

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

Fernando Tôrres Pacheco

**GILLES DELEUZE E O CIRCUITO VITALISTA DAS INTENSIDADES ENTRE
ARTE E FILOSOFIA**

Belo Horizonte
2023

Fernando Tôres Pacheco

**GILLES DELEUZE E O CIRCUITO VITALISTA DAS INTENSIDADES ENTRE
ARTE E FILOSOFIA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Orientadora: Virgínia de Araújo Figueiredo

Coorientadora: Cíntia Vieira da Silva

Belo Horizonte
2023

100 Pacheco, Fernando Torres.
P116g Gilles Deleuze e o circuito vitalista das intensidades entre a
2023 arte e a filosofia [manuscrito] / Fernando Torres Pacheco. -
2023.
240 f. : il.
Orientadora: Virgínia de Araújo Figueiredo.
Coorientadora: Cintia Vieira da Silva.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia.

1. Filosofia - Teses. 2. Diferença (Filosofia) - Teses.
3. Estética – Teses. 4. Pintura - Teses. 5. Deleuze, Gilles, 1925-
1995. I. Figueiredo, Virgínia de Araújo. II. Silva, Cintia Vieira
da. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de
Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Gilles Deleuze e o circuito vitalista das intensidades entre arte e filosofia

FERNANDO TORRES PACHECO

Tese submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA, como requisito para obtenção do grau de Doutor em FILOSOFIA, área de concentração FILOSOFIA, linha de pesquisa Estética e Filosofia da Arte.

Aprovada em 27 de fevereiro de 2023, pela banca constituída pelos membros:

Profa. Virgínia de Araújo Figueiredo - Orientadora (UFMG)

Profa. Cíntia Vieira da Silva (UFOP)

Prof. Silvio Ferraz Mello Filho (USP)

Prof. Walter Romero Menon Junior (UFMG)

Profa. Giorgia Cecchinato (UFMG)

Prof. Gonzalo Patricio Montenegro Vargas (UNILA)

Belo Horizonte, 27 de fevereiro de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Virginia de Araujo Figueiredo, Professora Magistério Superior - Voluntária**, em 28/02/2023, às 13:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Walter Romero Menon Junior, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 02/03/2023, às 14:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Giorgia Cecchinato, Professora do Magistério Superior**, em 03/03/2023, às 12:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Silvio Ferraz Mello Filho, Usuário Externo**, em



04/03/2023, às 11:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gonzalo Patricio Montenegro Vargas, Usuário Externo**, em 06/03/2023, às 10:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cintia Vieira da Silva, Usuário Externo**, em 06/03/2023, às 16:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2106518** e o código CRC **D20145E0**.

À memória de Roberto Machado

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES e ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais, pela viabilização e pelo suporte à pesquisa.

À professora Virgínia Figueiredo, pela orientação, pela confiança, pela disponibilidade e pelo engajamento irrestrito à minha pesquisa. Agradeço também por todas as trocas e conversas que tivemos, um verdadeiro aprendizado filosófico.

À professora Cíntia Vieira da Silva, por me acompanhar mais uma vez em outra etapa do meu percurso na pesquisa, com toda competência e amizade.

Aos professores Gonzalo Vargas, Silvio Ferraz, Giorgia Cecchinato e Walter Menon pelas conversações e contribuições na banca de defesa.

Aos professores Pedro Hussak, idealizador, e Rodrigo Duarte, coordenador do projeto CAPES/Cofecub da linha de Estética e Filosofia da Arte UFMG/UFRRJ/Université Paris 1. Aos demais professores e professoras do Departamento de Filosofia da UFMG, com quem tive a sorte de conviver e aprender, em especial as professoras Giorgia Cecchinato e Alice Serra. Agradeço ao professor Jacinto Lageira e à École Doctorale Arts Plastiques, Esthétique et Sciences de l'Art da Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, que me acolheram na França para o doutorado sanduíche. Aos professores Guillaume Sibertin-Blanc e Emmanuel Alloa pela ajuda em temas pontuais.

Aos servidores da secretaria do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFMG, em especial ao André, pela eficiência e cuidado.

À minha mãe Fátima, por todo o companheirismo e por sempre ter acreditado nas minhas apostas. Ao meu irmão Daniel e à tia Mara, obrigado por todo o carinho e força.

Aos amigos, velhos e novos, daqui e de alhures, todos os que compõem comigo as minhas linhas de vida, sem vocês nada disso seria possível.

*“Lost my shape
(...) I feel like an accident”*

Talking Heads

RESUMO

O problema inicial que orienta os caminhos percorridos por essa tese é bem simples: é possível afirmar que há uma estética no pensamento de Gilles Deleuze? Dentre o corpo da obra produzida por Deleuze, encontra-se uma vasta pesquisa que gira em torno das artes (na literatura, na música, nas artes plásticas, no cinema, etc), presentes não só em livros exclusivamente dedicados à essa temática, mas implicadas mesmo em livros que, aparentemente, teriam como norte de preocupação somente a filosofia. É porque o próprio pensamento deleuzeano se define por uma aliança de transversalidade com outras áreas do saber que todos os seus escritos são contagiados por temas que não são restritos à filosofia e a construção de conceitos. Sabendo, no entanto, que Deleuze nunca se inseriu entre os já reconhecidos filósofos estudados na área da Estética, a questão inicial torna-se premente. Portanto, nessa pesquisa, veremos como o pensamento da Diferença, ao recusar os pressupostos representacionais, é suscitado a estabelecer zonas de contato com as artes, como maneira de ampliar o seu campo de sentido mesmo. O pensamento filosófico não tem primazia hierárquica sobre o pensamento artístico e as duas instâncias colaboram em conjunto para a criação de novos conceitos e seres de sensação. Há, nesse sentido, a adoção de uma perspectiva genética que anima esses pensamentos, cuja instância primordial é a intensidade. Revelados os pressupostos, os circuitos intensivos que se estabelecem entre arte e filosofia nos levam a investigar a pintura, os seus procedimentos e o que, nela, eleva a potência do pensamento a criar conceitos filosóficos. Essa investigação só se torna possível ao convocar artistas plásticos que formulam pensamentos em torno do ato de pintar. Entre vários outros, o artista Francis Bacon tem espaço privilegiado, tendo em vista o livro *Francis Bacon, lógica da sensação*. Somente após cruzarmos essas encruzilhadas poderemos então responder a pergunta motivadora desta tese.

Palavras-chave: Filosofia da Diferença. Intensidades. Pintura. Estética. Francis Bacon.

ABSTRACT

A simple problem initially guides the paths this dissertation will take: is it possible to assert that there is an aesthetic in Gilles Deleuze's thought? Among the body of work produced by Deleuze, there is a vast amount of research revolving around the arts (literature, music, visual arts, cinema, etc.). The arts are present in books thematically relative to them exclusively, and are also implied in works that are apparently focused only on philosophy. Because Deleuzian thought itself is defined by a transversal alliance with other fields of knowledge, all of his writings are impregnated with themes not restricted to philosophy and the construction of concepts. However, acknowledging that Deleuze is never included among the most renowned philosophers in the area of Aesthetics, the initial question becomes pressing. We shall therefore see how the thought of Difference, while refusing the assumption of representationality, is compelled to establish zones of contact with the arts, as a way to expand its own field of meaning. Philosophical thought has no hierarchical primacy over artistic thought, and both domains collaborate in order to create new concepts and beings of sensation. In this sense, a genetic perspective is adopted, which animates these thoughts, and its primary instance is intensity. Deleuzian assumptions thus exposed, the intensive circuits established between art and philosophy incites us to investigate painting and its procedures - and what, in painting, elevates thought's potency to create philosophical concepts. This investigation is only possible by summoning visual artists who develop thoughts about the act of painting. Among many others, artist Francis Bacon features prominently, considering Deleuze's book *Francis Bacon: the logic of sensation*. After traversing these crossroads, we shall be able to answer the question which set in motion this dissertation.

Keywords: Philosophy of Difference. Intensities. Painting. Aesthetics. Francis Bacon.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Paul Cézanne – Les pots de fleurs (1911).....	76
Figura 2 – William Turner – Vapor numa tempestade de neve (1842).....	78
Figura 3 – KA e a estátua do faraó Hor.....	153
Figura 4 – Mosaico da abside de Saint Apollinaire en Classe (séc. VI).....	164
Figura 5 – A Sagrada Família (entre 1504 e 1505).....	168
Figura 6 – El Greco – O enterro do Conde de Orgaz (1587).....	169
Figura 7 – Leonardo da Vinci – A última ceia (entre 1495-1497).....	176
Figura 8 – A portrait of George Dyer talking (1966).....	185
Figura 9 – Two men working in a field (1971).....	185
Figura 10 – Study of nude with figure in a mirror (1969).....	186
Figura 11 – Painting (1978).....	186
Figura 12 – Figure standing in a washbasin (1976).....	187
Figura 13 – Lying figure in a mirror (1971).....	188
Figura 14 – Portrait of George Dyer in a mirror (1968).....	188
Figura 15 – Self-portrait (1973).....	189
Figura 16 – Lying figure with hypodermic syringe (1963).....	191
Figura 17 – Painting (1946).....	191
Figura 18 – Triptych – Three studies of the male back (1970).....	196
Figura 19 – Triptych – Three studies for a self-portrait (1967).....	200

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- NPh 1962 *Nietzsche et la philosophie*
PCK 1963 *La philosophie critique de Kant*
DR 1968 *Différence et répétition.*
LS 1969 *Logique du sens.*
AO 1972 *L'Anti-Œdipe.*
K 1975 *Kafka. Pour une littérature mineure.*
D 1977 *Dialogues*
MP 1980 *Mille plateaux.*
FB 1981 *Francis Bacon. Logique de la sensation.*
LP 1985 *Le pli. Leibniz et le baroque.*
C2 1985 *Cinéma 2, l'image-temps.*
P 1990 *Pourparlers 1972-1990.*
QP 1991 *Qu'est-ce que c'est la philosophie?*
LE 1992 *L'épuisé.*
CC 1993 *Critique et clinique*
N 2001 *Nietzsche*
ID 2002 *L'île déserte et autres textes.*
DF 2003 *Deux régimes de fous.*
SM 2007 *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel.*
PCD 2007 *Pintura: el concepto de diagrama.*
KT 2008 *Kant y el tiempo*
LAT 2015 *Lettres et autres textes*
WG 2015 *What is grounding?*

As citações estarão dispostas no corpo do texto, acompanhadas das referências das traduções consagradas em português do Brasil, entre parênteses. As referências dos textos brasileiros se encontrarão após uma barra.

No caso das referências a *Mille plateaux*, os correlatos em português serão antecidos pelo volume da seguinte forma – *V1, V2, V3, V4 e V5*. Por exemplo: (MP, p. 425 / V4, p.162).

Todas as citações traduzidas de próprio punho constarão com a abreviatura t.n. (tradução nossa), a fim de minimizar os excessos e repetições que poluem o corpo do texto.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 0 – GRAU ZERO? DO FUNDAMENTO À DIFERENÇA	23
CAPÍTULO 1 – A DIFERENÇA COMO INTENSIDADE E O EMPIRISMO TRANSCENDENTAL	32
1.1 – O empirismo transcendental	34
1.2 – A forma pura do tempo e a cesura do Eu	36
1.2.1 – O tempo fora dos eixos.....	42
1.2.2 – O Eterno retorno.....	44
1.3 – Ideias intensivas, intensidades ideadas	53
1.3.1 – O indeterminado, o determinável e o determinado.....	54
1.3.2 – A determinabilidade, a determinação recíproca e a determinação completa.....	57
1.3.3 – A gênese do espaço ou da extensão.....	64
1.3.4 – Características da intensidade.....	66
1.3.5 – A individuação.....	67
CAPÍTULO 2 – A IMAGEM PICTÓRICA	74
2.1 – Pintura e catástrofe: o nascimento da cor	74
2.2 – A ubiqüidade do tempo	84
2.2.1 – O caos para Ilya Prigogine e Isabelle Stengers.....	87
2.2.2 – As pequenas percepções.....	89
2.2.3 – Sensação e percepção no debate (latente) entre Deleuze e Merleau-Ponty.....	96
2.2.4 – As artes e seu enfrentamento com o Caos.....	105
2.2.4.1 – Rasgar o guarda-sol.....	105
2.2.4.2 – Conservar as sensações – o cérebro.....	106
2.2.4.3 – Fazer o composto durar.....	108
2.2.4.4 – Suporte material, devir, plano.....	109
2.2.4.5 – Plano, estilo, devir.....	112
2.2.4.6 – Experimentação e dobra.....	114
2.2.4.7 – Ritornelo e plano de composição.....	118
2.3 – O clichê	124
2.4 – Molde, modulação e espaço-sinal	132
2.4.1 – A Figura e o figural.....	140
2.5 – Uma breve epistemologia da história da arte	144
2.5.1 – O espaço egípcio e o háptico.....	152
2.5.2 – O espaço grego e o tátil-óptico.....	158
2.5.3 – O espaço bizantino.....	161
2.5.4 – A liberação do fato pictórico: Michelangelo e o maneirismo.....	166
CAPÍTULO 3 – PINTAR O FATO	179
3.1 – Apagando o ilustrativo na pintura moderna	182
3.2 – A figura, a área redonda e o aplat: os três movimentos	184
3.3 – O devir-animal e a vianda	189
3.4 – O corpo sem órgãos e a histeria	192
3.5 – A cabeça e o grito	196
CONSIDERAÇÕES FINAIS: O CORPO VEM PRIMEIRO	202
REFERÊNCIAS	223

Bibliografia primária.....	223
Em parceria com Félix Guattari.....	223
Em parceria com Claire Parnet.....	224
Bibliografia secundária.....	224
Bibliografia digital.....	226

INTRODUÇÃO

Antes de mais nada, é preciso lembrar que este trabalho passou por desvios de rota. Seu projeto original previa um percurso um pouco diferente, ainda que o problema de fundo tenha permanecido igual – investigar a possibilidade da existência de uma estética no pensamento de Gilles Deleuze. Nosso primeiro itinerário previa uma perquirição da imagem do pensamento dogmática e os antídotos oferecidos por Deleuze para desfazer essa estratificação. A imagem do pensamento dogmática é definida, em resumo, por três características centrais: 1 – Pela veracidade do pensamento, que caracteriza o pensador como aquele que quer e ama o verdadeiro; 2 – pelo inatismo da ideia, que postula formalmente o verdadeiro no pensamento de antemão; 3 – pela reta natureza do pensamento e o bom senso universalmente partilhado, em que o pensar é caracterizado como o exercício natural de uma determinada faculdade, bastando portanto pensar verdadeiramente para pensar com verdade. Todas essas características são formatações que regem o pensamento através do seu aparato meramente representacional, recognitivo, condicionando a captação da diferença por meio do conceito do idêntico, naquilo que o diverso do dado empírico destaca enquanto semelhança entre si.

Nossa hipótese inicial buscava realçar a existência de uma espécie de remanejamento do sentido da ideia de imagem nos escritos de Deleuze. Para isso, recortamos três fases distintas no corpo de sua obra como pontos exemplares de apresentação dessa modificação. A primeira era essa que consistia justamente em apresentar os pontos de crítica deleuzeanos em torno da imagem representativa do pensamento. Numa segunda fase passaríamos em revista a ideia de imagem como máquina de captura de forças, a partir dos estudos em torno da pintura. O último momento consistiria em mostrar como a imagem passa a apresentar o tempo diretamente quando o pensamento filosófico toma como aliado o cinema moderno.

Mas toda pesquisa está sujeita a atravessamentos de fluxos indômitos, impossíveis de serem determinados de antemão em qualquer projeto. (Talvez o destino dos projetos de pesquisa filosóficos seja mesmo o fracasso, perante os devires que têm que enfrentar, perante a catástrofe que não dão conta de enfrentar por antecipação). E, no entanto, o fracasso de um tópico pode dar espaço para a recepção, a captura de novos germes. Pois foi o processo de pesquisa que possibilitou que o conceito de imagem perdesse protagonismo, mesmo que o tema permaneça ainda na tese com alguma relevância. Muitas vezes é preciso deixar que o texto reclame suas próprias direções, que deixemos um pouco de lado as preconcepções do projeto, para que um método um pouco mais experimental tome as rédeas do processo. É que,

como atestam Deleuze e Guattari, a boa modulação do conceito principia por um afeto ativo, que é o próprio *gosto filosófico*. Ao invés de agirmos a partir de uma instância moderadora, visando um regramento daquilo que foi estipulado de antemão num projeto, orientar-se pelo gosto filosófico permite-nos estipular um tipo de modulação “em que a atividade conceitual não tem limite nela mesma” (QP, p.76/p.102). O gosto como potência do conceito opta por vias muitas vezes desconhecidas e que fogem ao princípio de razoabilidade, mas que, por vezes, nos remetem a paisagens e descobertas excepcionais.

Por esses motivos, o tema da imagem do pensamento dogmático deixou o primeiro plano da pesquisa. Esse rearranjo ocorre quando percebemos uma extrema relevância do caráter genético das intensidades, que está na base de toda a discussão estética do pensamento deleuzeano. Entendemos que a imagem do pensamento continua tendo a sua importância, inclusive tendo sido tema principal em trabalhos consagrados, mas nosso pressuposto inicial (aquele que traça uma relação direta entre essa imagem estratificada e as outras posteriores) nos pareceu um tanto precipitado, já que *é a relação entre as intensidades e as Ideias* que animam, em princípio, essa nova perspectiva que Deleuze nomeará como as *condições de experiência real*. Em resposta à uma carta de Joseph Emmanuel Voeffray¹, Deleuze declara que a primeira ideia para se conceber o empirismo transcendental (que, como veremos no primeiro capítulo, configura o exercício paradoxal das faculdades) parte do princípio em que *as condições de experiência possível se tornam as condições de experiência real*. Quer dizer, para que se entenda como se dá o exercício transcendente das faculdades, que possibilita a comunicação de uma faculdade à outra por meio de um acordo discordante, é preciso partir da ideia das condições reais da experiência como sua *gênese*. Coincidentemente esse mesmo tema aparece tanto em *Diferença e repetição* quanto em *Lógica do sentido* como relacionado à estética². É somente a revisão do tema estético por meio das condições de experiência real que irá realinhar as suas faces tornadas duais por Immanuel Kant. Para Deleuze, a Estética padece de uma “dualidade dilacerante” (LS, p.300/p.265), pois por um lado a teoria da sensibilidade só pode ser pensada como forma da experiência possível (como preconizado na Estética Transcendental, primeiro capítulo da *Crítica da razão pura*) e, por outro lado, a teoria da arte é tratada como *reflexão* da experiência real – tal como se constata na *Analítica do belo* da *Crítica do juízo*. Somente quando pudermos fazer com que as condições de experiência em

¹ Cf. LAT, 2015, pp. 89 ss.

² É verdade que o tema do empirismo transcendental tem gerado estratégias de abordagens muito diversas, como a doutrina das faculdades kantiana, o empirismo humeano, a lógica do sentido, o problema da síntese passiva, a repetição psicanalítica, etc... A que escolhemos é a da ciência do sensível que, como veremos, trata-se da primeira ocorrência do empirismo transcendental em *Diferença e repetição* e está relacionada diretamente com o problema estético.

geral se tornem condições de experiência real é que a obra de arte aparecerá como experimentação. E ainda, somente quando essas condições reais da experiência são afirmadas em sua plenitude é que o pensamento pode então se livrar de sua imagem dogmática – esta pautada nos princípios da identidade do conceito, na oposição dos predicados, na analogia dos juízos e na semelhança da percepção. *Portanto, a gênese do pensamento é a mesma gênese de uma estética.*

Mas falta ainda apresentar como é que se dá esse processo genético, da experiência real para o pensamento, e ainda, como é que, partindo desse processo, chegamos à individuação de uma determinada obra. Para isso, apresentamos no primeiro capítulo quatro pontos singulares que o sustentam, sendo eles: 1) a perspectiva hölderliana do sujeito cingido kantiano como promotor da síntese do tempo puro; 2) a leitura do eterno retorno nietzscheano, responsável pela distribuição nomádica das diferenças do Ser Unívoco; 3) a aliança feita com Salomon Maimon para operar a crítica e a reivindicação da gênese do esquematismo kantiano – para estabelecer, enfim, as condições de experiência real; 4) os processos de individuação promovidos pela dramatização das Ideias com as intensidades.

Esses quatro pontos singulares orientam de certa maneira a explicação de como Deleuze concebe um campo transcendental sem sujeito, quer dizer, o jeito como o pensamento irá atuar com as intensidades sem que precise passar por uma formalização geral do entendimento, ou seja, pelos *a priori*, tal como se concebe na filosofia kantiana. De sua parte, Deleuze defende uma reformulação crítica do aparato transcendental, de modo que as Ideias da faculdade do pensamento e as intensidades sensíveis se comuniquem diretamente em um processo de co-determinação. Eis aí o que se entende, portanto, por *empirismo transcendental*. Nesse caso, são as séries diferenciais das Ideias e das intensidades que entram em relação recíproca, para daí constituir geneticamente individuações, sejam elas virtuais ou atuais. Cada Ideia será definida no momento em que conseguimos delimitar um *caso* que, por sua vez, carrega uma série de aspectos ou acontecimentos cujas relações nos permitem definir a sua natureza. Todo processo de determinação, para Deleuze, deve descrever por um lado a delimitação de um problema e, do outro lado, consumir sua individuação espaço-temporal. Esse jogo da determinação recíproca será chamado de “método de dramatização”. É ele que promoverá a gênese das individuações, que estão na base de formação dos mais simples organismos até o desenvolvimento de subjetivações complexas. Por conseguinte, a própria obra de arte constitui-se por meio de um processo de individuação material específico, carregando consigo variedades e nuances que necessitam ser explicadas. E é justamente

dessas nuances que tratamos no segundo capítulo, ao nos debruçarmos sobre o tema do ato pictórico.

O segundo capítulo parte inicialmente das análises que Deleuze faz dos testemunhos de artistas como Cézanne e Paul Klee a respeito do princípio mesmo do ato de pintar. Para tanto, nos servimos principalmente dos seus seminários conduzidos no ano de 1981, quando a pintura se tornou para ele um mote de investigação. Ao pesquisar as entrevistas de Cézanne para Joachim Gasquet, Deleuze se depara com uma ideia particular do pintor que diz respeito à uma catástrofe que invade o pensamento. Essa ideia de catástrofe configuraria a centelha propulsora para que o artista iniciasse o seu plano de composição artístico. Não somente Cézanne, mas também Paul Klee relata a ideia de uma catástrofe prefigurando o ato mesmo de pintar: para um, a catástrofe possibilita o nascimento da cor; para o outro, ela é indiciária da necessidade de que um “caos” saia dali. Portanto o pintor é esse que, na *práxis*, consegue domar, modular esses devires trazidos pela catástrofe, não permitindo que essa instância tome todo o quadro de assalto, o que configuraria a derrocada do pintor. Temos aí um caráter exemplar de como as intensidades agem diretamente no corpo do artista, pela via das sensações, estimulando-o a tornar visíveis essas forças invisíveis numa tela. Já o pintor Francis Bacon precisa proceder por meio de um *diagrama*, responsável pela modulação dessas forças no quadro. Como toda força aparece de um acaso, é preciso que o pintor atue por processos de experimentação para fazer surgir na tela uma Figura singular. O processo baconiano passa por uma série de procedimentos técnicos que visam deslocar uma certa codificação pré-determinada no próprio pensamento do artista, como instâncias imagéticas insistentes, as quais conhecemos por *clichês*. A luta do artista é a luta contra o clichê. Nesse sentido, é preciso que o artista consiga eliminar os regimes de visibilidade vigentes, que poluem tanto o quadro em branco quanto o seu pensamento, para daí começar a mediar as forças que o mobilizam no diagrama que irá compor.

