

## Por uma literatura *menor*

Denise Viuniski da Nova Cruz<sup>1</sup> e Adair de Aguiar Neitzel<sup>2\*</sup>

<sup>1</sup>Centro de Ciências da Saúde Curso de Medicina, Universidade do Vale do Itajaí, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. <sup>2</sup>Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade do Vale do Itajaí, Rua Uruguai, 458, 88302202, Itajaí, Santa Catarina, Brasil. \*Autor para correspondência: neitzel@univali.br

**RESUMO.** Este artigo objetiva apresentar funções ampliadas dos textos literários por meio da intercessão de dois importantes conceitos: o de ‘deslocamento’, problematizado por Barthes na obra *Aula*; e o conceito de ‘literatura menor’, desenvolvido por Deleuze e Guattari. A questão problema que norteia a pesquisa é: Quais as funções do texto literário segundo Barthes e Deleuze e Guattari? Como procedimento metodológico, optou-se por fazer incursões pelas obras de Franz Kafka, João Guimarães Rosa e Clarice Lispector, realizando inferências que possibilitassem abordar esses conceitos nas narrativas literárias. Como resultado, sinaliza-se que as funções do texto literário, para Barthes, Deleuze e Guattari, são de deslocamentos que fogem das forças coercitivas da língua – o fascismo – e possibilitam a dúvida sobre seus sentidos, a contradição e a dinamicidade do texto, características que o situam como literatura ‘menor’.

**Palavras-chave:** literatura menor; deslocamentos; literatura.

### For a *minor* literature

**ABSTRACT.** This paper aims to present expanded functions of literary texts through the intercession of two important concepts: the ‘displacement’ proposed by Barthes in his ‘Inaugural Lecture’, and the concept of ‘minor literature’ developed by Deleuze and Guattari. The problem question that guides the research is: What are the functions of the literary text according to Barthes and Deleuze and Guattari? As methodological approach we have chosen to make entrances in the works of Franz Kafka, João Guimarães Rosa and Clarice Lispector making inferences that allow to approach these concepts in the literary narratives. As a result, we emphasize that the functions of the literary text, to Barthes, Deleuze, and Guattari, are displacements that escape the coercive forces of language - fascism - and allow the doubt about their senses, the contradiction and dynamicity of the text, characteristics that place it as minor literature.

**Keywords:** minor literature; displacement; literature.

### Por una literatura *menor*

**RESUMEN.** Este artículo tiene el objetivo de presentar funciones ampliadas de los textos literarios por medio de la intercesión de dos importantes conceptos: el de ‘desplazamiento’, problematizado por Barthes en la obra *Aula*; y el concepto de ‘literatura menor’, desarrollado por Deleuze y Guattari. La cuestión problema que guía la investigación es: ¿Cuáles las funciones del texto literario según Barthes y Deleuze y Guattari? Como procedimiento metodológico, se optó por hacer incursiones por las obras de Franz Kafka, João Guimarães Rosa y Clarice Lispector, realizando inferencias que posibilitaran tratar estos conceptos en las narrativas literarias. Como resultado, se señala que las funciones del texto literario, para Barthes, Deleuze y Guattari, son de desplazamientos que huyen de las fuerzas coercitivas de la lengua – el fascismo – y posibilitan la duda sobre sus sentidos, la contradicción y la dinamicidad del texto, características que lo constituye como literatura *menor*.

**Palabras-clave:** literatura menor; desplazamientos; literatura.

Received on November 9, 2016.

Accepted on July 17, 2017.

## Introdução

Dele eu queria saber? Só se queria e não queria. Nem para se definir calado, em si, um assunto contrário absurdo não concede seguimento. Voltei para os frios da razão (Rosa, 1986, p. 57).

Entre os escritores brasileiros, Guimarães Rosa é um dos mais lembrados quando o assunto é a sujeição da língua ao fascismo (isto é, à força coercitiva da língua), imposto aos escritores e falantes. O autor exercita essa não sujeição à exaustão, entregando-se ao desafio de provocar constantes deslocamentos. *Grande sertão: veredas* é um caso paradigmático pelo seu gigantismo verbal. Ao mesmo tempo que a solidão do sertão impõe ao jagunço silêncios, é por meio desses vazios que a língua é combatida e um texto tergiversado, perfurado pela dúvida e pela contradição se constrói. Com Riobaldo, protagonista dessa obra, aprendemos que é pela negação da palavra que ele vai se conhecendo, e, por isso, o jagunço não se cansa de repetir que o ‘sertão é dentro da gente’. É também na suspeita sobre a língua, na perda da confiança que as palavras nos sugerem, na desconfiança dos seus sentidos que aprendemos que ‘tudo é e não é’. E o mestre ensina: dominá-la não é coisa fácil, e talvez por isso sugira que seja tarefa para anjos e demônios.

A epígrafe anterior traz à baila a temática que propomos discutir: a fuga do autoritarismo da língua, questão problematizada quase simultaneamente por Barthes (2007) e por Deleuze e Guattari (1992), a qual nos direciona às funções da literatura. Como fugir do fascismo da língua? Como lidar com uma linguagem que não impede que algo seja dito, mas que obriga a dizer? É ela quem determina as coordenadas semióticas que estão contidas nas tantas regras linguísticas, que estabelecem relações inflexíveis contidas desde sempre no enunciado – unidade elementar da linguagem – coordenadas tais como as consagradas dualidades de gênero, de número, de ordem sintática (sujeito e verbo), entre outras. Nesse sentido, um enunciado é sempre uma palavra de ordem ou, como lembra Kafka, uma ‘sentença de morte’. Ao fazer-se uma escolha de enunciação específica qualquer, decreta-se a morte de todas as outras possibilidades de significação.

Roland Barthes, em sua *Aula* (obra que é o resultado da aula inaugural no *Collège de France*, Paris, em 1977), reafirma a linguagem como fascista: “A linguagem é uma legislação, a língua seu código” (Barthes, 2007, p. 12). Também os filósofos Deleuze e Guattari (1992) abordam a linguagem como palavra de ordem. Fazendo uso das infinitas possibilidades linguísticas, os filósofos brincam com os fonemas e com a etimologia das palavras quando exemplificam que a professora que ensina a criança na escola está, na verdade, *en-signando*, ou seja, lançando mão de signos na mesma medida em que faz uso de regras gramaticais e sintáticas que expressam comandos ou ordens: “[...] uma regra de gramática é um marcador de poder, antes de ser um marcador sintático” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 14) e, poeticamente, enfatizam: “[...] a linguagem não é vida, ela dá ordens à vida; a vida não fala, ela escuta e aguarda” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 15). Ao criar o enunciado, o sujeito da enunciação vê-se constrangido por regras linguísticas duras que, por exemplo, o obrigam a colocar em primeiro lugar o sujeito, seguido da descrição da ação. Isso denota que, por características linguísticas, há sempre um sujeito diretamente ligado às consequências do verbo. Da mesma maneira, o tempo todo há de escolher entre masculino e feminino, decretando a cada escolha um agenciamento, um marcador de poder, uma palavra de ordem ou, como dito anteriormente, uma sentença de morte. Ao eleger o masculino, abre-se mão do feminino e assim por diante.

