e semanas em salas escuras para obter essa obra de celulóide, cujo único propósito era atrair a atenção de certo público de Altas Alacenas sobre os recursos de uma atividade industrial capaz de promover, dia após dia, a multiplicação dos peixes. (CARPENTIER, 2009, p. 30)

Assim, afirmamos com Deleuze e Guattari que um CsO pode somente ser criado na presença dos encontros. Não é possível criar um CsO se não aprendermos a desviar o tempo inteiro da estratificação, a estratificação é a condenação do CsO, é necessário fugir das organizações rígidas, essas organizações tentam, a todo custo, nos dizer com propriedade quem nós somos, o que nosso corpo pode, o que devemos e o que não devemos fazer, como devemos agir, como devemos falar, como devemos andar, o que devemos pensar, que leis devemos seguir, quais sensações podem passar pelos nossos corpos. É exatamente isso que o CsO recusa, a organização extrema, a hierarquia coroada: aonde ir, como agir, o que pensar e como sentir:

O organismo já é isto, o juízo de Deus, do qual os médicos se aproveitam e tiram seu poder. O organismo não é o corpo, o CsO, mas um estrato sobre o CsO, quer dizer um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas... (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 24)

O narrador instintivamente tenta fugir das organizações rígidas, a partir do segundo capítulo do livro, quando começa a viagem junto com sua amante Mouche para

regiões menos ‘civilizadas’ em busca de instrumentos musicais primitivos o seu corpo começará pouco a pouco a se desterritorializar, pois ele participará de vários encontros. Embora esses encontros com lugares, pessoas e costumes exóticos não ocorram, inicialmente, por vontade do protagonista, mas por forças exteriores, como ele mesmo afirma:

Encontro trivial, de certo modo, como são, todos os encontros cujo verdadeiro significado só se revelará mais tarde, na trama de suas implicações... Devemos procurar o começo de tudo, seguramente na nuvem que arrebentou em chuva aquela tarde, como tão inesperada violência que seus trovões pareciam trovões de outra latitude. (CARPENTIER, 2009, p. 16)

É fácil compreender que não é uma questão de esvaziar o corpo dos órgãos vitais. O empreendimento, a luta não é contra os órgãos, a luta é contra a fixação de um poder, de um sujeito, contra os estratos que nos impedem de caminhar, é contra um juízo de Deus sobre nosso corpo. Afirmamos que a batalha é contra o organismo, a significância, a sujeição e a interpretação:

Agora me vejo na rua novamente, em busca de um bar. Se tivesse de andar muito para alcançar uma taça de licor, eu me veria invadido muito rapidamente pelo estado de depressão que conheci algumas vezes, e me faz sentir preso numa área sem saída, exasperado por não poder mudar nada na minha existência, regida sempre por forças alheias, que apenas me deixam a liberdade, a cada manhã, de escolher a carne ou o cereal que prefiro para meu desjejum. (CARPENTIER, 2009, p. 18)

Para prosseguirmos nossa explicação sobre o CsO consideramos importante explicar sobre cada um desses inimigos do CsO, assim como uma breve passagem sobre a estratificação.

3.1. A estratificação

Segundo Deleuze e Guattari o organismo é um estrato sobre o CsO, ou seja, o organismo é um fenômeno de coagulação, sedimentação e formas hierarquizadas que nos impelem à organização, somos constantemente estratificados, ‘nós’ não paramos nunca de ser estratificados. Quem é esse ‘nós’, que não é o ‘eu’, visto que tanto o sujeito quanto o organismo pertencem ao estrato? Os filósofos arriscam a resposta para explicar quem seria esse ‘nós’: “(...) é o CsO, é ele a realidade glacial sobre a qual vão se formar aluviões, sedimentações, coagulação, dobramentos e assentamentos que compõem um organismo – e uma significação e um sujeito. É sobre ele que pesa e exerce o juízo de Deus, é ele quem o sofre.” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 24)

O CsO é continuamente bombardeado pela estratificação. As noções de estrato e de estratificação são abordadas em *Mil Platôs*, no capítulo intitulado “10.000 a.C. – A geologia da moral (quem a Terra pensa que é?)”.

Os filósofos utilizam a explicação dada pelo professor Challenger, um personagem de ficção de Conan Doyle, para explicar sobre a Terra, os estratos e a estratificação, a Terra é vista por este personagem como um corpo sem órgãos, feita por matérias ainda não formadas, fluxos, partículas e intensidades: “Esse corpo sem órgãos era atravessado por matérias instáveis não formadas, fluxos em todos os sentidos, intensidades livres ou singularidades nômades, partículas loucas ou transitórias.” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 70)

Entretanto, apesar de toda essa movimentação de partículas e intensidades livres, a Terra, esse corpo sem órgãos não estava livre da estratificação. O processo de formação da Terra ocorre em dois movimentos, temos os fluxos, as intensidades e as matérias não formadas e, do outro lado, temos os estratos que capturam e fixam as intensidades livres, estratos que formam matérias e que incluem as moléculas constituídas em conjuntos molares. Os estratos fixam e o CsO tenta desviar, os estratos codificam, estratificam e o CsO desvia para ser decodificado e desestratificado. Ou seja, é um movimento contínuo e incessante de fuga e de captura.

O protagonista de *Os passos perdidos* foge o tempo inteiro das coagulações, das sedimentações, dos conjuntos molares, seu corpo tenta se desviar dos estratos em um movimento contínuo de fuga e captura:

(...) penso que ainda não me acostumei com a ideia de me achar tão longe de meus caminhos habituais. E ao mesmo tempo há como uma luz recuperada. Um aroma de grama quente, de água do mar que o céu parece penetrar em profundidade, chegando ao mais fundo de seus verdes – e também certa mudança da brisa que traz o fedor de crustáceos podres em alguma sova da costa. (CARPENTIER, 2009, p. 44)

Portanto, Deleuze e Guattari explicam o que são e para que servem os estratos, lembrando que eles utilizam um vocabulário emprestado da geologia. Os estratos são camadas que têm a função de formar matérias, capturar intensidades e singularidades:

Os estratos eram Camadas, Cintas. Consistiam em formar matérias, aprisionar intensidades ou fixar singularidades em sistemas de ressonância e redundância, constituir moléculas maiores ou menores no corpo da terra e incluir essas moléculas em conjuntos molares. (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 70)

Os estratos são capturas dos ‘buracos negros’, os quais retêm o que passa, codificando e territorializando. Lembrando que para a física ‘buracos negros’ são

estrelas que caíram abaixo do raio crítico, ou seja, elas não emitem nem refletem luz, assim qualquer objeto caído nessas estrelas não poderá sair: “Os estratos eram capturas, eram como ‘buracos negros’ ou oclusões que se esforçavam para reter tudo o que passasse ao seu alcance. Operavam por codificação e territorialização na terra, procediam simultaneamente por código e territorialidade.” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 70)

Os estratos são uma espécie de juízo de Deus, eles tentam estratificar, organizar, enquanto o CsO não para de desestratificar, desviar, fugir ao juízo: “Os estratos eram juízos de Deus, a estratificação geral era todo o sistema de juízo de Deus (mas a terra, ou o corpo sem órgãos, não parava de se esquivar ao juízo, de fugir e se desestratificar, se decodificar, se desterritorializar)” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, 70)

Deleuze e Guattari diferenciam os estratos e a superfície de estratificação. Segundo os filósofos a superfície de estratificação é o plano de consistência entre duas camadas, sendo essas camadas os próprios estratos que se reúnem, em pares, tornando-se uma subestrato da outra. Os autores alertam que não podemos confundir os estratos com a superfície de estratificação. A superfície de estratificação é sempre um agenciamento maquínico que se encontra entre dois estratos, um desses estratos é voltado para o CsO ou para o plano de consistência, ainda completa que o CsO forma o plano de consistência:

O agenciamento ficava entre duas camadas, entre dois estratos, tendo portanto uma face voltada para os estratos (...), mas também uma face voltada para outro lugar, para o corpo sem órgãos ou plano de consistência (...). Na verdade, o próprio corpo sem órgãos formava o plano de consistência, que devia compacto ou mais espesso no nível dos estratos. (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 71)

Os estratos não se agrupam apenas aos pares, cada estrato é duplo, cada estrato possui várias camadas, ele apresenta fenômenos de dupla articulação. De forma simplificada, a primeira articulação seria responsável por recolher dentro dos fluxos-partículas instáveis unidades moleculares metaestáveis, ou seja, substâncias, e impor-lhes uma ordem de ligações, sucessões e formas. A segunda articulação é responsável pelas estruturas estáveis, compactas, funcionais: as formas, formando compostos molares nos quais essas estruturas estáveis atualizam-se e formam as substâncias. Em um estrato geológico, por exemplo, a primeira articulação é a ‘sedimentação’ e a segunda articulação é o ‘dobramento’:

Assim, num estrato geológico, a primeira articulação é a ‘sedimentação’, que empilha unidades de sedimentos cíclicos segundo uma ordem estatística: o

flysch, com sua sucessão de arenito e xisto. A segunda articulação é o ‘dobramento’, que instaura uma estrutura funcional estável e garante a passagem dos sedimentos a rochas sedimentárias. (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 71)

As duas articulações não se dividem em uma para substâncias e outra para formas. As substâncias são matérias formadas, referem-se a territorialidades, graus de territorialização e desterritorialização, já as substâncias aludem a um código, modos de codificação e descodificação. Há códigos e territorialidades para cada uma das articulações, as duas possuem, simultaneamente, forma e substância. O que é importante entender é que cada articulação segue um tipo de segmentaridade ou multiplicidade: uma molecular e outra molar: “(...) cada articulação correspondia um tipo de segmentaridade ou de multiplicidade: um maleável, sobretudo molecular e apenas ordenado; outro mais duro, molar e organizado.” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 71)

No entanto, não há uma divisão fixa entre molecular e molar, assim como as articulações instauram formas e substâncias de forma inconstante em cada estrato:

Há, sempre, pois, duas articulações, duas segmentaridades, duas espécies de multiplicidade, cada uma delas instituindo formas e substâncias; mas essas duas articulações não se distribuem de modo constante, mesmo no âmbito de um determinado estrato. (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 74)

O que interessa para nosso estudo é compreender que os estratos, os processos de estratificação e as duplas articulações tendem a produzir fenômenos de centramento, unificação, totalização, integração e hierarquização. Para saber como funciona o CsO é necessário entender como os estratos funcionam, como eles tentam organizar os corpos, entender as constantes fugas e capturas, intensidades livres que são capturadas, singularidades nômades fixadas, as descodificações e desterritorializações. A criação do corpo sem órgãos ocorre em função de um outro plano capaz de operar as desestratificações. Para conseguirmos apreender com precisão como o CsO trabalha teremos que passar para os dois planos que operam nos corpos, o plano de consistência e o plano de organização.