Tendo em vista os relatos desses artistas (e de outros), Deleuze relaciona essa ideia de diagrama defendida por Bacon com a ideia de máquina abstrata: essa capaz de capturar as forças caosmóticas que atingem o pensamento do pintor. A máquina abstrata é o aparato transcendental que opera em agenciamentos concretos. É a partir dela que podemos verificar o sistema diagramático de modulação, conduzindo sinais portadores de ondas informacionais: os devires ou forças que irão se atualizar no quadro por tonalidades de cores e/ou de luzes. A máquina abstrata da pintura se relaciona diretamente com os princípios de molde e modulação. A comunidade das artes, para Deleuze, divide um problema comum: em todas elas, não se trata de reproduzir formas, mas de captar forças. O regime de analogia da estética

não se confunde com qualquer abstração formal derivada de uma regra mimética e rejeita a semelhança como fonte de qualquer obra artística. Por esse motivo é preciso atentar-se ao princípio genético que as constitui: a modulação em arte indica caminhos, meios que escapam de qualquer semelhança a um modelo pré-definido. A modulação reorganiza os preceitos clássicos do hilemorfismo, cuja definição geral afirma que uma matéria amorfa é determinada pela forma. Para a doutrina hilemórfica, o princípio de individualidade é sempre anterior e superior ao seu processo de individuação. Deleuze, apoiado na filosofia de Gilbert Simondon, sustenta uma perspectiva processual molecular na formação das obras de arte. Anterior à forma, há um processo de informação de singularidades intensivas que se comunicam entre o elemento material individuado e o seu processo individuante. Há, portanto, todo um processo de acoplamento, de conexão de forças e materiais que antecede qualquer forma supostamente fixa ou a qualquer matéria supostamente homogênea.

É nesse mesmo sentido que Deleuze irá concordar com as definições de Klee e Henry Maldiney. No processo de modulação pictórica, há todo um ritmo que constituirá o momento *pático* da sensação, um momento não figurativo ou representativo. Essa sensação visual só se torna possível se o artista conseguir capturar no quadro uma potência vital que ultrapassa o domínio meramente visual e se torna multissensível. Cézanne chama essa instância multissensível de *lógica da sensação*: uma lógica não racional ou cerebral e que dependerá determinantemente do *ritmo* como princípio. É a relação intrínseca do ritmo modulado pelo artista com as sensações diagramadas em seu quadro que irão mediar cada sensação, seus níveis ou domínios (visual, auditivo, tátil, etc...). É por isso que Paul Klee, cuja definição Maldiney acompanha, ao mesmo tempo que defende que toda obra de arte é formal, registra que o processo criativo da obra (a *Gestaltung*) é superior à sua forma final (a *Gestalt*). As passagens dos movimentos aberrantes da imanência, das intensidades alucinatórias para as pulsações rítmicas, são facilitadas se tomamos como princípio as operações da *Gestaltung*. Pois não se trata, em obra de arte, somente da análise genética processual da forma pela via informacional. Há outro nível de modulações no processo criativo, que diz respeito à indicação temporal vigorada nas obras. O que entendemos por *estilo* em uma obra de arte, passa pela modulação de um ritmo, de uma manifestação temporal que se oferece ao espectador. Tomar a obra simplesmente pela sua *Gestalt* seria reduzi-la somente à sua expressão espacial. Traduzindo em termos deleuzo-guattarianos, a *Gestaltung* cumpriria o expediente do *ritornelo*, esse agente de captura de movimentos caóticos para outros meios, que oferece ritmo a esses movimentos aberrantes, promovendo neles agenciamentos de lentidões e velocidades. A ubiquidade espaço-temporal do plano de composição artístico é

delineado exatamente pelo ritornelo. É ele o responsável por fazer durar num composto artístico os gradientes de uma sensação, por contrair no plano material suas vibrações, suas qualidades e variedades. A função do ritornelo é operar a máquina de captura que contrai as vibrações do material disperso – e tornado vibrátil enquanto bloco de sensação qualquer no corpo – para em seguida canalizá-lo num plano material, tornando-o plano de composição, *obra*. Mas o bloco de sensações não se encerra na obra, pois o ritornelo sucumbe qualquer inclinação teleológica das artes. Blocos de sensações compostos ou planos de composição ou, por fim, obras de arte, são dobras do tempo moduladas por um artista. Essas dobras do tempo mantêm em si suas durações, mas que se desdobram no mundo em um processo cósmico. Ou seja, a razão suficiente de uma obra de arte é poder devir, desterritorializar, impor a sua trajetória rítmica intensificando a sua duração. A arte não é imitação, mas fábrica, máquina da natureza. Assim como os perceptos são retirados do tempo originário, de um *caosmos*, as forças diagramáticas de um quadro comunicam-se novamente com o mundo; esses perceptos, que se confundem com os ritornelos, são complementados por afectos, que nos fornecem devires. Ao mesmo tempo que a natureza fabrica novidades, o ritornelo da obra de arte fabrica novas dimensões temporais, novos ritmos, novos seres de sensação.

No último momento do segundo capítulo, fizemos a recuperação do que chamamos de uma epistemologia da história da arte, para acompanhar como determinados estilos de determinados recortes epistêmico-históricos configuraram o que Deleuze chamou de espaços-sinais. Em seus seminários acerca da pintura, quando explica a relação do diagrama com a modulação, Deleuze resume o processo do ato de pintar como modular a luz e a cor em função de um espaço-sinal. O sinal, que rege os movimentos de modulação através da informação molecular, é para a pintura o próprio espaço. É a partir desses pressupostos que ele se voltará para as análises de certos historiadores da arte, para designar instâncias singulares de espaços-sinais determinantes em momentos históricos circunscritos que encadearam os processos e o pensamento artísticos ao longo do tempo. A imbricação dessas verdadeiras epistemes da arte colocam em perspectiva como os movimentos artísticos se desenvolveram ou pensaram a arte de acordo com novas técnicas ou maneiras de pensar. Não se trata aqui de fazer um traçado evolutivo e positivista das artes, mas de tentar observar como essas maneiras de ser das artes influenciaram, foram desprezadas ou resgatadas por suas linhas sucessórias em relações que não se explicam por uma lógica historicista de tipo linear ou racional. Francis Bacon, por exemplo, toma o háptico egípcio e o maneirismo italiano, ao mesmo tempo que rende os mais diversos elogios ao estilo de Cézanne, ao responder sobre

sua própria pintura³. O desenvolvimento dessa parte do capítulo tem como objetivo mostrar como os movimentos artísticos, seus espaço-sinais, podem ou não ser determinantes para um modo de pensar não só artístico como filosófico ou até mesmo científico. Como Deleuze e Guattari defendem, entre arte e filosofia não há nenhuma petição hierárquica de valor. As duas instâncias do pensamento se dobram e desdobram uma sobre a outra, favorecendo novas criações de conceitos ou de seres de sensações. Assim também se dá em relação às ciências. Vale lembrar que o filósofo da ciência Alexandre Koyré, ao comentar um artigo do historiador da arte Erwin Panofsky sobre Galileu, defende que a atitude científica do florentino partiu antes de uma atitude estética. Essa tese sustenta que a assunção de Galileu sobre a natureza esférica dos corpos celestes é derivada de sua predileção ao classicismo em detrimento do maneirismo⁴. Há, portanto, toda uma ação determinante dos movimentos estéticos sobre as nossas maneiras de pensar, e é o que os historiadores da arte como Riegl, Worringer, e Wölfflin conseguiram mostrar na apresentação dos espaços-sinais de civilizações como a egípcia e a grega, ou de movimentos culturais-religiosos como o bizantino e o barroco, ou em estilos artísticos como o classicismo e o maneirismo. Deleuze se interessa por esses temas sobremaneira, não só por facilitar a compreensão das técnicas empregadas na pintura de Francis Bacon, mas no sentido de perseguir o problema da percepção orgânica nas artes, trazido principalmente pelo classicismo, e como ele se engendra nos outros campos do saber de forma decisiva. Suas análises críticas sobre a percepção orgânica e a ideia de organismo são importantes para o desenvolvimento da construção de um *Corpo sem órgãos*. Pois, partindo dos esquemas de modulação, independentes de qualquer semelhança, cada obra se torna um campo vibrátil de signos capazes de promover afecção. A maneira como esses signos são modulados é que irá determinar o modo como se expressam. É aqui que o diagrama se conecta com o Corpo sem órgãos.

No terceiro capítulo privilegamos o encontro entre o pensamento deleuziano e a pintura de Francis Bacon. A aproximação de Deleuze a Bacon pode ser explicada muito em razão das entrevistas concedidas pelo artista e crítico de arte David Sylvester. Nelas podemos constatar uma série de afinidades entre o pensamento estético de Bacon com a filosofia deleuziana. Todo o interesse do artista em desfazer o caráter figurativo, narrativo e ilustrativo da pintura em prol de um experimentalismo que abraça as forças do acaso fazem do artista um aliado de Deleuze para as suas elaborações. A figuração tem por objetivo ilustrar uma realidade do mundo de tal forma que estabeleça uma conexão ou síntese da verdade entre a

³ Cf. SYLVESTER, 2007.

⁴ Cf. KOYRÉ, 1982.

representação e o dado representado. Todas as coisas representadas em um quadro figurativo entram em relação harmônica de comunicação, de tal sorte que há sempre uma história, uma narrativa subjacente que o anima. Portanto o regime de signos que orienta esse tipo de representação é o do legível: a representação como um tipo de escritura imagética significativa que deve ser interpretada, lida pelo espectador. Espera-se do espectador que ele decodifique esse material significativo. Para Bacon, é preciso que a pintura liquide com o imperativo dessa codificação ilustrativa, que neutraliza a possibilidade de a obra agir por si mesma. Por esse motivo ele adota uma série de estratégias técnicas, como o isolamento da Figura de qualquer possibilidade de relações no quadro, para poder chegar ao *fato pictórico*. É por isso que Deleuze toma a ideia do Figural de Lyotard, esse regime de visibilidade não-discursivo, anterior a qualquer significante possível, para explicar esse procedimento baconiano. Assim, a área redonda como espaço de isolamento, a Figura isolada e o movimento da Figura em direção à superfície plana consistem os três momentos de um atletismo dessa figura em direção à sua própria anulação. Toda a obra de Bacon consiste em apresentar um acontecimento da Figura, em mostrar as forças que incidem nela como espasmos que a incitam a escapar de sua forma, que a impelem à sua própria deformação. Sua pintura traça uma verdadeira interação com devires, constituindo zonas de indiscernibilidade e incerteza entre o homem e o animal, uma perspectiva disjuntiva de tensão entre os elementos corpóreos apresentados na Figura, que não permitem uma associação entre matéria e forma. São forças acidentais que eclodem no corpo promovendo todo um esforço auto-deformativo por parte da Figura.

Portanto, não é possível identificar nos quadros de Bacon qualquer princípio orgânico-transcendental, máquina abstrata do paradigma bem fundamentado da visão, orientada pela lógica da semelhança da percepção e pela analogia do juízo. As figuras de Bacon liberam as linhas intensivas subjacentes ao organismo, às formas bem ordenadas da ilustração. Toda a obra de Bacon consiste em capturar forças cósmicas do mundo para fazê-las resultar em efeitos imediatos de sensações, agindo diretamente no corpo do espectador, como último movimento desse ritornelo dos seus *matters of fact*.

Nas considerações finais, intentamos responder à pergunta que guiou essa pesquisa, se é possível dizer que há uma estética deleuziana. Com esse objetivo, nos valem tanto do artigo de Jacques Rancière, cujo título lança a mesma pergunta, e de um artigo em resposta a ele, escrito por Arnaud Villani. Numa tentativa um tanto espúria de responder a esse questionamento, Rancière confessa não conhecer a obra de Deleuze e busca analisá-lo dentro dos limites de seus próprios pressupostos teóricos. Compreendemos que o nível de distorção

proporcionado pelo artigo de Rancière ultrapassa os limites éticos de análise filosófica ao, entre outras coisas, igualar o “projeto estético deleuzeano” com a ideia já amplamente difundida da morte da arte – inaugurada por Hegel e complexificada até os dias de hoje por autores diversos. Como sublinhou Villani, “a decisão de confiar no autor é uma simples exigência de leitura, entendendo-se que, se temos o direito de pensar o que quisermos de um autor, ninguém tem o direito de atribuir-lhe concepções que ele expressamente recusa”⁵. Por esse motivo, boa parte dessas conclusões finais se definem por nossas objeções ao texto de Rancière e a reiteração de que é preciso analisar os processos moleculares que formam a gênese do pensamento deleuzeano, se o seu interesse fosse mesmo o de investigar se há uma estética em sua teoria.

No entanto as considerações não se resumem somente a meras refutações, que não costumam produzir nenhum conceito novo. Mas, tomando a companhia do texto de Villani, nos deparamos com conclusões coincidentes às que chegamos, de que somente pela avaliação da ideia de gênese do sensível e seus desdobramentos intensivos poderemos descobrir o que pode ser entendido como estética para Deleuze. Mais ainda, essas análises levariam a toda uma revolução no campo da estética, já que Deleuze recusa toda a estética da representação e clama por uma *estética do sujeito ativo*. É o que Villani propõe e nós acompanhamos nessa tese: ao invés de uma estética é preciso inaugurar uma *estésica* – o estudo das habilidades, das aptidões ou dos agenciamentos produzidos *com* as intensidades, *com* as sensações.

⁵ “La décision de faire confiance à l’auteur est *simple réquisit de lecture*, étant entendu que, si on a le droit de lui prêter des conceptions qu’il refuse expressément”. VILLANI, p. 99, t.n.

CAPÍTULO 0 - GRAU ZERO? DO FUNDAMENTO À DIFERENÇA

Enquanto historiador da filosofia, Gilles Deleuze procurou sempre se afastar dos meios esquemáticos de reprodução dessa canônica disciplina, da zona de conforto de que goza o boneco de ventríloquo, que ressoa *ipsis litteris* a voz e a narrativa do seu manipulador – os grandes manuais, a propedêutica e os seus métodos engessados. Para ele é preciso conduzir a história da filosofia para o procedimento da pintura: “é preciso fazer semelhante, mas por meios que não sejam semelhantes, por meios que sejam diferentes” (P, p. 186/p. 169). Entendendo a filosofia como criação de conceitos e não como reflexão ou comunicação, o historiador da filosofia deve-se perguntar a que tipo de problemas os conceitos cunhados por determinados filósofos procuram responder. Portanto não basta redizer o que disseram os filósofos, mas também procurar dar vazão ao tácito e ao não dito, aos signos latentes naquilo que se diz.

Seu posicionamento crítico em relação aos procedimentos da história da filosofia se agencia diretamente a todo o seu exame minucioso da filosofia da representação. E se ele articula filósofos deveras distintos – como por exemplo Platão, Descartes, Leibniz e Kant – é porque toma como norte de preocupação ressaltar um ponto de convergência dos seus territórios filosóficos: a necessidade de bem fundar os seus conceitos, dar a eles um princípio de razoabilidade congnovente, um fundamento. Não é porque Deleuze estaria preocupado com o começo da filosofia que a questão do fundamento se coloca; a sua preocupação se volta exatamente para *o porquê da pergunta pelo fundamento*. Pois afinal, o que é fundar?

Durante os anos de 1956-1957, Deleuze promoveu um seminário sob o título *Qu'est-ce que fonder?*, reunindo ali uma série de filósofos, que vão de Platão a Heidegger, com o intuito de dar um panorama à questão do fundamento⁶. Não dispomos, no entanto, de uma publicação deste curso sob coordenação do próprio autor. É graças as notas tomadas por Pierre Lefebvre e a disponibilização dessas notas no site da internet *webdeleuze*, de Richard Pinhas, que podemos ter acesso a elas. Vale ainda ressaltar o precioso trabalho da recente tradução americana do curso em questão (a tradução que utilizamos aqui), onde podemos localizar as passagens referenciadas em suas aulas, dispostas em notas de pés de página devido à cuidadosa pesquisa destes mesmos tradutores.

⁶ Como se trata de um curso, e como Deleuze está mais preocupado em apresentar uma geografia do pensamento do que uma história da filosofia, cujos processos do pensamento supostamente se dão de maneira linear, não nos preocupamos aqui em fazer uma edição de apresentação dos autores de acordo com a historiografia filosófica canônica, e sim pelo modo como os problemas surgem no próprio discurso deleuziano.

A pergunta a respeito do ato de fundar remonta à passagem da mitologia para a filosofia. O ser humano concebe fins naturais ao mesmo tempo em que essa percepção do mundo produz algo mais, “pela própria virtude de ser humano” (WG, p.13, t.n.)⁷. Deleuze nos aponta que os ritos cerimoniais são a forma de tornar um determinado fim natural em um acontecimento histórico celebrado pela memória. A morte, por exemplo, deixa de ter um valor de mera finalidade natural e é alçada à categoria de acontecimento histórico a partir dos ritos cerimoniais funerários. O que acontece nessa passagem da natureza para a cultura? A transformação dos fins naturais em valores culturais oferece o infinito aos seres humanos. É nesse processo que o ser humano se coloca uma *tarefa infinita* e, o propósito ao qual somente ela serve, é de permitir ao próprio ser humano uma maneira de conceber os fins naturais que não sejam mais simplesmente por uma via direta. Deslocar os fins naturais para o lado de uma tarefa infinita é dar um novo valor à própria experiência humana, é tornar o problema do fundamento um problema filosófico. O *fundador* então não é aquele que funda, mas *aquele que propõe a tarefa infinita*. A questão surge no momento em que uma atividade qualquer já não se relaciona com o seu agente, quando há o distanciamento necessário para se procurar um critério ou uma razão que fundamente essa relação. Ora, aquele que apela a um critério ou razão quer dar-lhe *validade* e ao pretender dar-lhe validade, reclama por um direito, por uma petição de princípio. Essa petição, *esse direito de validação é o próprio fundamento*. Conseqüentemente a pretensão de validação, de fundamentação, submete o fundamento mesmo às exigências de uma petição de princípio, o que quer dizer o exame mesmo do que é o fundamento. Como a esfinge, o fundamento requerido devolve ao seu requerente uma questão. Logo, “o fundamento ele mesmo deve ser fundamentado” (WG, p. 16, t.n.)⁸. Em resumo, “fundar é apelar a um fundamento” (WG, p. 17, t.n.)⁹.

Assim sendo, o fundamento será aquilo que dará ou não o direito àquilo que o exige. Ele se dispõe somente enquanto um terceiro, entre o pretendente e o seu pretendido; o fundamento é “a instância que concede o pretendido ao pretendente” (WG, p.22, t.n.)¹⁰. Por exemplo, quando Platão insere o método de divisão em sua dialética o que está em jogo é justamente a reivindicação de um bom fundamento para uma cópia que pretende uma determinada qualidade. O problema não é mais a sua identificação, mas a sua *autenticação*. Tomemos a ideia de Justiça: para Platão somente a justiça é justa. Os pretendentes à qualidade de justo devem passar pela prova da *diairesis* e serão classificados de acordo com a sua ordem

⁷ “[...] by virtue of being human”.

⁸ “The ground itself must be grounded”.

⁹ “[...] to ground is to appeal to a ground”.

¹⁰ “[...] the instance which will make the claimed yield to the claimant”.

de participação no fundamento. O “próprio do fundamento é dar a participar [...], assim, aquele que participa e que participa mais ou menos, em graus diversos, é necessariamente pretendente” (DR, p. 87/p. 102). Temos, por meio do método diairético, a divisão entre as boas cópias e as cópias más, aquelas que se relacionam por direito ao modelo e aquelas que só se aproximam por pretensão, mas são excluídas do princípio de autenticação da ideia.

Mas se o fundamento se apresenta como um terceiro, entre o pretendente e o pretendido, nem por isso ele é em si terceiro. Em realidade ele é mesmo primeiro, e só é o terceiro porque “trabalha nas sombras, no inconsciente” (WG, p. 23, t.n.)¹¹. Questiona-se então o motivo de os filósofos tomarem o fundamento como um terceiro. Deleuze responde que ele “é a instância invocada por e sob a exigência ou a pretensão de como submeter a coisa à sua pretensão” (WG, p. 24, t.n.)¹². Há sempre, no entanto, o perigo de se perder de vista a coisa (ou mesmo o próprio filósofo se perder) ao submetê-la ao crivo do seu fundamento e uma surpresa ou uma decepção é o que pode resultar desse trâmite. Para que a questão do fundamento se torne um pouco mais compreensível, lanço mão de alguns dos exemplos basilares expostos por Deleuze em seu curso antes de adentrar no modo como o próprio entende-o para as bases da sua filosofia da diferença.

É com David Hume que Deleuze começará a investigar o processo pelo qual o problema do fundamento foi deslocado para um princípio transcendental do conhecimento. Para Hume, conhecer é ultrapassar o dado, pois ultrapassar o dado da experiência é poder dizer mais a respeito daquilo que o próprio dado nos oferece. Quando ele formula a conhecida máxima de que não se pode ter certeza de que o sol nascerá novamente amanhã ele estava convicto de que o sol nasceria todos os dias. Sua questão se lança para um outro problema mais específico: de onde vem essa certeza? O que está em jogo é o fundamento da indução: com que direito fazemos uma inferência do passado para o futuro? Deleuze, parafraseando Hume, diz: “eu vou além do dado se eu julgo, mas não é o dado que pode explicar que o ser humano ultrapassa o dado” (WG, p. 26, t.n.)¹³. Dessa maneira, é preciso saber de onde vem a assertiva de que conhecer é ir além do dado e a resposta de Hume é que somente o hábito pode fundamentar o conhecimento humano. Sendo o hábito a repetição de casos similares derivados da própria experiência subjetiva, o fundamento do conhecimento é psicológico.

Kant dá um passo além da interpretação psicológica de Hume. Para ele o fundamento está baseado num princípio subjetivo, mas não psicológico: é a inauguração da subjetividade

¹¹ “[...] it works in the shadow, in the unconscious”.

¹² “[...] is the instance invoked by and in the demand or the claim, so as to yield the thing to this claim”.

