

**Annita Costa Malufe**

Há um conceito bastante recorrente nos textos de teoria ou crítica literária que trazem alguma referência a Gilles Deleuze. Talvez mesmo quem não conheça sua filosofia já o tenha lido ou ouvido em algum lugar. Trata-se do conceito de “gagueira”. No ensaio intitulado “Gaguejou...”, no livro *Crítica e clínica*, Deleuze desenvolve mais pontualmente a ideia de uma gagueira criadora associada a alguns escritores – mas o termo aparece em outros lugares de suas obras também. E esses escritores, os tais “gagos”, são, para ele, alguns dos mais inventivos. Poderíamos estranhar, à primeira vista, por que e como algo que é considerado um “desvio” no modo correto de falar é a tal ponto positivado na obra de Deleuze. A gagueira, que seria um “erro” no bem falar, uma deficiência ou um débito, é revertida ali em um procedimento de linguagem de certo modo intencional, ou até mesmo técnico, adotado por alguns escritores e poetas. A gagueira aparece, em Deleuze, como um procedimento de escrita desejado e desejável; um procedimento extremamente potente em termos criativos.

À primeira vista, é possível este conceito causar um certo incômodo. Ele pode soar como uma espécie de capricho do filósofo, de exagero, tendo como objetivo “forçar a mão” para defender uma certa concepção de estilo liberto do peso da tradição – e da correção. Afinal, em sintonia com as propostas literárias do século XX, para Deleuze é fundamental que se desloque o conceito de estilo: ter estilo, em literatura, deixa de ser a qualidade de quem escreve corretamente, segundo as regras da gramática e da sintaxe. Ter estilo, após todas as experiências das vanguardas, aproxima-se muito mais de uma criação sintática do que de uma obediência à sintaxe da língua mãe. O estilo é antes de tudo uma subversão, uma transgressão às leis gramaticais, estando mais próximo do erro do que do acerto, do desvio do que da norma.

Desse modo, a gagueira, enquanto desvio da norma padrão da fala, se agrega ao coro de quem defende esta outra concepção de estilo a partir de Deleuze. Muitas vezes o possível incômodo com o termo vem daí, sendo corroborado por artigos que se utilizam de alguns filosofemas deleuzeanos para justificar suas leituras de autores da literatura. E, nesse movimento, a gagueira pode acabar tomada em uma associação quase metafórica, acabando, assim, reduzida a um mero tique da fala, ou convertida numa espécie de bandeira, de sinônimo de palavras mágicas como o “erro”, o “desvio”, a “abertura”. O que ocorre, nesses casos, é a perda da força operacional do conceito. Reduzido a uma mera terminologia, ele perde sua espessura, bem como seu traço singular, ou seja: perde aquilo que só ele, ao ser criado, pôde tornar pensável em um determinado momento. Como diz Deleuze, um conceito é criado por força de um encontro violento, com algo ainda não pensado, não pensável; ele vem à existência por ser, subitamente, necessário. Cada conceito nasce, então, enquanto ponto vital em uma determinada malha de relações. Ele é uma peça de um jogo, uma peça em toda uma rede, da qual ele, ao ser retirado, corre o risco de perder totalmente o sentido.<sup>1</sup>

No caso da gagueira, o conceito nasce do encontro do pensamento de Deleuze com procedimentos presentes em algumas poéticas contemporâneas, especialmente as de Samuel Beckett e Ghérasim Luca. Ele nasce nessa rede. Nasce colocando à mostra mecanismos aí operantes e seus efeitos. É importante frisar que a gagueira não seria para Deleuze uma metáfora. E muito menos uma metáfora de impacto, tal como muitas vezes é tratada. Se ele a toma, é literalmente: trata-se de adentrar um determinado mecanismo da linguagem, o qual está presente também naquilo que se denominou entre nós por gagueira.

E o que faz o gago? Ele hesita diante de uma palavra. Ele se esforça para conseguir falar, pronunciar. E, nesse esforço, ele repete, ele retoma, reitera, reforça. Seja uma letra apenas, o som de uma consoante ou uma vogal, seja uma sílaba, ou seja uma palavra, uma expressão, ou mesmo uma frase inteira. Ele repete e sua frase acaba truncada. Há um abalo na linearidade da frase. Há pontos em branco, suspensões. Há prolongamentos inesperados, durações de sílabas que não são normalmente previstas; há lapsos. Gaguejar pode ser, então, hesitar, procurar os modos de dizer, ou procurar as próprias palavras e reiterá-las, repeti-las.

