

IMPLICAÇÕES POLÍTICAS NAS FORMAS DISCURSIVAS DE UMA LITERATURA MENOR: O CASO JOÃO GILBERTO NOLL

Doutoranda. Érika Kelmer Mathias (PUC-Rio)¹

RESUMO: *O trabalho relaciona o conceito de literatura menor de Gilles Deleuze com aspectos da receptividade do leitor e suas implicações políticas em discursos narrativos contemporâneos, como, por exemplo, a obra do escritor brasileiro João Gilberto Noll, principalmente, A céu aberto, Berkeley em Bellagio e Lorde.*

PALAVRAS-CHAVE: literatura menor, política, discurso, receptividade.

O trabalho pretende relacionar a teoria estética de Gilles Deleuze, principalmente no que diz respeito ao seu conceito de literatura menor, com perspectivas preocupadas com o aspecto da receptividade do leitor, concebendo a literatura como meio de intervenção social, o que lhe atribui um teor político de extrema importância. É justamente esse teor político que se deseja salientar, visto todo o interesse de literatura menor, hoje, conectar-se à possibilidade de “reformulação da questão política nas práticas de análise da literatura” (SCHOLLHAMMER, 2001, p.60), sem, entretanto, a retomada de uma literatura engajada (predominante nos anos 60 e 70). Assim, o que se deseja é entender qual a força política inerente a essa literatura que Deleuze nomeia “menor”, visto a mesma não passar pelas questões tradicionalmente vinculadas à política. Para tal, relacionaremos textos de e sobre Deleuze com outros que focam o aspecto da receptividade do leitor, principalmente do teórico Wolfgang Iser e, ao final, enquanto ilustração das questões abordadas, teceremos comentários sobre alguns romances do escritor brasileiro João Gilberto Noll, por se tratar de uma obra justamente sem conotação de engajamento político ou caráter ideológico de cunho nacional, mas que apresenta grande força política nos parâmetros aqui evidenciados.

Deleuze afirma que as “três características da literatura menor são de desterritorialização da língua, a ramificação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação” (DELEUZE e GUATTARI, 1977, p.28), sendo que as duas últimas vinculam-se essencialmente à primeira.

Para entender o que vem a ser uma prática motivada por um coeficiente de desterritorialização, faz-se necessário saber que a mesma vincula-se a dois aspectos: trata-se de uma literatura representativa de uma minoria e está ligada a uma minoração de uma língua, uma língua menor, uma língua adaptada a certa condição minoritária, como, por exemplo, o francês marroquino, ou o inglês indiano, **mas não somente**. Isso pode levar à errônea noção de que uma literatura menor se atém necessariamente a instâncias geo-políticas. Há sim, um aspecto geo-político, cultural e lingüístico, mas esse campo é somente um pretexto para o que, de fato, interessa a Deleuze: saber como se usa uma língua maior para uma língua menor. O próprio Deleuze diz, quando analisa a obra de Marcel Proust – o qual, inclusive, escreve no francês padrão –, que toda obra literária é escrita como que uma língua estrangeira em sua própria língua. Esse tipo de raciocínio pode levar a uma concepção binária muito perigosa, pois equivocada, uma distinção entre língua literal (pura) e língua literária (poética). Não estamos trabalhando com a idéia de um binarismo entre língua maior X língua menor, pois, na concepção de Deleuze, a língua menor é algo que se realiza **dentro** da língua maior, como que uma língua estrangeira dentro da própria língua.

¹ Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. E-mail: postlet@let.puc-rio.br

Importante dizer que o termo menor, em nenhum momento tem conotação de menos, de desqualificação, mas sim de uma **estratégia** que gera certa tensão na língua tida como oficial, criando um efeito de “fuga”, de **desterritorialização**.