3.2. Plano de consistência e plano de organização

Não é possível entender como funciona o plano de consistência ou composição sem entender o papel do plano de organização ou de desenvolvimento. Funcionam como duas formas de conceber o plano. O plano de organização não é dado, ele pode

apenas ser deduzido a partir daquilo que ele nos dá. O plano pode ser considerado tanto de desenvolvimento quanto de organização, ele é estrutura e gênese: “(...) plano estrutural das organizações formadas com seus desenvolvimentos, plano genético dos desenvolvimentos evolutivos com suas organizações.” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, vol.4, pp. 56-57). Desse modo, ele desenvolve as formas e a formação dos sujeitos, é uma estrutura, um significante oculto necessário à formação dos sujeitos. Ele é um plano de transcendência, pois é dado somente como um desenho mental, apesar disso, ele não pode existir sozinho, ele opera em conjunto com o plano de consistência. Assim, também outros planos, como o plano de vida, de escrita, de pintura podem ser inferidos a partir das formas que desenvolve e dos sujeitos que forma:

Assim como na música, o princípio de organização ou de desenvolvimento não aparece por si mesmo em relação direta com aquilo que se desenvolve ou se organiza: há um princípio composicional transcendente que não é sonoro, que não é ‘audível’ por si mesmo ou para si mesmo. (DELEUZE e GUATTARI, 2012, vol.4, p. 57)

Como frisamos antes, em conjunto com esse plano de organização, há outra concepção de plano, o plano de composição. Em tal plano não há mais formas, sujeitos ou formação de sujeitos, estrutura ou gênese. Para esse plano há somente relações de movimento e repouso, velocidade e lentidão entre elementos ainda não formados, moléculas e partículas, hecceidades, afectos, individuações sem sujeitos, agenciamentos coletivos, não há subjetividade. É um plano de imanência e univocidade, ele é natural e imanente: “A este plano, que só conhece longitudes e latitudes, velocidades e hecceidades, damos o nome de plano de consistência ou de composição (por oposição ao plano de organização e de desenvolvimento).” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, vol.4, p. 58)

Diferente do plano de organização que forma um desenho mental, o plano de composição poderia ser considerado de não-consistência, já que não remete mais a um desenho mental e sim a um desenho abstrato. Através desse plano tudo passa, suas dimensões não param de crescer, é um plano de povoamento, de proliferação, de contágio.

Voltando nossa atenção à narrativa, podemos observar, seguindo a trilha do narrador e as tentativas de sua composição musical, que tal criação ocorreu apenas quando ele se deixou levar pelo plano de composição, pelas hecceidades, pelos agenciamentos coletivos, pelos afetos e encontros. No início da narrativa ele lida com a

frustração de uma obra não concluída, ela não foi terminada porque existia apenas um plano de organização, mas não havia um plano de consistência:

No enganoso ardor que punha na defesa dessas artes do século, afirmando que abriam infinitas perspectivas aos compositores, buscava provavelmente um alívio ao complexo de culpa ante a obra abandonada e uma justificação para meu ingresso numa empresa comercial... (CARPENTIER, 2009, p. 21-22)

À medida que a narrativa avança e que o narrador é tomado pelos encontros e agenciamentos ele consegue realizar a sua obra musical, pois agora ele se vale de um plano de composição:

Agora longe das salas de concertos, de manifestos, do interminável aborrecimento das polêmicas de arte, invento música com uma facilidade que me assombra, como se as idéias, descidas do cérebro, enchessem minha mão, atropelando-se para sair através do grafite do lápis. Sei que devo desconfiar do que se cria sem alguma dor. Em meio à chuva que cai sem trégua, escrevo com jubilosa impaciência, como que impulsionado por um broto de energia interior, reduzindo minha escritura, em muitos casos, a uma espécie de taquigrafia que só eu poderia decifrar. (CARPENTIER, 2009, p. 238)

Deleuze e Guattari advertem-nos que a proliferação não tem relação com evolução, forma ou filiação de formas, já que as formas são constantemente diluídas, também não se trata de uma regressão, pois regressão daria uma falsa impressão de princípio: “É, ao contrário, uma involução, onde a forma não para de ser dissolvida para liberar tempos e velocidades.” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 58, vol. 4)

O plano de composição é fixo, no entanto, fixo não significa que ele seja imóvel, fixo quer dizer o estado absoluto do movimento e do repouso, onde se desenha as velocidades e as lentidões. Como exemplo, Deleuze e Guattari citam os músicos modernos, os quais consideram que o plano de organização dominou a música clássica ocidental, enquanto a música moderna deixa vir à tona um plano de composição, um plano sonoro imanente, que abriga apenas velocidades e lentidões: “Foi sem dúvida John Cage o primeiro a desenvolver mais perfeitamente esse plano fixo sonoro que afirma um processo contra qualquer estrutura e gênese, um tempo flutuante contra um tempo pulsado...” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 59, vol. 4)

O plano de composição interessa-nos de forma especial, já que o presente trabalho propõe uma análise filosófica de uma obra literária, não é somente a música que utiliza o plano de composição, toda obra de arte utiliza um plano de organização e um plano de composição.

Segundo Deleuze e Guattari, Nathalie Sarraute distingue dois planos de escrita, um plano transcendente, o qual organiza, desenvolve gêneros, temas, motivos, que evolui os personagens, os sentimentos e um plano de composição, o qual libera partículas de uma matéria anônima, faz com que elas se comuniquem e só retém entre essas partículas relações de movimentos e lentidões, de afectos flutuantes, assim percebemos o plano à medida que ele nos faz enxergar o imperceptível.

É importante frisar que os planos de composição podem fracassar, já que eles trabalham com velocidades e lentidões, proliferações, involuções, entretanto, o fracasso nunca é ruim, o fracasso faz parte do plano, seja do plano de vida, de música, de escrita:

Então, o plano, de vida, plano de escrita, plano de música, etc.; só pode fracassar, pois é impossível ser-lhe fiel; mas os fracassos fazem parte do plano, pois ele cresce e decresce com as dimensões daquilo que ele desenvolve a cada vez (planitude com n dimensões). (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 60, vol. 4)

Também devemos atentar para o fato de que a oposição entre os planos de organização e de composição é apenas uma hipótese abstrata, já que não paramos de passar de um ao outro, em graus insensíveis e de forma inconsciente, às vezes, apenas posteriormente percebemos que passamos de um a outro plano.

Lembremos que o plano de organização cobre o que chamamos anteriormente de estratificação, ou seja, as formas, os sujeitos, que imperam sobre nosso corpo, os estratos que compõem o organismo, já o plano de composição implica uma desestratificação de toda a Natureza, mesmo que por meios artificiais, instaurando movimentos de desterritorialização, dessubjetivação. O plano de composição é o corpo sem órgãos e o plano de organização quer ‘tapar as linhas de fuga’, impedir as desterritorializações e as desestratificações:

De modo que o plano de organização não para de trabalhar sobre o plano de consistência, tentando sempre tapar as linhas de fuga, parar ou interromper os movimentos de desterritorialização, lastreá-los, reestratificá-los, reconstituir formas e sujeitos em profundidade. (DELEUZE e GUATTARI, 2012, vol.4, p. 63)

3.3. Os três grandes estratos: o organismo, a significância e a subjetivação

Segundo Deleuze e Guattari existem muitos obstáculos para se chegar ao corpo sem órgãos, é preciso vencer muitos estratos, é uma luta árdua entre o plano de consistência, em uma constante desestratificação e a superfície de estratificação que bloqueia a passagem das linhas de fuga: “Porque são necessários muitos estratos e não

somente o organismo para fazer o juízo de Deus.” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 25)

Existem, de todos os estratos, três que nos prendem de forma mais direta, eles são o organismo, a significância e a subjetivação, os quais também podem ser designados como a superfície do organismo, o ângulo de significância e a subjetivação: “O CsO grita: fizeram-me um organismo! dobraram-me indevidamente! roubaram meu corpo! O juízo de Deus arranca-o de sua imanência, e lhe constrói um organismo, uma significação, um sujeito.” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 25)

Esses três grandes estratos exigem que nosso corpo tenha um organismo, que ele seja organizado, exigem que sejamos significante e significado, intérprete e interpretado: “Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo – senão você será um depravado.” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 25)

É necessário que nos façamos um sujeito fixado, um sujeito da enunciação subjogado ao sujeito do enunciado. O organismo nos impõe a necessidade de articulação, todos os nossos órgãos e funções devem estar devidamente articulados, cada gesto deve ser articulado, cada pensamento premeditado: “Você será sujeito e, como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado – senão você será apenas um vagabundo.” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 25)

Percebemos que o protagonista de *Os passos perdidos* está mergulhado em um mundo instituído, ele mesmo um corpo automatizado, um corpo plastificado. A luta do personagem ao longo da narrativa é para livrar-se do juízo de Deus, das estratificações, das sedimentações e coagulações que proliferam sobre seu corpo. Ele tenta de todas as formas deixar de ser um sujeito fixado:

Havia grandes lacunas de semanas a semanas na crônica de meu próprio existir; temporadas que não me deixavam uma lembrança válida, o rastro de uma sensação excepcional, uma emoção duradoura; dias em que todo gesto me produzia a obsedante impressão de tê-lo feito antes em circunstâncias idênticas – de ter sentado no mesmo canto, de ter contado a mesma história, olhando o veleiro preso no cristal de um pesa-papéis. (CARPENTIER, 2009, p. 11)

O organismo exige-nos uma organização perfeita e um funcionamento pleno de cada órgão, cada pedaço do nosso corpo deve estar devidamente articulado, cada órgão deve cumprir seu papel com perfeição. Ao contrário do Corpo sem Órgãos, que deseja implantar a anarquia sobre os corpos, claro que tomadas as devidas precauções para não cairmos nos ‘buracos negros’: “Será tão triste e perigoso não mais suportar os olhos para ver, os pulmões para respirar, a boca para engolir, a língua para falar, o cérebro

para pensar, o ânus e a laringe, a cabeça e as pernas?” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 13)

A obra *Os passos perdidos* apresenta-nos personagens encapuzados, que não conseguem livrar-se do quadrado limitado das combinações dadas previamente. Ruth, como vimos, passa a narrativa toda encenando o mesmo papel, sua vida limita-se ao confinamento em um palco imitando sempre a mesma voz, os mesmos gestos ensaiados, ela não consegue escapar das estratificações, permanece um corpo organizado, longe de entregar-se à possibilidade do encontro:

Agora chegávamos às mil e quinhentas representações, sem que os personagens, atados por contratos sempre prorrogáveis, tivesse alguma possibilidade de evadir-se da ação, desde que os empresários, passando o generoso empenho juvenil ao plano dos grandes negócios, haviam acolhido a obra em seu consórcio. Assim, para Ruth, longe de ser uma porta aberta sobre o vasto mundo do Drama – um meio de evasão –, esse teatro era a ilha do Diabo. (CARPENTIER, 2009, p. 6)

Ou seja, o organismo impõe uma ditadura sobre nossos corpos, é necessário ser um corpo articulado, cada órgão não pode desviar seu caminho, seus fluxos. Precisamos cheirar com o nariz, olhar com os olhos, caminhar com os pés, pensar com o cérebro, sentir com o tato, mastigar com os dentes.

A significância nos exige a interpretação, interpretar e ser interpretado, todos os nossos atos são gerenciados por essa significância, devemos descobrir o que está por trás de cada pequeno gesto, de cada pensamento, precisamos codificar os nossos sentimentos e os sentimentos dos outros, já a subjetivação determina que é preciso buscar sua identidade, descobrir quem você é, o que gosta e como quer, mas isto tudo deve ser fixado, demarcado e delimitado.

É fácil entender porque esses estratos nos prendem de forma tão direta. Constantemente nós somos doutrinados por instituições, ciências, saberes, religiões, os quais querem nos impor uma maneira correta e única de cuidarmos de nosso corpo, da nossa mente, eles querem nos dizer como nos alimentar, o que comer, quais atividades físicas exercer, quais filmes assistir, quais livros ler, o que é imprescindível conhecer, o que é dispensável aprender, eles ensinam como devemos nos comportar perante a sociedade, quais trajes vestir, o que falar, quais discursos podem ser proferidos. Portanto, é exatamente contra esse conjunto de estratos que o CsO propõe a desarticulação, a experimentação e o nomadismo. O CsO afirma que é perfeitamente possível sentir, ver, tocar, aprender de outras formas, sem o peso da organização. É preciso anular a significação, não podemos cair na armadilha da interpretação, o

movimento deve se opor à identidade fixa, mesmo que esse movimento ocorra sem que se saia do lugar:

Ao conjunto dos estratos, o CsO opõe a desarticulação (ou as n articulações) como propriedade do plano de consistência, a experimentação como operação sobre este plano (nada de significativo, não interprete nunca!), o nomadismo como movimento (inclusive no mesmo lugar, ande, não pare de andar, viagem imóvel, dessubjetivação. (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 25)

Ruth não experimenta, não pensa, pois o seu trabalho de atriz aniquilou a sua capacidade de pensar, ela repete infinitas vezes as mesmas falas, os mesmos gestos, os mesmos pigarros em um tempo marcado. As falas do teatro não se alteram, por vezes, pode ocorrer uma improvisação, no entanto, dada a repetição contínua nem as improvisações são necessárias levando o pensamento ao máximo de sua banalidade. Um pensamento acontece apenas diante de um teatro esquizofrênico, em que possibilidades de mundo se abrem através das falas não ensaiadas, só um esquizofrênico chega próximo do que é o verdadeiro pensamento, Artaud, por exemplo. Artaud tinha plena consciência de que o pensamento não era inato e jamais pensaria, caso acreditasse no inatismo do pensamento, deveria destruir a ideia de pensamento inato e colocar em seu lugar a ideia do pensamento genital.