¹³ “I go beyond the given if I judge, but it is not the given which can explain that the human being goes beyond the given”.

transcendental. Não só o sujeito ultrapassa o mero dado, mas o dado se submete a esse ultrapassamento. Pela tese kantiana, é necessário que a natureza se submeta aos mesmos princípios da natureza humana e não o contrário. “É preciso que o sol, enquanto dado, seja submetido aos mesmos princípios pelos quais a minha consciência do sol depende quando eu digo que ele nascerá amanhã” (WG, pp. 28,29, t.n.)¹⁴. Sendo assim o fundamento não pode ser mais derivado de um princípio psicológico, mas de “um princípio da submissão do dado ao conhecimento” (WG, p. 29, t.n.)¹⁵. Kant toma como fato o conhecimento ao, por exemplo, analisar a matemática e a física como evidências do conhecimento. A ideia de uma unidade de temperatura, por exemplo, é sempre uma ideia como possível. “A ideia coloca o objeto como sendo capaz de existir (...) e a existência não adiciona nada à ideia. (...) A existência não é dada num conceito; ela é dada ao conceito no espaço e no tempo” (WG, p. 32, t.n.)¹⁶. São precisamente os juízos sintéticos *a priori* que possibilitam novas predicções ao conceito de sujeito ao mesmo tempo em que dá as condições de existência dos objetos de experiência. Tornando o conhecimento possível, o fundamento do sujeito transcendental traça o seu domínio: ele é somente conhecimento do fenômeno, sendo o fenômeno *o ser enquanto aparecer* e não a aparência que esconde o ser. Por outro lado o númeno é a realidade superior dada no pensamento puro e nunca um objeto do conhecimento. Além disso, o fundamento kantiano impõe um limite para o conhecer. Pretender um conhecimento *a priori*, sem nenhuma experiência envolvida, é ir além dos limites do conhecimento, é fazer metafísica. O fundamento kantiano, ou seja, o sujeito transcendental, tem essas três características cruciais: a condição, a localização e o limite.

Heidegger se mantém kantiano até certo termo. Também para ele, o que difere o ser humano dos outros seres é a sua potência de ultrapassamento das coisas existentes. No entanto esse ultrapassamento se dá sempre em direção ao mundo e não existe independente do ato de transcendência. É o mundo enquanto estrutura que está na direção do nosso ultrapassamento. Deve-se ter em conta que, para Heidegger, colocar o problema do fundamento é articulá-lo diretamente com o Ser; e compreendê-lo é compreendê-lo *fenomenologicamente a partir da diferença ontológica*. A predicação não diz absolutamente nada a respeito do Ser e somente os entes em seu caráter ontológico é que podem apontar para uma dimensão antipredicativa. Nessa perspectiva a predicação não é fundante, mas se dá em

¹⁴ “It must be that the sun insofar as it is given is submitted to principles of the same kind as those on which my consciousness of the sun depends when I say that the sun will rise tomorrow”.

¹⁵ “[...] the principle of the submission of the given to cognition”.

¹⁶ “The idea poses the object as being able to exist. [...] and existence adds nothing to the idea. [...] Existence is not given in a concept; it [existence] is given to it [the concept] in space and time”.

um terreno já fundado pela aparição, pelo acontecimento do Ser e a cada aparição o fundado é encontrado. Sendo o ser humano o ente privilegiado, por exceder os outros entes e se colocar em relação com o Ser, pela sua própria natureza transcendente, o que o fundamento oferece é a própria *liberdade*. Deleuze assim concebe a relação das noções de subjetividade em Kant e Heidegger:

Com Heidegger o transcendental torna-se uma estrutura da própria subjetividade empírica. O transcendental é reduzido à transcendência, ultrapassamento. Talvez a subjetividade transcendental assim perca a sua importância. Em Kant ela torna o conhecimento possível, porque submete os objetos sensíveis ao conhecimento humano. Mas o sujeito transcendental é o que torna a transcendência possível quando submete necessariamente os fenômenos a essa operação de ultrapassamento. O sujeito transcendental é aquele para o qual a própria transcendência é imanente. Com Heidegger, ao contrário, o que desaparece é a distinção entre transcendência e transcendental. Com ele as duas noções são identificadas ao ponto de aquilo que fundamenta não mais se distinguir do que é fundamentado. Daí que a raiz de todo fundamento é a liberdade (WG, pp. 40-41, t.n.)¹⁷.

Já em Leibniz a questão do fundamento se direciona ao problema do princípio de razão suficiente. Não somente nas causas se encontra uma razão, mas inclusive naquilo que sucede estão compreendidas as causações. Sendo assim, o próprio acontecimento configura-se como um dos seus predicados. A razão suficiente leibniziana é esse ponto de inflexão de uma identidade entre o acontecimento e o predicado, de onde conclui-se que o princípio não é estritamente lógico, mas também metafísico. As proposições das verdades da essência são necessárias e nelas o predicado está incorporado na noção expressamente. Tais proposições são os indefiníveis ou indiscerníveis que são sempre idênticos a si. Da mesma forma como na aritmética, em que os números primos são divisíveis por eles mesmos ou por um, os indiscerníveis são idênticos em estado puro. Dois idênticos em si não podem se contradizer, pois são atributos de Deus: as “formas absolutas são incapazes de se contradizer umas às outras” (LP, p. 59/p.81), elas pertencem a um mesmo Ser. Os indiscerníveis são noções simples que compõem discerníveis: todas as coisas são compostas por essas noções primitivas que são, por sua vez, infinitamente pequenas. Elas são mônadas que expressam o mundo e todo o princípio de identidade torna-se princípio de expressão.

¹⁷ “With Heidegger, the transcendental becomes a structure of empirical subjectivity itself. Only this becomes the essential structure. The transcendental is reduced to transcendence, to exceeding. Perhaps transcendental subjectivity thereby loses its importance. In Kant it rendered cognition possible, because it submitted sensible objects to human cognition. But the transcendental subject is what renders transcendence possible in necessarily submitting the phenomena to this operation of going beyond. The transcendental subject is that to which transcendence itself was immanent. With Heidegger on the contrary, what disappears is the distinction between transcendence and the transcendental. With him they are identified up to the point that what grounds is no longer distinguished from what is grounded. Whence that the root of all ground is freedom”.

O sentido de se remeter ao problema do fundamento se explica pelo problema da diferença. A história da filosofia não é, como Heidegger vaticinou, a história do esquecimento do Ser. A história da filosofia, segundo Deleuze, é a história da boa adequação da diferença. É preciso ir além da exigência de um começo e deslocar a sua questão: o que faz com o que o fundamento apareça para legitimar um determinado pretendente em detrimento de outro? É preciso mesmo entender aquilo que reclama por existência como pretendente a um princípio bem determinado e não pela validade de sua potência mesma? O que subjaz a esse discurso? O que Deleuze consegue nos apresentar de maneira original a respeito dessa questão é que há uma certa *imagem dogmática do pensamento* que arrasta a diferença para uma *adequação* ou mesmo para a sua *exclusão*. François Zourabichvili lembra que Heidegger chegou a encontrar esse problema mas no entanto persistiu na semelhança de origem entre o pensamento e a verdade. “Heidegger contesta a imagem dogmática de maneira decisiva quando enuncia que o pensamento está em posição de ainda não pensar, mas, por outro lado, ele desenvolve o tema de uma *philia*, mantendo, portanto, 'uma homologia entre o pensamento e o que se há de pensar'” (ZOURABICHVILI, 2016, p. 44).

Mas se o fundamento é exigido por uma tal imagem dogmática do pensamento, como ela dispõe a sua estratégia de fundamentação? Por um tipo de distribuição chamada representativa, que suscita a força do bom senso e do senso comum lógico para fazer a partilha do distribuído. A boa partilha, por sua vez, será aquela assentada nos quatro aspectos da representação, a saber: a identidade, a oposição, a analogia e a semelhança. A diferença somente terá espaço no fundamento representacional se se adequar à identidade do conceito, à oposição dos predicados, à analogia do juízo e à semelhança da percepção. Nesse cenário, a diferença torna-se mediatizada e mediadora; a sua submissão aos quatro princípios da representação orgânica enfraquece a sua potência. E toda diferença que não se submete ou não se adequa a tais princípios são excluídos de um tal fundamento. Nesse momento ainda estamos no território da representação orgânica, que busca ordenar os conceitos a partir da ideia da forma como princípio e do finito como elemento. A diferença se torna então reflexiva, se dividindo nas categorias do grande e o do pequeno, onde as pequenas diferenças serão ordenadas pelo mérito da semelhança, por meio da continuidade de sua série através da intuição sensível; por outro lado “permite passar dos gêneros respectivamente idênticos às relações de analogia que eles mantêm entre si no inteligível” (DR, p. 51 /p. 65). Para Deleuze,

a diferença só deixa, com efeito, de ser um conceito reflexivo e só reencontra um conceito efetivamente real na medida em que se designa catástrofes: sejam rupturas de continuidade na série das semelhanças, sejam falhas intransponíveis entre

estruturas análogas. Ela só deixa de ser reflexiva para tornar-se catastrófica e, sem dúvida, não pode ser uma coisa sem a outra. Mas, como catástrofe, a diferença não dará, justamente, testemunho de um fundo rebelde irreduzível que continua a agir sob o equilíbrio aparente da representação orgânica? (DR, p. 52/p. 65).

Mas antes de nos voltarmos para a saída deleuzeana, há ainda uma representação de segundo tipo: a representação orgânica. Leibniz e Hegel percebem o movimento de esvaecimento da diferença, momento que é também aquele em que ela se produz. Aqui toda a noção de limite é revirada: o limite não será mais aquilo que demarca o território de um conceito (determinação finita), mas “a matriz em que a determinação finita não para de desaparecer e de nascer” (DR, p. 62 /p. 76). Toda a estrutura da representação orgânica já não designa a limitação de uma forma, mas a convergência de todas as formas para o seu fundamento. É assim com Hegel, por exemplo, que começa com o Ser puro remetendo os seus pressupostos ao ser empírico, levando o tema da contradição ao seu infinito. Determinada como negatividade, oposição, a diferença é conduzida suficientemente longe, “de modo que o conjunto de todas as realidades se torna por sua vez, contradição absoluta em si” (DR, p. 64 /p. 78). Em Leibniz o mundo é o exprimido comum de todas as mônadas, ele preexiste a suas expressões. No entanto o mundo não existe fora daquilo que exprime, fora das mônadas. “Mas as expressões remetem ao exprimido como ao requisito de sua constituição” (DR, p. 68 /p. 82). Toda a relação do infinitamente pequeno com o infinitamente grande se expressa pela lei de continuidade e o limite se define pela convergência. Logo, a continuidade ou a norma de determinação é reciprocamente mediatizada pela representação orgânica, atribuindo uma razão ao conceito de diferença.

[...] as relações diferenciais atingem seu limite nos graus de variação; e, a cada, grau, os pontos notáveis são o limite de séries que se prolongam analiticamente umas nas outras. Não só a relação diferencial é o elemento puro da potencialidade, mas o limite é a potência do contínuo, como a continuidade é a potência dos próprios limites. Assim, a diferença encontra o seu conceito num negativo, mas um negativo de pura limitação (DR, p. 67/p. 81).

O que Deleuze recusará da alternativa dada pela representação infinita é justamente o seu pressuposto de indeterminação ou de indiferença, a diferença determinada como negação e o seu correlato particular do negativo de limitação ou negativo de oposição. A representação infinita não se desprende do princípio de identidade porque faz convergir em si as formas bem-acabadas como disseminação de sua fundamentação, moldadas ou pela dialética cujo princípio é a contradição, ou por processos de contínuos infinitos de expressão dos atributos de um ser também infinito. Em suma, se na representação finita se confunde a diferença pela

sua inscrição no conceito, na representação infinita a identidade é tomada “como puro princípio infinito, em vez de tomá-lo como gênero, e (estende) ao todo os direitos do conceito em geral, em vez de fixar-lhe os limites” (DR, p.70/p. 85).

Ora, em nenhum dos dois sentidos de representação a diferença foi pensada em caráter isolado. Para Deleuze somente a ideia da univocidade do Ser pode expressar a diferença afirmativamente. O que é escondido por trás de todo fundamento é a rebeldia da diferença como matéria recalcada. O Ser unívoco é aquele que se diz num único sentido. E que ele se diga num sentido único quer dizer que “se diga num único sentido *de* todas as suas diferenças individuantes ou modalidades intrínsecas” (DR, p. 53/p. 66). O ser unívoco se diz da própria diferença. A sua determinação gera uma dificuldade grandiosa ao princípio de analogia, que reporta o Ser aos existentes particulares, mas não consegue dizer nada a respeito do seu princípio individuante. O princípio analógico retém no particular aquilo que está conforme ao geral, a conjugação de matéria e forma. Sendo assim, a analogia só pode se reportar à individuação quando se volta para esse ou aquele indivíduo particular. O princípio individuante não pode ser reduzido ao princípio da analogia, pois é ele diferença em si mesma (um *dispar*). A individuação é um princípio anárquico que precede todo individual, seja “a forma e a matéria, a espécie e as partes, e qualquer outro elemento do indivíduo constituído” (DR, p. 56/p. 70). Os fatores aos quais o ser unívoco se reporta imediatamente devem ser entendidos como aquilo que “neles age como princípio transcendental, como princípio plástico, anárquico e nômade, contemporâneo do processo de individuação, e que não é menos capaz de dissolver e destruir os indivíduos quanto constituí-los temporariamente [...]. O individuante não é o simples individual” (DR, p. 56/ p.70).

O ser unívoco também opera distribuindo as diferenças, mas de modo distinto da distribuição representativa. A distribuição representativa desempenha a partilha sempre articulada e hierarquizada de acordo com os quatro aspectos da representação. “Este tipo de distribuição procede por determinações fixas e proposicionais, assimiláveis a 'propriedades' ou territórios limitados na representação” (DR, p. 54/p. 67). A distribuição do ser unívoco, ou distribuição nomádica, não determina propriedades, cercas ou medidas. “[...] não há partilha de um distribuído, mas sobretudo repartição daqueles que se distribuem num espaço aberto ilimitado ou, pelo menos, sem limites precisos” (DR, p. 54/p. 67). Nessa modalidade não há repartição, mas uma relação de povoamento dos espaços, em um movimento de errância, sem princípio ou *telos* definido: “as coisas se desdobram em todo o extenso de um ser unívoco e não-partilhado” (DR, p. 54/p. 68). As potências nomádicas operam uma verdadeira subversão nos alicerces representacionais, se insurgindo nos seus intervalos e secções. Na distribuição

representacional a hierarquia mede os seres segundo seus limites e segundo o seu grau de distanciamento e proximidade em relação a um princípio. Na distribuição nomádica também há uma hierarquia, mas essa hierarquia não é estabelecida pelo ponto de vista de um princípio normativo; as coisas e os seres são consideradas do ponto de vista da potência. A *hybris* é a própria medida: é esperado dos seres que eles exerçam toda a sua potência, indo ao extremo daquilo que podem, ultrapassando os seus limites. Sob essa perspectiva, a partir da própria potência, o menor pode se igualar ao maior ao forçar o seu princípio de desmesura. “O ser unívoco é, ao mesmo tempo, distribuição nômade e anarquia coroada” (DR, p. 55/p.69).

Veremos a seguir, no primeiro capítulo, como a repetição do eterno retorno define o espaço de distribuição do Ser unívoco e como, a partir da inserção da forma pura do tempo, vislumbramos o início de um empirismo transcendental: um arranjo disruptivo em que as intensidades passam a se comunicar diretamente ao pensamento. Essas etapas serão fundamentais para chegarmos a definir os processos de individuação, pelo princípio de determinação recíproca de séries heterogêneas e permitindo-nos, assim, estabelecer as conexões entre o pensamento filosófico com o artístico logo em seguida.

CAPÍTULO 1 – A DIFERENÇA COMO INTENSIDADE E O EMPIRISMO TRANSCENDENTAL

Investigar a problemática do pensamento estético em Gilles Deleuze não é tarefa fácil. Ainda que seja evidente em toda sua obra as relações intrínsecas entre pensamento filosófico e pensamento artístico, os caminhos, imbricações, conexões e desconexões entre as duas formas de pensamento demandam olhar atento e aproximado se o intuito for o de traçar um enredo, modular uma afinação ou ponderar uma força motriz comum entre os vários escritos, que possam por sua vez trazer evidências para o problema: existe uma estética deleuzeana? Essa indagação, trazida à baila por um artigo de Jacques Rancière¹⁸, serve de motivação para esse trabalho.

Partimos de um problema muito caro a Deleuze, que se refere ao modo de relação entre o pensamento e o sensível e à própria vitalidade do pensamento. Não se trata, portanto, de situá-lo na estética como uma disciplina que tem seus métodos, escolas e objetos. A estética compreendida como um modo de pensamento do intensivo, e que se desdobra em relação às obras, não quer dizer outra coisa que a busca por essa gênese mesma do pensamento, constituída na experiência real ao chocar-se com o ser do sensível. Concomitantemente, a relação estabelecida por Deleuze com a obra de arte não poderia ser outra senão pelo vitalismo sensível: se é possível dizer de um método de abordagem deleuzeana à arte, esse método é o da experimentação, que irá operar no aparato facultativo de maneira transversal. Tanto os conceitos filosóficos como os perceptos e afectos artísticos partirão de um mesmo *pathos* criativo que o próprio pensamento exige, como afirmará posteriormente com Félix Guattari, em *O que é a filosofia?*¹⁹. Anne Sauvagnargues sintetiza bem a pesquisa de Deleuze em relação às artes no seu livro *Deleuze et l'art*:

Deleuze dedica livros inteiros a obras muitas vezes recentes e até mesmo contemporâneas, e assim oferece um verdadeiro trabalho crítico, que vai muito além do interesse pela arte (...). É um novo uso da arte, cujo encontro e exercício se revelam indispensáveis ao pensamento. A maneira como se serve das obras como campo de experimentação e validação permite-nos apreender o tecido conceitual da sua filosofia. Existe uma forma de pensar e usar a arte que ultrapassa o quadro dos estudos explicitamente estéticos e se difunde ao longo da sua obra. Mesmo em estudos que não tomam explicitamente a arte como tema, as análises a ela dedicadas são decisivas. (SAUVAGNARGUES, 2006, p. 10, t.n.)²⁰.

¹⁸ RANCIÈRE, J. *Existe uma estética deleuzeana?*. In: ALLIEZ, E. (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo:34, 2000. Esse questionamento só poderá ser respondido ao final dessa pesquisa.

¹⁹ “A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afectos e perceptos”. (QP, p.64/p.88).

²⁰ “Deleuze consacre des livres entiers à des œuvres souvent récentes et même contemporaines, et fournit ainsi un vrai travail de critique, qui dépasse de loin l’intérêt pour l’art [...]. C’est un nouvel usage de l’art, dont la

A pesquisa em torno da imagem, e os remanejamentos conceituais operados sobre ela ao longo dos textos escolhidos neste trabalho, possibilitarão traçar um caminho orientador para um ponto de clivagem possível disso que podemos chamar uma estética deleuzeana. Temos exemplos de comentadores que atestam essa relevância estética em Deleuze, cada qual ensaiando uma proposta particular desse projeto: pela imagem, pelo caminho da *noesis*, pela captura de forças, pela criação²¹. Nossa proposta é mostrar que esses caminhos sugeridos são todos eles convergentes e fazem parte de um mesmo projeto: a busca – um tanto obsessiva – de Deleuze pelo combate à *doxa*, ao senso comum e à besteira, livrando o pensamento condicionado às regras representativas para, por fim, promover o seu encontro com a diferença vital, indispensável ao seu exercício criativo.

Para que possamos compreender a tarefa hercúlea desse novo papel desempenhado pelo pensamento, faz-se necessário que passemos em revista a recondução da filosofia kantiana, efetuada por Deleuze em seu *Diferença e repetição*, no propósito de apresentar a maneira pela qual o pensamento irá operar esse encontro fundamental com a diferença. Ao fazer notar que o pensamento artístico principia suas operações transcendentais a partir do choque promovido pelas sensações nas faculdades sensíveis, urge examinar, destarte, que tipo de aproximações e distanciamentos temos aqui entre Deleuze e Kant, dada a patente proximidade lexical entre uma filosofia e outra²². Torna-se necessário, portanto, abordar o tema do *empirismo transcendental*, tão caro à filosofia deleuzeana, para elucidar o remanejamento do sujeito, privado do suporte substancial. Ao suscitar um campo transcendental sem sujeito, Deleuze nos encaminha para a constituição genética de um novo sujeito, cuja formação é compreendida nos interstícios entre a sensação e o pensamento – os processos de formação de uma individuação. Aqui, não se trata mais de um sujeito transcendental que se volta para o dado, de acordo com as condições de possibilidade previstas pelo seu aparato facultativo, mas de um campo transcendental sem sujeito, cujo pensamento é formado a partir e por meio do próprio dado. Revela-se, nesse sentido, um retorno a um empirismo radical, mas que não abre mão da herança crítica e do projeto

rencontre et l'exercice s'avèrent indispensables à la pensée. La manière dont il se sert des œuvres comme terrain d'expérimentation et de validation nous permet de saisir sur le vif la fabrique conceptuelle de sa philosophie. Il y a là une manière de penser et d'utiliser l'art qui déborde le cadre des études explicitement esthétiques et diffuse dans l'ensemble de son œuvre. Même dans les études qui ne prennent pas explicitement l'art pour thème, les analyses qui lui sont consacrées sont décisives”.

²¹ Cf. ABREU, 2010; BUYDENS, 2005; SAUVAGNARGUES, 2006; SILVA, 2014.

²² Sigo aqui a leitura de alguns comentadores que também defendem essa aliança crítica deleuzeana à filosofia de Kant, como pode ser notado em SAUVAGNARGUES, 2009 e MACHADO, 2009. Faço notar que essa proximidade estilística e conceitual é acentuada nos primeiros trabalhos de Deleuze, como em *Empirismo e subjetividade*, mas especialmente em *Diferença e repetição*.

transcendental. Transcendental aqui, querendo dizer aquilo que o pensamento requer por direito (*quid juris*), que é o seu vitalismo fundamental, o encontro entre a sensação e a Ideia. Essa recondução da filosofia kantiana passa, portanto, por uma clínica nietzschiana: a crítica deve levar em conta as condições corporais.