Deleuze, ao apresentar a literatura de Kafka, salienta o fato de se tratar de um tcheco-judeu que não escreve nem em tcheco (língua da pátria), nem em iídiche (língua da comunidade judaica), mas em um alemão que não corresponde ao alemão oficial (da nação), e sim a um alemão “deficitário”, pois deslocado da língua maior, oficial, padrão, da língua ensinada nas escolas e que carrega consigo as ideologias da nação, com o que se intitula consciência e/ou identidade nacional. Deleuze aponta que, ao escrever nesse outro alemão, Kafka mina, por dentro, “a identidade e a ideologia da nação” (SCHOLLHAMMER, 2001, p.63) – não é para um **alemão** se reconhecer ali, enquanto cidadão, pertencente a uma pátria. Segundo Deleuze, esse é seu caráter imediatamente político, pois Kafka não está falando de alguém já representado no discurso oficial, ainda que de forma excluída (o louco, o bandido, o vagabundo, a vítima, o miserável, o solitário etc., seres somente nomeados e os quais sempre aparecem no discurso oficial com forte carga pejorativa), mas sim de uma comunidade possível, que pode vir a existir justamente por conta dessa nova expressão – menor –, “uma comunidade potencial” (DELEUZE E GUATTARI, 1977, p. 27). Assim, o objetivo principal dessa literatura menor é “forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade” (IDEM). Para tal, ela precisa – outro aspecto de seu caráter político – afirmar sua marginalidade em relação aos papéis representativos e ideológicos da língua, trata-se de um estrangeiro na própria língua, “deixando emergir o sotaque e o estranhamento de quem fala fora do lugar ou de quem aceita e assume o não-lugar como seu deserto” (SCHOLLHAMMER, 2001, p. 63).

Nesse sentido, o termo menor não se vincula ao termo “minorias” adotado pelos Estudos Culturais, no que diz respeito a guetos de escritores/artistas/teóricos, pois “o escritor não precisa efetivamente formar parte de uma minoria, basta ‘encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá’” (IDEM).

Esse tipo de literatura, evidentemente, gera um efeito diverso no receptor. Não são obras realizadas para gerar um efeito somente receptivo em um suposto leitor, como se a obra tivesse uma consequência no leitor, que a recebe simplesmente. Como se se escrevesse para um leitor que já se encontra lá, pronto para recebê-la. O efeito aqui é concebido como “enunciação coletiva de uma comunidade possível” (IDEM, p. 64), ou seja, não se trata de leitores que estão lá, prontos para receber algo, mas de uma comunidade **a ser formada** justamente em função da obra. Estamos falando de uma obra que se articula de modo tal que permite, pelo processo, pela **prática** de leitura, formar uma comunidade nova, justamente por conta desse processo. Isso parece, em um primeiro momento, algo paradoxal e um tanto difícil de ser explicado e concebido. Para tal, é preciso explicar a noção de literatura para Deleuze, com todas as suas implicações.

Deleuze concebe a literatura enquanto uma “máquina expressiva”, um dispositivo, um agenciamento. Não lhe interessa definir o que é a literatura – em nenhum momento ele tenta fazer isso, a não ser quando a concebe enquanto máquina, o que não chega a ser uma definição propriamente dita –, mas sim saber **como ela funciona**. A noção de literatura está, portanto, vinculada a uma *praxis*: são máquinas para criar experiências, ou seja, você não lê uma obra dessas, como, por exemplo, um romance de Kafka, para ver como a realidade é, mas para a experienciar! É nesse sentido que podemos falar do teor político na literatura menor, e nas artes menores como um todo; seu compromisso não é dizer o que é o mundo, mas intervir nele. Como? Permitindo vivências, experimentos de realidades que podem transformar o leitor/espectador em algo outro, visto o mesmo ter a possibilidade de sair dessa experiência transformado, pois, ao se ler um texto, você cria certos comportamentos, certas formas de agir, não pela temática (o que teria um aspecto

meramente informativo), mas pelo experienciado **no processo** de leitura, uma vez que nós, leitores/espectadores, também somos máquinas, funcionamos/agimos/intervimos no mundo.

Nesse sentido, a literatura não tem um caráter representativo, mas de um *locus* que permite experienciar coisas outras. O que a literatura busca não é representar a realidade, mas produzir **efeitos de realidade**, lembrando que a literatura menor opera o conceito de realidade enquanto agenciamento, enquanto prática. Esses efeitos de realidade, não existem no texto enquanto algo dado (representatividade), mas ocorrem **durante** o processo de interação do texto com o leitor, que, como já vimos, não pode ser qualquer um, mas um leitor disposto a interagir, a operar e ser operado pela máquina, ele também.