Assim como Ruth, o protagonista no início da narrativa também tinha perdido a capacidade de pensar. Um homem preso na mesmice dos dias, em que cada gesto, assim como em uma encenação teatral parece ensaiado, parece já ter sido vivido anteriormente. Como um homem nessas condições poderia engendrar um pensamento, criar a violência necessária para sair do inatismo para o genitalismo?:

Às vezes, também, minha informação sobre o passar das estações devia-se aos sinos de papel vermelho que se abriam nas vitrines das lojas, ou à chegada de caminhões carregados de pinheiros cujo perfume deixava a rua como que transfigurada durante alguns segundos. (CARPENTIER, 2009, p. 11)

Podemos igualmente afirmar que o narrador é um corpo organizado, no entanto, à medida que sai de Nova Iorque, começa a se desterritorializar, ele consegue sair de um espaço limitado, de um “quadrilátero” e se abrir em busca do encontro: “Nada do que se oferecia ao olhar era monumental ou insigne; nada havia passado ainda para o cartão postal, nem era elogiado em guias de viajantes.” (CARPENTIER, 2009, p. 71)

É necessário esclarecer que quando Deleuze e Guattari falam sobre o CsO, a desarticulação, a desestratificação, quando eles afirmam que é preciso anular a significância, a interpretação e a subjetivação, de forma alguma estão fazendo alusão à morte do corpo orgânico. Eles alertam que é urgente prestar atenção às partes intensivas

que nos constituem, estar aberto às conexões, aos agenciamentos, às conjunções, no entanto, isto não significa um desprezo pleno pela parte extensiva, pois dessa forma recairíamos em um outro erro, o da autodestruição:

Inventam-se autodestruições que não se confundem com a pulsão de morte. Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensur. (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 25)

É preciso que saibamos que não há um método eficaz para todos os corpos, também não é possível estagnar processos que estão em transformação contínua, cada indivíduo deve escolher a sua maneira de desestratificar o corpo tomando certas precauções. Isso nos mostra que é necessário cuidado na hora da desestratificação, porque as partes extensas são essenciais, há um conjunto de práticas sobre um cuidar de si que Deleuze e Guattari chamam de prudência.

Isso significa que a desestratificação não deve ser feita em uma só empreitada, é preciso saber dosar as desestratificações, elas devem ser feitas com cautela, para não cair em reterritorializações abjetas: “Não se faz a coisa com pancadas de martelo, mas com uma lima muito fina.” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 25)

Além disso, a estratificação é diária, fugir dos estratos não é fácil, desfazer o organismo é tão difícil quanto desfazer os outros estratos, a significância e a subjetivação: “A significância cola na alma assim como o organismo cola no corpo e dela também não é fácil desfazer-se. E quanto ao sujeito, como fazer para nos descolar dos pontos de subjetivação que nos fixam, que nos pregam numa realidade dominante?” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 26)

Devemos encontrar saídas para criar o corpo sem órgãos, é necessário que o corpo esteja aberto para novas conexões, conexões que supõem agenciamentos, circuitos, conjunções, superposições, limiares, passagens e intensidades. Precisamos analisar todas as coisas que chegam até nosso corpo e imaginar o que pode resultar em uma adequada relação de composição com meu corpo.

Podemos afirmar que aos poucos o narrador encontrou saídas para se desterritorializar, pois ele estava aberto a novas conexões com o meio. Tanto que ele lamenta o fato de ter trazido para a viagem a amante Mouche, a qual representa seus antigos laços com a sociedade nova iorquina, ela é a lembrança dos estratos que impedem que seu corpo perca-se em fluxos, em linhas de fuga:

Pesa-me cada vez mais ter trazido Mouche nesta viagem. Gostaria de me misturar melhor com a tripulação, comendo da matalotagem que consideram tosca demais para paladares refinados, conviver mais estritamente com essas mulheres sólidas e resolvidas (...) me aproximar mais livremente de Rosario, cuja essência profunda escapa a meus meios de indagação aguçados pelo trato com mulheres, bastante semelhantes entre si, que até agora me fora dado conhecer. (CARPENTIER, 2009, p. 122)

Mouche também representa uma espécie de mulher moldada pelo sistema e pela intelectualidade, uma mulher em que os gostos são previsíveis, porque são gostos estabelecidos pela sociedade vigente:

Ia ao musgoso e umbroso quando se considerava novo falar de musgos e de sombras e, por isso, ante um objeto que ignorasse, um fato dificilmente associável, um tipo de arquitetura que não lhe tivesse sido anunciado por algum livro, eu a via, de repente, desconcertada, vacilante, incapaz de formular uma opinião válida... (CARPENTIER, 2009, p. 75)

O narrador cada vez mais se interessa pela autenticidade, instintos e vida em estado bruto observados em e cada vez se distancia mais de Mouche:

Mouche ignora que se ainda pareço cuidar dela, se finjo que me importam suas conversas com o grego, é porque imagino que creê que eu tenha o dever de vigiar um pouco quem compartilha comigo os acasos da viagem. Às vezes, chego a crer que um olhar, um gesto, uma palavra cujo sentido não me parece claro, fixam um encontro. Subo ao alto dos fardos e espero. (CARPENTIER, 2009, p. 122)

Todo ser é impelido à criação, a construir arranjos, conexões novas, agenciamentos, abrir trilhas em lugares desconhecidos, isso ocorre porque essas relações aumentam nossa potência de existir e elas variam de acordo com os encontros, ou seja, algumas composições podem ser adequadas em alguns casos e podem ser inadequadas em outros. Ou seja, as relações de composição e decomposição mudam com certa frequência e são influenciadas pelos encontros, os quais podem aumentar ou diminuir nossa potência de agir: “Às relações que compõem um indivíduo, que o decompõem ou modificam, correspondem intensidades que o afetam, aumentando ou diminuindo sua potência de agir, vindo das partes exteriores ou de suas próprias partes.” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 44, vol. 4)

O narrador é impelido a criar novos agenciamentos e enquanto Mouche, deixa de o afetar, ele é afetado pelo encontro com Rosario, que representa a saúde, a terra nova, o primitivismo, o esplendor de uma sociedade ainda não capturada pelas potências estabelecidas. Através da sua autenticidade a personagem aumenta a potência de existir do narrador, ela modifica sua composição, sua potência de agir:

, em compensação, era como a Cecília ou a Luzia que volta a engastar-se em seus cristais quando se termina de restaurar um vitral. De manhã à tarde e da tarde à noite fazia-se mais autêntica, mais verdadeira, mais cabalmente desenhada numa paisagem que fixava suas constantes à medida que nos aproximávamos do rio. Entre sua carne e a terra que se pisava estabeleciam-se relações escritas nas peles ensombrecidas pela luz, na semelhança das cabeleiras visíveis, na unidade das formas que dava aos corpos, aos ombros, às coxas que aqui se enalteciam, um feitiço comum de obra saída de um mesmo torno. Sentia-me cada vez mais perto de Rosario... (CARPENTIER, 2009, p. 115-116)

No entanto, não é tão fácil desestratificar, o Corpo sem Órgãos não para de oscilar entre as superfícies de estratificação e o plano de consistência, é uma luta eterna, se por um lado, ele é submetido ao juízo, por outro, ele abre-se à experimentação: “Combate perpétuo e violento entre o plano de consistência, que libera o CsO, atravessa e desfaz todos os estratos, e as superfícies de estratificação que o bloqueiam e o rebaixam.” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 25)

Conforme Deleuze e Guattari o corpo sem órgãos é um limite, pois ele está em uma luta constante, ele sempre está combatendo os estratos que querem submetê-lo à organização, assim como tenta fugir ao juízo de Deus: “E se o CsO é um limite, se não termina nunca de chegar a ele, é porque há sempre um estrato atrás de outro estrato, um estrato engastado em outro estrato. Porque são necessário muitos estratos e não somente o organismo para fazer o juízo de Deus.” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 25)

O CsO, para fugir dos três grandes estratos, sugere que a consciência deve ser tirada do sujeito e tornar-se um meio de exploração, o inconsciente deve ser tirado da significância e da interpretação, apenas assim poderá tornar-se produção:

Arrancar a consciência do sujeito para fazer dela um meio de exploração, arrancar o inconsciente da significância e da interpretação para fazer dele uma verdadeira produção, não é seguramente nem mais nem menos difícil do que arrancar o corpo do organismo. (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 26)

Apesar da sua total vontade de misturar-se a , o corpo do narrador ainda sofria pelas limitações e prisões impostas ao seu corpo. O seu instinto masculino tinha sido adestrado pela intelectualidade, pelo pensamento racional, havia um cérebro por toda extensão do seu corpo. Antes de amar era necessário romper com mais esse estrato:

E, no entanto, ao olhar a mulher como mulher, via-me torpe, coibido, consciente do meu próprio exotismo, ante uma dignidade inata que parecia negada de antemão à acometida fácil. Não eram somente garrafas que se elevavam ali, em barreira de vidro que impunha cuidado às mãos: éramos mil livros lidos por mim, ignorados por ela, eram suas crenças, costumes, superstições, noções que eu desconhecia e que, no entanto, alentavam razões de viver tão válidas quanto as minhas. Minha formação, seus preconceitos, o que lhe tinham ensinado, o que sobre ela pesava, eram outros tantos fatores que, naquele momento, pareciam-me inconciliáveis. Repetia para mim

mesmo que nada disso tinha a ver com o acoplamento de um corpo de homem e um corpo de mulher, e não obstante, reconhecia que toda uma cultura, com suas deformações e exigências, separava-me dessa testa atrás da qual não devia haver sequer uma noção muito clara da redondez da Terra, nem das disposições dos países sobre o mapa. (CARPENTIER, 2009, p. 116-117)

Assim, percebemos que para Deleuze e Guattari a consciência é limitada, por isso, é preciso destituir a consciência de seu falso poder de controlar o corpo, apenas dessa forma passaremos sentir e pensar as intensidades que nos compõem. O corpo como inconsciente do pensamento ultrapassa a consciência e nos instiga a pensar efetivamente, pois o pensamento não pensa por si mesmo, é preciso que algo o obrigue a pensar. Para essa nova imagem do pensamento, o corpo possui um papel vital, o corpo provoca o pensamento, o corpo quando entregue aos encontros intensivos força o pensamento pensar.

