

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

DANIEL DE SOUZA LOPES

**NÚPCIAS NA ESTRADA: UM AGENCIAMENTO ENTRE GILLES DELEUZE
E JACK KEROUAC**

**GUARULHOS
2015**

DANIEL DE SOUZA LOPES

**NÚPCIAS NA ESTRADA: UM AGENCIAMENTO ENTRE GILLES DELEUZE
E JACK KEROUAC**

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

**GUARULHOS
2015**

LOPES, Daniel de Souza.

Núpcias na estrada: um agenciamento entre Gilles Deleuze e Jack Kerouac.
/ Daniel de Souza Lopes. –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. Núpcias na estrada: um agenciamento entre Gilles Deleuze e Jack Kerouac.

DANIEL DE SOUZA LOPES
NÚPCIAS NA ESTRADA: UM AGENCIAMENTO ENTRE GILLES DELEUZE
E JACK KEROUAC

Aprovação: ____/____/____

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

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

Profº. Dr. Claudio Willer

Profª. Drª. Annita Costa Malufe
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Para João Gabriel e Sofia que me ensinam a brincar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus filhos, aos meus pais, à minha companheira, meus irmãos, que sempre estiveram comigo, dando todo apoio e amor.

Agradeço às sugestões inestimáveis da Prof^a. Dr^a. Annita Costa Malufe e ao Prof^o Dr^o Claudio Willer, que fizeram parte da banca avaliadora e ajudaram a construir este trabalho.

Agradeço especialmente ao meu orientador Prof. Dr. Sandro Kobol Fornazari pela amizade, companheirismo, paciência, dedicação e habilidade em mostrar caminhos.

Agradeço ao Deleuze, ao Guattari, ao Kerouac e à toda a geração *beat* por semearem o Sim.

*Porque se chamava moço
Também se chamava estrada
Viagem de ventania
Nem lembra se olhou pra trás
Ao primeiro passo, aço, aço....*
Milton Nascimento, Lô e Márcio Borges

Resumo

A dissertação busca estabelecer aproximações, relações, ressonâncias, em suma, um agenciamento entre *On the road*, do escritor norte-americano Jack Kerouac e a criação conceitual de Gilles Deleuze, às vezes em parceria com Félix Guattari. Inicialmente, trata-se a respeito da potência do falso e do modo pelo qual os dois autores dialogam, como caminham um para o outro numa evolução a-paralela. Investigamos como, ao tecer sua crítica à imagem dogmática do pensamento, Deleuze aproxima-se não só de alguns filósofos, Nietzsche, principalmente, mas também de escritores. No que se refere ao romance de Kerouac, busca-se investigar a constituição do falso num autor que partia de experiências autobiográficas na confecção de suas obras e, ainda, como uma obra de ficção estabelece relação com o mundo no qual ela é lançada, de que modo ela é fruto desse mesmo mundo e como o modifica, quando vem à luz. Em seguida, o alvo é a compreensão da produção desejante e dos fluxos de desejos envolvidos na narrativa. Veremos como a escrita, enquanto fluxo do desejo, oscila feito um pêndulo entre dois polos: de um lado, a estrada, a criação, a liberdade, a vida; do outro, a casa, a família, a culpa religiosa. Finalmente, analisa-se de que modo o conceito de literatura menor, discutido por Deleuze e Guattari, acontece em *On the road*. De que modo ocorre na narrativa uma desterritorialização da língua: o estilo de Kerouac, suas repetições, figuras de linguagem, musicalidade; a ligação do individual no imediato-político: a juventude do pós-guerra que já não quer mais se submeter a uma sociedade rigidamente estratificada; o agenciamento coletivo de enunciação: o entrelaçamento com culturas “ditas” menores, como a indígena e a negra.

Palavras-chave: beat, desejo, filosofia, literatura menor, agenciamento.

Abstract

The dissertation seeks to establish approaches, relationships, resonances, in short, an assemblage of *On the Road*, by the American writer Jack Kerouac, and the conceptual creation of Gilles Deleuze, sometimes in partnership with Felix Guattari. Initially, we will treat about power of the false and the way in which the two authors dialogue; how they walk to one another in a-parallel evolution. Investigated as to weave his criticism of the dogmatic image of thought, Deleuze not only approaches of some philosophers, Nietzsche, primarily, but also writers. With regard to the Kerouac's novel, we will try investigate how the fiction, therefore, the false, is built in an author, who used to use autobiographical experiences in the making of his works and, also, as a work of fiction establishes relationship with the world in which it is thrown in. How it is the fruit of that world and how it changes these world when it comes to the light. Then, our target is the understanding of desiring production and desires flows involved in the narrative. We will see how the writing, while the desire flows, swings like a pendulum between two poles: on one side, the road, the creation, freedom, life; on the other, the house, the family, the religious guilt. Finally, we will analyze how the concept of minor literature, created by Deleuze and Guattari, occurs in *On the Road*. How happen in the narrative a desterritorialization of the language: the style of Kerouac, its repetitions, figures of speech, musicality; the individual link in the immediate-political: the youth of the post-war no longer wants more to undergo a rigidly stratified society; the collective assemblage of enunciation: the intertwining cultures that we called minor, such as indigenous and black.

Keywords: beat, desire, philosophy, minor literature, assemblage

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo 1 – Deleuze, Kerouac e a potência do falso na obra de um romancista norte-americano	17
1.1 Verdadeiro, falso e construção de sentido	18
1.2 Arte e pensamento	25
1.3 Signo e pensamento	27
1.4 A potência do falso em <i>On the road</i>	28
1.5 A constituição do falso numa obra autobiográfica	34
1.6 Dean Moriarty: personagem conceitual que exalta o corpo	37
Capítulo 2 – A produção desejante em <i>On the road</i>	44
2.1 O desejo	45
2.2 Estrada, investimento revolucionário do desejo e despersonalização	49
2.3 Estrada, lar e investimento reacionário	58
Capítulo 3 - <i>On the road</i> e a literatura menor	62
3.1 Deleuze, Guattari e a literatura menor	66
3.1.1 O que é um agenciamento?	70
3.1.2 Literaturas menores	72
3.2 Kerouac, Paradise e os enunciados coletivos	75
3.3 A desterritorialização da língua em <i>On the road</i>	86
Considerações finais	93
Bibliografia	98

Introdução

Gilles Deleuze e Félix Guattari afirmam em *O que é a filosofia?* que a arte pensa, não por conceitos como a filosofia, mas por afectos e perceptos, que, *grosso modo*, são blocos de afecções e percepções os quais se mantêm de pé independentemente de qualquer fator externo. Neste sentido, o primeiro encontro com a obra do romancista norte-americano Jack Kerouac nos fez estremecer. Não sabíamos quem era aquele autor de nome estranho. Não sabíamos em que contexto histórico ele estava inserido. Simplesmente, na biblioteca do bairro, deixamos que o livro nos escolhesse, envolto em sua capa escura, na edição da Brasiliense, que tem um calhambeque conversível sobre uma estrada noturna atravessando vales e montanhas. Falamos aqui de um adolescente que vivia na periferia de São Paulo e se sentia isolado dos adultos, das crianças, dos pais, da sociedade em geral, do mundo. Naquela época, era como se este menino vivesse num quarto fechado, isolado, escuro, fora do mundo e o encontro com o livro abrisse-lhe uma janela, mostrando a estrada lá fora, onde havia vida, porque ele não sentia mesmo que havia vida na escola, no trabalho ou em muitos livros que lia. Na extinta revista *Chiclete com banana*, o adolescente conseguiu uma fotografia do autor do livro junto a Neal Cassady, fonte de inspiração para a composição do personagem Dean Moriarty, e colou na parede do quarto, em meio a pôsteres de astros do rock. Essa primeira leitura de *On the road* foi uma leitura afetiva e só afetiva, uma paixão, e, como qualquer paixão, arrebatadora. Quase vinte anos se passaram. De lá para cá, várias vezes voltamos ao livro, buscamos referências externas que pudessem enriquecer a leitura, trabalhos críticos sobre autor e obra, mas o mais interessante foi que ele, o livro, sempre manteve o frescor, a jovialidade e o entusiasmo. No decorrer destes anos, diversificamos as leituras, indo da ficção aos textos críticos e filosóficos. Para nós, a ficção, principalmente a contemporânea, deixou de ser atraente, porque em quase tudo que se lê, falta a chama. A maioria dos livros são apenas constructos estéticos bem ou mal construídos. A potência do falso, como veremos, não é a mentira, não é a confecção de uma narrativa por meios técnicos e padrões estéticos construídos nos meios de instrução formais, feita sob encomenda para agradar tanto a crítica especializada quanto o leitor médio. A potência do falso é a invenção de verdade, a criação do novo, algo para o qual os críticos não estão preparados, uma vez que continuam julgando o novo com critérios antigos, critérios construídos por e para obras

canônicas. A potência do falso é a abertura de novas formas de vida, de novas formas de pensamento e sentimento.

Por causa do desânimo com o produto literário, buscamos vida na filosofia. E na filosofia encontramos estes seres híbridos, meio filósofos, meio poetas, que criavam com a linguagem algo que a literatura contemporânea já não construía: Blanchot, Schopenhauer, Cioran e Nietzsche, principalmente Nietzsche. Embora, por vezes tais autores estivessem em sendas conceituais opostas, o trabalho zeloso com a língua e com o estilo os unia. Foi por meio de Nietzsche que chegamos a Deleuze e, outra vez, o arrebatamento aconteceu. O movimento que Kerouac propunha em sua narrativa, Deleuze construía em sua filosofia. Aquilo que Kerouac construía por meio de afectos e perceptos, Deleuze construía com seus conceitos: Literatura em movimento, Filosofia em movimento, Vida em movimento. Foi então que imaginamos um diálogo, um espaço, uma pista onde os dois autores pudessem se encontrar, convergir, dialogar, caminhar lado a lado. Em termos deleuzianos, imaginamos um agenciamento entre o romancista norte-americano e o filósofo francês: núpcias na estrada. Tal casamento, entretanto, poderia fazer com que cometêssemos muitos equívocos, havia perigos ao longo da estrada e o maior deles era transformar Deleuze em uma espécie de paradigma transcendente para, a partir daí, ler Kerouac, promovendo assim um decalque, no qual a obra literária serviria de exemplo ao conceito. O procedimento metodológico pelo qual optamos, contudo, foi outro. Buscamos criar blocos de ressonância, de articulação, alianças entre o texto filosófico e o literário. Assim, ao invés de reduzir um ao outro, intentamos uma dupla iluminação. Se, por um lado, os conceitos deleuzianos nos ajudam a pensar a obra de Kerouac; por outro, o romance de Kerouac também nos ajuda a compreender determinados conceitos deleuzianos, porque a leitura de um texto não é apenas a busca de significados ocultos, muito menos um exercício puramente textual em busca de um significante. A leitura de um texto é uma relação com o fora, porque o texto é uma máquina que com outras máquinas se conecta. Nem a literatura, nem a filosofia, nem *On the road*, ou qualquer dos livros escritos por Deleuze remetem a uma interioridade. Segundo Deleuze:

[...] há duas maneiras de ler um livro. Podemos considerá-lo como uma caixa que remete a um dentro, e então vamos buscar seu significado, e aí, se formos ainda mais perversos ou corrompidos, partiremos em busca do significante. E trataremos o livro seguinte como uma caixa contida na precedente, ou contendo-a por sua vez. E comentaremos, interpretaremos, pediremos explicações, escreveremos o livro do livro ao infinito. Ou outra maneira: consideramos um livro como uma pequena máquina a-significante; o único problema é: “isso funciona, e como é que funciona?”. Como isso funciona

para você? Se não funciona, se nada se passa, pegue outro livro. Essa outra leitura é uma leitura em intensidade: algo passa ou não passa.[...] É do tipo ligação elétrica. (DELEUZE, 2010, p.16)

Como podemos observar, para Deleuze, há dois tipos de leitura, uma ligada à representação, na qual o livro é tratado como uma caixa que remete a uma interioridade. Aqui o que se busca é analisar, comentar, interpretar o que está escrito. O outro tipo de leitura trata o livro como uma máquina a-significante, leitura de intensidades, de fluxos. Aqui, o único problema é saber se o livro funciona e de que modo funciona. Com Deleuze, o modo de leitura que buscamos fazer neste trabalho foi por intensidades, por fluxos, conectando a máquina literária à máquina filosófica.

Desde quando surgiu a ideia deste trabalho, uma pergunta nos incitou, guiou e norteou, embora no início nem mesmo ela, a pergunta, estivesse clara. A princípio, pensamos que este trabalho seria a formulação de uma resposta à pergunta quem é o escritor? Contudo, como a escrita é um processo, algo que também se movimenta, ao longo da pesquisa a pergunta se mudou para: quem são os escritores? Porque remeter ao escritor, com a palavra no singular, seria remeter a uma unidade, como se todos os escritores fossem uma única figura e não houvesse uma multiplicidade de escritores e de escritas. Por fim, chegamos à proposta de, em vez de manter o foco naquele que escreve, voltarmos para o processo da escrita, para o mistério que é o ato de escrever. Lançando mão destes dois criadores, Deleuze e Kerouac, falando a partir de suas obras, formulamos a pergunta: Que é escrever? E seus desdobramentos: o que pode um escritor, para que um escritor num país no qual o horror é cotidiano como o Brasil? De que maneira a escrita pode ser um ato político sem, no entanto, cair num discurso engajado e mesmo panfletário? Seria o ato de escrever produto de um sujeito que se volta sobre determinado objeto? Ou escrever seria um processo, um fluxo que atravessa aquele que escreve, que cruza cada encontro, cada visão e que não está naquele que escreve, mas no escritor e no outro, no escritor e no mundo, no próprio encontro e que continua de obra a obra, até o silêncio imposto pela morte, ou pela grandeza, como no caso de Rimbaud. Acreditamos que conceitos deleuzianos como potência do falso e literatura menor, bem como cenas do romance de Kerouac, as viagens, principalmente a ida ao México, o envolvimento com a índia Terry, ou o deslocamento na prosa de língua inglesa efetuado pelo escritor, incendiando-a com influências jazzísticas, gírias, onomatopeias, ritmos incomuns e as mudanças comportamentais surgidas em todo o mundo ocidental depois da publicação do livro respondem a tais questões. Indo

direto ao ponto, este trabalho busca estabelecer aproximações, encontros, agenciamentos entre as obras do filósofo francês Gilles Deleuze e do romancista norte-americano Jack Kerouac.

A dissertação está dividida em três partes. Segue abaixo uma pequena introdução aos assuntos tratados em cada um destes capítulos.

I – Deleuze, Kerouac e a potência do falso na obra de um romancista norte-americano

O primeiro capítulo tratará das potências do falso. Procuraremos desenvolver aqui aquilo que Deleuze chama de evolução a-paralela; ou seja, procuraremos acompanhar e entender de que modo a obra de ambos os autores convergem para uma zona de vizinhança. Além disso, será necessário observar a potência do falso, o modo como uma obra de ficção é atravessada pelo tempo enquanto o atravessa; dito de outro modo, de que maneira tal romance afetou a sociedade norte-americana e o mundo no pós-guerra e como pode ser considerado um precursor de toda a contracultura, ainda que Kerouac, no fim da vida, tenha negado tal influência. Buscaremos ainda compreender como se dá a constituição do falso numa obra que parte de experiências autobiográficas do autor.

II – A produção desejante em *On the road*

Grosso modo, o enredo de *On the road* trata das perambulações de Sal Paradise e Dean Moriarty pelos Estados Unidos e México. No romance, tanto o personagem principal, Dean Moriarty, quanto o narrador-personagem, Sal Paradise, são jovens, brancos, nos Estados Unidos dos anos 1940: “A primeira impressão que tive de Dean foi a de um Gene Autry mais moço – esperto, esguio, olhos azuis, com um genuíno sotaque de Oklahoma -, um herói de suíças do Oeste nevado” (KEROUAC, 2004a, p.20). No entanto, ao longo da narrativa, nenhum dos dois pode ser considerado o típico jovem americano branco, da classe média, nos anos quarenta, nenhum dos dois se identifica com *o american way of life*. Ambos indicam o surgimento de um novo tipo de juventude que, após a segunda grande guerra, já não aceitava mais os velhos estratos sociais. Tais personagens encarnam muito mais aquilo que num artigo Norman Mailer chamou de *white negro*: jovens brancos que viviam à margem do mundo historicamente

instituído e se autodenominavam *hipsters*; duas décadas mais tarde, *hippies*.

Na sociedade norte-americana da primeira metade do século XX, ainda havia uma forte segregação racial. Brancos, negros e indígenas não se misturavam, mesmo as escolas eram segregadas. Neste sentido, o livro de Kerouac já se inicia tratando de uma separação, signo de ruptura, que pode ser entendido historicamente como o desejo de certa parcela da juventude estadunidense de romper com o velho ideal do sonho americano e se abrir para a alteridade:

Encontrei Dean pela primeira vez não muito depois que minha mulher e eu nos separamos. Eu tinha acabado de me livrar de uma doença séria da qual nem vale a pena falar, a não ser que teve algo a ver com a separação terrivelmente desgastante e com a minha sensação de que tudo estava morto. (KEROUAC, 2004a, p.20).

On the road é uma das primeiras obras literárias na qual personagens das mais variadas etnias convivem no mesmo ambiente, sem qualquer tipo de distinção. Sem falar no status que o *jazz*, música eminentemente negra, adquire, tanto na prosódia, quanto em certas cenas do texto.

Neste capítulo, procuraremos acompanhar o narrador-personagem Sal Paradise em seu devir através do enredo, como se dão os movimentos de ir e voltar. De fato, a trama romanesca estabelece uma relação de tensão entre dois polos contrários, a estrada e a casa da tia, os amigos e a família, o eu e o outro. Embora a maior parte do romance, e isto a nosso ver é o mais interessante, trate das aventuras na estrada, no final de cada viagem, há sempre o retorno ao território doméstico sob a proteção da tia. Além disso, na quinta e última parte do livro, há a rejeição a Dean Moriarty por parte de Sal e o conseqüente abandono da parte de sua vida que o narrador chama de vida na estrada. É esta tensão que será problematizada e discutida neste segundo capítulo.

III– *On the road* e a literatura menor

Uma literatura menor não é necessariamente a de uma língua menor, mas o uso menor que se faz de uma língua, ainda que seja uma língua hegemônica economicamente e de suma importância cultural, como é o caso do inglês, idioma que produziu escritores como Shakespeare, John Donne, Coleridge, T.S. Eliot, entre tantos outros. Neste capítulo, nós nos propomos a analisar de que modo ocorre em *On the road* aquilo que Deleuze e Guattari caracterizaram por literatura menor.

O conceito de literatura menor criado por Deleuze e Guattari tem três

características essenciais: 1º - Em uma literatura menor a língua é afetada por um forte coeficiente de desterritorialização. 2º - Em tais literaturas, tudo é político. 3º - Tudo, em uma literatura menor, é coletivo, não há um sujeito, mas sempre um agenciamento coletivo de enunciação.

Partindo de dois excertos de *On the road*, buscaremos compreender de que modo o livro de Kerouac constrói por meio de afectos e perceptos aquilo que Deleuze e Guattari em seu livro sobre Kafka constroem pelo conceito de literatura menor.

Capítulo Primeiro

Deleuze, Kerouac e a potência do falso na obra de um romancista norte-americano

Quando vamos trabalhar com autores de diferentes ramos da criação humana, corremos o risco de pesar a mão para um dos lados. Assim, se vamos trabalhar com um filósofo e um romancista, corremos o risco de abordar os conceitos de maneira superficial, transformando a filosofia em um mero instrumento, por vezes deslocado, para a compreensão do texto literário. Na via oposta, corremos o risco de abordar o texto literário como mera ilustração dos conceitos. O mais difícil neste tipo de trabalho é encontrar o equilíbrio e, em vez de falar sobre, *falar com* os autores. É visando não cair em qualquer das armadilhas que, neste primeiro capítulo, procuramos, em primeiro lugar, situar Deleuze na história da filosofia e compreender de que modo ele se volta para a literatura com o intuito de combater a imagem dogmática do pensamento, que se caracteriza primordialmente pela busca de uma verdade transcendente.

Deleuze, leitor de Nietzsche, pergunta não o que é ou como chegar à verdade, mas sim, afinal, quem quer a verdade? Quem é o homem que almeja a verdade? Com Nietzsche, descobre que o homem que almeja a verdade resente-se do corpo e da vida, que faz esse corpo sofrer, conforme veremos na sequência. Contra a busca de uma verdade transcendente, mobiliza-se a arte enquanto a mais alta potência do falso. Contra o homem que busca a verdade, o homem trágico e o livre curso das forças ativas.

Tratando de estabelecer ressonâncias entre tais ideias e *On the road*, tentamos compreender como se dá a constituição do falso numa obra assumidamente baseada em experiências autobiográficas. De que modo tal obra se relaciona com o mundo e com seu tempo e, ainda, como o protagonista do romance, Dean Moriarty, é um homem trágico que não busca a verdade, mas se instala no corpo, é corpo.

1.1 Verdadeiro, falso e construção de sentido

A busca da verdade foi fonte de preocupação para muitos pensadores ao longo da história da filosofia. Para Deleuze, ao invés de uma busca da verdade transcendente, determinada como fundamento do conhecimento humano, importa pensar a construção de sentido do verdadeiro, a verdade, assim, se faz acontecimento. Não é que o filósofo francês renegue totalmente a verdade, é que para Deleuze a verdade não é algo dado, imóvel, mas uma construção, está sujeita a inúmeras forças, influências. A crítica deleuziana visa o conceito de verdade ligado à representação e à imagem dogmática do pensamento. Deleuze relaciona aquilo que chama de imagem dogmática do pensamento a diversos filósofos, de Platão a Hegel, passando por Descartes e Kant. No terceiro

capítulo de *Diferença e repetição*, em oito postulados, Deleuze elenca, analisa e constrói uma crítica contundente aos fundamentos da imagem dogmática. De maneira resumida, a filosofia assim concebida teria três teses essenciais: 1º – O filósofo, enquanto pensador, quer e ama o verdadeiro. O pensamento, por seu turno, contém o verdadeiro que se desvela por meio do exercício natural e cooperativo das faculdades, supõe-se assim uma natureza reta do pensamento e o bom-senso universalmente partilhado. Pensar seria, aqui, o encontro com a verdade que se entrega ao pensador por meio de um método eficiente. 2º – O corpo, as paixões e os sentidos nos desviam do verdadeiro, são obstáculos ao pensamento. Induzem aquele que quer pensar ao erro, ao falso. 3º – É preciso um método para pensar bem e verdadeiramente. Deleuze encontra e expõe inúmeras falhas na filosofia assim concebida. Para o filósofo da diferença, talvez nem sequer tenhamos pensado ainda. A imagem dogmática concebe o pensamento a partir da reminiscência e da reconhecimento.

Para Deleuze, pensar é parir o novo, o irreconhecível, o extemporâneo; tem a ver com produção de sentido. Em seu livro sobre Nietzsche, Deleuze escreve:

Não há verdade que antes de ser uma verdade, não seja a efetuação de um sentido ou a realização de um valor. A verdade como conceito é totalmente indeterminada. Tudo depende do valor e do sentido do que pensamos. Temos sempre as verdades que merecemos em função do sentido daquilo que concebemos, do valor daquilo em que acreditamos. (DELEUZE, 1976, p.49)

A verdade é, portanto, uma construção de sentido. Seguindo os passos de Nietzsche, Deleuze percebe que muitas forças operam sobre a verdade. Ela é a realização de um valor e existem valores nobres e vis, valores do senhor e do escravo, valores de bom gosto e de mau gosto. A imagem dogmática do pensamento supõe que a verdade seja algo bom, um universal abstrato ligado à ideia do Bem, mas não existiriam verdades que são da baixeza? Verdades coniventes com os poderes instituídos? Para a filosofia da representação, “a verdade aparece como uma criatura bonachona e amiga das comodidades, que dá sem cessar a todos os poderes estabelecidos segurança de que jamais causará a alguém o menor embaraço.” (DELEUZE, 1976, p.49) Segundo Deleuze, foi Nietzsche quem, com seu conceito de vontade de potência, substituiu a forma do verdadeiro pela potência do falso.

No capítulo sobre as potências do falso, em *Cinema II – A imagem-tempo*, Deleuze afirma que, “se consideramos a história do pensamento, constatamos que o tempo sempre pôs em crise a noção de verdade. Não que a verdade varie conforme as épocas. Não é o mero conteúdo empírico, é a forma, ou melhor, a força pura do tempo

que põe a verdade em crise.” (DELEUZE, 2013, p.159).

Segundo Deleuze, tais relações tempestuosas entre tempo e verdade vêm desde a antiguidade e podem ser constatadas já no paradoxo dos futuros contingentes:

Essa crise eclode desde a antiguidade, no paradoxo dos “futuros contingentes”. Se é verdade que uma batalha naval pode acontecer amanhã, como evitar uma das duas consequências seguintes: ou o impossível procede do possível (já que se a batalha acontece não é mais possível que ela não aconteça), ou o passado não é necessariamente verdadeiro (já que ele podia não acontecer). É fácil tratar tal paradoxo como sofisma. Mas ele não deixa de apontar a dificuldade que há em pensar uma relação direta da verdade com a forma do tempo. E nos condena a situar o verdadeiro longe do existente, no eterno ou no que imita o eterno. Precisaremos esperar até Leibniz para ter a solução engenhosa deste paradoxo, mas também a mais estranha e a mais rebuscada. Leibniz diz que a batalha naval pode acontecer ou não acontecer, mas que não é no mesmo mundo: ela acontece num mundo, não acontece em outro e esses dois mundos são possíveis, mas não compossíveis entre si. Ele tem de forjar, portanto, a bela noção de *impossibilidade* (bem diferente da de contradição) para resolver o paradoxo salvando a verdade: segundo ele, não é o impossível, é apenas o impossível que procede do possível; e o passado pode ser verdadeiro sem ser necessariamente verdadeiro. Mas a crise da verdade assim conhece mais uma pausa que uma solução. Pois nada nos impedirá de afirmar que os impossíveis pertencem ao mesmo mundo. Que os mundos impossíveis pertencem ao mesmo universo. (DELEUZE, 2013, p.159-160)

Como vemos no fragmento, quando dizemos “uma batalha naval pode acontecer amanhã!”, duas coisas excludentes entre si podem acontecer: ou o impossível advém do possível, uma vez que, se a batalha acontece, não é mais possível que ela não aconteça, ou o passado não é necessariamente verdadeiro, já que ela, a batalha, podia não acontecer. Deste modo, tempo e verdade são inconciliáveis, daí a busca do verdadeiro, em quase toda a história da filosofia, ser uma busca metafísica. A dificuldade que se nos apresenta ao tentarmos pensar as relações entre tempo e verdade condenou-nos a situar o verdadeiro longe do existente, no eterno, no transcendente.

Segundo Deleuze, é preciso esperar até Leibniz e sua formulação da noção de impossibilidade para resolver o paradoxo da verdade em relação ao tempo, salvando, ainda assim, a verdade. Para Leibniz, não é o impossível, mas apenas o impossível que procede do possível. Tanto é possível a batalha naval acontecer, quanto não acontecer. Só não é possível acontecerem as duas coisas no mesmo mundo. Todavia, nada nos impedirá de afirmar que os impossíveis ainda pertencem ao mesmo mundo, que são ambos imanentes, e é precisamente aí, no terreno dos mundos possíveis, que a ficção lançará sua âncora. A ficção é o falso, mas o falso não é necessariamente a mentira, mas a invenção de verdade, a criação de mundos possíveis.

A obra literária não busca a verdade, antes se faz essencialmente falsificadora,

pois o falso não é aquilo que foi, nem aquilo que é, mas aquilo que poderia ter sido e que ainda pode vir a ser. A literatura como um caso de relógio que adianta. Não se trata de relativizar a verdade de acordo com o ponto de vista de diversos sujeitos. Isto ainda nos faria presa do verdadeiro, do sujeito e da representação. Vejamos o que diz Deleuze a respeito:

Não é de modo algum “cada um com sua verdade”, uma variabilidade que se referiria ao conteúdo. É uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a verdade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não necessariamente verdadeiros. (DELEUZE, 2013, p.161)

Se por um lado Leibniz resolve a questão entre tempo e verdade por meio do conceito de impossibilidade, por outro, ele ainda procura resguardar o verdadeiro e não rompe totalmente com a representação. Será preciso esperar até Nietzsche que, sob o nome de vontade de potência, substitui a forma do verdadeiro pela potência do falso.