É nessa operação que se inscreve o surgimento do aspecto real do literário, que não está no texto, nem no autor, nem no leitor, nem no mundo social/concreto, mas em um outro lugar que só aparece no processo de agenciamento do texto. Trata-se de um tipo de enunciação necessária e fundamentalmente vinculada a um **aspecto performático**. Nada é mostrado, informado, enfim, representado enquanto um objeto dado, pois essa atitude condiz com o discurso da ordem – referencial, linear, lógico –, justamente aquele o qual esse tipo de literatura tem por objetivo (e função) minar, corroer.

Na literatura denominada menor, o que se busca é possibilitar experiências, algo que está ali virtualmente, para o qual você não pode apontar de um outro lugar, algo que precisa ser vivido, algo do qual não se pode falar, mas que é **real enquanto vivência**. Eis a força da enunciação performática, que, obviamente, precisa de um discurso outro que o discurso oficial, da língua maior. A questão é: o que há nesse tipo de texto/imagem que permite tal vivência? E como o leitor se relaciona com esse tipo de texto? O que ocorre durante o processo de leitura, que impossibilita uma identificação passiva e tranqüila com o objeto com o qual interage, mas que, ao contrário, força-o a passar por uma experiência estética com poder de transformá-lo?

Iser apresenta como qualidades do substrato literário: 1) apresentar uma alta plasticidade, entendida como a capacidade, o poder, de formar; 2) desconhecer qualquer tipo de constante, ou seja, nenhuma dessas formas produzidas num dado momento permanece como algo fixo, estável e 3) “se manifesta na reformulação do já formulado como um meio que atualiza o que permanece inacessível” (ISER, 1996, p.8), essa reformulação ocorre via escrita. A literatura, então, se apresenta como algo capaz de formar a plasticidade humana, ou seja, dar forma à capacidade humana de formar, sem dar definição a essa plasticidade. O fato de não dar definição à plasticidade é o que faz da literatura **literatura**, pois “as superações de limites é a condição de sua manifestação” (IDEM), assim, a tendência em dar forma da literatura **não pode** assumir uma figura definitiva².

O que se constata em algumas produções narrativas é que essas qualidades do substrato da literatura não permanecem disfarçadas ao leitor, ou seja, **o como** a literatura opera também pode ser evidenciado durante o processo de interação com o texto. Este como aparece justamente nos momentos de ruptura no processo interativo entre obra e leitor: como este deve se inserir nesse espaço virtual para que a interação se estabeleça, ele vai oscilar entre perceber 1) ou a capacidade de formar da literatura, 2) ou a forma que a plasticidade humana está adquirindo naquele instante. O que ocorre, então, é a presença de dois espaços não simétricos: o espaço de **como** fazer (apresentação) e o espaço de **o que** fazer (representação). Da “mistura” desses dois espaços, surge um terceiro, que cria uma oscilação no momento de se perceber a obra. É nessa oscilação que o leitor percebe que o que está apreendendo enquanto presença esconde uma outra, por detrás. O

² Iser não especifica um tipo de literatura ao fazer sua afirmativa, mas estamos pensando literatura aqui na moldura do conceito de literatura menor, de Deleuze.

leitor não pode perceber as duas coisas ao mesmo tempo, ou ele evidencia uma ou outra, sendo que o evidenciado irá sempre denunciar o obscurecido.

Isso se relaciona com o conceito de **real traumático** de Jacques Lacan, uma vivência do real que permite, justamente, experienciar a falha, a farsa da realidade tal como nos oferece o discurso oficial, ou seja, permite “ver” a impossibilidade de representação – em qualquer tipo de discurso. Para explicar isso, Lacan faz uso do conceito de imagem-tela.