Barthes (2007) traz um exemplo típico da língua francesa quando o sujeito da enunciação marca a relação com o outro ao escolher entre o ‘tu’ e o ‘vous’. Ao fazer essa escolha, afirma Barthes, o ‘suspense’ afetivo ou social é, definitivamente, recusado. Isso se dá o tempo todo na linguagem; quando a criança chama a vó de ‘vovó’ uma relação afetiva, social, familiar e de poder é estabelecida. Quando um estranho na rua se dirige à mesma senhora chamando-a de ‘vovó’, uma outra relação é estabelecida, baseada mais em cristalizações etárias relacionadas aos papéis afetivo-políticos e aos constrangimentos associados a essa condição.

Deleuze e Guattari (1992) explicam como se dá esta função-linguagem-palavra-de-ordem. É na redundância entre o enunciado, os atos da fala e a palavra de ordem que se estabelece o carácter fascista da linguagem. É o enunciado - e não a enunciação - que sujeita, que subjetiva os indivíduos. Isso porque existe uma relação intrínseca entre o que se diz e a ação determinada pela fala na mesma medida em que são ditas. Por exemplo, o enunciado ‘bom dia’ dito pela professora ao entrar na sala provoca mudanças imediatas, performativas nos sujeitos envolvidos com a palavra de ordem. Enunciado é o que se diz, o que se escreve, é a unidade elementar da língua; a palavra de ordem é uma função imanente à língua. Não se trata de enunciados imperativos, mas, sim, da relação do que é dito com “[...] pressupostos implícitos, ou seja, com atos de fala que se realizam no enunciado” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 18) que é um dos marcadores sociais de poder. Não se diz nada fora do que é social ou politicamente determinado. Isso remete a outro postulado ou conceito de linguagem como agenciamento coletivo na medida em que, nessa teorização, não existe sujeito de enunciação, mas, sim, subjetivação – enunciados que sujeitam os indivíduos ou indivíduos assujeitados pela linguagem. Deleuze e Guattari (1992, p. 25) vão chamar de “[...] maquinação semiótica

[...]”, construída por agenciamentos coletivos. A literatura pode e deve constituir-se pelas linhas de fuga dessa maquinação semiótica, mas, para isso, o escritor precisa subverter a língua, driblá-la, tergiversar o texto para que o leitor possa penetrar também pelas suas fissuras, pelos seus poros, fugindo da armadilha fatal a que nos obriga a linguagem pela sua função implícita e imanente.

Para Barthes, é possível escapar fazendo uso da própria linguagem: “[...] trapacear com a língua, trapacear a língua” (Barthes, 2007, p. 16). É essa fuga que Barthes (2007, p. 16) chama simplesmente ‘literatura’: “[...] ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente de linguagem”. Barthes encontra na literatura forças libertárias – ela é o sal das palavras – que, a partir da forma, deslocam a linguagem e têm a potência de desconstruir os marcadores de poder e, por isso, possui uma função utópica, do desassossego. Poderíamos citar vários exemplos de forças libertárias na literatura, mas, por ora, apenas citaremos a pesquisa de Martins, Neitzel e Freitas (2016) que sinaliza vários caminhos descobertos pelos escritores que apontam para as fugas do fascismo da língua. Essas fugas vão sendo constituídas pelo processo de reversibilidade e de interatividade que o autor propõe, os quais dão dinamicidade ao texto e permitem que o leitor, em um amplo movimento de jogo, mantenha uma postura de coautoria e são exemplos que podemos citar de deslocamentos.

Aprendemos com Manoel de Barros (2010, p. 7) a tirar da linguagem “[...] bobagens profundas [...]”, arrancando dela novidades, brincadeiras e descobrimentos, palavras primaveras, sempre verdejantes, que brotam e rebrotam sentidos ainda não pensados, desaprendendo a lógica na qual fomos ensinados a ler: “O menino caiu dentro do rio, timum, ficou todo molhado de peixe” (Barros, 2010, p. 95). A literatura de Manoel de Barros alerta para a sua função não utilitária e promove um vendaval nas palavras quando revela uma “[...] conversa nos escuros” (Barros, 2010, p. 93), quebrando com a autoridade da língua, com seu fascismo, realocando os sentidos e anunciando novas formas de compor: “[...] meu bolso teve um sol com passarinhos” (Barros, 2010, p. 95).

É no prólogo do seu livro de ensaios, chamado *Crítica e Clínica*, que Gilles Deleuze (2006) recupera nas características de um escritor o problema de escrever. Na epígrafe, encontramos a preciosa afirmação de Proust: “[...] os belos livros estão escritos numa espécie de língua estrangeira” (Deleuze, 2006, p. 9). Assim, para Deleuze, esta é a questão, este é o problema, esta é a tarefa da literatura: inventar uma língua que, de algum modo, seja estrangeira. Isso o escritor faz buscando novas potências linguísticas no interior da própria língua: “[...] arrasta a língua para fora de seus sulcos costumeiros, leva-a a delirar” (Deleuze, 2006, p. 9). É nesse sentido que podemos afirmar que a literatura será sempre uma tentativa frustrada de representar o real ou de suprir desejos inalcançáveis, tratando-se assim não de uma possibilidade concreta, mas sempre real sem ser atual, como afirmam Deleuze e Guattari (2006) na inspiração proustiana.

A literatura devolve liberdade à linguagem, provocando deslocamentos, trapaceando com a língua, delirando – processo ou situação que Barthes chamou de ‘utopias de linguagem’. Homenageando o escritor Mallarmé em sua *Aula*, Barthes profetiza: uma possibilidade da escritura: ‘mudar/mudar o mundo’. Escrever de uma forma diferente de toda a gente. Criar novas línguas, “[...] tantas linguagens quantos desejos houver” (Barthes, 2007, p. 24).