1.1 O empirismo transcendental

O ponto de partida de Deleuze passa pela avaliação que Kant faz da filosofia do cogito cartesiano, que promove um paralogismo: da determinação do *eu penso* a uma existência indeterminada (*eu sou/existo*, pois, para pensar é preciso ser), Descartes promove uma abrupta passagem da forma pura da apercepção para a afirmação de um ser existente. Se, para Descartes, a determinação do ser pensante implica necessariamente a passagem para um ser existente indeterminado, não há nada que evidencie “ainda como este indeterminado é determinável pelo *eu penso*” (DR, p. 116/ p. 132). Para Kant, diferentemente dos casos que envolvem a faculdade do entendimento, que necessitam invariavelmente do apoio dos juízos sintéticos para que seja possível formar ciência verdadeira, o *eu penso* é a unidade analítica da apercepção que pressupõe a possibilidade da compreensão do diverso (i.e., a unidade sintética promovida pelo entendimento) nela mesma. Mas como explicar essa unidade da apercepção? Segundo Kant, todas as representações são acompanhadas de uma consciência, mas uma consciência empírica em estado de dispersão, ainda dissociada da pressuposta identidade do sujeito. Somente por meio da ligação entre as representações empíricas, que se unem umas às outras, é possível haver consciência de sua síntese. Logo, a unidade da apercepção originária é dependente da síntese dos elementos diversos dados na intuição:

Assim, somente porque eu posso ligar o diverso de representações dadas *em uma consciência* é possível que eu me represente a *identidade da consciência nessas mesmas representações*, i.e., a unidade *analítica* da apercepção só é possível sob a pressuposição de alguma unidade *sintética*. O pensamento de que todas essas representações dadas na intuição *me* pertencem significa tão somente que eu as unifico em uma autoconsciência, ou que pelo menos posso unifica-las; e, ainda que ele próprio não seja ainda a consciência da síntese das representações, ele todavia pressupõe a possibilidade desta última, i.e., pela simples razão de que eu posso compreender o diverso das mesmas em uma consciência, eu as denomino, em conjunto, *minhas* representações; pois do contrário eu teria um “eu” (*Selbst*) tão multicolorido e diverso quantas são as representações que tenho e das quais sou consciente. A unidade sintética do diverso das intuições é, pois, enquanto dada *a priori*, o fundamento da identidade da própria apercepção, que precede *a priori* todo o *meu* pensamento determinado. (KANT, 2015, pp. 130,131; B133, B134).

Essa passagem da explicação kantiana para a apercepção pura, no entanto, não detalha completamente sua divergência com o cogito cartesiano, que será apresentada somente mais adiante na *Crítica*, especificamente na “*Observação geral concernente à passagem da psicologia racional à cosmologia*”. Kant acusa Descartes de saltar de maneira imediata do momento da forma pura da apercepção (*eu penso*), do momento do solipsismo autoevidente, para a determinação psicológica dessa coisa que pensa, quer dizer, um Eu. Trata-se, assim, de uma passagem abrupta entre duas valências lógicas distintas: “a determinação do ‘Eu’ que pensa e o indeterminado da existência ‘ser uma substância pensante’”. (SAUVAGNARGUES, 2009, p. 23, t.n.)²³. O que fica sem resposta é a maneira pela qual a determinação “*Eu penso*” conclui como determinável o indeterminado “*eu sou uma coisa pensante*”. Ademais, assevera Kant, o paralogismo da psicologia racional se apresenta quando, ao pretender conhecer a natureza do sujeito, não leva em conta que o mínimo objeto de percepção a transformaria em psicologia empírica. Sendo assim, um ser pensante só poderia ser concebido enquanto tal, de onde a proposição “*eu penso*” não pode ser encarada meramente como uma função lógica, mas como a determinação mesma do sujeito “cuja intuição nunca fornece o objeto como coisa em si, mas apenas como fenômeno. Nela, portanto, já não há somente a mera espontaneidade do pensamento, mas também a receptividade da intuição, i.e., o pensamento de mim mesmo aplicado à intuição empírica desse mesmo sujeito” (KANT, 2015, p. 318; B430). Portanto, o sujeito não só pensa como também é receptivo, e só pode ter a sua existência determinada face à existência dos fenômenos. E, ainda mais importante, sua existência só pode ser propiciada *no tempo*, cuja característica é “uma representação necessária que serve de fundamento a todas as intuições” (KANT, 2015, p. 79; B46); ou melhor, o tempo é *uma forma pura da intuição sensível*. Sem o tempo como *fundante* de toda a experiência humana, seria impossível, portanto, qualquer representação dada na intuição, muito menos alguma síntese no nível cognitivo. É a forma pura do tempo que possibilitará ao Eu penso determinar a existência indeterminável.²⁴ “Em outras palavras, o *Eu penso* universal torna-se a condição transcendental do Eu, e o Eu empírico, a maneira como o sujeito se percebe ou se afeta

²³ “[...] la détermination du «Je» qui pense et l’indéterminé de l’existence «être une substance pensante»”.

²⁴ Na nota 17 do §25, Kant explica: “O ‘eu penso’ expressa o ato de determinar minha existência. A existência já está dada aí, mas o modo pelo qual eu deveria determiná-la, i.e., colocar em mim o diverso a ela pertencente, ainda não está dado aí. Para isso se exige a autointuição, em cujo fundamento tem de haver uma forma dada *a priori*, i.e., o tempo, que é sensível e pertence à receptividade do determinável. Como não tenho uma outra autointuição, contudo, que antes do ato de *determinar* desse em mim o *determinante* – do qual só tenho consciência no que diz respeito à sua espontaneidade – do mesmo modo como o *tempo* dá o determinável, então não posso determinar minha existência como um ser espontâneo; mas apenas me represento a espontaneidade de meu pensar, i.e., do determinar, e minha existência permanece determinável apenas sensivelmente, i.e., como a existência de um fenômeno. Esta espontaneidade, porém, faz com que eu me chame *inteligência* [N.A.]” (KANT, 2015, p. 144)

através do espaço e do tempo, como um fenômeno variável, passivo e derivado”²⁵ (SAUVAGNARGUES, 2009, p. 23, t.n.)²⁶. É precisamente a introdução da forma do tempo em Kant que ocupará boa parte do empreendimento filosófico de Deleuze pois, como veremos em seguida, sua promoção na gênese do sujeito transcendental promove, ainda que de maneira provisória, a passagem anômala de um movimento aberrante (a Diferença) que o reparte em dois *eus* distintos.

1.2 A forma pura do tempo e a cesura no Eu

A inserção do tempo no *cogito* inaugura uma nova aventura do pensamento filosófico. Deleuze acompanha de perto os desdobramentos da adição novo componente conceitual solicitado por Kant, que muda radicalmente a perspectiva em torno da ideia de sujeito. Dizer que a existência indeterminada só pode ser determinada no tempo significa que a faculdade de sentir, a espontaneidade inerente à sensibilidade, passa a ser algo pelo qual Eu penso e, doravante, não pode mais ser encarada como mero atributo de um ser substancial e espontâneo. Portanto essa compreensão existencial é amplificada, “mas somente como a afecção de um eu passivo que sente seu próprio pensamento, sua própria inteligência, aquilo pelo qual ele diz *EU*, exerce-se nele e sobre ele, mas não por ele. Começa, então, uma longa história, inesgotável: *EU* é um outro ou o paradoxo do sentido íntimo” (DR, p. 116/p. 132). Ou seja, Kant, ao cingir o sujeito, interpondo a forma do tempo entre a apercepção originária do *Eu* penso e o *Eu* psicológico – agora tornado empírico – cria um verdadeiro paradoxo, que viabiliza a atividade do pensamento para esse *Eu* passivo. Assim sendo, o *Eu* passivo pode representar para si essa mesma operação, sentir os seus efeitos, mas é impossibilitado de agir sobre eles. Quer dizer, o desenlace desse divórcio propiciado pela interiorização da forma do tempo entre o *Eu* transcendental e o *Eu* empírico evidencia o rompimento mesmo da unidade do sujeito substancial, ao promover essa espécie de esquizofrenia do sentido interno que “nos apresenta até a nós mesmos, na consciência, apenas como nos aparecemos, e não como somos em nós mesmos; pois, de fato, nós apenas nos intuímos tal como somos internamente *afetados*” (KANT, 2015, p. 141; B153). Deleuze é instigado pela caracterização temporal

²⁵ Seguimos aqui (e na sequência do texto), para a distinção francesa entre o *Eu* transcendental (*Je*) e o *Eu* empírico (*Moi*), a sugestão do “Glossário da Tradução” de *Diferença e repetição*, dos tradutores Luiz Orlandi e Roberto Machado: o *Eu*, em itálico, para o primeiro e o *Eu*, sem derivações, para o segundo. (Cf. DR, 2006, p. 13).

²⁶ “Autrement dit, le Je pense universel devient la condition transcendante du Moi, et le Moi empirique, la manière dont le sujet s’aperçoit ou s’affecte lui-même à travers l’espace et le temps, comme un phénomène variable, passif et dérivé”.

atribuída por Kant em sua filosofia, que autoriza o acesso da Diferença por essa fissura do sujeito, ainda que este mesmo sujeito seja reconciliado ulteriormente pela identidade sintética e pela moralidade da razão prática:

Convém que nos interessemos menos por aquilo que se passa antes e depois de Kant (o que dá na mesma) e mais pelo momento preciso do kantismo, momento furtivo fulgurante que não se prolonga nem mesmo em Kant, que se prolonga ainda menos no pós-kantismo – salvo, talvez, Hölderlin, na experiência e na ideia de um “afastamento categórico” – pois, quando Kant põe em questão a teologia racional, ele introduz, *no mesmo lance*, uma espécie de desequilíbrio, de fissura ou de rachadura, uma alienação de direito, insuperável de direito, no Eu puro do *Eu penso*: o sujeito só se pode representar na sua própria espontaneidade como sendo a de um Outro, invocando, com isto, em última instância, uma misteriosa coerência, que exclui a sua própria, a do mundo e a de Deus. *Cogito* para um eu dissolvido: o Eu do “*Eu penso*” comporta, em sua essência, uma receptividade de intuição em relação à qual, desde então, *Eu* é um outro. Pouco importa que a identidade sintética e, depois, a moralidade da razão prática restaurem a integridade do eu, do mundo e de Deus, e preparem as sínteses pós-kantianas; entramos, por pouco tempo, nesta esquizofrenia de direito que caracteriza a mais alta potência do pensamento e que abre diretamente o Ser à diferença, desprezando todas as mediações, todas as reconciliações do conceito. (DR, p. 82/ pp. 96,97).

Para Descartes o tempo é atributo divino e exterior ao *cogito*, operando na criação contínua. Também é Deus que irá assegurar a identidade do *Eu* – justamente por esse motivo, afirmará Deleuze, não é suficiente exaltar a substituição de pontos de vista, ao se trocar Deus pelo sujeito, pois afinal um é garantia da identidade do outro. “Inversamente, a morte de Deus não deixa subsistir a identidade do *Eu*, mas instaura e interioriza nele uma dessemelhança essencial, uma ‘desmarcação’ no lugar da marca ou do selo de Deus”. (DR, p. 117/p. 133). É Kant quem irá perceber essa incidência da teologia racional nos processos de elaboração do *Eu* substancial: a morte especulativa de Deus na *Crítica da razão pura* concretiza de uma vez por todas o desaparecimento da teologia e da psicologia racional. O preço a se pagar por esses desaparecimentos, todavia, é a cisão do sujeito entre o empírico e o transcendental. Essa cisão, como já antecipamos, tem sua permanência abreviada dentro do constructo filosófico da primeira *Crítica*. Kant prontamente intervém com sua seguridade jurídica para “salvar o mundo da representação”, deliberando a hierarquia das faculdades, preenchendo a cesura com a identidade do *Eu*, concebendo a síntese ativa²⁷, tornando a passividade em “simples receptividade sem síntese” (DR, p. 118/p. 134) e assegurando a ressurreição de Deus na razão prática. Pouco importa para Deleuze que Kant tenha restituído a identidade do *Eu*, uma vez que, para ele, interessa prolongar essa liberação da Diferença proporcionada pelo tempo puro que se insere no sujeito, cingindo-o. Deleuze alega, diferentemente de Kant, que o tempo não

²⁷ “Pois a razão deixa tudo para o entendimento, que se refere primeiramente aos objetos da intuição, ou antes à sua síntese na imaginação”. (KANT, 2015, p. 293).

é interioridade, mas “nós é que somos interiores ao tempo e, a esse título, sempre separados por ele daquilo que nos determina afetá-lo. A interioridade não para de nos escavar a nós mesmos, de nos cindir a nós mesmos, de nos duplicar, ainda que nossa unidade permaneça” (CC, p. 45/p. 40).

É por esse motivo, para dar continuidade às consequências do sujeito cingido, que Deleuze volta os olhos para Hölderlin, cujas leituras feitas da *Crítica* e da tragédia de Sófocles, são determinantes. Deleuze, inspirado pela leitura de Jean Beaufret, afirma que “a saída do kantismo não está em Fichte ou Hegel, mas somente em Hölderlin, que descobre o vazio do tempo puro e, nesse vazio, o afastamento contínuo do divino, a rachadura prolongada do *Eu* e a paixão constitutiva do *Eu*” (DR, p. 118/ p. 134)²⁸. Para Hölderlin, as consequências trazidas pela rigidez da forma pura do tempo para o homem moderno são devastadoras pois, assim como o Édipo cego é obrigado a vagar pelo mundo, preso à temporalidade formal por causa do *afastamento categórico* de Deus, ele está preso na pura condição do tempo.

Jean-Beaufret explica que há uma transposição intencional do *imperativo categórico* de Kant para as análises de Hölderlin acerca das tragédias de Sófocles. Na sua interpretação, ele identifica a unificação ilimitada entre o homem e Deus como a própria “purificação ilimitada” desta união com o divino, pois essa unificação é purificada posteriormente pela separação ilimitada. O tema da purificação remonta à catarse aristotélica. A inovação da interpretação hölderliana sugere que no interior desta unificação está o “afastamento categórico”, promovido pela etapa da separação. Beaufret insiste que talvez “não seja excessivo interpretar essa locução no mínimo insólita como uma transposição intencional do *imperativo categórico* de Kant por quem os sentimentos de Hölderlin são de adoção” (BEAUFRET, 2008, p.19). Toda a filosofia moral de Kant exclui a teofania e a lei, portanto, passa a ser regrada pelo imperativo categórico que, por sua vez, surge como enunciador do retraimento do divino. O imperativo categórico apela ao homem “àquilo que nossa *natureza* viva tem de melhor, a saber, a sobriedade *nativa* da qual somos filhos” (BEAUFRET, 2008, p.20). Essa lei, puramente formal e derivada exclusivamente da racionalidade humana, elimina de vez os desígnios da moral teológica, pois se “Deus é presença, é por exclusão de toda ‘representação intuitiva’” (BEAUFRET, 2008, p.21). A lei do imperativo categórico é a lei enquanto pura forma da universalidade e, por isso mesmo, define a separação do homem

²⁸ Em *Hölderlin e Sófocles*, Jean Beaufret já teria reparado: “Retenhamos simplesmente o fato de que Hölderlin aprofunda o pensamento kantiano num sentido totalmente diferente não apenas de Fichte, cujos cursos ele seguiu em Iena, em 1794, mas também de seus amigos Hegel e Schelling, cujo idealismo tentará, ao contrário, eliminar da filosofia a distinção radical que Kant nela tinha se não estabelecido, ao menos fundado e mantido – semelhante Idealismo sendo talvez, dirá Heidegger, ‘o esquecimento crescente daquilo pelo qual Kant teria se batido’”. (BEAUFRET, 2008, p. 30).

com o divino ao determinar, concomitantemente, a emancipação e a autonomia do homem. É essa forma pura da razão humana, categorizada enquanto lei imperativa, que promoverá o afastamento de Deus no regramento das ações humanas. Nas palavras de Peter Pál Pelbart, há “uma maneira, mais filosófica, de formular essa mesma reversão: a lei não mais está subordinada a um Bem transcendente, nem procede dele, nem o imita. Agora é o Bem que gravita em torno da lei” (PELBART, 2007, p. 75). É que por um lado, na imagem clássica imposta ao pensamento cristão, a lei é apenas um poder secundário em relação à ideia de Bem, o mais elevado para o cumprimento das ações humanas. Já para Kant, é o Bem que deve girar em torno da lei²⁹, que não deve mais o seu fundamento a nenhum regramento transcendente. Diz Deleuze:

O próprio Kant diz que a novidade do seu método é que nele a lei não depende mais do Bem: pelo contrário, o Bem depende da lei. Isso significa que a lei não tem mais que se fundar, não pode mais se fundar num princípio superior do qual tiraria o seu direito. Significa que a lei deve valer por si mesma e se fundar em si mesma, que ela não tem outra fonte senão sua própria forma. Só a partir daí pode-se, e deve-se, dizer A Lei, sem outra especificação, sem indicar um objeto. (...) a lei moral é a representação de uma forma pura, independente de um conteúdo e de um objeto, de um domínio de circunstâncias. (SM, p. 72/ pp. 82,83).

Toda essa digressão no tema moral de Kant se faz necessária para entender o texto de Hölderlin sobre o trágico. Pois, retomando algo já dito anteriormente, todo o trágico de Sófocles, na leitura de Hölderlin, passa ao mesmo tempo por essa unificação ilimitada do homem com deus e, isocronicamente, pela sua separação irreconciliável. Esse distanciamento do divino não se dá da mesma forma em Eurípides ou Ésquilo, “nos quais a ação trágica coincide com o retorno à ordem anteriormente violada, ordem que corresponde a um limite claro, estabelecido em partilha pelos deuses, infringido pelos homens e que cabe restaurar” (PELBART, 2007, p.75). Pois em Sófocles esse limite é fugidio, “o herói se aventura perigosamente no hiato (*béance*) de um entre-dois, de onde finalmente advém a sua perda” (BEAUFRET, 2008, p.17). Além do mais, se em Ésquilo e Eurípides o herói é levado à ira e ao sofrimento, a obra de Sófocles atinge o entendimento do homem, fazendo o herói vagar “sob o impensável” (BEAUFRET, 2008, p.18). Por isso o homem trágico de Sófocles tem por tarefa aprender a suportar a falta de Deus, essa sabedoria que o faz penetrar de maneira mais profunda na urdidura do trágico e da tragédia (*Trauer-spiel*). “Com efeito, é a partir do afastamento categórico do divino que o luto (*Das Trauern*) começa a reinar sobre a Terra...”

²⁹ “A revolução copernicana de Kant na *Crítica da razão pura* consistiu em fazer girar os objetos do conhecimento em volta do sujeito; mas a da *Crítica da razão prática*, que consiste em fazer girar o Bem em volta da Lei, é sem dúvida muito mais importante” (SM, p. 73/ p. 83).

(BEAUFRET, 2008, p. 22). Essa separação, segundo Hölderlin, é compreendida como uma traição do humano em relação ao divino, daí o afastamento categórico. Essa “infidelidade esquecedora” torna-se, portanto, a ligação de comunicação entre homem e deus, “pois a infidelidade divina é o que há de melhor para lembrar” (HÖLDERLIN, 2008, p.79). No limite, o homem esquece tanto de si quanto de deus, separando-se do sagrado como um traidor. E Hölderlin finaliza apontando para o trágico peso legado a esse Édipo, que não remete somente ao panteão dos antigos, mas a esse Édipo que recai sobre a figura do homem moderno como uma espécie de aridez amaldiçoada: “No limite extremo do sofrimento só restam, de fato, as condições do tempo e do espaço. (...) Nesse limite, o homem esquece de si porque está inteiramente no momento” (HÖLDERLIN, 2008, p. 79). Impossível deixar de notar aí as ressonâncias com a filosofia de Kant.

Mas por que Hölderlin afirma que no afastamento categórico “início e fim simplesmente não mais rimam”? (HÖLDERLIN, 2008, p.80). Jean Beaufret chama a nossa atenção para que não confundamos essa afirmativa com a condição do tempo, pois trata-se aqui de um problema de métrica poética. As análises de Hölderlin em *Considerações sobre Édipo* principiam pelas regras da métrica das representações trágicas. Nota-se a clara inspiração kantiana no autor, ao declarar que há uma lei ou cálculo pelo modo como um sistema de sensações opera no homem sob a influência de um elemento qualquer, por onde “a sensação e o raciocínio surgem um após o outro, em diversas sucessões, mas sempre segundo uma regra segura – tudo isso é, no trágico, mais equilíbrio do que pura consecução” (HÖLDERLIN, 2008, p. 68). A diferença, portanto, segundo o autor, é que faltaria ao transporte trágico uma *ligação*³⁰ que, na observância da filosofia kantiana, é traduzido por um “ato da espontaneidade do poder de representação” (KANT, 2015, p. 128; B130). O que Hölderlin quer dizer, portanto, é que o transporte da representação trágica não dispõe do mesmo mecanismo de consecução das faculdades do conhecimento, em que o entendimento age na ligação em conjunto de um diverso em geral que nos chega aos sentidos. Assim sendo, a métrica da estrutura trágica funcionaria como uma espécie de artifício de transporte de suas representações no objetivo de dar equilíbrio ao sentido do texto:

Com isso, na consecução rítmica das representações em que o *transporte* se apresenta, torna-se necessário *o que na métrica se chama cesura*, a palavra pura, a interrupção anti-rítmica, a fim de ir ao encontro da mudança torrencial [*reissend*] das representações, em seu ápice [*Summum*], de tal maneira que então apareça não mais

³⁰ “O *transporte* trágico é, na verdade, propriamente vazio e o mais desprovido de ligação”. (HÖLDERLIN, 2008, p. 68).

a alternância das representações, mas a própria representação. (HÖLDERLIN, 2008, p. 69)

Logo, essa métrica rítmica do texto trágico funcionaria como o cálculo harmônico das alternâncias representativas dos atos, garantindo que as suas metades apareçam ao espectador com o mesmo peso de uma única representação. Na interpretação hölderliana de Sófocles, há duas leis trágicas: uma para *Édipo*, outra para *Antígona*. Segundo o autor, no *Édipo*, o ritmo das representações revela uma rapidez singular que as primeiras são mais prolongadas que as seguintes, portanto a cesura ou interrupção anti-rítmica, precisa se situar “*para a frente*, de modo que a primeira metade esteja como que protegida contra a segunda, e o equilíbrio, exatamente porque a segunda metade é originalmente mais rápida e parece pesar mais, pende mais de trás para o início, por causa do efeito contrário que a cesura tem” (HÖLDERLIN, 2008, p. 69). Mas em *Antígona* ocorre o oposto, quando o ritmo das representações da primeira parte da tragédia é mais estendido do que a segunda e, logo, a cesura se situará mais para o fim. Hölderlin explica que essa mudança do ponto de ruptura se dá “porque é o fim que precisa ser como que protegido do começo, e por conseguinte o equilíbrio penderá mais para o fim, porque a primeira metade se estende mais de forma que o equilíbrio só surge mais tarde” (HÖLDERLIN, 2008, p. 69). Em ambos os casos, no entanto, a cesura se dará por um elemento comum: são sempre as falas de Tirésias que irão promover a cesura. “Ele rompe no curso do destino como guardião do poder da natureza, que tragicamente retira os homens de sua esfera vital, do ponto central de sua vida interior, arrastando-os para um outro mundo e para a esfera excêntrica dos mortos” (HÖLDERLIN, 2008, p.70). Beaufret lembra que as profecias nas tragédias de Ésquilo não têm significação de uma cesura. Pelo contrário, as profecias são uma confirmação de algo já esperado, fazendo com que o círculo do destino cumpra o seu desígnio de fechamento. Mas Hölderlin percebe em Sófocles algo muito diferente com a introdução da cesura: não há a restituição do equilíbrio das representações. As partes são desiguais e não coincidem circularmente. Beaufret complementa:

O que há de mais dessemelhante, ao contrário da figura real de Édipo no início da tragédia, que a do exilado que começa, através do mundo grego, sua perambulação cega? Aqui, na abertura do tempo trágico, que nada mais é do que o afastamento do deus, *início e fim... não mais rimam*. A diferença entre um “até aqui” e um “doravante” torna-se essencial. Alguma coisa mudou fundamentalmente. Assim exige a intervenção da “cesura”. O homem “cesurado” até o mais fundo de si pela ameaça de seu acasalamento com o divino, pensado por sua vez como “categoricamente afastado”: eis aí, portanto, o trágico da verdadeira tragédia moderna, como nos é anunciado no *Édipo* de Sófocles (BEAUFRET, 2008, pp. 36,37).