A imagem-tela seria uma mediação entre o sujeito e o objeto, ou seja, o sujeito, ao se deparar com um objeto, projeta o que seu campo escópico “vê” em uma “tela” mental onde tal objeto se constitui enquanto imagem (nesse momento, trata-se já de uma representação), adquirindo, assim, uma significação para esse sujeito. Segundo Lacan, o sujeito só aciona o que o “olho vê” através de uma projeção, da construção de uma imagem para esse objeto “visto”, porém, como esse acionar é sempre via imagem projetada, o objeto “visto” nunca é apreendido pelo sujeito, o que leva à conclusão de que o objeto só pode ser percebido enquanto ausência: ele é o que está por detrás da imagem-tela. Lacan vai dizer que perceber essa ausência através da(s) imagem(ns) projetada(s) é sempre uma experiência traumática, pois o sujeito “se lembra”, momentaneamente, de que a imagem a qual está vendo não é o que pensa ser, mas a ausência que ele só pode perceber através dessa imagem e da qual não poderá falar, uma vez que falar sobre é representar e representar é projetar imagens que não correspondem à coisa falada: “the real (...) is defined as such as the negative of the symbolic, a missed encounter, a lost object (the little bit of the subject lost to the subject)” (FOSTER, 1994, p. 141). Esse “encontro perdido” só pode ser reavido enquanto **vivência** – experienciar é viver algo –, daí só ser possível no **presente**, no **agora**, e impossibilitar um antes ou um depois referencial. Essa vivência só pode ser experimentada por instantes extremamente breves, em que o sujeito deixa de ser sujeito para se tornar parte integrante de um mundo além dos conceitos e concepções já institucionalizadas.

Esse mundo além de conceitos, para além da representatividade, é o lugar da “vitalidade anônima e de intensidades sem sujeito” (SCHOLLHAMMER, 2001, p. 64), o lugar em que se realiza o que Maurice Blanchot denomina de “o Fora” da literatura, aquilo que não está ali enquanto presença, portanto, não está representado, mas enquanto vivência, portanto, experienciado, ou seja, é presente enquanto ausente. O que mais intriga a análise desse tipo de literatura é saber quais os mecanismos operados nessa construção para provocar tal sensação? Como funciona a máquina literatura, a grande indagação de Deleuze?!

Segundo os teóricos preocupados com esse tipo de questão, como, por exemplo, Deleuze, Guattari, Blanchot, Barthes, Derrida, a condição fundamental para tal prática é a abdicação do escritor de sua autoridade autoral. Somente com essa renúncia pode-se abrir um espaço para a iminência do que Blanchot denomina “neutro”, ou seja, aquilo que não é nem um “eu”, nem um “ele”, nem sujeito, nem objeto, mas o local em que sujeito e objeto se fundem, em que não se distinguem quais são as escolhas do escritor e quais são as demandas da máquina. De acordo com Deleuze, é nessa des-individualidade que uma comunidade se expressa (DELEUZE, 1977, p. 28), pois seria impossível se expressar na individualidade de um “eu” autoral, justamente porque se trataria de uma individualidade alheia. Todavia, em uma des-individualidade, abre-se espaço para qualquer outro se expressar, visto não haver ali uma forma já pré-determinada, que controlaria, ou cercearia certo tipo de expressão em prol de outro.

Nesse sentido, o termo central aqui é a renúncia do poder, tanto autoral quanto da receptividade. A renúncia ao controle tal como o concebemos do discurso oficial, para se permitir a vivência, a experiência de modos de ser, sentir, pensar outros. Tanto o escritor tem de estar ciente dessa condição quanto o receptor. Deleuze e Guattari vão comparar esse tipo de experiência a experiências da eminência da morte ou do gozo, momentos e “movimentos que põe o indivíduo

‘fora-de-si’, abrindo-o, em sua impossibilidade, ao Aberto que é uma comunidade” (SCHOLLHAMMER, 2001, p. 65). Esse lugar é gerado com a prática justamente de uma literatura menor, quando se cria uma outra língua no interior da língua. Isso faz com que toda a linguagem tenda “para um limite assintótico, agramatical, ou que se comunica com seu próprio fora” (DELEUZE, 1997, p. 9), ou seja, quando a língua perde sua forma e provoca uma instabilidade na realidade, permitindo-nos ver/ouvir outra coisa para além do que é identificado, imitado e/ou representado pela língua.

É certo que não podemos criar o universo da obra na vida, visto tratar de uma realidade que existe somente ali, no texto, mas essa realidade tem um valor interventivo; intervém na realidade da fantasia, do imaginário. A realidade do texto é tal que Deleuze trata a literatura como “**lugar** em que se manifestam novas visões e audições” (IDEM, p. 13. O grifo é meu.).