Também é importante frisar que, seguindo uma corrente espinosista, Deleuze e Guattari irão definir os indivíduos pelas suas potências, pelos seus afectos, pelo poder dos indivíduos de afetar e serem afetados. Dividirão a existência dos indivíduos por suas partes extensivas, que se compõem em nossas relações constitutivas no tempo cronológico e por suas essências singulares ou grau de potência, ou seja, a variação dos afectos derivados de encontros intensivos. Dessa forma, podemos definir um corpo de outra maneira e não apenas por seus órgãos, sua funcionalidade e organização. Podemos definir um corpo por sua longitude, suas relações de velocidade e lentidão, repouso e movimento: “Não é mais um Eu que sente, age e se lembra, é ‘uma bruma brilhante, um vapor amarelo e sombrio’ que tem afectos e experimenta movimentos, velocidades.” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 29)

3.4. Intensidades, encontros e afectos

Deleuze e Guattari prezam pelos encontros, seja o encontro entre os corpos, seja o encontro entre os corpos infinitamente pequenos que compõem os indivíduos, encontros com pensamentos e conceitos formulados a partir de encontros com outros filósofos, cientistas ou artistas. Deleuze, em seus encontros com Nietzsche e Espinosa, formula uma ética dos bons encontros, levando a vontade de potência a um grau elevadíssimo, operando um critério ético de escolha dos encontros e traçando um mapa dos afectos que somos capazes. O afecto, para Deleuze, não é um sentimento pessoal, uma característica, um traço da personalidade, o afecto ocorre quando se efetua uma

potência de matilha, de bando, quando o homem devém outra coisa, quando o seu “eu” treme as bases.

Quando Deleuze fala sobre afecto ele retoma o conceito de Espinosa. Para Espinosa o corpo humano pode ser afetado de diversas formas, e através dessa afetação ele pode diminuir ou aumentar a sua potência de agir: “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções.” (SPINOZA, 2013, p. 98)

Segundo Deleuze e Parnet, Espinosa foi o filósofo mais original tratando-se da conjunção ‘e’, ao falar da conjugação do corpo e da alma, assim como do poder dos afetos. Espinosa percebeu que cada indivíduo (corpo e alma) possui inúmeras partes que lhe pertencem sobre uma relação composta e cada indivíduo é formado por indivíduos inferiores e também entra na composição de indivíduos superiores e eles são variáveis. Esses indivíduos afetam-se, formando cada qual um grau de potência:

Todos os indivíduos estão na Natureza como sobre um plano de consistência cuja figura inteira eles formam, variável a cada momento. Eles se afetam uns aos outros, à medida que a relação que constitui cada um forma um grau de potência, um poder de ser afetado. (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 49)

Temos dessa forma dois personagens que são afetados, alterando sua potência de agir, Mouche e o narrador. Mouche é arrastada por um afeto de tristeza, o qual diminui sua potência de agir, seu corpo não se deixa atravessar pelos afetos de alegria. Assim, ela consegue ver apenas de forma negativa sua estadia em meio ao povo primitivo. Ela é um corpo imiscível, e este corpo é afetado tão brutalmente que chega a padecer:

Mouche, ao contrário, tornava-se tremendamente forasteira dentro de um crescente desajuste entre sua pessoa e tudo que a circundava. Uma aura de exotismo condensava-se em torno dela, estabelecendo distâncias entre sua figura e as demais figuras; entre suas ações, suas maneiras, e os modos de atuar que aqui eram normais. Transformava-se pouco a pouco, em algo alheio, mal situado, excêntrico, que chamava a atenção, como chamava a atenção antigamente, nas cortes cristãs, o turbante dos embaixadores da Sublime Porta. (CARPENTIER, 2009, p. 115)

Assim podemos afirmar que o narrador desterritorializa-se, ele é abalado pelos encontros, pelas intensidades, elementos heterogêneos misturam-se ao seu corpo, desorganizam suas estruturas, a cada novo encontro seu corpo vai perdendo as antigas funções e adquirindo novas, aos poucos perde o vínculo com a molaridade, que torna até mesmo a morte um ato vergonhoso e hediondo, ele está aberto para o devir-molecular,

seu corpo transforma-se em um organismo vital, em um corpo rizomático, conectável em qualquer parte, pleno de linhas de fuga:

Relembrava ao mesmo tempo, quão mesquinha e medíocre coisa se tornara a morte para os homens da minha Margem – minha gente –, com seus grandes negócios frios, de bronzes, pompas e orações, que mal ocultavam, atrás de suas coroas e leitões de gelo, uma mera agremiação de preparadores enlutados, com solenidades cumpridas por dever, objetos usados por muitos, e algumas mãos estendidas sobre o cadáver à espera de moedas.” (CARPENTIER, p. 142, 2009)

Enquanto o narrador deixa-se levar pelos encantos dos pequenos povoados, deixa seu corpo à vontade para o encontro, mergulha nos acontecimentos, a sua amante Mouche sente uma grande dificuldade em deixar para trás os hábitos molares, adquiridos na cidade grande, ela vê o povo primitivo como uma civilização atrasada e sem atrativos:

Quebrado o sortilégio, Mouche declarou que estava fatigada. Quando mais eu ia deixando levar-me pelo encanto dessa noite que me revelava o significado exato de certas recordações indefinidas, minha amiga rompia a fruição de uma paz esquecida da hora, que poderia me conduzir à alvorada sem cansaço. (CARPENTIER, p. 51, 2009)

Diferente da posição de negação dos acontecimentos por parte de Mouche, o narrador aceita cada novo elemento como uma afirmação da vida, sem ressentimentos. Se antes a angústia o fazia enxergar uma repetição ordinária em cada pequeno gesto, agora cada gesto era uma repetição singular. Ele é arrastado pelo modo simples dos habitantes do povoado, como se ele também fizesse parte dessa vida menos institucionalizada, onde o homem e as pequenas coisas podiam misturar-se com prazer, ele presenciava uma espécie de regresso a épocas ancestrais, a mundos possíveis:

De súbito, um calor de fogaças mornas, de massa recém-assada, brotou dos respiradouros de um porão, em cuja penumbra labutavam, cantando, vários homens, brancos da cabeça aos pés. Detive-me com deleitosa surpresa. Fazia muito tempo que esquecera essa presença das farinhas nas manhãs, lá onde o pão, amassado não se sabia onde, trazido de noite em caminhões fechados, como matéria vergonhosa, tinha deixado de ser o pão que se parte com as mãos... (CARPENTIER, 2009, p. 59)

Enquanto o narrador sente-se cada dia mais vivo e agenciado ao novo mundo, Mouche vai tornando-se cada vez mais desintegrada ao grupo, tudo ao redor soa como um mundo vulgar:

Quando Mouche saiu do quarto, pouco depois da aurora, parecia mais cansada que na véspera. Bastaram os incômodos de um dia rodando por estadas difíceis, o leito duro, a necessidade de madrugar, de submeter o corpo a uma disciplina, para provocar uma espécie de descoloração de sua pessoa. Quem se mostrava tão altiva e vivaz na desordem de nossas noites *de lá*, era aqui a imagem do tédio. (CARPENTIER, p. 106, 2009)

Antes da viagem o narrador estava sufocado por uma vida medíocre em Nova Iorque, um mundo finito, estreito, no qual ele limitava-se a ir do trabalho a casa, e no descanso da casa encontrava um falso alento em um amor institucionalizado e em um casamento fracassado. Ele estava inserido em um mundo de regras e identidades pré-estabelecidas, pensamentos formulados a partir de análises combinatórias. Ele encontrou nas civilizações menos desenvolvidas um novo encanto, uma nova possibilidade de prosseguir: “E, no entanto, neste rincão de província, onde cada esquina, cada porta cravejada respondia a um modo particular de viver, eu encontrava um encanto que haviam perdido, nos povoados-museus, as pedras muito manuseadas e fotografadas.” (CARPENTIER, p. 71, 2009)

Vivendo com um povo primitivo o narrador perde gradativamente o elo com os seus hábitos molares, sua identidade torna-se pouco a pouco mais porosa, dando lugar aos devires moleculares, pois, o devir já é molecular, já que não se trata de imitação ou semelhança. Molaridade implica um padrão, uma maioria, uma constante, ou seja, o homem é molar, por isso não existe um devir homem e existe um devir mulher ou um devir animal, por exemplo. A maioria supõe um estado de poder e de dominação e não entra em devir, o devir só existe na molecularidade: “É evidente que o homem tem a maioria, mesmo se é menos numeroso do que os mosquitos, as crianças, as mulheres, os Negros, os camponeses, os homossexuais... etc.” (DELEUZE e GUATTARI, p. 145)

Além de perder gradativamente os hábitos molares, o narrador consegue identificar o homem molar como uma espécie de assassino do homem molecular e a importância de ainda restarem homens que preservam certo animismo. As regras impostas pela civilização foram aos poucos aniquilando esses homens primitivos, acabando com seus cultos, com seus ritos, com seus instintos e com sua cópula com a natureza:

(...) subsiste neles um certo animismo, uma consciência de tradições muito velhas, uma lembrança viva de certos mitos que eram, em suma, presença de uma cultura mais honrada e válida, provavelmente, que a que deixáramos lá. Para um povo era mais interessante conservar a memória da *Canção de Rolando* que ter água quente nos domicílios. (CARPENTIER, p.134, 2009)

Retornando ao conceito de encontro é preciso diferenciar dois tipos de encontros, existem os encontros extensivos e os encontros intensivos. Os encontros extensivos são aqueles que vivemos muitas e muitas vezes, podemos dizer que nossas vidas são repletas desses encontros extensivos, nos quais a consciência é suficiente para

cumpriremos nossas tarefas, nossos compromissos. Controlamos o que nos acontece, temos consciência dos nossos sentimentos e dos sentimentos alheios. Esses encontros estão presentes em todas as circunstâncias.

No entanto, existem outros tipos de encontros, no qual nosso ser é tomado pelo extraordinário, inexplicável. Muitas coisas podem desencadear esse outro tipo de encontro, normalmente são coisas banais, mas que nos situam em um universo singular. Assim como nos encontros extensivos, nos encontros intensivos possuímos a consciência dos corpos e dos sentimentos que percorrem nossos corpos, no entanto, nos encontros intensivos há algo além dessa consciência, somos arrebatados de uma forma que passamos a sentir algo que ultrapassa a sensibilidade empírica, ultrapassa a imaginação voluntária, somos levados por uma memória que não pode precisar os detalhes de um tempo e de um lugar, somos forçados a pensar, mas não de um pensar cognitivo:

(...) o pensamento só pensa coagido e forçado, em presença daquilo que *dá a pensar*, daquilo que existe para ser pensado – e do mesmo modo o impensável ou o não-pensado (...) É verdade que, no caminho que leva para ser pensado, tudo parte da sensibilidade. (DELEUZE, 1988, pp. 238-239)

O encontro intensivo pode começar por um encontro extensivo, comum, ordinário, que se desenrola em um encontro extraordinário, incomum. Vejamos como isso funciona. É fácil lembrar de pelo menos um episódio em que fomos surpreendidos por um encontro intensivo, quando fomos abalados por uma cena de filme, por alguém que passava na rua, um rosto, uma ruga, por um quadro ou um livro. Nesses encontros intensivos nosso pensamento é violentado e nos força a sentir ou a pensar através da sensibilidade.

Os corpos esforçam-se para o encontro, eles querem a mistura, a participação de outros corpos. Todo nascimento ou criação começa com o encontro, não é possível fugir ao encontro. Ninguém sai ileso de um encontro verdadeiro, no entanto, muitos encontros são apenas uma farsa, além disso, todo desejo decorre de um encontro:

(...) todo desejo procede de um encontro. Tal enunciado é um truísmo apenas na aparência: *encontro* deve ser entendido num sentido rigoroso (muitos *encontros* não passam de chavões que nos remetem a Édipo...), ao passo que o desejo não espera o encontro como ocasião para seu exercício, mas nele se agencia e se constrói. (ZOURABICHVILI, 2004, p. 10)

Um encontro verdadeiro é um movimento de desterritorialização e reterritorialização. Os movimentos de desterritorialização e reterritorialização são

relativos e estão sempre em união, eles não existem de forma autônoma, não existe uma desterritorialização que não passe por um processo de reterritorialização.