1.2.1 O tempo fora dos eixos

É verdade que Beaufret alertou para que não se fizesse uma interpretação da frase de Hölderlin, de que o fim e o começo não rimam, como uma análise temporal. No entanto, lembra Pelbart, não é que Deleuze não o desafie frontalmente, mas “é preciso reconhecer que ele considera a cesura uma figura emblemática da consciência moderna do tempo, distinta da concepção clássica ou antiga: a ordem do tempo vazio e puro, que nele introduz a dessemelhança desse antes e depois” (PELBART, 2007, p.83). E como, na ordem do tempo puro, é introduzida essa dessemelhança entre o antes e o depois? Para que possamos compreender o que está em questão aqui, é preciso que retomemos rapidamente a ideia dos antigos em relação ao tempo. Platão, no *Timeu*, assevera que antes de o universo ser organizado de acordo com o tempo, ele estava em movimento, mas desordenadamente. Quer dizer, portanto, que o movimento não é dependente do tempo, que só aparece depois. “Na realidade, Timeu acredita que o tempo está baseado nos mais perfeitos elementos do universo, os corpos celestiais. Dessa maneira, os corpos celestiais são o fundamento do tempo? Os planetas se movem de maneira ordenada, que é o que permite que o tempo seja relacionado à medida” (SOMERS-HALL, 2013, p.74, t.n.)³¹. É por essa razão que somos levados a afirmar que, para os antigos, o tempo é simplesmente uma medida do movimento. O que quer dizer que, para Platão, não é possível se conceber uma forma vazia do tempo, já que o tempo é o modo no qual outra coisa (o número ou a medida do movimento) se apresenta. “O tempo é simplesmente uma maneira imperfeita pela qual os padrões eternos do mundo se apresentam. Como o tempo é apenas uma expressão de outra forma de ordem, uma vez que removemos essa ordem subjacente, o próprio tempo desaparece. O tempo é auxiliar do inteligível” (SOMERS-HALL, 2013, p.74, t.n.)³². Portanto, Kant, ao introduzir a forma do tempo como algo diferente das faculdades humanas e que, mais ainda, as condiciona, supera em muito a sua compreensão como derivada da sucessão.

³¹ “In fact, Timaeus believes that time is grounded in the elements which are most perfect in the universe, the celestial bodies. In what way do the celestial bodies form the ground of time? The planets move in an orderly manner, which is what allows time to be related to measure”. E no *Timeu* se lê “Voici donc de quelle manière et pour quelles raisons sont apparus la nuit et le jour; c’est la course circulaire qui est uniforme et la mieux réglée. On a un mois chaque fois que la lune, ayant fait le tour de son orbite, rattrape le soleil; une année, chaque fois que le soleil achève de décrire son cercle” (Aqui, então, está como e por que razões a noite e o dia apareceram; é o curso circular que é uniforme e melhor regulado. Temos um mês cada vez que a lua, tendo percorrido sua órbita, alcança o sol; um ano, cada vez que o sol completa seu círculo. T.N.). In: PLATON, 2007, p. 130.

³² “Time is simply an imperfect way in which the eternal patterns of the world present themselves. Since time is just an expression of another form of order, once we remove this underlying order, time itself disappears. Time is ancillary to the intelligible”.

Em vez disso, a sucessão é uma forma de ordenar o tempo. Isso abre caminho para uma consideração da forma vazia do tempo como tempo anterior à sucessão. Deleuze adotará essa noção para fazer a afirmação de que a estrutura sucessiva do hábito e a estrutura coexistente da memória são simplesmente modos de uma forma pura de tempo subjacente (SOMERS-HALL, 2013, p. 75)³³.

É por esse motivo que Deleuze introduz na *terceira síntese do tempo* a figura de Hamlet quando diz que “o tempo está fora dos eixos”. Mas o que exatamente Deleuze enxerga de tão original nessa fórmula de Hamlet, a ponto de afirmar que “a *Crítica da razão pura* é o livro de Hamlet”³⁴? Para que não reste nenhuma dúvida sobre o significado de “o tempo fora dos eixos”, vejamos a explicação, dada por Deleuze em uma de suas aulas, do que “o tempo nos eixos significa”: “Cardeal vem do cardo. Cardo é justamente o pivô em torno do qual gira a esfera dos corpos celestes, o pivô que os faz passar e repassar pelos pontos chamados cardeais. E localizam-se então as passagens sucessivas: ‘Ah, a estrela está aí de novo, é hora de conduzir minhas ovelhas!’” (KT, pp. 41,42, t.n.)³⁵. Como vimos anteriormente, o tempo era submetido ao movimento dos corpos celestes para os antigos, submetido ao *cardo*, “que assegura a subordinação do tempo aos pontos precisamente cardeais por onde passam os movimentos periódicos que ele mede” (DR p.119/ p.136). O tempo fora dos eixos significa um tempo liberado de sua forma circular, desobrigado de sua dependência ao movimento e que se revela, finalmente, como forma pura e vazia. Dessa maneira, ele deixa de ser cardinal para se tornar ordinal, “uma pura ordem do tempo” (DR p. 120 / p. 136).

Então se a forma pura do tempo é a nova *ordem* do tempo, como essa forma pura se organiza enquanto ordenamento temporal? Já vimos, a partir de suas abordagens sobre Hölderlin, que a consciência moderna distribui o tempo de modo desigual num antes e depois. Mas essa distribuição é puramente formal e não implica determinações empíricas e dinâmicas do tempo: “são características formais e fixas que decorrem da ordem *a priori* como uma síntese estática do tempo. Estática, forçosamente, pois o tempo já não é subordinado ao movimento; forma da mudança mais radical, mas a forma da mudança não muda”. (DR. p. 120/ p.136). Como o seu conteúdo empírico foi renunciado e o seu fundamento subvertido, “o tempo não se define apenas por uma ordem formal vazia, mas ainda por um *conjunto* e uma *série*” (DR. p. 120 / p.136). Nesse sentido, a cesura não é um corte abstrato, mas deverá

³³ “Rather, succession is a way of ordering time. This opens the way for a consideration of the empty form of time as time prior to succession. Deleuze will take up this notion to make the claim that the successive structure of habit and the co-existent structure of memory are both simply modes of one underlying pure form of time”.

³⁴ Cf. CC, p. 41/ p. 37.

³⁵ “«Cardinal» viene de *cardo*. *Cardo* es precisamente el pivote alrededor del cual gira la esfera de los cuerpos celestes, el pivote que los hace pasar y volver a pasar por los puntos llamados cardinales. Y uno localiza entonces los pasajes sucesivos: «¡Ah, el astro está allí de nuevo, es hora de conducir mis ovejas!»”.

sempre ser determinada, enquanto conjunto do tempo, na imagem de uma ação ou de um acontecimento único, que distribuirá suas partes desiguais. “Ela é sempre emblemada por um acontecimento, por uma ação que a simboliza: ‘tirar o tempo dos eixos, despedaçar o sol, precipitar-se no vulcão, matar Deus ou o pai’” (PELBART, 2007, p. 128). A imagem do conjunto, ou simultaneidade temporal, reúne a cesura, o antes e o depois, mas é ela também que possibilita uma série do tempo (sucessão) operando a sua distribuição no desigual. Essa distensão total do tempo em uma ordem formal vazia, subsumindo as suas partes desiguais e abjurando o seu conteúdo empírico, faz com que uma ação, até mesmo uma ação passada, seja relegada a um “por vir” indefinido. Pouco importa que a ação já tenha ocorrido ou não, que o acontecimento tenha sido realizado ou não, a distribuição do passado, do presente e do futuro não se dão segundo o critério empírico.

Nesse sentido, podemos discriminar três casos na relação do sujeito com sua ação. Ora a ação é grande demais para mim, e então sou rejeitado para trás, para o passado em relação a ela, de modo que ela se apresenta a mim como o futuro impossível, mesmo que ela já tenha sido realizada! Ora eu coincido com a ação: é o presente da metamorfose, em que o agente iguala-se à ação, de modo tal que o herói torna-se capaz da ação. Ora um terceiro caso privilegiado por Deleuze, de todos o mais perturbador pois situado não na própria cesura, porém no extremo do tempo aberto por ela, ali onde a ação (já realizada? por realizar?) volta-se contra o agente, e o acontecimento deixa para trás o próprio eu (que era sua condição) a fim de ganhar o incondicionado. Esse futuro encarnado na *obra* ou no *produto* (sempre por vir, mesmo quando já vindo) arremessa ao longe e para trás aquilo que lhe servira de condição, seja o andaime ou o agente (PELBART, 2013, p. 129).

1.2.2 O eterno retorno

Enquanto a *imagem* da terceira síntese relaciona o passado com o futuro, a terceira síntese, ou o eterno retorno, em sua verdade esotérica, “só concerne e só pode concernir ao terceiro tempo da série. (...) O eterno retorno só afeta o novo, isto é, o que é produzido sob a condição da insuficiência e por intermédio da metamorfose” (DR p. 122/ p.138). No advento da forma pura do tempo, tanto a sucessão quanto a simultaneidade passam a ser somente simples atributos do tempo. Dessa maneira, o hábito e a memória podem se relacionar uma à outra porque elas são diferentes *expressões* da forma do tempo em si. “Podemos pensar (um tanto figurativamente) na memória e no hábito simplesmente como maneiras diferentes de apresentar a mesma forma subjacente de tempo” (SOMERS-HALL, 2013, p. 82, t.n.)³⁶. Na terceira síntese o presente é apenas um agente cuja função é passar, apagar-se; e o passado é

³⁶ “We can think (somewhat figuratively) of memory and habit as simply being different ways of presenting the same underlying form of time”.

“apenas uma condição operando por insuficiência” (DR, p.125/ p. 140). Associe-se a essas características, portanto, o modo como a Repetição se relaciona às três sínteses: o presente, ator, autor, que se apaga é o *repetidor*; o passado, condição insuficiente, é a própria repetição; o futuro, por sua vez, é o repetido. O repetido, como duas vezes significado, é o segredo do *conjunto* da repetição: está contido no futuro. “A repetição régia é a do futuro, que subordina as duas outras e as destitui de sua autonomia. Com efeito, a primeira síntese concerne apenas ao conteúdo e à fundação no tempo; a segunda diz respeito a seu fundamento; mas, para além das duas primeiras, a terceira assegura a ordem, o conjunto, a série e o objetivo final do tempo” (DR, p. 125/ p. 141). A terceira síntese, como ordenamento do tempo, ordena a si mesma de acordo com as modalidades do hábito e da memória. Deleuze afirma que uma filosofia da repetição passa por todos os estágios e está condenada a repetir a repetição. No entanto a repetição do hábito (série do presente) e a repetição da memória (série do passado), devem servir a ela como estágios, pois o seu programa se afirma por “fazer da repetição a categoria do futuro” (DR, p. 125/p. 141). A tarefa do futuro como o repetido é efetivar a produção do absolutamente diferente, objetivo que, para Deleuze, supõe uma série de determinações exemplares que não suponham o retorno da semelhança e do Mesmo:

(...) com uma das mãos, lutar contra o Hábito; com a outra, lutar contra Mnemósina; recusar o conteúdo de uma repetição que bem ou mal permite “extrair a diferença (*Habitus*); recusar a forma de uma repetição que compreende a diferença, mas para subordiná-la ainda ao Mesmo e ao Semelhante (Mnemósina); recusar os ciclos simples demais, tanto aquele submetido a um presente habitual (ciclo costumeiro) quanto aquele que organiza um passado puro (ciclo memorial ou imemorial); mudar o fundamento da memória em simples condição por insuficiência, mas mudar também a fundação do hábito em falência do *habitus*, em metamorfose do agente; expulsar o agente e a condição em nome da obra ou do produto; fazer da repetição não aquilo de que se “extrai” uma diferença, nem aquilo que compreende a diferença como variante, mas o pensamento e a produção do ‘absolutamente diferente’; fazer que, para si-mesma, a repetição seja diferença em si-mesma (DR, pp. 125,126/ p. 142).

Todo o projeto da filosofia da repetição se caracteriza pelo combate ao retorno da simplicidade dos ciclos, o caráter mítico das reminiscências, as diferenças dadas nos estados de coisas, etc. E é por esse motivo que a temática do eterno retorno é convocada. Roberto Machado explica-nos que a teoria do eterno retorno foi pouco desenvolvida por Nietzsche, tendo ele deixado apontamentos a respeito do tema somente em *Assim falou Zaratustra*. Portanto, o autor nos convida a passar em revista as passagens onde o tema aparece, no intuito de explicar como se caracteriza a interpretação deleuzeana dessa tese nietzscheana. A primeira observação importante a se fazer é que Zaratustra não enuncia esse preceito encíclico

do eterno retorno em nenhum momento, são personagens secundários do livro que trazem o assunto à tona. Segundo Machado, a primeira ocorrência do tema se dá pela voz do personagem do *anão* (o bufão, o demônio do niilismo, o espírito de gravidade, o espírito do negativo, a caricatura de Zaratustra); no outro momento, são os animais de Zaratustra, a águia e a serpente, que abordam a temática. Para Deleuze, os dois bichos “exprimem-no de maneira animal, como uma certeza imediata ou uma evidência natural. (A essência do eterno Retorno escapa-lhes, quer dizer, o seu carácter selectivo, tanto do ponto de vista do pensamento como do Ser)” (N, p.35). Machado chama a nossa atenção ao que Zaratustra responde em desacordo às duas formulações: ao anão, responde zangado. “As palavras do anão o tornam, inclusive, doente, provocando-lhe a insuportável visão do pastor em cuja boca entrou uma serpente. A seus animais ele responde sorrindo: ‘vocês já fizeram disso um refrão banal!’, uma banalidade, uma repetição mecânica e natural, e, desta vez convalescente, adormece” (MACHADO, 2009, p. 88). Os dois momentos, para Machado, constituem passagens diferentes da compreensão de Zaratustra sobre o eterno retorno. Na primeira vez que ouve, da boca do anão niilista, que o eterno retorno revém sempre na forma do Mesmo, Zaratustra se zanga e adocece. Da segunda vez, já convalescente, reage de maneira diferente “porque descobriu que, doente, nada havia compreendido do eterno retorno; ou porque já compreendeu que a repetição do eterno retorno não é a do anão ou, em termos conceituais, que o eterno retorno não é um devir igual” (MACHADO, 2009, p.88). É que, quando os seus animais repetem a litania do eterno retorno, reafirmando o que o mesmo e o semelhante revêm, Zaratustra finge estar dormindo e não os responde mais³⁷.

É possível, assim, formular a primeira conclusão a respeito da interpretação deleuzeana: Assim falou Zaratustra não dá uma definição conceitual do eterno retorno. Sua importância é explicitar o que não é o eterno retorno para Nietzsche. Não é um ciclo; não supõe um, o mesmo, o igual, o idêntico; não é um retorno do todo, um retorno do mesmo, nem um retorno ao mesmo (MACHADO, 2009, p89).

Deleuze se fia na interpretação da segunda parte de *A visão e o enigma*, do *Zaratustra* para dar um passo adiante na sua concepção da tese. Nessa passagem, Zaratustra está subindo uma por uma trilha com o anão do ressentimento em suas costas. Em dado momento se deparam com um portal em cuja inscrição se lê “*instante*”. O caminho que dá para trás, que leva até ali, dura uma eternidade; o caminho que segue em frente, também. “Mas quem

³⁷ “Após dizerem estas palavras, calaram-se os animais, aguardando que Zaratustra lhes falasse alguma coisa; mas Zaratustra não ouvia que eles silenciavam. Jazia imóvel, de olhos fechados, como alguém que dorme, se bem que não dormisse: pois, justamente, discorria com a sua própria alma. A serpente, porém, e a águia, ao vê-lo assim calado, respeitaram o grande silêncio que o envolvia e se afastaram de mansinho” (NIETZSCHE, 2006, pp. 263, 264).

seguisse por um deles – e fosse sempre adiante e cada vez mais longe: pensas, anão, que esses caminhos iriam contradizer-se eternamente?” (NIETZSCHE, 2006, p.193). O anão responde dizendo que o tempo é um círculo; Zaratustra, por sua vez, chama-o espírito de gravidade. O que Deleuze interpreta dessa passagem? Em *Nietzsche e a filosofia*, nos é oferecida uma explicação muito próxima do que já vimos a respeito da simultaneidade das séries temporais, indicando o sentido da repetição do novo que o devir opera por meio do eterno retorno. Temos aí a imagem da infinidade do passado, que não permite ao devir começar a devir, pois ele não é algo que se tornou. Por óbvio, se não é algo que se tornou, tampouco pode tornar-se algo. “Não sendo algo que se tornou, já seria aquilo que se torna, caso se tornasse algo. Isto é, o tempo passado sendo infinito, o devir teria atingido seu estado final, se tivesse um estado final” (NPh, p.53/p.64). Já o instante atual é sempre um instante que passa, não pode ser um instante de ser ou de presente “‘no sentido estrito’, sendo o instante que passa, *força-nos* a pensar o devir, e a pensá-lo precisamente como o que não pôde começar e o que não pode terminar de tornar-se”. (NPh, p. 54/p. 65). Por esse raciocínio, o instante jamais poderia passar se não fosse ao mesmo tempo passado e presente, ainda por acontecer ao mesmo tempo que o presente. Deleuze continua:

Se o presente não passasse por si mesmo, se fosse preciso esperar um novo presente para que este se tornasse passado, nunca o passado em geral se constituiria no tempo, nem esse presente passaria; não podemos esperar, é preciso que o instante seja ao mesmo tempo presente e passado, presente e porvir para que ele passe (e passe em proveito de outros instantes). É preciso que o presente coexista consigo mesmo como passado e porvir. É a relação sintética do instante consigo mesmo como presente, passado e por vir que funda sua relação com os outros instantes. O eterno retorno é, pois, resposta para o problema da passagem. [...] Não é o ser que retorna, mas o próprio retornar constitui o ser enquanto é afirmado do devir e daquilo que passa. Não é o uno que retorna, mas o próprio retornar é o uno afirmado do diverso ou do múltiplo” (NPh, pp. 54,55/pp. 65,66).

Ao devir não é possível aplicar as categorias de antes e depois, pois bastaria dizer de um estado inicial ou final do devir para que ele não ocorresse. Já o instante atual condensa sinteticamente as três séries do tempo e só pode passar porque é simultaneamente presente, passado e futuro. É essa característica sintética do instante consigo mesmo que estabelece o nexos do instante atual com os outros instantes. Essa passagem também permite-nos compreender a ideia da repetição como criação do novo (“*Não é o ser que retorna, mas o próprio retornar constitui o ser enquanto é afirmado do devir e daquilo que passa*”) e o papel seletivo da univocidade do Ser (“*Não é o uno que retorna, mas o próprio retornar é o uno afirmado do diverso ou do múltiplo*”). Deleuze, ao interpretar Nietzsche, mostra como há uma

afinidade intrínseca entre o ser e o devir, pois é justamente isso que quer dizer a univocidade do Ser, que o “Ser se diz num único sentido de tudo aquilo de que ele se diz, mas aquilo de que ele se diz difere: ele se diz da própria diferença” (DR, p. 53/ p. 67). O que o eterno retorno, aqui encarnando o Ser unívoco de Duns Scot quer dizer, no limite, é que a única identidade possível permitida é que ela é a repetição da diferença, ou seja, ela é uma *intensidade*.

Deleuze faz de Nietzsche o momento culminante da ontologia através da interpretação do eterno retorno como o ser unívoco que se diz da diferença, ou, ainda mais precisamente, da interpretação de que, no eterno retorno, o ser unívoco não apenas é pensado, mas efetivamente realizado. A relação entre eterno retorno e vontade de potência é o liame, que escapa da representação, entre a univocidade do ser e a diferença individuante (MACHADO, 2009, p.101)

Até aqui vimos que a explicação de que o eterno retorno nietzscheano não é circular e que, ao contrário, Zaratustra abole a noção de circularidade temporal secundada de maneira hostil pelo anão do ressentimento. O tempo, como evidenciado na passagem em que Zaratustra se vê de frente do portal do instante, se divide ali em duas linhas retas da eternidade que se encontram naquele estágio, como ponto de condensação. Há um momento em *Diferença e repetição*, no entanto, em que a linha reta do tempo tornará a formar um círculo, “mas singularmente tortuoso, ou que o instinto de morte revela uma verdade incondicionada em sua ‘outra’ face” (DR, p. 151/ p. 169). Deleuze reconhece essa metamorfose do tempo e continua a nomeá-lo eterno retorno, entretanto, o seu sentido permanece sendo aquele do caráter afirmativo da repetição intensiva que “afeta um mundo que se desembaraçou da insuficiência da condição e da igualdade do agente para apenas afirmar o excessivo e o desigual, o interminável e o incessante, o informal como produto da mais extrema formalidade” (DR, p. 151/ p.169).

A ideia de eterno retorno ganha uma nova peça em sua engrenagem, uma engenhosa articulação. É a partir da leitura de determinados textos de Sigmund Freud que Deleuze irá perceber o caráter de uma instância transcendental, subjacente ao princípio de prazer empírico, irrepresentável e silencioso, mas que carrega consigo o caráter positivo da repetição. As primeiras referências acerca desse tema já aparecem em *Sacher Masoch, o frio e o cruel* onde nos é apresentada a sua interpretação do texto *Para além do princípio de prazer*. Deleuze defende que, para designar Tânatos em seu estado puro, como princípio transcendental, é preciso nomeá-lo de instinto de morte e não de pulsão de morte, que remete justamente às destruições parciais no nível psíquico e individual – ou seja, seu nível

empírico³⁸. Como observado por Pierre Montebello no artigo *L'instinct de mort chez Deleuze. La controverse avec la psychanalyse*³⁹ o tema psicanalítico que mais interessou a Deleuze foi justamente o do instinto de morte, considerado também por seu aliado Félix Guattari como a tese mais revolucionária desenvolvida por ele nessa área. O exame do problema dá-se a partir dessa distinção de Tânatos que aparece por um lado como dado silencioso, transcendental e por outro lado, nos atos individuais, enquanto manifestação sintomática destrutiva, negativa. Vejamos melhor como Deleuze apresenta essa variação em *Diferença e Repetição*.

