

## **PROCEDIMENTOS ARTÍSTICOS PARA A PRODUÇÃO DE NOVAS POTENCIALIDADES: O DE VIR-MENOR EM ATO EM UM TEATRO DE MENOS**

Altair de Souza Carneiro<sup>1</sup>  
Ester Maria Dreher Heuser<sup>2</sup>

CARNEIRO, A. de S.; HEUSER, E. M. D. Procedimentos artísticos para a produção de novas potencialidades: o devir-menor em ato em um teatro de menos. **EDUCERE** - Revista da Educação, Umarama, v. 13, n. 2, p. 187-202, jul./dez. 2013.

**RESUMO:** Tratar de uma filosofia menor pressupõe compreender os atravessamentos dos procedimentos artísticos nas obras de Gilles Deleuze, que possibilitou um modo de produção conceitual e conseqüentemente a criação e experimentações das mais diversas a partir da não-filosofia. Deleuze flertou com teatro na qual o tratou como uma verdadeira indústria de criação efetivada por meio da variação contínua e pela minoração do poder. Para o filósofo, foram as experimentações de Bene que expressaram o “verdadeiro poder do teatro”. Podemos proferir que estas experimentações no teatro de menos, são dispositivos que produzem novas potencialidades nas personagens que viviam em cenário molar, normatizado e enrijecidos, e na qual, passa por um cenário menor, desvelam-se e entram em uma variação contínua em que o movimento redesenha livres ações que minora o poder do teatro tradicional.

**PALAVRAS-CHAVE:** Menor, Criação, Teatro, Variação.

---

<sup>1</sup>Mestre em Filosofia pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE; graduado em Filosofia pela Faculdade Bagozzi de Curitiba; graduado em Língua Portuguesa e Língua Inglesa pela Universidade Paranaense UNIPAR; Especialista em Metodologia do Ensino de Filosofia e Sociologia pela FTC; e Especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira pela Universidade Paranaense - UNIPAR; Professor da Universidade Paranaense- UNIPAR e da Secretaria do Estado da Educação do Paraná.

<sup>2</sup>Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul; graduada em Filosofia pela Universidade de UNIÚ; é professora do Programa de Pós-Graduação Stricto Senso em Filosofia da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE; e Coordenadora Pedagógica do Curso de Licenciatura em Filosofia da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

## **PROCEDURES FOR ARTISTIC PRODUCTION OF NEW CAPABILITIES: BECOMING THE-LESS IN ACTION IN A THEATER OF LESS**

**ABSTRACT:** Treat a minor philosophy presupposes understanding the crossings of artistic procedures in the works of Gilles Deleuze, which enabled a mode of conceptual production and consequently the creation and experimentations from the non-philosophy. Deleuze flirted with theater in which treated him as a true breeding industry effected through continuous change and the mitigation of power. For the philosopher, were the trials of Bene who expressed “true power of theater”. We can say that at least these trials theater, are devices that produce new potential in living characters in molar scenario, standardized and stiff, and which passes through a lower setting, unfold themselves and entering into a continuous variation in the redraws free movement actions that lessens the power of traditional theater.

**KEYWORDS:** Low, Creating, Theater, Variation.

## **PROCEDIMIENTOS ARTÍSTICOS PARA LA PRODUCCIÓN DE NUEVAS POTENCIALIDADES: EL DEVIR MENOR EN ACTO EN UN TEATRO DE MENOS**

**RESUMEN:** Tratar de una filosofía menor presupone comprender los cruces de los procedimientos artísticos en las obras de Gilles Deleuze, que posibilitó una forma de producción conceptual y consecuentemente la creación y experimentos de las más diversas, a partir de la no filosofía. Deleuze coqueteó con el teatro y lo trató como una verdadera industria de creación, efectuada por medio de la variación continua y por la minoración del poder. Para el filósofo, han sido los experimentos de Bene los que expresaron el “verdadero poder del teatro”. Podemos proferir que esos experimentos en el teatro de menos, son dispositivos que producen nuevas potencialidades en los personajes que vivían en escenario molar, estandarizado y rígido, en el cual pasa un escenario menor, se desvelan y entran en una variación continua en que el movimiento redibuja libres acciones que minora el poder del teatro tradicional.