Em *Nietzsche e a filosofia*, Deleuze aproxima Nietzsche e Kant, mas, ao mesmo tempo, deixa bem demarcadas as diferenças profundas entre ambos. Segundo o filósofo francês, Kant foi o primeiro a conceber a crítica como total e positiva, entretanto, para Deleuze, a crítica kantiana não cumpre seu papel, pois confunde crítica positiva com uma crítica conciliatória, ela ainda pretende distinguir o verdadeiro conhecimento do falso conhecimento, a verdadeira moral da falsa moral, a verdadeira religião da falsa religião. Citamos Fornazari:

Ora, segundo Deleuze, Kant não faz mais que dirigir a crítica às pretensões ao conhecimento verdadeiro e à moralidade, mas não à verdade e à moral; a crítica não faz mais que condenar as usurpações de domínio de uma faculdade por outra, enquanto os domínios permanecem sagrados, o bom uso das faculdades apenas coincide com os valores estabelecidos e “a verdadeira moral”, “o conhecimento verdadeiro”, “a verdadeira religião” permanecem intocados. (FORNAZARI, 2010, p.123)

O intuito da crítica kantiana, assim como ocorria em Platão, é separar os verdadeiros dos falsos pretendentes. A crítica nietzschiana não pretende salvaguardar a verdadeira moral, o verdadeiro conhecimento, a verdadeira religião. Não é mais, assim como em Kant, uma questão de separar os verdadeiros dos falsos pretendentes. Para Nietzsche, a crítica deve ser mais radical, deve dirigir-se à própria verdade. À verdade como condutora da crítica, Nietzsche opõe a vontade de potência. A verdadeira moral zomba da moral. O elemento da crítica é o sentido e o valor. Ao estabelecer a vontade de potência como condutora da crítica, Nietzsche se coloca nas antípodas não só de Kant, mas de toda a tradição dialética posterior a Kant, pois esta dialética não se permite colocar a questão essencial que é a seguinte:

Quem deve conduzir a crítica?

Já vimos que, para Nietzsche, é a vontade de potência. Quanto à tradição dialética pós-kantiana, Deleuze a considera reticente. Em *Nietzsche e a filosofia*, a questão é colocada nos seguintes termos:

Essa dialética, essa nova crítica evita cuidadosamente colocar a questão prévia: quem deve conduzir a crítica, quem está apto a conduzi-la? Falamos da razão, do Espírito, da consciência de si, do homem, mas de quem se trata em todos esses conceitos? Não nos dizem quem é o homem, quem é o Espírito. O Espírito parece esconder forças prontas a se reconciliarem com qualquer poder, Igreja ou Estado. (DELEUZE, 1976, p.42)

Tanto para Nietzsche, quanto para Deleuze, toda filosofia dialética partiria de um erro, o erro de não dirigir a crítica ao conceito de verdade. Qualquer instância que se coloque como condutora da crítica, ela faz parte da história de um erro se ainda se atém à ideia de verdade, quando deixamos tal ideia intocada. Mudam-se as personagens, mas o enredo continua o mesmo. Como se podem criticar os poderes instituídos quando ainda se busca o mesmo que eles? Como criticar a Igreja, por exemplo, quando ainda se tem por meta o Bem, a verdade, a virtude? A crítica assim concebida é uma crítica parcial. Novamente, recorreremos ao comentário de Fornazari a respeito:

A crítica genealógica, em Nietzsche, permite que ele coloque o problema em outros termos. Trata-se, em Kant, de obedecer sempre a uma de nossas faculdades, segundo seu domínio próprio; não deixamos de obedecer mesmo quando desmorona a autoridade de Deus ou do Estado, mas a quais forças obedecemos quando assentimos à razão ou ao entendimento? Para Nietzsche, é necessário colocar em questão o sentido e o valor da verdade e o sentido e o valor da moral, isto é, determinar que relação de forças se exprime na vontade que almeja o verdadeiro ou o Bem universal. (FORNAZARI, 2010, p.123).

Enquanto não colocarmos em questão o sentido e o valor da verdade e o sentido e o valor da moral, enquanto não nos propusermos a determinar que relação de forças se exprime na vontade que almeja o verdadeiro ou o Bem universal, permaneceremos presos à imagem dogmática do pensamento, agindo como bons alunos que se limitam a responder a perguntas previamente colocadas, sem a preocupação de questionar a própria pergunta, sem a ousadia de colocarmos nossas próprias perguntas.

Persiste, assim, a imagem dogmática do pensamento. Por mais que a filosofia caminhe ao longo dos séculos, continua presa a Sócrates e Platão. No final, trata-se apenas de separar os bons dos maus pretendentes.

Para Deleuze, a crítica mais radical é de fato a que Nietzsche constrói e é com Nietzsche que Deleuze estabelece aliança em seu projeto de afirmar a diferença. Vejamos os pontos principais de tal crítica.

A crítica nietzschiana da verdade tem quatro pilares discerníveis. Primeiro, a crença num mundo verdadeiro suprassensorial. Nietzsche afirma no *Crepúsculo dos ídolos* que para o cristianismo, que não seria nada além de platonismo para a ralé, o mundo verdadeiro não seria este mundo, telúrico, imanente, natural. O mundo verdadeiro seria o transcendental, o ideal, o moral, em suma, o verdadeiro seria o falso e vice-versa. Inversão de valores. É a moral do escravo que coloca a verdade no além e não na Terra. “Sê fiel à Terra”, incita-nos Nietzsche. Ainda no *Crepúsculo dos ídolos*, no capítulo “De como o “mundo verdadeiro” tornou-se uma fábula”, ele apresenta como etapas da história de um erro as concepções platônica, cristã, kantiana e positivista de “mundo verdadeiro”. Nietzsche defende a eliminação tanto desta ideia transcendente de mundo verdadeiro, como da ideia de mundo aparente. É uma proposta radical, retomada por Deleuze em “Platão e o simulacro”¹, um dos apêndices de *Lógica do Sentido*. *Grosso modo*, a perversão do platonismo afirma que, quando destruimos o idêntico, destruimos tanto o modelo quanto à cópia. O que resta? O reino dos simulacros. Citamos Machado a respeito:

A glorificação deleuziana dos simulacros, que define seu antiplatonismo, consiste em considerá-los não como simples imitações, como uma cópia de cópia, uma semelhança infinitamente diminuída, um ícone degradado, mas como uma maquinaria, uma máquina dionisíaca, uma potência positiva, “potência primeira” que, quando não é mais recalcada pela ideia, é a própria coisa; pois, se no platonismo a ideia é a coisa, na subversão do platonismo cada coisa é elevada ao estado de simulacro. (MACHADO, 2010, p.48)

Segundo Machado, este é o âmago da filosofia deleuziana, pois ao desvincular o simulacro da ideia, chegamos às coisas mesmas, à própria diferença. A imagem sem semelhança, ou que coloca a semelhança no exterior, é a diferença. Recorremos mais uma vez ao comentário de Machado:

O importante é que valorizar o simulacro ao interpretar Platão é para ele uma das maneiras de formular o projeto geral de pensar a diferença nela mesma, sem permanecer no elemento de uma diferença já mediatizada pela representação, isto é, submetida à identidade, à oposição, à analogia, à semelhança [...] o simulacro é uma instância que compreende uma diferença em si, como semelhança abolida, que é possível, quando se afirma sua potência positiva, contestar as noções de identidade e semelhança. (MACHADO, 2010, p.49)

Para Nietzsche, bem como para Deleuze, o platonismo é a doutrina que dividiu o mundo em dois: o mundo sensível e o mundo suprassensível. Já sabemos a que extremos o cristianismo levou esta doutrina, levou-a ao nojo da imanência, ao nojo deste mundo, ao nojo da Terra. Nietzsche nos propõe pensarmos além de noções como

¹ Cf. DELEUZE, 2011, p. 259-272

verdade e aparência:

O mundo verdadeiro – nós o abolimos: que mundo restou? O aparente, talvez?... Qual o quê! Junto com o mundo verdadeiro abolimos também o aparente.

(Meio-dia; momento em que a sombra é mais curta; fim do mais longo dos erros; ponto alto da humanidade; INCIPIT ZARATUSTRA). (NIETZSCHE, 2009, p.48)

Essa é a conclusão de *Crepúsculo dos ídolos*, que já anuncia a vinda de Zaratustra.

Segundo, crítica da ideia de um homem verídico. Que quer o homem verídico? Ele quer a verdade a qualquer custo, para ele nada é mais necessário que a verdade. O verdadeiro é melhor que o falso e para este homem o mundo verdadeiro é um além-mundo. O falso seria este mundo. Transvaloração dos valores à moda platônica e cristã.

Se alguém quer a verdade, não é em nome do que o mundo é, mas em nome do que o mundo não é. Está claro que a vida visa a desviar, a enganar, a dissimular, a ofuscar, a cegar. Mas aquele que quer o verdadeiro quer integralmente depreciar essa elevada potência do falso: ele faz da vida um “erro”, faz desse mundo uma aparência. Opõe, portanto, o conhecimento à vida, opõe ao mundo outro mundo, um além-mundo, precisamente o mundo verídico. O mundo verídico não é separável dessa vontade, vontade de tratar este mundo como aparência. (DELEUZE, 1976, p.46)

O homem verídico supõe um mundo verdadeiro que se encontra além deste mundo, mas tal desejo por um além-mundo esconde, e ao mesmo tempo pressupõe, um ressentimento contra este mundo e contra os que nele exercem sua soberania. A moral do escravo, neste caso do homem verídico, diz: somos escravos neste mundo, mas, no outro, seremos os senhores, e veremos estes que nos fazem escravos sofrerem infinitas tormentas. O homem verídico é, enfim, um ressentido. “O mundo verdadeiro supõe um homem verídico,[...] mas tal homem tem estranhos móveis, como se ele escondesse em si outro homem, uma vingança: Otelo quer a verdade, mas por ciúmes, ou pior, por vingar-se de ser negro.” (DELEUZE, 2013, p.168). Ao homem verídico, Nietzsche opõe o homem trágico. Se seguíssemos este raciocínio ao extremo, mesmo conceitos como verdadeiro ou falso não teriam qualquer importância, pois o que importa é a vida, a vontade de potência, e ela, a vontade de potência, não se pergunta sobre a verdade. “Não existe valor superior à vida, a vida não tem de ser julgada, nem justificada, ela é inocente, tem a inocência do devir, para além do bem e do mal.” (DELEUZE, 2013, p.168).

Terceiro, crítica à relação entre verdade, moral e julgamento. A verdade seria sempre uma verdade moral. Deleuze diz claramente, no capítulo sobre as potências do falso, em *Cinema 2 - A imagem-tempo*: “O homem verídico só quer finalmente julgar a

vida, ele exige um valor superior, o Bem, em nome do qual poderá julgar: tem sede de julgar, vê na vida um mal, um erro a ser expiado: origem moral da noção de verdade.” (DELEUZE, 2013, p.168) O homem que quer o verdadeiro nega a inocência e a leveza. O que ele quer é acusar e julgar a vida.

E, por fim, a crítica da verdade tem como contrapartida uma apologia da arte, posto que a arte está em consonância com a força vital, com a vontade de potência. Pensa para além do bem e do mal, aquele que pensa artisticamente. Na arte, a vontade de enganar tem a boa consciência ao seu lado. Ela, a arte, opera uma transvaloração dos valores vigentes, que são valores do escravo. A vontade de verdade nega o mundo sensível, nega a vida em prol de uma determinada verdade metafísica. A arte assume-se enquanto criação, nada tem a ver com verdade. Em outras palavras, Deleuze parte de Nietzsche para afirmar que pensamento é criação e não vontade de verdade. Assim como a natureza, a arte mesmo quando é cruel é inocente, mente sorrindo como uma criança. A arte se cria em consonância com o devir e “se o devir é a potência do falso, o bom, o generoso, o nobre, é o que eleva o falso à enésima potência, ou a vontade de potência até o devir artista.” (DELEUZE, 2013, p.173)

1.2 Arte e pensamento

Para Deleuze, o elemento do pensar é o sentido e o valor:

As categorias do pensamento não são o verdadeiro e o falso e sim o nobre e o vil, o alto e o baixo, segundo a natureza das forças que se apoderam do próprio pensamento. Verdadeiro ou falso sempre temos a parte que merecemos: existem verdades da baixeza, verdades que são as do escravo. Inversamente, nossos pensamentos mais elevados levam em conta a influência exercida pelo falso; mais ainda, nunca renunciam em fazer do falso uma alta potência, uma potência afirmativa e artística que encontre na obra de arte a sua efetuação, sua verificação, seu devir-verdadeiro. (DELEUZE, 1976, p.49)

Deleuze concede ao falso uma alta potência, uma potência afirmativa e artística que encontra na obra de arte a sua efetuação, sua verificação, seu devir-verdadeiro. Partindo de seu esforço em pensar sem imagens e afirmar a filosofia da diferença, Deleuze se aproxima não só de filósofos como Nietzsche, Hume, Bergson e Espinosa, mas também de artistas como Francis Bacon e Cézanne, ou escritores como Proust, Masoch e Artaud. Para Deleuze a arte deve assumir-se enquanto criação, sem compromisso com a ideia de verdade que a imagem dogmática do pensamento concebe e, justamente por isso, a arte estaria mais próxima do pensamento que toda a filosofia da

representação. Que é pensar? Esta é uma questão central na obra de Deleuze. Para o filósofo francês, não só a filosofia, mas também a arte e a ciência pensam. Aqui interessa sobretudo mostrar como se pensa na arte, mais precisamente na literatura, e como isso se relaciona com a filosofia. Segundo Deleuze, tanto a arte quanto a filosofia são atividades criadoras, ambas:

[...] recortam o caos e o enfrentam, mas não é o mesmo plano de corte, não é a mesma maneira de povoá-lo; aqui constelação de universo ou afectos e perceptos, lá complexões de imanência ou conceitos. A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afectos e perceptos. Isto não impede que as duas entidades passem frequentemente uma pela outra, num devir que as leva a ambas, numa intensidade que as codetermina. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.80-81)

Deleuze não enxerga a filosofia relacionada a conceitos como verdade ou moral. Em vez disso, aproxima a filosofia da arte. Também a filosofia é uma questão de gosto e, se em *O que é a filosofia?* se cria o conceito de gosto, que é a tripla faculdade do conceito ainda indeterminado, do personagem conceitual ainda nos limbos, do plano de imanência ainda transparente, para determinar a inclinação filosófica, é porque mais importante que o pensamento é aquilo que dá a pensar e a arte se preocupa em dar a pensar. Mais importante que a verdade é a construção de sentido e a arte se preocupa só com a construção de sentidos. Mais importante que a moral (e neste caso o que já vale por quase dois mil anos é a moral do escravo) é a “beleza”. O gosto é mais importante que a inclinação à verdade. Quem almeja a verdade é o ser humano, não a natureza ou o cosmos. Em contrapartida, em *Diferença e repetição*, Deleuze se dirige ao projeto de “restaurar a diferença no pensamento”:

O pensamento, com efeito, se recobre com uma “imagem” composta de postulados que desnaturam seu exercício e sua gênese. Estes postulados culminam na posição de um sujeito pensante idêntico, como princípio de identidade para o conceito em geral. Um deslizamento se produziu do mundo platônico ao mundo da representação (eis porque, ainda aí, podíamos apresentar Platão na origem, no cruzamento de uma decisão). O “mesmo” da Ideia platônica como modelo, garantido pelo Bem, deu lugar à Identidade do conceito originário, fundado no sujeito pensante. O sujeito pensante dá ao conceito seus concomitantes subjetivos, memória, reconhecimento, consciência de si. **Mas é a visão moral do mundo que assim se prolonga e se representa nesta identidade subjetiva afirmada como *sensu comum* (*cogitatio natura universalis*).** Quando a diferença é subordinada, **pelo sujeito pensante**, à identidade do conceito (mesmo que esta identidade seja sintética), o que desaparece é a diferença no pensamento, a diferença de pensar com o pensamento, a *genitalidade* de pensar, a profunda rachadura do Eu que só leva a pensar pensando sua própria paixão e mesmo sua própria morte na forma pura e vazia do tempo. Restaurar a diferença no pensamento é desfazer este primeiro nó que consiste em representar a diferença sob a identidade do conceito e do sujeito pensante. (DELEUZE, 1988, p.420-421, *grifo nosso*).

Para Deleuze, o pensamento se recobre com uma “imagem” composta de

postulados que culminam na posição de um sujeito pensante como princípio de identidade para o conceito em geral. Deste modo, a visão moral do mundo se prolonga e a diferença permanece subordinada à identidade do conceito. Assim, a diferença desaparece do pensamento, a diferença de pensar com o pensamento. É preciso desvincular o pensamento do sujeito pensante. Restaurar a diferença no pensamento é desfazer este primeiro nó que consiste em representar a diferença sob a identidade do conceito e do sujeito pensante. Para a filosofia da diferença, o pensamento é fruto da violência de um encontro, um encontro com aquilo que dá a pensar. Se o homem deixa de ser o paradigma, a vontade de verdade deixa de ser a finalidade, assim como na perversão do platonismo, quando eliminamos o modelo, eliminamos também a cópia. Mas como conceber então o pensamento sem submetê-lo a um sujeito, se o pensar é uma condição exclusivamente humana?

Deleuze procura responder à questão em vários momentos de sua obra. Basicamente, o filósofo francês inverte a equação. Não é o homem quem engendra o pensamento, mas o pensamento que ao ser criado passa pelo homem. É preciso pensar com o pensamento. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. O pensamento é um encontro, um acontecimento.

Abordando o conceito de signo em Deleuze talvez a questão se torne mais clara.

1.3 Signo e pensamento

Não podemos falar em potência do falso em Deleuze sem abordar *Proust e os Signos*. Já neste livro, escrito aos vinte e oito anos, Deleuze contrapõe a literatura, e por consequência o falso, à filosofia da representação e à vontade de verdade.

Mais importante que pensar é o que dá a pensar. Em *Proust e os signos*, Deleuze, ao vasculhar a obra de Proust, conclui que ela, muito mais que uma obra de exposição da memória involuntária, trata de um aprendizado, um aprendizado dos signos. Entretanto, o que vem a ser um signo? “O signo [...] é objeto de um encontro e é ele que exerce sobre nós uma violência...” (DELEUZE, 2003, p.15) O signo é aquilo que nos violenta e nos força a pensar, aquilo que engendra o pensar no pensamento.

Para a filosofia da representação, calcada no modelo da reconhecimento, o pensamento tem por base o uso concordante das faculdades, o senso comum. Para Deleuze, diante da violência do encontro com um signo, cada faculdade invade o domínio da outra, somos lançados para fora de nós mesmos, não somos nós que

pensamos, mas o pensamento que nos atravessa.

Diante da violência do encontro, as faculdades não operam mais sob o jugo do sujeito, aquele que pensa é lançado para **fora** de si mesmo. O signo não é o objeto, ainda que o objeto seja portador do signo. Diante do encontro não há mais sujeito ou objeto, só o fluxo do pensamento.

O que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; é ao contrário a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. Ora, essa gênese implica alguma coisa que violenta o pensamento, que o tira de seu estado natural de estupor, de suas possibilidades apenas abstratas. Pensar é interpretar, isto é, explicar, desenvolver, traduzir um signo. Traduzir, decifrar, desenvolver são a forma da criação pura. Nem existem criações explícitas nem ideias claras, só existem sentidos implicados nos signos; e se o pensamento tem o poder de explicar o signo, de desenvolvê-lo em uma Ideia, é porque a Ideia já estava presente no signo, em estado envolvido e enrolado, no estado obscuro daquilo que força a pensar. Só procuramos a verdade no tempo, coagidos e forçados. Quem procura a verdade é o ciumento que descobre um signo mentiroso no rosto da criatura amada; é o homem sensível quando encontra a violência de uma impressão; é o leitor, o ouvinte, quando a obra emite signos, o que o forçará talvez a criar, como o apelo do gênio a outros gênios. (DELEUZE, 2003, p.91)

O pensamento não existe *a priori* naquele que pensa, antes deve ser provocado e o que nos provoca, nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro que nos lança para fora de nós mesmos. O ato de pensar não provém de uma simples possibilidade de pensar; muito pelo contrário, é uma criação e a criação é a gênese do ato de pensar no pensamento. Só a partir desta violência é que buscamos traduzir, compreender, decifrar, pensar, enfim, algo. O pensamento é criação, fruto de uma violência. Só buscamos a verdade no tempo, coagidos e forçados.

A partir do conceito de signo construído em *Proust e os signos*, Deleuze busca fazer uma crítica à filosofia da representação e à imagem dogmática do pensamento que atingirá seu ápice no terceiro capítulo de *Diferença e Repetição*. *Proust e os signos* é o primeiro livro em que o filósofo francês faz uso da literatura de maneira filosófica. Na sequência de sua obra, em livros como *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*, *Kafka, por uma literatura menor*, com Guattari, e *Crítica e Clínica*, Deleuze cada vez mais aproximará a filosofia de outras áreas de conhecimento, principalmente a literatura, a ponto de as fronteiras desaparecerem.

1.4 A potência do falso em *On the road*

Vimos de que modo Deleuze enxerga as artes e a literatura como aliadas em seu projeto de afirmar uma filosofia da diferença e de demolir a imagem dogmática do pensamento. No livro *Kafka, por uma literatura menor*, Deleuze e Guattari distinguem dois tipos de literatura. A alta literatura, muitas vezes canônica, mas não sempre, que serve ao Estado, à Igreja e aos poderes instituídos e a literatura menor que é sempre um agenciamento coletivo de enunciado e um agenciamento social de desejo. No livro com Claire Parnet, *Diálogos*, Deleuze retoma o assunto de maneira mais direta:

Que o escritor seja minoritário não significa que haja menos pessoas que escrevam do que leitores; já não seria verdade hoje em dia: significa que a escritura encontra sempre uma minoria que não escreve, e ela não se encarrega de escrever para essa minoria, em seu lugar, e tampouco sobre ela, mas há um encontro onde cada um empurra o outro, o leva em sua linha de fuga, em uma desterritorialização conjugada. A escrita se conjuga sempre com outra coisa que seu próprio devir. Não existe agenciamento que funcione sobre um único fluxo. Não é o caso de imitação, mas de conjugação. O escritor é penetrado pelo mais profundo, por um devir-não-escritor. (DELEUZE; PARNET, 1998, p.36)

Enquanto a alta literatura é associada ao aparelho estatal, a literatura menor funciona como uma máquina de guerra contra os poderes instituídos. Em *On the road*, há diversos agenciamentos, há o mergulho em devires estrangeiros, negros, mexicanos, mas o grande agenciamento, a minoria marginalizada que toma a palavra por meio da pena de Kerouac é, sem dúvida, a juventude. Segundo Waldenyr Caldas, em *A cultura da juventude de 1950-1970*, o ano de lançamento de *On the road*, 1957, é um marco, pois antes praticamente não havia cultura jovem. Ou se era adulto, ou se era criança e, mesmo a criança, era enxergada como um adulto pequeno. A cultura juvenil do fim dos anos 50 e início dos anos 60 é uma rebelião claramente dirigida contra a moral vigente. Os jovens naquela época iniciavam a procura de novas formas de amor longe da estrutura patriarcal familiar, modelo social vigente até então. Neste momento, os jovens rompem o vínculo que liga sua existência a uma sociedade imóvel e conservadora. De acordo com Massimo Cavenasci (CALDAS, 2008, p.14), tal revolução tem como princípio primeiro a tomada do corpo por meio de uma música que misturava nos Estados Unidos da América – país que neste momento emergia como a maior potência mundial, ao lado da União Soviética – negros e brancos, homens e mulheres, pobres e ricos: o jazz e, ainda mais que o jazz, o rock n'roll nascente. De fato, “parece que a matriz da palavra jazz deriva de ass, significando os movimentos ondulatórios e rítmicos de base de coluna que aquela música favorecia e que eram anulados pela música “cultura”.” (CALDAS, 2008, p.13) O jazz, no que se refere às relações entre corpo e musicalidade, era o início da miscigenação que viria a desaguar no fenômeno Elvis

Presley. À parte suas posições políticas conservadoras, Elvis foi o primeiro a elevar no âmbito mundial um tipo de música e dança que tinham como mensagem direta ou, às vezes, indireta, a libertação do corpo. Um corpo finalmente sexualizado. A partir do *jazz* e do *rock n' roll*, a música passou a transformar o corpo em uma sensibilidade que ouve e se move, que olha e se vê, se deseja, independentemente de origem ou raça. Essa música jovem favorece o trânsito e os cruzamentos culturais para além da velha estratificação de classe. Não apenas isso, tais ritmos combatiam, sem serem panfletários, a discriminação dos negros pelos brancos, assim como a oposição entre campo e cidade, classe operária e burguesia. Para usarmos termos deleuze-guattarianos, o conceito de classe dá lugar ao de minoria. As pessoas estão todas num mesmo caldeirão, numa mesma efervescência.

Depois de 1957-58, anos de James Dean, do primeiro disco de Elvis Presley e, para nós o mais importante, do lançamento do livro de Kerouac, o mundo observou a explosão do *rock n' roll*, da contracultura, o surgimento de Bob Dylan, Beatles e Rolling Stones, a exibição em tela grande de *Easy Rider*, enfim a formação de um novo segmento social. Como escreveram Deleuze e Guattari no livro sobre Kafka, a literatura é um caso de relógio que adianta. Uma década depois do lançamento de *On the road*, o movimento da contracultura estava no auge, era a revolução das mochilas. Assim como os *beats*, que no final dos anos 1940 e início dos anos 1950 rejeitaram por atacado os valores vigentes na sociedade, também a geração seguinte, sob a influência desta, no início dos anos 1960, rechaçaria a concepção de estado e sociedade vigentes. Esta juventude decidira que as instituições oficiais, estabelecidas, estavam obsoletas. A cultura oficial, a forma de organização social, o excessivo controle do estado sobre o indivíduo, a racionalidade científica, o modelo de universidade, o excesso de burocracia, entre diversas outras instituições tradicionais deveriam ser negadas. Surgiria, a partir daí, uma nova cultura, em outras palavras, uma contracultura. Esta buscaria novas formas, múltiplas, de procedimento social, cultural, político e até econômico. Tratar-se-ia de uma cultura inteiramente à margem do que prescreve o comportamento convencional. A contracultura não teria qualquer identidade com os paradigmas e cânones oficiais. Além disso, nos EUA, os jovens que buscavam praticar, talvez seja este o verbo a ser utilizado em vez de estabelecer, ou instituir, a contracultura, além de refutarem a racionalidade científica, em alguns momentos se valiam de explicações místicas, outra herança da geração *beat*, da qual Kerouac, como

veremos mais adiante, era considerado o próprio *avatar*.²

A mística resgatada pela geração *beat* – Kerouac chegou a escrever um livro sobre Buda – era um modo de resistência contra a racionalidade científica e o avanço do poder tecnocrático que se caracteriza por um sistema de organização política e social fundado no ideário e na supremacia das técnicas. Este foi o modelo de sociedade industrial que emergiu depois da segunda guerra mundial, tendo os EUA como potência máxima. Planejamento bem sucedido, racionalização, atualização e modernização eram conceitos que pressupunham o padrão ideal de sociedade. A objetividade e o pragmatismo dos tecnocratas visavam à multiplicação da riqueza, à segurança social e, mais que qualquer outra coisa, à manutenção do estado industrial, proclamando para tanto o progresso e a modernidade. É de se duvidar que esta sociedade pautada na padronização, devido à sua concepção metafísica de unidade, consiga atender às múltiplas necessidades e anseios humanos. Numa sociedade comandada pelo poder tecnocrático, tudo deve caminhar de forma sincronizada e precisa. O erro deve ser conjurado; a vida, entretanto, não é só “acerto”, é também “erro”. E, mais do que erros e acertos, a vida é o que é: incontrolável. O resultado deste comportamento é analisado por Theodore Roszak, em seu livro *A contracultura* da seguinte maneira:

Chegamos assim à era da engenharia social, na qual o talento empresarial amplia sua esfera de ação para orquestrar todo o conceito humano que cerca o complexo industrial. A política, a educação, o lazer, o entretenimento, a cultura como um todo, os impulsos inconscientes e até mesmo o protesto contra a tecnocracia, tudo se torna objeto de exame e manipulação puramente técnicos. (ROSZAK, 1972, p.19)

Como indica o excerto, mesmo os impulsos inconscientes se tornam objeto de manipulação. Ao invés de fábrica, o inconsciente já é, aqui, teatro. Em tais condições, atividades humanas como economia, política, cultura e até educação passam a ser administradas por uma tecnoestrutura. “A técnica sobrepõe-se à autonomia humana e passa a prevalecer na nova escala de valores. Temos, assim, um mundo onde tudo é meramente técnico. Trabalho de especialistas.” (CALDAS, 2008, p.128)

É contra tal estado de coisas que os jovens que fazem parte da contracultura se voltam. Tanto a *beat generation* quanto a contracultura desafiam a ideia de uma vida meramente técnica que despreza o corpo, o indivíduo, cuja cultura compactua com os

² **Avatar** é uma manifestação corporal de um ser imortal segundo a religião hindu, por vezes até do Ser Supremo. Deriva do sânscrito *Avātāra*, que significa "descida", normalmente denotando uma (religião) encarnações de Vishnu (tal como Krishna), que muitos hinduístas reverenciam como divindade. Muitos não-hindus, por extensão, usam o termo para denotar as encarnações de divindades em outras religiões. Quando os críticos utilizam o termo para se referir a Kerouac, tomam-no pela própria incorporação dos ideais desta geração.

poderes instituídos. Contra a literatura oficial, uma literatura menor. Contra a música canônica, espiritual, elitizada, bem comportada, o *rock n´roll* e o *jazz*, contra a técnica com fins únicos, estáveis, teleológicos, a força do desejo. Citamos Caldas:

A rigor, há todo um conjunto de fatores que ajudariam o surgimento da contracultura. Dos anos 50, vem o *rock n´roll* e a chamada *beat generation*. Este último, um movimento (se é que assim podemos chamar) literário que propunha um estilo de vida e comportamento diferente do universo pragmático e mercantilizado da sociedade norte-americana. Grandes nomes do *rock n´roll* como Bob Dylan, Jim Morrison, John Lennon e Janis Joplin reconhecem a importância e a influência dos *beats* em sua obra. A frase de Jim Morrison é um bom exemplo de como esses jovens estavam estritamente ligados às concepções da *beat generation*. E, mais do que isso, retrata bem o clima beat de cultura: “nada mais pode sobreviver a um holocausto a não ser poesias e canções.” (CALDAS, 2008, p.131)

A influência *beat* na contracultura é, portanto, óbvia e esta é a força desta criação, desta ficção. Os dois principais nomes que nortearam a contracultura, Beatles e Bob Dylan carregam, no caso dos Beatles até no próprio nome como veremos a seguir, a influência de Kerouac e da geração *beat*. Primeiro trataremos de forma breve desta influência em Dylan, depois, sobre os quatro rapazes de Liverpool.