Para Freud, a fórmula básica da ideia de repetição é esta: repete-se porque se recalca. Mas essa é uma solução provisória, não satisfatória para a clínica. Não se pode explicar a repetição pela amnésia. O recalque tem uma positividade, mas essa positividade é derivada do princípio de prazer, ou seja, é apenas positividade derivada e de oposição. Para Deleuze, em *Além do princípio de prazer*, Freud inaugura a ideia do instinto de morte como função “de uma consideração direta dos fenômenos de repetição” (DR, p. 27/p. 40) e não somente em relação a tendências destrutivas ou agressivas. Se a psicanálise preza pela transferência, baseada na repetição, qual é a solução dada por Freud para que a repetição não se limite a atos de representação sem afeto ou por positivities derivativas do recalque em relação ao princípio de prazer? É no instinto de morte que poderemos encontrar a repetição como princípio silencioso da positividade em abertura: “(ele) vale como princípio positivo e originário para a repetição, (...) desempenha o papel de um princípio transcendental, ao passo que o princípio de prazer é tão-somente psicológico. Eis por que ele é antes de tudo silencioso (não dado na experiência), ao passo que o princípio de prazer é ruidoso” (DR p. 27/p. 40). É que o estudo de Freud deixa entrever um mecanismo da repetição que é nu e subsistente, transcendental e anterior aos seus fenômenos psicológicos, onde habitam traços destrutivos. Em *Além do princípio de prazer* ele aponta uma tendência do instinto de morte de retornar ao estado de uma matéria inanimada, qual seria o seu elemento genético⁴⁰. Aí onde se dá a sua gênese, a repetição do instinto de morte é essencialmente simbólica e suas variantes exprimem mecanismos diferenciais que extrapolam a relepositividade do recalque, que só se

³⁸ Em uma dessas passagens, lê-se: “Quando falamos de instinto de morte (...), designamos Tânatos em estado puro. Ora, Tânatos, como tal, não pode ser *dado* na vida psíquica, nem mesmo no inconsciente: como disse Freud, em textos admiráveis, ele é essencialmente silencioso. No entanto devemos mencioná-lo. Mencioná-lo porque, conforme veremos, ele é determinável como fundamento, e mais do que isso, da vida psíquica. Mencioná-lo, pois tudo depende disso – mas Freud esclarece que só podemos mencioná-lo de maneira especulativa ou mítica. Para designá-lo, pelo menos em francês, deve-se manter a denominação ‘instinto’, única capaz de sugerir uma tal transcendência ou designar semelhante princípio ‘transcendental’” (SM, pp.27,28/pp. 31,32). Deleuze se dedica ainda ao tema, em um capítulo mais adiante do livro, dedicado ao instinto de morte. Cf. SM, pp. 96-105/pp. 109-119.

³⁹ CF. MONTEBELLO, P. 2011.

⁴⁰ Cf. FREUD, 1996, p. 53

sucedo pela oposição ao seu contrário – o princípio de prazer. Nesse outro nível não há nem mesmo conversão ou inversão. “As variantes exprimem antes de tudo mecanismos diferenciais que são da essência e da gênese do que se repete” (DR, p. 28/p. 41).

Na terceira síntese do tempo Deleuze torna mais evidente a caracterização de Tânatos como princípio transcendental. O instinto de morte, como princípio puramente especulativo, incide sobre a libido sexual anulando-a, dessexualizando-a de maneira que “se reinveste no eu de outra forma, constituindo uma outra experiência do tempo, um tempo puro, purificado de toda história do Eu” (MONTEBELLO, 2001, p. 18, t.n.)⁴¹. Nesse sentido, a própria sublimação, o desprendimento da energia libidinal do seu objeto amoroso ou de desejo, é uma energia deslocada ou neutralizada e que se confunde com Tânatos. Se o Hábito e Eros funcionam nas duas primeiras sínteses como agentes de conexão e circulação dos eus parciais larvares ou da identidade do Eu, Tânatos aparece na terceira síntese como agente de desconexão. O instinto de morte permite “a passagem de um inconsciente de pulsões a um inconsciente de pensamento, o inconsciente do pensamento puro. É o processo que Deleuze designa pelo termo perversão, entendido num sentido não necessariamente clínico” (LAPOUJADE, 2015, p. 87). A concepção de Tânatos como princípio transcendental não anuncia um retorno à anulação inanimada e mortuária. O que ele motiva é uma liberação das potências de vida, de uma crueldade imperceptível que desfaz o apego circular do prazer oriundo do hábito ou de Eros. A sua positividade sobrevém exatamente naquilo que ele torna possível, quando o problema da morte é deslocado da morte individual para um “morre-se”, uma morte impessoal que “libera novas potências de vida em mim” (LAPOUJADE, 2015, p.88) tal como na fórmula de Maurice Blanchot.

O instinto de morte é despojado de todas as características que possui em Freud, exceto seu valor de princípio e seu caráter silencioso. Ele é despojado dos traços schopenhauerianos que o próprio Freud lhe atribui para assumir traços nietzschianos: o instinto de morte se torna eterno retorno. (...) O eterno retorno é precisamente o que não faz retornar nada do ego, do Eu, do Uno, pois só faz retornar o que difere; é uma redistribuição permanente das potências do sem-fundo (LAPOUJADE, 2015, p. 89).

A nova perspectiva apontada por Deleuze é essa configuração criativa em que o movimento caótico libera diferenças intensivas que se opõem à ordem conservadora da representação. O círculo do eterno retorno opera uma seleção: ele é tortuoso, seu centro dinâmico é a própria diferença, enquanto o Mesmo é relegado para a sua circunferência. Aqui

⁴¹ “[...] se réinvestit dans le moi sous une autre forme constitue une autre expérience du temps, un temps pur, purifié de toute l’histoire du Je”.

o eterno retorno revolve somente o desigual, o seu centro é descentrado a todo instante. O que está em jogo é a exclusão da possibilidade de contágio do negativo que, ao se chocar com o seu oposto, sugere uma solução sintética apaziguadora. Essa resultante sintética, avaliada pelos critérios da reconhecimento, tende a satisfazer um determinado juízo por adequação. O que quer dizer que a intenção da dialética moderna hegemônica é a de cumprir com a reiteração do Mesmo, que inclui a diferença somente enquanto aquilo que se diferencia em relação ao outro, e nunca por aquilo que se diferencia em si mesmo. Se há uma ordem nesse *caosmos* é precisamente a de se estabelecer uma divergência nas séries temporais, fazer com que toda identidade seja absorvida pela diferença. É justamente nesse momento que Deleuze evoca as artes como aliadas ao pensamento da diferença - “É preciso mostrar a diferença diferindo. Sabe-se que a obra de arte moderna tende a realizar estas condições: neste sentido, ela se torna um verdadeiro teatro feito de metamorfoses e de permutações. (...) A obra de arte abandona o domínio da representação para se tornar ‘experiência’, empirismo transcendental⁴² ou ciência do sensível”. (DR, p. 79/p. 94). Por meio dessa nova inclinação do *amor fati* que Deleuze convocará James Joyce para afirmar a diferença que retorna afirmando.

O eterno retorno reporta-se a um mundo de diferenças implicadas umas nas outras, a um mundo complicado, sem identidade, propriamente caótico. Joyce apresenta o *vicus of recirculation* como aquilo que faz girar um caosmos; e Nietzsche já dizia que o caos e o eterno retorno não eram duas coisas distintas, mas uma afirmação. O mundo não é finito, nem infinito, como na representação: ele é acabado e ilimitado. O eterno retorno é o ilimitado do próprio acabado, o ser unívoco que se diz da diferença. No eterno retorno, a caos-errância opõe-se à coerência da representação; ela exclui a coerência de um sujeito que se representa, bem como de um objeto representado. (DR, p. 80/p. 95).

Deleuze quer apontar que esse sistema de séries divergentes cujas intensidades reaparecem sempre de forma não-igual, não-equivalente, não constituía nenhuma novidade, por exemplo, para a literatura. O que se passa no *Livre* de Mallarmé ou no *Finnegans Wake* de Joyce é exatamente esse descentramento de círculos que não buscam promover nem o estabelecimento do Mesmo e nem a sua multiplicação. Nessas obras há uma dupla articulação de dissolução tanto do objeto quanto do sujeito:

Nelas, a identidade da coisa lida se dissolve realmente nas séries divergentes definidas pelas palavras esotéricas, assim como a identidade do sujeito que lê se dissolve nos círculos descentrados da multileitura possível. Todavia, nada se perde, cada série só existindo pelo retorno das outras. Tudo se tornou simulacro. Com efeito, por simulacro não devemos entender uma simples imitação, mas sobretudo o

⁴² Segundo Lapoujade, essa é a primeira ocorrência do empirismo transcendental e é ligada à estética. Cf LAPOUJADE, 2015, p.103, nota 13.

ato pelo qual a própria ideia de um modelo ou de uma posição privilegiada é contestada, subvertida. (...) Se é verdade que a representação tem a identidade como elemento e um semelhante como unidade de medida, a pura presença, tal como aparece no simulacro, tem o “díspar” como unidade de medida, isto é, sempre uma diferença de diferença como elemento imediato. (DR, pp. 94,95/p. 109).

O agenciamento com Joyce permite Deleuze pensar os princípios pré-conceituais, fluxos de pensamento que ainda não passaram pelos critérios de domesticação da imagem do pensamento dogmática, essa imagem também conhecida como representacional. Liberto das categorias da representação, determinadas como condições de toda experiência possível, o pensamento passa a exigir a sua investida no campo da experiência real. Como as categorias “são muito gerais, muito amplas para o real” (DR. p. 94/p. 108), Deleuze diz que não é de se surpreender que a estética tenha sido dividida em duas instâncias irreduzíveis. Por um lado, temos uma teoria do sensível que só retém do real aquilo que entra em conformidade com a experiência possível. Por outro, a teoria do belo, que só absorve a efetividade do real sob a condição de ser refletida em outra parte. “Tudo muda quando determinamos as condições da experiência real, que não são mais amplas que o condicionado e que, por natureza, diferem das categorias: os dois sentidos da estética se confundem a tal ponto que o ser do sensível se revela na obra de arte ao mesmo tempo que a obra aparece como experimentação” (DR, p. 94/p. 108). Deleuze quer realocar a estética no campo de experiência real, aí onde se efetuam passagens de intensidades díspares, capazes de chocar o pensamento de tal maneira que favoreçam a criação a partir do seu impensado genético. É nesse sentido que *Finnegans Wake* é evocado em *Diferença e Repetição*, por compor nos seus círculos⁴³ temporais tortuosos as forças que rejeitam os princípios de identidade e de semelhança, arrastando o leitor para um descentramento, para além dos limites de conforto do seu cogito, liberando as sínteses passivas que favorecem o confronto com os limites rígidos da identidade do *Eu*. Essa nova

⁴³ Mas os problemas mudam, o que faz com que os aliados também passem por critérios de reavaliação. Em *Mil Platôs*, essas terras “virgens de Édipo” (MP, “Prefácio para a edição italiana”, V1, p.7), os autores fazem uma tipologia do livro, dividindo-o em três figuras: a clássica, a moderna e uma terceira que é puro agenciamento rizomático. A figura clássica é o livro-raiz, “como bela interioridade orgânica, significante e subjetiva” (MP, p. 11/V1 p.13). Já a moderna configura-se como sistema-radícula ou raiz fasciculada, em que a raiz principal foi abortada implantando-se em seu lugar uma multiplicidade imediata que incita uma grande propagação. Deleuze e Guattari criticam esse procedimento da modernidade que faz crescer a multiplicidade numa direção “enquanto que uma unidade de totalização se afirma tanto mais numa outra dimensão, a de um círculo ou de um ciclo” (MP, p.12/V1, p. 14). Se por um lado o livro moderno suprime a raiz pivotante, por outro ela faz nascer uma outra unidade superior e angélica. Por esse motivo nem Joyce nem Nietzsche são poupados da máquina de guerra deleuzo-guattariana: “As palavras de Joyce, justamente ditas ‘com raízes múltiplas’, somente quebram efetivamente a unidade da palavra, ou mesmo da língua, à medida que põem uma unidade cíclica da frase, do texto ou do saber. Os aforismos de Nietzsche somente quebram a unidade linear do saber à medida que remetem à unidade cíclica do eterno retorno, presente como um não sabido no pensamento” (MP p. 12/V1, p. 14). Para além do sistema-radícula, um sistema rizomático em que o único é subtraído da multiplicidade: “escrever a n-1” (MP, p.13 /V1, p.15). Para além do Eterno Retorno, as regiões de intensidades contínuas que se interconectam nos platôs.

perspectiva, remetendo à desintegração do par “sujeito do conhecimento, objeto dado sob as condições do entendimento”, requer uma análise mais atenta. Veremos na sequência como Deleuze, ao promover essa desintegração, abole o caráter analítico de sua filosofia, inaugurando um campo transcendental sem sujeito e a ascensão de novas perspectivas de individuações.

1.3 Ideias intensivas, intensidade ideadas

Podemos afirmar que a estética no pensamento de Deleuze não se vale, como em Kant, das determinações das formas *a priori* da sensibilidade, mas volta-se para a matéria intensiva da experiência real. A faculdade sensível, portanto, se desdobra sempre em função da inconstância intensiva dessa matéria. “A razão do sensível, a condição daquilo que aparece não é o espaço e o tempo, mas o Desigual em si, a *disparação* tal como é compreendida e determinada na diferença de intensidade, na intensidade como diferença” (DR, p. 287/p. 314). As intensidades em si mesmas carregam consigo diferenças, chamadas, portanto, *disparidades*: “a razão suficiente do fenômeno, a condição daquilo que aparece” (DR, p. 287/p. 314). Ora, estamos diante de um problema muito diferente daquele de Kant, que buscava compreender sob quais condições o dado pode ser conhecido. Para ele, é sempre em virtude dos princípios subjetivos que podemos superar o que nos é dado na experiência. “O dado não pode fundar a operação pela qual ultrapassamos o dado” (PCK, p. 20/p. 20). No caso de Deleuze, o problema posto é *o que é dado por meio do próprio dado*. Estamos aqui diante de uma perspectiva que busca responder a própria *gênese* da matéria e, mais ainda, como, a partir desse encontro fundamental da sensibilidade com a multiplicidade intensiva, se engendram as Ideias que fazemos dessa mesma matéria. Pois, como explicaremos a seguir, se por um lado abrimos mão do sujeito do conhecimento, por outro lado a diferença promove sua síntese ideal.

A noção kantiana da Ideia supera a possibilidade da experiência e, portanto, postula um objeto que não pode ser dado na experiência. É que a razão tem um interesse especulativo próprio em formar Ideias transcendentais, cujo status é o *problemático*. Isso ocorre porque toda Ideia refere-se a um objeto que pode ser *pensado*, mas nunca *conhecido* e assim “ela permanece um *problema* sem qualquer solução” (KANT, 2015, p. 294, B384). Essa noção de Ideia interessa a Deleuze sobremaneira, pois dizer que a Ideia é um problema sem solução não quer dizer daí que as Ideias constituem falsos problemas, mas, ao contrário, *que os verdadeiros problemas* são ideais, já que são as soluções que dependem dos problemas e não

o oposto. Percebe-se logo, portanto, que há uma espécie de inversão da lógica do nível do conhecimento para o especulativo, já que, naquele nível, as condições *a priori* são determinantes em relação ao dado. Além do mais, o problemático tem um valor objetivo, pois as ideias são investimentos de atos subjetivos – estando fora da experiência, este objeto *só pode* ser representado de forma problemática.

(..) o que não significa que a ideia não tenha objeto real, mas que o problema como problema é o objeto real da Ideia. O objeto da ideia, lembra Kant, não é uma ficção, nem uma hipótese, nem um ser de razão. É um objeto que não pode ser dado nem conhecido, mas que deve ser representado sem que se possa determiná-lo diretamente (DR, p. 219/p. 243).

1.3.1 – O indeterminado, o determinável e o determinado

Se por um lado Deleuze se aproveita das noções da Ideia kantiana, como campo problemático sem objeto dado, por outro lado ele acusa Kant de não ter conseguido sair da imagem do pensamento dogmática⁴⁴, o modelo da função cognitiva do pensamento. Henry Somers-Hall aponta com clareza como, a partir das categorias do indeterminado, o determinável e a determinação, Deleuze conseguiu demonstrar essa fidelidade de Kant ao caráter dogmático da representação, cujo nome conhecemos como *imagem do pensamento*. O argumento que Somers-Hall utiliza, e que seguiremos aqui, parte do princípio da Ideia indeterminada e toma o exemplo da Ideia de Deus, considerada por Kant o fundamento de todas as aparências. Sendo o fundamento de todas as aparências, não podemos conhecê-lo, pois as aparências, na doutrina kantiana, não poderiam ser fundadas por elas mesmas. “Não obstante, é um conceito que podemos determinar até certo ponto por analogia com nossa própria inteligência empírica. Ao fazê-lo, no entanto, nós apenas o determinamos ‘*em respeito ao emprego* de nossa razão *em relação ao mundo*’” (SOMERS-HALL, 2013, p.130, t.n.)⁴⁵. Quer dizer, essa Ideia é determinável por analogia com o mundo empírico porque podemos

⁴⁴ “Kant parecia (...) estar armado para subverter a Imagem do pensamento. Substituiu o conceito de erro pelo de ilusão: ilusões internas, interiores à razão, em vez de erros vindos de fora e que seriam apenas o efeito de uma causalidade do corpo. Substituiu o eu substancial pelo eu profundamente rachado pela linha do tempo; e foi num mesmo movimento que Deus e o eu encontraram uma espécie de morte especulativa. Mas, apesar de tudo, Kant não queria renunciar aos pressupostos implícitos, mesmo que isso comprometesse o aparelho conceitual das três Críticas. Era preciso que o pensamento continuasse a gozar de uma natureza reta e que a Filosofia não pudesse ir mais longe, nem em outras direções que não a do próprio senso comum ou da ‘razão popular comum’ (...) Mesmo o Deus morto e o *Eu* rachado são apenas um mau momento a passar, o momento especulativo; eles ressuscitam, mais integrados e certos do que nunca, mais seguros de si mesmos, mas num outro interesse, no interesse prático ou moral” (DR, pp. 178,179/pp. 199,200).

⁴⁵ “It is nonetheless a concept that we can determine to some extent by analogy with our own empirical intelligence. In doing so, however, we only determine it ‘*in respect of the employment of our reason in respect to the world*’”.

dizer quais são as suas propriedades inerentes, mas somente sob a condição de que a utilização dessa Ideia tenha como fim um aumento da nossa compreensão do mundo. Por exemplo, utiliza-se a ideia de Deus para justificar o mundo *como se* fosse criado para um propósito inteligível. Por consequência lógica, essa Ideia também deve estar presente nos objetos empíricos enquanto considerados completamente determinados.

Se vamos considerar objetos empíricos como sendo completamente especificáveis em termos de propriedades inteligíveis, Kant afirma que precisamos da Ideia de Deus. Para especificar algo completamente em termos das propriedades que ele possui, precisamos de algum tipo de explicação de todas as propriedades que um objeto pode possuir, de modo que possamos determinar qual de cada par de propriedades (a propriedade e seu contrário) é inerente ao objeto. ‘O Ideal é, portanto, o arquétipo (*prototypon*) de todas as coisas, das quais todos e cada um, como cópias imperfeitas (*ectypa*), derivam dele o material de sua possibilidade, embora se aproximem dele em vários graus’ (SOMERS-HALL, 2013, p.130, t.n.)⁴⁶.

Deleuze nota que os três momentos da Ideia poderiam ser usados como a explicação genética da atualização. Como indeterminada, em certo momento a Ideia se diferencia em espécie do atual e por isso não pode ser situada no mesmo bojo das categorias. Depois, como determinabilidade, há um momento em que o objeto da Ideia sustenta predicados e, como determinado, em certo momento assume as propriedades de um objeto atual. Sintetizando, “não há na Ideia identificação ou confusão alguma, mas uma unidade objetiva problemática interna do indeterminado, do determinável e da determinação” (DR, p. 220/p. 244). Os três momentos da Ideia já seriam suficientes para explicar como o fundamento das aparências se expressam a si próprias num mundo de aparências. Uma Ideia exprime seu campo problemático como expressão das soluções empíricas e, para isso, o problema não precisa ser compreendido em termos empíricos, “pois a Ideia permanece indeterminada em relação àquilo em que se expressa, embora a determine” (SOMERS-HALL, 2013, p. 131, t.n.)⁴⁷. No entanto, Deleuze nota que, para Kant, dois dos três momentos da Ideia têm características extrínsecas⁴⁸, enquanto para que a trama diferencial funcione, como um circuito entre a Ideia e o atual, seria preciso que os três momentos fossem intrínsecos à própria Ideia. “Ou seja, a maneira pela qual entendemos a determinabilidade e a natureza determinada de uma Ideia

⁴⁶ “If we are going to consider empirical objects as being completely specifiable in terms of intelligible properties, Kant claims that we need the Idea of God. In order to specify something completely in terms of the properties that it has, we need some kind of account of all properties it is possible for an object to possess, so that we can determine which of each pair of properties (the property and its contrary) inheres in the object. ‘The Idea is, therefore, the archetype (*prototypon*) of all things, which one and all, as imperfect copies (*ectypa*), derive from it the material of their possibility, while approximating to it in various degrees”.

⁴⁷ “[...] as the Idea remains indeterminate in relation to that in which it is expressed, while nonetheless determining it”.

⁴⁸ “(...) se a Ideia é em si mesma indeterminada, ela só é determinável em relação aos objetos da experiência e só contém o ideal de determinação em relação aos conceitos do entendimento” (DR, pp. 220/p. 244).

como Deus se dá apenas em relação a estados de coisas empíricos já existentes” (SOMERS-HALL, 2013, p.131)⁴⁹. Quer dizer, para Kant, não há interesse real na exploração da gênese pela qual o mundo se constitui por si, pois o que se busca é somente permitir que a razão conquiste os seus interesses de *sistematização* do nosso conhecimento do mundo. Porque se por um lado a razão pura não se ocupa de fato com nada além de si mesma, por outro lado, ela busca concatenar os conhecimentos do entendimento numa unidade sistemática. Isso ocorre porque o entendimento só pode legislar sobre os fenômenos por meio da forma. A razão comunica aos conceitos (nunca diretamente a um objeto) aquela unidade que podem ter na sua maior extensão possível, concernente à totalidade das séries. Portanto, ela “deve supor uma unidade sistemática da Natureza, deve fixar esta unidade como problema ou como limite e pautar todas as suas diligências pela ideia deste limite até o infinito” (PCK, p. 32/p. 28). Essa unidade não serve para fins objetivos efetivamente, mas para a ampliação e *correção* dos conhecimentos do *sujeito*. E o princípio dessa unidade sistemática é justamente a Ideia, que age não “para determinar algo em relação ao seu objeto direto, mas como máxima e princípio meramente regulativo para (...) fortalecer e promover ao infinito (indeterminado) o uso empírico da razão, sem por isso contrariar jamais, sequer minimamente, a lei desse uso empírico” (KANT, 2015, p.512; B708). Quer dizer, se à primeira vista as Ideias kantianas parecem oferecer um caminho para que possamos pensar os problemas independentemente de soluções, sua explicação,

em última análise, só nos permite fazer uso delas na medida em que são pensadas por analogia com e em relação a objetos empíricos. O problema da Ideia kantiana é que ela ainda é entendida em termos das soluções que ela suscita. É necessário, portanto, uma explicação que intrinsecamente relacione as Ideias ao mundo empírico, enquanto permite que elas mantenham sua diferença de espécie, em vez da versão meramente extrínseca e reguladora de Kant (SOMMERS-HALL, 2013, p.131, t.n.)⁵⁰.