Literatura como uma prática de resistência por meio de deslocamentos. Resistência a quê? Deslocamentos como ferramenta de resistência para “[...] transportar-se para onde não se é esperado, [...] jogar com os [signos linguísticos] em vez de destruí-los” (Barthes, 2007, p. 27). Metaforicamente, Roland Barthes propõe um jogo com signos pensando-os também em uma maquinaria de linguagem na qual freios de segurança foram arrebentados, para “[...] instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas” (Barthes, 2007, p. 28). E, assim, o que o escritor é capaz de realizar é dar vida a essas possibilidades, como escreve Clarice Lispector (1998, p. 18): “Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz conteúdo”. Uma forma que promove a movência do leitor na leitura do literário, mas não de qualquer texto, de um texto provocador, que afeta, que sacode o leitor pela forma, como apontam Neitzel e Carvalho (2014). As pesquisadoras argumentam que um bom texto dá condições de o leitor se construir mais exigente e preparado, pois ele é uma nutrição estética e, nesse sentido, contribui para a educação estética. Um bom texto seria aquele que possibilita essa educação pelos deslocamentos que propõe.

Esses deslocamentos são possíveis para Barthes (2007, p. 30) quando se libertam os fonemas, as palavras e as sintaxes da “[...] rede de regras, de constrangimentos, de opressões, de repressões [...]” gramaticais. Ou seja, subverter a ordem sintática, lançar mão de construções gramaticais inusitadas, criar neologismos,

resgatar arcaísmos e dar voz a muitos devires outros, como fazem Guimarães Rosa, Manoel de Barros, Kafka, Clarice Lispector ao desafiarem a gravidade da língua propondo uma escrita-malabarismo: “Na verdade sou mais um ator porque com apenas um modo de pontuar, faço malabarismos de entonação, obrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto” (Lispector, 1998, p. 23).

A propósito de malabarismos, Deleuze e Guattari (1992, p. 92) chamaram certos escritores de “[...] acrobatas esartejados num malabarismo perpétuo [...]”, aqueles autores que deslizam entre a literatura e a filosofia propiciando, com seus escritos, uma mudança, um movimento no mundo. Escrita como acontecimento. Lê-se um texto, parece que nada mudou, mas após a leitura o mundo é outro. O leitor é outro. O homem em constante devir. A potência da literatura em movimentar o mundo.

Retomando a pergunta inicialmente apresentada, se a linguagem contém essa condição de palavra-de-ordem ou de sentença de morte, como escapar dessa armadilha tautológica? Deleuze e Guattari constatam que a linguagem como a vida está sempre em variação contínua e que os *quantuns* dessa variação correspondem à variação de potências ao infinito. Aliás, essa variação de potência de existir como variação contínua de afeto contribui para os deslocamentos e para a caracterização de uma literatura menor, questão que buscamos descortinar nos textos literários selecionados. Contudo, por enquanto, fiquemos na linguagem e, da linguagem, chegaremos à literatura – daí aos afetos e, destes, à potência da vida. Então, retornando, se por um lado a língua está subordinada a variantes duras e inflexíveis; por outro, a linguagem está sempre em variação contínua. Se a regra se define por sua função de centro, há sempre uma variação possível a esse centro, a essa regra. Da música, Deleuze e Guattari trazem dois conceitos poético-sonoros: a fuga e o menor. Trata-se de “[...] criar possibilidades (potências) de fuga, buscar senhas de passagem. Fazer a língua vibrar e colocar-se contra si mesma, em favor da vida, da luz, da criação do novo” (Nova Cruz & Mostafa, 2012, p. 126).

Essa é a caminhada que propomos neste artigo: entradas por textos literários de forma a observar seus deslocamentos e sua potência em se constituir em uma literatura menor, fazendo uso dos conceitos de Barthes (2007) e de Deleuze e Guattari (1992), pois os três pensadores fazem o reconhecimento de características estruturais que nos permitem discutir esses aspectos no texto literário. Vamos explorar os conceitos filosóficos dos autores franceses para ressaltar a potência da narrativa literária e, assim, ampliar a discussão sobre as funções da literatura.

## Para começar a falar de literatura menor

Qualquer canção de dor  
 Não basta a um sofredor  
 Nem cerze um coração rasgado  
 Porém ainda é melhor  
 Sofrer em dó menor  
 Do que você sofrer calado (Buarque, 1980).

A música de Chico Buarque, *Qualquer canção*, diz que é melhor sofrer em dó menor do que sofrer calado. No sistema musical tonal, existe uma regra de utilização das notas musicais. Essa estrutura determina que todas as notas utilizadas girem ou se relacionem em torno de uma nota principal. Há dois sistemas de escalas musicais: maior e menor. O tom maior é o referencial, uma vez que o menor é sempre comparável ao maior. O tom menor confere à música, segundo Deleuze e Guattari (2007a, p. 38) na obra *Mil platôs*, cuja primeira edição data de 1980, um “[...] carácter fugidio, evasivo, acentrado”. O menor na música liberta-se do maior, entra em variação, faz a música vibrar, devir outra.

Esse gosto pelas regras determinantes é comum não só à música, mas a outras linguagens como a literatura. Buscar um tom menor para a utópica tarefa da literatura é provocar um deslocamento proposto por Barthes, é gaguejar na própria língua. É, como propõem Deleuze e Guattari (2007a), substituir o é, é, é por e, e, e; ser estrangeiro na própria língua, criar na linguagem um modo menor no qual o escritor lança mão de “[...] combinações dinâmicas em perpétuo desequilíbrio” (Deleuze, 2006, p. 124). O menor é voz daquilo que se cala dentro de cada um. A desutilidade do poema de Manoel de Barros faz falar o menor, escrito no idioleto manoielês arcaico que, segundo ele, é “[...] o dialeto que os idiotas usam para falar com as paredes e com as moscas” (Barros, 2010, p. 228). Um exercício poético para fazer falar o que não tem voz e “[...] ser a voz de um lagarto escurecido” (Barros, 2010, p. 339), fazer brotar o absurdo de delírios verbais que retiram “[...] semelhanças de pessoas com árvores / de pessoas com rãs / de pessoas com pedras” (Barros,

2010, p. 340). Trouxemos aqui dois exemplos, um da música e outro da literatura, que trazem à baila o conceito de ‘menor’ que queremos discutir, o qual amplia a função da literatura.