No documentário *No direction home*, de 2005, dirigido por Martin Scorsese, há uma passagem na qual Allen Ginsberg compara alguns versos de Dylan com textos de Kerouac. Neste trecho do documentário, o poeta beat faz a escansão de alguns versos de Dylan e de algumas frases de Kerouac. A métrica é aproximada e, por vezes, é a mesma, a musicalidade também. A proximidade é acertada. Assim como Kerouac, Dylan também mantinha uma visão romântica sobre a estrada e os tipos marginais, mais notadamente em seu emblemático álbum de 1968, o LP *John Wesley Harding*, trabalho que marca uma das muitas viradas na carreira de Dylan. No disco, o *rock n´roll* cede espaço para um ritmo bem mais contido. E, aqui, ele prescinde de vez das influências do estilo *country & western*, para se dedicar integralmente ao *folk-blues*, estilo musical que mistura a cultura musical do interior dos Estados Unidos com o *blues* e o *jazz* do meio urbano.

Segundo Caldas:

O nome do álbum *John Wesley Harding* não é por acaso e já denota o caráter marginal e libertário que Dylan sempre empreendeu à sua vida e ao seu trabalho. Harding (a grafia correta é Hardin, mas Dylan acrescentou um G) é um personagem real, que viveu nos confins do oeste americano em uma colônia, à margem das normas sociais, ao lado de prostitutas, vagabundos, jogadores, viciados, homens miseráveis e de vida errante. Em certo momento da canção, aparece o seguinte texto: “aqui estamos todos, parados, ainda que todos estejamos empenhados em fazer o melhor que pudermos e não admitir nossa situação.” Na verdade, Dylan se solidariza com o grupo de marginalizados. Ele interpreta este estilo de vida de forma romântica e destaca a beleza e a liberdade da sua própria experiência durante os anos

difíceis de muitas andanças. Era uma época em que seu trabalho musical tratava do individualismo como protesto social, seguido de canções de amor e posteriormente de temática místico-religiosa. (CALDAS, 2008, p.181)

Aquilo que Kerouac buscou realizar por meio da literatura, a vida na estrada, a liberdade, a convivência com as minorias e os tipos excluídos, Dylan buscou realizar por meio da música. Se nos Estados Unidos Dylan foi o artista que fundiu a literatura *beat* à música popular, na Inglaterra, os primeiros artistas que buscaram unir uma postura *beat* à música popular foram os Beatles. Embora, no princípio, os Beatles não fossem tão intelectualizados quanto Bob Dylan, nem tão rebeldes quanto escritores como Allen Ginsberg ou Jack Kerouac, os Beatles foram o grupo musical que mais contribuiu para a consolidação da cultura jovem e, a partir de 1966 com o álbum *Revolver*, para a consolidação da contracultura.

Originários de Liverpool, os quatro garotos conquistaram primeiro a Europa e então os Estados Unidos e seus discos circularam até mesmo na fechada URSS e na China comunistas. Não foi, entretanto, por acaso que os Beatles surgiram em Liverpool. Cidade portuária da Inglaterra, Liverpool era a cidade aonde as novidades mundiais chegavam primeiro. Foi pelos portos de Liverpool que a literatura *beat* e o *rock n´roll* chegaram à Inglaterra. O próprio nome da banda é uma corruptela da palavra *beetles*, que quer dizer besouro, com o radical *beat* que pode ser traduzido em alusão à batida comum no *jazz*, ou em conexão com a palavra *beatific*, em português beatífico, ligada à mística *beat*. No entanto, se nos Estados Unidos a *beat* tinha um veio literário ligado a Kerouac, Ginsberg e Burroughs, entre outros; na Inglaterra, a *beat* era conectada muito mais à música e à juventude roqueira. A este respeito, escreve Caldas:

A cidade de Liverpool sempre viveu grande efervescência musical, especialmente a partir dos anos 50. Talvez seja ainda o caso de lembrar que, nesta cidade e nesta época, teria início todo o desenvolvimento da cultura *beat*, nos mesmos moldes do que ocorreria também em São Francisco – Califórnia. A única diferença, provavelmente, está no seguinte: A cultura *beat* da cidade inglesa estava bem mais concentrada na música estridente, no *rock n´roll* dos bares periféricos da cidade e alguns, em menor quantidade, da região central. (CALDAS, 2008, p.187)

Não é nossa intenção aqui julgar se os objetivos dos jovens que propunham a contracultura estavam certos ou errados ou se eles conseguiram alcançar seus objetivos de fato. O que não se pode de modo algum é negar a força e a expressão que tais jovens imprimiram à cultura mundial. Também não afirmamos que foi o livro de Kerouac sozinho que desencadeou todo o processo. Sem dúvida, muitos jovens no final dos anos 50 e 60 leram *On the road*, o livro se tornou um *best-seller*. Entretanto, muito do que

Kerouac escreveu é fruto de suas viagens, dos agenciamentos, do que viu e percebeu, o escritor é aquele que enxerga numa determinada situação algo que a excede. Assim como Kafka que, de certa maneira previu o nazismo e o comunismo stalinista, também Kerouac previu o futuro. A literatura é como um relógio que adianta. *On the road* ajudou a impulsionar muito daquilo que seu autor já intuía na estrada. O livro é uma criação, uma invenção, mas, ao mesmo tempo em que nasce do contato com o “real”, a partir do momento em que é publicado, interfere no “real” e o modifica. É uma potência que não se encerra em si, mas interage com o fora. Esta é a potência do falso. Ao recriar o mundo, o artista dá ao mundo o outro do mundo. Espelho quebrado que interage com o “real” e o modifica.

1.5 A constituição do falso numa obra autobiográfica

Na sequência, tentaremos compreender de que maneira o falso se constitui na obra de Kerouac, um autor que se utiliza de dados autobiográficos – paradoxalmente sempre ligados à ideia de verdade – na construção de suas narrativas.

Jack Kerouac não só fazia parte da geração *beat*, como é considerado desde a primeira resenha de *On the road*, escrita por Gilbert Millstein e publicada no *New York Times* de 5 de setembro de 1957³, seu próprio avatar. Os *beats*, da mesma maneira que os surrealistas, pretendiam uma dupla libertação: 1º – libertar a vida dos esquemas sociais historicamente instituídos, fossem eles oriundos da idolatria ao dinheiro capitalista ou da ortodoxia burocrata soviética. 2º – Libertar a arte das cátedras universitárias e dos grilhões do cânone.

No final do anos 40 e início dos 50, Kerouac cruzou os Estados Unidos várias vezes de Leste a Oeste e de Norte a Sul, até chegar ao México. Viajou de carona, de ônibus, de carro. Na estrada, viu como as pessoas viviam, compartilhou seus sonhos e esperanças, dividiu suas frustrações; envolveu-se, desenvolveu-se, enfim, sentiu o cheiro do que as pessoas desejavam e do que estava por vir, percebeu os novos agenciamentos que já estavam se formando. O tempo que Kerouac passou na estrada foi um tempo em que os EUA mudavam profundamente. Segundo R.J. Ellis, no ensaio *Dedicated to America, whatever that is*, durante a segunda metade dos anos 1940 e

³ No prefácio que a biografia de Kerouac Ann Charters fez para a edição de *On the road* da Penguin Books, há uma alusão à referida resenha.

início dos anos 1950, os Estados Unidos experimentaram um momento de grande tensão, pois muitos jovens que haviam voltado da guerra, tinham travado contato com novos valores e novas vivências e não mais se adaptavam aos rígidos esquemas sociais que haviam deixado antes da experiência no *front*. Por outro lado, certos segmentos da sociedade norte-americana tornaram-se ainda mais conservadores. A homossexualidade, por exemplo, até recentemente era considerada uma doença psiquiátrica e a década de 1950 viu florescer, com toda potência, o tenebroso macartismo. Segundo R.J. Ellis, no ensaio acima referido, o livro:

trata de uma sociedade ainda lidando com o retorno dos veteranos da Segunda Guerra Mundial. Isso ajuda a explicar a política sexual instável do livro. Milhões de americanos haviam sido mobilizados. Dezesesseis milhões tinham relativamente se juntado a uma comunidade livre de jovens: os vagabundos dos anos 1940 e 1950, que são manifestações de uma rejeição por atacado dos valores contemporâneos, como descrito na versão de 1957 de *On the road...* (HOLLADAY; HOLTON, 2009, p.123, *nostra tradução*)

On the road é a reconstrução literária das viagens de Kerouac. Toda a contracultura já estava desenhada nas décadas de 1940 e 1950. Grosso modo, o livro conta a história de Sal Paradise e Dean Moriarty, dois amigos que procuram alguma coisa na estrada e não encontram. Não se sabe exatamente o que os dois procuram. Pode ser o pai de Dean, a verdade, a face velada de Deus, como Kerouac costumava dizer em suas entrevistas, ou simplesmente o “AQUILO” que Dean repete o tempo inteiro. Quando Sal passa por Shelton, uma pequena cidade do interior, logo no início do livro, o xerife se aproxima e faz a pergunta certa: ““Ei, rapazes, vocês estão indo para algum lugar específico ou estão apenas indo?” Não entendemos bem a pergunta. Era uma pergunta boa pra cacete.” (KEROUAC, 2004a, p.42)

O fato é que as personagens do livro não encontram este algo indeterminado que procuram: “AQUILO”. Cada aventura, cada festa, cada carona, cada viagem, só valem por aquilo que são. A viagem é mais importante que o destino. O narrador em *On the road* está o tempo todo em movimento, nunca para para refletir, trata-se de uma escrita que penetra no leitor por meio dos afetos e não apenas pelo intelecto. Logo nas primeiras páginas, Sal Paradise, o narrador, anuncia:

Além disso, todos os meus amigos nova-iorquinos estavam numa viagem baixo-astrol, naquele pesadelo negativista de combater o sistema, citando suas tediosas razões literárias, psicanalíticas ou políticas, enquanto Dean simplesmente mergulhava nessa mesma sociedade. Faminto de pão e amor; e ele estava pouco se lixando pra tudo isso, “desde que eu descole uma gata mansa e linda com aquele lugar delicioso entre as pernas, garoto” ou “contanto que eu arranje o que comer, meu filho, sacou? Estou com fome, morrendo de fome, vamos comer, agora, já!” – e lá íamos nós comer, no primeiro lugar que surgisse, como diz o Eclesiastes: “Eis sua porção sob o

sol". (KEROUAC, 2004a, p.27-28)

Como podemos notar no fragmento acima, o herói do romance esbanja vivacidade, alegria, juventude. Enquanto os amigos nova-iorquinos do narrador estavam numa viagem baixo-astral, num pesadelo negativista de combater o sistema citando razões literárias, psicanalíticas ou políticas, Dean Moriarty simplesmente vivia, faminto de pão e de amor; querendo apenas conseguir uma garota mansa e linda com aquele lugar delicioso entre as pernas. Contra o pensamento dito “espiritual” Dean opõe o sexo. Contra o pessimismo e o baixo-astral, a fome, fome de alimento e de vida. Também para Nietzsche e Deleuze a alegria tem algo de subversivo. Todas as revoluções triunfantes, principalmente em seus primórdios, são festivas.

Em outra passagem, enquanto Sal e Dean apostam uma corrida, o narrador tem uma visão de Dean correndo através da existência. Sempre em movimento. Sempre em alta velocidade. Sem nunca parar para refletir sobre o que quer que seja:

Enquanto corríamos tive uma louca visão de Dean correndo assim pela vida, seu rosto ossudo arrojando-se para a vida, seus braços como pistões, suor escorrendo de sua frente, as pernas se contorcendo como as de Groucho Marx, gritando “Sim! Sim, cara, claro que você consegue me acompanhar!” (KEROUAC, 2004a, p.42)

Dean funciona no texto como contraponto, como crítica a tudo o que não se movimenta, pode ser a verdade estática e transcendente, ou a própria estrutura social estadunidense em meados do século passado.

No livro, *Sal Paradise*, o narrador, e Dean Moriarty, o herói, são os alteregos de Jack Kerouac e Neal Cassady. Na primeira versão de *On the road*, datilografada em três semanas, quase sem pontuação, num único rolo de papel, os nomes eram os mesmos que na vida real: Jack e Neal. Por tudo o que afirmamos até agora – livro autobiográfico e personagens com os mesmo nomes que seus modelos reais – parece que estamos nos traindo, contrariando nossa própria tese, mas não nos enganemos.

Antes de seu primeiro encontro real com Neal Cassady, numa espelunca sem água quente em Nova York, Kerouac já havia travado contato com Neal por meio das cartas que Neal mandava a seu amigo Hal Chase e que este mostrava a Kerouac. O jovem escritor ficou encantado com a autenticidade e a força das cartas daquele jovem delinquente de Denver. Cartas que falavam de casamentos na porta de reformatórios, de garotas, de roubos de carro. Para Kerouac, Cassady era o *outsider* consumado, a incorporação de uma individualidade descomprometida. Antes de qualquer encontro com o Cassady “verdadeiro”, Kerouac já tinha caído nas garras do falso, já vislumbrara

em Neal não um homem, mas um mito, meio marginal, meio santo.

Dean Moriarty, o personagem inspirado em Cassady, é o herói, melhor seria dizer anti-herói, de *On the road*. Neste sentido, vemos o romance progredir, no que se refere a Dean, como uma grande luta, um combate, entre a visão mito-poética que Kerouac criara de seu amigo e o homem real. Citamos Mouratidis a respeito:

Vemos a imagem que Kerouac faz de Cassady progredir ao longo de um arco. Começando no mito, na lenda, e no ideal, Cassady transforma-se em realidade através da experiência pessoal que dele tem Kerouac. Contudo, assim que seu relacionamento começa a se romper, Kerouac recua para o mito e para a lenda em sua representação de Cassady.⁴ (KEROUAC, 2011, p.93)

On the road não é o relato de uma aventura pessoal passada. Em vez disso, é uma recriação que se fixa por meio da palavra em um bloco de sensações, afecções, sentimentos e ideias. Os faróis que Kerouac acendeu não iluminam o passado, aquilo que já foi, mas o devir, o movimento, a estrada é outra a cada instante. Dean Moriarty, o herói de *On the road*, não é o Neal Cassady verdadeiro, mas uma invenção, uma criação literária. E, como tal, encerra em si a potência de um tipo que virá: o jovem livre, viajante, em busca de liberdade, que tomou as estradas dos Estados Unidos nas décadas seguintes.

On the road é uma obra de criação, sem qualquer compromisso com a moral ou com a verdade, mas, que invenção! Que criação literária! Teve o poder de interferir no mundo real e, de certo modo, transformá-lo. É certo que as estruturas tecnocratas e mercadológicas do capitalismo vigente adaptam-se facilmente e incorporam mesmo aquilo que as combate. Hoje não há quase nada de revolucionário em ser jovem, pelo contrário.

Como vimos, para Deleuze, o elemento do pensar não é o verdadeiro, mas o sentido e o valor. O pensamento, por sua vez, não é exclusividade da filosofia, tanto as artes, quanto o cinema e a literatura também pensam. Vimos ainda como *On the road* interferiu na sociedade americana, e por que não dizer mundial, na segunda metade do século XX e como em sua criação encerra-se uma alta potência do falso, elemento primordial da criação artística.

1.6 Dean Moriarty: personagem conceitual que exalta o corpo

⁴ No ensaio: *Em busca do coração das coisas, Neil Cassady e a busca pelo autêntico*, integrado à edição do *Manuscrito Original de On the road*.

Em *O que é a filosofia?*, Deleuze, junto a Guattari, diz que a filosofia, assim como a arte, é um construtivismo. A filosofia cria, constrói conceitos, a arte constrói perceptos e afectos. Desde Platão até Bergson, o conceito sempre foi uma questão de articulação, de corte e superposição. Assim como a literatura, também a filosofia é uma criação de mundos possíveis: outrem. Outrem é, antes de qualquer coisa, a existência de um mundo possível. A este mundo possível, Deleuze e Guattari dão o nome de plano de imanência. O plano não é um conceito, ou um conjunto de conceitos apenas. O plano é a própria imagem do pensamento, a imagem que o filósofo faz do que significa pensar. Se o conceito é o começo da filosofia, o plano é sua instauração. É por não se sentir em casa no mundo no qual é lançado que o filósofo enxerga outro mundo possível, mas ele não é a origem deste outro mundo, é apenas o meio pelo qual ele se torna possível, pelo qual pode se atualizar. A filosofia, assim como a literatura, é uma forma de resistência ao mundo tal qual nos é dado e, se pensamos, se escrevemos, é porque cremos no mundo, não no mundo da forma como nos é dado, injusto, feio e capturado pelos poderes instituídos como o Estado, ou as instituições financeiras, mas no mundo como pode vir a ser. O plano de imanência é o mundo que atravessa aquele que pensa por não se sentir em casa no mundo. Se houvesse um sujeito, seria a própria multiplicidade, o pensamento antes de ser pensado, em estado virtual. A própria gênese do pensamento, o engendrar o ato de pensar no pensamento é criação, é construção. Pensar, tanto quanto escrever, são exercícios de transformação. Não é fuga da realidade, é a fidelidade à Terra, é a crença na Terra.

Entretanto, nem só o plano, nem só os conceitos são suficientes. É necessário aquele que enuncia uma filosofia. Este não é o filósofo, o homem empírico. Quem enuncia uma filosofia é o personagem conceitual.

Deleuze e Guattari, em *O que é a filosofia?*, definem assim o personagem conceitual:

O personagem conceitual não é o representante do filósofo, é mesmo o contrário: o filósofo é somente o invólucro de seu principal personagem conceitual e de todos os outros que são os intercessores, os verdadeiros sujeitos de sua filosofia. Os personagens conceituais são os heterônimos do filósofo e o nome do filósofo, o simples pseudônimo de seus personagens. “eu não sou mais eu, mas uma aptidão do pensamento para se ver e se desenvolver através de um plano que me atravessa em vários lugares.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.78)

Assim, a filosofia apresenta três elementos: o conceito, o plano de imanência e o personagem conceitual. Cada um destes três elementos corresponde aos outros dois. As três atividades acontecem ao mesmo tempo, são estritamente simultâneas. Para este

trabalho, um dos elementos importantes é o personagem conceitual.

Em literatura, temos o que Deleuze chama de figura estética. Deleuze separa bem a filosofia da literatura. A filosofia cria conceitos; a literatura, perceptos e afectos. À filosofia, liga-se o personagem conceitual. À literatura, a figura estética.

Embora a distinção seja possível, não podemos pensar que todas estas noções sejam estáticas, que não se desterritorializem, não se agenciem. O pensamento está no devir, no movimento. Assim a literatura também pensa e a filosofia também sente. A diferença está na predominância. É por isto que aqui chamaremos Dean Moriarty de personagem conceitual e não de figura estética. Além do mais, consideramos o termo figura estética superficial, fraco, para abordar os abismos dos grandes personagens literários que estão muito além da simples estética. Em se tratando de Dean Moriarty, consideramos mais apropriada a denominação de personagem conceitual, mesmo porque Deleuze, em *O que é a filosofia?*, constrói detalhadamente o personagem conceitual e aborda de maneira superficial a figura estética.

Ao abordarmos Dean Moriarty como personagem conceitual, retomamos a pergunta: que quer o homem que quer a verdade? Como vimos, o homem verdadeiro quer julgar a vida, quer se distanciar do corpo, para ele fonte de inúmeros contratempos e enganos que não nos permitem chegar à verdade. O homem que busca a verdade exige um valor elevado, algo que transcenda o corpo e a vida, em nome do qual poderá julgar; tem sede de julgar, vê na vida um mal, um erro a ser expiado, vê na morte uma libertação do cárcere do corpo.

Em contraposição, que quer o homem do falso? Por muito tempo, ao longo da história da literatura, o falsário foi relegado ao segundo plano, sempre ligado ao mal e à vilania. Mesmo em Shakespeare, um autor sem rígidos compromissos morais, vemos o falso se ligar a Iago⁵, a Edmundo⁶, a tudo o que é vil, baixo e sujo. Tais vilões almejam reconhecimento, dinheiro e poder. Este é ainda o mundo da representação. É o falso formulado e julgado pela vontade de verdade, enfim, pela representação. Gana de reconhecimento é representação. Em Kerouac isto não acontece. Trata-se de outro lugar, desligado da representação e da sede de poder. Dean Moriarty é alegre, livre, divertido. Pouco importa qualquer reconhecimento, pouco importam o dinheiro e o poder. O que Dean almeja de fato é glorificar a vida, celebrar o corpo e os instintos. Mas, afinal, o

⁵ **Iago** é um personagem da peça *Otelo, o Mouro de Veneza*, escrita por William Shakespeare. É considerado um dos maiores vilões da literatura mundial e, com certeza, é o mais bem elaborado pelo dramaturgo. Na peça, Iago arma uma trama para que Otelo acredite que sua esposa o traiu.

⁶ Personagem perverso da peça *Rei Lear*, de William Shakespeare.

que é um corpo? Para Deleuze, corpo é uma relação de forças. Vejamos de que se trata quando dizemos relação de forças.

Segundo Deleuze, em *Nietzsche e a filosofia*, em se tratando da questão do corpo, Espinosa foi o primeiro a colocar a questão essencial, nos seguintes termos: “Ninguém, na verdade, até ao presente, determinou o que pode um corpo, isto é, a experiência não ensinou a ninguém, até ao presente, o que considerado apenas como corporal pelas leis da natureza, o corpo pode fazer e o que não pode fazer.” (ESPINOSA, 2009, p.101) Pelas leis da natureza, significa, para Deleuze, a recusa de pensar o corpo a partir de qualquer categoria ou noção transcendental e a necessidade de pensá-lo no jogo de suas relações, de seus encontros. Não tomar o corpo como uma substância isolada, atemporal, mas fazê-lo percorrer e ser percorrido pelas forças que entram em contato com ele compondo-o e decompondo-o. Se Espinosa foi o primeiro a colocar a questão, Nietzsche foi quem a incendiou, quem a encheu de paixão. Em sua leitura de Nietzsche, Deleuze nos conchama a tomar a consciência pelo que ela é: um sintoma. Sintoma de uma transformação mais profunda e da atividade de forças que não são de ordem espiritual. Deleuze coloca a pergunta: que é a consciência? Assim como Freud, Nietzsche pensava a consciência como a região do eu afetada pelo mundo exterior. No entanto, a consciência é menos definida em relação à exterioridade do que em relação à superioridade, em termos de valores. Tal diferença é essencial numa concepção geral do consciente e do inconsciente. Segundo Deleuze:

Em Nietzsche, a consciência é sempre consciência de um inferior em relação ao superior ao qual ele se subordina ou incorpora. A consciência nunca é consciência de si, mas consciência de um eu em relação ao si que não é consciente. Não é consciência do senhor, mas consciência do escravo em relação a um senhor que não tem de ser consciente. Habitualmente a consciência só aparece quando um todo quer subordinar-se a um todo superior... A consciência nasce em relação a um ser do qual nós podemos ser a função. Este é o servilismo da consciência, ela atesta apenas a formação de um corpo superior. (DELEUZE, 1976, p.21)

Tanto para Deleuze quanto para Nietzsche, a consciência nunca é consciência de si, mas consciência de um eu em relação ao si que não é consciente.

Voltemos à pergunta: o que é um corpo? Não podemos responder tal questão dizendo que o corpo é um campo, um meio provedor disputado por uma multiplicidade de forças. O fato é que não há meio, nem campo de forças ou de batalha. Não existe quantidade de realidade. Toda realidade já é quantidade de força. O Cosmos nada mais é do que uma relação de tensão entre as forças. Toda força está em relação com outras, quer para obedecer, quer para comandar. O que define um corpo é a relação entre forças

dominantes e dominadas. Quaisquer duas forças desiguais que entrem em relação já constituem um corpo. O corpo é um fenômeno múltiplo, composto por uma multiplicidade de forças irreduzíveis, o que define determinado corpo é aquilo que Deleuze chama de unidade de dominação, a força que subjuga as outras. É, pois, por isto que o corpo não é um empecilho para o pensamento, mas o único lugar onde se pensa, não se pode pensar fora do corpo, o pensamento nasce a partir das relações entre as forças. Não há um além das forças, não existe uma instância que fique imóvel, no além, observando as relações, doando o pensamento àquele que quer pensar e que tem boas intenções e um bom método. O pensamento é fruto do encontro de uma força com outra, de um corpo com outro, o que em *Proust e os signos* Deleuze chama de signo e, na sequência de sua obra, chamará simplesmente de acontecimento. Em suma, o corpo não é um empecilho como nos fez crer a filosofia da representação, nem um aglomerado de átomos de carbono como imagina a ciência, nem uma culpa como nos fez crer o cristianismo: o corpo, para Dean Moriarty, é uma festa. Dean não pensa menos que seus amigos nova-iorquinos que se encontram num pesadelo negativista de combater o sistema, citando suas tediosas razões literárias, psicanalíticas ou políticas (KEROUAC, 2004, p.28), pensa diferente, pensa por meio da alegria, da glorificação do corpo, do humor. O herói de *On the road* esbanja vivacidade, alegria e juventude.

A seguir, separaremos alguns trechos que nos mostram o quanto o corpo é importante em *On the road*. As personagens estão eternamente famintas, comendo. Dean sua o tempo inteiro. Sal sonha com costeletas fritas enquanto passa fome na estrada.

A primeira descrição de Dean feita por Sal no romance é uma descrição física e não psicológica:

A simples visão de seu rosto ossudo e sofrido, com longas costeletas, seu pescoço forte, musculoso e suado, evocava recordações da minha infância naqueles depósitos de lixo sombrios e nas margens e reentrâncias do rio Passaic em Paterson. (KEROUAC, 2004a, p.27)

O entrelaçamento entre a ação narrativa e a alimentação:

Por volta das três da tarde, depois de uma torta de maçã e um sorvete num bar de beira de estrada, uma mulher parou seu pequeno cupê para mim. (KEROUAC, 2004a, p.32)

Quando percebe que Dean está mudando, tais mudanças são associadas ao aspecto físico e não ao aspecto psicológico ou intelectual:

Meu Deus, ele está mudado, seus olhos desprendiam raios furiosos quando ele falava sobre coisas que odiava; uma grande e cintilante satisfação os substituía quando ele ficava repentinamente feliz; cada músculo se contraía

para viver e partir. (KEROUAC, 2004a, p.147)

Para encerrar, uma das inúmeras passagens que fazem referência a alimentação. Assim como vimos que para Deleuze não existe nenhuma instância metafísica, também vemos em Kerouac que, muitas vezes, determinados estados psicológicos são muito mais frutos de maus encontros alimentares e do uso abusivo de álcool e drogas do que de circunstâncias ditas espirituais:

Dean e a gangue saltaram do carro e sentiram-se mais ou menos como se estivessem em casa. Galatea Dunkel abandonou seu retiro altivo e solene na parte de trás da casa para encontrar seu torturador. Galatea era uma garota séria. Estava pálida e parecia recoberta de lágrimas. O grande Ed alisou o cabelo dela e disse alô. Ela o encarou resoluta.