Mas a questão toda nesse funcionamento da gagueira, para Deleuze, se coloca nestes termos: “Será possível fazer a língua gaguejar sem confundi-la com a fala?” (DELEUZE, 1997: 123). Aqui está seu deslocamento conceitual: como pensar uma gagueira da língua e não apenas da fala, como pensar em um procedimento, literário neste caso, que diga respeito a um abalo em toda a língua e não apenas ao abalo de uma fala. Esse modo gago então – que repete os fonemas, tateia as palavras, suspende a frase, quebra a linearidade etc. –, em algumas poéticas, interessaria justamente por este deslocamento: ele não é uma mimetização de modos de falar, mas é, ao contrário, um tremor de base, que faz nascer uma nova língua. Talvez isso equivalha a se perguntar: como construir uma língua a partir da gagueira? Pode uma língua se fazer a partir desse mecanismo desorganizador e repetidor da linguagem?

O poeta Ghérasim Luca (1913-1994) é um dos que aparecem, no ensaio de *Crítica e clínica*, enquanto criador de uma tal língua. Para Deleuze, em Luca, não se trata da imitação uma fala gaga apenas, mas de um procedimento de gagueira responsável pela criação de uma língua própria, uma nova língua (não um dialeto) no interior mesmo do francês (idioma no qual escrevia o poeta romeno radicado na França). O poema citado por Deleuze, “Passionnément” (publicado em 1973), é um bom exemplo do sistema linguístico singular criado por Luca. Vejamos o trecho inicial:

*pas pas paspaspas pas  
pasppas ppas pás paspas  
le pas pas le faux pas le pas  
paspaspas le pas  
paspaspas le pas le mau  
le mauve le mauvais pas  
paspas pas le pas le papa  
le mauvais papa le mauve le pas  
paspas passe paspaspasse  
passe passe il passe il pas pas  
il passe le pas du pas du pape (...)* (LUCA, 2001: 169)

O poema vai progredindo dessa forma: como se as palavras e as orações fossem aos poucos nascendo dessa repetição insistente, seja de uma sílaba, ou de duas ou três que se alternam, depois se somam, e subitamente montam uma palavra. E então os fonemas logo se desmontam, para depois se recombinarem, como descreve Laura Erber em seu artigo: “Cada vez que uma palavra se compõe ou atinge a sua forma usual, o autor novamente a desmonta, recombinando-a e relançando-a numa espécie de fluxo metamórfico que desintegra suas unidades mínimas (fonemas e morfemas)”, de modo que “a língua só consegue avançar Tateando os fragmentos sonoros e suas possibilidades combinatórias (ERBER, 2008: 3).

Se concordarmos com Deleuze, diremos que não se trata de uma imitação do modo de falar do gago, mas de um procedimento que se infiltra lá na fonte donde viriam as palavras. É como se a poética de Luca nascesse do mecanismo da gagueira, tivesse aí seu ponto de irrupção. Cria-se, com isso, uma língua nova que teria a gagueira como funcionamento próprio, como “regra” e não desvio. Para se chegar à oração final, para a qual tende todo o poema, é necessário que façamos todo esse percurso, pelo esforço de dizer, de construir um dizer que dê conta dos muitos sentidos disparáveis pela frase: “Je t’aime passionnément”. Vejamos como termina o poema:

(...) je je t’aime  
 je t’aime je t’ai je  
 t’aime aime aime je t’aime  
 passionné é aime je  
 t’aime passionné  
 je t’aime  
 passionnément aimante je  
 t’aime je t’aime passionnément  
 je t’ai je t’aime passionné né  
 je t’aime passionné  
 je t’aime passionnément je t’aime  
 je t’aime passio passionnément (LUCA, 2001: 176)

O último verso vem então como um grito final, construído aos poucos e portador de um efeito sensível que depende dessa construção, desse percurso de leitura; depende que passemos por esse dizer que se faz diante de nossos olhos e ouvidos. Como diz Deleuze: “A língua inteira desliza e varia a fim de desprender um bloco sonoro último, um único sopro no limite do grito Je t’aime passionnément” (DELEUZE, 1997: 125). Esse movimento fica ainda mais claro ao ouvirmos a leitura que o próprio Ghérasim Luca fazia do poema,<sup>2</sup> em que sua entonação deixa clara a progressão até esse ponto culminante no último verso. Seu modo de ler enfatiza também o tom de hesitação e de esforço diante da pronúncia de algumas consoantes e dos fonemas, apesar da velocidade acelerada de dicção. Essa aceleração, no entanto, não é simplesmente imposta pela leitura de Luca. Ela parece fazer parte do próprio arranjo de palavras. Ela vem à tona se lemos silenciosamente o poema. Trata-se de um tateio aflito das palavras pela voz, dando-se afoita e aceleradamente; no limite do grito, diz Deleuze, mas também, diríamos, no limite do fôlego, como quem corre para dizer algo, mas não consegue dizer tão rápido quanto gostaria.