Estrangeiro na própria língua, Manoel de Barros – o poeta pantaneiro que prefere falar das coisas miúdas – diz fazer uso de uma sabedoria vegetal e mineral que o permite ser árvore, rio, pedra; uma sabedoria que não o habilita para clarezas, mas para a teorização potente, alegre, vital, orgânica, sensível do sempre inacabado, sempre em devir. É no ínfimo que ele vê a exuberância – aliás, Manoel de Barros surpreende-nos ao fugir da lógica racionalista e afirmar que “[...] o cu de uma formiga é também muito mais importante do que uma Usina Nuclear” (Barros, 2010, p. 341). Essa é uma nova função-linguagem, uma nova condição de existência da linguagem, uma função menor – aquela que dá poder, empodera “[...] o à toa / o em vão / o inútil” (Barros, 2010, p. 340).

Na poesia de Manoel de Barros, há sempre uma fuga possível da linguagem dominante. Se há um sistema maior na música, há um sistema dominante na linguagem. Se o menor na música é sempre relativo ao maior, assim também nas línguas: há o inglês dominante e diversas variações linguísticas do inglês por todas as partes; há um português dominante, formal, norma culta, passível de acordos ortográficos, e há várias línguas portuguesas que bifurcam e não param de bifurcar. O que Deleuze e Guattari (2007a) afirmam não são tipos diferentes de língua, mas, sim, dois tratamentos distintos para a linguagem no interior de uma mesma língua. Em qualquer língua, conhecidas as regras sintáticas, semânticas e gramaticais, sempre haverá dois sistemas ou tratamentos possíveis para essas variáveis: um tratamento maior, que estabelece regras limitantes e universais, ou um sistema que vislumbra a linguagem em infinita variação contínua (tratamento ou sistema menor). Novas funções de linguagem teorizadas por Deleuze e Guattari (2007a). É nessa tensão entre o menor e o maior que a linguagem vai construindo deslocamentos para fazer falar o indizível.

Fuga em música significa uma composição que varia de diversas formas girando em torno de um tema principal. Essas variações repetidas sempre de forma diferente por instrumentos ou vozes menores que retornam ao tema principal, compondo uma tessitura fecunda. Um dos grandes exemplos de temas principais e suas fugas são os prelúdios e tocatas de Bach. É importante ressaltar que maior, para Deleuze e Guattari, não se refere à maioria, não se trata de uma questão numérica. Maior pressupõe uma hegemonia, um determinante, um padrão comparativo a partir do qual dá-se a variação. O que é muito relevante para nossa teorização é que, dentro dessa imagem do pensamento, é o menor que importa, é esse devir-menor que traz a potência criativa e criadora, que provoca os deslocamentos da língua e cria um espaço fora do poder, lugar para se sonhar alto, do permitir dizer sem a preocupação com o comunicar, sem sujeitar o dizer às regras hegemônicas da língua, cunhando a língua do absurdo, literatura intocada porque é das minorias, literatura de resistência (Barthes, 2007). É pelo trabalho com a linguagem, pela busca da palavra ideal, pelo jogo que coloca sob um véu pintado as palavras e suas significações, que a literatura menor vai se empoderando e empodera o leitor.

## A literatura menor de Franz Kafka

Foi a partir da leitura de Franz Kafka que Deleuze e Guattari trouxeram para a literatura o conceito de literatura menor, ou menoridade, quando identificaram na escrita do judeu tcheco, que escrevia em alemão, características e uso ou, melhor dizer, uma função menor da linguagem. Deslocar, fazer variar a língua alemã, maior, dominante, rígida para dar voz a um povo bastardo. Dar voz aos afetos de um povo. A literatura de Kafka demonstra a necessidade de trazer à luz um afeto menor que subjaz embaixo de uma língua maior, dominante: “[...] um povo [o povo todo] precisa dar voz ao que se passa por dentro, por baixo, por entre, nas entranhas” (Nova Cruz & Mostafa, 2012, p. 127).

Deleuze e Guattari (2003) mergulharam na literatura de Franz Kafka e de lá vieram com o reconhecimento do uso de uma função menor, imanente à própria língua. Suas novelas e seus romances revelam os pesadelos de personagens submetidos à servidão, aos seus sentimentos mais íntimos e à dominação a convenções e a determinações burocráticas invioláveis. Kafka (2012) leva uma vida solitária e, muitas vezes, atormentada. Ele coloca esse devir-menor em palavras, deslocando o ‘trágico’ e a ‘culpabilidade’, para a ‘alegria’ – entendida aqui como potência – e para a ‘política’ – conquanto revela o agenciamento coletivo de todo um povo que o autor ‘põe a falar’ – uma verdadeira máquina-abstrata-desejante. Os agenciamentos coletivos de enunciação como vozes de maquinacões do desejo de uns e outros, de todos. A voz da minoria revelada pela literatura de Kafka (2012) grita por sua autonomia. Provoca uma revolução política sem ter nada de ideológica ou de língua subversiva. Combate que parte contra o

poder da língua, silenciosamente, afirmando o irreduzível pela literatura, sem ser servidor da arte de escrever, mas cultivando a qualidade daquele que tem a teimosia do espião. “Teimar quer dizer, em suma, manter ao revés e contra tudo a força de uma deriva e de uma espera. E é precisamente porque ela teima, que a escritura é levada a deslocar-se” (Barthes, 2007, p. 25).

Deleuze e Guattari leem Kafka e apontam nas suas leituras os componentes do devir minoritário da língua. Pode-se entrar na obra de Kafka por ‘entradas múltiplas’ muitas portas, diversas entradas. É uma obra rizomática<sup>1</sup>, produzida em uma incessante circulação de textos, cuja hipertextualidade se constitui pela força de seus palimpsestos, os quais permitem o cruzamento de várias histórias. Uma escrita que demonstra a necessidade de organizar, em num mesmo plano, a multiplicidade do possível, compondo o que Deleuze e Guattari denominam de um forte coeficiente de desterritorialização. Ao escrever em alemão, Kafka vê-se diante de diversas impossibilidades da escrita: é impossível não escrever, é impossível não escrever em alemão (que em Praga já se revela como uma língua desterritorializada). Ainda, e sobretudo, é impossível não expressar algo contra-alemão. Como ultrapassar tantas impossibilidades? Desterritorializar e reterritorializar utilizando-se de uma senha de passagem. Colocar a língua em variação. Criar algo novo, um novo território. Teimar e deslocar-se para escapar da servidão, propondo uma anarquia linguageira instaurada por meio do jogo e do teatro, lançando a língua no território do impossível, sem esgotá-la, mas explorando ao máximo sua potência (Barthes, 2007).