**PALABRAS CLAVE:** Menor, Creación, Teatro, Variación.

## UM TEATRO DE MENOS

O projeto deleuzo guattariano ocupa-se da constituição de uma filosofia da diferença, o qual leva em consideração, além da própria filosofia, as ciências e as artes como campos de saberes distintos, mas nas mesmas condições criativas da filosofia, isto é, da criação conceitual. Não há predileções nem hierarquias, pois para os autores, as três formas de pensamento são importantes. Todas elas levam à produção, à criação no pensamento, cada uma, no entanto, cria algo que lhe é próprio: a filosofia cria conceitos, as artes criam sensações e as ciências, por sua vez, criam funções (Cf. DELEUZE E GUATTARI, 1992). A fim de produzir a própria filosofia, D&G recorreram também ao não-filosófico, isto é, às outras formas de pensamento; aliás, para eles, esta é uma necessidade da filosofia, pois para os filósofos:

O não-filosófico está talvez mais no coração da filosofia que a própria filosofia, e significa que a filosofia não pode contentar-se em ser compreendida somente de maneira filosófica ou conceitual, mas que ela se endereça também, em sua essência, aos não-filósofos (...) O filósofo deve tornar-se não-filósofo, para que a não-filosofia se torne a terra e o povo da filosofia (Idem, p. 57 e 142).

Ainda que, em *O anti-Édipo* e em *Mil Platôs*, as ciências estejam presentes na criação de conceitos, os aspectos procedimentais das artes para a produção de uma filosofia da diferença são referências de maior destaque (Cf. HEUSER, 2012). O atravessamento de procedimentos artísticos no modo de produção conceitual possibilitou a Deleuze e Guattari a criação e experimentações das mais diversas. Dentre elas, destacamos os conceitos de menor e maior criados, inicialmente, por Deleuze, a partir da escrita teatral e, posteriormente, desenvolvidos por meio dos usos da escrita literária de Kafka, na obra de D&G: *Kafka: por uma literatura menor*. Conceitos estes que estão, necessariamente, articulados com a complexa noção de devir – interesse central de nossa pesquisa.

Deleuze, poucas vezes flertou com o teatro (Cf. 2001, *C de Cultura*), frequentemente em sua obra, pôs esta forma de expressão artística ao lado da filosofia da representação, tecendo severas críticas a ela, contudo,

segundo Heuser (2012, p.174):

A crítica ao teatro presente na filosofia de Deleuze, no entanto, refere-se a um determinado tipo de teatro: o teatro clássico, tradicional, que nada mais faz do que reprisar, representar um esquema já dado de relações de forças com fronteiras estratificadas, bem delimitadas. Este teatro é a instituição por excelência que representa o Poder enquanto conflito institucionalizado; é a instituição que se ocupa de re-apresentar os conflitos, de repetir os modelos de Poder na sociedade: é porque há relações de forças, que há conflitos que precisam ser anulados, para tanto se criam dispositivos de anulação dos conflitos, de pacificação, o que implica sempre a vitória de um dos polos da relação de forças. Segundo ele, é o mesmo esquema de representação no teatro burguês – com características comerciais, preocupado com a satisfação do público – e no teatro popular: “*representação dos conflitos*, conflitos entre o indivíduo e a sociedade, entre a vida e a história, contradições e oposições de todos os tipos que atravessam uma sociedade, mas também os indivíduos” (DELEUZE, 2010, p.56). Suas plateias reconhecem-se facilmente em cena, pois no palco são representados, infalivelmente, os pequenos dramas burgueses e os populares, dependendo da proposta do teatro: a família desunida, o adúltero, o conflito de gerações, a exploração do proletariado, a luta de classes, as injustiças sociais, etc.

Apesar disso, nos anos 70, Deleuze privilegiou esta produção por meio de uma atenção especial ao *teatro experimentação* de Carmelo Bene<sup>3</sup>, o qual tratou como uma indústria de criação efetivada por meio da