Dizer e “como dizer” é também a questão em torno da qual gira o poema de Samuel Beckett citado por Deleuze. A gagueira de Beckett seria diferente daquela de

Luca, mas manteria em comum com ela o fato de ser uma gagueira da língua e não da fala, ou seja, um procedimento criador de um abalo mais profundo, ou estrutural, criando um sistema linguístico singular:

*COMMENT DIRE*  
*folie –*  
*folie que de –*  
*que de –*  
*comment dire –*  
*folie que de ce –*  
*depuis –*  
*folie depuis ce –*  
*donné –*  
*folie donné ce que de –*  
*vu –*  
*folie vu ce –*  
*ce –*  
*comment dire –*  
*ceci –*  
*ce ceci –*  
*ceci-ci –*  
*tout ce ceci-ci –*  
*folie donné tout ce – (...)* (BECKETT 1978: 26-27)<sup>3</sup>

Nesse trecho inicial do poema, já é possível observar o movimento descrito por Deleuze: trata-se de proceder por acréscimo de palavras, fazendo a frase crescer pelo meio. Uma palavra é lançada (“folie”), depois repetida acrescida a outras (“folie que de”); em seguida, repete-se essas novas palavras (que de), seguidas do corte (comment dire). A expressão inicial é então repetida, mas agora com o acréscimo de mais uma palavra (“folie que de ce”), e depois outra (“depuis”); é quando repete-se a primeira palavra, mas agora agregada a essas duas novas (“folie depuis ce”), e assim por diante. O poema vai se fazendo por acréscimos paulatinos, pontuados pelo corte do “como dizer” (“comment dire”). Esses acréscimos são, assim, uma espécie de procura desse “como dizer”, um jogo circular em torno dessa busca por palavras. Ou melhor, o poema é essa busca fadada ao fracasso, é o percurso que se dá até esse ponto cego do “bem dizer”. Deleuze cita o título da obra de Beckett *Mal vu mal dit* e nos lembra que “dizer bem nunca foi próprio nem a preocupação dos grandes escritores” (1997: 126). E assim, já que não é o ponto final que importa, uma vez que não se trata de chegar a ele, o que dá o sentido do poema é o próprio percurso. Trata-se de percorrer a busca e a hesitação, fazer nascer uma língua dessa procura. Língua que se faz no movimento mesmo dessa procura: espécie de criação dando-se no tempo real da leitura.

Como se vê, essa língua estranha não está pronta. Ela se dá dentro do idioma francês, mas ela não é a realização de possibilidades previstas nesse idioma. Ela quebra expectativas de seu uso, opera aí onde o idioma falha. Ela vai nascendo e, simultaneamente, criando suas regras, suas constantes e variáveis. Para Deleuze, a fala poética é de um tipo especial, pois ela não se distingue da língua – tal a distinção língua-fala proposta por Saussure. Ao se efetuar, ela efetua seu próprio sistema linguístico. Uma compreensão poética da própria língua teria de enxergá-la como um sistema longe do equilíbrio, heterogêneo, ou seja, composto por vários regimes de signos. Nesse ponto, insere-se a tentativa de Deleuze e Guattari de recusarem a distinção saussuriana língua-

fala, acreditando que ela “foi feita para colocar fora da linguagem todos os tipos de variáveis que trabalham a expressão ou a enunciação” (1995: 39). Por trás dessa distinção, haveria uma concepção da língua como um sistema homogêneo em equilíbrio – o que, para eles, estaria muito longe do efetivo funcionamento da linguagem.

Talvez haja em cada fala, portanto, uma língua se criando (se quisermos manter a terminologia saussuriana). E então, é como se certos poemas radicalizassem isso, nos fazendo viver essa criação em tempo real. Esses poemas tornariam a criação linguística não apenas explícita, mas sensível: fazem com que sua leitura seja a vivência desse processo de criação. O poema se oferece então como um trajeto a ser percorrido. Não para atingir um ponto de chegada, mas para propiciar uma experiência, a cada vez refeita, de sua própria constituição. O poema “toma a forma da onda que o pôs em funcionamento”, como diz Ghérasim Luca na introdução a um recital: o motor de seu poema seria um “choque entre o tumulto e o silêncio”, choque disparando essa onda, esse fluxo donde nasce a forma do poema. Luca termina aí dizendo: “eu me oralizo”.<sup>4</sup> Essa onda seria, quem sabe, o fluxo da palavra oral, ou vocal; e o poema se torna uma espécie de massa sonora que carrega os significados das palavras e os faz oscilar.<sup>5</sup>

Essa experiência é talvez próxima àquela que temos ao estar à escuta de alguém. Vivemos a constituição de uma massa sonora imprevista, na qual não descolamos os sons da voz, os timbres e entonações, os ruídos do ambiente, o corpo, os gestos de quem fala e tantos outros elementos contextuais, daquilo que está sendo dito, dos efetivos “significados” daquela fala. Não sabemos qual será a próxima palavra e, seja qual for, ela já nasce colada a todos esses muitos elementos, e nasce colada mesmo às palavras que a circundam, ao fluxo de linguagem que a carrega. Como separar cada palavra que escutamos de nosso interlocutor deste fluxo sonoro de sua voz? Experiência próxima ainda àquela de ouvir um idioma desconhecido e ficar apenas seguindo a musicalidade desta fala sem nem ao menos conseguir separar uma palavra de outra. Ouvimos apenas um fio sonoro, acompanhando um contínuo de modulações, ondulações e tons de voz.