Notemos, por exemplo, certos aspectos de algumas narrativas de João Gilberto Noll. Uma constância básica em suas narrativas é a presença de um narrador/protagonista (na verdade o mesmo em todos os seus romances) que se apresenta de forma totalmente não individualizada. Esses narradores nunca têm nome, mas mesmo que o tivessem, isso de nada serviria enquanto mecanismo de individualização – basta vermos nos dois únicos romances em que o narrador aparece nomeado por João, *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*. São todos em primeira pessoa, o que, a princípio é outro mecanismo de individualização, de particularização, mas, de fato, todos se apresentam como um “ele”, completamente anônimo, que nunca sabemos de onde vem ou para onde vai, quem conhece, o que quer, todos sem um passado individualizado, sem uma história particular ou social, em suma, sem uma identidade que os façam participar/pertencer de/a um grupo nacional, social, étnico, ainda que, em alguns romances, o narrador apresente informações esporádicas sobre ser gaúcho, estar vindo ou ido para Curitiba, estar no Rio de Janeiro, em Bellagio, em Londres, não conhecer certa língua estrangeira, ou ser escritor. Em nenhum desses casos, permite-se qualquer noção de pertença do narrador a algo, ou seja, o texto não é realizado para que um gaúcho se reconheça ali, ou para que um brasileiro ou mesmo um escritor se reconheça ali, mas justamente para evitar esse tipo de relação texto-leitor. Não se trata de um discurso representativo de uma classe, ou grupo, ou “espírito”, mas de uma outra coisa. Ele poderia dizer que é de qualquer país/cidade no mundo, em nada alteraria sua essência, o que evidencia tratar-se de um homem do mundo.

Outro fator a ser evidenciado é que em muitas narrativas, sobretudo nas duas últimas, *Lorde* e *Berkeley*, aparecem ainda mais elementos que poderiam sugerir traços de identidade, inclusive no que diz respeito ao aspecto autobiográfico no discurso, a saber, o nome João para o narrador, o fato explícito de se tratar de um escritor, o caráter homossexual do narrador, as cidades onde está escrevendo, que de fato são experiências pelas quais o escritor passou, enfim, elementos que poderiam ser associados à vida de Noll, mas que, na verdade, não adquirem esse papel no “funcionamento” do texto. Que homem é esse, então? Quais são suas grandes características; o que ele possui de “grandioso” com o qual poderíamos desejar nos identificar? Justamente, trata-se de um homem solitário, sem contatos afetivos duradouros – a não ser em *Berkeley em Bellagio*, com a menina “afegã ou avizinhada” (NOLL, 2003, p. 81), com a qual ele busca um contato de cunho duradouro através da filha de seu parceiro ao final do romance (um livro, aliás, com um tom bem diferente dos demais) –, sem vínculos profissionais, políticos, residenciais, enfim, totalmente livre no mundo, um homem que pode se tornar qualquer coisa sempre, preso somente a sua condição de ser existente no mundo. Esse homem não é o autor, Noll, apesar de haver elementos de sua vida privada hora aqui hora ali (esses elementos, aliás, nada mais são do que indícios de sua vida privada transformados em algo outro no texto). Também não se trata de um homem que representa um tipo social, na idéia metonímica de um personagem que representa todo um grupo para poder, justamente, falar às grandes massas, à moda dos romances engajados das décadas de 60 e 70. Mas

de um homem **esvaziado de individualidade** para ganhar uma singularidade, a qual justamente lhe permite ser **qualquer** homem. É nessa singularidade que surge o espaço para o anônimo, para o informe, para a comunidade do porvir.

Nesse sentido, a leitura dos romances de Noll nunca são procedimentos passivos. Em geral provocam um grande “mal estar” em seus leitores, como, por exemplo, em *A fúria do corpo*, *A céu aberto* ou *Lorde*. O leitor é chamado a participar ininterruptamente do processo construtivo do discurso. A forma como isso se dá é, principalmente, por conta da impossibilidade de linearidade da narrativa. Não se consegue passar mais de uma página sem que uma ruptura se evidencie, seja um personagem entrando/se fundindo em outro, seja um discurso entrecortando-se/apropriando-se/emaranhando-se com outro etc., tudo em um jorro discursivo ininterrupto. Essas rupturas constantes impossibilitam o leitor de formar uma imagem narrativa a qual ele possa acompanhar até seu desfecho, ainda que absurdo – como que desenhos sem linha de entorno, com a narrativa constantemente “transbordando”, “derramando-se” de um limite não precisado, mas em constante “processo de”. Pelo contrário, o leitor, ao ser incessantemente interrompido, passa a **duvidar** de qualquer imagem que se insinue enquanto completa, pois começa a esperar pelo próximo momento de ruptura em seu processo de formação da imagem. Essa nova postura de dúvida do leitor não se dá de forma imediata, mas por conta do tipo de agenciamento que o texto exige do leitor quando esse se predispõe a percorrer o texto, ou seja, **o texto** provoca uma mudança de atitude no leitor, um procedimento outro no processo de interação.