<sup>3</sup>(...) ao mesmo tempo, ator, autor, diretor e pensador do teatro; além de produtor, diretor e protagonista de cinema, bem como escritor, Carmelo Bene nasceu no sul da Itália, em Campi Salentina, na Província de Lecce, região da Puglia. Com 17 anos, ao final de seus estudos secundários, foi para Roma e matriculou-se na *Accademia de Arte Dramática*, onde permaneceu por um ano, tempo suficiente para aprender “o que não se deve fazer no teatro”. Concluiu que para alguém que quer ser ator, mais vale um ano na prisão que um ano nessa escola: pois “na prisão a gente pode aprender mais e se aborrecer muito menos”. No início da carreira, em 1958, apresentou-se em cantinas e pequenos teatros de Roma, onde ganhou admiradores. Quando surgiu a oportunidade, apresentou-se em grandes teatros, como o *Scala* de Milão, e foi aclamado por um grande público, embora sempre suscitando polêmicas e tendo carregado, por longo tempo, a fama de “maldito”. Expressou sua arte em livros, palcos, telas de cinema e televisão, gravou discos e fez emissões radiofônicas. Em sua diversificada obra, conta-se, além de romances, que causaram boa impressão nos críticos, a reescrita de peças, alguns discos (*Manfred*, *Maiakovski*, *Hamlet Suite*, etc.), obras para a televisão (*Otello*, *Um Amleto*

variação contínua e pela minoração do poder. Para o filósofo, foram as experimentações de Bene que expressaram o “verdadeiro poder do teatro”:

O verdadeiro poder do teatro não é separável de uma representação do poder no teatro, mesmo que seja uma representação crítica. Quando ele escolhe amputar os elementos de poder, não é apenas a matéria teatral que ele muda, é também a forma de teatro, que cessa de ser “representação”, ao mesmo tempo, que o ator cessa de ser ator. Ele dá livre curso a outra matéria e a outras formas teatrais, que não teriam sido possíveis sem essa subtração (DELEUZE, 2010, p. 33).

Carmelo Bene fez suas experimentações a partir das peças teatrais já com estatuto de reconhecimento popular, tais como *Pinóquio*, *Romeu e Julieta*, *Ricardo III*. Bene não pretendeu escrever, por exemplo, outra peça sobre Shakespeare, mas, perante a peça original, “CB procede de outro modo e é mais inovador. Suponhamos que ele ampute a peça originária de um de seus elementos” (Idem, p.28). É uma operação que subtrai e amputa elementos de poder da peça tradicional, não havendo, para Deleuze, qualquer possibilidade de um procedimento adicional. Para tanto, são substituídos personagens, textos, cenários, vestimentas, isto com vistas a neutralizar qualquer forma de poder do Estado. “(...) onde CB talvez vá o mais longe possível em sua construção teatral. O que é amputado aqui, o que é subtraído, é todo o sistema real e principesco” (Idem, p.30). Sua experiência se efetiva na produção do que Deleuze chamou de “uma peça de menos”, na qual amputa e neutraliza todo poder instituído molar da peça tradicional.

E o que Carmelo Bene amputa ou neutraliza, diz Deleuze, são os elementos de Poder, os elementos que fazem ou represen-

---

*di Meno*, *Riccardo III*, dentre outras) e mais de 10 emissões radiofônicas (*Amleto*, *Pinocchio*, *Salomè*, etc.). Um dos procedimentos marcantes da obra de Bene é a variação – característica imprescindível para Deleuze, como se verá: uma “mesma” obra recebia muitas versões e se espalhava pelos diferentes meios que usou para inventar sua arte: houve, por exemplo, além de *Maiakovski*, uma *Nostra Signora dei Turchi* romance, peça e filme; *Pinocchio de Collodi que segundo Bene* foi publicado em livro, ganhou três edições como peça teatral e uma emissão radiofônica. No entanto, essa variação não foi mera transposição direta de um veículo a outro, ou seja, não se tratava de peça de teatro filmada, romance adaptado para a tela, mas sim, de reinvenção da obra e do meio em que ela nasce sempre renovada” (HEUSER, 2012; Cf. BALESTRERI, 2004).

tam um sistema de Poder (Romeu representa o poder das famílias; os reis e príncipes, em Ricardo III, representam o poder de Estado...). São tais elementos que garantem, no teatro, a coerência do tema tratado e da representação propriamente dita. A “operação crítica completa”, então, é a seguinte (“verdadeira cirurgia”) (NUNES, 2004, p. 130).

A grande característica desta experimentação de Bene está na variação contínua de suas peças de teatro, na qual é rejeitada qualquer forma de valorização do maior, qualquer forma de poder instituído, “o que é subtraído, amputado ou neutralizado são os elementos do poder, os elementos que fazem ou representam um sistema do poder” (DELEUZE, 2010, p. 32). Neste sentido, podemos dizer que estas experimentações são dispositivos que produzem novas potencialidades. “Elas afetam as personagens que, em um cenário normatizado, estariam enrijecidas, e que, em um cenário menor, desprendem-se e entram em variação, em movimento desordenado, porque já estão livres das relações de conflito comum nos cenários de poder” (NABAIS, 2006, p. 210).