Com o que poderíamos agregar mais uma característica a este procedimento de gagueira: sua ligação com a palavra vocal, vocalizada. Palavra pronunciada, sonorizada, dita ou escrita para ser ouvida. Mesmo numa leitura silenciosa, podemos ouvir esta música vocal, e ser tomados por estes sons. Sobre os últimos textos de Beckett, incluindo o poema citado, Deleuze afirma haver uma: “Música própria da poesia lida em voz alta e sem música” (1992: 105), nas peças para televisão e prosas poéticas da última fase. Estas repetições que vemos em Ghérasim Luca e em Beckett, repetições de fonemas, sílabas, palavras, e depois expressões, criam então uma sensação de vocalidade. Mesmo lendo silenciosamente, é como se uma voz soasse, viva, tateante, acelerada, em nossas cabeças.

Há uma escuta que é colocada em ação na leitura. A prosa beckettiana, segundo Fabio de Souza Andrade, teria evoluído justamente no sentido de um: “casamento dos olhos que lêem com a fala, da escrita com a escuta silenciosa” (2001: 159), com um narrador que “passa a depender mais e mais das metáforas da oralidade, criando uma escrita que se vale da escuta para se constituir” (IDEM: 160). Nessa prosa poética, arrastada pela arte dramática, o que se vê é uma: “maior atenção às entonações que as palavras assumem ao serem proferidas em voz alta” (IDEM: 161).<sup>6</sup> A entonação e as inflexões que a voz assume se tornam fundamentais para o sentido que se constrói nas últimas obras, ou seja, o sentido dos textos não se separa das ondulações vocais que o compõem. Textos como *L’Innommable*, *Comment c’est* ou o pequeno *Pas moi* são

verborrágicos, de uma verborragia no entanto feita por um vocabulário pequeno, em que muitas palavras são retomadas, ditas e reditas com obsessão, em falas em que impera a repetição, a gagueira. É aí que Fabio de Souza Andrade enxerga uma “metamorfose do texto em partitura para uma música verbal”, fosse esta música efetivamente encenada ou não.

Assim, para além de uma proximidade com o diálogo dramático, algo tão marcante e evidente na produção de Beckett, o que começa a ocorrer – especialmente em textos seus não específicos para teatro – é uma atração pela corrente sintática da fala, pela sonoridade das entonações e inflexões, pelo fluxo vocal. A composição do texto se torna, ao mesmo tempo que dramática, musical, mas de uma música que seria a da fala – e não uma música para ser cantada, para ser posta em melodias. O material vocal que lhe interessa é muitas vezes o do monólogo, de uma voz solitária que parece girar obsessivamente em torno de alguns temas, histórias, memórias, imagens. E a fala é então uma corrente sonora de inflexões, mudanças de velocidades, paradas, hesitações, retomadas, criando todo um ritmo peculiar: um fio sonoro continuado.

Esse efeito de vocalização presente em Beckett, mas também em Luca – ainda que de modos diferentes em cada um –, se liga invariavelmente ao procedimento repetitivo donde nascem as palavras, à gagueira que cria uma língua. Ele se liga a um movimento que para nós é tipicamente do registro oral: a reiteração de palavras, bem como o “tropeçar” nas palavras, a hesitação diante de uma sílaba, de um som inicial de um fonema, o esforço por dizer algo, o silêncio invadindo o que é dito... – movimentos que, na escrita, tendem a desaparecer ou a serem vistos como “sobras” desnecessárias, a serem evitadas, tal a condenação à repetição que a tradição retórica nos ensinou. Daí a sensação de vocalidade que parece acompanhar a leitura desses textos.

