

DELEUZE E A LITERATURA

Jacques Rancière

MATRAGA nº 12, 1999

Texto apresentado nos "Encontros Internacionais Gilles Deleuze", no Colégio Internacional de Estudos Filosóficos Transdisciplinares, na UERJ, nos dias 10, 11 e 12 de junho de 1996. A tradução é de Ana Lúcia Oliveira.

Com o título acima, não pretendo propor uma sistematização das análises complexas e numerosas que Deleuze consagrou à literatura. Meu problema, de fato, não é o de compreender a literatura segundo Deleuze, mas, antes, compreender Deleuze a partir da relação que suas análises implicam com aquilo que eu denominaria a metafísica objetiva da literatura.

Isso supõe uma primeira especificação, quanto ao sentido da expressão "a literatura". Não entendo por tal expressão o conjunto das produções da arte de escrever. Refiro-me ao conceito de literatura tal como foi elaborado no século passado, como idéia de uma modalidade nova e específica dessa arte. Não um novo nome para as belas letras, a poética ou a ficção, mas o nome de uma arte nova, que substituiu as regras das artes poéticas e as normas da representação por seu princípio. Essa arte nova, obrigada a dar às suas produções um fundamento que substituísse as regras da poética, realizou isso identificando-se com um modo específico do pensamento. É essa identificação que designo pelo nome de metafísica objetiva da literatura. E meu objetivo será o de ver como as análises deleuzeanas intervêm no campo dessa metafísica, nele produzindo efeitos de deslocamento específicos.

Partirei do texto consagrado por Deleuze ao *Bartleby* de Melville, pois essa análise específica nos conduz diretamente ao centro da metafísica da literatura e nos revela o tratamento específico a que Deleuze a submete.

O texto se chama "Bartleby ou a fórmula"¹. E esse título condensa de fato o modo de leitura das obras próprio a Deleuze. A obra, para ele, se vincula sempre, em última instância, a uma fórmula: uma operação material que a materialidade de um texto realiza. Esse termo situa o pensamento da obra em uma dupla oposição. De um lado, a fórmula se opõe à história, à intriga aristotélica. De outro, ela se opõe ao símbolo, à idéia de um sentido escondido por trás da história. *Bartleby* não é a história das esquisitices e das infelicidades de um pobre escrivão. Tampouco é um símbolo da condição humana. É uma fórmula, uma performance.

Como teremos a ocasião de observar, a clareza de princípio dessa dupla oposição não subsiste tão facilmente em sua aplicação. E a pureza da "fórmula", em uma análise detalhada, é submetida a mais de um vaivém entre os pólos recusados da história e do símbolo. Entretanto o caso de *Bartleby* parece privilegiado. A fórmula do livro pode ser resumida, com efeito, na materialidade de uma fórmula lingüística: o célebre *I would prefer not to* que o estranho escriturário opõe aos pedidos mais sensatos e mais gentis de seu patrão. Em certo sentido, a fórmula é apenas esse bloco de palavras, esse puro mecanismo que constitui a essência do cômico. E *Bartleby*, como nos diz Deleuze, é uma história cômica, a se tomar no sentido mais literal.

No entanto o cômico da fórmula não é apenas o mecânico aplicado sobre o vivo. É o mecânico que desorganiza a vida, uma certa vida. A fórmula corrói a organização racional do estudo e da vida do advogado. Ela estilhaça não apenas as hierarquias de um mundo mas também aquilo que as sustenta: as ligações entre causas e os efeitos que delas se pode esperar, entre comportamentos, as motivações que lhes podem ser atribuídas e os meios que se tem para infletir-los. A fórmula leva à catástrofe a ordem causal do mundo que rege aquilo que se denominará, em termos schopenhauerianos, o mundo da representação.

A fórmula de *Bartleby* realiza assim, em cinco palavras, um programa que poderia resumir a novidade específica da literatura. E seu próprio enunciado é estranhamente próximo daqueles que definem essa novidade. "Preferir não" pode ser parafraseado e interpretado de diferentes maneiras, dentre as quais uma é: "renunciar a preferir", "não querer mais preferir". Nessa versão, ela se torna formalmente homóloga a uma das fórmulas canônicas que normatizam a vontade de literatura. Quero falar do princípio flaubertiano célebre: não há temas belos e feios, nenhuma razão para preferir Constantinopla -- quer dizer, os faustos do Oriente e da História -- a Yvetot -- quer dizer, a humidade e o acinzentado sem história da província francesa. Não há isso porque o estilo é uma maneira absoluta de ver as coisas².

A fórmula é bem conhecida sem que sejam, entretanto, reconhecidos a natureza exata da sua potência de ruptura nem o caráter propriamente metafísico de suas implicações. Ela declara a ruptura da literatura como tal com o sistema representativo, de origem aristotélica, que sustentava o edifício das belas letras. O cerne desse sistema era o princípio de normatividade do representado. Segundo tal princípio, era o assunto representado que comandava as formas de sua representação, os gêneros adequados e também os modos de expressão correspondente. Segundo se representassem reis ou burgueses, pastores ou animais, devia-se escolher formas poéticas pertencentes a gêneros diferentes e implicando leis de composição diferentes. E devia-se utilizar linguagens e tons diferentes: da unidade nobre do estilo trágico em que a criada expressa seus pensamentos baixos no estilo elevado de sua senhora à diversidade pitoresca do romance em que cada um fala a linguagem correspondente à sua condição.

Em suma, o que sustentava o edifício mimético era a hierarquia dos representados. E é precisamente nesse ponto que a fórmula flaubertiana assume toda a sua força. A simples anulação dessa hierarquia sinaliza a ruptura literária, o desabamento de todo um sistema normativo e de todos os critérios de reconhecimento da validade das obras a ele relacionados. Coloca-se então a questão: o que é que sustenta de fato o edifício da literatura e que dá a medida do valor de suas obras?

Há um tipo de resposta fácil e amplamente atestada. Consiste em dizer: onde não há mais a lei exterior, há a lei interior. A literatura substitui as verificações da semelhança mimética e as normas da *inventio*, da *dispositio* e da *elocutio* pela demonstração de sua própria potência. Sua verdade é *index sui*. Essa idéia da autonomia e da auto-demonstração literárias pode ser interpretada de três maneiras. Primeira versão: a potência da obra é a potência da individualidade singular que a produz. Segunda versão: ela é a potência da totalidade fechada sobre si mesma e trazendo ela própria sua regra de unidade. Terceira versão: ela é a potência pura da linguagem, quando esta se desvia de seus usos representativos e comunicativos para se voltar para seu ser próprio.