A segunda característica da literatura menor é seu caráter político. Tudo é político em Kafka. Cada questão existencial dos indivíduos kafkianos passa a ser político. Os conflitos do pai e do filho, do indivíduo com burocracia, tornam-se, na literatura de Kafka, conflitos de todos, de todo-o-mundo, com potencial revolucionário, sem ser ideológico ou subversivo (Kafka, 2012). É um uso, uma função da linguagem, uma sentença política, de vida. Subverter a língua, escrever de forma a permitir sempre uma releitura, um repensar, selecionar estruturas sintáticas que corrompam a forma tradicional de dizer demonstram uma escolha, e elas nunca são ingênuas.

O valor coletivo da literatura menor é sua terceira característica. Valor político e coletivo. Os romances e as novelas de Kafka são verdadeiras máquinas de agenciamento coletivo, abstrações maquínicas do desejo de todos. Enunciação coletiva e revolucionária. Kafka afirmava ser a literatura um assunto do povo. Não há sujeitos, não é o indivíduo ou o individual que está em jogo. A literatura menor expressa os agenciamentos e os desejos coletivos. É algo como procurar o seu próprio ponto de minoração, seu próprio lugar fora do hegemônico, seu próprio território, o seu próprio esconderijo menor. Mesmo se tratando de uma aspiração pessoal, de um desejo do escritor de rebelar-se contra a língua para fazer falar o que não tem vez e voz, há um coletivo arteiro que sustenta essa proposição, um ideal que se sobrepõe ao individual, o desejo de uma literatura que seja reversível, aberta, enciclopédica, hipertextual, plural.

Como Kafka atingiu esse devir-menor? Isso fez o alemão vibrar, gaguejar, variar em intensidade. Ao invés de fazer uso da língua de forma convencional, gramatical, significativa, mantendo o valor simbólico das palavras dentro das regras, utilizar-se da língua com valor intensivo. A literatura menor, quando proveniente das minorias (muitas vezes imigrantes vivendo em uma língua maior), tem de se fazer nômade, variar, desterritorializar. E reterritorializar, construir novos territórios. Quem faz isso muito bem são as crianças, apontam Deleuze e Guattari (2007b), repetindo palavras cujo sentido é somente intuído... “Com esta mania de grandeza: hei de monumentalizar as pobres coisas do chão mijadas de orvalho” (Barros, 2010, p. 343). Ou os bichos, ‘quando falam’. Melhor, quando a literatura devém bicho. “Mosca dependurada na beira de um ralo – Acho mais importante do que uma joia pendente” (Barros, 2010, p. 341). Essa é uma tônica na literatura menor. Devir-animal não é transformar-se em animal, é extrair da linguagem tonalidades assignificantes que têm algo a dizer: “[...] trepam por sua própria conta, ladram, fervilham, por serem cães, insetos ou ratos propriamente lingüísticos” (Deleuze & Guattari, 2003, p. 48). Aqui é Kafka, com seu inseto em *Metamorfose* (Kafka, 2012).

## A literatura menor de João Guimarães Rosa

É impossível não acomodar os contos e os romances de Guimarães Rosa aos conceitos até agora expostos sem identificar o caráter menor de sua literatura. Tendo em vista o aspecto do gigantismo verbal e filosófico,

<sup>1</sup> Rizomática diz respeito ao rizoma, um conceito construído por Deleuze e Guattari para pensar um modelo epistemológico, um sistema de pensamento, linguagem e ação que descreve possibilidades de ver o mundo além de uma estrutura vertical, linear, cronológica ou teleológica (tão cara à Modernidade). Rizoma propõe sistemas com estruturas, crescimento ou expansão que lembram o comportamento vital dos caules e das raízes subterrâneas no seu crescimento horizontal, com múltiplas ramificações, brotamentos, bifurcações, expansão, entradas e saídas múltiplas. Essa possibilidade de pensar tudo e o todo em forma de linhas e não como estruturas com formas e regras rígidas permite uma atitude estética, ética e política aberta, com múltiplas entradas e infinitas saídas, capaz de potencializar a expressão das potências criativas.

assim como as subversões linguísticas que operam em sua obra, pode-se até arriscar um título para um suposto livro dedicado pelos franceses ao brasileiro ilustre: *Guimarães Rosa, o 'mais menor' de todos os menores*. O conceito menor é filosófico e estético. As personagens de Guimarães Rosa falam português, mas falam uma linguagem menor, muito menor. Tudo em Guimarães Rosa é intensivo. Poucas vezes um recurso de linguagem é utilizado apenas de forma representativa, surge normalmente de forma metafórica: “O amor? Pássaro que põe ovos de ferro” (Rosa, 1986, p. 56). Os neologismos, as novas sintaxes, os significados das palavras são intensivos, nos extremos, no limite, quebrando a normalidade, deslocando certezas: “Tudo é e não é”, “Mire e veja” (Rosa, 1986, p. 10-11).

Os conceitos criados pelos filósofos franceses, a partir de Kafka, podem ser pensados para a literatura de Guimarães Rosa, sem medo de apropriações indevidas.

Recrudescência dos regionalismos, com reterritorialização de dialetos; [...] bilingüismo e até multilingüismo; [...] procedimento criativo que conecta diretamente a palavra à imagem; [...] intensificação generalizada; [...] linhas de fuga criativas; [...] estar na sua própria língua como um estrangeiro; [...] servir-se do polilingüismo na sua própria língua [...] (Deleuze & Guattari, 2003, p. 51, 50, 54, 55 ).

Todas essas afirmações – e inúmeras outras ao longo do livro *Kafka: para uma literatura menor* (Deleuze & Guattari, 2003) – são apropriadas para definir a obra de Guimarães Rosa. A frase, a seguir, também de Deleuze e Guattari (2003), poderia ser a epígrafe de um dos livros de Guimarães:

Fazer desta um uso menor ou intensivo, opor a característica oprimida desta língua a sua característica opressora, encontrar pontos de não-cultura e de subdesenvolvimento, zonas linguísticas de terceiro mundo por onde uma língua escapa, por onde um animal se enxerta, ou um agenciamento se conecta (Deleuze & Guattari, 2003, p. 55).

Seria impossível ler os contos, as novelas e os romances de Guimarães Rosa após ter lido Deleuze e Guattari sem dar-se conta de que se está diante de uma coisa nova – não antes pensada – revolucionária, criativa e criadora. Ao descrever a tarefa de um escritor que subverte a língua para transformá-la em uma nova língua, Gilles Deleuze (2006) enfatiza que há de se extrapolar o limite da linguagem buscando-o fora da linguagem. Essa constatação tem a ver com a relação de escrever com o ato de ver e ouvir. Para Deleuze, o escritor é um ouvinte e um visionário que busca incansavelmente ultrapassar os limites sintáticos e gramaticais para revelar, por meio dessas subversões, aquilo que está escondido ou amarrado pelas constantes linguísticas determinadas. “De cada escritor é preciso dizer: é um vidente, um ouvinte, é um colorista, um músico” (Deleuze, 2006, p. 9). Guimarães Rosa é um dos nossos ouvintes, um escritor visionário do Brasil. Seus textos são verdadeiros “[...] acontecimentos na fronteira da linguagem” (Deleuze, 2006, p. 9).