Retomando a ideia do encontro, percebemos que no início do romance, o protagonista e sua esposa Ruth não participam de uma troca saudável de corpos, não existe nem desterritorialização nem reterritorialização, não existe o desejo porque não existe um encontro, cada um dos envolvidos deixa a relação sexual apenas com a sensação do dever cumprido, não existe amor, não há uma desorganização corporal, o organismo continua ileso, organizado:

Não há amor que não seja exercício de despersonalização sobre um corpo sem órgãos para formar; e é no ponto mais alto desta despersonalização que alguém pode ser nomeado, receber o apelido ou o nome, adquirir a discernibilidade mais intensa na apreensão instantânea dos múltiplos que lhe pertencem e a que pertence. (DELEUZE-GUATTARI, 1995, p. 51)

Não há um desejo efetivo permeando a relação sexual, mas apenas o saber de um homem civilizado que tem um dever com sua esposa, já que assinou um contrato de casamento, tornando assim todo desejo secundário, priorizando o dever que deve ser cumprido:

No domingo, ao fim da manhã, eu costumava passar um momento em seu leito, cumprindo com o que considerava um dever de esposo, embora não soubesse se, na realidade, meu ato respondia a um verdadeiro desejo por parte de Ruth. Era provável que ela, por sua vez, se acreditasse obrigada a entregar-se a essa hebdomadária prática física em virtude de uma obrigação contraída no instante de inscrever sua assinatura ao pé de nosso contrato matrimonial. (CARPENTIER, 2009, p.8)

Veremos como ao longo da narrativa o seu corpo será desterritorializado e vitalizado, aberto para o intensivo, para o pensamento verdadeiro, como seus desejos o transformarão em um homem mais livre, como o encontro com a nativa Rosario contribuirá para a feitura do corpo sem órgãos do narrador.

A filosofia deleuze-guattariana, como vimos, valoriza o intensivo, ou seja, um pensar singular, o qual questiona e reverte a chamada imagem dogmática do pensamento. Esta filosofia busca uma relação entre corpo e pensamento para criar novas formas de viver. O corpo é o ponto de partida, abrimos o nosso corpo a novas experiências e conexões, resistimos, as alegrias devem vencer as tristezas, pois apenas assim poderemos experimentar um pensar efetivo, afirmativo e potente. A vida instiga o pensamento e o pensamento serve como afirmação da vida. Em seu artigo *Corporeidades em minidesfile*, Orlandi faz uma análise do papel do corpo ao longo da história da filosofia até chegar a Deleuze e a nova imagem do pensamento:

(...) a filosofia é um modo de pensar por conceitos, mas o pensamento não seria suficiente, por si, para chegar à necessidade do que é pensado ou à própria necessidade de pensar. O que é preciso ocorrer para que haja essa dupla necessidade? Eis como Deleuze encaminha a resposta numa frase que escancara sua filosofia à intromissão do fora, isto é, ao acaso do encontro: ‘não contemos com o pensamento para assentar a necessidade relativa do que ele pensa; contemos, ao contrário, com a contingência de um encontro com aquilo que força a pensar, a fim de realçar e erigir a necessidade absoluta de um ato de pensar, de uma paixão de pensar’. É o cuidado com essa abertura aos encontros que justifica o combate pela ‘destruição da imagem de um pensamento que pressupõe a si próprio. (ORLANDI. Corporeidade em minidesfile. Revista Alegrar. Número 1)

Para continuar nosso trabalho, abordaremos qual a relação do Corpo sem Órgãos e do desejo para Deleuze e Guattari.

3.5. O Corpo sem Órgãos e o desejo como falta

Não é possível entender como ocorre a criação de um corpo sem órgãos para Deleuze e Guattari sem entender que tais filósofos concebem o desejo de uma forma totalmente singular. Eles analisam como o desejo foi visto pela Psicanálise e pela religião, o papel da Psicanálise e da religião na criação do corpo sem órgãos, ou melhor, como a Psicanálise e a religião conseguiram atrapalhar a desestratificação do corpo. Deleuze e Guattari afirmam que toda vez que o desejo é amaldiçoado, tirado do campo de imanência existe a influência de um padre. Os padres lançaram três maldições sobre o desejo, a lei da negativa, a da regra extrínseca e a do ideal transcendente: “Virando-se para o norte, o padre diz: Desejo é falta (como não seria ele carente daquilo que deseja?)” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 18). O padre relacionou o desejo ao prazer, o desejo é aliviado no prazer, o prazer-descarga: “Depois, voltado para o leste ele grita: O gozo é impossível, mas o impossível gozo está inscrito no desejo.” O padre lançava o sacrifício da falta, do fantasma.

O narrador enfrenta o desejo e suas maldições. Apesar de viver um casamento sem amor e depois de ter conhecido o desejo sem amarras e verdadeiro com Rosario, ele enfrenta a árdua batalha do divórcio com a esposa Ruth, ele sente-se preso a um casamento apenas pela força da lei:

De repente, foram expressões de amor, e a notícia de que havia abandonado o teatro para estar sempre junto de mim, e que ia tomar o primeiro avião para se encontrar comigo. Aterrorizado com esse propósito, que a traria para o meu território, à própria antessala de minha evasão, ali onde o divórcio se fazia extremamente longo e difícil em virtude de leis muito hispânicas, que incluíam rogativas ao Tribunal da Rota, gritei-lhe que permanecesse em nossa casa e que quem tomaria o avião naquela mesma noite seria eu. (CARPENTIER, 2009, p. 260)

Essa espécie de lei que funciona no mundo instituído não funciona no mundo em que Rosario vive, por isso, o seu relacionamento com Rosario não encontra amarras, mas somente um desejo deleuze-guattariano:

Olho Rosario de muito perto, sentindo nas mãos o palpitar de suas veias, e, de súbito, vejo algo tão ansioso, tão entregue, tão impaciente, em seu sorriso – mais que sorriso, riso tolhido, crispação de espera –, que o desejo me joga sobre ela, com uma vontade alheia a tudo que não seja o gesto da posse. É um abraço rápido e brutal, sem ternura, que mais parece uma luta para quebrar e vencer do que uma união deleitosa. Mas quando voltamos lado a lado, ofegantes ainda, e tomamos consciência cabal do fato, invade-nos um grande contentamento, como se os corpos tivessem selado um pacto que fora o começo de um novo modo de viver. (CARPENTIER, 2009, p. 163)

Segundo os dois filósofos a figura que mais se equipara na atualidade ao padre é o Psicanalista com os seus três princípios, o de Prazer, o de Morte e o de Realidade. Embora a Psicanálise tenha inovado mostrando que o desejo não estava subjugado à necessidade de procriação nem à genitalidade, a Psicanálise assim como o padre, via o desejo vinculado à lei negativa da falta, à regra exterior do prazer, ao ideal transcendente do fantasma. Os filósofos provam isso mostrando como o masoquismo é interpretado pela Psicanálise:

(...) quando não é invocada a ridícula pulsão de morte, pretende-se que o masoquista, como todo mundo, busca o prazer, mas só pode aceitar a ele por intermédio das dores e das humilhações fantasmáticas que teriam como função apaziguar ou conjurar uma angústia profunda. (...) Acontece que existe uma alegria imanente ao desejo, como se ele se preenchesse de si mesmo e das suas contemplações, fato que não implica falta alguma... (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 18)

O desejo não tem o prazer como norma, mas não por causa de uma falta impossível de suprir, mas em razão da sua positividade, do plano de consistência que ele traça no decorrer do processo. Assim, o masoquista, por exemplo, serve-se do sofrimento apenas como um meio para obter um corpo intenso, um corpo sem órgãos, deprender um plano de consistência:

O campo de imanência ou plano de consistência deve ser construído; ora ele pode sê-lo em formações sociais muito diferentes, e por agenciamentos muito diferentes, perversos, artísticos, científicos, místicos, políticos, que não têm o mesmo tipo de corpo sem órgãos. ”. (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 22)

O narrador conheceu a crueldade do amor que se faz lei, que não respeita o desejo, mas o submete ao capricho dos homens:

Mas de repente, seus braços caíram, a voz baixou ao registro grave, e minha esposa foi a Lei. Seu idioma se fez idioma de tribunais, de advogados, de fiscais. Gelado e dura, imobilizada numa atitude acusadora, retesada pelo negrume do vestido que deixara de modelá-la, advertiu-me que tinha os meios de me manter amarrado por longo tempo, que levaria o divórcio pelos

caminhos mais enredados e sinuosos, que me confundiria com os laços legais mais pífidos, com as tramitações mais embrulhadas, para impedir meu regresso aonde eu vivia a que designava agora com o termo zombeteiro de *Sua Atala*. Parecia uma estátua majestosa, pouco feminina, plantada sobre o tapete verde como um Poder inexorável, como uma encarnação da Justiça. (CARPENTIER, 2009, pp. 267-268)

Os filósofos afirmam ainda que a Psicanálise não é capaz de criar um corpo sem órgãos porque ela reduz tudo em fantasmas, preserva o fantasma e destitui o real: “(...) ela traduz tudo em fantasmas, comercializa tudo em fantasmas, preserva o fantasma e perde o real no mais alto grau, porque perde o CsO” ”. (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 14)

A Psicanálise não percebeu que o corpo sem órgãos não poderia ser entendido através de regressões, projeções, fantasmas, dessa forma não era possível compreender o devir, o movimento, a grandeza do CsO:

Por isso, ela só percebia o avesso das coisas, substituía um mapa mundial de intensidades por fotos de família, recordações de infância e objetos parciais. Ela nada compreendia acerca do ovo, nem dos artigos indefinidos, nem sobre a contemporaneidade de um meio que não para de se fazer ”. (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 32)

A Psicanálise construiu um esquema de causalidade própria, diverso das generalidades psicológicas ou sociais ordinárias, no entanto, ela manteve esse esquema dependente de um plano de organização, o qual deve ser interpretado e concluído de outra coisa. O Inconsciente continua pertencendo a um plano de transcendência, o qual deve ser inquirido e deduzido, fazendo com que seja novamente subjugado à molaridade: “O plano do inconsciente permanece, portanto, um plano de transcendência, que deve caucionar, justificar a existência de um psicanalista e a necessidade de suas interpretações.” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, vol. 4, p. 82)

Fomos condicionados através de uma herança religiosa e psicanalítica a crer que a busca pelo prazer é interminável, afinal, assim que preenchemos uma lacuna, logo existirão outras, fomos condicionados a acreditar que todos os gozos são instantâneos e o verdadeiro gozo é impossível de se obter. Dessa forma, o homem precisa fugir dos desejos e seguir ideais ascetas e levar uma vida livre das ilusões criadas pelos desejos. Entretanto, Deleuze e Guattari chegam para conceber o desejo de uma outra forma.