Todas essas respostas soam bem e tiveram uma longa fortuna. Mas permanecem, para retomar a expressão de Mallarmé, gracejos de comediantes e de prefaciadores, a menos que seja dado, mais ou menos discretamente, um fundamento inteiramente diferente³. O grande ancestral da fórmula das duas leis, São Paulo, não enganava acerca disso: a autonomia daquele que se libertou da velha lei é sua sujeição à potência que o redimiou. O que sustenta a obra "autônoma" da literatura emancipada é uma heteronomia de um outro gênero, é sua identificação com uma potência própria do pensamento, com um modo específico de presença do pensamento na matéria que é também heteronomia do pensamento.

Todas as tentativas que quiseram dar consistência à literatura apoiaram-se, mais ou menos explicitamente, em uma mesma metafísica. Elas buscaram substituir o que dava à *tekhnè* seu fundamento, ou seja, essa *physis* cuja obra a *tekhnè* imitava e completava. Elas reivindicaram como fundamento da potência literária uma outra natureza, contra-natureza, até mesmo anti-natureza, que fosse para o *estilo* da literatura aquilo que a *physis* era para a arte da representação.

O estilo é -- segundo Flaubert, cabe lembrar -- uma maneira *absoluta* de ver as coisas. As palavras têm um sentido, mesmo quando são empregadas pelos escritores. E *absoluto* quer dizer *desvinculado*. O estilo é a potência de apresentação de uma natureza desvinculada. Desvinculada de quê? Das formas de apresentação dos fenômenos e de ligação entre os fenômenos que definem o mundo da representação. Para que a literatura afirme sua potência própria, não basta que ela abandone as normas e as hierarquias da *mimesis*. É preciso que abandone a metafísica da representação. É preciso que abandone a "natureza" que a funda: seus modos de apresentação dos indivíduos e as ligações entre os indivíduos; seus modos de causalidade e de inferência; em suma, todo seu regime de significação.

A potência da literatura deve então ser apreendida nessa zona anterior aos encadeamentos representativos, em que operam outros modos de apresentação, de individuação e de ligação. É precisamente a essa exploração que se entrega o jovem Flaubert nessa primeira *Tentação de Santo Antônio* que dá a suas declarações sobre o absoluto literário a base sem a qual elas seriam apenas gracejos de comediantes. É bem esse o conteúdo dessa "tentação" à qual Antônio é submetido por um diabo que é, em primeiro lugar, um espinosista à moda do século XIX -- um espinosista contemporâneo de Schopenhauer. Após o encontro de Antônio com a proliferação de monstros -- corpos sem órgãos --, esse diabo o carrega em uma viagem aérea através dos espaços em que Antônio ouve os pedaços de seu ser se entrecrocarem com rangidos estridentes e com vibrações arrastadas. Esse movimento de dissociação do corpo e do mundo da representação leva Antônio à descoberta de formas novas, inauditas, de individuação, que o diabo enumera do seguinte modo: "existências inanimadas, coisas inertes que parecem animais, almas vegetativas, estátuas que sonham e paisagens que pensam"⁴. Essas formas constituem, como ele lhe diz, uma "corrente sem extremidades e sem fim", que não pode ser tomada nem pelo começo nem pelo fim, mas sempre pelo meio.

A potência própria da literatura deve ser aí apreendida, nessa zona de indeterminação em que as individuações antigas se desfazem, em que a dança eterna dos átomos compõe a cada instante figuras e intensidades inéditas. A potência antiga da representação dizia respeito à capacidade do espírito organizado de animar uma matéria exterior informe. A potência nova da literatura é apreendida, inversamente, no ponto em que o espírito se desorganiza, em que seu mundo racha, em que o pensamento explode em átomos que experimentam sua unidade com átomos de matéria. É o que a pedagogia do diabo espinosista explica a Antônio: "Freqüentemente, a propósito de qualquer coisa, de uma gota de água, de uma concha, de um cabelo, paraste imóvel, a pupila fixa, o coração aberto.

O objeto que contemplavas parecia te invadir, à medida que te inclinavas em direção a ele, e laços se estabeleciam: vós vos estreitáveis um contra o outro, vos tocáveis por aderências sutis, inumeráveis"⁵

Não seria difícil traduzir essas aderências sutis, essas paisagens que pensam ou esses pensamentos-seixos no léxico deleuzeano. Um diabo mais moderno traduziria isso pelos seguintes mandamentos enunciados em *Mil Platôs*: "reduzir-se a uma linha abstrata, um traço, para encontrar sua zona de indiscernibilidade em relação a outros traços e entrar assim na hecceidade como na impessoalidade do criador"⁶. Mas minha questão não é a de mostrar que Flaubert já é antecipadamente deleuzeano ou que Deleuze continua o filão do *Saint Antoine*. Refiro-me ao texto de Flaubert porque nos oferece uma versão ilustrada exemplar da metafísica de que a literatura necessita para existir como arte específica, como um modo específico de imanência do pensamento na matéria. O que se opõe às leis da *mimesis* é a lei desse mundo de baixo, esse mundo molecular, in-determinado, in-individualizado, anterior à representação, anterior ao princípio de razão. Em termos deleuzeanos, são os devires e as hecceidades que se opõem à *mimesis*. É a emancipação dos traços expressivos, a entrada em

uma zona de indeterminação, a descoberta de uma fraternidade. Flaubert exprime as coisas no léxico panteísta dos tempos românticos. Ele dá uma versão romântica padronizada da metafísica que a literatura deve criar para si para que sua "autonomia" tenha um sentido. Tanto Proust quanto Blanchot criticarão o aspecto grosseiro da metafísica flaubertiana e da poética que ela implica. Darão versões mais sofisticadas tanto de uma quanto da outra. Mas o fato é que só há fundamentalmente uma metafísica da literatura: a metafísica do véu de Maia arrancado, do muro da representação furado em direção ao fundo sem fundo, o lugar em que o pensamento descobre sua potência idêntica à potência da matéria, em que o consciente se iguala ao inconsciente, em que o *logos* se revela *pathos* e o *pathos*, em última análise, *apatia*. É esse núcleo metafísico da literatura que ilustra esse verso de *Antígona* reinventado por Hölderlin, esse verso em que Antígona fala do destino de Níobe transformada em pedra: "Sei que semelhante ao deserto ela se tornou".