Escolhemos, entre tantas, a obra *d'A hora e a vez de Augusto Matraga* (Rosa, 2009) e *Grande Sertão: Veredas* (Rosa, 1986) para discutir acerca das características da literatura menor: a desterritorialização, seu caráter político e seu valor coletivo. Começamos por pensar o espaço no qual se passam as duas histórias: o sertão. Riobaldo não se cansa de afirmar que “O sertão é do tamanho do mundo”; “Sertão é dentro da gente”; “O sertão é sem lugar”; “O sertão não tem janelas, nem portas”. Esses ditos nos encaminham a pensar na desterritorialização e na reterritorialização de um sertão que é mundo, grande e pequeno, “[...] mas, como tudo é mesmo muito pequeno, e o sertão ainda é menor [...]” (Rosa, 2009, p. 26).

A desfocada imagem do sertão em ambas as obras, assim como a imagem enevoada do jagunço que ora figura como malfeitor, ora como benfeitor, ser que mata, saqueia, ameaça a ordem, mas também se benze e reza, oscilando assim entre Deus e o diabo, sustenta a contradição. De famigerado homem valente e sanguinário, que não tem dó nem piedade de nada e de ninguém, Nhô Esteves volta a ser criança quando seu corpo fustigado por seus inimigos (ou por castigo divino) é acolhido pelo casal de pretos escondido no ermo do sertão. Augusto Esteves transforma-se em Augusto Matraga e, após anos de redenção piedosa, trabalhando e rezando incansavelmente para ter seu passado pecaminoso perdoado por Deus, ele volta, lentamente, a transgredir em um processo do pensamento e do corpo. Isso o leva a tomar atitudes que “[...] nem Deus não manda e nem o Diabo não faz!” (Rosa, 2009, p. 49) e, ao salvar a família inocente da vingança sanguinária de Joãozinho Bem-Bem, Augusto Matraga finalmente percebe que ganhou o seu lugar no céu, mesmo que tenha sido a porrete.

Esse princípio organizador da obra, que preza pela ambivalência, pelo processo duplo de escrita, cria um novo território, um movimento de desestratificação, uma abertura conseguida pelo efeito da duplicidade que envolve a obra em um dinamismo textual, movimento de desterritorialização e reterritorialização. Além

disso, Augusto Matraga e Riobaldo não são ninguém. “Matraga não é Matraga, não é nada” (Rosa, 2009, p. 7). Exatamente por não ser ninguém, por ser um e muitos é que os personagens Nhô Augusto e Riobaldo trazem em si o devir minoritário. Como Ulisses - o personagem da epopeia de Homero - em sua travessia de retorno a Ítaca, passa por diferentes territórios e temporalidades, personificando em seu próprio corpo o carácter heterônimo de todos. Eles são menores dando voz a agenciamentos de um povo todo que trava uma luta inglória consigo, com os outros e com a existência, inexoravelmente perdidos entre o céu e o inferno. Ambos representam o embate entre o bem e o mal que se passa sob as forças da natureza do sertão brasileiro.

O português escrito por Guimarães Rosa faz a língua portuguesa vibrar intensamente, subvertendo a ordem sintática tradicional, polvilhando o decurso da ‘estória’ com neologismos criativos e expressões saborosas e fecundas: casa de prostituição como lugar “[...] onde gente séria entra mas não passa” (Rosa, 2009, p. 10); estar “[...] com dívidas enormes, política do lado que perde; [...] uma vontade virgem [...]” quando Matraga quer fazer o bem ou uma “[...] vontade doente de fazer coisas mal-feitas” (Rosa, 2009, p. 27); ‘sujigola’ para gola suja; ‘bicipalidade maciça’ para descrever força física (Rosa, 2009, p. 35), entre tantas outras. Rosa escreve em outra língua, invertendo a ordem sujeito-predicado, assim como inverte ou subverte a grafia das palavras. É nessa transgressão linguística, nessa desconstrução das regras estabelecidas, que o autor liberta vozes, corpos e afetos, criando o novo povo que falta. Seja no texto curto de cinquenta páginas ou nas quinhentas de *Grande Sertão*, Guimarães Rosa atravessa o sertão-mundo, acompanhando a travessia de Riobaldo e Augusto Matraga.

Ao manifestar-se como escritor comprometido com a invenção, Guimarães Rosa revela, por meio de seu fazer literário, uma compreensão complexa do real, entendida como “[...] uma relação mediada de homens e coisas, a estruturação nervosa dos ‘entes’” (Portella, 1991, p. 199, grifo do autor). A vida agrária brasileira é desenhada em uma dimensão mística e mítica. Um Brasil portentoso de dizeres - superstições, crenças, dialetos -, de riquezas naturais - fauna e flora - insinua-se. O esforço de Rosa na elaboração artística de sua obra amplia a percepção do leitor, trabalha sua sensibilidade, abre seus canais de recepção, refina seus sentidos e o mundo passa por um filtro que atira o leitor a um estado de movência. Afinal, “[...] a linguagem não está fora do homem, não é uma simples ferramenta a que possa recorrer. A linguagem está no homem da mesma maneira que o homem está na linguagem” (Portella, 1991, p. 201).

Nessa perspectiva, afirmamos que a obra de Rosa é literatura menor, cuja forma e conteúdo delineiam um movimento político e coletivo, pois, no sertão como no mundo, fica claro o papel desempenhado por pretos e brancos, capiaus e coronéis, ‘mulheres-à-toa’, esposas ou filhas. A obra de Guimarães Rosa é um acontecimento, e um acontecimento, para Deleuze e Guattari (1992), dá-se quando nada aconteceu e o mundo é outro. Acaba-se de ler *A hora e a vez de Augusto Matraga* e *Grande Sertão: Veredas* e nada aconteceu, mas o sertão é outro. Como escreveu o próprio Guimarães Rosa: “[...] parecia não acontecer coisa nenhuma; quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo” (Rosa, 2009, p. 26). É literatura que faz todo o povo do sertão ter voz.