“Por onde você andava? Por que fez isso comigo?” E lançou um olhar furioso para Dean; ela já sabia de tudo. Dean simplesmente a ignorou; o que Dean queria agora era comida; perguntou a Jane se havia alguma coisa em casa. (KEROUAC, 2004a, p.180)

* * *

Como vimos, desde *Proust e os signos*, Deleuze se volta para a literatura com o intuito de combater a imagem dogmática do pensamento, pois para Deleuze o que importa é a construção de sentido e não necessariamente a verdade. A filosofia da representação se cobre de um fundo moral. A arte não tem, ou não deveria ter, preocupações morais e, por isto, está tão próxima do pensamento. Em vez de perguntar onde está a verdade? Deleuze, em consonância com Nietzsche, formula a pergunta quem quer a verdade? Aquele que almeja a verdade age de acordo com as forças reativas, é o asceta que nega este mundo, que nega esta vida e que, ainda assim, pode estar a favor dos poderes estabelecidos como o Estado ou a Igreja.

Buscando ligar a potência do falso a *On the road*, investigamos de que modo este romance influenciou a sociedade ocidental, dando início a mudanças comportamentais que culminariam em movimentos como a cultura da juventude e a contracultura. Além disso, analisamos de que modo se dá a constituição do falso numa obra de cunho autobiográfico e como o protagonista do romance, Dean Moriarty, é de certo modo um homem trágico, para quem a alma é corpo.

A potência do falso é parte do plano de imanência da filosofia de Deleuze que busca, primordialmente, responder à pergunta: que é pensar? À potencia do falso, outros conceitos se conectam no mesmo plano de imanência buscando responder à mesma questão. Para Deleuze, pensar não é uma atividade que busca uma verdade

transcendente e estática; pensar é, ao contrário, dar à luz o novo, é criar, é uma produção desejante, não do desejo como falta, mas como fábrica, usina. No próximo capítulo, nossa intenção é estabelecer conexões entre o modo como Deleuze e Guattari entendem os investimentos reacionário e revolucionário do desejo e o romance *On the road*.

Segundo Capítulo

A produção desejante em *On the road*

No capítulo anterior, abordamos alguns aspectos da filosofia deleuziana que a aproximam da literatura, com ênfase para a noção de potência do falso, de inspiração nitidamente nietzschiana, que serve a Deleuze em sua crítica à ideia de verdade inerente à imagem dogmática do pensamento. Vimos quanto o romance de Kerouac se desvencilha dos dados biográficos e do contexto histórico, que não obstante lhe servem de combustível, para fazer surgir a obra como fruto de uma potência inventiva, multiplicando mundos possíveis, sem nunca deixar de afetar o próprio mundo vivido, tendo em vista a sua transgressão.

É interessante notar, inicialmente, que Deleuze buscou valorizar escritores de língua inglesa. E, se por um lado, estabeleceu alianças com escritores considerados clássicos deste idioma como Herman Melville e William Shakespeare, por outro, não deixou de prestar atenção a tudo que autores tidos como menores estavam produzindo. Deleuze conheceu a literatura da *beat generation* e, frequentemente, cita não só Kerouac, mas também Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti e William Burroughs. Para Deleuze, o mais instigante na literatura de língua inglesa, principalmente na literatura norte-americana, é o seu modo de fazer passar fluxos desterritorializantes do desejo, sua ânsia de cruzar fronteiras: o Oeste mítico a ser sempre buscado mais além e, por outro lado, certo fluxo de contenção, que arrasta territorialidades fascistas, moralizantes, familistas e puritanas. Literatura de um povo ao mesmo tempo aventureiro, desbravador e provinciano, patriota, religioso.

2.1 O desejo em *On the road*

No final do segundo capítulo de *O anti-Édipo*, Deleuze e Guattari escrevem:

Estranha literatura anglo-americana: de Thomas Hardy, de D.H. Lawrence a Malcolm Lowry, de Henry Miller a Allen Ginsberg e Jack Kerouac, homens que sabem partir, misturar os códigos, fazer passar fluxos, atravessar o deserto do corpo sem órgãos. Transpõem um limite, arrombam um muro, a barra capitalista. Certamente, eles falham na efetuação do processo, não param de falhar nisso. Volta a se fechar o impasse neurótico – o papai-mamãe de edipianização, a América, o regresso ao país natal – ou então a perversão das territorialidades exóticas, e depois a droga e o álcool – ou, pior ainda, o velho sonho fascista. Nunca o delírio oscilou melhor de um a outro de seus dois polos. Mas através dos impasses e triângulos corre um fluxo esquizofrênico, irresistível, esperma, rio, esgoto, blenorragia ou vaga de palavras que não se deixam codificar, libido demasiado fluida e demasiado viscosa: uma violência à sintaxe, uma destruição concertada do significante, o não-senso erigido em fluxo, plurivocidade que volta a adentrar todas as relações. O problema da literatura é mal colocado quando pensado a partir da ideologia de que ela é portadora ou de sua recuperação por uma ordem social. As pessoas é que são recuperadas, não as obras, que sempre despertarão um

jovem adormecido, obras que não param de levar seu fogo para mais longe. E a noção de ideologia é extremamente confusa, porque nos impede de apreender a relação da máquina literária com um campo de produção, e aquele momento em que o signo emitido atravessa esta “forma de conteúdo” que tentava mantê-la na ordem do significante. No entanto, desde há muito tempo Engels mostrou – a propósito de Balzac – que um autor é grande precisamente por não deixar de traçar e fazer correr fluxos que arrombam o significante católico e despótico de sua obra, e que alimentam necessariamente uma máquina revolucionária no horizonte. É isso o estilo, ou antes, a ausência de estilo, a assintaxia, a agramaticalidade: momento em que a linguagem já não mais se define pelo que ela diz, e ainda menos pelo que a torna significante, mas por aquilo que a faz correr, fluir, romper-se – o desejo. Porque a literatura é exatamente como a esquizofrenia: um processo e não uma meta, uma produção e não uma expressão. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.179-180.)

A característica mais marcante da literatura anglo-americana é a desterritorialização, o agenciamento. Os escritores, e Kerouac dentre eles, são homens que estão sempre transpondo um limite, cruzando fronteiras, derrubando um muro. Como dizem Deleuze e Guattari, é claro que eles falham, ao derrubar um muro, o sistema econômico e social historicamente instituído constrói outro mais adiante. Quanto mais os artistas forçam os limites, mais o capitalismo vigente alarga suas bordas, traça novas cercas mais distantes, em vez de combater sistematicamente, absorve aquilo que o confronta. Daí a falha. Contudo, o resultado nunca é o mais importante. A escrita é um processo e não a busca de uma finalidade determinada, de uma meta. Do mesmo modo, também a viagem para Sal e Dean é mais importante que o destino. Na estrada “corre um fluxo esquizofrênico, irresistível, esperma, rio, esgoto, blenorragia ou vaga de palavras que não se deixam codificar, libido demasiado fluida e demasiado viscosa: uma violência à sintaxe, uma destruição concertada do significante”. Notamos este processo em *On the road*, principalmente no *Manuscrito Original*, que não chegou a passar pelo crivo editorial. Ali o fluxo verbal, a blenorragia, é ainda mais violento. Processo que se repete também em *Visions of Cody*, livro no qual o autor *beat* abandona a pontuação tradicional por travessões que indicam apenas uma tomada de fôlego ao transcrever fitas e mais fitas de conversas com Neal Cassady. O estilo, ou melhor, a ausência de estilo, é esta própria variação no uso da língua, estas acelerações e desacelerações, as repetições “que sempre voltam”, mas tocadas pela diferença, aquilo que Deleuze chamará também de gagueira. A respeito, citamos Malufe:

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 relembrar 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 reapresentação, uma nostalgia do mundo e das coisas vividas. (MALUFE, 2010, p.107-108)

Na gagueira, a repetição não é mera reiteração, mais do mesmo, mas criação. A cada viagem, Sal repete o ritual de pegar a estrada, mas nenhuma viagem é igual à anterior. Kerouac, em *On the road*, conjuga o fluxo da escrita ao fluxo da viagem, a velocidade experimentada na estrada desemboca na redação do livro, cuja primeira versão foi lançada no papel em apenas três semanas. O escritor traça neste livro uma linha de fuga. A escrita é um caso de devir. Escrevemos com uma minoria que não escreve, não se escreve para louvar os poderes instituídos: o Estado, a igreja, o capital, a própria indústria do livro. Escreve-se sempre com o menor. Para Deleuze e Guattari não há revolução, não é a ela que se busca, mesmo porque a revolução triunfante é incompatível com um devir revolucionário; há, entretanto, uma máquina revolucionária, máquina abstrata no horizonte. É preciso estar com as minorias, é preciso resistir positivamente dentro do sistema triunfante, é preciso combater a tirania e a barbárie, é preciso articular-se ao oprimido, mas nunca se esquecer de que todos somos feitos da mesma matéria, de que todos estamos sujeitos aos mesmos fluxos. A escritora russa Marina Tsvetáieva, expressa perfeitamente esta ideia em carta do outono de 1909:

A liberdade - uma nuvenzinha dourada. Para atingi-la não há outro caminho se não o do sonho que queima a alma por inteiro, que arrasa toda uma vida. Lutar, então, lutarei no mundo do levante por uma liberdade inacessível e por uma beleza que não é deste mundo. Não pelo povo, pela maioria, que é limitada, idiota e está sempre errada. Esta é uma teoria na qual se pode confiar e que nunca enganará: estar do lado da minoria, sempre perseguida pela maioria. [...] Ir contra - esse é meu lema!" Contra o quê?", perguntará você. Contra o paganismo, no tempo dos primeiros cristãos; contra o catolicismo, quando se tornou religião de Estado e foi desprezado por seus seguidores vorazes, imorais, mesquinhos; contra a República, por Napoleão; contra Napoleão, pela República; contra o capitalismo, em nome do socialismo (não, não em nome do socialismo, mas pelo sonho que se esconde sob este nome); contra o socialismo, quando se estabelecer em nossas vidas, contra, contra, contra!" (TSVETÁIEVA, 2008, p.93)

O oprimido é feito do mesmo barro que seu opressor. Cada um de nós é feito também de seu microfascismo. A revolução cubana, por exemplo, após a festa do

triunfo passou a perseguir os homossexuais, como o escritor Reinaldo Arenas retratou em *Antes Que Anoiteça*.⁷ Escrever com aquele que não tem direito à palavra, não necessariamente com aquele que está à margem, pois já não há mais margem ou centro, apenas o múltiplo. Lutar, assim, contra o paganismo, no tempo dos primeiros cristãos; contra o catolicismo, quando se tornou religião de Estado e foi desprezado por seus seguidores; contra a República, por Napoleão; contra Napoleão, pela República; contra o capitalismo, em nome do socialismo, contra o socialismo, quando se estabelecer. Resistência positiva, afirmando a vida, a arte, a alegria que a criação proporciona. Tudo o que se torna instituído sufoca a vida, a arte, a alegria, a criação. É necessário, de algum modo, rachar a redoma, seja ela proveniente da Religião, do Estado, do capitalismo, do socialismo quando se torna estatal, poder instituído.

Em *On the road*, observamos constantemente a tensão entre dois polos que se opõem. Por um lado, o narrador, Sal Paradise, opera em consonância com os fluxos libertários e rompe com os manuais da conduta familiar, da conduta adulta, branca, classe média e questiona padrões estabelecidos como a noção de raça e nacionalidade, por exemplo; por outro, há um fluxo de desejo que se volta exatamente contra tais condutas rebeldes. Junto a cada escapada, cada fuga para a estrada, há um processo de volta, de retrocesso, que o acompanha. O pêndulo do desejo oscilando entre seus dois polos. Desejo nunca é moral, a produção desejante é inconsciente e, se por um lado, pode articular-se às minorias; por outro, pode articular-se e atravessar também territórios fascistas. Em *O anti-Édipo* Deleuze e Guattari assim abordam a literatura de Kerouac:

O caso Kerouac, o artista que recorre aos mais sombrios meios, aquele que faz uma “fuga” revolucionária, que se reencontra em pleno sonho da grande América e, depois, na busca de seus antepassados bretões de raça superior. Não será este o destino da literatura americana, o de ultrapassar limites e fronteiras, de fazer passar os fluxos desterritorializados do desejo, mas também de levá-los sempre a arrastar territorialidades fascizantes, moralizantes, puritanas e familistas? (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.366-367.)

Como podemos constatar, ainda que mergulhe em devires negros e indígenas, Sal Paradise sempre volta para o lar, para o “em casa”. O Kerouac revolucionário dos primórdios da *beat generation*, “um católico místico e louco” é também o Kerouac reacionário dos dias finais. O que não podemos é confundir o autor com aquilo que ele escreveu. O texto está sempre além da ideologia. Autores reacionários como Céline ou

⁷ O livro, baseado em dados autobiográficos, retrata a situação de um escritor homossexual na Cuba pós-revolução.

Nelson Rodrigues escreveram obras revolucionárias como *Doroteia*⁸ e *Viagem ao fim da noite*⁹. Escrita é devir, desejo. Como Deleuze e Guattari escrevem:

Um investimento inconsciente de tipo fascista ou reacionário pode coexistir com um investimento consciente revolucionário. Inversamente, pode acontecer (raramente) que um investimento revolucionário, no nível do desejo, coexista com um investimento reacionário conforme a um interesse consciente. De qualquer maneira, mesmo quando coincidem e se sobrepõem, os investimentos conscientes e os inconscientes não são do mesmo tipo. Definimos o investimento inconsciente reacionário como sendo conforme ao interesse da classe dominante, mas, em termos de desejo, fazendo por sua própria conta um uso segregativo das sínteses conjuntivas, de que Édipo decorre: sou de raça superior. O investimento revolucionário é tal que o desejo, ainda a seu próprio modo, recorta o interesse das classes dominadas, exploradas e faz correr fluxos capazes de romper, ao mesmo tempo, todas as segregações e suas aplicações edipianas, capazes de alucinar a história, de delirar as raças, de inflamar os continentes. Não, não sou um de vocês, sou o fora e o desterritorializado, sou de raça inferior desde toda a eternidade... Sou um animal, um negro. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.144.)

Como podemos observar, um investimento inconsciente de tipo fascista ou reacionário pode coexistir com um investimento consciente revolucionário e vice-versa. Investimentos conscientes e inconscientes, ainda que por vezes coincidam e/ou se sobreponham não são do mesmo tipo. O investimento inconsciente reacionário age consoante à classe dominante, já o investimento revolucionário conecta-se ao interesse das classes dominadas. No final do excerto, Deleuze e Guattari fazem uma citação indireta de *Uma temporada no inferno*¹⁰, de Rimbaud. Assim como Kerouac, Rimbaud também escrevia em devir, chegando mesmo a afirmar que é um negro, um bruto pertencente à raça que cantava no suplício.

2.2 Estrada, investimento revolucionário do desejo e despersonalização.

De forma resumida e, com um pouco de ousadia, podemos dizer que a crítica construída por Deleuze em todos os seus livros, desde os livros sobre Hume, Nietzsche e Bergson, passando por *Diferença e repetição* até *O que é a filosofia?* sempre se voltou contra tudo aquilo que não se movimenta, que busca o que é estático: o Ser, a verdade, Édipo ou o princípio de identidade. Neste sentido, acreditamos que o filósofo francês

⁸ Peça de 1949 integrada ao que os críticos classificaram como textos místicos de Nelson Rodrigues.

⁹ *Viagem ao Fim da Noite* é o livro de estreia de Louis-Ferdinand Céline, sendo também seu mais famoso e festejado. É uma obra de cunho autobiográfico que acompanha o anti-herói Ferdinand Bardamu.

¹⁰ padres, professores, mestres, vos enganais entregando-me à justiça. Eu nunca fui deste povo; eu nunca fui cristão; sou da raça que cantava no suplício; eu não entendo as leis; eu não tenho senso moral, sou um bruto: vos enganais...

Sim, tenho os olhos fechados à vossa luz. Sou um bicho, um negro. Mas posso ser salvo. (RIMBAUD, 1998, p.141 – 142)

pensa em consonância com Kerouac, pois, em *On the road*, a estrada funciona como um espaço no qual o movimento predomina de forma radical: “Ficamos maravilhados, percebemos que estávamos deixando para trás toda a confusão e o absurdo, desempenhando a única função nobre da nossa época: *mover-se. E nos movíamos!*” (KEROUAC, 2004a, p. 170). Assim, a estrada proporciona constantes agenciamentos, idas, voltas, freadas, acelerações. Viajar é movimentar-se, sair do lugar, ainda que não necessariamente no âmbito físico. A estrada, no romance, funciona para o jovem narrador Sal Paradise como um espaço de ruptura de fronteiras e como meio para novos agenciamentos, sendo o desejo o que conduz os deslocamentos.

É constante, em *On the road*, o envolvimento de Sal em episódios que acarretam êxtases de expressão, de conduta e de sexualidade. Em contrapartida, há a sua vida doméstica que é pouco explorada no enredo e que consiste em viver sob as ordens de sua tia, trabalhar duro em seus escritos, ou participar de encontros familiares, nos quais as pessoas passam o tempo “conversando em voz grave e aborrecida sobre o tempo e as colheitas e aquela usual e tediosa recapitulação sobre quem tinha tido bebês, quem comprara uma nova casa e assim por diante...” (KEROUAC, 2004a, p.142) A vida doméstica é estática, ou melhor, circular, gira ao redor das rotinas mencionadas. A estrada, por outro lado, parece oferecer ao narrador novas possibilidades no que se refere às noções de tempo e espaço, aos relacionamentos interpessoais e aos êxtases sensoriais.

Apesar da orientação comercial presente na estrada por meio de postos de gasolina, hotéis e o comércio das pequenas cidades, Sal parece sempre disposto a reduzir ao mínimo o consumo e sua participação na ordem social e econômica vigente. A estrada funciona para o narrador-personagem não como um espaço para o consumo, mas como lugar propício ao encontro e o anonimato. Ao invés do consumo competitivo, característico da sociedade estadunidense, a estrada é o lugar da partilha, da carona e de outras transações não comerciais. Numa de suas paradas em Mill City junto ao amigo Remi Boncoeur, Sal descreve um destes momentos de partilha:

Para mostrar de que tamanho é o coração desse cara, basta dizer que ele enfiou metade das nossas comidas roubadas num gigantesco saco marrom de papel e as levou pruma viúva pobre que conhecia num conjunto habitacional em Richmond que era bastante parecido com o nosso, fervilhante sob o sol da Califórnia. Nós fomos junto. Tristes crianças esfarrapadas rondavam por ali. A mulher agradeceu a Remi. A irmã de algum marinheiro que ele conhecera vagamente. “Não há de quê, Sra. Carter!”, disse Remi no seu mais elegante e educado tom de voz. “No lugar de onde vem isso tem muito mais.” (KEROUAC, 2004a, p. 101)

Como podemos ver, ocorre aqui um encontro não comercial, uma partilha. Por outro lado, as coisas partilhadas são produto de roubo. O roubo, neste caso, tanto pode ser visto como uma forma de resistência à economia instituída, visto que Remi não rouba para enriquecer, para se tornar protagonista da narrativa capitalista, mas age como uma espécie de Robin Hood que rouba dos ricos para dividir com os pobres “a metade”; quanto pode ser visto como um crime, mas nós, aqui, não estamos interessados em julgamentos.

Durante todo o romance é notória a resistência de Sal a participar da sociedade de consumo. Os empregos, ou melhor, subempregos, do narrador são um exemplo disso. Ao longo de toda a narrativa, não há a menor menção a um emprego “sério”. Sal não quer seguir qualquer carreira, não almeja um bom emprego, não tem qualquer profissão. Ao invés disso, contenta-se em fazer pequenos trabalhos. Num momento colhe algodão, no outro se torna uma espécie de guarda. Aqui há uma proximidade com o Ferdinand Bardamu, de *Viagem ao fim da noite*, livro que muito influenciou Kerouac. Mesmo quando se torna médico, depois de várias viagens e dos piores empregos, Bardamu insiste em se intitular um médico de segunda, de periferia. Um emprego seria como uma âncora, um território, algo que fixaria o narrador num espaço delimitado e o impediria de partir e de seguir os impulsos do desejo. Claro que tal resistência quanto a encontrar um trabalho “sério” muitas vezes é subsidiada pelos cheques que sua tia envia nos momentos de maior necessidade. Não ter uma carreira, abre ao narrador a possibilidade de partir, de buscar o outro, de perder-se na multidão.

Outro ponto que não poderíamos deixar à margem é o ritmo das viagens. Durante as travessias dos Estados Unidos, Dean costuma dirigir em velocidades altíssimas, o que podemos tomar também como uma forma de resistência ao consumo, uma vez que é praticamente impossível fechar negócios ou realizar qualquer tipo de transação financeira a cento e sessenta quilômetros por hora. No México, por outro lado, Dean dirige devagar, observando a paisagem, o povo indígena, as formas sociais ainda fixadas ao corpo da terra, não tocadas pelo capitalismo. No cenário em que se passa o romance, os Estados Unidos do pós-guerra, uma década em que a economia estadunidense havia mudado em larga escala da produção para o consumo, Kerouac prefere oferecer êxtases sensoriais na estrada em vez de hábitos comerciais.

Além dos encontros que a estrada proporciona, outro aspecto que chama a atenção são as longas conversas que Dean e Sal mantêm enquanto o automóvel se

desloca, sempre em altíssimas velocidades. Sobre tais discussões, é interessante apresentar antes uma afirmação feita por William Burroughs em artigo escrito para a revista Rolling Stone:

A escrita de Kerouac é uma mistura indiscernível, homogênea, daquilo que chamamos realidade e de criação ficcional. Os leitores geralmente supõem que as narrativas de Kerouac tratam de acontecimentos e pessoas reais. Se levarmos em consideração que seus personagens funcionam como contrapartida, alter-egos, de Neal Cassady, Allen Ginsberg, Carolyn Cassady, pessoas que, de fato, existiram, isto é verdade. Mas, uma vez escritos em seus livros, eles se tornam parte do jogo ficcional. Ele pode me equipar com um fundo fiduciário que eu nunca tive e retratar Neal como um falante compulsivo. Dirigi com Neal por oito horas, no curso das quais, nenhum de nós disse uma palavra.¹¹

Embora parta de personagens que realmente existiram, Kerouac modifica-os, desterritorializa-os, transforma-os em personagens literários. A criação literária pode ter origem no mundo “real”, mas o extrapola, à medida que dá a luz a uma nova realidade: a própria realidade do texto que faz subsumir sob a palavra o mundo mesmo como nos é dado, as pessoas de carne e osso, dão lugar a pessoas-palavra. Voltemos às conversas que permeiam todas as viagens.

O que domina a discussão entre as personagens são suas visões da infância. No espaço doméstico, tais discussões seriam impossíveis, uma vez que a presença opressora da tia os impediria. Em contraste com o espaço doméstico, o constante movimento na estrada parece oferecer uma espécie de bolha, um invólucro separado do mundo adulto e de presenças adultas como a da tia, e a das esposas de Dean, por exemplo. Na estrada, os personagens parecem livres de responsabilidades. Sobre os bancos do carro, as memórias fluem: fantasias, visões, histórias dos tempos que Dean passou no reformatório, palhaçadas, episódios pelos quais Dean passou com o seu pai na estrada. Sempre na estrada.

Nas cartas de Kerouac vislumbramos algumas pistas que podem nos auxiliar em alguns aspectos. Uma indicação do quanto Kerouac idealizava o carro em movimento como espaço atemporal, no qual o passado pode ser vislumbrado, aparece, por exemplo, numa carta endereçada a Neal Cassady em 8 de janeiro de 1951. Kerouac escreve:

¹¹ O excerto faz parte do artigo *Heart Beat: Fifties Heroes as a Soap Opera*, escrito por William S. Burroughs e publicado na revista Rolling Stone de 24 de janeiro de 1980. O trecho foi traduzido por mim. O original é: “Kerouac’s writing is an inextricable mixture of so-called fact and fiction that calls both into question. It is generally assumed by his readers that talking about actual events and actual people. In the sense that his characters do have counterparts - that Neal Cassady, Allen Ginsberg, Carolyn Cassady existed - this is true. But once written into his books, they are fair game. He can equip me with a trust fund I never had, and depict Neal as a compulsive talker. I have driven for eight hours with Neal Cassady, in the course of which neither of us said a word.

Só como um pensamento, você e eu estávamos dirigindo através dos Estados Unidos, na noite, sem leitores misteriosos, sem exigências literárias, nada além de nós dois falando... e a casca de milhas e milhas na estrada que, assim como nós não se aproxima de algum objetivo, mas do fim.¹²

Kerouac, portanto, busca e pensa a estrada não por causa dos destinos possíveis. O caminho é o próprio destino, espaço longe das pressões do mundo adulto, da responsabilidade e do consumo:

“Ufa, Sal, temos que ir e não podemos parar de ir até chegar lá.”
“Chegamos onde, homem?”
“Não sei, mas temos que ir.” (KEROUAC, 2004a, p.293)

A estrada é lugar destinado à imaginação, à criação, ao encontro. Espaço destinado ao lembrar e ao perder-se.