Ao falar em vocalidade, refiro-me à diferença empírica entre as formas do falado e do escrito, principalmente naquilo que diz respeito aos modelos cultural e historicamente consolidados – e não a uma necessidade de distinção, muitas vezes defendida, entre as linguagens escrita e oral. Refiro-me, antes, àquilo que Barthes chama a atenção no artigo “Da fala à escrita”, em *O grão da voz*: ao transcrevermos um texto falado, notamos a presença de expressões, palavras, modos de dizer que não fazem parte daquilo que estamos acostumados como sendo o discurso escrito. São reiterações, conectivos, expressões fáticas, tudo aquilo que usamos como apoio ao falar. Ou seja, há algo que, para nós, seria típico da comunicação escrita, seria esperado na forma escrita de um texto. Há modelos que povoam o senso comum e o bom senso do que seria a correta forma do escrito. De modo que há expressões e movimentos que são típicos da fala e que, ao lermos, associamos rapidamente à vocalidade, temos uma sensação, no corpo, de uma voz que soa. É neste sentido que podemos afirmar que gaguejar é uma ação que remete à linguagem vocalizada. Quando se diz que fulano é gago, diz-se isso em referência a seu modo de falar, e não ao de escrever. E, ao lermos algo que remete ao gaguejar, temos rapidamente uma sensação de transcrição de uma voz, mais do que a sensação de um texto escrito, pertencente ao modo escrito da linguagem.

Não teríamos como entrar em uma discussão mais ampla da opção, para os nossos propósitos, pelo termo vocalidade em lugar de oralidade.<sup>7</sup> Mas vale ressaltar que, em Deleuze, o uso do termo oralidade aparece em *Lógica do sentido* remetendo-nos ao universo da psicanálise (cf. série “Da oralidade”). A fase oral da criança como aquele momento em que a boca é um órgão que ainda não tem a linguagem; o comer e o falar

ainda não se separaram. Assim, a oralidade remete à profundidade e mistura dos corpos, aos ruídos que ainda não se separaram dos sons, os sons que ainda não são articulados, todo um “sistema sonoro pré-vocal”. Em seguida, ele se refere ao “progresso do vocal sobre o oral”, o que seria a “passagem do ruído à voz”, a aquisição da linguagem: o acontecimento, diz ele, que fará da voz uma linguagem.<sup>8</sup> De modo que, em Deleuze, seria mais pertinente a utilização do termo vocalidade, ao buscarmos uma palavra que favoreça nossa tentativa de ultrapassar a distinção discurso falado X escrito e, ao mesmo tempo, possa nos aproximar da idéia de uma presença do som da voz nas linhas aparentemente (ou empiricamente) silenciosas do papel.

É esta presença do som nas linhas silenciosas do papel que parece importante para Deleuze ao definir o estilo em literatura. Para ele, o estilo seria uma questão intimamente ligada ao potencial de dar a ouvir de um texto. Em *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, podemos encontrar, em diferentes momentos da entrevista, afirmações suas que relacionam estilo e som – pincemos algumas: “O estilo é algo puramente auditivo”; “Mas o estilo é sonoro e não visual”; “(...) levar toda a linguagem a uma espécie de limite musical. Ter um estilo é isso”; e ainda: “(...) faz-se com que se leve toda a linguagem até um tipo de limite. É o limite que a separa da música. Produz-se uma espécie de música”.

O estilo se relaciona, portanto, à qualidade que um texto pode ter de conferir às palavras escritas – que, em termos empíricos e fenomenológicos, são silenciosas – uma potência que não é própria do escrito. Há, em Deleuze, uma espécie de contra-fenomenologia aqui. Trata-se de ultrapassar os órgãos dos sentidos, transversalizá-los. A literatura e as artes não são uma questão dos sentidos apenas. Se passam por eles, e precisam por eles passar, é para ir além e colocar olhos e ouvidos por todo corpo, por toda parte.<sup>9</sup>

Ter estilo é propriedade desses escritores que levam a língua a um certo limite, e, ao fazê-lo, criam uma outra língua. Mas, ao conceituar esse limite, é preciso enxergar o esforço de Deleuze em localizar uma extremidade, uma borda, da própria língua: limite não-linguageiro, não-linguístico. A sintaxe raspa aquilo que não lhe pertence; as palavras são tomadas por um campo que não é o delas. Limite sonoro: “música ou silêncio”, um balbucimento, um sussurro, um grito, uma gagueira. Ter um estilo é tratar a língua de uma maneira tal, a ponto de “extrair daí gritos, clamores, alturas, durações, timbres, acentos, intensidades” (DELEUZE e GUATTARI, 1995: 50). É tratar a língua musicalmente, o que equivale a tratar a língua não apenas como um código linguístico – que possui um referente e um manifestante (objeto e sujeito de enunciação), um significado e um significante, expressão e conteúdo – mas tratá-la como um fluxo, que arrasta todos os regimes de signos, colocando sobre um mesmo plano toda natureza de coisas; palavras, corpos, reminiscências, fabulações, afectos,<sup>10</sup> conceitos.