No movimento em variação contínua, em que as cenas vão acontecendo no teatro de Bene, Deleuze evidencia sua força na ideia de que é preciso retirar as marcas do poder para liberar as potencialidades que estariam oprimidas no interior dos textos teatrais e afirmar a não representação, isto é, a diferença. Segundo Nabais (2006, p. 217), o conjunto dos recursos aos quais Bene recorre estão ligados “à subtração dos elementos estáveis do poder, que vai liberar uma nova potencialidade de teatro, uma força não representativa sempre em desequilíbrio”.

As técnicas dramatúrgicas de Bene, para despoticizar o poder vigente, são aquelas que evidenciam a sua minoração como a repetição das palavras para negá-las, a anulação da fixação dos papéis ou dos contextos, a variação contínua, as intensificações sonoras com a substituição de músicas clássicas pelas populares, a potencialização da mulher como figura de devir-minoritário, a amputação e subtração das personagens de Poder do Estado, entre outros. Para Nabais, “todos estes dispositivos de minoridade são técnicas literárias e cênicas, radicalmente originais, [funcionam] para retirar os elementos do poder de uma peça teatral já estabelecida como canônica” (Idem, p. 210). Bene dificulta o trabalho dos atores, o meio utilizado em seu modo de operar no teatro, “impõe obstáculos

aos atores: os objetos e figurinos são obstáculos que o ator-personagem deve transpor, ou dos quais deve se desfazer e utilizar de novo” (NUNES, 2004, p. 96). Este modo implica em uma atuação que transborde as situações de conflitos, confrontos ou oposições. Conflitos ou relações de poder são, para Deleuze, sempre já padronizados, codificados, institucionalizados, é precisamente por isso que o teatro que está sujeito a conflitos, continua a ser um teatro de representação. “Bene pretende substituir a representação dos conflitos pela presença da variação, como elemento mais ativo, mais agressivo” (DELEUZE, 2010, p. 57).

Bene nos apresenta um teatro duro e cruel justamente por distorcer o já conhecido e sentido, o já estabelecido que tenha o estatuto do poder majoritário, isto é “que supõe um estado de poder ou de dominação” (Idem, p. 16), onde a representatividade é do poder de uma maioria. Enquanto o teatro clássico apresenta este enrijecimento e fixidez, uma vez que suas personagens apenas interpretam questões individuais com constantes e tipos permanentes, as distorções de Bene centram-se na constituição de suas personagens, é este seu objeto e objetivo e nada mais: “a peça acaba com a constituição do personagem, ela só tem como objeto o processo dessa constituição, e não se estende para além dele” (Idem, p. 31). As relações de poder são precisamente o que aparecem para serem jogadas, que subtraem e neutralizam o desenvolvimento conceitual das personagens. Ao distorcer e dissolver o poder majoritário, Bene tira o próprio poder que o teatro tem, tira o poder que o ator clássico possui, “faz subtrações nos textos clássicos, (...) retira partes e personagens para fazer aparecerem as virtualidades” (NUNES, 2004, p. 125), em virtude de neutralizar os conflitos a partir de dentro. O resultado é a invenção de novas relações dramáticas, que se configuram não pelas relações de poder, mas pelas relações de velocidade ou lentidão, uma vez que envolvem as ações na própria cena. Pois, segundo Heuser:

Deleuze nos faz ver Bene operar em cena a partir de uma peça originária clássica, abrindo mão, entretanto, de sua “classicidade”, isto é, subtraindo o Poder de Estado manifesto no sistema real e principesco da obra original. Esta operação deixa de lado toda reverência a autores e a textos e dá vida nova a eles. Intensifica suas forças, amputa ou neutraliza os elementos que fazem ou representam um sistema de Poder, tanto do poder

que está sendo representado quanto do poder do próprio teatro, aquilo que é poder no teatro: O Diretor, O Ator, O Texto, O Diálogo (HEUSER, 2012, p.180-181).