A traição de tradutor operada por Hölderlin é exemplar da passagem de um regime significante a um outro. De fato, a Níobe de Sófocles e da mitologia sofrem uma metamorfose apropriada às leis do mundo da representação. Segundo um princípio mimético simples, a mãe lacrimosa tornava-se um rochedo úmido das lágrimas do desespero. Inversamente, a Níobe de Hölderlin, a Níobe dos tempos da literatura, sai do regime significante da *mimesis*. Ela se torna um deserto, uma extensão pedregosa em que se abolem a figura e o sentido, em que o *pathos* se iguala à *apatia* da matéria inerte.

Há uma metafísica da literatura. Denominemo-la de metafísica da sensação insensível. Só que essa metafísica que funda a literatura a instala também na contradição infinita da autonomia e da heteronomia. Como querer a abolição do consciente no inconsciente? Essa aporia metafísica se transpõe em um problema de poética: como encadear na forma da obra os átomos emancipados de pensamento-matéria? A pretensão da literatura parece instalá-la, de saída, no infinito negativo denunciado por Hegel, no afastamento *simbolista* entre a idéia abstrata da obra nova e a dispersão dos momentos epifânicos. A bela idéia flaubertiana do livro que "se sustentaria por si só pela força interna de seu estilo"⁷ é de fato cindida entre uma idéia global da *inventio* do livro e a potência singular dos átomos de sensação insensível que a potência da *elocutio* carrega consigo. E os termos da poética clássica se representam então: qual *dispositio* do livro pode afinar a primeira à segunda, ou, para retormar os termos flaubertianos, transformar em colar essas "pérolas" que o *Santo Antônio* distribuía a granel⁸? A solução, praticada por *Madame Bovary*, tem um valor geral: consiste em duplicar o sistema molar representativo, seus procedimentos de identificação e seus encadeamentos narrativos, pela potência molecular dos traços de expressão emancipados. Isto é, ela consiste em reinserir esses traços no círculo mimético. Exemplarmente, Flaubert constrói um plano de consistência feito de perceptos, de afectos e de velocidades. Ele esvazia a narração clássica para transformar uma história de amor em blocos de perceptos e de afectos desvinculados. O que ele faz, por exemplo, na cena de *Madame Bovary* em que Charles encontra a jovem Ema na fazenda em que ele vem tratar de seu pai? Ele iguala a potência molecular do pensamento

tornado seixo à força da descrição de um traço: assim a descrição daquela gota de água -- de neve derretida -- caindo, sob o sol, no tecido do guarda-chuva de Ema. A potência dos traços de expressão emancipados se torna a potência de fazer de cada episódio simultaneamente um momento da narração e uma metonímia da bela totalidade da obra. Assim, a unidade narrativa clássica é confirmada e duplicada pela potência do vazio que se torna a atmosfera comum ao todo e a cada um de seus átomos. Convencionemos chamar de *impressionista* essa poética que reconstitui o universo da representação com átomos de anti-representação. Essa poética torna indiscernível a potência do indiscernível. A literatura se realiza, então, tornando-se invisível, vindo duplicar, com a música molecular dos afetos e dos perceptos desvinculados, os esquemas molares da representação. A potência literária do estilo torna-se assim, em última instância, idêntica à arte do imitador aristotélico. Este deveria saber se esconder em sua obra. Nesse caso é a própria literatura que esconde seu trabalho realizando-o, que torna indiferente a diferença que resulta do princípio de indiferença, do princípio de não-preferência.

O exemplo flaubertiano pode nos ajudar a compreender o sentido constante da reflexão deleuzeana sobre a literatura. Tal reflexão visa a reconduzir a literatura à sua ruptura essencial com o mundo da representação. Frequentemente as obras da literatura traem a pureza da ruptura. Frequentemente elas se afastam da lógica da sensação que as funda, elas reinserem, de duas maneiras, os traços de expressão emancipados no universo mimético: deles fazendo traços de atmosfera e ordenando-os na bela totalidade da obra concebida sob o modelo platônico e aristotélico do "belo ser vivo". As análises de Deleuze visam sempre a desfazer esse compromisso ou essa contradição. Mas a incoseqüência da literatura é igualmente a coseqüência do solo filosófico -- romântico, idealista, alemão -- a partir do qual ela foi pensada. E a intervenção de Deleuze visa, ao mesmo tempo, arrancar desse solo a lógica literária da sensação e instalá-la em um outro território em que Burke, William James ou Whitehead tomam, mais ou menos discretamente, o lugar de Hegel, Schelling ou Schopenhauer. Em termos de imagem do pensamento, trata-se de substituir a aliança idealista do átomo mineral e do organismo animal por uma figura vegetal da obra⁹.

É esse trabalho que é efetuado especialmente no confronto nunca concluído de Deleuze com a obra proustiana. O caso de Proust representa, de fato, a contradição superior no trabalho da literatura. Proust desnudou o truque ardiloso próprio à poética impressionista de Flaubert e o efeito de "esteira rolante" que dela resulta¹⁰. Contra ela, Proust reivindica uma honestidade filosófica superior, traduzida em uma poética superior da metáfora. Sabe-se que ele, entretanto, não resolve a contradição da obra autônoma fundada na lógica heteronômica da sensação, a não ser por um jogo de palavras sobre o livro "impresso em nós". Os momentos de desabamento do mundo da representação não bastam para fazer um livro e as epifanias devem ser encadeadas em uma intriga de saber à maneira aristotélica: a da produção de uma verdade à revelia do sujeito que a sustenta. É nesse *mythos* aristotélico que a lógica disruptiva do *pathos* libera sua potência. A lógica do "belo animal" ou da obra arquiteturada retoma assim, em si, a ruptura literária. E todo o esforço de Deleuze é o de expulsar a metáfora

animal/mineral da obra de Proust para construir uma figura coerente do *antilogos* proustiano, uma figura coerente da obra vegetal como manifestação de uma *antiphysis*, cujo brasão é figurado pelo corpo de Charlus sobrecarregado de signos. Sabe-se que, para construir essa lógica singular do *antilogos*, Deleuze deve voltar três vezes ao texto de Proust. Sabe-se também que a *antiphysis* assim esquematizada tem um nome: o de esquizofrenia ou, mais simplesmente, de loucura¹¹. À obra-organismo ou catedral o que se opõe, em última instância, é a obra-teia de aranha, rede do narrador esquizofrênico esticada entre a paranóia de Charlus e a erotomania de Albertine. Em última instância, a correção da metafísica da literatura e das contradições de sua poética tende a lhe dar uma coerência que assimila estritamente espaço literário e espaço clínico.