O interessante é notar como essa concepção está presente não apenas naquilo que identificaríamos como as “designações” dos escritos de Deleuze, mas na própria composição da grande maioria de seus textos. Sua escrita não apenas conceitua o estilo, mas experimenta, efetua, o próprio conceito ao longo de sua construção. Após seus primeiros livros, que eram obras que tendiam mais para uma história da filosofia, uma certa experimentação da escrita se impôs, diz ele, enquanto condição para o desenrolar de sua filosofia:

Comecei então a fazer dois livros nesse sentido vagabundo, *Diferença e repetição*, *Lógica do sentido*. Não tenho ilusões: ainda estão cheios de um aparato universitário, são

pesados, mas tento sacudir algo, fazer com que alguma coisa em mim se mexa, tratar a escrita como um fluxo, não como um código (1992: 15).

Esse tratamento da língua como um fluxo e não um código é buscado por Deleuze ao longo de sua obra e, segundo ele, principalmente a partir de *Diferença e repetição* (1968) e *Lógica do sentido* (1969). Obras que, poderíamos dizer, serão marcantes no que diz respeito à constituição daquilo que será seu pensamento mais próprio, ou seja, a sua criação conceitual mais autoral. Assim, esse tratamento especial da língua foi algo que surgiu como necessidade de constituição conceitual, não configurando uma ornamentação retórica, mas uma necessidade expressiva forçada pela própria trama dos conceitos, na construção daquilo que ele e Guattari vão definir como o “plano de imanência” da filosofia.<sup>11</sup> Ou seja, tal trama não existe fora da composição que foi nascendo concomitantemente a ela.

Se escolhi falar aqui da gagueira, foi então porque, dentre alguns procedimentos utilizados por Deleuze, ela é talvez um dos mais presentes. A gagueira em Deleuze é de um tipo específico. Certamente não se trata da repetição de fonemas e morfemas, como o faz Ghérasim Luca, tampouco de acréscimos paulatinos de palavras, como em Beckett. Antes de tudo, os elementos que se repetem na escrita de Deleuze são maiores, mais extensos. Há motivos ou motes que retornam, que são, em geral, formulações conceituais. São frases inteiras, que sofrem pequenas modificações e são repetidas, retomadas, ao longo de um mesmo texto – ou retomadas de uma obra a outra. A formulação acerca do estilo, por exemplo, é um desses motes. A mais frequente é uma variação em torno de uma frase de Proust, de *Contra Sainte-Beuve*: “Os belos livros são escritos em uma espécie de língua estrangeira” (PROUST, 1988: 141). Ela é por vezes retomada na íntegra, mas mais frequentemente é apropriada por Deleuze, em variações diversas, em torno da ideia de que “o estilo é como uma língua estrangeira dentro da língua”, e se faz presente repetidas vezes, principalmente em *Kafka por uma literatura menor*, em *Mil platôs e Crítica e clínica*.

A formulação acerca do sentido é outra bastante reiterada. Em *Lógica do sentido* ela percorre todas as séries. A cada vez retomada de um modo diferente, deslocada em relação a que veio anteriormente, ou virá depois, ela é repetida inúmeras vezes, variando paulatinamente, ritmando a leitura. Por exemplo, referindo-se à característica incorpórea do sentido, temos ocorrências como: “vapor incorporeal que se desprende dos corpos”; “um impassível, um incorporeal, sem existência física nem mental”; “efeito incorporeal distinto das ações e das paixões do corpo”; “acontecimento ideal distinto de toda sua efetuação presente”; “efeito de superfície, impassível e estéril”; “o brilho, o esplendor do acontecimento, é o sentido”, e assim por diante. Em *Diferença e repetição* ela também estará presente, em outros contextos, bem como a formulação acerca do não-senso, outro mote presente tanto em uma quanto em outra obra de modos bastante aproximados.

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



pequenos ritmos localizados e seu ritmo mais amplo, composto por todos os pequenos ritmos locais e suas intermodulações.

Esses motes vão tramando sua escrita, criando um movimento espiralado que faz com que um conceito se ligue a outros de modos diversos – isto é, entre dois conceitos não há apenas um encaixe possível. A cada vez que os motes retornam, aparecem com uma pequena variação, e a cada vez imantando diferentes elementos, questões ou conceitos. É como se eles multiplicassem os encaixes conceituais, mas não de modo explicativo ou explícito. O que ocorre é que o leitor vai sendo levado por uma corrente sonora e vai vivendo a constituição de vários conceitos simultaneamente. A matriz repetida vai se tornando então uma espécie de refrão que percorre o texto, um motivo, ritmando a leitura, criando ressonâncias internas, pequenos ciclos. Assim, é como se o leitor fosse incluído no curso temporal em que os conceitos se criam. O texto encena a criação conceitual, uma vez que, a partir das repetições, inclui o tempo em seu curso. Simultaneamente, o conceito se torna inseparável desta trama que assistimos, e que o constitui.