O automóvel não é apenas um lugar para lembrar a infância. Protegidos pelo anonimato da estrada, ambos sentem-se livres também para deixar que blocos de infância os atravessem. Em determinados momentos da narrativa, os amigos agem como crianças – crianças livres, crianças arteiras – quando os adultos não estão por perto. Em pouco mais de quatro anos de viagem, Sal e Dean foram parados poucas vezes pela polícia. Fato inusitado, uma vez que Dean quase sempre dirigia acima do limite permitido. Além disso, frequentemente, as personagens praticam, impunemente, pequenos furtos para seguirem viagem. Ao contrário de Dean, para quem as leis parecem existir unicamente para serem burladas, Sal compreende que as leis são necessárias, mas seu desejo de viver além delas parece ser mais forte. Em uma conversa com outro vigilante, durante seu trabalho junto a Remi Boncouer em Mill City, Sal concorda, em determinado momento, que a lei e a ordem devem ser mantidas, entretanto continua com certa ambivalência: “Eu não sabia o que dizer, ele tinha razão; só que tudo o que eu pretendia era escapular à noite e desaparecer nalgum lugar, sumir e descobrir o que todos estavam fazendo espalhados pelo país.” (KEROUAC, 2004, p.93) Como mostra o fragmento, a estrada à noite, dá às personagens a chance de desaparecer, de tornarem-se anônimos, de perderem a identidade, de dissolverem o eu, de transgredirem as leis socialmente impostas. O ponto máximo deste tipo de comportamento ocorre no momento em que Sal, Dean, e a mulher de Dean, Marylou, decidem seguir viagem completamente nus, surpreendendo outros motoristas, o que poderia facilmente acarretar um acidente:

¹² Nossa tradução. No original temos: “Just as tough you and I were driving across the U.S.A in the night with no misterious readers, no literary demands, nothing but us telling... and the miles peel of the road as we get closer to some goal that will not bring us anything but the end.” (KEROUAC, 1996, p.386)

“Agora Sal, agora Marylou, quero que vocês façam o mesmo que eu, livrem-se do peso de todas essas roupas – qual é o sentido de usar roupas agora? É isso aí o que eu tenho a dizer. Vamos bronzear juntos nossas lindas barrigas. Vamos lá!” Estávamos dirigindo para o Oeste, rumo do sol, podíamos senti-lo através da janela do para-brisa. “Libertem suas barrigas enquanto mergulhamos na direção do sol.” Marylou obedeceu, e eu também, sem hesitar. Estávamos no banco da frente, os três. Marylou nos besuntou de creme, só de gozação. De vez em quando um grande caminhão passava zunindo; do alto da cabina, o motorista percebia, de relance, o lampejo desnudo de uma beldade dourada sentada entre dois homens também nus; podíamos vê-los perder o prumo na estrada por uns segundos, enquanto desapareciam pelo nosso vidro de trás. (KEROUAC, 2004, p. 203-204)

Dean é um irresponsável. Irresponsável irresistível que trata as estradas norte-americanas como um imenso parque de diversões. Na maior parte do tempo, Sal, o narrador, parece voltar um olhar favorável às traquinagens autoindulgentes de Dean ao volante, mas o anseio por transpor limites e quebrar normas sociais tem dois lados. Por um lado, dá às personagens a possibilidade de se abrirem para as multiplicidades de comportamento no que se refere às questões de raça, identidade e gênero sexual; por outro, o comportamento das personagens, Dean principalmente, parece ser de um egoísmo exacerbado, voltado para o Uno, o que é extremamente prejudicial para os outros. “Mas estava tudo bem, a estrada é a vida.” (KEROUAC, 2004a, p.261)

Em *On the road*, a fonte da criatividade está estritamente relacionada à estrada, à despersonalização que ela proporciona. Para Sal, aquele que viaja de carona deve estar disposto a perder-se, a abrir-se para o múltiplo. Deve estar sempre pronto a abandonar seus territórios não só físicos, mas também identitários. No início de sua primeira viagem, por exemplo, Sal ainda sonha com o Uno, com o único. Seu desejo é tomar uma única estrada, a Rota 6 e, através dela, cruzar todo o continente: “no mapa rodoviário havia uma longa linha vermelha chamada Rota 6 que conduzia da ponta do cabo Cod direto a Ely, Nevada, e daí mergulhava em direção a Los Angeles. Simplesmente vou ficar na 6 o tempo inteiro até Ely, disse a mim mesmo e confiante dei a partida”. (KEROUAC, 2004a, p.29) Erro crasso e simbólico, o caroneiro fica encalhado sob a chuva, não é possível viajar, não é possível a desterritorialização seguindo um caminho único, sem abertura para as multiplicidades¹³. A estrada não é

¹³ A filosofia de Deleuze e Guattari é denominada pelos próprios autores de uma “teoria das multiplicidades”. Estas multiplicidades são a própria realidade, superando assim as dicotomias entre consciente e inconsciente, natureza e história, corpo e alma. Embora os autores reconheçam que subjetivações, totalizações e unificações são processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades, estas não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. Seu “modelo de realização”, portanto, não é a hierarquia da árvore-raiz, mas a pluralidade do rizoma.

arborescente, mas rizomática¹⁴. Sal então retorna e pega um ônibus para Chicago, tendo aprendido a lição de que a estrada exige flexibilidade, espontaneidade, abertura para o que é heterogêneo, diferente, múltiplo. Os caminhos que compõem a viagem são erráticos, um rizoma; como a vida, desenrolam-se em zigue-zague; como a vida, não levam a um lugar definido, nem são teleológicos. Ainda assim, ou melhor, por isto mesmo, é preciso viajar, é preciso viver. No meio do caminho encontramos uma pedra, uma moeda de ouro, outros seres humanos com seus mistérios, flores exóticas que não conhecíamos e, às vezes, deliciosos sorvetes de morango. Nesta primeira viagem, uma carona que Sal chama de “a mais incrível carona de minha vida” (KEROUAC, 2004a, p.44) introduz o narrador no carnaval que a estrada de fato é. Nesta carona, os motoristas são dois irmãos, “agricultores de Minnesota, recolhendo toda e qualquer alma solitária que encontrassem estrada a fora”. (KEROUAC, 2004a, p.44) Entre tais almas solitárias, encontram-se vagabundos, ladrões de baixa estirpe, homossexuais. A estrada faz Sal encontrar e confrontar todo um novo fluxo de pessoas. Tal fluxo faz com que ele próprio se despersonalize, perca a noção de um eu rígido, imutável, que não se movimenta, não sai de seu território. Ao chegar a um hotel em Des Moines, Sal sentencia: “Não fiquei apavorado; eu simplesmente era outra pessoa, um estranho e toda a minha existência era uma vida mal-assombrada, a vida de um fantasma”. (KEROUAC, 2004a, p.35).

O primeiro retorno ao lar, à casa de sua tia, revela uma tremenda mudança em Sal. E ele observa seu lar em Nova York com inocentes olhos de estrada, olhos como de criança, olhos que veem o mundo pela primeira vez. Mais tarde, depois de cruzar o continente seis vezes, Sal terá conhecido, travado envolvimento, com um imenso número de personagens e com múltiplas formas de subjetividades. De camponeses a ladrões e policiais; de boêmios a vagabundos e artistas.

Dean Moriarty, por seu lado, também incorpora a liberdade psicológica que o movimento, a estrada e a desterritorialização proporcionam. Ele parece não se prender a

¹⁴ Sobre o conceito de rizoma, Deleuze e Guattari esclarecem nos *Mil Platôs*: “Não só os estratos, também os agenciamentos são complexos de linhas. Pode-se fixar um primeiro estado, ou uma espécie de linha: a linha subordinada ao ponto; a diagonal, subordinada à horizontal e à vertical; a linha faz contorno, figurativo ou não; o espaço que traça é de estriagem; a multiplicidade numerável que constitui continua submetida ao Uno na sua dimensão sempre superior ou suplementária. As linhas deste tipo são molares e formam um sistema arborescente, binário, circular, segmentário. A segunda espécie é muito diferente, molecular e do tipo ‘rizoma’. A diagonal se liberta, se rompe ou serpenteia. A linha já não faz um contorno, e passa entre as coisas, entre os pontos. Pertence a um espaço liso. Traça um plano que não tem mais dimensões do que aquilo que o percorre; por isso, a multiplicidade que constitui não está subordinada ao Uno, mas ganha consistência em si mesma.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.234-235)

coisa alguma, está sempre pronto a abandonar territórios, lares, casamentos, memórias ou famílias. Dean se recusa terminantemente a manter qualquer papel social definido, ele é uma espécie de nômade, cuja mala velha está sempre pronta embaixo da cama, esperando o momento de partir. O próprio Dean é um filho da circulação, do movimento, da desterritorialização, tendo nascido na estrada, quando seus pais passavam por Salt Lake City, Utah. Assim como seu próprio pai, um alcoólatra morador de rua, Dean não encaixa sobre seu rosto nenhuma das máscaras que a sociedade lhe oferece. Ele não é o pai responsável, tampouco é o amigo leal e muito menos o funcionário do mês ou o marido fiel. Ele não sente o menor constrangimento em se envolver em relações homossexuais, em vagar pelos bares negros e em se envolver em atividades ilegais.

Como já mencionamos, a estrada funciona como uma espécie de parque de diversões para estes homens que se recusam a exercer o papel social reservado a eles, o papel de homem branco, heterossexual, pertencente à classe média norte-americana. Ao invés de vestir a máscara que a sociedade lhes impõe, tanto Sal quanto Dean preferem, feito crianças, brincar com as mais diversas máscaras. Eles fundem seus rostos ao rosto do negro, do índio, do mexicano. Ao invés de se manter calmo e centrado num bairro branco, de classe média, burguês, Sal prefere a estrada, o deslocamento contínuo como espaço capaz de oferecer a maior variedade de discursos e devires. A estrada dá a Sal a possibilidade de assumir um modo de vida ligado aos devires, às minorias, arrancando a personagem do espaço confortável e previsível do lar. Entretanto, o desejo de se fundir às minorias também não é a meta de Sal ou Dean no romance. Na verdade, não há meta, a não ser abrir-se ao acaso e à multiplicidade. Sal e Dean buscam fazer da vida na estrada aquilo que eles chamam de “*spade kicks*” que, segundo Lars Erik Larson, no ensaio *Free Ways and Straight Roads* (HOLLADAY; HOLTON, 2009, p.35-69) caracteriza-se por três aspectos:

1º - Espontaneidade – não são necessários mapas, explicações, ou destinos racionalmente articulados.

2º - Alegria – caracterizada por uma afirmação da vida, da diversão; por certa leveza e exterioridade.

3º - Exuberância – além da afirmação da vida, há a criação artística e, nela, certo exagero que vai além do meio-tom, do bom tom e do gosto burguês.

A estrada conecta Dean e Sal às minorias, mas este não é o motivo das viagens. Não há motivos, ou melhor, o motivo é o próprio viajar.

O enredo cíclico do romance nos mostra Sal cruzando o país repetidamente com altas expectativas sobre seu destino do outro lado do país e, no entanto, Sal termina sempre se desapontando, desejando se reterritorializar na casa da tia. Um típico exemplo do sentimento de enclausuramento espacial acontece ainda em meados da primeira viagem à Califórnia, quando ele, Sal, constata:

Estávamos no teto da América e tudo o que podíamos fazer era gritar, acho eu – através da noite, em direção ao leste, sobre as planícies onde provavelmente, em algum lugar, um velho de cabelos brancos estava caminhando com o Verbo em nossa direção e chegaria a qualquer momento e nos faria calar. (KEROUAC, 2004a, p.79-80)

No início, Sal deseja aprender com Dean como se sentir em casa na América, todavia, quando alcança tal objetivo ao longo das estradas americanas, ele rapidamente deseja ir além. Dean oferece a solução visualizando uma viagem para além das fronteiras, rumo ao México e à América do Sul e, então... O mundo inteiro. As estradas norte-americanas e o poder que sente atrás do volante dão a Dean uma imperial visão do mundo e um acesso direto a ele.

Apesar da ingenuidade desta visão, ela entusiasma os amigos e os deixam otimistas quanto à possibilidade de tomar a estrada até a cidade do México. É o que fazem. Sal e Dean conheciam bem os Estados Unidos, mas tal conhecimento terminava nas fronteiras, como Dean reflete em determinado momento, o fim do Texas é o fim da América. E Sal completa encantando, o velho Ford 37 aos trancos e barrancos, tossindo e pulando:

Não conseguia sequer imaginar essa viagem. Era a mais fabulosa de todas! Já não era mais a velha rota Leste-Oeste, mas o *Sul* mágico. Tivemos uma visão do hemisfério ocidental inteiro descendo direto até a Terra do Fogo como uma cadeia montanhosa e nós mesmos flutuando por essa longa curva do mundo rumo a outros trópicos, outros mundos “Homem, finalmente encontraremos AQUILO!”, disse Dean com fé inabalável. Deu uns tapinhas no meu braço: “Espera e verás, HUUU!Hiii! (KEROUAC, 2004a, p.321-322)

A viagem ao México atende às expectativas. Lá, o dinheiro dos amigos parece não ter fim, a polícia não parece muito interessada em observar ou prender quem quer que seja, as drogas circulam livremente. Além disso, a estrada no México, ainda mais que nos Estados Unidos, parece libertar a imaginação das personagens de certas perspectivas e pressões. Para Sal, tal liberdade envolve uma espécie de dissolução entre as categorias de tempo e espaço. As duas categorias se confundem, uma passa pela outra:

Os rapazes dormiam e eu estava ao volante, sozinho em minha eternidade, e a estrada seguia reta como uma flecha. Não era como dirigir pela Carolina ou pelo Texas, ou pelo Arizona, ou pelo Illinois, mas sim dirigir através do

mundo rumo a lugares onde nós finalmente aprenderíamos algo entre os lavradores indígenas desse mundo, a origem, a força essencial da humanidade básica, primitiva e chorosa que se estende como um cinturão ao redor da barriga equatorial do planeta, desde a Malásia (a longa unha da China) até o grande subcontinente indiano, passando pela Arábia e pelo Marrocos, cruzando os próprios desertos e selvas do México, sobre as ondas da Polinésia para chegar ao Sião místico da Túnica Amarela, sempre ao redor, ao redor, de modo que se pode ouvir a mesma lamúria nostálgica desde as muralhas arruinadas de Cádiz, na Espanha, até vinte mil quilômetros mais além, nas profundezas de Benares, a Capital do Mundo. Essas pessoas eram indubitavelmente índias. [...] Tão essencial como as rochas no deserto, são os índios no deserto da história. E eles sabiam disso enquanto passávamos, nós, americanos ostensivamente presunçosos com os bolsos cheios de dinheiro numa excursão ruidosa por suas terras, eles sabiam quem era o pai e quem era o filho desta primitiva terrestre. Porque quando a destruição chegar ao mundo da história e o Apocalipse indígena retornar, como tantas vezes já fez, estas pessoas vão continuar olhando para o mundo dessa mesma maneira, de dentro de suas grutas, no México ou em Bali, onde tudo começou e onde Adão foi amamentado e ensinado a compreender. (KEROUAC, 2004a, p.339-340)

Como podemos observar, a visão das personagens a respeito do México é idealizada, completamente edênica. Kerouac chega a citar Adão, o primeiro homem. Mesmo Dean, que nos Estados Unidos dirigia sempre em altíssimas velocidades, no México, diminui a marcha.

Até aqui, vimos como os fluxos revolucionários do desejo aparecem em *On the road*. Nas próximas páginas, buscaremos compreender, como funcionam os fluxos contrários, os fluxos de contenção, os fluxos reacionários.

2.3 Estrada, lar e investimento reacionário.

Até aqui tentamos mostrar de vários modos o quanto Sal e Dean veem a estrada enquanto espaço no qual se conjugam os mais diversos fluxos e expressões do desejo. A obra de Kerouac enfatiza a liberdade econômica, sexual, racial e criativa que um homem branco podia, naquele momento, encontrar na estrada. Nós acreditamos que os fluxos livres das viagens na estrada, as multiplicidades, enfim, são a parte mais instigante do livro. A obra em si, entretanto, gradativamente, complica tais fluxos de liberdade e estabelece certa tensão quanto à questão do desejo e sua variação entre os polos reacionário e revolucionário.

Paralelamente a cenas alegres e festivas, nas quais transbordam jovialidade, criatividade e desejo, surgem cenas carregadas de melancolia, medo e culpa, culminando com o abandono da estrada por parte do narrador no final do romance. É um erro ler o romance de Kerouac como uma estrada de mão única. Assim como a

própria personalidade de Kerouac, também no que se refere à estrada, há uma cisão. Para cada viagem, movimento, fuga, que aqui articulamos aos encontros positivos, há, em contrapartida, um fluxo reacionário que atrai o narrador de novo ao lar.

Deste modo, parece-nos que, por mais empolgante que sejam as viagens, todas elas terminam em desilusão, “desapontamento”, mágoa e o conseqüente retorno à casa da tia. No final da segunda parte, por exemplo, lemos:

Na madrugada peguei meu ônibus para Nova York [a casa da tia] e dei tchau para Dean e Marylou. Eles queriam alguns dos meus sanduíches. Eu lhes disse não. Foi um momento sombrio. Estávamos pensando que nunca mais nos veríamos e não nos importávamos. (KEROUAC, 2004a, p.222)

Como podemos perceber no fragmento, depois das aventuras na estrada, algo sombrio se instaura, as relações se deterioram, o retorno à casa é inevitável.

Outro ponto importante, que não poderíamos deixar à margem, é que, enquanto o enredo do romance cobre apenas a parte da vida de Sal que o narrador chama de vida na estrada, a conclusão revela que aquilo que é tratado no livro é apenas uma fase e que se esgota no próprio romance. Tal fase está, portanto, terminada. No fim da narrativa, Sal renega Dean e tudo o que ele representa junto à estrada, em prol de um concerto de Duke Ellington numa casa de shows luxuosa, para a qual ele e seu amigo Remi Boncoeur se dirigem em uma limusine alugada, recusando-se até mesmo a dar até uma carona ao amigo até a cidade:

Portanto, Dean não poderia ir de carona até a cidade conosco e a única coisa que pude fazer foi sentar no banco de trás do Cadillac e acenar para ele. O bookmaker que estava ao volante também não queria nada com Dean. Esfarrapado num sobretudo comido por traças que havia comprado especialmente para as gélidas temperaturas do Leste, afastou-se a pé e sozinho, e a última visão que tive dele foi quando dobrou a esquina da Sétima com os olhos voltados para a rua em frente e dobrou outra vez. A pobre Laura, minha garota, para quem eu havia contado tudo a respeito de Dean, quase começou a chorar.

“Oh, nós não deveríamos deixá-lo partir dessa maneira. Que faremos?”

O velho Dean se foi, pensei, e disse em voz alta: “Ele vai ficar bem.” (KEROUAC, 2004a, p. 371)

De certo modo, no final, a estrada não parece ser o espaço da liberdade, mas do desespero.

O que Sal mais anseia encontrar na estrada é um espaço livre dos erros, da culpa e das responsabilidades sociais: um parque de diversões, enfim. Se, por um lado, Sal identifica tal espaço à estrada, com seu constante movimento; por outro lado, a estrada parece ser o espaço no qual os erros, as cobranças e os medos se intensificam ainda mais. A confusão e a falta de sentido perseguem Sal de maneira ainda mais veemente na

estrada. As personagens passam fome, sofrem momentos de absurda pobreza, a amizade entre Sal e Dean estremece diante das necessidades e das pressões da vida de Sal que, inclusive, se culpa frequentemente por sua conduta libertina na estrada. É o que ocorre, por exemplo, durante sua primeira viagem a Denver:

Lamentava a maneira com a qual eu tinha rompido a pureza de toda minha viagem, sem economizar nem um centavo, desperdiçando totalmente o tempo feito um bestalhão enrabichado por aquela garota estúpida e gastando todo meu dinheiro. Isso me fez ficar furioso. (KEROUAC, 2004a, p.57)

Como vemos, há a busca por algo que Kerouac chama de “pureza”, entretanto, em meio a uma e outra alegria, entre uma festa e outra, o que emerge é a melancolia, como, por exemplo, no momento em que Dean, Sal e Stan partem para o México. O avô de Stan choraminga o tempo todo pedindo para que o neto não vá. Sal se sente culpado, tanto pelo amigo, quanto por si mesmo que frequentemente abandona sua própria tia, para se juntar a Dean, o qual, por sua vez, deixa suas esposas e filhos pequenos para cair na estrada. Sal, gradativamente, percebe que a estrada não é um parque de diversões. Tal sentimento de culpa, para Sal, não se articula apenas com as pessoas, mas também com os lugares. A viagem ao México, por exemplo, começa com a apocalíptica visão de Sal:

Lá em cima, nas sombras purpúreas da rocha, havia alguém caminhando e caminhando. Alguém que não podíamos ver; talvez fosse aquele velho de cabelos brancos que eu pressentira nos picos anos atrás. Zacatecan Jack. Ele se aproximava cada vez mais de mim, só que sempre um pouquinho atrás. E Denver ia retrocedendo. Às nossas costas, como a cidade de sal, sua névoa dissolvendo-se no ar, sumindo de vista. (KEROUAC, 2004a, p.324)

Além disso, o poeta Carlo Marx escreve o tempo todo um poema sobre a melancolia de Denver. E a descrição da estrada rumo à cidade do México, quando o calor e os mosquitos atormentam os amigos e eles saem do carro para dormir no meio da floresta indicam tremendo desespero e mal-estar, tanto que Sal adoce ao final desta viagem. Por outro lado, é também nesta viagem ao México, logo depois de deixarem a cidade de Gregória, que acontece uma das mais belas cenas do livro, o cavalo branco trotando, pura força, desejo e indiferença em relação a todas as mazelas humanas. Na cena, o cavalo parece identificar-se com Dean, como se fossem feitos da mesma matéria:

Então, vislumbrei uma aparição: um cavalo selvagem, branco como um fantasma, surgiu trotando pela estrada direto para Dean. Atrás dele, cães uivavam e latiam. Não conseguia vê-los, eram velhos e sujos cães da selva, mas o cavalo era alvo como a neve, e imenso, e quase fosforescente e facilmente visível. Não temi por Dean. O cavalo o viu, trotou bem ao lado de sua cabeça e passou pelo carro como se fosse um barco, relinchou mansamente e continuou através da cidade, perseguido pelos cães, e trotou de

volta para a floresta do outro lado e tudo o que pude ouvir foi o som cada vez mais distante de seus cascos desaparecendo na mata espessa. Os cães desistiram e sentaram-se lambendo a si mesmos. (KEROUAC, 2004, p. 357-358)

A estrada oscila entre o pesadelo e a pérola.

* * *

Kerouac produziu uma obra que se estrutura entre dois fluxos opostos. De um lado há o pesadelo sem sentido da estrada, quer dizer, da vida. Há a fome, a pobreza, o desespero, o egoísmo, a mesquinha. De outro lado há a liberdade, a jovialidade, o parque de diversões. A estrada de Kerouac é uma via de mão dupla.

Para abordar as experiências narradas no romance, que são experiências novas, inéditas até aquele momento, Kerouac não poderia continuar usando a língua inglesa de maneira arcaica, acadêmica, tradicional. Era preciso fazer da língua inglesa, uma língua menor, influenciada pela cultura negra, mexicana, indígena, enfim, por uma miríade de culturas menores. Abordando o conceito de agenciamento, visando às minorias, e a ligação com o imediato político, buscaremos, a seguir, estabelecer aproximações entre conceito deleuze-guattariano de literatura menor e a obra de Kerouac.

Terceiro Capítulo

On the road e a literatura menor

A vida é devir. E o devir é sempre minoritário. O primeiro capítulo de *Crítica e clínica*, de Deleuze, intitulado “A literatura e a vida”, afirma que o devir é sempre menor, jamais toma o rosto da maioria, dos poderes instituídos, das classes dominantes:

O devir não vai no sentido inverso, e não entramos num devir-Homem, uma vez que o homem se apresenta como uma forma de expressão dominante que pretende impor-se a toda matéria, ao passo que mulher, animal ou molécula têm sempre um componente de fuga que se furta à sua própria formalização. A vergonha de ser homem: haverá razão melhor para escrever? Mesmo quando é uma mulher que devém, ela tem de devir-mulher, e esse devir nada tem a ver com um estado que ela poderia reivindicar. Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar uma zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevisíveis, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população. (DELEUZE, 2011, p.11)

Literatura como devir e não existe devir que vá no sentido dos poderes dominantes. Devir não é atingir uma forma, mas encontrar uma zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação, um lugar no qual já não existam um eu e um outro, um sujeito e um objeto. Devir não é progredir, nem regredir de acordo com uma série, tampouco se faz na imaginação. Um devir não é correspondência de relações, ou semelhança, imitação e muito menos identificação. Devir nada tem a ver com filiação, pelo contrário, o devir é da ordem da aliança. “Se a evolução comporta verdadeiros devires, é no vasto domínio das simbioses que coloca em jogo seres de escalas e reinos inteiramente diferentes, sem qualquer filiação possível.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 16) No platô de número 10, “1730 – Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível”, Deleuze e Guattari constroem por negativas um painel de tudo o que não pode ser confundido com devir:

Devir é um rizoma, não é uma árvore classificatória nem genealógica. Devir não é certamente imitar, nem identificar-se; nem progredir-regredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir uma filiação, produzir por filiação. Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a “parecer”, nem “ser”, nem “equivaler”, nem “produzir”. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 20)

Pensar a literatura enquanto devir é pensar a escrita enquanto processo, experiência. Ao escrever, aquele que escreve se torna necessariamente diferente do que é. Ao escrever *Grande Sertão: Veredas*, o médico João Guimarães Rosa se torna um pouco também jagunço, um tanto também Riobaldo. Citamos o comentário de Machado a respeito do tema:

Quando se pensa a questão da literatura relacionando-a com o tema do devir, isto significa que escrever é um processo, uma linha de fuga: tornar-se diferente do que se é, como também pensava Foucault. E quando Deleuze

levanta a questão “O que se torna quem escreve?”, sua resposta é que, se escrever é tornar-se, trata-se de se tornar outra coisa que não escritor, tornar-se estrangeiro em relação a si mesmo e à sua própria língua. E uma das maneiras como ele aborda a questão é pensando o processo de minoração do escritor através da relação entre a literatura que ele chama de menor e o que também chama de “povo menor”. (MACHADO, 2010, p.214-215)

Escrever é transformar-se em algo, modificar-se, é um movimento, não algo dado e estático. É tornar-se estrangeiro em relação a si mesmo e neste processo, arrastar a língua, fazê-la transformar-se em outra coisa que não um código regido por uma gramática, uma sintaxe, uma semântica rígidas. Tocando o idioma como se fosse um instrumento e com ele produzir uma música irreconhecível, uma gagueira. É isto escrever em devir, é isto o estilo: fazer-se não só gago da fala, mas gago da própria linguagem, fazer todo o sistema de códigos e sinais que é cada língua gaguejar.

Jack Kerouac foi um autor que produziu sua arte em devir. Viajou, viveu e escreveu para se tornar outra coisa, não para resgatar o pequeno *Ti Jean*¹⁵, ou para se tornar um negro ou um mexicano, mas para se tornar uma terceira coisa que nasce no entre, que brota pelo meio, que embora fareje um devir-negro, já não é negro ou branco; embora fareje um devir-mexicano, já não é branco ou mexicano, mas uma nova espécie de ser anfíbio, híbrido, que a própria escrita, a própria vida, cria. A vida não é rigidamente dividida em estratos, ela acontece. No entanto, se há algum caminho para a vida, ele não está no que domina, no que manda, naquele que se impõe e impõe coisas aos outros. A vida, assim, explode em sintonia com o devir e o devir é sempre minoritário. A vida acontece no carinho e cuidado do grande para com o pequeno. Acontece, a vida, entre dois mendigos que dividem o fogo de um mesmo latão em uma noite fria. Ela é o fantasma do Susquehanna, é Dean Moriarty com o dedão infeccionado, é o México, é Terry se deitando com Sal Paradise num barraco de madeira podre onde a noite e o frio entram por todos os lados, entre as frestas, depois de um dia de trabalho nas colheitas de algodão. Em suma, o que gostaríamos de dizer é que Kerouac, embora tenha se tornado um fenômeno editorial, praticou uma literatura menor. O termo menor aqui não tem qualquer conotação depreciativa que indique pior qualidade ou menos importância.

Veremos, a seguir, como Deleuze conceitua a literatura menor e sua incidência sobre a obra de Kerouac, não porque a escrita *beat* sirva como ilustração ou exemplo aos conceitos, mas porque, tanto o filósofo quanto o romancista, abrem a boca, usam da pena, a partir do mesmo lugar. Aqui já não há qualquer hierarquia, um autor não serve

¹⁵ Apelido de Kerouac na infância.

de exemplo ao outro, um não ilustra o outro, não o comenta, não faz referência, mas ambos dialogam, falam junto. O plano de trabalho entre Deleuze e Kerouac não é vertical, mas horizontal. Os dois estão lado a lado. A voz de um na boca do outro, a estrada de um atravessando a multiplicidade do outro.

É certo que Deleuze não dedicou livro algum a Kerouac, como fez com Kafka ou Sacher-Masoch, por exemplo, nem mesmo um ensaio, como fez com Zola ou Melville, mas o nome de Kerouac e as alusões à *beat generation* explodem feito fogos de artifício em diversos momentos da obra deleuziana, principalmente em *Crítica e Clínica* e *O anti-Édipo*. Gostaríamos de destacar, para princípio da discussão a respeito da literatura menor, dois trechos de *On the road*. O primeiro trata do envolvimento do narrador com a índia mexicana Terry, instante em que ocorre um agenciamento, uma espécie de despersonalização do narrador-personagem Sal Paradise:

“Haa! Haa! Ganhamos! Ganhamos!”, gritavam todos eles. E então nos vaiaram e zumbiram zombando ao verem uma garota e um cara na estrada. Dúzias de carros assim passaram por ali, cheios de rostos jovens e “jovens vozes arrogantes”, como diz o ditado. Eu odiava cada um deles. Quem eles pensavam que eram, vaiando alguém na estrada só porque eram jovens desordeiros e secundaristas e seus pais assavam rosbifes nas tardes de domingo? Quem eles pensavam que eram, zombando duma menina numa situação difícil com um homem que queria ser amado? [...] Então eles viram que Terry era mexicana, uma gata selvagem pachuco, e que seu cara era ainda pior do que isto.” (KEROUAC, 2004a, p.119)

O segundo trecho destaca o momento em que Sal trata de seus interesses, descreve seus amigos e especifica quais são os tipos de pessoas que leva em consideração. Tal trecho nos chama a atenção pelo alto coeficiente de desterritorialização da língua inglesa. Uma língua já desterritorializada nos Estados Unidos e que Kerouac desdobra ainda mais em novos meios de pensar e de sentir para acompanhar o fluxo vertiginoso e heterogêneo da estrada. Transcrevemos o trecho do original. Vale atentar para o ritmo desconcertante, as repetições como se fossem refrões e as aliterações em /d/, /t/ e /p/, /b/:

But then they danced down the streets like dingedodies, and I stumbled after as I've been doing all my life after people who interest me, because the only people for me are the mad ones, the ones who are mad to live, mad to talk, mad to be saved, desirous of everything at the same time, the ones who never yawn or say a commompance thing, but burn, burn, burn like fabulous yellow roman candles exploding like spiders across the stars and in the middle you see the blue centerlight – pop and everybody goes “AWWW”. (KEROUAC, 2004b, p.7) ¹⁶

¹⁶ Na tradução de Eduardo Bueno o referido trecho fica assim: “Mas nessa época eles dançavam pelas ruas como piões frenéticos e eu me arrastava na mesma direção como tenho feito toda a minha vida, sempre rastejando atrás de pessoas que me interessam, porque, para mim, pessoas mesmo são os loucos, os que estão loucos para viver, loucos para falar, loucos para serem salvos, que querem tudo ao mesmo

Guardemos estes dois trechos, uma vez que eles dialogam com aquilo que Deleuze e Guattari em *Kafka, por uma literatura menor* definiram como literatura menor. Vejamos do que trata tal conceito e, em seguida, voltaremos aos excertos.