A obra, entretanto, não é a loucura. E a dificuldade de Deleuze em dar um contra-modelo da unidade da obra proustiana permite, sem dúvida, compreender por que ele tende, em suas análises, a privilegiar formas que não colocam o problema da síntese do heterogêneo, obras breves como a novela ou o conto, caracterizadas pela unidade da fábula. Deleuze privilegia também certos tipos de fábulas: histórias de metamorfoses, de passagens para o outro lado, de tornar-se-indiscerníveis. Privilegia histórias que colocam a questão de saber o que aconteceu. Privilegia histórias de fórmulas, histórias que são operações, que relatam performances singulares; as histórias centradas em um personagem, sujeito a metamorfoses ou operador de metamorfoses ou de indeterminação. Privilegia, em última análise, as histórias que mostram, em sua fábula, o que a literatura efetua em seu trabalho próprio.

Aí se situa o problema, mencionado inicialmente, que concerne à pureza da distinção que opõe a fórmula à história, de um lado, e ao símbolo, de outro. De fato a "fórmula" deleuzeana só arranca a história do mundo da representação deportando-o, de modo mais ou menos explícito, para o lado do símbolo. A performance de Bartleby, como a de Josefina a cantora, na novela de Kafka, ou a de Gregório Samsa na *Metamorfose*, mostram sempre ao mesmo tempo em que consiste a performance da literatura: a potência da indeterminação ou das metamorfoses. É preciso, portanto, corrigir a afirmação inicial de Deleuze: a fórmula de Bartleby, assim como a transformação de Gregório, é bem literal, e ao mesmo tempo não o é. O conto é, desse ponto de vista, uma estrutura privilegiada. Ele é a fórmula mágica que conta a história de uma fórmula mágica, que metamorfoseia toda história de metamorfose em demonstração de sua potência metamórfica. Assim se instaura, na análise de Deleuze, um jogo bastante singular entre o que se denominaria classicamente a forma e o conteúdo da obra. Ele nos diz que a literatura é uma potência material que emite corpos materiais. Entretanto, na maioria das vezes, ele demonstra isso dizendo-nos não o que a língua ou a forma operam mas o que a fábula nos conta. Penso aqui em sua insistência na idéia, tomada de Proust, de que o escritor cria, na língua materna, uma língua estrangeira cujo efeito arrasta toda a linguagem e faz com que ela bascule em direção a seu fora que é silêncio ou música. Como ele ilustra tal idéia? Pela evocação do "piado doloroso" da voz de Gregório metamorfoseado. Ou antes, em *Pierre e as ambigüidades*, de Melville, pelo personagem de

Isabel, que "afeta a língua de um murmúrio incompreensível, como um estribilho que leva toda a linguagem aos acordes e aos sons da guitarra"¹². O problema é que a língua de Kafka só nos dá aí a transcrição das palavras que Gregório emite e a marcação da estranheza de seu timbre que ele experimenta. O "piado doloroso" não cria nenhuma outra língua na língua. Acontece o mesmo com o murmúrio incompreensível ou o estribilho de Isabelle. Pouco importa que o texto a faça dizer que ela não pode falar ou nos falar dos sons de sua guitarra; ele não é afetado em nada por esse silêncio ou por essa estribilho. Mas podemos discernir de onde vem esse estribilho que nem nós nem Deleuze ouvimos no texto liso de Melville: das páginas de Schopenhauer sobre a música. Alegando diferenças problemáticas na língua e assimilando a operação do texto àquilo que ele nos conta, Deleuze subsume de fato a literatura sob o conceito da música: não a música como uma arte específica, mas a música como conceito filosófico e idéia da arte; essa música que, em Schopenhauer, exprime diretamente a música do mundo verdadeiro, do mundo a-significante e indiferenciado que se encontra por debaixo dos esquemas da representação. Em suma, a análise da *fórmula* literária nos remete, de fato, aos dados da *história*, que funcionam como um símbolo da potência própria da literatura.

As oposições por meio das quais Deleuze circunscreve o próprio da literatura aparecem, assim, como oposições instáveis. Tudo ocorre como se Deleuze, para recusar qualquer reintegração da revolução molecular nos esquemas da representação e para dar cabo da contradição entre a autonomia e a heteronomia, fosse levado a uma concepção performativa da literatura que a remete à lógica designada por Hegel como a do simbolismo. Face a uma literatura que anula seu princípio ao realizá-lo, Deleuze escolhe uma literatura exemplar e um discurso exemplar sobre a literatura: um discurso em que a literatura mostra sua potência, correndo o risco de só mostrar sua fábula ou sua alegoria, um discurso em que é possível mostrá-la fazendo sua operação. Mas mostrar sua operação significa, na maioria das vezes em Deleuze, focalizar a análise na figura de um operador. Isso significa, retomando as oposições da poética aristotélica, centrar o texto literário no personagem em detrimento da *ação*, fazer do personagem o motor da fábula.

É importante, de fato, estar atento ao que poderia passar por uma inseqüência de Deleuze. Ele canta a virtude das multiplicidades moleculares e das hecidades, a das formas não-pessoais da individuação. Ele canta a individualidade de uma hora que sonha ou de uma paisagem que vê. Entretanto suas análises dos textos literários vêm sempre se centrar no "herói" de uma história. Mais do que a aparição de criaturas marinhas na praia de Balbec, é a gesticulação de Charlus que lhe interessa. Ele nos diz que as grandes obras são *patchworks*, mas, no incrível mosaico, textual e humano, de *Moby Dick*, sua atenção se fixa apenas em Achab, o personagem por excelência, o monomaniaco governado unicamente pelo pensamento do confronto com a muralha branca do cachalote. O caso de Bartleby é igualmente significativo. Bartleby é, em Melville, um personagem sem rosto, resumido nas cinco palavras de sua fórmula. Na análise de Deleuze, ele vem se juntar à galeria das individualidades exemplares, entre Achab, o príncipe Muychkin e o Cristo.