Assistimos no texto a uma encenação de sua própria constituição. Há um convite para que o leitor experimente esse passo a passo, viva esse processo; algo próximo ao que vimos acontecer nos textos de Beckett e Ghérasim Luca. O fluxo das palavras é também o fluxo que se cria em nossa leitura, e o sentido depende deste percurso sugerido pelo poema. Ele não se restringe a uma significação do tipo “isto que dizer aquilo”. Ele depende de uma vivência, de uma experimentação de seu desenrolar – que só pode se dar, a cada vez, em cada leitura.

Não bastaria dizer que tratar a escrita como um fluxo, utilizando-se muitas vezes de procedimentos próximos aos de alguns escritores, é o resultado de “influências” literárias. Neste encontro entre a filosofia de Deleuze com Beckett, Luca e com tantos outros autores, o que se passa é antes da ordem da contaminação e da necessidade. O quanto alguns escritores (e artistas ou cientistas ou filósofos) indicam, sinalizam, a constituição de certas linhas de força, a intuição de determinados movimentos, até então inexistentes ou apenas silenciados nas linhas mais aparentes de uma cultura. O quanto alguns autores subitamente tornam sensível, em sua composição, uma certa noção de tempo, por exemplo, uma nova sensibilidade do tempo até então camuflada.<sup>12</sup>

É o que ocorre com a questão da gagueira. O que Deleuze talvez busque singularizar com esse conceito é um tipo específico de repetição que tem por efeito um ato criativo e não reiterativo: encontrar aquele ponto em que repetir não é mais reiterar o mesmo mas sim proporcionar uma quebra, um salto, em que o diferente emerge. Como vimos na gagueira poética, surge uma nova língua. Um novo sistema se autonomiza. Há, na gagueira, portanto, uma repetição que é justamente a condição desse surgimento. O poema encena o próprio surgimento dessa língua, encontra seu sentido nessa encenação, em tornar sensível esse aparecimento de uma língua a partir da repetição. As palavras parecem brotar dessa fonte repetitiva, o dizer não se separa desse movimento e encontra nele seu próprio fluxo. Assim com os conceitos: encontrar a repetição fértil, a repetição que força a criação conceitual. Os conceitos nascem de encontros, mas é preciso, na repetição que é cada texto, na repetição que é cada esforço de dizer, a repetição diferenciada, de cada encontro. Para que dizer um conceito não seja simplesmente lembrar o encontro de origem, para que o conceito não se restrinja à sua faceta

representativa e reiterativa. Que o texto, afinal, não seja apenas a tentativa frustrada de uma re-apresentação, uma nostalgia do mundo e das coisas vividas.

Annita Costa Malufe  
Pós-Doutoranda, PUC-SP

---

### Notas

<sup>1</sup> “Um conceito está privado de sentido enquanto não concorda com outros conceitos, e não está associado a um problema que resolve ou contribui para resolver” (DELEUZE e GUATTARI, 2000: 103).

<sup>2</sup> Disponível no CD *Ghèrasim Luca par Ghèrasim Luca* (Seuil, 2001).

<sup>3</sup> “COMO DIZER// loucura –/ loucura isto de –/ isto de –/ como dizer –/ loucura isto de que –/ desde –/ loucura desde que –/ dado –/ loucura dado que isto de –/ visto –/ loucura visto que –/ este –/ como dizer –/ isto –/ este isto –/ isto aqui –/ todo este isto aqui –/ loucura dado todo este –/ visto –/ loucura visto todo este isto aqui de –/ isto de –/ como dizer –/ ver –/ entrever –/crer entrever –/querer crer entrever –/ loucura isto de querer crer entrever o que –/ o que –/ como dizer –/ e onde –/ isto de querer crer entrever o que onde –/ onde –/ como dizer –/ lá –/ acolá –/ longe –/ lá longe acolá –/ quase que –/ lá longe acolá quase o que –/ o que –/ como dizer –/ visto tudo isto –/ todo este isto aqui –/ loucura isto de ver o que –/ entrever –/ crer entrever –/ querer crer entrever –/ lá longe acolá quase o que –/ loucura isto de querer crer entrever aí o que –/ o que –/ como dizer –/ como dizer” (tradução de Marcos Siscar, inédita).

<sup>4</sup> “*Je parcours aujourd’hui une étendue où le vacarme et le silence s’entrechoquent – centre choc –, où le poème prend la forme de l’onde qui l’a mis en marche. Mieux, le poème s’éclipse devant ses conséquences. En d’autres termes : je m’oralise*” (LUCA, 2001: XII-XIII).

<sup>5</sup> Na introdução a esse volume que reúne três livros de Luca (*Héros-limite, Le Chant de la carpe e Paralipomènes*), André Velter também se refere, ainda que rapidamente, à ideia de massa sonora.