Bene dá preferência aos menores. Por exemplo, ao reescrever as produções literárias, estas ganham formas de intervenção, de ruptura em relação às peças tradicionais, “é um teatro de uma precisão cirúrgica” (DELEUZE, 2010, p. 29). Bene despotencializa uma personagem maior, para potencializar uma personagem menor através da variação contínua. E, assim, a cena de “menos” é feita usando uma variação, um estilo de beleza, uma melodia de desequilíbrio ao ponto de promover, no teatro, um devir-minoritário. Para Nunes, “quando Deleuze se refere à minoração em Bene, não fala apenas sobre as operações de subtração/amputação nos clássicos, mas diz que ele ativa um devir-minoritário do próprio teatro” (2004, p. 125).

Mas como essa “amputação”, subtração, minoração do poder funciona?

O funcionamento deste outro estilo de dramaturgia enfatiza o surgimento de protagonistas e histórias, além da própria roteirização teatral que se permite experimentar. Personagens antes coadjuvantes como as mulheres e as personagens esvaziadas de poder em geral ganham visibilidade no teatro de experimentação, que pela própria nomeação, não se fixa, é mutante e produzido pelos afetos e perceptos, pela variação dos temas e formas deste teatro. Tentando expressar em palavras essa experimentação, acreditamos que para compreendê-la faz sentido pensar aquilo que Deleuze nomeou de “*continuum* de variação”, Bene faz seu teatro acontecer em alta velocidade, de modo que qualquer forma pode ser distorcida e, portanto, qualquer repetição de um gesto ou de uma palavra já carrega a deformação temporal. Nada pode e deve ser do plano da reprodução ou representação, busca-se o inédito, o não dito e o ainda não sentido. A subtração proposta por Bene em peças já encenadas e notadamente reconhecidas pelo poder oficial do teatro como “peças maiores”, tal como as peças clássicas de Shakespeare – *Ricardo III* e *Romeu e Julieta* – funciona pela retirada de trechos, despotencializando personagens até então envoltos de poder, para que a variação pudesse acontecer; vejamos a citação de algumas experimentações de Bene apresentadas em outras análises:

Em *Romeu e Julieta*, por exemplo, amputa Romeu, fazendo, assim, crescer o personagem Mercuzio (que, no “original”, morre logo no início da peça). No caso de Ricardo III, Bene retira os personagens que representam o Poder de Estado (reis, príncipes e todos os nobres), deixando aparecer a relação de Ricardo com as mulheres, ou melhor, com o feminino. Deleuze diz que essa peça não trata do engendramento de um homem de Estado (o Rei Ricardo), mas da constituição de um homem de guerra (com suas deformidades, suas próteses e suas variações): Ricardo está mais interessado em reinventar uma máquina de guerra, “com o risco de destruir o aparente equilíbrio ou a paz de Estado”. E é isso que Carmelo Bene faz aparecer em cena; tudo está em estado de variação contínua: componentes linguísticos e sonoros, ações, gestos, objetos, etc. (por exemplo, balbucios, dicção deformada/gaguejante, personagens escorregam/caem lentamente, objetos que caem e devem ser apanhados, figurinos que atrapalham os movimentos, atores têm que suplantar os objetos ao invés de manipulá-los, etc.) (Idem, p. 130).

Joga-se um jogo teatral, que coloca em um estado de variação contínua todos os elementos e ações da cena como paixões, ações, atitudes, objetos, movimentos. Para Deleuze, a variação contamina tudo “como uma linha de fuga criadora” (DELEUZE, 2010, p. 55). Isso tem implicações para a linguagem e para o som, mas também transformam gestos, atitudes, ações, objetos, paixões, ou seja, tudo o que é maior perde força na medida em que é enunciado o menor até então inivável e imperceptível nas relações de poder, liberando, assim, devires inauditos a fim de impor resistência e criar linhas de fuga: “devires contra a História, vidas contra a cultura, pensamentos contra a doutrina, graça ou desgraça contra o dogma” (Idem, p. 36). Para Deleuze, quando há uma mudança na linguagem, na forma de ação de cada ator, isto gera um impacto sobre elementos não-linguísticos, colocando os componentes internos da variação da linguagem, bem como os elementos externos até então adormecidos, em mutação. O corpo, gestos e até os figurinos seguem a mesma variação como o idioma, mas “é preciso que a própria variação não deixe de variar, quer dizer, que ela passe efetivamente por novos caminhos sempre inesperados” (Idem, p. 60).