Para justificar essa aparente estranheza, poder-se-ia, sem dúvida, invocar as análises de *Mil platôs* sobre a função essencial do anomal nas sociedades. Mas essa explicação "etnológica" é secundária. Trata-se, antes de tudo, de poética e também das implicações políticas de uma poética. Ainda aqui o contra-exemplo flaubertiano pode ser esclarecedor. À primeira vista, a máquina flaubertiana preenche adequadamente a tarefa fixada por Deleuze: saturar cada átomo. E entretanto Flaubert, anulando os personagens, privilegiando as hecceidades e saturando cada momento da história com o movimento das moléculas, dá finalmente à história seu privilégio. Parece, então, que a revolução molecular da literatura reencontra, em outros termos, a velha alternativa aristotélica: a escolha entre o privilégio da ação e o dos personagens. Flaubert escolhe as hecceidades contra os personagens e a lei do *cogito*. Mas, ao fazer isso, sacrifica os devires à história. Já Deleuze faz a escolha inversa. Ao privilegiar a potência anti-narrativa dos devires, ele concentra essa potência no personagem exemplar, o operador de devires e o emblema do devir. A análise da personagem literária e de sua fórmula se associa à análise da figura em *Lógica da sensação*. A lógica pictural da sensação isolava a *figura* subtraindo-lhe os traços do personagem, impedindo-o de fazer história em uma comunidade com outras figuras. Mas ela também detia no plano pictural, crucificava tal figura prestes a fugir na indeterminação psicótica. Ora, o texto sobre Bartleby propõe um equivalente literário da figura pictural: é a figura crística do *original*. Deleuze toma de empréstimo do *Confidence Man*, de Melville, a noção do original como o personagem/ponto de vista que projeta sobre a fábula uma luz específica. Ele toma também a idéia de que um romance não pode comportar mais do que um original. Mas o tratamento conceitual que ele opera sobre essa figura do original excede sensivelmente o propósito e a intenção de Melville. O original se torna, em sua obra, uma figura de um gênero novo. Assemelha-se à figura pictural por sua solidão que bloqueia a lógica narrativa e por sua capacidade de emblematizar o movimento mesmo da obra: o de uma esquizofrenia retida no plano de composição da obra. Entretanto, ainda mais do que a figura pictural, ele recebe o poder de condensar, como em um brasão, todas as propriedades da obra. Ele lança "traços de expressão flamejantes" que marcam, como nos diz Deleuze, "a obstinação de um pensamento sem imagem, de uma pergunta sem resposta, de uma lógica sem racionalidade"¹³. Os Originais recebem também a famosa potência do escritor: a de criar uma outra língua na língua. Suas palavras são, diz-nos Deleuze, "vestígios ou projeções de uma língua original, única, primeira". Elas "levam a linguagem ao limite do silêncio e da música". É porque elas são, em nossa natureza, os "testemunhos de uma natureza primeira", revelando ao mesmo tempo a "hipócrita mascarada" de nosso mundo¹⁴.

Podemos aqui fazer duas observações. Em primeiro lugar, a potência dos Originais é estritamente idêntica à potência do escritor: a do estilo como "maneira absoluta de ver as coisas". Deleuze quer ver essa potência de desvinculação que se encontra ela mesma desvinculada nas hecceidades romanescas, encarnada em um personagem. Mas é preciso também observar seu papel de denúncia da hipócrita mascarada de nosso mundo. Sem

dúvida, o deleuzeano se espantará com o caráter nitidamente negativo que assume aqui o jogo de máscaras e de simulacros que Deleuze opunha positivamente, em texto anterior, à Idéia platônica. Mas o schopenhaueriano se sentirá em terreno conhecido. Na oposição entre uma música essencial da natureza primeira e nosso mundo de hipócrita mascarada, ele reconhecerá a oposição entre a vontade e a representação. E o original é uma figura exemplar do destino da vontade em direção a seu aniquilamento, sob duas formas opostas. De um lado, ele é a vontade exacerbada, levada ao ponto-limite em que se quebra. É, em Ahab, a vontade excessiva que se torna vontade de nada. De outro lado, ele é a vontade que renuncia a si própria: assim Bartleby, encarnando a obstinação em não preferir, anuncia a grande conversão da vontade em nada de vontade. Mas o original, a personagem inimitável e que não imita, é também a singularidade que se opõe ao par mimético do modelo e da cópia ou, o que vem a dar no mesmo, ao par pai/filho da filiação. A potência literária do original é propriamente a que Schopenhauer confere à Música, expressão direta do mundo verdadeiro que se encontra sob o mundo da representação. O original romanesco dá seu princípio musical à "figura" que desfaz a figuração pictural. Ele manifesta a potência da obra como encontro dos heterogêneos, isto é, não simplesmente como composição aleatória das multiplicidades impessoais, mas propriamente como encontro entre dois mundos.

Aí jaz, sem dúvida, o núcleo da dificuldade deleuzeana. Ao mundo dualista e vertical do modelo e da cópia, ele parece, em primeiro lugar, opor um mundo horizontal das multiplicidades. À obra contraditória, cindida entre o materialismo do pensamento-seixo e o idealismo do belo animal ou do edifício simétrico, ele parece opor o plano único da obra-*patchwork*. Ao modelo da filiação, de suas imitações e de suas culpabilidades, ele parece opor a fecundação da planta pelo zangão, a inocência vegetal e a esquizofrênica. E no entanto essa simples oposição de duas imagens do mundo é logo contrariada. Não é a dissolução da figura na massa colorida que a pintura exemplar opera, mas sua crucificação, sua instalação no centro de um movimento contraditório em que ela significa o trabalho contraditório da desfiguração pictural. E isso também ocorre com a obra literária: ao invés de se povoar com a desordem das hecceidades, ela se centra imperiosamente na figura heróica do original que mostra seu sentido em ato. Como eu disse anteriormente, Deleuze quer substituir um solo por outro, um solo idealista alemão por um solo empirista inglês. Entretanto esses retornos aparentemente surpreendentes de uma metafísica abertamente schopenhaueriana e de uma leitura francamente simbolista das obras mostram que algo vem contrariar essa simples substituição, impor, no lugar da inocência vegetal das multiplicidades, uma nova figura de luta entre dois mundos, conduzida por personagens exemplares.