Barthes (2007) identifica que a literatura é uma tentativa utópica de representar a realidade, mas, como lembra Guimarães Rosa, a relação entre a vida e a literatura é assim: “[...] e tudo foi bem assim, porque tinha de ser, já que assim foi” (Rosa, 2009, p. 28). Afinal, “[...] assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho desse jeito, sem tirar e nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido, não senhor” (Rosa, 2009, p. 25). “A literatura é uma saúde [...]”, como afirma Deleuze (2006, p. 9). É a medida da saúde porque traz à cena o povo que falta quando cria uma linguagem capaz de resistir, de manter viva essa raça bastarda, quando resiste ao hegemônico e dominante e, como processo, rasga espaços para afetos que, de outra forma, não teriam como resistir (Deleuze, 2006).

## A literatura menor de Clarice Lispector

Pensar é um ato.

Sentir é um fato.

Os dois juntos – sou eu que escrevo o que estou escrevendo (Lispector, 1988, p. 21)

Um escritor, quando é capaz de escrever uma literatura menor, entra em devir-menor para emitir outra voz que não a padrão dominante. Também Clarice Lispector escapa desse padrão ao tecer uma outra forma de narrar, assumindo a postura daquele que não se contenta em fazer ficção na tessitura do enredo simples, linear. O processo de desterritorialização e de reterritorialização da língua na obra se opera não por

neologismos ou rupturas sintáticas, mas, principalmente, pela exploração da metalinguagem, pela complexidade que se estabelece entre os sujeitos da trama. O último romance de Lispector, *A hora da estrela*, constrói-se na dúvida, no questionamento do próprio ato de escrita, cuja proposta lúdica abre o campo simbólico, “[...] um outro modo de narrar, mais difícil, por certo, mas que permite provocar um novo olhar sobre a vida [...]”, nos fala Clarisse Fulkelman (1998) na apresentação de *A hora da estrela*.

Clarice ironicamente devém homem para falar do universo íntimo, misterioso e comovente de Macabéa, protagonista de *A hora da estrela*. “Dedico-me a cor rubra muito escarlata como o meu sangue de homem em plena idade e, portanto, dedico-me ao meu sangue” (Lispector, 1998, p. 19). O narrador de *A Hora da Estrela* é um homem. Somente compreendendo a amplitude de devir-outro e o conceito de devir-menor é que se consegue entender porque uma escritora mulher necessita devir-homem para escrever a tragédia de Macabéa. Para poder falar e dar voz a essa mulher, tão menor quanto Macabéa, certo distanciamento fez-se necessário. Um sair do seu universo feminino, não somente por meio de um olhar de homem, mas, sim, com um olhar e um ouvido de homem menor, um narrador que sofre, que não sabe o que fazer com Macabéa, que vive dentro de si, e que, desde o princípio da criação, pressente o trágico final, mas que procura talvez uma outra saída para a protagonista que não seja a derradeira, “[...] sair discretamente pela saída da porta dos fundos” (Lispector, 1998, p. 29).

Uma literatura menor tem caráter político porque, por meio dela, é possível compreender o mundo. Macabéa representa milhares de moças que, ao chegarem a centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo, encontram a rudeza da vida, mulheres anônimas, sozinhas, pobres, desencantadas, alienadas, decadentes. “Tinha o que se chama de vida interior e não sabia que tinha. Vivía de si mesma como se comesse as próprias entranhas” (Lispector, 1998, p. 46). Seu corpo miserável é descrito como cariado, não pode ser comercializado.

Sei que há moças que vendem o corpo, única posse real, em troca de um bom jantar em vez de um sanduíche de mortadela. Mas a pessoa de quem falarei mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém (Lispector, 1998, p. 23).

Entretanto, apesar de tudo, são fortes. A vida áspera as ensinou a sobreviverem. Com Macabéa, as máscaras sociais tornam-se visíveis, sua história é denúncia da crise humana pela qual passamos na modernidade, crise que revela nossa falta de humanidade, o inumano. Era “[...] um acaso, um feto jogado na lata de lixo embrulhado em um jornal” (Lispector, 1998, p. 11).

*A hora da estrela* leva ao leitor vozes oprimidas. Textos que simbolizam a resistência do mais fraco, do povo que falta, daquele povo-todo que é cada um de nós, que somos todos, que não é ninguém, que é minoria, menor, Severino, Matraga, Ulisses. A hora e a vez de Augusto Matraga, a hora e a vez de Macabéa, a hora e a vez de estrelas esquecidas. “Se sei quase tudo de Macabéa é que já peguei uma vez de relance o olhar de uma nordestina amarelada. Esse relance me deu ela de corpo inteiro” (Lispector, 1998, p. 57).

Por aí podemos inferir que a vivência de Macabéa sinaliza uma miséria que não é particular, mas coletiva. Assim como o narrador de Augusto Matraga afirma que a história é verdadeira por ser inventada, o narrador de *A Hora da Estrela* também confirma ou reafirma a tentativa da literatura em representar a existência, reforçando seu caráter coletivo:

Se há verdade nela – e é claro que a história é verdadeira embora inventada, que cada um a reconheça em si mesmo porque todos nós somos um e quem não tem pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito ou saudade por lhe faltar coisa mais preciosa que ouro (Lispector, 1998, p. 12).

Quando a autora escreve sobre Macabéa, é todo um povo que está a descrever, mulheres cuja sorte e destino as fazem vagar pelas ruas das grandes cidades, perdidas, assustadas diante de uma realidade que não as representam, não as protegem. Um retrato histórico e coletivo do que se passa nos recônditos mais íntimos dessas pessoas tão frágeis e desvalidas.

Lispector nunca admitiu que o nome Macabéa fosse uma antítese de Lady Macbeth. Entretanto, o contraponto entre a pérfida e ardilosa personagem de Shakespeare e a miserável ‘virgem e inócua’ nordestina brasileira é irresistível. Ambas protagonistas de tragédias são como dois lados possíveis da existência feminina: uma que não faz falta a ninguém; e a outra, aquela que por existir torna a vida impossível. O gaguejar da língua, o fazer vibrar, a variação contínua da linguagem, percebe-se já na folha de rosto em que o título da obra é seguido por treze outros títulos possíveis, intercalados pela conjunção ‘ou’, que, sob as lentes deleuzianas, bem poderiam ter sido substituídos pela conjunção ‘e’.