<sup>6</sup> Fábio de Souza Andrade salienta ainda que “na obra final Beckett brinca com estes limites entre a escrita e a fala”, bem como com a relação entre a voz gravada e a voz ao vivo, utilizando-se até mesmo de gravadores em cena ou da voz em *off*, sem a presença de personagens no palco. Há toda uma relação da voz e da presença do corpo, do dizer e do ver, que se evidencia (IDEM: 161). Nesse sentido, podemos lembrar, ainda, de uma de suas últimas obras: *Mal vu mal dit* (1981).

<sup>7</sup> Paul Zumthor também diz preferir o termo “vocalidade” ao de “oralidade”, por achá-lo mais adequado à sua investigação da historicidade de uma voz, seu uso, sua performance na leitura em voz alta, ou ainda, o “aspecto corporal dos textos medievais, seu modo de existência enquanto objetos de percepção sensorial” (ZUMTHOR, 1987: 21).

<sup>8</sup> “A passagem do ruído à voz, nós a revivemos constantemente em sonho; os observadores notaram muito bem como os ruídos chegando ao dormente se organizam em voz presentes a acordá-lo” (DELEUZE, 1974: 199).

<sup>9</sup> Esta questão é pontualmente tratada por Deleuze em *Francis Bacon, Logique de la sensation*, em relação à pintura mas com alusões à música. “É certo que a música atravessa profundamente nossos corpos, e nos coloca uma orelha no ventre, nos pulmões etc. (...) Ela livra os corpos de sua inércia, da materialidade de sua presença. Ela desencarna os corpos” (DELEUZE, 2002: 55).

<sup>10</sup> Vale salientar que, nas traduções brasileiras, a grafia do conceito de *affect* adotada é esta (*afecto*).

<sup>11</sup> Em diversos momentos de *Mil platôs*, mas especialmente na obra *O que é a filosofia?*.

<sup>12</sup> O que está em jogo aqui é a terceira síntese do tempo, o tempo da repetição da diferença – tal concepção é formulada por Deleuze especialmente em *Diferença e repetição*, mas concerne a toda sua obra.

### Referências

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett, o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004 (do original *Le Grain de la voix*, 1981).

- BECKETT, Samuel. *Poèmes, suivis de Mirlitonnades*. Paris: Minuit, 1978.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997 (do original *Critique et clinique*, 1993).
- \_\_\_\_\_. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2006 (do original *Différence et répétition*, 1968).
- \_\_\_\_\_. *Francis Bacon, Logique de la sensation*. Paris: Seuil, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974 (do original *Logique du sens*, 1969).
- \_\_\_\_\_. “L’Épuisé”. In: BECKETT, Samuel. *Quad et autres pièces pour la télévision*. Paris: Minuit, 1992.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2000 (do original *Qu’est-ce que la philosophie?*, 1991).
- \_\_\_\_\_. *Mil platôs – vol.2*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1995 (do original *Mille plateaux – Capitalisme et schizophrénie*, 1980).
- ERBER, Laura. “Escrever com a boca: violação da palavra e liberação dos sentidos prisioneiros na poesia de Ghérasim Luca”. Anais do XI Congresso Internacional da Abralic. São Paulo, 2008. Disponível em <[http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/005/LAURA\\_ERBER.pdf](http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/005/LAURA_ERBER.pdf)>, acesso em 08/10/2009.
- LUCA, Ghérasim. *Héros-limite, suivi de La chant de la carpe et de Paralipomènes*. Paris: Gallimard/ Poche, 2001.
- PROUST, Marcel. *Contra Sainte-Beuve*. Trad. Haroldo Ramansini. São Paulo: Iluminuras, 1988 (do original *Contre Sainte-Beuve*, s/d).
- ZUMTHOR, Paul. *La Lettre et la voix*. Paris: Seuil, 1987.

### Resumo

Para Gilles Deleuze, a filosofia não poderia ser concebida separadamente a um trabalho intenso com a potência das palavras – e, portanto, com o estilo do texto. Para nos aproximarmos de seu conceito de estilo, e pensarmos suas implicações e trânsitos com a poesia hoje, vale recorrer a seus próprios procedimentos composicionais, a partir de suas ressonâncias com duas poéticas que lhe serviram de inspiração: Samuel Beckett e Ghérasim Luca.

**Palavras-chave:** Estilo; Deleuze; repetição; poesia moderna e contemporânea.

### Abstract

For Gilles Deleuze, the philosophy could not be separated of a hard work with the power of words– and therefore with the style of the text. Towards his concept of style, and thinking its implications and connections with poetry today, this article analyzes some of his compositional procedures, and their resonances with two poets who had served him as inspiration: Samuel Beckett and Ghérasim Luca.

**Key words:** Style; Deleuze; repetition; modern and contemporary poetry.