Para compreender essas aparentes contradições da poética deleuzeana, é necessário levar em conta seu aspecto político. A população do romance é também a promessa de um povo por vir. Esse aspecto político está inscrito no próprio projeto da literatura, no princípio de não-preferência. O igual valor de qualquer assunto, a redução de todas as hierarquias da representação à grande potência igualitária dos devires acarreta uma relação da literatura com

a igualdade. Mas qual exatamente? Que relação a igualdade molecular que funda a novidade literária mantém com a que a comunidade política pode atualizar? É ainda Flaubert quem nos oferece a formulação clássica do problema. Para ele, a igualdade política pertence à ordem da ilusão, da doxa representativa, incapaz de mudar de escala, de passar a uma outra medida das unidades. Não é o indivíduo humano que é o átomo de igualdade. É o que ele diz em uma célebre carta a Louise Colet: "O diabo que me carregue se eu não me sinto tão simpático pelos piolhos que infestam um mendigo do que pelo mendigo. Estou certo, aliás, de que os homens são tão irmãos uns dos outros quanto são idênticas as folhas dos bosques: elas se agitam juntas, eis tudo. Não somos feitos com as emanções do universo? (...) Algumas vezes, de tanto olhar um seixo, um animal, um quadro, senti-me penetrá-los. As comunicações entre-humanas não são mais intensas"¹⁵.

Eis a política inerente à metafísica da literatura. Essa política questiona a igualdade dos indivíduos humanos na sociedade em favor de uma grande igualdade que reina apenas embaixo, no nível molecular -- uma igualdade ontológica mais verdadeira, mais profunda do que a reivindicada pelos pobres e pelos operários. Por trás da mascarada da fraternidade, há a simpatia que religa as fibras de universo. Ou há, em termos schopenhauerianos, a piedade, que é o afecto próprio do escritor porque ela ultrapassa a ordem das relações entre indivíduos humanos¹⁶. A comunidade dos irmãos não tem qualquer consistência ontológica, qualquer privilégio sobre a velha comunidade dos pais.

É essa igualdade anti-fraternal que Deleuze recusa. A revolução molecular é realmente princípio de fraternidade. Mas não é por meio de sua fabulação direta que a igualdade molecular realiza o próprio da literatura e funda sua fraternidade. É pelo desvio por meio de um combate personalizado. Em literatura como em política, antes da política, a comunidade fraternal é conquistada no combate com a comunidade paternal. Os originais são os heróis que arruinam a comunidade dos pais ao mesmo tempo que a dos modelos e das cópias. Eles tornam a potência do outro mundo efetiva como potência de destruição deste mundo. Os monomaníacos loucos como Ahab levam a seu ponto de excesso auto-destruidor a figura do pai que quer e prefere. Os seres sem vontade como Bartleby ou Billy Bud aniquilam, por meio de um excesso simétrico, a figura da obediência filial. Eles a petrificam identificando-a a uma não-preferência radical. A tragédia dos originais libera assim, em uma dialética bem hegeliana e em uma dramaturgia discretamente wagneriana, a possibilidade do homem sem qualidades. Ao destruir esse retrato do pai que é o centro do sistema representativo, ela abre o porvir de uma humanidade fraternal.

Deleuze vê esse porvir fraternal começar em uma outra ficção melvilleana, *Pierre e as ambigüidades*, história do par fraternal e incestuoso de Pierre, o filho legítimo do pai morto, e Isabelle, a filha ilegítima. É claro que se poderia ainda evocar Wagner de passagem, mas igualmente a análise hegeliana de *Antígona*, em que o par irmã-irmão aparece como o verdadeiro núcleo da família como potência espiritual. E todo o texto sobre Bartleby poderia ser lido como um comentário livre e deslocado das páginas hegelianas sobre a tragédia grega.

Mas não é importante colocar novamente em cena as sombras alemãs e gregas que o roteiro "americano" de Deleuze recalca. Importa ver como esse roteiro combina duas histórias: uma história de pecado original ou de ruptura original em relação à ordem paternal e uma história de mundo fraternal inocente, ignorante mesmo dessa ordem.

De fato, há em "Bartleby ou la formule" a apresentação de uma utopia americana que seria -- que teria sido -- a outra figura da grande esperança fraternal: a sociedade dos camaradas em face do mundo dos proletários; uma outra grande esperança, igualmente confiscada mas ainda rica em possíveis, de encontro à utopia soviética, devorada de saída pela figura paterna. A revolução americana não teria apenas rompido com o pai inglês mas também pervertido sua própria potência, para atualizar uma sociedade sem pais nem filhos, pequena nação de irmãos correndo juntos pelas estradas, sem origem nem fim. Ela teria fundado uma América minoritária cujo romance teria a potência das línguas minoritárias ou das minorias na língua, enunciada por Kafka, o judeu alemão de Praga. Deleuze esboça a filosofia dessa América fraternitária: uma outra metafísica da literatura que se construiria em torno do par dos irmãos James: Henry, o romancista, e William, o filósofo. Supondo-se que essa América exista, pode-se perguntar o que faz de Melville o seu profeta. Ora, essa escolha não tem nada de aproximativo em Deleuze: o romance incestuoso de Pierre e de Isabelle -- com a condição de esquecer o massacre familiar que o conclui em Melville -- figura, de fato, o ponto de encontro exato entre duas ficções fundadoras contraditórias: uma dramaturgia do pai morto e do pecado original; e um mito de autoctonia, uma dramaturgia dos irmãos e das irmãs caminhando em um mundo que nunca teve pai. É possível ver como essa conjunção de opostos funciona, a partir do livro que representa, na análise de Deleuze, o papel de fio condutor, ora declarado, ora tácito. Trata-se dos *Estudos sobre a literatura clássica americana*, de D.H. Lawrence.

O livro de Lawrence se propõe, de fato, a arrancar da literatura americana o verdadeiro segredo de um novo mundo ainda oculto por uma dupla bruma: o sonho de pureza de um idealismo ainda confinado no universo europeu e cristão do pai e do pecado; o sonho de liberdade de uma democracia inocente e fraternal. Os dois autores que terminam o ciclo, Melville e Whitman, emblematizam de algum modo esses dois sonhos. Melville encarna o homem retorcido na cruz do ideal, que embarcou no navio dos maníacos da Idéia perseguindo o ser de sangue e de instinto e despedaçado por ele. Whitman encarna o sonho unanimista, a democracia das almas nuas que caminham na Grande-Estrada, sem nenhum objetivo senão o de viajar, sem outra forma de sociedade a não ser a que nasce da capacidade de se reconhecer ao longo da estrada.

No entanto, ao ler as páginas de Lawrence, sente-se uma tensão que parece ir de encontro à teleologia explícita que elas apresentam: uma derrisão que se mistura ao reconhecimento da grandeza de Whitman, o pagão; uma cumplicidade secreta em relação a Melville, o cristão. Ele vê em Whitman o mensageiro do futuro, mas marca nele um duplo limite: de um lado, seu amor pelos camaradas contém ainda a *simpatia*, a potência de sentir com, na velha caridade

idealista; de outro lado, ele tem a ingenuidade de uma realização imediata de uma fraternidade liberta do mal e do pecado. Melville, o homem do confronto com o monstro, parece portador de uma potência artística superior, isto é, também de uma potência superior de verdade. A verdade americana que Lawrence quer trazer à luz é, em suma, a de um Whitman que tivesse interiorizado as razões de Melville, que tivesse restituído à *simpatia* democrática a potência idealista do combate com o Anjo e com a besta.