Para pensarmos o que de fato o teatro interessa à Filosofia de Deleuze e Guattari, principalmente a experimentação proposta por Carmelo Bene, teremos que transpor a análise de que a visualização da variação contínua na dramaturgia teatral materializa a emergência da minoridade, do menor, não só no campo da possibilidade, mas na atualização do menor, da língua menor. As operações menores funcionam contra um poder estabelecido em obras já pertencentes a uma formatação fechada, a um idioma principal, a uma linguagem forte e uniforme, a uma língua maior, onde a expansão nacional ou global, bem como o poder se efetivava até então. Neste sentido, o teatro é importante para a filosofia, pois, a partir destas experimentações minoritárias, há a possibilidade de se perceber outras formas de estar no mundo, possibilidades de intensificação de devires menores e de criação de conceitos.

Para Deleuze e Guattari, a língua menor é vernáculo, é uma comunidade linguística ou de gueto. Composta por apenas um mínimo de constantes ou homogeneidade estrutural, a língua menor é uma linguagem em variação contínua. Ela cria ao mesmo tempo em que é praticada pelas comunidades, e está em perpétuo desenvolvimento. Mas há um ritmo de mudança, um *continuum*. É esta coerência que permite que qualquer língua menor encontre as suas próprias regras e assim não se reduza a uma simples mistura de dialetos.

Nesta perspectiva, o maior para Deleuze e Guattari produz o discurso de uma política enrijecida e tradicional, articulada com uma Filosofia maior, com a História, com o teatro clássico, centrados na universalidade e no princípio de identidade. Maior é padrão hegemônico que sustenta uma política de dominação. O minoritário, ao contrário, justamente por não ser parte de um sistema homogêneo, estabelecido, pode devir, pode vir a ser outra coisa, pode criar e proliferar. O fluxo minoritário proporcionado pela variação incessante é a potência de criação, que se contrapõe a um fluxo estabelecido que já não pode criar, mas apenas repetir o mesmo. Em outras palavras, o minoritário habita a fronteira, produz linhas de fuga; não está entre o plano individual e o coletivo, mas entre dois sistemas de referências distintos que os atravessam: a multiplicidade maior/molar e a menor/molecular.

Como Deleuze pede para discernir entre uma maioria normal, e uma minoria como estados correlatos anormais? Um tercei-

ro mandato em separado, ou melhor, algo que não se identifica totalmente com um termo que ele chama de “Minority”, e também o “limite inferior”, que, como indicado pelo sufixo, significa uma transação, um movimento ou um processo (SEBERTIN, 2003, p. 2 – tradução nossa).

Uma minoria, no entanto, não se mede pela quantidade, pelo número ou por qualquer outro método de separação, mensuração ou classificação. Podemos compreender minoria como “um devir no qual nos engajamos”, como “a potência de um devir, enquanto maioria designa o poder ou a impotência de um estado, de uma situação” (DELEUZE, 2010, p. 63-64). Deste modo, a noção de minoria refere-se a traços de singularidades que se articulam num processo criador, rompendo com as estratificações predominantes. O minoritário está em movimento constante de potencialização frente a uma segmentaridade dura, molar; o menor está em processo, criação de novas formas de estar no mundo, que quebra a lógica tradicional de uma política majoritária; menor aqui é a própria linha de fuga frente à molaridade, quer seja, do Estado, da Igreja, do casamento, do sexo, etc. Menor é a possibilidade de alcançar a linha de transformação na História, é a própria singularização.

Se as minorias são importantes é menos por representarem um modelo que por constituírem um meio propício para a proliferação dos devires, para o traçado de linhas de fuga e a subversão de um modelo majoritário. Porque, do mesmo modo que se devém animal, também, e mais geralmente, se devém sempre menor – mulher, índio, negro, *sudaca* (enquanto que sempre comportam, como dizemos, processos e componentes de fuga que se subtraem à própria formalização, e isto em virtude de que nunca foram tidos em conta por uma ordem maior que os negligencia tanto na política como na história): só uma minoria pode servir de meio ativo para o devir, mas em tais condições que por sua vez deixa de ser um conjunto definível com relação à maioria (PELLEJERO, 2006, p. 175).