A HORA DA ESTRELA

A CULPA É MINHA

OU

HORA DA ESTRELA

OU

ELA QUE SE ARRANJE

OU

O DIREITO AO GRITO

OU

QUANTO AO FUTURO

OU

LAMENTO DE UM BLUE

OU

ELA NÃO SABE GRITAR

OU

ASSOVIO AO VENTO ESCURO

OU

EU NÃO POSSO FAZER NADA

OU

REGISTRO DOS FATOS ANTECEDENTES

OU

HISTÓRIA LACRIMOGÊNICA DE CORDEL

OU

SAÍDA DISCRETA PELA PORTA DOS FUNDOS

Cada um dos treze títulos compõe, quando colocados graficamente no início do livro, uma verdadeira apresentação do que está por vir: um texto aberto para muitas leituras, complexo, repleto de possibilidades. Um texto comovente que coloca lado a lado sentimentos íntimos de autores, de personagens e de leitores, fazendo como faz a boa literatura, que constatemos o que há de humano nesses sujeitos tão distintos, que tanto se assemelham quando apresentados em forma de narrativa literária.

## Considerações finais

Em outro dos mil platôs, no quarto volume, Deleuze e Guattari (2007b) descrevem os conceitos de devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível. Uma das características da literatura menor é o seu estado de sempre ser inacabada. Estar sempre em devir. Isso porque “[...] a literatura está antes do lado do informe ou do inacabamento” (Deleuze, 2006, p. 11). Escrever é um processo de registro de intensidades, fluxos que atravessam aquilo que se pode viver. Para fazer literatura menor, o escritor necessita sempre devir outro. Isso não significa transformar-se em outra pessoa ou em outra coisa. Devir outro para o escritor, segundo Deleuze (2006), é encontrar uma forma de minorar o seu próprio eu. Deixar escapar as forças e os fluxos de intensidades que, em um devir maior, estão aprisionadas ou acorrentadas pelos afetos, pelos pensamentos e pelas regras determinadas e dominantes.

Assim, para Deleuze (2006, p. 11), “[...] a escrita é inseparável do devir”. Da mesma forma que o tratamento menor da linguagem refere-se a um padrão maior dominante, devir outro para o escritor é sempre devir outro que não o homem branco, heterossexual, morador das grandes cidades. O menor em relação ao homem seria então o devir mulher, o devir criança, o devir louco, o devir animal. É necessário que fique claro que devir não é transformação em criança ou em louco ou em mulher. Não se trata de identidade ou de cópia, mas trata-se de estabelecer uma zona “[...] de vizinhança, de indiscernibilidade ou indiferenciação” (Deleuze, 2006, p. 11) que foi alcançada por meio de processos de composição linguísticos e literários.

Para sumarizar e enfatizar: a função da literatura na concepção aqui defendida é de inventar uma língua que, de algum modo, seja estrangeira, provoque o leitor a pensar criticamente por meio de deslocamentos. Uma literatura em que as significações são movediças, não estão dadas, tudo está a construir pelas mãos do

leitor, porque o escritor lança mão de procedimentos que deixam o texto inacabado. Caberá ao leitor aceitar o desafio de juntar as peças, montá-las, jogar com os sentidos. Isso o escritor faz buscando novas potências linguísticas no interior da própria língua, propondo uma literatura menor que é desterritorializada, tem caráter político e valor coletivo. Tem sonoridade e sabor próprio, gagueja, pia, ladra. Revolucionaria sem ser ideológica ou subversiva. É máquina abstrata de agenciamentos coletivos. Essas características todas estão, certamente, muito presentes nos textos literários aqui escolhidos. Assim, concluímos que a leitura de textos literários como os anteriormente citados é capaz de resistir àquele caráter opressivo, fascista ou de palavra de ordem, do qual a linguagem precisa fugir para dar voz a afetos que, de outra forma, nunca poderiam vir à tona na escrita dos autores ou nas leituras de cada um de nós: leitores das narrativas de nós mesmos.

## Referências

- Barros, M. (2010). *Poesia completa*. São Paulo, SP: Leya.
- Barthes, R. (2007). *Aula. Aula inaugural da cadeira de Semiologia literária do Colégio de França. Pronunciada dia 7 de janeiro de 1977* (14a ed., L. Perrone-Moisés, Trad. e posfácio). São Paulo, SP: Cultrix.
- Buarque, C. (1980). Qualquer canção. In *Vida* [Disco]. Rio de Janeiro, RJ: Phillips.
- Deleuze, G. (2006). *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1992). *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2003). *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2007a). *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. (vol. 2). São Paulo: Editora 34.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2007b). *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. (vol. 4). São Paulo: Editora 34.
- Fulkelman, C. (1998). Apresentação. In C. Lispector. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro, RJ: Rocco.
- Kafka, F. (2012). *A Metamorfose*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lispector, C. (1998). *A hora da estrela*. Rio de Janeiro, RJ: Rocco.
- Martins, E. C. S., Neitzel, A. A., & Freitas, A. A. (2016). Mutações na leitura: a intertextualidade como marca na literatura infantil contemporânea. *Atos de Pesquisa em Educação*, 11(2), 611-633. Doi: <http://dx.doi.org/10.7867/1809-0354.2016v11n2p611-633>
- Neitzel, A. A., & Carvalho, C. (2014). A movência do leitor na leitura do literário. *Raído*, 8(17), 15-28. ISSN 1984-4018
- Nova Cruz, D. V., & Mostafa, S. P. (2012). O caso do cientista da informação que estudava filosofia e adorava literatura. In M. A. Almeida. *Ciência da informação e literatura* (p. 156). Campinas, SP: Alínea.
- Portella, E. (1991). A história cont(r)a a História. In A. Coutinho (Dir.), *Guimarães Rosa* (Fortuna Crítica) (p. 202-236). Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira.
- Rosa, J. G. (2009). *A hora e a vez de Augusto Matraga*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira.
- Rosa, J. G. (1986). *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira.

## INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES

**Adair de Aguiar Neitzel:** Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil (2002); Professora de Literatura no curso de Letras da Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI); atua como orientadora no Mestrado e Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Educação da UNIVALI e é líder do Grupo de Pesquisa Cultura, Escola e Educação Criadora.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-0096-5892>

E-mail - [neitzel@univali.br](mailto:neitzel@univali.br)

**Denise Viuniski da Nova Cruz:** Doutora em Educação pela Universidade do Vale do Itajaí, Brasil (2015); Professora de Humanidades da Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI); curso de Medicina, membro do Grupo de Pesquisa Cultura, Escola e Educação Criadora.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8957-5577>

E-mail – [denisenovacruz@gmail.com](mailto:denisenovacruz@gmail.com)

**NOTA:**

Os autores foram responsáveis pela concepção, delineamento, análise e interpretação dos dados, redação do manuscrito, revisão crítica do conteúdo e aprovação da versão final a ser publicada.