Em um certo sentido, é precisamente isso o que nos diz Deleuze ao engendrar a América fraternal, a partir da luta mortal de Achab ou de Claggart, que teria feito cair a "máscara do pai" e permitido a reconciliação dos Originários -- dos homens da "natureza primeira"-- com a humanidade comum. Mas Deleuze parece resolver a tensão invertendo a lógica de Lawrence. Dá a Melville as razões de Whitman. Transforma Bartleby, o encarcerado voluntário, em herói da Grande-Estrada americana. Faz do par Pierre-Isabelle o iniciador da sociedade dos camaradas e de Melville, o representante dessa América que se teria inicialmente desejado comunidade anarquista. Imagina-se de bom grado a ironia de um Lawrence diante do quadro dessa América. Mais uma vez, Deleuze busca estabelecer uma coerência da literatura, uma coerência do povo que ela inventa. Trata-se de mostrar, na ruptura literária, a ruptura radical com essa sociedade dos pais que é o mundo da representação. Mas tudo se passa como se essa coerência construída à força logo se desfizesse. Deleuze canta a Grande Estrada das almas desvinculadas. Mas como não se surpreender com a imagem que ele vem propor desse mundo "em processo" ou "em arquipélago", que é o dos indivíduos fraternais: "um muro de pedras livres não cimentadas em que cada elemento vale por ele mesmo e, entretanto, em relação aos outros"¹⁷? Creio que aí está uma das últimas, dentre as grandes imagens fortes que Deleuze nos deixou. É também uma das mais estranhas. Compreende-se que as pedras "livres, não-cimentadas" se opõem à ordenação arquitetural das comunidades fundadas na lei do Pai. Mas por que é necessário que em um texto, cuja conotação messiânica é tão acusada, sem dúvida mais do que em qualquer outro, a imagem do todo em movimento que deve guiar os exploradores sobre a Grande-Estrada seja a de um muro? Não é mais a inocência da proliferação vegetal que se opõe à ordem arquitetural ou à ordenação do belo animal. É um muro desvinculado, igualmente afastado da clausura arquitetural aristotélica e do deserto de pedras de Antígona. Nessa imagem contraditória podemos certamente ver uma figura derradeira da contradição originária do modo estético do pensamento, da unidade entre autonomia e heteronomia que está em seu cerne. Em seu esforço obstinado para tornar a literatura coerente com seu princípio, para construir a imagem do pensamento que lhe dá sua coerência, Deleuze reencontraria esse núcleo de pensamento indestrutível da pedra livre ou do pensamento-seixo. Mas não se trata simplesmente de um retorno ao ponto de partida. Trata-se também de um aprofundamento da questão política implicada no modo de pensamento estético. Tal aprofundamento, em Deleuze, assume a figura de uma auto-correção interminável, de uma retificação infinita da imagem do pensamento que ele propõe. Como se Deleuze tivesse sempre que separar o pensamento "nômade" desse mobilismo universal ao

qual é assimilado tão freqüentemente. Pois o mobilismo universal é igualmente um quietismo, um indiferentismo. A literatura já mostrou isso em suas obras, e a doxa que está atualmente em voga nos dá a cada dia sua ilustração caricatural. No momento em que o discurso dominante funda a ordem sobre a afirmação de que tudo se movimenta sempre e em toda parte com um movimento que ninguém deve perturbar, Deleuze toma essa doxa às avessas. Ele nos faz parar diante desse estranho muro de pedras livres, cujo problema não é o de se manterem juntas -- problema de equilíbrio resolvido desde o começo dos tempos --, mas o de que sua junção constitua mundo e figure o mundo da liberdade fraternal.

Mas, para mim, o paradoxo desse muro livre não marca apenas a necessidade de diferenciar o pensamento nômade de suas caricaturas. Parece-me também figurar a aporia da passagem que Deleuze exigia que a literatura abrisse, furando, de uma vez por todas, o muro do mundo da representação, inventando um povo político fraternal a partir do tipo de indivíduos e do modo de igualdade dos indivíduos que sua ontologia define, a partir do próprio modo de existência do múltiplo por ela instituído. E a pergunta "O que é esse muro de pedras livres?" nos remete à pergunta: "Quem é o Bartleby de Deleuze?". O que é esse Cristo irmão que nos libera da lei do Pai? Esse Cristo estranho -- no que concerne à encarnação do Verbo -- vem do escritório das *dead letters*, escritório das cartas mortas, onde ele viu apenas o sofrimento das cartas sem destinatário, ou antes, dirigidas a um destinatário ausente, um Deus-Pai que não tem mãos para abrir nenhuma delas, não tem olhos para lê-las, nem boca para falar; um Pai surdo, mudo, cego, que só envia seu filho Bartleby ao mundo, à maneira de um muro que devolve uma bola, para fazê-lo dizer e "encarnar" uma única frase, ou seja, que ele, o "bom" Pai, o Pai esquizofrênico, não prefere nada. Pois ele não tem órgãos para escolher o que quer que seja, já que seus órgãos, suas bocas, seus olhos, suas mãos estão deslocados por toda a parte, em todo lugar e em todo tempo do mundo, e que ele não é nada mais do que seu deslocamento.

Como vimos, o problema é que, dessa substituição do Pai da Lei pelo Pai psicótico, nenhuma outra fraternidade é normalmente efetuada, a não ser a dos átomos e dos agrupamentos de átomos, dos acidentes e de suas modificações incessantes. Daí só se pode concluir a identidade do poder infinito da diferença e da indiferença do Infinito. E permanece a pergunta: como fazer uma diferença de comunidade política com essa indiferença? A diferença deve ser feita por um intercessor, pela figura crística daquele que retorna, com "os olhos avermelhados", do outro lado, do lugar de justiça, do deserto, e não tem nada a dizer a não ser a indiferença. Esse intercessor deve então fazer não uma, mas duas operações. Ele deve opor à velha lei dos pais, a grande anarquia do Ser, a justiça do deserto. Mas ele deve também converter essa justiça em uma outra, fazer dessa anarquia o princípio de um mundo de justiça concebido sob o modo platônico: um mundo em que as multiplicidades humanas sejam ordenadas segundo a proporção daquilo que lhes é devido.