Nesse momento Deleuze sobe o tom em sua crítica a Kant, dizendo que talvez seja nesse ponto que devêssemos procurar as verdadeiras razões para ele se ater “ao ponto de vista do condicionamento, sem atingir o da gênese” (DR, p.221/p.244). E ainda, se por um lado acusa-o, por excesso de dogmatismo, ao preencher a fenda do Eu com a identidade transcendental, por outro lado, por excesso de empirismo, deixou no exterior características

⁴⁹ “That is, the way in which we understand the determinability and the determined nature of an Idea such as God is solely in relation to already existing empirical states of affairs”.

⁵⁰ “[...] ultimately only allows us to make use of them in so far as they are thought by analogy with and in relation to empirical objects. The problem of the Kantian Idea is still understood in terms of the solutions it gives rise to. What is needed, therefore, is an account that intrinsically relates Ideas to the empirical world, while allowing them to maintain their difference in kind, rather than Kant’s merely extrinsic and regulative account”.

fundamentais da Ideia. A sequência dos eventos procurará evidenciar como a diferença *enquanto* diferença exerce a tarefa de reunir na Ideia aquilo que dela foi separado, desenvolvendo “os momentos da Ideia como momentos da determinação da diferença. Isso implica pensar a *diferencial* da diferença, quer dizer, o princípio conforme ao qual ela *se diferencia* e determina enquanto tal” (VARGAS, 2013, p.102, t.n.)⁵¹.

1.3.2 – A determinabilidade, a determinação recíproca e a determinação completa

O princípio de determinabilidade se relaciona diretamente com a ideia do “precursor sombrio”. Se, para Deleuze, é preciso que a Ideia rejeite a exterioridade de seus elementos constitutivos e se distancie das relações de analogia com os estados de coisas, conectando-se diretamente com o estado da matéria sensível (cuja constituição é o informal variável da diferença), como fazer para tornar viável qualquer operação do pensamento? Ou seja, como as diferenças de intensidades entre a sensibilidade e o pensamento entram em comunicação? É preciso, portanto, definir em que sentido a diferença se determina em si mesma sem que o pensamento recaia em um “ponto privilegiado em que a diferença só se deixa pensar em virtude de uma semelhança de coisas que diferem e de uma identidade de um terceiro” (DR, p. 156/p. 174). Todo sistema de intensidades diferenciais contém um precursor sombrio, ou *díspar*, “que assegura a comunicação das séries que o bordam” (DR, p. 156/p. 175). Dentre as variedades desses sistemas parciais, suas determinações também são variáveis, mas é o precursor sombrio que em cada caso exercerá a função de fazer fulgurar seus pontos singulares. “Não existe dúvida de que *há* uma identidade do precursor e uma semelhança das séries que ele põe em comunicação. Mas este ‘há’ permanece perfeitamente indeterminado” (DR, p. 156/p. 175). O *díspar* é o agente que promove a diferenciação e a diferenciação das diferenças entre duas séries heterogêneas de diferenças: ele é o em si da diferença, “isto é, a diferença em segundo grau, a diferença consigo, que relacionou o diferente ao diferente por si mesmo” (DR, p. 157/p. 175). Como indeterminado (objeto = x), o precursor sombrio é invisível, e só assume visibilidade parcial, efêmera, enquanto está recoberto pelos fenômenos. A sua determinação, atribuída a ele de maneira abstrata, quando operada pelos mecanismos da reflexão na identidade lógica e, por conseguinte, pela sua semelhança física, “exprimem apenas o efeito estatístico de seu funcionamento sobre o conjunto do sistema” (DR, p. 157/p. 175). Portanto, por se tratar de um operador de determinação da distribuição recíproca da

⁵¹ “[...] los momentos de la Idea como momentos “de la determinación de la diferencia. Ello implica pensar la *diferencial* de la diferencia, es decir, el principio conforme al cual ella *se diferencia* y determina como tal”.

diferença, dentro de um determinado sistema, considera-se o díspar em cada caso de cada sistema parcial, no limite dos pontos singulares que fazem comunicar as séries disparatadas. Percebe-se, assim, que o precursor sombrio tem uma intimidade sincrônica com os elementos da Ideia.

O cálculo diferencial fornece a possibilidade de calcular aproximadamente diferenças infinitesimais de velocidades de um determinado elemento, quando derivamos em sua fórmula o gradiente dos pontos em uma curva. Ele nos permite que possamos desenvolver uma teoria das relações baseada na determinação recíproca dos elementos. Ligar o valor dx (símbolo da diferença) à existência dos infinitesimais seria, portanto, um erro de análise. Pois, como vimos no parágrafo anterior, o dx não poderia depender diretamente dos infinitamente pequenos em sua divergência pura, já que a sua função cumpre os três requisitos constituintes da Ideia. Assim, dx aparece simultaneamente como indeterminado, como determinável e como determinação. A coexistência virtual das diferenças, o indeterminado, aparece sob a forma (dx, dy) . “O indeterminado é o ‘díspar’ ou o universal concreto, não mais a matéria originária do possível, e sim a matéria contínua do virtual no qual todas as diferenças coexistem enquanto diferenças” (LAPOUJADE, 2015, p.109). A indeterminação dos termos não impede que eles sejam eventualmente postos em relação aos outros (dy/dx) , formando assim um princípio de determinação recíproca. Os valores singulares derivados dessa relação (dy/dx) são correspondentes a um princípio de determinação completa, “desde que as relações diferenciais provoquem distribuições de singularidades como eventos ideais. É que a conjunção das séries suscita diferenças de potencial que fazem as séries passar por pontos críticos ou singularidades” (LAPOUJADE, 2015, p. 109). Gonzalo Montenegro Vargas resume bem como se dá o trânsito intensivo das etapas de determinação da diferença até o seu processo de individuação:

Para determinar essa diferenciação, a primeira coisa que salta aos olhos é que os diferenciais correspondem a elementos ideais que, como limites, são desprovidos de forma e função. Sem recorrer à posição de um elemento infinitamente pequeno, o que se pode resgatar da ideia clássica de diferencial é o fato de ela implicar um limite em que o elemento pensado como uma grandeza infinitamente pequena não possui nenhuma forma que nos permita para determinar sua quantidade. São, então, em primeiro lugar, elementos que definem em si mesmos o princípio de determinabilidade sobre o qual se baseia o estabelecimento rigoroso da diferença. No entanto, as relações entre esses elementos efetuam uma distribuição da diferença em termos recíprocos. Tais são as singularidades que determinam sua diferença em relação à diferença dos outros. Aqui está a segunda instância de determinação da diferença, que Deleuze chama de princípio da determinação recíproca. Em terceiro lugar, é possível identificar uma certa organização das singularidades em séries que estabelecem a vizinhança entre pontos singulares ao estender as referidas séries por pontos ordinários. Esse prolongamento permite a determinação completa de uma

série que resulta na constituição de um indivíduo de acordo com as instâncias regulares que compõem a série que define sua existência. A esta última determinação corresponde o que, a rigor, foi identificado na tradição como princípio de individuação e que aqui Deleuze chama de princípio de determinação completa (VARGAS, 2013, pp.103,104, t.n.)⁵².

Deleuze se apoiará, em parte, na filosofia do neokantiano Salomon Maimon, que propõe uma releitura da *Crítica* para ultrapassar a dualidade kantiana do conceito e da intuição. O procedimento de Kant para se chegar à intuição pura, para evitar o paralogismo da intuição intelectual, se dá por meio da abstração da experiência. Na sua *Estética transcendental*, Kant isola a sensibilidade dos conceitos do entendimento, deixando-a somente com a intuição empírica. Depois separa dela tudo o que pertence às sensações, “de modo que nada sobre a não ser a intuição pura e a mera forma dos fenômenos, a única coisa que a sensibilidade pode fornecer *a priori*” (KANT, 2015, p.73; B36). Esse procedimento kantiano traça um limite em sua filosofia, pois a determinação fica interdita no grau da sensibilidade. Maimon questiona Kant se esse processo de abstração é tão óbvio quanto faz parecer. Fundamentando-se na ideia leibniziana de espaço, essa abstração seria impossível, porque ao subtrair os objetos, as relações tornam-se inexistentes e, logo, não pode haver espaço e tempo. “Esta é precisamente a objeção que Maimon faz à teoria de Kant: se alguém tira o conteúdo do espaço e do tempo, não fica com algum tipo de recipiente invisível, fica com nada” (MIDGLEY; in: MAIMON, 2010, p. xxxiv)⁵³. Ora, pelos termos kantianos, justamente porque tempo e espaço não são meramente relações, mas contêm extensões, essa abstração é possível. Mas a resposta de Maimon é que forma e matéria não podem ser separadas, pois é a diferenciação das sensações que fundamentam o tempo e o espaço. Por aí

⁵² “Para determinar esta diferenciación lo primero que aparece a la vista es que las diferenciales corresponden a elementos ideales que en cuanto límites se encuentran desprovistos de forma y función. Sin recurrir a la posición de un elemento infinitamente pequeño, lo que se rescata de la idea clásica de diferencial es el hecho de que implica un límite en que el elemento pensado en cuanto magnitud infinitamente pequeña no ostenta forma alguna que permita determinar su cantidad. Se trata, pues, en primer lugar, de elementos que en sí mismos definen el principio de determinabilidad sobre el que se funda el establecimiento riguroso de la diferencia. Ahora bien, las relaciones entre estos elementos efectúan una distribución de la diferencia en términos recíprocos. Tales son las singularidades que determinan su diferencia en relación a la diferencia de las demás. He ahí la segunda instancia de determinación de la diferencia, que Deleuze denomina principio de determinación recíproca. En tercer lugar, es posible identificar una cierta organización de las singularidades en series que establecen la vecindad entre puntos singulares prolongando dicha serie a través de puntos ordinarios. Esta prolongación permite la determinación completa de una serie que tiene por resultado la constitución de un individuo de acuerdo con las instancias regulares que componen la serie que define su existencia. A esta última determinación corresponde lo que, en rigor, se ha identificado en la tradición como principio de individuação y que acá Deleuze llama principio de determinación completa”.

⁵³ “That is precisely the objection that Maimon makes to Kant’s theory: if one takes away the contents from space and time one is not left with some sort of invisible extended containers, one is left with nothing at all”.

já vemos que Maimon critica Kant por não haver desenvolvido na *Crítica* “uma dedução transcendental da materialidade da sensação” (VARGAS, 2013, p. 219)⁵⁴.

Ou seja, para Maimon, esse princípio não pode ser meramente formal, mas exige uma determinação *a priori* dos próprios objetos em sua materialidade. Além disso, como afirma Deleuze, o “*Cogito* recupera toda a potência de um inconsciente diferencial, inconsciente puro que interioriza a diferença entre o Eu determinável e o *Eu* determinante e que põe no pensamento como tal alguma coisa de não pensado, sem o que seu exercício seria para sempre impossível e vazio” (DR. p. 225/p. 249). Para ele, a consciência desponta quando conformada a uma representação que, por sua vez, é o resultado da homogeneização de representações sensíveis produzida pela imaginação: “A consciência surge primeiro quando a imaginação reúne várias representações sensíveis homogêneas, ordena-as de acordo com suas formas (sucessão no tempo e no espaço) e delas forma uma intuição individual” (MAIMON, 2010, p. 20, t.n.)⁵⁵. Vemos aí uma diferença crucial em relação ao esquematismo kantiano. Para Kant, sendo os conceitos puros do entendimento totalmente heterogêneos em relação às intuições empíricas, um terceiro elemento é requerido para verificar a homogeneidade das categorias em relação aos fenômenos para que a ligação das primeiras com os últimos sejam possíveis. Tal operação é a que conhecemos como esquema transcendental⁵⁶. Ora, na constituição do entendimento de Maimon não há subsunção das formas sensíveis sob a forma do conceito. O objeto não deve ser pensado como em uma síntese completa, mas como em uma síntese em processo de fluxo. Como afirma Sauvagnargues,

Para garantir o esquematismo, é preciso produzi-lo geneticamente, de modo que a afecção passiva da sensibilidade e a atividade do entendimento possam aparecer como passando ao limite de um ao outro. Por uma reformulação inspirada no princípio de continuidade leibniziana, Maimon coloca, portanto, a matéria da intuição como a diferencial da atividade do entendimento, como seu limite extremo que equivale a uma passividade, um *pathos* (SAUVAGNARGUES, 2009, p. 227, t.n.)⁵⁷.

Ora, se a matéria sensível se torna em Maimon a diferencial para que a afecção passiva da intuição e a atividade do entendimento possam se relacionar mutuamente, temos aí não

⁵⁴ “[...] una deducción transcendental de la materialidad de la sensación”.

⁵⁵ “Consciousness first arises when the imagination takes together **several** homogeneous sensible representations, orders them according to its forms (succession in time and space), and forms an individual intuition out of them”.

⁵⁶ Cf KANT, 2015, pp.174,175; B176/B177.

⁵⁷ “Pour garantir le schématisme, il faut le produire génétiquement, de sorte que l’affection passive de la sensibilité et l’activité de l’entendement puissent apparaître comme passant à la limite l’une dans l’autre. Par une reprise inspirée du principe de continuité leibnizien, Maïmon pose donc la matière de l’intuition comme la différentielle de l’activité de l’entendement, comme sa limite extrême qui equivaut à une passivité, un *pathos*”.

somente um processo de conhecimento engendrado como também um processo genético. O dado sensível se transforma em uma diferencial de uma atividade do entendimento, produzida por uma consciência não fixada na identidade do *Eu*. Por aqui começamos a circunscrever o tema do exercício transcendente das faculdades: a sensibilidade é suscitada por um signo (o *sentiendum*, o ser do sensível) e é impulsionada por seu exercício transcendente que a faz comunicar com outras faculdades num jogo discordante. “Com efeito, o intensivo, a diferença na intensidade, é ao mesmo tempo o objeto do encontro e o objeto a que o encontro eleva a sensibilidade (...) O uso transcendente das faculdades é, propriamente falando, um uso paradoxal, que se opõe a que seu exercício se dê sob a regra de um senso comum” (DR, 188,189; 190/p. 210). A filosofia de Maimon, ao promover uma revisão na filosofia transcendental kantiana, inaugura uma filosofia transcendental em que as diferenciais serão as promotoras dos processos de determinação ideal ao mesmo tempo que evidenciam sua genética materialista. É a partir desses pressupostos que Deleuze pôde constituir uma “dialética materialista” entre as intensidades e a Ideia, promovendo o seu empirismo transcendental. A Ideia, como o precursor sombrio, percorre todos os níveis facultativos, fazendo com que as diferenças intensivas de cada uma delas possam estabelecer uma comunicação com as séries heterogêneas das outras. Toda faculdade, portanto, é a expressão de uma Ideia, ainda que o pensamento mantenha um sentido transcendental superior às outras. O pensamento em si, seria a Ideia das Ideias, mas somente no sentido da Ideia dizer respeito *singularmente* ao pensamento, já que as Ideias não são o objeto de uma faculdade particular.

O que é fonte de confusão é o fato da Ideia só poder ser aprendida num uso transcendente das faculdades, quando a sensibilidade apreende o que só pode ser sentido ou quando o pensamento apreende o que só pode ser pensado. Mas o fato das Ideias só poderem ser pensadas não quer dizer que elas estejam apenas na cabeça do pensador. Elas são reais como são reais os elementos e relações diferenciais no âmago da matéria germinal de um ovo. A Ideia é a realidade pré-individual, a matéria intensiva do ovo, contemporânea de cada existência atual. Nesse sentido, Deleuze pode dizer que “o mundo inteiro é um ovo”. Cada corpo forma um todo organizado diferenciado, mas é inseparável de um corpo inextenso, intensivo, sem organização, que é a Ideia dele (LAPOUJADE, 2015, 114).

A diferença está conectada à intensidade, e não ao diverso. O diverso diz respeito aos fenômenos que, por sua vez, fulguram um caráter inassimilável pelas formas do conhecimento. É que a diferença é o *númeno* do fenômeno, seu caráter desigual ou incomensurável. “Todo fenômeno remete a uma desigualdade que o condiciona. Toda diversidade e toda mudança remetem a uma diferença que é sua razão suficiente” (DR. p. 286/p. 313). A filosofia da diferença, dessa maneira, não aparece no sentido de simplesmente

se opor à filosofia da representação, já que sua existência explica fatos da experiência humana: a reconhecimento, a identidade, etc. O apelo genético que a filosofia da diferença faz é o de mostrar como as exigências impostas pela semelhança e pela identidade constituem efeitos de um dinamismo singularmente diferencial. Nesse sentido, o materialismo de Deleuze não pode ser confundido com um método de análise que considera simplesmente a faceta fenomênica do dado sensível (ou o diverso) como suficiente. Por isso podemos afirmar que é a perspectiva genética, herdada da filosofia de Maimon, que possibilita a Deleuze declarar que procura “determinar um campo transcendental impessoal e pré-individual, que não se parece com os campos empíricos correspondentes e que não se confunde, entretanto, com uma profundidade indiferenciada” (LS, p. 124/p.105). A razão genética desse campo transcendental, a condição do sensível, do que aparece, não são o espaço e o tempo, mas a intensidade como diferença. Vimos já como o tempo é constituído por forças intensivas, constituindo sujeitos larvares e o Eu cingido. Veremos mais adiante como as intensidades também são responsáveis pela própria constituição do espaço.

A ciência formula a *energética* como formas de energia localizadas e divididas no extenso. Há sempre uma combinação de fatores extensivos e intensivos para se definir uma energia: altura e peso para energia gravitacional, força e comprimento para energia linear, temperatura e entropia para a energia térmica, etc. Por óbvio, todo experimento científico depende que o caráter intensivo dos fenômenos seja inseparável dos seus atributos na extensão. Todavia, são essas condições de experiência do fenômeno, em que a intensidade é julgada como subordinada às qualidades de um determinado objeto, que nos fazem crer na tautologia “diferença de intensidade”. Pois, de fato, “só conhecemos a intensidade já desenvolvida num extenso e recoberta por qualidades. A partir daí tendemos a considerar a quantidade intensiva como um conceito empírico e ainda mal fundado” (DR, p. 288/p. 315). Ocorre que, nos processos de atualização da diferença em estados de coisas, a tendência proporcionada pelo movimento é de anular a diferença no extenso. Se por um lado os signos que resplandecem o despontar da diferença nos estados de coisas são as qualidades, de outro “elas medem o tempo de uma igualização, isto é, o tempo gasto pela diferença para anular-se no extenso em que ela é distribuída (...) a diferença só é razão suficiente de mudança na medida em que essa mudança tende a negá-la” (DR, p. 288/p. 315). O próprio princípio de causalidade, sua determinação física categórica, está assentada em um processo de diferenciação do intensivo: seu sentido objetivo é organizar uma série de estados irreversíveis em que se inicia sempre do mais diferenciado ao menos diferenciado, “de uma diferença produtora a uma diferença reduzida e, em última análise, anulada” (DR, p.288/p. 315).

O problema da anulação intensiva é encarado por Deleuze como uma ilusão transcendental. Para ele, é preciso que olhemos com desconfiança para as alianças entre a filosofia e a ciência, nem sempre produtora de novidades, mas reprodutoras do artifício do bom senso. Quando esse encontro em filosofia, ciência e bom senso ocorre, inevitavelmente há anulação das distribuições heterogêneas. Deleuze diz que foi Hegel quem melhor definiu o bom senso, como a interseção de uma verdade parcial com o sentimento absoluto⁵⁸. O bom senso age como um *medium* distribuidor, conformando a distribuição nômade e espontânea da diferença, fazendo com que elas se neguem nas condições do extenso. “Nem contemplativo nem ativo, ele é previdente. Em suma, ele vai da parte das coisas à parte do fogo: das diferenças produzidas às diferenças reduzidas. Ele é termodinâmico. É neste sentido que ele une o sentimento do absoluto à verdade parcial” (DR, p. 290/p. 317). Desta forma, agindo como um previdente, evita o grau de imprevisibilidade da diferença. Se bem que o bom senso não a nega, ele a reconhece sempre no limite de sua anulação na extensão e no tempo, somente lá onde ela enfraquece sua própria potência de ser em si. Por outro lado, temos o senso comum lógico, definindo-se subjetivamente por meio da pretensa identidade de um “Eu como unidade e fundamento de todas as faculdades, e, objetivamente, pela identidade do objeto qualquer, ao qual se julga que todas as faculdades se reportem” (DR, p. 291/p. 319). E da mesma maneira que não somos esse Eu universal, também não nos encontramos diante do objeto qualquer universal. Tanto os objetos são entrecortados por singularidades intensivas, que formam campo de individuação, quanto qualquer *sentido* de subjetivação é indeterminado de antemão. Mas quanto ao senso comum, por sua vez, é dada a função de retransmissão da sua partilha universal à instância do bom senso que particulariza o objeto qualquer e individualiza o eu situado em relação a um conjunto de objetos. Essa nova repartição se limita a reger os objetos particulares por anulação e a uniformizar os diferentes eus para novamente se conectarem com a instância universal do senso comum. “Portanto, o bom senso tem duas definições, a objetiva e a subjetiva, que correspondem às do senso comum: regra de partilha universal e regra universalmente partilhada” (DR, pp. 291,292/p.319).

No entanto, a diferença como manifestação é o próprio movimento anárquico das intensidades que ignoram os processos de determinação da partilha do bom senso e do senso comum, já que ela não é o dado, “mas aquilo pelo qual o dado é dado” (DR, p. 292/p. 319). Se mesmo assim a sua tendência é a de dividir-se, uniformizar-se e anular-se no diverso dado que ela mesmo engendra, ela deve ser *sentida* “como aquilo que leva o diverso a ser sentido. E deve ser pensada como aquilo que cria o diverso” (DR, p. 292/p. 320). É por isso que Deleuze

⁵⁸ Cf. DR, p. 289/p. 316.

afirma que o pensamento deve acontecer por meio de uma violência que o force a pensar, que engendre nele próprio a sua capacidade genética de entrar em ação diante deste absolutamente diferente que o provoca. Somente assim o pensamento é capaz de adentrar na tessitura do real, sem mediações ou instâncias apaziguadoras. “Eis-nos forçados a sentir e pensar a diferença. Sentimos alguma coisa que é contrária às leis da natureza, pensamos alguma coisa que é contrária aos princípios do pensamento. E mesmo que a produção da diferença seja, por definição, ‘inexplicável’, como evitar *implicar* o inexplicável no seio do próprio pensamento?” (DR, p. 293/ p. 320). Conclui-se daí que a *manifestação*, o acontecimento mesmo da Filosofia não é o bom senso, mas o paradoxo. É do seio de um absoluto não-saber que o pensamento desponta; é essa instância paradoxal intensiva da diferença que promove o Empirismo Transcendental, em que as faculdades são confrontadas por forças que dizem respeito a elas próprias – o *sentiendum*, como ser do sensível que instiga a sensibilidade; o imemorial que atinge a memória transcendental; o impensado que força o pensamento ao seu campo problemático. As sutilezas dessa instância paradoxal não se interrompem aí, já ela ativa a ignição da síntese disjuntiva, a capacidade de essas faculdades entrarem em circuito por um acordo discordante, “pois cada uma só comunica à outra a violência que a coloca em presença de sua diferença e de sua divergência com todas as outras” (DR, p. 190/p. 211). Essa instância paradoxal que percorre os níveis transcendentais das faculdades poderia consequentemente ser nomeada de duas maneiras: Ideias intensivas ou intensidades ideadas. Quer dizer, o princípio transcendental é *sempre* a intensidade.