3.6. Como o desejo é concebido por Deleuze e Guattari

Para Deleuze e Guattari o desejo é produção e o CsO é uma conexão de desejos, conjunção de fluxos, agenciamentos: “Você terá construído sua pequena máquina

privada, pronta, segundo as circunstâncias para ramificar-se em outras máquinas coletivas.” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, vol. 4, p. 27)

O desejo não necessita de um prazer para preenchê-lo. O desejo não deve ser visto como gênese, mas como processo. O desejo deve ser enxergado como produtor do real: “Se o desejo produz, ele produz real. Se o desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade, e de realidade.” (DELEUZE e GUATTARI, O anti-Édipo, 2011, p. 43)

Enquanto as concepções psicanalíticas e religiosas enxergavam o desejo como falta: “Em suma, quando se reduz a produção desejante a uma produção de fantasma, contentamo-nos em tirar todas as consequências do princípio idealista que define o desejo como uma falta...” (DELEUZE e GUATTARI, O anti-Édipo, 2011, p. 43); Deleuze e Guattari enxergam o desejo como produção, como processo, processo que excede as categorias ideais ou processo de produção em que não há falta: “Nada falta ao desejo, não lhe falta o seu objeto. É o sujeito sobretudo, que falta ao desejo, ou é ao desejo que falta sujeito fixo; só há sujeito fixo pela repressão” (DELEUZE e GUATTARI, O anti-Édipo, 2011, p. 43)

Dessa forma, é necessário desfazer-se do Eu para se entender o desejo, já que ele não se encontra em uma origem, não é alguma coisa ou alguém, é acontecimento, também não é subjetividade, antes é hecceidade, ou seja, individuação sem sujeito: “Não é o desejo que exprime uma falta molar no sujeito; é a organização molar que destitui o desejo do seu ser objetivo.” (DELEUZE e GUATTARI, O anti-Édipo, 2011, p. 44)

O narrador conhece o desejo verdadeiro, produtor, o desejo provocado pelos encontros:

Quando me aproximo da carne de Rosario, brota de mim uma tensão que, mais que chamamento do desejo, é irreprímível premência de um cio primordial: tensão do arco armado, entesado, que, logo depois de disparar a flecha, volta ao descanso da forma recobrada. *Sua mulher* está perto. Chamo-a e atende. Não estou aqui para pensar. Não devo pensar. Antes de tudo sentir e ver. E quando de ver se passa a olhar, acendem-se raras luzes e tudo adquire uma voz. (CARPENTIER, 2009, p. 227)

Mais do que outros seres, os artistas estão mais próximos do desejo deleuze-guattariano, do desejo que não é falta, não é origem, mas hecceidade, eles sabem que o desejo potencializa a vida: “Os revolucionários, os artistas e os videntes se contentam em ser objetivos, tão somente objetivos: sabem que o desejo abraça a vida com uma potência produtora e a reproduz de uma maneira tanto mais intensa quanto menos necessidade ele tem.” (DELEUZE e GUATTARI, O anti-Édipo, 2011, p. 44)

O artista também entende que o desejo é conexão de máquinas, o artista integra em sua arte objetos partidos, estragados, colocando-os no regime das máquinas desejantes, o desarranjo faz parte de seu funcionamento, mina as máquinas técnicas com máquinas desejantes: “Mais ainda: a própria obra de arte é uma máquina desejante. O artista acumula o seu tesouro para uma explosão próxima, razão pela qual ele acha que as destruições, na verdade, não advém com suficiente rapidez.” (DELEUZE e GUATTARI, O anti-Édipo, 2011, p. 50)

Enquanto no desejo psicanalítico tudo é resumido em um plano de transcendência, e por esse motivo o inconsciente continua aprisionado à molaridade, à interpretação, à representação e à subjetividade, já o desejo na concepção de Deleuze e Guattari é dado no plano de consistência ou de imanência, no qual é percebido à medida que é construído, desse modo, a experimentação substitui a interpretação, o inconsciente devém molecular e não mais figurativo ou simbólico, é dado nas micropercepções, o desejo investe o campo perceptível para descobrir o imperceptível como objeto percebido do desejo:

(...) a experimentação substitui a interpretação; o inconsciente devendo molecular, não figurativo e não simbólico, é dado enquanto tal às micropercepções; o desejo investe diretamente o campo perceptível onde o imperceptível aparece como objeto percebido do próprio desejo, ‘o não-figurativo do desejo’ (DELEUZE e GUATTARI, 2012, vol. 4, pp. 82-83)

Portanto, podemos afirmar que dentro da concepção de desejo dos filósofos o inconsciente não pode mais ser visto como um plano de organização transcendente, mas como um processo do plano de consistência imanente, sendo permanentemente construído. O Inconsciente não deve ser reencontrado e sim feito: “Não há mais uma máquina dual consciência-inconsciente, porque o inconsciente está, ou melhor, é produzido aí onde a consciência é levada pelo plano” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, vol. 4, p. 83)

O CsO é desejo e ele opera linhas de fuga, desestratificações, bordas de desterritorializações que percorrem os estratos para desfazê-los, desorganizam os órgãos, os funcionamentos dos organismos, transformam o inconsciente em um meio de experimentação, destroem as identidades fixadas, são abertos espaços para a criação de novas maneiras de viver, novas conexões são arranjadas, agenciamentos de espécies diferentes. O desejo é processo produtivo e não é guiado por finalidades:

O desejo vai até aí: às vezes desejar seu próprio aniquilamento, às vezes desejar aquilo que tem o poder de aniquilar. Desejo de dinheiro, desejo de exército, de polícia e de Estado, desejo-fascista, inclusive o fascismo é

desejo. Há desejo toda vez que há constituição de um CsO numa relação ou em outra. (DELEUZE e GUATTARI, 2012, vol. 4, pp. 82-83)

O desejo é amoral, por isso devemos saber se seremos capazes de separar o CsO de seus duplos, corpos vazios, corpos cancerosos, totalitários e fascistas. A prova do desejo é não denunciar os falsos desejos, mas diferenciar aqueles que se tornarão estratos ou desestratificação violenta e o que é capaz de construir um plano de consistência: “O plano de consistência não é simplesmente o que é construído por todos os CsO. Há os que ele rejeita, é ele que faz a escolha, com a máquina abstrata que o traça.” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 32)

Para que não triunfe os duplos corpos esvaziados sobre o verdadeiro CsO, tudo deve passar pela máquina abstrata capaz de cobri-los e traçá-los, de agenciamentos que se ramifiquem no desejo, que assumam os desejos e suas conexões contínuas: “Senão os CsO do plano permanecerão separados em seu gênero, marginalizados, reduzidos aos meios disponíveis, enquanto triunfarão sobre ‘o outro plano’ os duplos cancerosos ou esvaziados.” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 33)

Precisamos estar atentos, pois criar um corpo sem órgãos, como vimos, implica muitos riscos, um deles é o agenciamento desejoso, já que ele pode proliferar estratos ou desestratificar de forma rude. O CsO é um conjunto de práticas, e essas práticas envolvem o desejo, ou seja, um campo de experimentação em meio a agenciamentos de desejo, por vezes, o desejo pode nos lançar para conectividades suspeitas, imprudentes.

3.7. Corpos esvaziados e prudência

É preciso estar atento a cada fase de constituição de um corpo sem órgãos, à fabricação de cada tipo de CsO, quais as intensidades que circulam neste corpo. O corpo sem órgãos do masoquista, por exemplo, é construído de uma forma em que pode apenas ser preenchido por ondas de dor, não que ele busque o prazer de uma forma desviada, ele criou para si um CsO por meios específicos, o qual só pode ser preenchido pela dor. A ideia não é julgar ou condenar os tipos de CsO, mas buscar formas de viver que aumentem a potência do nosso corpo, sem que caiamos na armadilha de construirmos corpos esvaziados ao invés de um corpo sem órgãos pleno.

O corpo sem órgãos, como demonstramos, está em uma batalha constante entre a superfície de estratificação e o plano de consistência. No entanto, não podemos acreditar que se trata de uma simples oposição entre os estratos, os quais devem ser desfeitos a qualquer custo, e o CsO. A desestratificação deve ser feita com muito cuidado, caso

contrário, sobrarão apenas corpos despedaçados, esvaziados: “Corpos esvaziados em lugar de plenos. Que aconteceu? Você agiu com a prudência necessária? Não digo sabedoria, mas prudência como dose, como regra imanente à experimentação: injeções de prudência. Muitos são derrotados nessa batalha.” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 13)

É imprescindível definir o que passa e o que não passa, o que faz passar e o que bloqueia a passagem: “Bloquear, ser bloqueado, não é ainda uma intensidade? Em cada caso, definir o que passa e o que não passa, o que faz passar e o que impede de passar.” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 15). O CsO é um corpo intensivo, os órgãos funcionam como intensidades puras, percorrendo e desfazendo os estratos, tais estratos estão constantemente presentes em nossas vidas, são formas molares, ou seja, instituições, saberes, poderes que aprisionam o desejo e diminuem as potências do homem bloqueando a criação do novo. Portanto, para construir um corpo sem órgãos pleno e desfazer estes estratos que nos amarram, é preciso prudência, saber o que pode passar e quais são os pontos paranoicos: “O corpo é tão somente um conjunto de válvulas, represas, comportas, taças ou vasos comunicantes: um nome próprio para cada um, povoamento CsO, Metrôpoles, que é preciso manejar com o chicote.” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 17)

Porém, não é fácil desestratificar, livrar-se dos estratos, tal experiência pode nos levar à beira da morte, podemos cair em percepções falsas. É necessário conservar uma dose de significância, de interpretação, de subjetividade, só dessa forma podemos responder à realidade: “É necessário guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora...” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 28). Não é possível atingir o CsO e o plano de consistência desestratificando de forma grosseira.

É possível perder o CsO ou mesmo não chegar a produzi-lo, porque o CsO não para de oscilar entre as superfícies que o estratificam e o plano que o libera, não podemos desmanchar os estratos sem cautela, pois isso pode causar nossa queda em buracos negros e impedir-nos de traçar o plano de consistência: “O pior não é permanecer estratificado – organizado, significado, sujeitado – mas precipitar os estratos numa queda suicida ou demente...” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 27)

O que precisamos é ficar em um estrato, buscar um lugar favorável, procurar as linhas de fuga, experimentá-las, procurar os movimentos de desterritorialização, garantir conjugações de fluxos, é somente em uma relação cuidadosa com os estratos que

conseguiremos liberar as linhas de fuga e desprender intensidades contínuas para um CsO:

(...) instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjugações de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra. (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 27)

Deleuze e Guattari afirmam que não devemos perseguir o CsO a qualquer preço, pois dessa forma poderemos cair no erro de encontrar um corpo canceroso, esvaziado ou fascista. É importante entender que a prudência não tem a ver com o culto que prega o meio termo. As passagens encontradas no texto dos filósofos tratam a prudência não como dose, mas como regra imanente à experimentação. Assim, não há regras fixas do que pode ou deve ser feito na criação de um corpo sem órgãos, mas a prudência deve nos guiar, devemos testar os movimentos de desterritorialização e aplicar a desestratificação ou não aplicá-la de acordo com os problemas percebidos na experimentação: “Estamos numa formação social; ver primeiramente como ela é estratificada para nós, em nós, no lugar onde estamos; ir dos estratos ao agenciamento mais profundo em que estamos envolvidos...” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 27)

O protagonista de Carpentier entra em combate com as estratificações, com as máquinas julgadoras, com os juízos de Deus, um combate contra o mundo extremamente organizado. Ao deixar Nova Iorque, o narrador desterritorializa o corpo, rompe com os estratos, com seus antigos hábitos, seu emprego, sua esposa, no lugar de uma vida regrada e morta, encontra um vitalismo perdido, o qual reflete em sua nova forma de criar a arte musical e até mesmo no seu físico:

E eis que depois de vários dias de uma tremenda preguiça mental, durante os quais fui um homem físico, alheio a tudo o que não fosse sensação, queimar-me ao sol. Divertir-me com Rosario, aprender a pescar, habituar-me a sabores de uma desconcertante novidade para meu paladar, meu cérebro se pôs a trabalhar, como depois de um repouso necessário, num ritmo impaciente e ansioso. (CARPENTIER, 2009, p. 226)

O narrador de *Os passos perdidos* quer o mesmo que quis Artaud, se entregar aos acontecimentos, morrer para as coisas que o impedem de viver: “A morte, segundo Antonin Artaud, como na carta XIII do Tare de Marselha, é uma morte-vida-clorofila: morrer para muitas coisas que impedem o homem de viver, de pensar, de criar, de exultar.” (LINS, p. 27)

O personagem de Carpentier, assim como Artaud, reverte essa espécie de morte social imposta, esse cadáver-vivo em que nos transformamos, ele chega ao outro lado do muro, ele chega ao outro lado da existência, ao lado de um devir-vida, a morte não é o fim, mas é a aniquilação de um sujeito fixado, é uma desconstrução do eu:

Mas não devo pensar demais. Não estou aqui para pensar. Os trabalhos de cada dia, a vida rude, a parca alimentação à base de *mañoco*, pescado e *casebe*, deixaram-me mais magro, ajustando minha carne ao esqueleto: meu corpo se tornou enxuto, preciso, com músculos cingidos à estrutura. As más gorduras que eu trazia, a pele branca e flácida, os sobressaltos, as angústias imotivadas, os pressentimentos de desgraças por ocorrer, as apreensões, os latejamentos do plexo solar, desapareceram. Minha pessoa, posta em seu contorno cabal, sente-se bem. (CARPENTIER, 2009, p. 227)

Nosso corpo passou por um processo de adestramento que o condicionou à catástrofe, mas não a catástrofe da automutilação, mas a da mansidão. O processo civilizatório condicionou o corpo ao silenciamento, impôs suas próprias regras, aniquilou os instintos. Apenas alguns corpos fizeram do adestramento uma linha de fuga para a criação de um corpo anárquico. A maioria dos corpos permanece organizado, como é o caso da personagem Ruth, que foi dominada pelos aparelhos de Estado.