3.1 Deleuze, Guattari e a literatura menor

Na introdução ao seu *O vocabulário de Deleuze*, François Zourabichvili afirma que ainda não conhecemos o pensamento de Deleuze. Quando nos debruçamos sobre a obra do filósofo, na maioria das vezes, nos portamos como fanáticos, como adoradores e, assim, seduzidos pela exuberância verbal deleuziana, agimos como se os conceitos nos fossem familiares, como se bastasse que eles nos tocassem para que estimássemos compreendê-los. A partir daí, ansiosos por utilizar tais conceitos, apossamo-nos deles e procuramos aplicá-los das mais variadas formas, sem, no entanto, termos compreendido o que são de fato tais conceitos, sem saber quais são os componentes que os formam, em que plano de imanência eles estão inseridos, quais são os elementos que conferem a tais conceitos consistência interna e externa. Segundo Zourabichvili, talvez a filosofia atual se veja frequentemente diante de uma falsa escolha: expor ou utilizar os conceitos de um filósofo? E de um problema que, na realidade, é falso: será que a abordagem precisa demais significaria tratar um filósofo “rebelde”, conectado às minorias, como Deleuze, da mesma maneira que a analítica clássica trata dos filósofos clássicos? De fato, é pouco surpreendente que, diante de um filósofo como Deleuze, a produção filosófica tenda às vezes a se dividir em exegeses descarnadas de um lado e de outro em ensaios ambiciosos que, entretanto, abordam os conceitos de maneira superficial, dispensando o movimento lógico que o conceito envolve e o mergulho em domínios selvagens que uma filosofia inovadora como a de Deleuze exige.

Procuraremos a seguir expor o conceito de literatura menor, pois acreditamos que a exposição dos conceitos é a única garantia de um encontro com um pensamento e, num segundo momento, buscaremos estabelecer zonas de convergência entre tal conceito e a escrita de Kerouac.

Para abordar o conceito de literatura menor precisaremos, entretanto, invocar outros conceitos da filosofia deleuziana, como o conceito de agenciamento, por

tempo agora, aqueles que nunca bocejam e jamais falam chavões, mas queimam, queimam, queimam como fabulosos fogos de artifício explodindo como constelações em cujo centro fervilhante – pop! – pode-se ver um brilho azul e intenso até que todos “aaaaaaah!” (KEROUAC, 2004a, p.25)

exemplo. É que, para Deleuze, um conceito não existe sozinho, ilhado, isolado; ele sempre dialoga, remete-nos, lança-nos sobre outros conceitos que integram o plano de imanência de determinada filosofia. Se por um lado o conceito deve ter uma consistência interna entre os elementos que o formam, por outro, deve também ter uma consistência externa com os outros conceitos que a ele se avizinham. Segundo Deleuze e Guattari:

O conceito não tem outra regra senão a da vizinhança, interna ou externa. Sua vizinhança ou consistência interna está assegurada pela conexão de seus componentes em zonas de indiscernibilidade; sua vizinhança externa ou exoconsistência está assegurada por pontes que vão de um conceito a um outro, quando os componentes de um estão saturados. E é bem o que significa a criação de conceitos: conectar componentes interiores inseparáveis até o fechamento ou a saturação, de modo que não se pode mais acrescentar ou retirar um deles sem mudar o conceito; conectar o conceito com um outro, de tal maneira que outras conexões mudariam sua natureza. A plurivocidade do conceito depende unicamente da vizinhança (um conceito pode ter muitos outros conceitos vizinhos). Os conceitos são fundos uniformes sem níveis, ordenadas, nem hierarquia. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.109)

É, portanto, impossível abordar a literatura menor de maneira isolada, uma vez que:

Os conceitos filosóficos são totalidades fragmentárias que não se ajustam umas às outras, já que suas bordas não coincidem. Eles nascem de lances de dados, não compõem um quebra-cabeça. E, todavia, eles ressoam, e a filosofia que os cria apresenta sempre um todo poderoso, não fragmentado, mesmo se permanece aberto: Uno-Todo ilimitado. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.45)

Como se pode ver, nas extremidades os conceitos se confundem, eles não se encaixam como um quebra-cabeça, mas um invade já o domínio do outro. Entretanto, é possível divisar um núcleo em cada conceito. É este núcleo, o núcleo do conceito de literatura menor, que norteará nossa exposição neste capítulo.

É no terceiro capítulo do livro sobre Kafka que Deleuze e Guattari procuram definir a literatura menor. Segundo eles, uma literatura menor não é a de uma língua menor; se seguíssemos esta senda, teríamos de descartar *On the road*, uma vez que o livro é escrito em inglês, língua que no final do século XX e início deste século XXI se tornou a língua hegemônica no que tange à economia e que, mesmo culturalmente, é uma das línguas mais importantes, uma vez que autores enormes, em épocas distintas, tais como Shakespeare e Virgínia Woolf, William Blake e Joyce, Charles Dickens e Emily Dickinson produziram suas obras neste idioma. Segundo Sauvagnargues: “Assim, menor não qualifica mais a arte dita menor, marginal, popular ou industrial por oposição a uma arte de exceção, um sucesso exemplar, mas um exercício de

“menoridade”, de minoração [...] que desequilibra as normas maiores de uma sociedade.” (SAUVAGNARGUES, 2006, p. 139)¹⁷

Portanto, uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior, como no caso dos judeus de Praga em relação ao alemão, ou dos negros e dos povos hispânicos nos Estados Unidos em relação ao inglês. Estas minorias, de certo modo, violentam a língua, fazem dela um uso menor, levam o idioma para longe dos dogmas sintáticos, semânticos e prosódicos instituídos. A primeira característica de uma literatura menor é que nela a língua é afetada por um enorme índice de desterritorialização¹⁸.

Segundo Deleuze e Guattari, no momento em que Kafka escrevia, o alemão falado em Praga era uma língua desterritorializada, própria a estranhos usos menores, do mesmo modo que, embora em outro contexto, os negros e demais minorias fazem com o inglês nos EUA ainda hoje. Kafka escreve em alemão, não como um alemão de Berlim ou de Munique, mas como um judeu de Praga. Sem dúvida, Kafka fazia um uso menor do alemão, assim como Kerouac também faz um uso menor do inglês.

A segunda característica de uma literatura menor é que nelas, ao contrário do que ocorre nas grandes literaturas, em que o individual tende a juntar-se com outros casos também individuais, tudo é político, coletivo. Nas grandes literaturas o problema geralmente é edípiano; ao passo que nas literaturas menores, o problema não é exclusivamente de um indivíduo, de uma família, de um sujeito separado do mundo, aqui o problema é sempre coletivo, político. Não é que as personagens, ou o próprio escritor, não possuam uma singularidade, o caso é que nas literaturas menores, o individual é exagerado, conecta-se com outras esferas, não existe isolado. Na literatura menor, em vez do individual têm-se sempre o político:

O caso individual torna-se, então, tanto mais necessário, indispensável, aumentado ao microscópio, quanto toda uma outra história se agite nela. É nesse sentido que o triângulo familiar conecta-se aos outros triângulos, comerciais, econômicos, burocráticos, jurídicos, que determinam os valores deles. Quando Kafka indica entre os objetivos de uma literatura menor a “depuração do conflito que opõe e a possibilidade de discuti-lo”, não se trata de um fantasma edípiano, mas de um programa político. (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p.36)

A terceira característica da literatura menor é que nela tudo toma um valor

¹⁷ Nossa tradução do seguinte trecho: “Ainsi , mineur ne qualifie plus l’art dit mineur, marginal, populaire ou industriel par opposition à un art d’exception, une réussite exemplaire, mais un exercice de minorité, de minoration [...] qui déséquilibre les normes majeures d’une société.”

¹⁸ A discussão sobre o conceito de território em Deleuze e Guattari acontece de forma aprofundada principalmente nos livros *O Anti-Édipo*, no terceiro volume da tradução dos *Mil Platôs* e em *O que é a filosofia?*.

coletivo. Enquanto nas grandes literaturas abundam aqueles que têm intimidade com o idioma e, por isto mesmo, facilidade para escrever, nas literaturas menores, aquilo que se manifesta é sempre coletivo. Tudo é então, como veremos, agenciamento.

Devido à sua natureza política, todo enunciado em uma literatura menor toma um caráter coletivo. Segundo Deleuze e Guattari, o que cada autor escreve individualmente, na solidão de seus aposentos, já constitui uma ação comum, um enunciado coletivo. E o que este autor ou autora escreve, diz, ou faz já é em si necessariamente político, ainda que nem toda coletividade esteja de acordo. O domínio político, neste instante, já atravessou, contaminou cada enunciado. Mesmo porque “a consciência coletiva ou nacional é frequentemente inativa na vida exterior e sempre em vias de desagregação, é a literatura que se encontra encarregada deste papel e desta função de enunciação coletiva e mesmo revolucionária.” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p.37).

O enunciado tem, portanto, tanto um valor político quanto coletivo. O escritor ou escritora então, ainda que apartado da coletividade, em tudo aquilo que produz e faz, produz e faz com os outros, não no lugar dos outros, ou em vez dos outros, mas junto. O individual tem uma voz coletiva. Uma voz, não obstante, contaminada pelo domínio político e, mesmo, revolucionário. Segundo Deleuze e Guattari:

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

A literatura menor enxerga o outro do mundo, procura tirar o futuro dos trilhos, fazê-lo percorrer outros caminhos que não aqueles interessantes aos poderes instituídos, tomando assim o lugar de uma máquina revolucionária por vir. A literatura menor, produz uma solidariedade ativa entre os membros do grupo coletivo. O potencial evolutivo de uma literatura menor é escrito a partir das margens, da desterritorialização de uma comunidade menor para além de suas fronteiras, para além de onde é possível, para expressar uma outra comunidade e para forjar os meios de uma nova consciência e uma nova sensibilidade. O enunciado não se conecta a um sujeito de enunciação que seria sua causa e nem a um sujeito de enunciado que dele seria efeito. De fato, para Deleuze e Guattari:

Não há sujeito, há apenas agenciamentos coletivos de enunciação – e a literatura exprime esses agenciamentos, nas condições em que eles não estão dados fora dela, e em que eles existem somente como potências diabólicas por vir ou como forças revolucionárias a construir. A solidão de Kafka o abre

a tudo o que atravessa a história hoje. A letra K não designa mais um narrador nem um personagem, mas um agenciamento tanto mais maquínico, um agenciamento tanto mais coletivo quanto mais um indivíduo se encontre a ele ligado em sua solidão (é apenas com relação a um sujeito que o individual seria separável do coletivo e conduziria sua própria tarefa). (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p.38)

Deleuze e Guattari, tratando da literatura kafkiana, afirmam que a letra K não designa um narrador ou um personagem, mas um agenciamento tanto mais maquínico e coletivo quanto mais a ele um indivíduo se encontre ligado em sua solidão. Mas afinal o que é um agenciamento e como podemos, nos referindo a Kerouac, afirmar que ele produz um agenciamento? Neste momento nos lançaremos sobre outro capítulo de *Kafka: por uma literatura menor*, a saber, o último, intitulado *O que é um agenciamento?* E também aos livros *Crítica e clínica* e *Diálogos*, este último escrito por Deleuze em parceria com Claire Parnet, no qual o assunto também é abordado. Em seguida, retornaremos ao conceito de literatura menor, antes de nos lançarmos definitivamente em direção a Kerouac.

3.1.1 O que é um agenciamento?

Em seu livro *Diálogos*, escrito com Claire Parnet, Deleuze dá a definição de agenciamento da seguinte maneira:

O que é um agenciamento? É uma multiplicidade que comporta muitos termos heterogêneos e que estabelece ligações, relações entre eles, através das idades, sexos, reinos de naturezas diferentes. Assim, a única unidade do agenciamento é o cofuncionamento: é a simbiose, uma simpatia. (DELEUZE; PARNET, 1998, p.56-57)

O agenciamento é uma multiplicidade cuja unidade é oriunda do cofuncionamento, da simpatia. Deleuze afirma que simpatia significa o encontro dos corpos, a mescla, a cópula, enfim, o entrelaçamento entre corpos que engendram novos corpos. Tais corpos podem ser físicos, biológicos, psíquicos, linguísticos, ou sociais, entre muitos outros. A simpatia não é um sentimento vago de participação, de contribuição, de piedade, aquele que escreve não escreve por pena dos menos afortunados, mas porque o frio alheio também o atravessa, a injustiça provocada a terceiros é uma injustiça contra sua própria carne, nesse caso se estabelece um agenciamento entre o escritor e a miséria ou a injustiça. Agenciamento é cofuncionamento, é simpatia e “simpatia é o esforço ou a penetração dos corpos, ódio ou amor, pois também o ódio é uma mistura, ele é um corpo, ele só é bom quando se

mistura ao que odeia.” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.48) Tanto simpatia, quanto agenciamento não têm necessariamente a ver com bons sentimentos. Bons sentimentos não são garantia de qualidade literária, aliás, nada é. Que é a qualidade literária no modo como conhecemos senão um conjunto de preceitos estéticos? Para nós, qualidade literária é dar voz à travessia e aos atravessamentos. O que fala não é um sujeito, mas uma multiplicidade que cruza certas linhas, enxerga as virtualidades em vias de atualização e constrói, nem que seja pelo texto, pela potência modificadora que o falso instaura, um porvir outro, menos conformista e conformado.

Um agenciamento é, portanto, uma mistura, uma abertura à alteridade. Segundo Deleuze, o agenciamento é a unidade real mínima e não a palavra, a ideia ou o conceito, muito menos o significante. O enunciado, deste modo, é produto de um agenciamento e não de um sujeito ou de um eu e sempre põe em jogo dentro de nós e fora de nós populações inteiras, multiplicidades, devires, territórios e acontecimentos.

O autor como sujeito de enunciação é antes de tudo um espírito: ora ele se identifica com seus personagens, ou faz que nós nos identifiquemos com eles, ou com a ideia da qual são portadores; ora, ao contrário, introduz uma distância que lhe permite e nos permite observar, criticar, prolongar. Mas não é bom. O autor cria um mundo, mas não há mundo que nos espera para ser criado. Nem identificação, nem distância, nem proximidade nem afastamento, pois, em todos esses casos, se é levado a falar por, ou no lugar de... Ao contrário, é preciso falar com, escrever 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; PARNET, 1998, p.43)

Como o fragmento indica, num agenciamento não há identificação ou distância, nem proximidade ou afastamento, “pois, em todos esses casos, se é levado a falar por, ou no lugar de” alguém e o que se busca sempre num agenciamento é falar *com*.

Em *Kafka: por uma literatura menor*, logo no primeiro parágrafo do capítulo intitulado *O que é um agenciamento?* Deleuze e Guattari afirmam que um agenciamento, objeto por excelência do romance, tem duas faces; por um lado é agenciamento coletivo de enunciação, por outro é um agenciamento maquínico de desejo. Sobre a primeira das características, já argumentamos nas linhas anteriores. *Grosso modo*, um agenciamento coletivo de enunciação é falar *com*. Mas, o que é um agenciamento maquínico de desejo?

Ao analisarem a obra de Kafka, Deleuze e Guattari percebem que ela funciona por meio de máquinas acopladas, feito uma imensa engrenagem, um relógio. Nada existe sozinho. Não há distinção entre homem e máquina. Pelo contrário, o gênio de Kafka é perceber que “os homens e as mulheres fazem parte da máquina, não somente

em seu trabalho, mas, ainda mais, em suas atividades adjacentes, seu descanso, seus amores e seus projetos, etc.” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p.148)

Máquinas a outras máquinas conectadas e todas estas máquinas têm por combustível o desejo. Também a técnica tem seu erotismo:

Uma máquina de escrever só existe em um escritório, o escritório só existe com secretários, subchefes e patrões, com uma distribuição administrativa, política e social, mas erótica também, sem a qual não haveria e nunca houve “técnica”. É que a máquina é desejo, não que o desejo seja da máquina, mas porque o desejo não cessa de fazer máquina na máquina, e de construir uma nova engrenagem ao lado da engrenagem precedente, indefinidamente. (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p.148)

A máquina técnica em Kafka, que é o mundo, o espaço, o cosmos, não é mais que uma peça em um agenciamento social que ela supõe, e que de maneira destacada merece ser chamado de maquinico. Assim, fecha-se um ciclo de retroalimentação entre os dois componentes do conceito de agenciamento: o agenciamento maquinico de desejo é também agenciamento coletivo de enunciação. Tudo são máquinas desejantes que funcionam conectadas umas às outras. Os corpos não existem sozinhos, isolados do mundo, dos outros corpos. Toda máquina existe em relação com outra, deste modo, quando o escritor, trancado na solidão de seus aposentos escreve uma sentença, cada palavra guarda relação com o fora, com outras máquinas, com o mundo, no caso de uma literatura menor, com o povo. A enunciação literária, a mais particular, é um caso de enunciação coletiva. Segundo Deleuze e Guattari, pode-se até definir o enunciado literário assim: “um enunciado é literário quando ele é assumido por um Celibatário que adianta as condições coletivas de enunciação.” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p.151)

3.1.2 Literaturas menores

Retomemos as características de uma literatura menor para, em seguida, aprofundar um pouco mais a discussão, procurando aproximar o conceito de literatura menor aos conceitos de literatura popular e de literatura marginal. Como vimos, as três características da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação da língua no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação. Segundo Deleuze e Guattari, encontrar tais características numa escrita “é o mesmo que dizer que menor não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que se chama grande.” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p.39) Não interessa mais em que idioma se escreve, mas o modo como aquele que escreve trata ou

destrata tal idioma. É preciso libertar a palavra dos grilhões da norma culta. A língua não é a norma culta, ela é viva, é vida, movimenta-se. Criar em uma língua não é glorificar o que ela tem de estático, mas forçá-la a se movimentar, a ir mais além, não é operar em louvor à sintaxe, mas em sintonia com a diferença. “Escrever como um cachorro que faz seu buraco, um rato que faz sua toca. E, para isso, achar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio dialeto, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto.” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p.39)

Para Deleuze e Guattari, embora tenha havido muitas discussões sobre o que seja uma literatura proletária, ou uma literatura marginal, ou uma literatura popular, tais discussões mantêm-se sempre vazias se não passam pelo conceito de literatura menor, pois é apenas a partir da possibilidade de se instaurar um exercício menor dentro de uma língua, ainda que seja uma língua poderosa cultural e economicamente, que permite definir uma literatura como popular, ou marginal, ou proletária. Não é o tema que define uma literatura, mas o trato ou destrato com a linguagem. Na verdade, já não há separação entre forma e conteúdo, a forma, a língua desterritorializada, já é conteúdo. É somente deste modo que uma literatura se torna realmente máquina coletiva de expressão e se faz apta a tratar, a carrear, os conteúdos.

Sabemos que a literatura menor mantém com a língua uma relação de desterritorialização¹⁹. Segundo Deleuze e Guattari, existem duas maneiras de operar tal desterritorialização na expressão de determinado idioma. Ou bem inflar tal idioma, carregando-o de todos os recursos de um simbolismo, de um onirismo, de um senso esotérico, de um significante escondido, trabalhar pelo exagero, pela exuberância e transbordamento, como em determinados momentos Kerouac faz com o inglês, por exemplo. Ou bem reduzi-lo à mínima unidade comunicável, ir mais longe na desterritorialização por força de sobriedade. Uma vez que o vocabulário é ressecado, fazê-lo vibrar em intensidade, carregar cada unidade significante de potência. Opor um uso puramente intensivo da língua a todo uso simbólico, ou mesmo significativo. Alcançar, assim, uma expressão perfeita e não formada, pu/ra/ intensidade. Fazer com a língua aquilo que Kafka fez com o alemão. Deleuze e Guattari utilizam ainda como exemplos destes dois modos de desterritorializar uma língua as obras de Joyce e Beckett com a língua inglesa. O primeiro opera por sobrecodificação; o segundo, por

¹⁹ Sobre o assunto, também chamado por Deleuze em alguns momentos de as duas formas da gagueira, é interessante visitar também o artigo *Estilo e repetição: Deleuze e algumas poéticas contemporâneas*, de Annita Costa Malufe, consultado em 20/03/2015 e disponível em http://www.letas.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/062010/textos/cl26062010Annita.pdf

sobcodificação:

Sobre as duas maneiras possíveis, não se poderia dizê-lo também, em outras condições, de Joyce e de Beckett? Todos dois irlandeses, estão nas condições geniais de uma literatura menor. É a glória de tal literatura ser menor, vale dizer, revolucionária para toda literatura. Uso do inglês e de toda língua, em Joyce. Uso do inglês e do francês em Beckett. Mas um não cessa de proceder por exuberância e sobredeterminação, e opera todas as reterritorializações mundiais. O outro procede por força de secura e de sobriedade, de pobreza querida, empurrando a deterritorialização até que não subsistam mais que intensidades. (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p.40)

Kafka opera de maneira similar a de Beckett, por força de sobriedade, flertando com o mínimo e o silêncio. Quanto a Kerouac, ele trabalha de modo parecido ao de Joyce, autor inclusive admirado pelo escritor *beat*, por exuberância e sobredeterminação. Tal sobredeterminação, porém, no caso de Kerouac o leva a explodir a divisão do signo em significante e significado, libertando a língua, transformando-a num puro fluxo, numa intensidade.

Na sequência do capítulo “O que é uma literatura menor?”, Deleuze e Guattari voltam-se para a obra de Kafka, os diários e cartas inclusive, buscando identificar as características da literatura menor na sua obra. Os autores relacionam a literatura kafkiana à obra do linguista Henri Gobard que, apoiado nos trabalhos de Ferguson e Gumperz, propôs o modelo tetralinguístico, o qual consiste na afirmação de que em todo idioma coexistem, lado a lado, ao menos quatro línguas:

a língua vernacular, materna ou territorial, da comunidade rural ou de origem rural; língua veicular, urbana, estatal ou mesmo mundial, língua de sociedade, de troca comercial, de transmissão burocrática, etc., língua de primeira desterritorialização; a língua referencial, língua do sentido e da cultura, operando uma reterritorialização cultural; a língua mítica, no horizonte das culturas, e de reterritorialização espiritual ou religiosa. As categorias espaço-temporais dessas línguas diferem sumariamente; a língua vernácula está *aqui*; veicular, *por toda parte*; referencial, *lá*; mítica, *além*. (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p.41)

Embora uma discussão aprofundada sobre tal assunto possa ser interessante, acreditamos não ser essencial ao objetivo de nosso trabalho. Todavia, não poderíamos deixar de tocar no assunto, uma vez que também está inserido no tema da literatura menor. Retomando para finalizar a exposição do conceito de literatura menor, devemos ter em mente basicamente o seguinte: as três características da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação.

Retornemos, pois, a *On the road*.

3.2 Kerouac, Paradise e os enunciados coletivos

Muito já se discutiu a respeito do papel do autor na produção de uma obra literária. Ele já foi colocado no centro, já foi descartado, ignorado, menosprezado, ou supervalorizado. Como dissemos anteriormente, numa literatura menor, todo enunciado é coletivo: um enunciado é literário quando ele é assumido por um celibatário que adianta condições coletivas de enunciação. Deste modo, é necessário dizer que retomaremos alguns aspectos da vida de Kerouac e do momento histórico em que ele está inserido, não para explicar a obra a partir de sua vida privada ou de seus dramas familiares, não é nossa intenção restituir Édipo, muito pelo contrário. Se abordamos certos aspectos da biografia de Kerouac aqui é no mesmo sentido que Deleuze e Guattari também abordam na análise que fazem de Kafka seus diários e cartas. A literatura já é a vida, como aponta um dos capítulos de *Crítica e Clínica* e, como o próprio título do livro indica, é impossível separar a crítica da clínica, ainda que jamais se trate de uma clínica freudiana. Não há mais uma clara distinção entre o que é ficção e o que é realidade. O jogo não é entre ficção e realidade que, de certo modo, são contrários, mas entre o atual e o virtual e ambos os conceitos não se opõem, mas se retroalimentam, complementam-se. Já não há truques narrativos, mas a vida mesma jorrando. De modo algum é uma viagem ao dentro, um retorno a uma interioridade, no caso a interioridade de Kerouac, mas uma cartografia deste agenciamento cuja rubrica é Jack Kerouac. Buscamos assim saber que vozes múltiplas são essas que se manifestam em cada um de seus livros, de seus capítulos, de suas sentenças. De modo tão arraigado e profundo que a literatura, em determinados momentos, chega a ir contra as ideias de seu autor. Quanto mais Kerouac, por exemplo, vai se tornando reacionário, mais sua obra se destaca e influencia temas libertários, a contracultura, a música popular, os hippies. É que a obra não é produto de um homem, mas de um agenciamento. E, na obra de Kerouac, cada palavra vem untada pelas falas das minorias constituídas por seus vizinhos gregos em Lowell, pelas falas de seus familiares *canuks*, pelas sentenças de suas namoradas e amigos negros e índios. Em Kerouac, os enunciados não remetem a um sujeito de enunciação que seria sua causa, sua origem; de fato, não existe origem, apenas passagem, tampouco remetem a um sujeito de enunciado que dele seria efeito. Por certo, “não há sujeito, há apenas agenciamentos coletivos de enunciação – e a literatura exprime esses agenciamentos, nas condições em que eles existem somente como potências diabólicas por vir ou como forças revolucionárias a construir.”

(DELEUZE; GUATTARI, 2014, p.38)

Deste modo, vale dizer que Jack Kerouac, ou Jean-Louis Lebris de Kerouac, nasceu em 12 de março de 1922 em Lowell, Massachusetts e morreu a 21 de outubro de 1969.²⁰ Sabe-se que sua família seria de origem franco-canadense: um ancestral da Bretanha, supostamente, teria emigrado para o Canadá no início do século XVIII; seu avô teria partido da região de Quebec para os Estados Unidos, no fim do século XIX. A primeira língua aprendida por Kerouac foi o *joual*, dialeto *canuk* franco-canadense. Kerouac viria a aprender o inglês somente ao ingressar no ensino formal, onde também aperfeiçoou o francês.

Toda sua vida, Jack sempre nutriu muito respeito pelas palavras, talvez, em parte, porque o inglês era sua segunda língua. Adolescente, tinha de ouvir com atenção para entendê-la e, ao fazer isso, ouvia ritmos profundos e a escansão, aprendendo a amar isso. (MILES, 2012, p.39)

Tais idiossincrasias certamente têm relação com seu modo de escrever, com seu estilo e com a desterritorialização operada na língua inglesa a partir de seus livros. Segundo Claudio Willer:

A condição de bilíngue, de uma espécie de estrangeiro em seu país, certamente tem relação com seu modo de escrever: a sintaxe, o ritmo, a prosódia, sua exagerada amplidão vocabular. Chegou a declarar que, escrevendo em inglês, pensava em francês. (WILLER, 2009, p.39)

Em *Crítica e Clínica*, Deleuze sentencia:

O que a literatura produz na língua já aparece melhor: como diz Proust, ela traça aí precisamente uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge do sistema dominante. (DELEUZE, 2011, p.16)

Deleuze afirma, em consonância com Proust, que a literatura traça na língua uma espécie de língua estrangeira. Kerouac, de origem franco-canadense, afirmava que, enquanto escrevia em inglês, pensava em francês. Os trechos bem poderiam ter sido escritos pelo mesmo agenciamento, embora os autores sejam diferentes.