O Bartleby de Deleuze, esse Cristo-irmão, mensageiro de um pai esquizofrênico, pode então ser reconhecido como irmão de um outro personagem literário inventado por um outro filósofo

que se colocou a mesma questão, com a ajuda da mesma referência crística. É claro que quero falar do Zaratustra de Nietzsche. Aquilo de que Deleuze encarrega Bartleby é exatamente aquilo de que Nietzsche encarregava Zaratustra, mensageiro de Dionisos, Cristo ou Anti-Cristo, encarregado de anunciar uma única verdade, ou seja, não a de que Deus está morto -- notícia que só interessa aos últimos homens -- mas a de que ele é louco. Dessa verdade da "não-preferência" radical de Deus -- esse Deus que poderia igualmente ser denominado de Devir, Ser ou Substância --, trata-se de fazer o princípio de uma justiça nova, que se chama "hierarquia", um nome que Nietzsche escreve e comenta abundantemente à margem do *Zaratustra*, mas que o próprio Zaratustra jamais pronuncia, pois, para pronunciá-lo, é preciso, antes de mais nada, ser a boca capaz de enunciar a igualdade entre a diferença e a indiferença -- ou seja, o Eterno Retorno --, e de formar os ouvintes capazes de ouvi-la, capazes de rir com o riso de Zaratustra, sem transformá-lo em sua mascarada, a "festa do asno". O porvir de "justiça" da mensagem de Zaratustra passa pela necessidade de cortar esse liame, ao mesmo tempo impossível de cortar, entre a educação estética dos "homens superiores" por Zaratustra e a comédia em que eles transformam isso: a "festa do asno", ou talvez, muito simplesmente, o "nietzscheanismo". E a aporia da passagem entre ontologia e política é marcada, na concepção do livro, pela irresolução do problema de seu fim. Há o fim previsto e não escrito que nos teria mostrado um Zaratustra legislador instituindo a hierarquia. Há o fim do livro publicado em 1884, o fechamento dos sete selos do "Quinto Evangelho". E há esse quarto livro, impresso em cem exemplares não-comercializados, que reabre o livro selado, pondo em cena a comédia "nietzscheana" dada pelos "homens superiores".

É mesmo uma missão paralela à de Zaratustra, uma missão de passagem entre ontologia e política, que é confiada por Deleuze à literatura, em geral, e a Bartleby, em particular. E é verdade que a justiça deleuzeana se denomina, no ponto mais distante da "hierarquia" nietzscheana, fraternidade. Trata-se, então, de abrir a passagem entre a justiça desértica igualitária do Deus louco e a justiça de uma humanidade fraternal. E, como nos diz Deleuze, esse caso deve ser concebido como cômico. A literatura é a comédia que, a partir do grande riso do Deus louco, abre a via para a fraternidade dos homens em marcha. Mas essa comédia, assim como a do *Zaratustra*, é dupla. Sob a máscara de Bartleby, Deleuze nos abre a grande-estrada dos camaradas, a grande embriaguez das multiplicidades alegres emancipadas da lei do Pai, a via de um certo "deleuzismo" que talvez seja a "festa do asno" do pensamento de Deleuze. Mas essa estrada nos coloca diante da contradição: o muro de pedras livres, o muro da não-passagem. Não se passa, da encantação multitudinária do Ser¹⁹, em direção a qualquer justiça política. A literatura não abre qualquer passagem para uma política deleuzeana. Não há política dionisíaca. E esse muro, não importa quão livres sejam suas pedras, é aquele diante do qual se detém a alegre expansão dos filósofos filhos de Dionisos. Talvez uma revanche do velho Eurípides, tão vilipendiado por Nietzsche. Ele bem advertira os filósofos: Dionisos não quer discípulos filósofos. Ele não ama os filósofos, somente os asnos. Revanche também do Cristo sobre Dionisos. O irmão continua sendo Cristo ou Bartleby, figura de intercessor, senão

de crucificado. E esse muro de pedras livres assemelha-se aos arco-íris multicoloridos, a essas pontes aéreas que Zaratustra devia lançar em direção ao porvir, com o risco de vê-las semelhantes à contrafação que delas faziam encantadores e bufões. Mas, certamente, a força de todo pensamento forte é também a sua capacidade de instalar ele mesmo sua aporia, o ponto em que ele não flui mais. E é exatamente isso que Deleuze faz aqui, quando, com um mesmo gesto, abre o caminho do deleuzismo e o arremessa no muro.

NOTAS

1. "Bartleby ou la formule", in *Critique et clinique*, Editions de Minuit, 1993, p. 89-114.
2. Carta de Flaubert a Louise Colet, de 16 de janeiro de 1852.
3. "Crise de vers", *Oeuvres complètes*, Gallimard, 1945, p.364.
4. *La Tentation de Saint Antoine*, Paris, Louis Conard, 1924, p. 418.
5. Ibid., p. 417.
6. *Mille Plateaux*, Editions de Minuit, 1980, p. 343.
7. Carta a Louise Colet, do dia 16 de janeiro de 1852.
8. Carta a Louise Colet, do dia 1^o de fevereiro de 1852.
9. "O que é descoberto é o mundo em que não se fala mais, o universo silencioso vegetal, a loucura das Flores (...), *Proust et les signes*, Paris, 1993, p. 210.
10. "A propos du style de Flaubert", in *Contre Saint-Beuve*, Gallimard, 1971, p. 587.
11. Cf. o texto "Présence et fonction de la folie, l'Araignée", que serve de conclusão para a última versão de *Proust et les signes*, PUF, 1993.
12. *Critique et clinique*, op. cit., p. 94.
13. Ibid., p. 106.
14. Ibid.
15. Carta a Louis Colet do dia 26 de maio de 1853.
16. É nesse sentido que Proust a opõe à amizade, em uma carta a Emmanuel Berl, de 1916, que se refere explicitamente a Schopenhauer, *Correspondance*, Gallimard, tomo XV, p.26-28.
17. *Critique et clinique*, p. 110.
18. Ibid., p. 114.
19. Retiro tal expressão da "Introduction à la mystique du cinéma", do grande nietzschiano Elie Faure, fazendo ao mesmo tempo referência à interpretação do

pensamento de Deleuze por Alain Badiou: *Deleuze. La clameur de l'être*, Hachette, 1997.