Um corpo silenciado pela banalidade não pode ser afetado e um corpo só pode ser definido pela sua capacidade de afetação. O corpo não pode ser definido por seus órgãos ou suas funções, um corpo deve ser definido pela sua capacidade de ser afetado, de entrar em conjunções com outros corpos. Um corpo só é válido pelas suas potências, pelos seus afectos, como eles podem afetar ou ser afetados por outros corpos, para destruir ou ser destruído, para provocar paixões. Enfim, um corpo é um calabouço de possibilidades e de relações, um corpo é um maquinário de conexões infinitas.

O narrador não desorganiza seu corpo porque deseja destruí-lo, mas ao contrário, porque deseja revitalizá-lo, potencializá-lo, abri-lo para novas experiências, dissolver o seu eu, ser aspirado, multiplicado, falar como multiplicidade: “Não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU.” (DELEUZE, 2011, p. 17). Essas relações ou afecções acontecem tanto externamente quanto internamente, levando o narrador para o deslocamento, para o encontro de uma nova subjetividade.

O narrador, em um desejo incontrolável de desorganização assumiu o risco, ele deseja desorganizar esse corpo, ele deseja um organismo caótico, dar um sopro de vida a este corpo, porque um corpo sem órgãos não é um corpo vazio, ao contrário, é cheio de vitalidade, já o corpo organizado é um corpo petrificado, está mais próximo de um

boneco de cera do que de um corpo humano. O personagem quer instaurar o caos nesse corpo, deixar de ser um corpo em funcionamento perfeito para instituir um corpo sem órgãos.

Não é possível criar linhas de fuga se não explodirmos as estratificações e os poderes que dominam o corpo organizado. Lembramos ainda que o corpo sem órgãos não é apenas um corpo biológico, o corpo sem órgãos pode fazer referência a um corpo econômico, social ou político. Assim, também é fácil notar que o corpo do homem não é somente um corpo biológico, mas uma conexão, um mundo instituído também está acoplado ao corpo humano e também controla o organismo do homem. Não é possível criar um corpo sem órgãos sem desorganizar todo um sistema, sem derrubar e arruinar todas as instituições.

Considerações finais

Nesta dissertação, buscamos apresentar uma conversa entre a filosofia de Deleuze e Guattari e o romance *Os passos perdidos* de Alejo Carpentier. Nossa intenção foi expor os pontos de convergência entre o livro e o conceito filosófico de desterritorialização de Gilles Deleuze entendido de maneira ampla. Não podemos negar que foi uma tarefa árdua criar um bloco de ressonância entre o texto literário e o filosófico sem cair em hierarquizações ou reducionismos. Foi difícil encontrar um equilíbrio entre a análise literária e o rigor exigido pela filosofia. Nossa leitura tentou criar pontos de convergências duplos: assim como os conceitos deleuze-guattarianos nos auxiliaram a percorrer a obra *Os passos perdidos*, os *Os passos perdidos* também conseguiram deslocar, ainda que infimamente, os conceitos de Deleuze e Guattari.

A hipótese inicial desta dissertação era que a obra de Carpentier é uma escritura em constantes linhas de fuga. Uma escritura que nos convida a seguir seus rastros, não em linha reta, mas em suas ramificações, em seus rizomas. O processo de construção dessas linhas de fuga nos fez chamar para a conversa os filósofos Deleuze e Guattari. Um encontro entre o escritor que desterritorializa afectos e perceptos e os filósofos que desterritorializam conceitos. Conceitos como desterritorialização, literatura menor e Corpo sem Órgãos se mostraram relevantes para uma leitura de *Os passos perdidos*.

Como já vimos, uma literatura menor é uma literatura que foge das regras estabelecidas pela língua padrão, é um exercício de subversão da língua. Enquanto a língua padrão tende a fechar a linguagem, a literatura a expande. Na literatura menor ocorre uma desterritorialização da língua, não há mais sujeitos, mas agenciamentos coletivos de enunciação, tudo deixa de ser um caso particular, edípiano para tornar-se um caso político. Assim, entendemos literatura menor como um funcionamento do processo de escrita, quando a escrita opera como linhas de variação contínua, com linhas de fuga, de desterritorializações, impedindo qualquer tipo de padronização, estruturação. Partindo do conceito de literatura menor seguimos as linhas de fuga propostas pela escrita carpentiana, assim como percorremos as linhas de fuga do narrador, percebemos que ele deixou a língua inglesa e gradativamente, durante sua viagem para a selva latina retomou o contato com a sua língua materna, o castelhano.

Assim, podemos afirmar, embasados em Deleuze e Guattari, que a literatura menor é atingida quando o escritor consegue mover a língua a ponto de fazê-la vibrar

em toda sua intensidade. Não existe literatura menor que não passe pela desterritorialização da língua, ou seja, para escrever é necessário deixar a zona de conforto, ser estrangeiro ainda que dentro do seu próprio país, renunciar a literaturas dos grandes mestres. Carpentier não falou em seu nome, mas em nome do seu povo. A obra literária não permite sujeitos, mas multiplicidades, devires. Carpentier partiu de sua própria condição de oprimido para desmoronar as estruturas dominantes da língua. Ele fez com que a língua padrão sofresse abalos, fissuras, ele inventou uma língua estrangeira dentro de sua própria língua.

Através da leitura e dos trechos recolhidos do romance *Os passos perdidos* podemos assegurar que ele faz parte de uma literatura menor, já que encontramos dentro dessa narrativa a desterritorialização da língua do narrador, assim como o próprio Alejo Carpentier, ao escrever um livro em espanhol com uma linguagem barroca, desterritorializou o uso comum que se faz da língua castelhana. A linguagem barroca fez a língua espanhola vibrar em intensidade, abriu linhas de fuga, agenciamentos, devires. Também ficou claro que através desse romance Carpentier emprestou sua voz a um povo por vir, refazendo através da literatura um pouco da história e da identidade do povo latino americano.

No segundo capítulo intitulado *A desterritorialização da vida* vimos que, embora *Os passos perdidos* tenha um mote autobiográfico, não se trata de uma obra pessoal, pelo contrário, Carpentier ao escrever tal obra desterritorializou a sua vida e a tornou impessoal, não encontramos um sujeito que fala em sua obra, somente agenciamentos coletivos de enunciação. A escrita literária é uma forma de criar novas linguagens através de possibilidades de vida. A literatura é uma experimentação da vida, pois ela projeta os vários encontros possíveis, já que ela é inseparável do devir. O devir conduz o homem a uma zona de indiscernibilidade, é nessa zona que se encontra a vida pura, impessoal. Como afirma Deleuze e Guattari, o escritor não escreve para se tornar escritor, mas outra coisa que passa pela escrita.

O artista, na concepção de Deleuze e Guattari, só pode construir uma verdadeira obra artística se conseguir apagar os indícios do seu 'eu' dentro dos seus escritos, é necessário a desconstrução do próprio Rosto do escritor. A criação literária pressupõe a recusa da identidade, a recusa de um Rosto que nos é imposto. O ficcionista deve perder o seu 'eu', tornar-se um desconhecido, deixar-se guiar pelas multiplicidades, tornar-se fluxo, devir, homem, mulher, animal, inseto. A única coisa que deve estar em jogo para o escritor é a experimentação. O narrador pôde realizar sua completa

desterritorialização, pois ele soube apagar as marcas do 'eu' na sua obra, as assinaturas da sua face. Carpentier não escreveu a obra a partir de suas neuroses ou dos seus fantasmas, mas a partir de uma vida impessoal. Carpentier realizou uma grande obra, pois em nenhum momento esse escritor teve a intenção de escrever um relato pessoal, ao contrário, há o máximo de impessoalidade em sua obra, é uma verdadeira literatura de experimentação.

Após analisar a desterritorialização da escritura ou literatura menor e a desterritorialização da vida chegamos ao terceiro e último capítulo denominado *A desterritorialização da corpo ou corpo sem órgãos*.

Em *Os passos perdidos* percebemos que o narrador fugiu o tempo todo das coagulações, das sedimentações, dos conjuntos molares, seu corpo tentou aniquilar os estratos que o dominavam. Ele estava mergulhado em um mundo instituído, ele tornou-se um corpo automatizado, plastificado. O empreendimento do personagem durante a narrativa foi desfazer-se do juízo de Deus, das estratificações, das sedimentações e coagulações que se espalhavam sobre seu corpo.

A obra *Os passos perdidos* apresentou-nos personagens que não conseguiram livrar-se do mundo das combinações dadas previamente. Ruth, por exemplo, passou a narrativa inteira representando o mesmo papel, sua vida limitou-se ao confinamento em um palco preferindo sempre a mesma voz, os mesmos gestos ensaiados, ela não conseguiu escapar das estratificações, das coagulações, continuou um corpo organizado, não se entregou à possibilidade do encontro.

A amante Mouche, também não conseguiu se desterritorializar durante a narrativa, embora ela acompanhe o narrador até o interior da Selva, ela não perde seus antigos hábitos e retorna à Nova Iorque sem maiores conflitos interiores ou indagações sobre o ocorrido.

Segundo Deleuze e Guattari o organismo inflige uma ditadura sobre nossos corpos, exige um corpo articulado, cada órgão não pode desviar seu percurso, seus fluxos, sua função. É necessário cheirar com o nariz, olhar com os olhos, caminhar com os pés, pensar com o cérebro, sentir com o tato. A significância pede por interpretação, é necessário interpretar e ser interpretado, os atos são pautados por essa significância, devemos descobrir o que está por trás de cada pequeno gesto, de cada pensamento, codificar os sentimentos, enquanto a subjetivação determina que é imprescindível buscar uma identidade, descobrir quem você é, como se não pudesse haver flutuação, tudo deve ser fixado, demarcado, delimitado.

O protagonista, no início da narrativa, tinha perdido a capacidade de pensar. Um homem preso em um cotidiano sufocante. Dessa forma, ele não tinha condições para engendrar um pensamento, criar a violência necessária para sair do inatismo para o genitalismo.

Ao sair de Nova Iorque, rumo à Selva Venezuelana, convivendo com um povo primitivo, o narrador conseguiu desestratificar-se, ficando mais próximo de sua veia artística, pois ele perdeu gradativamente o elo com os seus hábitos que castravam sua inspiração, sua identidade tornou-se pouco a pouco mais porosa, deu lugar aos devires moleculares, pois, o devir já é molecular, já que não se trata de imitação ou semelhança. Recordemos que Molaridade implica uma constante, uma ideia de maioridade, assim, podemos dizer que o homem é molar, e por este motivo não pode existir um devir homem, mas pode existir um devir mulher, um devir animal, um devir criança. A molaridade sugere um estado de poder e de dominação incompatíveis com o devir, pois o devir existe na molecularidade.

Ainda mais do que outros seres, os artistas estão mais próximos do desejo deleuze-guattariano, do desejo que não é falta, mas heciedade, o desejo como potencializador da vida.