Segundo Willer (2009, p.37), a genealogia de Kerouac descreve uma rota descendente, é o mapa de uma catástrofe econômica e social, da nobreza medieval europeia até o proletariado norte-americano do século XX. O pai, Leo, gráfico, perdeu sua gráfica na grande cheia do rio Merrimack, que destruiu Lowell em 1936. Contribuiu ainda para os inúmeros problemas financeiros da família o fato de Leo ser um jogador

²⁰ Sobre os aspectos biográficos de Kerouac, minhas principais fontes são: BUIN, Yves. *Kerouac*. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2007; MILES, Barry. *Jack Kerouac: king of beats*. São Paulo: José Olympio, 2012.

compulsivo. Depois da perda da gráfica, a família se mudou para Ozone Park, Queens, Nova York, e a mãe, Gabrielle, foi obrigada a trabalhar em lojas de sapatos para ajudar com as despesas da família. O pai não era religioso, pelo contrário; já a mãe era devota e educou o filho segundo os preceitos da religião católica. Na adolescência, houve o despertar de duas paixões: o futebol americano e a escrita. Kerouac uniu uma paixão à outra quando começou a escrever crônicas esportivas para o *The Sun*, jornal de Lowell. Um amigo de adolescência, morto durante a Segunda Guerra Mundial, Steve Sampas, orientou seus gostos literários. No final da vida, Kerouac se casou com a irmã de Steve, Stella Sampas, que foi sua terceira esposa. “Os Sampas eram da colônia grega de Lowell, assim como outro de seus amigos, George Apostolos: multiculturalismo já em sua formação.” (WILLER, 2009, P.27) Em *Crítica e clínica*, Deleuze afirma que “a literatura americana tem esse poder excepcional de produzir escritores que podem contar suas próprias recordações, mas como as de um povo universal composto pelos emigrantes de todos os países.” (DELEUZE, 2011, p.14-15)

Assim como em sua literatura, é característica a relação de Kerouac com estrangeiros e seus descendentes, ou melhor, é característica a relação de Kerouac com todo o tipo de marginais e de marginalizados. Negros e mexicanos abundam em sua biografia e em sua obra. Dois casos com mulheres mexicanas teriam resultados literários, com a lavradora Terry, rendeu a passagem de *On the road*, cujo trecho mencionamos no início deste capítulo. O caso com uma prostituta e traficante mexicana rendeu a novela *Tristessa*. Seu envolvimento com a viciada negra Mardou Fox rendeu *Os subterrâneos*, isso sem contar as inúmeras passagens em sua escrita em que Kerouac se envolve com a cultura e o modo de vida negros, o que poderia caracterizá-lo como um daqueles jovens que Norman Mailer chamou em um de seus artigos de *White Negro*. É válido para nossa discussão aqui estudarmos um pouco mais o artigo de Mailer.

*The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster*²¹ é um ensaio do escritor norte-americano de origem judaica Norman Mailer que trata da juventude norte-americana nos anos 1920, 1930 e 1940. Em seu artigo, Mailer percebe que tais jovens não se adaptam aos estratos sociais anteriores à segunda grande guerra e contestam a enorme segregação social presente na cultura norte-americana. Apesar de serem brancos, estes jovens gostam do *jazz* e *swing*, frequentam clubes destinados a negros e adotam a cultura negra em vez do chamado *american way of life*. Uma das primeiras

²¹ O ensaio de Norman Mailer foi consultado no dia 30 de setembro de 2014 no seguinte endereço: http://www.dissentmagazine.org/wp-content/files_mf/1353950503Mailer_WhiteNegro.pdf

figuras públicas a ser identificada com o fenômeno dos *White Negroes* foi o músico Mezz Mezzrow, judeu americano nascido em 1899 e que nos anos 1920 declarou-se um negro voluntário. Como vemos, muitos dos agenciamentos, dos envolvimento do narrador-personagem de *On the road* com minorias não foi simplesmente uma construção literária, algo atemporal. Tal envolvimento era característico de certa parcela da juventude naquele momento.

O ensaio foi publicado pela primeira vez no verão de 1957 na revista *Dissent*, antes de ser publicado em livro pela editora *City Lights* do poeta *beat* Lawrence Ferlinghetti. Uma das características que mais chama a atenção é a abordagem de Mailer a respeito da linguagem utilizada pelos *hipsters*, ou *white negroes*. Tal linguagem caracteriza-se por ser em larga escala influenciada pela gíria, pelo vocabulário marginal, pela fala dos guetos. Entre os chamados *white negroes*, o léxico era tão semanticamente flexível que uma única palavra como “dig”, por exemplo, podia ter uma centena de significados diferentes dependendo do ritmo, da entonação e do contexto em que fosse utilizada.

Voltemos ao trecho no qual Sal e Terry são motivo de chacota por parte de alguns adolescentes na beira da estrada.

“Haa! Haa! Ganhamos! Ganhamos!”, gritavam todos eles. E então nos vaiaram e zumbiram zombando ao verem uma garota e um cara na estrada. Dúzias de carros assim passaram por ali, cheios de rostos jovens e “jovens vozes arrogantes”, como diz o ditado. Eu odiava cada um deles. Quem eles pensavam que eram, vaiando alguém na estrada só porque eram jovens desordeiros e secundaristas e seus pais assavam rosbifes nas tardes de domingo? Quem eles pensavam que eram, zombando duma menina numa situação difícil com um homem que queria ser amado? [...] Então eles viram que Terry era mexicana, uma gata selvagem pachuco, e que seu cara era ainda pior do que isto.” (KEROUAC, 2004a, p.119)

Em toda sua obra, Kerouac foi contra o etnocentrismo, para ele, o mundo branco tinha muito pouco a oferecer. Do mesmo modo que os jovens retratados no artigo de Mailer, era no multiculturalismo, na miscigenação, na estrada, em suma, no agenciamento, que Kerouac enxergava um modo de vida válido. As minorias, os marginais são seus equivalentes aos sábios, pois eles não estão competindo, apenas vivendo. Na primeira frase do trecho, os adolescentes gritam “Haa! Haa! Ganhamos! Ganhamos!”, a sentença se refere a uma corrida de automóvel, mas ganha um sentido maior, uma vez em que, na cultura americana, a própria vida é encarada como uma corrida, uma competição, é preciso estar todo o tempo disputando com o outro, com o vizinho, com o índio, com o negro. Mas Sal odeia cada um deles, odeia sua mania de

competição, sua arrogância, sua burrice, sua artificialidade, sua falta de humanidade. “Quem eles pensavam que eram, vaiando alguém na estrada só porque eram jovens desordeiros e secundaristas e seus pais assavam os rosbifes nas tardes de domingo?” Aqui, o que mais chama a atenção é a sentença “e seus pais assavam rosbifes nas tardes de domingo?” Os jovens praticam o vandalismo permitido aos brancos, à classe média, apesar dos rosbifes assados nas tardes de domingo que remetem ao churrasco em família. Neste momento, o narrador desnuda toda violência e crueldade que se esconde sob a aparente normalidade, nos porões do modelo patriarcal e da instituição família. A competição nos induz a enxergar no outro um adversário. Ele, o outro, deve ser vaiado. Ele, o outro, deve ser massacrado, espezinhado, execrado, destruído. Para Sal Paradise, ou você compete ou você dança, mas o dançar não pode ser somente encarado no sentido da derrota. Tanto Sal quanto Dean preferem dançar, mas ao som do *jazz*. Os adolescentes encarnam a questão da predominância, o rosto branco, masculino, jovem, molar. E o que é pior, aqueles que vão Sal e Terry são apenas adolescentes, o que indica que as coisas vão continuar do mesmo modo por muito tempo. É preciso para Sal, naquele momento, na estrada, enquanto busca um pouco de ar, tornar-se uma terceira coisa, já não um branco ou um índio, mas um movimento, o entrelaçamento, o abraço entre estes dois caminhos: “Então eles viram que Terry era mexicana, uma gata selvagem pachuco, e que seu cara era ainda pior que isto.” O *ainda pior que isto* não é a opinião só de Sal, em sua tristeza e fome, mas, sobretudo, o olhar dos adolescentes sobre o narrador. Sal é um traidor. Um traidor de seu país, de sua classe, de sua cor, até, de seu gênero. Ele toma o partido do menor contra o maior, do molecular contra o molar²², do índio em vez do branco. O povo *pachuco* não é objeto de um estudo etnológico. Já não há teses a serem comprovadas ou estudos a serem feitos, o que há é a vida mesmo acontecendo, os corpos se envolvendo, separando-se, compondo-se e decompondo-se. Em determinado momento da narrativa, Sal mesmo se descreve como índio, um tipo de índio mexicano diferente, de pele branca, *ainda pior que isto*.

Uma noite os *Okies* ficaram furiosos no bar, amarraram um homem numa árvore e bateram nele com paus até desmanchá-lo. Eu estava dormindo e apenas ouvi falar sobre isso. Daí em diante, passei a carregar um porrete comigo quando estava na barraca, para o caso de eles pensarem que nós,

²² O molar e o molecular constituem os dois eixos da paisagem subjetiva que se encontram em uma tensão constante; o primeiro expressando os grandes agenciamentos sociais (conjugal, familiar, judiciário, etc.) e o segundo compreendendo as formações íntimas desterritorializantes. Em outras palavras, o molar liga-se sempre ao grande, ao instituído, à maioria qualitativa, ao passo que o molecular é relacionado à minoria. O embate molar versus molecular é também encenado, embora formulado com pequenas variações, pelos pares representação/fluxo, espaço liso/espaço estriado ou ainda territorialização e desterritorialização.

mexicanos, estávamos emporcalhando o acampamento deles. Claro que eles achavam que eu era mexicano e, de certa forma, eu sou. (KEROUAC, 2004a, p.129)

Sal se diz mexicano porque devir não é um conceito como raça, conceito biológico, devir é atingir uma zona de vizinhança, de indiscernibilidade. A escrita não é um trabalho, mas um modo de estar na Terra, de habitar o planeta, escreve-se para estar vivo, para seguir o fluxo, não para criar uma forma. Escrever liga-se ao inacabado, nunca tem fim. O que o escritor pensa ter terminado em uma obra, por certo retomará na obra seguinte, indo sempre adiante, enquanto se vive, pois, enquanto estamos vivos, a vida mesma não para de nos atravessar:

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. 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. 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)

Escrever é um caso de devir e o devir jamais vai no sentido da maioria qualitativa. Em *Diálogos*, lê-se:

Que o escritor seja minoritário não significa que haja menos pessoas que escrevam do que leitores; já não seria verdade hoje em dia: significa que a escritura encontra sempre uma minoria que não escreve, e ela não se encarrega de escrever para essa minoria, em seu lugar, e tampouco sobre ela, mas há um encontro onde cada um empurra o outro, o leva em sua linha de fuga, em uma desterritorialização conjugada. A escritura se conjuga sempre com outra coisa que seu próprio devir. Não existe agenciamento que funcione sobre um único fluxo. Não é o caso de imitação, mas de conjugação. O escritor é penetrado pelo mais profundo, por um devir-não-escritor. (DELEUZE; PARNET, 1998, p.36.)²³

A escritura encontra sempre uma minoria que não escreve e ela não se encarrega de escrever para essa minoria, em seu lugar e tampouco sobre ela. Kerouac não escreve *sobre* negros ou índios, tampouco escreve *por* negros ou índios. Ele escreve em consonância com a vida e a vida o leva a perder-se no outro, a estes encontros em que a estrutura do eu é tocada em suas profundezas pelo outro. O eu vem de fora, muda o tempo todo, porque ser não é ser isolado, o eu não é blindado, ser é ser no mundo, com as coisas *e* os outros *e* os carros *e* o céu *e* a estrada *e* os trens. Daí a preferência de Deleuze pela conjunção *e* em detrimento do verbo *ser*. Um homem *e* um carro. Um homem *e* uma mulher. Um rapaz *e* seu melhor amigo. Aliás, nem deveríamos mais usar

²³ Esse trecho já foi citado no primeiro capítulo desta dissertação, quando se tratava de pensar o conceito de potência do falso.

o pronome eu, se usamos é por costume, por causa dos limites da sintaxe da língua. Quando ponho o pé na estrada, o eu se torna também estrada. Quando beijo ou converso com alguém, o que sou vai um pouco para o outro e um pouco do outro penetra em mim. Cada um empurra o outro, o leva em sua linha de fuga em uma desterritorialização conjugada. A escrita se conjuga sempre com outra coisa que seu próprio devir. Por isso, quando falamos da biografia de Kerouac, não estamos querendo reduzir a obra à vida, pois não há mais uma separação entre obra e vida, escreve-se para se tornar outra coisa. “O escritor é penetrado pelo mais profundo, por um devir-não-escritor”.

Em *On the road*, a viagem ao México é a última e, tanto quanto as outras, talvez até mais, formula uma espécie de aprendizado. O ritmo frenético de Dean ao volante diminui. O México é para ser absorvido, gozado, apreendido. Para Kerouac, os povos primitivos, assim como os vagabundos e os marginalizados, são portadores de uma sabedoria que se perdeu em todo o ocidente. Sal não procura instrução nos meios educacionais convencionais. Para ele, todas as instituições perderam o contato com a vida. É o que diz o personagem Old Bull Lee a respeito de uma tela de arame nas margens do rio Mississippi: “Quando começam a separar as pessoas de seus rios o que nos resta? “Burocracia!” (KEROUAC, 2004, p.188). Tal burocracia, evidentemente, não se refere apenas à situação do homem no planeta, à sua situação em relação à natureza; a burocracia, de que fala Old Bull Lee, personagem que encarna no romance o escritor William Burroughs, acontece também nas relações interpessoais, na escola, no trabalho, em casa. A vida civilizada, em um país desenvolvido, que prima pela velocidade e o consumo é, para Kerouac, uma vida artificial, de plástico.

Garotas e rapazes da América têm curtido momentos realmente tristes quando estão juntos; a artificialidade os força a se submeterem imediatamente ao sexo, sem os devidos diálogos preliminares. Não me refiro a galanteios, mas sim um profundo diálogo de almas, porque a vida é sagrada e cada momento é precioso. (KEROUAC, 2004a, p.188)

No México, a coisa ocorre diferentemente. O México, no olhar do narrador-personagem, surge como uma espécie de terra prometida, de paraíso perdido. “Finalmente, havíamos descoberto a terra mágica que fica no final da estrada e ainda assim não conseguíamos sequer imaginar as dimensões dessa magia”.²⁴ Os índios camponeses são, aos olhos dos amigos, personagens adâmicos, isentos de moralidade, de culpa:

[...] nós finalmente aprenderíamos algo entre os lavradores indígenas desse mundo, a origem, a força essencial da humanidade básica, primitiva e

²⁴ Idem, *Ibidem*, p.334

chorosa, que se estende como um cinturão ao longo da barriga equatorial do planeta [...] Essas pessoas eram indubitavelmente índias e não tinham nada a ver com os tais Pedros e Panchos da tola tradição civilizada norte-americana. Tinham as maçãs do rosto salientes, olhos oblíquos, gestos suaves; não eram bobos, não eram palhaços, eram grandes e graves indígenas, a fonte básica da humanidade, os pais dela. As ondas são chinesas, mas a terra é dos índios. Tão essencial como as rochas no deserto, são os índios no deserto da “história”. (KEROUAC, 2004a, p.339)

Na sequência da narrativa, Sal, Dean e Stan Shepard chegam a Gregória, cidade na qual se juntam ao jovem mexicano Victor que proporciona aos amigos uma tremenda festa regada a álcool e maconha em um bordel. No México, mesmo os policiais parecem ser diferentes, deixam que as pessoas cuidem livremente de seus assuntos, ainda que tais assuntos envolvam narcóticos ilícitos. Essa viagem final termina com a chegada à cidade do México e a conseqüente volta à casa da tia, uma vez que a cidade do México não é tão diferente de qualquer outra cidade americana, apesar de muito mais miserável. Sal então adoece, é abandonado por Dean e, depois de quase morrer, volta para a casa da tia.

Além do indígena de origem mexicana, outro devir que transborda das páginas de *On the road*, é o negro. Para Sal e Dean é como se o povo negro, justamente por ser marginalizado, fosse detentor de alguma espécie de sabedoria maior, cuja trilha sonora seria o *jazz*, tanto que os amigos espantam-se na única vez em que um negro, durante todo o enredo do livro, faz alguma coisa que os amigos julgam ser estúpida, ao reclamar da quebra de seu reservatório de água a um policial, depois de uma pequena batida, mas tal atitude é identificada muito mais ao instituído, ao molar, ao majoritário; como se o negro ao agir como um idiota, na verdade agisse como um branco, daqueles que assam os rosbifes nos finais de semana. Segundo Sal: “Foi uma das únicas vezes em que Dean e eu ouvimos falar de um negro agindo como um idiota. Aquilo nos surpreendeu tanto que chegamos a rir”. (KEROUAC, 2004, p.288-289) Por outro lado, naquela que considera a mais incrível carona de sua vida, Sal conhece Mississippi Gene, um negro de pele branca. Devir não é a cor da pele, mas a estrada pela qual a vida se desenrola. Por ser a exceção, a minoria marginalizada, molecular, Mississippi Gene possui também a “sabedoria”, a mesma dos negros, dos indígenas, dos marginais e delinquentes:

Embora Gene fosse branco, havia algo da sabedoria de um velho negro experiente nele, e algo que lembrava demais Elmer Hassel, o viciado de Nova York, mas era como se fosse um Hassel das estradas de ferro, um épico Hassel andarilho, cruzando e tornando a cruzar a nação anualmente, o Sul no inverno, o Norte no verão, apenas porque não havia nenhum lugar onde pudesse permanecer sem cair no tédio e também porque não havia nenhum lugar para ir senão todos os lugares, rodando sempre sob as estrelas, especialmente as do Oeste. (KEROUAC, 2004a, p.288-289)

Um dos maiores lamentos de Sal em *On the road* é justamente pelo fato de não romper com sua condição social instituída, de não conseguir alcançar este saber reservado aos excluídos. De fato, o livro estabelece uma relação de tensão entre dois pólos contrários, como vimos no capítulo anterior, a estrada e a casa da tia, os amigos e a família, o eu e o outro. Embora a maior parte do romance, e isto é o mais interessante no enredo, trate das aventuras na estrada, no final de cada viagem há o retorno ao território doméstico sob a proteção da tia. Além disso, na quinta e última parte do livro, há a rejeição a Dean por parte de Sal e o consequente abandono da parte de sua vida que o narrador chama de vida na estrada. Sal reclama, portanto, pelo fato de haver um abismo entre si e qualquer espécie de devir, seja ele negro, índio, ou mesmo oriental. Deixemos então Sal falar. Logo no início da terceira parte do livro, a questão é colocada nos seguintes termos:

Num entardecer lilás caminhei com todos os músculos doloridos entre as luzes da 27 com a Welton no bairro negro de Denver, desejando ser um negro, sentindo que o melhor que o mundo branco tinha a me oferecer não era êxtase suficiente para mim, não era vida o suficiente, nem alegria, excitação, escuridão, música, não era noite o suficiente. Parei num pequeno quiosque onde um homem vendia *chili* apimentado em embalagens de papel; comprei alguns e comi percorrendo ruas escuras e misteriosas. Desejava ser um mexicano de Denver, ou mesmo um pobre japonês sobrecarregado de trabalho, qualquer coisa menos aquilo que eu atterradoramente era, um “branco” desiludido. Durante toda a minha vida tivera ambições de branco: fora por isso que abandonara uma garota boa como Terry no vale de San Joaquin. Passei pelos portais escuros das casas dos mexicanos e dos negros; por ali ecoavam vozes amenas e, ocasionalmente, podia-se vislumbrar até o joelho moreno de alguma garota enigmática e sensual, ou rostos sombrios de homens por trás das roseiras. Criancinhas sentavam-se como sábios em antigas cadeiras de balanço. Um grupo de negras foi se aproximando e uma das mais jovens destacou-se das anciãs de aspecto maternal e dirigiu-se rapidamente a mim – “Alô, Joe” – e de repente viu que eu não era o Joe, e recuou, enrubescendo. Desejei ser Joe. Mas era apenas eu, Sal Paradise, melancólico, errando nessa escuridão violeta, naquela noite insuportavelmente encantadora, desejando trocar meu mundo pelo dos alegres, autênticos e extasiados negros da América. Aquela periferia caindo aos pedaços me fez lembrar Dean e Marylou, que desde a infância conheciam tão bem aquelas ruas. Como gostaria de poder encontrá-los. (KEROUAC, 2004a, p.223-224)

Sal lamenta a impossibilidade de seu acesso a qualquer devir, seja ele negro, índio ou nipônico. Entretanto, ele é o narrador da história. Não é ele a voz por meio da qual tais devires se tornam palavra? Não há nesta exaltação de Sal das minorias uma posição política característica das literaturas menores? Não é ele quem leva a língua inglesa a um território selvagem, menor, jazzístico, negro? Acreditamos que há, sem dúvida, um mergulho em diversos devires no livro, mas o grande devir, a minoria que

toma a palavra de maneira intensa, coletiva e política em *On the road*, e que mesmo Sal parece desconhecer, é a juventude que rejeita os velhos estratos sociais, as velhas categorizações, as velhas fronteiras. Há nesta juventude um desejo de romper com a velha sociedade branca, patriarcal, técnica, consumista, heterossexual. No livro, todos os outros devires são como afluentes que desembocam num rio, o nome deste rio é juventude. É este o devir que toma a palavra por meio da escrita de Kerouac, como destacamos no primeiro capítulo.

Em *Os rebeldes: geração beat e anarquismo mítico*, Claudio Willer aproxima Kerouac e outro autor que escreveu sobre o seu “eu”, mas o “eu” como um outro: Arthur Rimbaud. Além de serem autores relacionados à juventude, ambos também têm em comum a permanente sensação de serem estrangeiros no mundo e a conseqüente obsessão pela viagem.

Em *Uma temporada no inferno*, Rimbaud divide aquilo que se poderia chamar de devir negro em duas vertentes. A dos marginalizados, daqueles que mesmo no suplício cantam e que por isso mesmo podem ser salvos, e a dos falsos negros que são os operários, ou melhor, os escravos de uma moral instituída, a qual eles, os falsos negros, servem sem questionar e sem saber o porquê:

[...] padres, professores, mestres, vos enganais entregando-me à justiça. Eu nunca fui deste povo; eu nunca fui cristão; sou da raça que cantava no suplício; eu não entendo as leis; eu não tenho senso moral, sou um bruto: vos enganais...

Sim, tenho os olhos fechados à vossa luz. Sou um bicho, um negro. Mas posso ser salvo. Vocês são falsos negros, vocês, maníacos, ferozes, avarentos. Mercador, tu és negro; juiz, tu és negro; general, tu és negro, imperador, velha coceira, tu és negro: bebeste de um licor não taxado, da fábrica de Satanás – Este povo é inspirado pela febre e pelo câncer. Deficientes e velhinhos são tão respeitáveis que pedem para ser fervidos. – O mais esperto é deixar este continente, onde a loucura circula para providenciar reféns a estes miseráveis. (RIMBAUD, 1998, p.141 – 142)

Rimbaud nos diz que a decisão mais inteligente a se tomar é deixar o continente, para ele a Europa, mas o continente, em *Uma temporada no inferno*, é uma metonímia, representa um amalgamado de moral, cristianismo, normas legais e patriarcalismo. Neste caso, o continente pode também ser associado a toda civilização ocidental e sua tradição cultural. Sabemos que Gary Snyder, Ginsberg e Burroughs, colegas de Kerouac na geração *beat*, correram o mundo. Burroughs viveu em Tanger, cidade do norte do Marrocos, e percorreu boa parte da América do Sul em busca do peiote. Gary Snyder foi morar no Japão, com o intuito de aprofundar ainda mais os seus estudos sobre o zen. Ginsberg era uma personalidade cosmopolita, correu boa parte do mundo recitando seus

poemas, divulgando os escritos de seus amigos, ministrando oficinas literárias. Kerouac, por seu turno, era uma personalidade extremamente dividida. Se, por um lado havia o ímpeto de viajar, de se entregar ao outro, de buscar o desconhecido; por outro, alguma coisa em seu íntimo o impele sempre para o microcosmo da família, de Lowell, sua cidade natal, para a Pátria. Em uma de suas entrevistas finais, chegou mesmo a se definir como um patriota. Tal dicotomia aparece já no título de seu primeiro romance *Cidade pequena, cidade grande* e atravessa toda a sua obra.

O fato é que, em certo sentido, Kerouac foi um escritor doméstico, viajou sem sair de casa, tratou o território norte-americano como o *playground* da vizinhança, escreveu sobre os Estados Unidos. Não deixou, como Rimbaud, seu solo natal, seu país, seu continente. Entretanto, em seu próprio país, Kerouac encontrou seu terceiro mundo, seu ponto de subdesenvolvimento, ao se posicionar sempre ao lado das minorias: “Oh, como eu estava faminto e fatigado. Suspirando como um velho negro colhedor de algodão, estendi-me na cama e fumei um cigarro” (KEROUAC, 2004a, p.117). E, ao tratar a língua inglesa como os músicos de *jazz* tratavam a música instituída, como os negros e índios tratavam a própria língua inglesa, inserindo nela certo *suingue*, um ritmo corporal, malandro, ligeiro, menor, diferente; pois, como dizia a camponesa mexicana Terry, “se você não tem ginga, eu te ensino a rebolar”. (KEROUAC, 2004, p.117)

Sim, é preciso rebolar, *suingar*, inserir o corpo no pensamento, escrever com o corpo inteiro e nesta escrita, menor, levar a língua o mais distante possível de seu centro, se é que ainda podemos falar em centro, de sua norma padrão, de sua gramática. Afinal, como afirma Dean, “desde os gregos, tudo tem se firmado sobre bases falsas. Você não pode desbundar com essa geografia e esses sistemas geométricos de pensar? É isso aí”. (KEROUAC, 2004a, p.154) A sentença pode parecer ingênua e, pelo modo como o personagem nos é apresentado no romance, provavelmente não tem bases conceituais. O fundamento para Dean é a experiência, a própria vida. Neste sentido, podemos relacionar a fala de Dean à crítica à imagem dogmática e à vontade de verdade que tanto Nietzsche quanto Deleuze buscam efetivar.

Na sequência, buscaremos compreender de que modo Kerouac trabalha com a língua inglesa, quais devires ele capta e desenvolve nela, de que modo tais devires estão presentes no idioma, como são trabalhados os fluxos, as velocidades, enfim, os ritmos da língua, para que territórios extremos ele leva a palavra.