Esse jogo entre molar e molecular, entre maior e menor, agencia movimentos que implicam em ação do indivíduo, a qual pode ser entendida como a politização da própria vida. Quando falamos em hegemonia

de uma política de existência molar, entendemo-la como uma instituição majoritária que domina e impõe um poderio jurídico ao homem que se encontra em uma condição inferior, é, portanto, uma política inteira dita maior que atravessa a vida em todos os aspectos; mas do outro lado do jogo, há uma política de existência molecular se agenciando enquanto acontecimento, enquanto desterritorialização minoritária daquela política hegemônica. Pensar esta desterritorialização que faz estar de outra forma no mundo e que faz ser flexível diante das variações dos acontecimentos, que possibilita novas experimentações que despersonalizam para personalizar-se de outra forma permite-nos começar a compreender os sentidos do tornar-se outro, do devir.

O fluxo menor, na medida em que opõe resistência ao hegemônico, está em constante luta para transbordar o sistema dominante da política maior por meio da criação de linhas de fuga. Minoria significa, portanto, um estado no qual qualquer um pode estar; processos que se constroem no “entre”, na singularidade de cada um, sejam negros, mulheres, homens, índios, animais; o menor na perspectiva de Deleuze e Guattari é aquele que está sempre na luta por alguma causa, luta pela existência, luta pela vida. Minoria e maioria não se definem pela quantidade. O que realmente define uma maioria é a força normalizadora de um modelo, como por exemplo: “homem”, europeu, “macho”, “adulto”, inteligente, hetero, urbano, branco (cf. DELEUZE, 1992). Em um breve texto intitulado *Filosofia e Minoria*, publicado no Brasil em 1978, no jornal gaúcho *Correio do Povo*, Deleuze apresenta uma definição de maioria que posteriormente será retomada por D&G em *Mil Platôs*:

Minoria e maioria não se opõem apenas de uma maneira quantitativa. Maioria implica uma constante ideal, como um metro-padrão com relação àquele que se avalia, se contabiliza. Suponhamos que a constante ou o padrão seja **homem – branco – ocidental – macho – adulto – racional – heterossexual – habitante de cidades – falando uma língua standard**. É evidente que o “homem” tem a maioria, mesmo se ele é menos numeroso que os mosquitos, as crianças, as mulheres, os negros, os camponeses, os homossexuais... etc. É que ele aparece duas vezes; uma vez na constante, e uma vez na variável da qual se extrai a constante [os grifos são do autor].

Por sua vez, uma minoria não tem padrão, não tem modelo, está em construção contínua, em processo. O menor é a própria realização da molecularidade frente ao molar, ao majoritário, frente à ordem linear, historicista, cronológica da vida de qualquer um. Trata-se de um curto-circuito dessa ordem, uma vez que rompemos, por meio de movimentos de variações imprevisíveis, com as representações, que do ponto de vista maior, nos definem como sujeitos com uma identidade e uma estrutura de expectativas determinadas.

É uma ruptura com as funções que nos são assinaladas, enquanto sujeitos dos dispositivos históricos de poder e de saber nos quais nos encontramos comprometidos: o que nossa sociedade espera de nós, o que o mercado de trabalho espera de nós, o que a escola espera de nós, o que nossas famílias esperam de nós, o que nós próprios esperamos de nós, etc. Indeterminando esses horizontes de expectativa, essas estruturas de controle ou de disciplina, o devir-menor nos abre ao (im)possível [isto é, impossível pensado do ponto de vista maior] (PELLEJERO, 2011, p. 19).

Essa ruptura com as representações comuns que tentam determinar a vida de todo mundo, a resistência contínua à opinião majoritária do senso comum, ao fatigante reino do consenso, da comunicação e da informação é o que torna possível estabelecermos uma ética da resistência, do menor frente ao maior, ética do minoritário, das minorias de todo tipo: “todas as minorias das quais cada um de nós está composto, sem reservar este termo a uma categoria da população, imigrantes ou outros” (MENGUE, 1994, p.139). Para o intérprete deleuziano francês (Idem, 1994, p.80), a ênfase que D&G põem na necessidade de sempre recomeçar, de lutar contra os poderes, as ordens e estratificações de todos os tipos, a fim de liberar os fluxos de desejo, “é o que define a posição por excelência ética”. Trata-se também de uma ética do vivido na média em que

avalia sentimentos, condutas e intenções, referindo-os a modos de existência imanentes que eles supõem. A ética leva em consideração os modos de ser das forças vitais que definem o homem por sua potência, pelo que ele pode, pela intensidade (MACHADO, 2010, p. 26).