O narrador de Carpentier entrou em combate com as estratificações, com as máquinas julgadoras, um combate contra o mundo organizado e castrador. Ao deixar Nova Iorque, o narrador desterritorializou o seu corpo, rompeu com os estratos, com seus antigos hábitos, seu emprego, sua esposa, no lugar de uma vida regrada e morta, encontrou um vitalismo perdido, o qual refletiu em sua nova forma de criar a arte musical e até o seu corpo biológico foi modificado, encheu-se de vida.

O narrador de *Os passos perdidos* desejou o mesmo que Artaud, foi de encontro aos acontecimentos, morreu para as coisas que bloqueiam a vida, que impedem o homem de criar, de pensar, de sentir, de respirar. O personagem de Carpentier, assim como Artaud, negou se entregar a morte social imposta, negou se tornar esse tipo tão comum na sociedade, essa espécie de boneco em que as estratificações exigem que nos tornemos, ele perfurou o muro, encontrou o devir-vida, a morte apenas das coagulações que impedem a vida, a morte apenas como a desconstrução do eu, como aniquilação de um sujeito enraizado.

O corpo do protagonista tinha passado por um processo de treinamento que o condicionou à ruína, não a ruína da automutilação, a ruína da mansidão. A sociedade moderna condicionou o corpo humano ao silenciamento, impôs suas próprias regras

castradoras, anestesiou os instintos. Porém, enquanto a maioria permaneceu um corpo silenciado, morto, alguns corpos, como o do protagonista, fizeram desse entorpecimento uma linha de fuga para a criação de um corpo anárquico. A maioria dos corpos permanece organizado, como é o caso das personagens Ruth e Mouche, que foram dominadas pelos aparelhos de Estado e permaneceram silenciadas.

Um corpo só pode ser definido pela sua capacidade de afetação, desse modo, um corpo silenciado pela banalidade não pode ser afetado. O corpo não pode ser definido por seus órgãos ou suas funções, um corpo deve ser definido pela sua capacidade de ser afetado, pela sua capacidade de ingressar em conjugações com outros corpos, outros afetos. Um corpo é válido pelas suas potências, pelos seus afectos, como eles podem afetar ou ser afetados por outros corpos, para destruir, ser destruído, provocar paixões. Um corpo é um maquinário complexo, uma conexão infinita de possibilidades e de relações.

O narrador não desorganizou seu corpo porque desejava destruí-lo, ao contrário, porque deseja revitalizá-lo, potencializá-lo, abri-lo para novas experiências, dissolver o seu eu, ser multiplicado, falar como multiplicidade. Essas relações ou afecções aconteceram tanto externamente quanto internamente, levando o narrador para o deslocamento, para o encontro de uma nova subjetividade.

O narrador, em um desejo incontrolável de desorganização assumiu o risco, ele fez do seu corpo um organismo desordenado, deu um sopro de vida a este corpo. O personagem instaurou o caos nesse corpo, deixou de ser um corpo organizado para instituir um corpo sem órgãos.

Não é possível criar linhas de fuga se não explodirmos as estratificações e os poderes que dominam o corpo organizado. O corpo sem órgãos não é apenas um corpo biológico, o corpo sem órgãos pode fazer referência a um corpo econômico, social ou político. Assim, também é fácil notar que o corpo do homem não é somente um corpo biológico, ele é uma complexa conexão, um mundo instituído está conectado ao corpo humano, dominando o organismo humano. Não é possível criar um corpo sem órgãos sem desorganizar todo um sistema, sem mexer com as instituições que reinam neste corpo.

O narrador em sua viagem a lugares exuberantes e pouco “civilizados” alcançou um corpo pleno, cheio de linhas de fuga que não pararam de se bifurcar e fugir. Assim como ele tentou criar linhas de fuga para inventar um corpo sem órgãos, ele tem

consciência que não é possível criar um corpo sem órgãos se estivermos submetidos a uma identidade que nos fixa, a uma sociedade que nos mortifica.

Deste modo, podemos afirmar que o narrador desterritorializou-se, ele foi abalado pelos encontros, pelas intensidades, pelos afetos, por novas conexões, elementos heterogêneos misturam-se ao seu corpo, desorganizaram suas estruturas, a cada novo encontro seu corpo perdeu as antigas funções e ganhou novas funções, deixou gradativamente a ligação com a molaridade, a qual transforma até a morte em um ato mecanizado, ele encontrou o devir-molecular, seu corpo transformou-se em um organismo pleno, em um corpo rizomático, conectável em qualquer parte, cheio de linhas de fuga.

Vimos como o deslocamento foi um fator essencial tanto para o autor, quanto para que o narrador de *Os passos perdidos* começasse uma desterritorialização. Tal desterritorialização atravessou a vida do autor em direção à escrita, desterritorializou a linguagem e toda a sua estrutura narrativa, assim como desterritorializou o corpo do narrador.

No entanto, nas últimas páginas do romance, percebemos que apesar de toda a sua desterritorialização, o narrador é reterritorializado pela arte. Ao escrever o *Treno* (o qual ele só conseguiu compor porque através da viagem conseguiu traçar as linhas de fuga necessária a toda criação artística), ele compreendeu que o *Treno* tinha importância apenas dentro da sociedade contemporânea e não fazia nenhum sentido para o povo da selva.

O parágrafo final do romance indica que o corpo do narrador, ao retornar para Nova Iorque, será novamente estratificado, pois como vimos, as desterritorializações e reterritorializações são movimentos contínuos. Porém, ele já não é o mesmo homem do início da narrativa. Ele conseguiu compreender que um homem que tem a Arte como meta, não está em lugar algum, em tempo algum, é um eterno desterritorializado:

Dentro de dois dias, o século terá completado mais um ano sem que a notícia tenha importância para os que agora me rodeiam. Aqui se pode ignorar o ano em que se vive, e mentem aqueles que dizem que o homem não pode escapar a sua época. A Idade da Pedra, tanto como a Idade Média, ainda se oferecem a nós no dia que transcorre. Ainda estão abertas as mansões sombrias do Romantismo, com seus amores difíceis. Mas, nada disso se destinou a mim, porque a única raça que está impedida de se desligar das datas é a raça dos que fazem arte, e não só têm de se adiantar a um ontem imediato, representando em testemunhos tangíveis, mas também se antecipam ao canto e a forma de outros que virão depois, criando novos testemunhos tangíveis em plena consciência do que foi feito até hoje. Marcos e ignoram a história. O Adelantado situa-se em seu primeiro capítulo, e eu teria podido permanecer ao seu lado se meu ofício tivesse sido qualquer outro que não o de compor música – ofício de fim de raça. Falta saber agora se não serei

ensurdecido e privado de voz pelas marteladas de Comitre que me aguarda em algum lugar. Hoje terminaram as férias de Sísifo. (CARPENTIER, 2009, pp. 297-298)

Neste trabalho apenas indicamos algumas possibilidades de ressonância entre a obra de Carpentier e a filosofia de Deleuze e Guattari. A nossa leitura sobre o romance *Os passos perdidos* de Carpentier está longe de sugerir uma verdade sobre tal obra, mas antes instigar para outras leituras, lembrando que, para Deleuze e Guattari, o livro é uma máquina de conexões infinitas. Indicamos apenas um caminho, um fluxo, entre tantos outros possíveis.

Referências bibliográficas

ARIAS, Salvador (org.). *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Cuba: Casa de las Américas, 1977.

BAUJÍN, J. A; MARTÍNEZ, F. e NOVO, Y. (org.). *Alejo Carpentier y Espana: actas del Seminario Internacional*. Santiago de Compostela: Universidade, Servizo de Publicaciónes e Intercambio Científico, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Rocco, 2011.

_____. *Uma voz vinda de outro lugar*. Trad. Adriana Lisboa. São Paulo: Rocco, 2011.

_____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CARPENTIER, Alejo. *Os passos perdidos*. Trad. Marcelo Tápia. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *Los pasos perdidos*. Editorial Palabras.

_____. *Écue – Yamba – Ó*. Trad. Mustafa Yasbek. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

_____. *O cerco (El acoso)*. Trad. Eliane Zagury. São Paulo: Global, 1988.

_____. *A sagração da primavera*. Trad. Mustafá Yasbek. São Paulo: Editora Brasiliense, 1978.

_____. *O concerto barroco*. Trad. Jocely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

_____. *A harpa e a sombra*. Trad. Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.

_____. *O século das luzes*. Trad. Stella Leonardos. Rio de Janeiro: Editora Labor, 1976.

_____. *O recurso do método*. Trad. Beatriz A. Cannabrava. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1984.

_____. *O reino deste mundo*. Trad. João Olavo Saldanha. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1985.

_____. *El reino de este mundo*. México: Siglo XXI Editores, 1983.

_____. *Literatura e consciência na América Latina*. Trad. Manuel J. Palmeirim. São Paulo: Editora Global, 1969 (edição original).

_____. *O músico em mim*. Trad. Carlos Araújo. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2000.

_____. *Conferencias*, La Habana: Letres Cubanas, 1987.

_____. *Ensayos selectos*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

_____. *Entrevistas*. Havana: Letras Cubanas, 1985. Disponível em: <<http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/AlejoCarpentier.htm>>. Acesso em 10 de fevereiro de 2014.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1988.

_____. *Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.

_____. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Forte. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2009.

_____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2011.

_____. *Sacher-Masoch, o frio e o cruel*. Trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora Ltda, 2009.

_____. *Nietzsche e a filosofia*, Trad. Ruth Joffily e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

_____. *O que é filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

_____. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.

DELEUZE, G., PARNET, C. *Diálogos*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DUBECQ, Maria Elena (org.). *El acá y el allá em la narrativa de Alejo Carpentier*. Buenos Aires: Ediciones Agon, 1984.

ECHEVARRÍA, Roberto González. *Cartas de Carpentier*. Madrid: Editorial Verbum, 2008.

FERRAZ, Silvio; MALUFE, A. C. *Diálogos - Deleuze não colocava a filosofia a serviço da arte tampouco a arte a serviço da filosofia*. Revista Cult, São Paulo, p. 61 - 63, 01 nov. 2006.

FORNAZARI, Sandro Kobol et al. *Deleuze hoje*. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2014.

GONZALEZ, Eduardo. *Alejo Carpentier: El tiempo del hombre*. Caracas: Monte Avila Editores, S.D.

LAPOUJADE, David (org.). *A ilha deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LINS, Daniel. *Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

LÓPEZ, Irene. *Alejo Carpentier: los ritmos de una escritura entre dos mundos*. Salta: Universidade nacional de Salta, 2006.

MOCEGA-GONZÁLEZ, Esther P. *Alejo Carpentier: estudios sobre su narrativa*. Madrid: Editorial Playor, 1980.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MALUFE, Annita Costa. *Poéticas da Imanência: Ana Cristina César e Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

MALUFE, A. C. ; LINS, D. ; GIL, J. *O devir-voz do poema*. In: Daniel Lins e José Gil. (Org.). Nietzsche-Deleuze: jogo e música. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 19-35.

MALUFE, A. C. *Estilo e repetição: Deleuze e algumas poéticas contemporâneas*. Caderno de Letras (UFRJ), n. 26, junho de 2010. Acesso disponível em: http://www.lettras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/062010/textos/cl26062010Annita.pdf. Acesso em 10 de dezembro de 2013.

MICOLETE, Hervé et GELAS, Bruno et al. *Deleuze et les écrivains – littérature et philosophie*. Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2007.

PELBART, Peter Pál. *O avesso do nihilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'art*. Paris: Puf, 2006.

SILVA, Arlenice de Almeida. *O sistema esvaziado no romance do jovem Györgi Lukács*. Revista de Filosofia Trans/Form/Ação. [online], n. 1, volume 29, 2006. <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/tranformacao/article/view/905>. Acesso em 10 de fevereiro de 2014.

SILVA, Cíntia Viera de. *Corpo e pensamento: alianças conceituais entre Deleuze e Espinosa*. Campinas: Ed. Unicamp, 2013.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.