3.3 A desterritorialização da língua em *On the road*

A língua não é a norma culta, não é a gramática, ou a sintaxe. A língua é um corpo. Quaisquer duas forças distintas que estejam em contato formam um corpo. Qualquer que seja a língua abordada, sabemos que ela é modificada, pressionada, estruturada e reestruturada constantemente por forças políticas, econômicas, étnicas, geográficas, sociais, entre outras. Neste sentido, não é exagero afirmar que cada língua é várias línguas ao mesmo tempo. Assim como cada corpo é vários corpos ao mesmo tempo. Também o interior de cada língua é palco de uma disputa entre várias forças que querem se sobressair, afirmar sua diferença. É tal variedade, tal amplitude e diferença no seio de um mesmo idioma que levam Deleuze a afirmar que se pode ser estrangeiro na própria língua, levando cada vez mais longe as pontas de desterritorialização dos agenciamentos. Em *Diálogos*, Deleuze e Parnet discorrem sobre a questão nos seguintes termos:

Há, portanto, várias línguas em uma língua ao mesmo tempo que todo tipo de fluxos nos conteúdos emitidos, conjugados, continuados. A questão não é “bilíngue ou “multilíngue”, a questão é que toda língua é tão bilíngue em si mesma, multilíngue em si mesma, que se pode gaguejar em sua própria língua, ser estrangeiro em sua própria língua, ou seja, levar sempre mais longe as pontas de desterritorialização dos agenciamentos. (DELEUZE; PARNET, 1998, p.94)

A explanação acima retoma um tema discutido de maneira mais aprofundada no volume dois da tradução dos *Mil Platôs*, escrito por Deleuze e Guattari. No primeiro texto do volume, *20 de novembro de 1923 – Postulados de Linguística*, os autores travam discussão com nomes importantes da linguística moderna como Noam Chomsky e William Labov. Deleuze e Guattari acusam a linguística de procurar na língua padrões invariáveis aos quais seria submetida a multiplicidade que é cada língua, do mesmo modo que Freud buscou fazer ao submeter o inconsciente ao primado de Édipo, do mesmo modo que a tradição metafísica ocidental sempre buscou fazer com a diferença ao submetê-la ao princípio de identidade. Chomsky, por exemplo, até admite que toda língua seja uma realidade compósita essencialmente heterogênea, mas exige que se trace, dentro deste conjunto, um sistema homogêneo ou padrão como condição de abstração, de idealização, tornando possível um estudo científico. Embora por vezes os autores se aproximem de Labov, também fica claro que é preciso superá-lo, ir além, encontrar a máquina abstrata da língua, uma vez que:

A linguística em geral ainda não abandonou uma espécie de modo maior, um tipo de escala diatônica, um estranho gosto pelas dominantes, constantes e universais. Durante esse período, todas as línguas estão em variação contínua imanente: nem sincronia nem diacronia, mas assincronia, cromatismo como

estado variável e contínuo da língua. Por uma linguística cromática que dê ao pragmatismo suas intensidades e valores. (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p.38)

Deleuze e Guattari aproximam linguística e música e sugerem uma linguística cromática²⁵. A língua é uma unidade heterogênea, nela, assim como nas improvisações jazzísticas, a própria variação é a unidade. “É a própria variação que é sistemática, no sentido em que os músicos dizem ‘o tema é a variação’”. (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p.38)

Os autores propõem uma linguística que não se fixe em qualquer fundamento fixo, feito uma música que não seja mais tonal, modal ou atonal, visto que tais termos, quando irrompem mais longe na linha de desterritorialização, pouco significam. Ir cada vez mais longe na linha de desterritorialização, sem estabelecer centro ou domicílio fixo em qualquer posição, puro movimento e intensidade. “Não existe senão a música para ser a arte como cosmos, e traçar as linhas virtuais de variação infinita”. (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p.42)

Para Deleuze e Guattari, o equivalente a tais linhas virtuais de variação infinita quando tratamos de uma língua é o estilo. Segundo os autores, é absurdo dividir em compartimentos distintos linguística e estilística, uma vez que um estilo não é uma criação psicológica, individual, subjetiva, mas um agenciamento de enunciação:

O que denominamos um estilo, que pode ser a coisa mais natural do mundo, é precisamente o procedimento de uma variação contínua. Ora, dentre todos os dualismos instaurados pela linguística, existem poucos menos fundados do que aquele que separa a linguística da estilística: sendo um estilo não uma criação psicológica individual, mas um agenciamento de enunciação, não será possível impedi-lo de fazer uma língua dentro de uma língua. Considere-se uma lista arbitrária de autores que amamos: citamos mais uma vez Kafka, Beckett, Ghérasim Luca, Jean-Luc Godard... Observa-se que estão mais ou menos na situação de um certo bilinguismo: Kafka, judeu tcheco escrevendo em alemão; Beckett, irlandês escrevendo simultaneamente em inglês e em francês; Luca de origem romena; Godard e sua vontade de ser suíço. Mas é apenas uma coincidência, uma ocasião, e a ocasião pode ser encontrada em outro lugar. (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p.44)

A ocasião pode ser encontrada em outro lugar. Na verdade, a ocasião pode ser encontrada em qualquer lugar, pois este estado de variação constante, o que Deleuze e Guattari chamam de máquina abstrata, é característico de qualquer língua, em qualquer tempo e em qualquer lugar:

Acredita-se, às vezes, que essas variações não expressam o trabalho comum

²⁵ Em linhas gerais, **cromatismo** é a utilização das notas da escala cromática (composta de 12 semitons) no contexto de uma composição tonal. Os cromatismos são geralmente estruturados como frases musicais compostas de notas cromáticas, com a intenção de gerar tensão melódica ou harmônica, prolongando o desenvolvimento tonal e adiando a resolução melódica.

da criação na língua, e permanecem marginais, reservadas aos poetas, às crianças e aos loucos. É por isso que se quer definir a máquina abstrata pelas constantes, que só podem conseqüentemente ser modificadas secundariamente, por efeito cumulativo ou mutação sintagmática. Mas a máquina abstrata da língua não é universal ou mesmo geral, ela é singular; não é atual, mas virtual-real; não possui regras obrigatórias ou invariáveis, mas regras facultativas que variam incessantemente com a própria variação, como um jogo onde cada jogada se basearia na regra. Daí a complementaridade das máquinas abstratas e dos agenciamentos de enunciação, a presença de umas nas outras. Isso ocorre porque a máquina abstrata é como o diagrama de um agenciamento; traça as linhas de variação contínua, ao passo que o agenciamento concreto trata das variáveis, organiza suas relações bastante diversas em função dessas linhas. (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p.47)

Máquinas abstratas e agenciamentos de enunciação se copertencem. Assim, não há agenciamento quando determinada minoria social é tratada como um tema por um escritor pertencente às elites, um objeto a ser elaborado ainda respeitando a língua maior. Maior e menor aqui não são quantitativos, mas qualitativos, uma vez que se referem ao devir. Existem mais mulheres que homens no mundo, mas não se devém homem, pois o homem é o rosto dominante. Como dissemos anteriormente, a língua é um corpo. Nela várias forças entram em contato, numa relação de dominação. Não existe uma língua correta. A língua é uma realidade heterogênea, cuja unidade é, antes de tudo, política. Não há uma língua-mãe, “e sim tomada de poder por uma língua dominante, que ora avança sobre uma grande frente, ora se abate simultaneamente sobre centros diversos”. (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p.49)

Para Deleuze e Guattari não existem línguas maiores e línguas menores, o que há são usos menores e maiores de uma mesma língua. Não existem, pois, dois tipos de língua, mas sim dois tratamentos possíveis de uma mesma língua. “Maior” e “menor” não qualificam duas línguas, mas dois usos ou funções da língua. Ao buscar na língua inglesa um devir negro, um devir estrangeiro, ao criar um inglês-grego-afro-gálico, Kerouac traça na língua uma linha de fuga, transforma-a, em determinados momentos, em pura intensidade, em ritmo, alterna acelerações e freadas, produz uma gagueira. Desaparecem as fronteiras entre significante e significado, uma vez que a forma é já conteúdo e o conteúdo é forma. Voltemos ao trecho exposto no início deste capítulo:

But then they danced down the streets like dingedodies, and I stumbled after as I've been doing all my life after people who interest me, because the only people for me are the mad ones, the ones who are mad to live, mad to talk, mad to be saved, desirous of everything at the same time, the ones who never yawn or say a commonplace thing, but burn, burn, burn like fabulous yellow roman candles exploding like spiders across the stars and in the middle you see the blue centerlight pop and everybody goes “AWWW”. (KEROUAC, 2004b, p.7)

A primeira linha do enunciado nos diz: “But then they danced down the streets like dingedodies, and I stumbled after”. Eduardo Bueno traduz o trecho da seguinte maneira: “Mas nessa época eles dançavam pelas ruas como piões frenéticos e eu me arrastava na mesma direção”. As aliterações em /p/ e /b/, /t/ e /d/ do original, inclusive o neologismo criado por Kerouac *dingledodies*, introduzem na língua tal intensidade que a própria sentença parece dançar, ritmada pelas pancadas certeiras de um baterista de *jazz*, atividade que Kerouac ele mesmo exerceu. A pronúncia em voz alta deste primeiro trecho praticamente nos faz cantar. A língua estala de encontro aos dentes, produzindo som semelhante ao de fogos de artifício que em breve explodirão, mas ainda não. Estamos apenas no início. Na sequência temos: “as I’ve been doing all my life after people who interest me, because the only people for me are the mad ones, the ones who are mad to live, mad to talk, mad to be saved”. Continuam as aliterações em /p/ e /b/, /d/ e /t/, entretanto, agora um novo elemento é inserido, uma espécie de refrão: é a palavra *mad*. *Mad*, sim, e ganhamos intensidade, aumenta o som da bateria, explodem mais fogos de artifícios. Meia noite em ponto de ano novo, os amigos, todos eles jovens, caminham pelas ruas como se dançassem. “desirous of everything at the same time, the ones who never yawn or say a commonplace thing, but burn, burn, burn like fabulous yellow roman candles”. Mantêm-se as mesmas aliterações, mas agora um novo par é inserido, feito um contrabaixo que recebesse a deixa para a entrada de seu solo, não é que antes tal instrumento não estivesse na música ou no trecho, mas agora ele assume o centro, os holofotes se voltam para as aliterações em /m/ e /n/. Além disso, o centro exercido pela palavra *mad* é substituído por *burn* e, no entanto, não é possível queimar lentamente. Em vez de ser distribuído em várias frases, como *mad* um pouco antes, o novo refrão é repetido três vezes seguidas... *But burn, burn, burn*. Aquele que se queima, queima-se como fabulosas velas romanas amarelas, ou como, na boa transposição de Eduardo Bueno, fabulosos fogos de artifício. Queimam, queimam, queimam, não, melhor, explodem feito fabulosos fogos de artifício, feito um solo de Gene Krupa... Feito aranhas através das estrelas... “exploding like spiders across the stars and in the middle you see the blue centerlight pop and everybody goes “AWWW”. Explodem como constelações em cujo centro fervilhante – pop! Sim, um estalo. Kerouac vai cada vez mais longe na desterritorialização da língua. Segue sempre mais além em sua linha de fuga... A língua se transforma em música, em som, e o som se transforma em raio... Em busca do indizível, algo explode, queima, o corpo é um

invólucro frágil demais para tais atravessamentos, para suportar que por ele passe tais intensidades, a pele racha - Pop! O último estalo que precede o silêncio e todo mundo Awww. Como num show, o palco agora está vazio, o trono vazio de Deus, como Dean vai dizer mais tarde a respeito de Slim Gaillard... Já não restam palavras, apenas um gemido Awww... E acaba o mundo, não com um estrondo, mas com um gemido.

O trecho analisado é, a nosso ver, um dos mais contundentes no que se refere à desterritorialização da linguagem em *On the road*, mas há outros, como por exemplo, o momento em que Sal descreve o modo como Dean havia mudado, logo no início do segundo capítulo. “Fury spat out of his eyes when he told of things he hated” (KEROUAC, 2004b, p.103) (Seus olhos desprendiam raios furiosos quando ele falava sobre coisas que odiava). Fortes aliterações em /t/ e /h/, a repetição do /h/ nos fazendo constantemente soprar, remetendo ao som de /rr/, a um instrumento de sopro. A descrição de Old Bull Lee também é uma descrição rítmica, tanto a sonoridade quanto o sentido das palavras são interligados para evocar a personagem, como se Bull se transformasse, morasse também, em uma melodia: “his whole body writhing coyly and snakily as he waited, a grotesque, lank, lonely clown beneath the clouds”. (KEROUAC, 2004b, p.141) (Seu corpo inteiro se retorcendo timidamente como uma serpente, enquanto ele aguardava; um grotesco, delgado, solitário, espantalho espantoso sobre o firmamento). O uso de aliterações na construção da musicalidade propicia à evocação de personagens e espaços é marcante. Ao evocar o rio Mississippi, por exemplo, Sal abusa das aliterações em /r/ e, principalmente, em /b/, como se para descrever o modo como o rio corre, fosse necessário gaguejar. O Mississippi flui /r/, mas não flui sem obstáculos /b/: “where the river’s all rain and roses in a misty pinpoint darkness and where we swung around circular drive in yellow foglight and suddenly saw the great black body below a bridge and crossed eternity again.” (onde entramos numa estrada sinuosa sob a luminosidade amarelada da neblina, e, de repente, numa volta, vislumbramos o viscoso vulto volátil escoando suas águas sob a ponte e cruzamos a eternidade outra vez). Sal gagueja, em /b/, antes de cruzar a eternidade de novo. O tradutor Eduardo Bueno tenta reproduzir o ritmo em sua versão, mas acreditamos que as aliterações em /v/ não produzem a mesma impressão de gagueira que as aliterações em /b/ do original, o nosso /v/ é mais fluido. De qualquer modo, é um esforço válido na busca de captar a prosódia de Kerouac. Num outro momento, ao evocar um show de Slim Gaillard, o narrador o faz repetindo várias vezes a letra /b/, construindo assim quase que uma glossolalia pagã, para tratar da música do rei das glossolalias no livro,

Slim Gaillard: “Slim is playing ‘C-Jam Blues’ and he slugs in his big forefinger na the string and the big booming beat begins and everybody starts rocking”. (KEROUAC, 2004b, p.159-160) (Slim está tocando C-Jam Blues e dedilha a corda com seu enorme dedo indicador, e um big boom, rítmico, ribomba num ritual ritmado e todo mundo começa a rebolar). A solução encontrada por Bueno na tradução do trecho nos parece extremamente acertada, uma vez que mantém quase as mesmas aliterações, lembrando um som de tambor. Sobre Slim Gaillard é preciso nos aprofundarmos um pouco mais.

Slim Gaillard é o jazzista mais louvado e exaltado em *On the road*. Dean Moriarty não hesita em chamá-lo de Deus, quando os amigos o encontram num show. Gaillard é um excêntrico guitarrista negro que não se expressa por palavras, mas por glossolalias, fonemas não semantizados. Kerouac o vê como uma espécie de xamã, portador de alguma sabedoria especial, à qual é impossível chegar por meio da cultura:

Slim Gaillard é um negro alto e magro com grandes olhos melancólicos que tá sempre dizendo “Legal-oruni” e “que tal um bourbon-oruni?” Em Frisco, multidões enormes e atentas de garotões semi-intelectuais sentavam a seus pés e o escutavam ao piano, no violão e nos bongôs. Já quente, ele tira a camisa e a camiseta, e vai fundo. Faz e diz tudo que lhe vem à cabeça. Pode cantar “Cement Mixer, put-ti, put-ti” e de repente diminui o ritmo, fica em transe sobre os bongôs, com as pontas dos dedos mal tamborilando o couro, enquanto todos se inclinam para a frente sem respirar só para ouvir; você imagina que ele vá fazer aquilo por cerca de um minuto, mas ele segue em frente por uma hora ou mais, fazendo um barulhinho imperceptível com a ponta de suas unhas, e cada vez mais baixo até que não se pode ouvir mais nada e os sons do trânsito entram pela porta aberta. E então ele se levanta lentamente, pega o microfone e diz, com muita calma: “Grande-oruni... belo-ovauti... olá-oruni... bourbon-oruni... tudo-oruni... como estão os garotos da primeira fila, fazendo a cabeça com suas garota-oruni... oruni... vauti... oruniruni...” (KEROUAC, 2004a, p.219-220)

Slim Gaillard não para por aí. Ele ainda “grita coisas malucas em espanhol, em árabe, em dialetos peruanos e egípcios, e em cada língua que conhece, e ele conhece inúmeras línguas.” (KEROUAC, 2004a, p.220)

Sem dúvida, em seu livro mais famoso, Kerouac já arrasta o inglês para domínios nunca antes explorados. Em *On the road*, assim como Slim Gaillard, Jack faz o idioma gaguejar, correr, andar, pular, dançar, calar, voar, partir, retornar, perder-se, encontrar-se. Na sequência de sua obra, Kerouac irá ainda além, seguindo sempre mais longe na desterritorialização. Em livros como *Visões de Cody, Pic*, ou em alguns de seus poemas, Kerouac abandona por completo qualquer norma semântica ou sintática da língua, entregando-se por completo à sonoridade, fazendo o uso de uma pontuação incomum, algumas vezes entrecortada por travessões, misturando fonemas não

semantizados, palavras em francês, em *joual*, em espanhol, mas isto já é assunto para outro estudo.

Considerações Finais

Voltando à pergunta lançada na introdução deste trabalho: Que é escrever? Chegamos à conclusão que escrever é um processo e não um fim, o fluxo da escrita é um fluxo que se conjuga a outros, é algo vivo que nos atravessa enquanto vivemos. Escrever é vislumbrar um outro do mundo, é não dar ao mundo um espelho no qual ele se reflita, ou melhor, mesmo que a escrita nos dê um espelho, que seja um espelho quebrado no qual o que se reflete não é o mesmo, mas a diferença. Escrever é falar com o que não pode falar, é extravasar a identidade, transbordar, deixar de ser uma rocha para se tornar uma flauta. É encontrar uma linha de fuga, movimentar-se, viajar e nesta viagem levar a língua junto, gaguejar, correr, comer, jejuar, suar; é algo que se faz com o corpo todo e com o mundo e com a música e a palavra. Escrever é escrever. É isto e muito mais, quase não se define. Escrever é múltiplo.

Em sua trajetória filosófica, Deleuze buscou escrever com a diferença, que não se diz de uma única maneira, mas das mais variadas formas, ora como acontecimento e multiplicidade, ora como vontade de potência ou ritornelo. Para tanto, o filósofo, deixando sempre conduzir-se pela autoposição da diferença, estabeleceu relações com os mais diversos campos do saber, da matemática à biologia, desde a pintura de Francis Bacon, ao cinema de Orson Welles e à literatura de Sacher-Masoch. Quanto à literatura, assunto que abordamos a partir de Deleuze neste trabalho, já nos primeiros movimentos da construção do plano de imanência de sua filosofia, vemos o jovem Deleuze aproximar-se da arte de Proust como um modo de combater a imagem dogmática do pensamento.

Para Deleuze, o pensamento não é assunto exclusivo da filosofia, tanto a ciência quanto a arte também pensam, embora pensem de modos distintos ao da filosofia. Enquanto a filosofia, ao pensar, constrói conceitos, a ciência constrói functivos e a arte perceptos e afectos. Deleuze, em toda sua obra, usa a arte para afirmar que o pensamento é criação, ao invés de vontade de verdade. Para a filosofia da representação, cuja origem Deleuze identifica em Platão, o pensamento é a busca da verdade, que seria um universal abstrato ligado à ideia do Bem. Para o alcance da verdade, bastaria ao filósofo um método adequado capaz de afastar o erro, relacionado ao corpo e às paixões. Tal filosofia concebe uma origem moral no universo, como se a filosofia, e a filosofia para Deleuze é diferença, fosse no fundo regida por preceitos morais. O mundo toma assim um rosto humano e o homem, o homem “verdadeiro” que renega a vida e a Terra em prol de determinada verdade metafísica, torna-se o sujeito do pensar. Para Deleuze, o elemento do pensar não é o verdadeiro, mas o sentido e o valor; o pensar, aqui, é fruto

de uma violência, de um encontro brutal que deve ser provocado no pensamento. Em consonância com Nietzsche, Deleuze defende o homem que age em consonância com uma potência criadora contra o homem que almeja a verdade. Neste sentido, buscamos demonstrar que o personagem Dean Moriarty é um homem que age de acordo com seus próprios impulsos vitais, de acordo com o corpo. Enquanto para o homem que almeja o verdadeiro o corpo seria um empecilho, o suor excessivo, a fome constante, mesmo os exercícios físicos são signos que ligam Dean Moriarty personagem ao corpo, à vida e à Terra.

A partir da potência do falso, como espaço próprio à arte, mas que Deleuze usa para combater a imagem dogmática do pensamento, voltamos nosso olhar a *On the road* e buscamos tanto compreender de que modo se constitui o falso na obra de um autor que tratava a experiência como escrita e a escrita como experiência, a ponto de desaparecerem as fronteiras entre vida “real” e ficção, quanto descobrir de que modo esta obra conecta-se com o fora, qual a sua potência, de que modo ela interagiu com o mundo e estabeleceu alianças com artistas que ainda estavam por vir e com os jovens que construíram e praticaram a *contracultura*. Descobrimos assim que *On the road* foi um livro seminal, influenciando artistas que mudaram os rumos da cultura como os Beatles e Bob Dylan.

Ao longo do trabalho, buscamos compreender a filosofia deleuziana em devir. No primeiro momento foi necessário descrever os movimentos que tal filosofia percorreu para encontrar um espaço comum tanto à literatura quanto a filosofia: o espaço da potência do falso. No segundo, abordamos mais os livros que Deleuze escreveu com Guattari, posteriores a *Diferença e repetição* e *Lógica do sentido*, quando, de certo modo, as bases de seu pensamento já estavam construídas.

Se no primeiro capítulo, buscamos, primordialmente, olhar a partir de *On the road* para fora, tratando de entender que agenciamentos este livro proporcionou; no segundo capítulo, nosso foco se voltou para a construção do livro em si, levando em consideração a idas e vindas dos fluxos do desejo.

Neste segundo capítulo, nosso olhar se voltou, sobretudo, para os dois personagens que ocupam papel central na trama. O narrador Sal Paradise e o “herói” da trama Dean Moriarty. Ambos indicam o surgimento de um novo tipo de juventude que, após a segunda grande guerra, já não aceitava mais os velhos estratos sociais. Na sociedade norte-americana da primeira metade do século XX, como vimos, ainda havia uma forte segregação racial e *On the road* é uma das primeiras obras literárias na qual

personagens das mais variadas etnias convivem no mesmo ambiente, sem qualquer tipo de distinção. Sem falar no status que o *jazz*, música eminentemente negra, adquire, tanto na prosódia, quanto em certas cenas do texto.

Se, por um lado, existe um ímpeto de deslocamento, de abertura, de busca da diferença, por outro, a trama romanesca estabelece uma relação de tensão entre dois polos contrários, a estrada e a casa da tia, os amigos e a família, o eu e o outro. Embora a maior parte do romance, e isto a nosso ver é o mais interessante, trate das aventuras na estrada, no final de cada viagem, há sempre o retorno ao território doméstico sob a proteção da tia. Além disso, na quinta e última parte do livro, há a rejeição a Dean Moriarty por parte de Sal e o consequente abandono da parte de sua vida que o narrador chama de vida na estrada. O livro se encerra com um parágrafo ao mesmo tempo belo e melancólico, triste e esperançoso, que ressoa em nosso coração como um aceno de adeus, um afago de despedida, um crepúsculo do sonho:

Assim, na América, quando o sol se põe e eu sento no velho e arruinado cais do rio olhando os longos, longos céus acima de Nova Jersey, e posso sentir toda aquela terra rude se derramando numa única, inacreditável e elevada vastidão até a Costa Oeste e toda aquela estrada seguindo em frente, todas as pessoas sonhando nessa imensidão, e em Iowa eu sei que agora as crianças devem estar chorando na terra onde deixam as crianças chorar, e essa noite as estrelas não vão aparecer e você não sabe que Deus é a urso maior? E a estrela do entardecer deve estar morrendo e irradiando sua pálida cintilância sobre a pradaria antes da chegada da noite completa que abençoa a terra, escurece todos os rios, recobre os picos e oculta a última praia e ninguém, ninguém sabe o que vai acontecer a qualquer pessoa, além dos desamparados andrajos da velhice, eu penso em Dean Moriarty; penso até no velho Dean Moriarty, o pai que jamais encontramos; eu penso em Dean Moriarty. (KEROUAC, 2004a, p.372.)

Na terceira parte da dissertação, partindo de dois trechos de *On the road*, buscamos entender que ressonâncias, alianças, similitudes há entre a construção romanesca de Kerouac e o conceito de literatura menor, formulado por Deleuze e Guattari em *Kafka: por uma literatura menor*.

Segundo Deleuze e Guattari, uma literatura menor não é necessariamente a de uma língua menor, mas o uso menor que se faz de uma língua. Segundo as suas características, a literatura menor leva a língua para territórios desconhecidos e, por ser política e por não partir de um sujeito, mas de uma coletividade, a literatura torna-se um caso de relógio que adianta. Ela não se volta ao passado, mas ao futuro e indica um povo por vir. Acreditamos que a este povo nunca se chega, porque ele também está sempre em devir e está “sendo” neste exato momento, enquanto várias forças disputam os rumos do mundo e enquanto discutimos questões relacionadas a gênero e identidade

sexual no ensino fundamental, mas também enquanto um congressista da bancada evangélica propõe tratamento hospitalar a homossexuais; enquanto a mulher conquista a cada dia um pouco mais de liberdade, embora ainda haja muito por fazer, mas também enquanto mulheres continuam sendo assassinadas diariamente por seus parceiros e a burca enclausura o corpo num oriente próximo; enquanto os hospitais psiquiátricos buscam tratar os pacientes de maneira um pouco mais compreensiva, enquanto a arte de Arthur Bispo do Rosário impacta o mundo e Maura Lopes Cançado começa a ser lida, enquanto um documentarista volta o olhar para a diferente, a excluída e faz ver na catadora Estamira a poesia e a criação; mas também nos grupos de extermínio que continuam a agir nas periferias e a exclusão que, como sempre, continua a dar as cartas nos subúrbios de São Paulo, Nova York ou Paris.

E nós pensamos em Dean Moriarty; até no velho Dean Moriarty, o funileiro. Pensamos em Dean Moriarty.

Bibliografia

ALLIEZ, Éric. *Deleuze, filosofia virtual*. Trad. Heloisa B. S. Rocha. São Paulo: Ed. 34, 1996.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. 2 a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins e Fontes, 2006.

BIVAR, Antonio. *Alma Beat*. Porto Alegre: LP&M, 1984.

BUENO, André & GOÉS, Fred. *O que é a geração Beat*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CALDAS, Waldenyr. *A cultura da juventude de 1950 a 1970*. São Paulo: Editora Musa, 2008.

CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. Paris: Gallimard, 1999.

CHARTERS, Ann. *Kerouac: uma biografia*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

_____. *The portable Jack Kerouac*. New York: Penguin Books, 1995.

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

_____. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 1988.

_____. *Cinema II: a imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.

_____. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Forte. São Paulo: Perspectiva, 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.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.

_____. *Mil Platôs – volume 2*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão.

São Paulo: Editora 34, 2011a.

_____. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Luiz B.L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.

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

DYLAN, Bob. *John Wesley Harding*. Columbia Records. 1968.

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

FORNAZARI, Sandro Kobol. *A crítica genealógica no limiar da filosofia da Diferença*. Revista Trágica: Estudos sobre Nietzsche – 2º semestre de 2010 – Vol. 3 – nº 2. Disponível em <http://tragica.org/artigos/v3n2/sandro.pdf>.

_____. *Sobre o suposto autor da autobiografia de Nietzsche*. São Paulo: Discurso; Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 2004.

HOLLADAY, Hilary e HOLTON, Robert. *What's your road, man? Critical Essays on Jack Kerouac's On the road*. Illinois – U.S.A.: Southern Illinois University Press, 2009.

KEROUAC, Jack. *Anjos da desolação*. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

_____. *Big Sur*. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

_____. *Geração Beat*. Trad. Edmundo Barreiros. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

_____. *On the road*. Trad. Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM Editora, 2004a.

_____. *On the road*. London: Penguin Books, 2004b.

_____. *On the road, o manuscrito original*. Trad. Eduardo Bueno e Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM Editora, 2011.

_____. *Selected Letters – vol. 1 1940-1960*. Penguin Books, 1996.

_____. *Visões de Cody*. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

_____. *Visões de Gerard*. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

_____. *Tristessa*. Trad. Edmundo Barreiros. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

KEROUAC, Jack e GINSBERG, Allen. *As cartas*. Organização Bill Morgan e David Stanford. Trad. Eduardo Pinheiro de Souza. Porto Alegre: L&PM Editora, 2013.

KRIM, Seymour. *Geração Beat*. São Paulo: Brasiliense, 1968.

LÉVY, Pierre. O que é o virtual? 5. Reimp. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2001.

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

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

_____. *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

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.

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

MILES, Barry. *Jack Kerouac: king of beats*. Trad. Roberto Muggiati, Cláudio Figueiredo e Beatriz Horta. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Mário Silva. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

_____. *Crepúsculo dos ídolos*. Trad. Jaqueline Valpassos. São Paulo: Golden Books, 2009.

_____. *A Visão Dionisíaca do Mundo e outros textos da juventude*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Ecce Homo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *O Caso Wagner*. Trad. Antonio Carlos Braga e Ciro Mioranza. São Paulo. Editora Escala, 2007.

NO DIRECTION HOME. Direção de Martin Scorsese. Paramount Collection, 2010. DVD.

PLATÃO. *Fédon*. Trad. Miguel Ruas. São Paulo. Editora Martin Claret, 2002.

PELBART, Peter P. *Cartografias do Nihilismo: Cartografias do esgotamento = Cartography of exhaustion nihilism inside out*. N-1 Edições. São Paulo, 2013.

PELBART, Peter P. *O tempo não-reconciliado*. Imagens de tempo em Deleuze. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 1998.

PRADO, Marcos. *Estamira*. Rio de Janeiro: Europa Filmes, 2005.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Editora Cultrix, 2009.

SAUVAGNARGUES, Ane. *Deleuze et l'art*. Paris: Presses Universitaires de France, 2006.

TSVETÁIEVA, Marina. *Vivendo sob o fogo: confissões*. Seleção, organização e prefácio de Tzvetan Todorov; Trad. Aurora Fornoni Bernadini. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

WILLER, Claudio. *Geração Beat*. Porto Alegre: LP&M, 2009.

_____. *Os rebeldes – Geração Beat e anarquismo místico*. Porto Alegre: LP&M, 2014.

ZOURABICHVILI, François. *Deleuze. Une philosophie de l'événement*. 2. Ed. Paris: PUF, 1996.