Outro aspecto que efetiva essa questão é o fato dos romances deixarem o leitor, ao final, em uma situação de continuidade, de suspensão, pois eles não se findam. Evidentemente que, no âmbito físico, o romance termina, mas a forma como isso ocorre faz com que o leitor continue tentando, ainda, interagir com aquilo tudo. O texto consegue isso por conta do incômodo constante que sua escrita provoca.

Logicamente, o leitor tem a liberdade de, a qualquer momento, interromper a leitura. Mas perceba, o incômodo que o levou a tal atitude permanecerá por ali; ainda que seja para ele, de forma pejorativa, constatar “não ter dado conta” da leitura, o que, na verdade, pode ter ocorrido, mas em outro nível; não deu conta, talvez, de se deparar com a constatação da impossibilidade de sentido (em sua conotação oficial) que o texto provoca, a qual gera uma desarticulação em seu modelo de mundo do qual não quer se desfazer (provavelmente gerado pelo discurso oficial). Ousaria-se mesmo a conjecturar que esse breve incômodo o qual foi forçado a experimentar não o abandonará tão rapidamente. Pode ser que toda vez que tenha que lidar com o *nonsense*, se lembre, ainda que latentemente, da breve experiência a qual foi “forçado” a viver pelo texto, mesmo que não se lembre de nada a nível temático, mas a experiência foi visceral, traumática e, portanto, inesquecível quando atualizada, às vezes – senão na maioria delas –, por um mecanismo não controlado por ele.

Esse tipo de produção denuncia, enquanto **ato**, a impossibilidade de se representar, inclusive do discurso dito referencial, ou seja, da língua tida como maior. O que tal prática faz é escancarar a farsa desse tipo de “representação” oficial, do cidadão pertencente a esse ou àquele grupo (nacional, étnico, religioso, político, sexual etc, em suma, das instituições); permitindo a vivência do **poder ser**, da possibilidade de vir a ser qualquer coisa. Essa noção de porvir, em suas múltiplas possibilidades, mina qualquer estrutura de poder. O discurso oficial – o da língua maior –, que traz consigo toda a ideologia do grupo que se quer representado ali, precisa, para exercer o poder, gerar a idéia de pertença, o que se consegue através da noção de homogeneidade. Só assim se pode controlar. O que a literatura da língua menor faz é justamente escancarar tal farsa, a saber, de que é possível representar e, portanto, ser representado. Ela trata justamente de mostrar o vir a ser – disforme ainda – enquanto possibilidade. Poder ser qualquer coisa, inclusive o novo. Isso, para as instâncias de poder, é de extremo perigo, pois indivíduos que sabem não estarem sendo

representados não vão se submeter às instâncias de poder geradas por esse discurso, o que ameaça tal poder. Esse, talvez, seja o maior dos teores políticos da literatura menor. Permitir ao leitor vivenciar a farsa da representação do discurso oficial, pois permite vivenciar a impossibilidade de qualquer representação. Imaginemos, por um instante apenas, o que tal saber poderia gerar nas estruturas de poder dos grupos sociais tal como o conhecemos! Eis o grande papel político da literatura menor, seu grande perigo e, por isso mesmo, sua força!

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. As três máquinas, In: **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987, pp. 144-160.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- FOSTER, Hall. **The Return of the Real**. Cambridge, Massachusetts, London: An October Book, The Mit Press, 1994.
- ISER, Wolfgang. **O Fictício e o Imaginário**. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 1996.
- KRISTEVA, Júlia. **The Powers of horror**. Columbia University Press, 1984.
- NOLL, J. G. **Berkeley em Bellagio**. São Paulo: Francis, 2003.
- _____. **A céu Aberto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. **A fúria do corpo**. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- _____. **Hotel Atlântico**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- _____. **Lorde**. São Paulo: Francis, 2004.
- SCHOLLAMMER, K. E. As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari. In: **Ipotesi**, Juiz de Fora v. 5, n. 2, p. 59-70, 2001.