Tal ética implica em inventar novas formas de pensar, de agir e de atuar. Em suma, é de uma arte de viver que se trata. Arte esta que é pensada por Deleuze e Guattari próxima a artistas e escritores.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que Carmelo Bene é um deles, na medida em que foi um inventor contínuo de seu tempo e de seu espaço, de sua arte e de sua vida que constantemente se transformaram sem a adesão a formas consolidadas, mas por meio de procedimentos de minoração, uma vez que, em suas palavras, “os verdadeiros grandes autores são os menores, os intempestivos. É o autor menor quem dá as verdadeiras obras-primas, o autor menor não interpreta seu tempo, o homem não tem um tempo determinado, o tempo depende do homem” (*apud* NUNES, 2006, p. 35). Já, na literatura, interessa para nós a aproximação que Deleuze e Guattari fizeram à obra de Kafka e dela extraíram uma multiplicidade de devires de diferentes tipos, os quais tomaram como grandes figuras revolucionárias que compõem uma “literatura menor” atravessada por uma micropolítica, na medida em que a tônica está no verdadeiro conceito de devir: o devir-menor – Deleuze e Guattari insistiram sempre “não há devir majoritário, só há devir-minoritário” (1977). Neste sentido, em *Kafka: por uma literatura menor*, Deleuze e Guattari propuseram-se a pensar outros sentidos ainda para o conceito de menor, bem como puseram em relevo à produção literária kafkiana como uma máquina literária capaz de produzir a literatura de um povo que falta, o que para eles se trata também de um empreendimento político e ético, uma vez que explorar a operação de uma literatura menor de um povo em devir, de um povo que está em processo de se fazer, já é uma ética dos devires.

## REFERÊNCIAS

DELEUZE, G. **Conversações**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **O abecedário de Gilles de Deleuze**. Brasil: Ministério da Educação, “TV Escola”, 2001a. 1 filme.

\_\_\_\_\_. **Sobre o teatro**: um manifesto de menos. O Esgotado. Tradução Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2010.

DELEUZE, G.; BENE, C. **Superpositions**. Paris: Éditions de Minuit, 1979.

\_\_\_\_\_. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

\_\_\_\_\_. **O que é a filosofia?** Tradução Bento Prado Junior e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: 34, 1992.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. v. 3.

HEUSER, Ester Maria Dreher. **Pensar em Deleuze**: violência e empirismo no ensino de filosofia. Ijuí: Unijuí, 2010.

\_\_\_\_\_. Procedimentos de minoração: do teatro de Carmelo Bene à filosofia de Deleuze, In: SCHÜTZ, Rosalvo; ZIMMERMANN, Rainer (Org.). **Crítica e utopia**: perspectivas brasileiras e alemãs. Porto Alegre: Sulina, 2012.

NABAIS, C. P. **L'esthétique en tant que philosophie de la nature**: le concept de vie chez Gilles Deleuze. pour une théorie naturelle de l'expressivité. Regards sur la Littérature. Thèse pour le Doctorat en Philosophie. Université de Paris VIII – Vincennes – Saint-Denis. França, 2006.

NUNES, S. B. **Boal e bene: contaminações para um teatro menor**. 2004. ...f. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

MACHADO, R. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MENGUE, P. **Deleuze o el sistema de lo múltiple**. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2008.

PELLEJERO, E. **Mil cenários**: Deleuze e a redefinição da filosofia. Tradução Susana Guerra. 2010. (texto digitado).

\_\_\_\_\_. A estratégia da involução: o devir-menor da filosofia política. In: MONTEIRO, Silas Borges. **Caderno de notas 2: rastros de escrituras**. Canela: UFRGS, 2011.

SIBERTIN, G. B. **Pour une littérature mineure**: un cas d'analyse pour une théorie des normes chez Deleuze. Lille Universidade 3/UMR "conhecimento, textos e linguagem", 12 março de 2003. Disponível em: <[http://www.europhilosophie.eu/recherche/IMG/pdf/Deleuze\\_Litterat\\_Min\\_Art.pdf](http://www.europhilosophie.eu/recherche/IMG/pdf/Deleuze_Litterat_Min_Art.pdf)>. Acesso em: 17 dez. 2011.

Recebido em: 26/12/2013  
Aprovado em: 05/05/2014