O paradoxo é o *pathos* ou a paixão da Filosofia. Há ainda várias espécies de paradoxos que se opõem ao bom senso e ao senso comum, estas formas complementares da ortodoxia. Subjetivamente, o paradoxo despedaça o exercício comum e põe cada faculdade diante de seu próprio limite, diante de seu incomparável, o pensamento diante do impensável que, todavia, só ele pode pensar, a memória diante do esquecimento, que é também seu imemorial, a sensibilidade diante do insensível que se confunde com seu intensivo... Mas, ao mesmo tempo, o paradoxo comunica às faculdades despedaçadas uma relação que não é de bom senso, situando-se na linha vulcânica que queima uma na chama da outra, saltando de um limite a outro (DR, p. 293/pp. 320,321).

1.3.3 – A gênese do espaço ou da extensão

Para que possamos explicar os sistemas heterogêneos das intensidades, é preciso que antes passemos pela gênese do espaço. Como aponta Deleuze, enquanto o espaço for visto somente como uma “antecipação da percepção”, o sujeito permanecerá sendo visto como dado. Deleuze inicia sua explicação numa clara referência às análises que Merleau-Ponty faz

da profundidade no seu *O olho e o espírito*. Em determinada passagem do texto, Merleau-Ponty nota que, tradicionalmente, a profundidade tem sido considerada de maneira diferente das outras dimensões, altura e largura. Um olhar ingênuo para uma determinada pintura renascentista, por exemplo, revela ao espectador uma série de sinais diacríticos que criam a ilusão de uma terceira dimensão, de onde conclui-se que a profundidade é derivada das outras duas. “A afirmação de Merleau-Ponty sobre essa forma de compreensão da profundidade é que, embora reconheça a natureza perspectiva de nossa experiência, esse perspectivismo, em última análise, vê a perspectiva como uma característica subjetiva de nossas representações de uma espacialidade objetiva e pré-existente” (SOMERS-HALL, 2013, p. 172, t.n.)⁵⁹. Portanto, enquanto a representação se inclina na derivação do campo de profundidade das outras duas dimensões, e caracterizando-a como o foco do espaço extenso, Merleau-Ponty procura inverter esse procedimento. Ao contrário de enxergar a profundidade derivada da altura e da largura, ele afirma que a profundidade constitui aquilo pelo qual as dimensões dadas são dadas, ou seja, o seu princípio genético. “A profundidade não é apenas a amplitude vista de outro ângulo, mas é algo diferente em espécie que, ao tornar possível um campo de objetos autônomos, mas inter-relacionados, também torna possível o sistema de distância extensa tomado como fundacional pela representação” (SOMERS-HALL, 2013, p. 172, t.n.)⁶⁰. Assim sendo, não poderíamos mais chamar a profundidade de terceira dimensão, mas aquela cujo caráter constituinte é a própria reversibilidade dimensional:

Para começar, se houvesse alguma dimensão, seria antes a primeira: só existem formas, planos definidos se for estipulado a que distância de mim se encontram suas diferentes partes. Mas uma dimensão primeira e que contenha as outras não é uma dimensão, ao menos no sentido ordinário *de uma certa relação* segundo a qual se mede. A profundidade assim compreendida é antes a experiência da reversibilidade das dimensões, de uma “localidade” global onde tudo é ao mesmo tempo, cuja altura, largura e distância são abstratas, de uma voluminosidade que exprimimos numa palavra ao dizer que uma coisa está aí (MERLEAU-PONTY, 2015, pp. 42,43).

Uma das consequências dessa torção do perspectivismo merleau-pontiano se dá justamente na ideia do espaço como forma *a priori* para a percepção. Ao tratar a profundidade como uma “localidade global onde tudo é ao mesmo tempo”, o espaço deixa de ser um recipiente para os dados e suas qualidades. O que ocorre ao decentrarmos o espaço da razão

⁵⁹ “Merleau-Ponty’s claim about this form of understanding of depth is that, while it recognises the perspectival nature of our experience, this perspectivism ultimately sees perspective as a subjective feature of our representations of an objective and pre-existing spatiality”.

⁶⁰ “Depth is not merely breadth seen from another angle, but rather is something different in kind that, by making possible a field of autonomous but interrelated objects, also makes possible the system of extensive distance taken as foundational by representation”.

representacional é que “a gênese da qualidade e a gênese do espaço não podem mais ser vistas como dois projetos separados” (SOMERS-HALL, 2013, p.172, t.n.)⁶¹. Deleuze toma essa definição de Merleau-Ponty para si, mas adiciona a ela a intensidade: “A profundidade original (...) é o espaço inteiro, mas o espaço como quantidade intensiva: o puro *spatium*” (DR, p. 296/p. 324). O extenso, conseqüentemente, só pode sair dessa profundidade original, que é por definição independente do extenso (grandeza extensiva ou *extensum*). Toda qualidade percebida supõe a intensidade, “porque exprime apenas um caráter de semelhança para uma ‘fatia de intensidades isoladas’, nos limites da qual se constitui um objeto permanente – o objeto qualificado que afirma sua identidade por meio das distâncias variáveis” (DR, p. 296/p. 324). Ao mesmo tempo, as distâncias envolvidas por intensidades são explicadas no extenso, que desenvolve, exterioriza ou homogeneiza essas mesmas distâncias. A qualidade, por sua vez, é chamada de *qualitas* quando define o meio de um sentido, e de *quale*, caracterizando um determinado objeto em relação a esse sentido.

1.3.4 – Características da intensidade

A intensidade possui três características básicas: ela é desigual em si, ela afirma a diferença e ela é implicada, envelopada ou quantidade embrionária. O ponto chave para a distinção entre um dado extensivo e a intensidade é que só o primeiro pode ser adicionado sem mudar a natureza. Magnitudes extensivas podem ser mensuradas numericamente e suas mensurações podem ser comparadas. A intensidade, por outro lado, não é anulável na diferença quantitativa, no entanto essa diferença anula-se na extensão (por menor ou maior grau de intensidade). “(...) sendo a extensão precisamente o processo pelo qual a diferença intensiva é posta fora de si, repartida de maneira a ser conjurada, compensada, igualizada, suprimida no extenso que ela cria” (DR, p. 300/p. 328). A segunda característica: a intensidade compreende o desigual em si e por isso ela afirma a diferença e faz dela o seu objeto de afirmação. É somente no extenso que a intensidade se liga ao negativo, pois enquanto diferença pura (disparidade) não permite anulação. “*É sob a qualidade, é no extenso que a intensidade aparece de cabeça para baixo*, e que sua diferença característica toma a figura do negativo de limitação ou de oposição). A diferença não liga sua sorte ao negativo a não ser no extenso” (DR, p. 303/ p. 332). Quer dizer, se a intensidade é anterior ao espaço propriamente dito e às qualidades, a negação por sua vez pode ser aplicada a propriedades de um dado extenso e mesmo assim não podemos descobrir a negação na intensidade, somente

⁶¹ “[...] the genesis of quality and the genesis of space can no longer be seen as two separate projects”.

sua diferença em relação a outras intensidades. A terceira característica é um resumo das duas anteriores: a intensidade é uma quantidade implicada, uma dobra, um embrião. “Não implicada na qualidade; isto ela é, mas apenas secundariamente. Primeiramente, ela está implicada em si mesma: implicante e implicada” (DR, p. 305/p. 334). Uma quantidade intensiva é divisível, mas ao se dividir ela muda de natureza. O que se pode dizer do caráter dessa diferença em profundidade é que há uma correlação assimétrica indivisível entre intensidades.

1.3.5 – A individuação

Como já dissemos de modo parcial, há uma dialética entre as intensidades e as Ideias. São trocas de séries assimétricas e heterogêneas que se dão a partir do encontro fundamental da sensibilidade com uma inflexão intensiva da matéria. A resultante desse encontro fornece à sensibilidade o *sentendum*, o ser do sensível. Ao gerar essa espécie de choque, a faculdade sensível age por meio do seu exercício transcendente, elevando essa problemática à enésima potência para que ocorra o exercício disjuntivo das faculdades onde a Ideia, enquanto díspar, comunica-se com o pensamento. “Aprender a intensidade, independentemente do extenso ou antes da qualidade nos quais ela se desenvolve, é o objeto de uma distorção dos sentidos. Uma pedagogia dos sentidos volta-se para este objetivo e integra o ‘transcendentalismo’” (DR, p. 305/p. 333). É desta maneira que podemos falar de uma estética das intensidades que desenvolve, em cada momento do seu processo, correspondências com a dialética das Ideias⁶² – “a potência da intensidade (profundidade) está fundada na potencialidade da Ideia” (DR, p. 315/p. 344). É a interação da estética das intensidades na dialética das Ideias é que promoverá o processo de individuação.

Como compreender a ideia de individuação que Deleuze propõe? Para responder a esse questionamento, é preciso, antes de tudo, lembrar que o pensamento ocidental é

⁶² Quanto a essa analogia, David Lapoujade diz: “A esse respeito, não é possível ver como o capítulo IV [de *Diferença e Repetição*, “Síntese ideal da diferença”] pode ser dedicado à ‘elaboração de uma nova analítica ou doutrina das categorias’, como sustenta A. Sauvagnargues num estudo dedicado ao empirismo transcendental (*Deleuze, L’empirisme transcendental*. Paris:PUF, 2010, p.34). Nele, pelo contrário, Deleuze expõe uma dialética da Ideia” (LAPOUJADE, 2015, p.102, nota 8). Por nosso lado, pensamos que o capítulo IV não é *somente* uma analítica ou *somente* uma dialética. É que a analítica se constrói no acoplamento das séries heterogêneas entre a sensibilidade e as ideias, quando suas determinações se tornam recíprocas. Dessa maneira, podemos afirmar que há uma analítica, mas ela se encontra no capítulo IV e no capítulo V, na síntese ideal da diferença *e/com* a síntese assimétrica do sensível. Em *A dobra*, há um exemplo de como o objeto é determinado na percepção a partir da determinação recíproca: “[...] longe de a percepção supor um objeto capaz de nos afetar e as condições sob as quais seríamos afetáveis, a determinação recíproca das diferenciais (dy/dx) traz consigo a determinação completa do objeto como percepção e a determinabilidade do espaço-tempo como condição” (LP, p. 118/p. 151).

notoriamente orientado por dois paradigmas relativos ao problema do indivíduo: o substancialismo e o hilemorfismo. Por um lado, o substancialismo defende que todo princípio de individualidade é inerente ao ser individual, como seu fundamento primeiro, compreendido por sua essência. Já o hilemorfismo julga que a individualidade surge da maneira como a forma (*morphe*) se individua numa matéria (*hylè*) amorfa e indiferenciada. As duas doutrinas se encontram num ponto em comum, ao asseverar que o princípio de individualidade é sempre anterior ao seu processo de individuação. As dificuldades se impõem ao pensamento e o campo problemático muda quando o tema é revolido da seguinte maneira: *não existe individualidade, somente processos dinâmicos de individuação*.

Essa alteração de perspectiva é tributada não a Deleuze, mas a Gilbert Simondon. A filosofia de Simondon afirma que os processos de individuação são radicalmente diferentes de uma individualidade substancial subjacente ou de uma consciência à qual a individualidade aparece sob formas pré-concebidas. O que dá movimento aos processos de individuação são singularidades, que não podem ser apreendidas senão por meio de seu próprio engenho de vir a ser. Não há nada na singularidade que possa ser estabilizada essencialmente, pois ela tem “uma espessura empírica, atestada pela partícula dêitica 'ecce': *este* corpo, *este* acontecimento” (ALLOA; MICHALET, 2017, p. 478, t.n.)⁶³. Em *Difference in Becoming: Simondon and Deleuze on Individuation*, artigo assinado por Emmanuel Alloa e Judith Michalet, temos uma melhor definição da extensão desse elemento linguístico que dá origem à palavra *hecceidade*, conceito medieval parente da singularidade:

Ser, diz Simondon, é *non-um* (“não-um”). Por outro lado, também não é nada. Melhor dizendo, é *non-nullus*, o que em latim quer dizer: não-nada, i.e., algo, alguém. Mas o quê? Para começar, nada além de um 'isso' que existe em virtude de sua 'issidade', de ser tal, como a ontologia medieval se refere a ele: *haecceitas*, diz Duns Scotus, de *haec* ('esta coisa'). O 'isso' é o que é comum a um cordão de moléculas, uma mancha colorida, uma sequoia, um vento, um estado de alegria intensa ou “cinco horas da tarde” (ALLOA; MICHALET, 2017, p. 478, t.n.)⁶⁴.

Deleuze descobre em Simondon um aliado, cuja filosofia parte de um movimento ontogenético que possibilita a transição de uma produção hipotética para uma realidade empírica, essa do procedimento dinâmico da individuação por meio de suas singularidades. Vale lembrar que nenhuma singularidade é única, ela é sempre uma multiplicidade. Ela é ao

⁶³ “[...]an empirical thickness, attested by the deictic particle ‘ecce’: *this* very body, *this* very event”.

⁶⁴ “Being, says Simondon, is *non-un* (‘not-one’). On the other hand, it is not nothing either. Rather it is *nonnullus*, as the Latins say: not-nothing, i.e., something, someone. But what? To begin with, nothing but a ‘this’ which exists by virtue of its ‘thisness,’ of its being such, as Medieval ontology refers to it: *haecceitas*, says Duns Scotus, from *haec* (‘this thing’). The ‘thisness’ is what is common to a string of molecules, a patch of color, a sequoia tree, a wind, a state of intense joy or ‘five o’clock in the afternoon”.

mesmo tempo pré-individual e individuante. Partindo desse ponto de vista, nenhuma lei pode reger o princípio de individuação, que só pode ser apreendido em sua dinâmica enquanto devir, “como algo que precede a si mesmo e se estende além do ser individual atualmente determinado, como algo que sempre já é mais do que si mesmo e, portanto, inerentemente plural” (ALLOA; MICHALET, 2017, p. 479, t.n.)⁶⁵. Ao mesmo tempo, não podemos considerar os processos de individuação de Simondon como um processo linear de modificação, nem mesmo como estágios sucessivos de estados estáveis, mas desconexos. Para ele, a estabilidade de um indivíduo constitui-se no momento em que um determinado elemento permanece constante, mas sempre sob uma potencial discordância. A essa característica ele nomeará *metaestabilidade*. Esse conceito é importante, pois explica como é possível haver ao mesmo tempo no mundo coisas individuais, mas que independem de um princípio de individualidade. Procurando exemplificar o que compreende esse conceito, Simondon explica o que ocorre durante um processo de *cristalização*.

É necessário, primeiramente, que haja um ambiente propício para que ocorra uma cristalização, como uma solução aquosa, sob uma temperatura específica, para que se desencadeie uma propagação. Dessa maneira o ambiente não pode ser nem muito rígido nem muito instável. O que estimula o processo de propagação da cristalização dentro desse ambiente específico é um corpo estranho, como um grão de areia, por exemplo. Corpo este que Simondon irá determinar como “germe de cristalização”, responsável por catalisar a energia exterior e fazer com que sua estrutura microscópica se propague até tomar o ambiente. Por ser um elemento impuro em relação ao ambiente amorfo, esse germe *singular* introduz ali o seu elemento *assimétrico*, polarizando-o e produzindo uma *informação*. O cristal se desenvolve a si mesmo e “existe no final da gênese um indivíduo cristalino, porque em torno de um germe cristalino se desenvolveu um todo ordenado, incorporando uma matéria primitivamente amorfa e rica em potenciais, estruturando-a segundo um arranjo específico de todas as partes em relação umas às outras” (SIMONDON, 2017, p.86)⁶⁶. Isso que Simondon chamará de transdução – a transmissão dessa informação em todo o ambiente metaestável. Segundo ele, o processo de cristalização é interminável:

O fenômeno de crescimento é a partir daí automático e indefinido, tendo todas as camadas sucessivas do cristal a capacidade de estruturar o meio amorfo que as

⁶⁵ “as something that preceded itself and extends beyond the currently determined individual being, as something that is always already more than itself and thus inherently plural”.

⁶⁶ “Il existe en fin de genèse un individu cristal parce que autor d’un germe cristallin un ensemble ordonné s’est développé, incorporant une matière primitivement amorphe et riche em potentiels, em la structurant selon une disposition propre de toutes les parties les unes par rapport aux autres”.

envolve, desde que esse meio permaneça metaestável; neste sentido, um cristal é dotado de um poder indefinido de crescimento; um cristal pode ter seu crescimento interrompido, mas nunca completo, e sempre pode continuar a crescer se for colocado de volta em um meio metaestável que possa estruturar (SIMONDON, 2017, pp. 86,87)⁶⁷.

Percebe-se, portanto, o interesse de Deleuze nos temas relativos aos processos de individuação desenvolvidos por Simondon. Para Deleuze, o ambiente metaestável é a existência de uma “disparação” onde pelos menos duas escalas de realidade heterogêneas repartem seus potenciais. Os pontos notáveis ou singulares (sinais-signos de singularidades), neste caso, se definem pela existência e por essa repartição dos potenciais. A individuação em Simondon, portanto, é o efeito de atualização do potencial e da comunicação dos disparates. Assim como vimos acima, no caso da cristalização, em que o corpo estranho ao ambiente amorfo (o germe cristal) é incorporado e, a partir dele há o desencadeamento dos efeitos de cristalização, o “ato de individuação não consiste em suprimir o problema, mas em integrar os elementos da disparação num estado de acoplamento que lhe assegura a ressonância interna” (DR, p. 317/p. 346). A metade pré-individual do indivíduo é o seu reservatório de singularidades. Talvez aqui comecemos a compreender melhor a ideia de que duas séries heterogêneas em relação produzem pontos singulares (ou singularidades) que são, eles mesmos, individuações. Mas para Deleuze o processo de individuação é ainda diferente do de Simondon. Vejamos como respondem Alloa e Michalet:

Embora, em certa medida, seja claramente herdeiro de Simondon, as teorias de Deleuze estão enraizadas em pressupostos diferentes dos dele, particularmente no que diz respeito ao conceito de potencialidade. Se Deleuze toma a topologia matemática como uma estrutura na qual pode encontrar uma ideia similar ao ponto singular como um ponto que catalisa um processo (por exemplo, inflexão da curva), ele também encontra nessa estrutura outra concepção de potencialidade. Enquanto Simondon considerava a matéria como o local da potencialidade sobre a qual uma singularidade poderia agir, Deleuze - ou melhor: o Deleuze do final dos anos 1960, para ser mais preciso - considerava a potencialidade inerente não à matéria, mas a uma estrutura que era virtual e imaterial (ALLOA; MICHALET, 2017, p. 483, t.n.)⁶⁸.

⁶⁷ “Le phénomène de croissance est par la suite automatique et indéfini, toutes les couches successives du cristal ayant la capacité de structurer le milieu amorphe qui les entoure, tant que ce milieu reste métastable; en ce sens, un cristal est doué d’un pouvoir indéfini de croissance; un cristal peut avoir sa croissance arrêtée, mais jamais achevée, et il peut toujours continuer à croître si on le remet dans un milieu métastable qu’il puisse structurer”.

⁶⁸ “Although to a certain extent, he is clearly heir to Simondon, Deleuze’s theories are rooted in presuppositions different from his, particularly concerning the concept of potentiality. If Deleuze takes mathematical topology as a framework in which to find an idea similar to the singular point as a point catalyzing a process (e.g., inflecting the curve), he also finds in that framework another conception of potentiality. Whereas Simondon considered matter to be the site of potentiality upon which a singularity could act, Deleuze—or rather: the Deleuze of the late 1960s, to be more precise—considered potentiality to inhere not in matter, but a structure that was virtual and imaterial”.

Em outras palavras: enquanto para Simondon é a matéria física o local de potencialidade em que uma singularidade promove seus processos de disparação, para Deleuze as singularidades são sempre *intensivas* e, portanto, os processos de individuação são sempre constituídos por esquemas de acoplamento intensivos. Portanto, Deleuze diz, é sempre “no campo de individuação que (as) relações diferenciais e (os) pontos notáveis (campo pré-individual) se atualizam, isto é, se organizam na intuição segundo linhas diferenciadas em relação a outras linhas. Então, sob esta condição, eles formam a qualidade e o número, a espécie e as partes de um indivíduo, em suma, sua generalidade” (DR, p. 318/p. 347). Os estados atuais (a qualidade, o extenso e o número) não devem, pois, ser confundidos com a diferenciação. Esse é um erro análogo ao que tínhamos em confundir o virtual das intensidades com o possível, que já passamos em revista. Nesse caso de agora, somos levados a crer que por “haver indivíduos de espécies diferentes e indivíduos da mesma espécie” a individuação deve prolongar a especificação, “mesmo que ela seja de outra natureza e se sirva de outros meios” (DR, p. 318/p. 347). Ora, não há espécie sem as partes orgânicas que a constituem, e mesmo a espécie é qualidade das partes, não o seu contrário⁶⁹ A individuação, portanto, é agente *provocador* de diferenciação, ela não a supõe. Logo, a estrutura do organismo é governada pela interação da Ideia com o campo de intensidades. Essa interação pode ser descrita pelas seguintes etapas: no primeiro momento, há o campo pré-individual das singularidades, anterior ainda ao encontro sensível. É na segunda etapa que essas singularidades alcançam o seu grau intensivo, a intensidade sendo entendida aqui como a diferença entre dois potenciais, quer dizer, a individuação. À interação entre esses dois momentos distintos Deleuze chamará “dramatização”. E aqui necessitamos uma maior explicação.

Liquidamos as coordenadas da função sujeito/objeto, a diferença, por meio da repetição no eterno retorno, deformou as formas da representação em prol dos dinamismos espaço-temporais. Estamos no campo das intensidades, responsável por determinar como as relações entre os elementos são determinadas na extensão, como já vimos nas descrições da gênese do espaço. As intensidades se comunicam diretamente com a sensibilidade e produzem nela a ação que anima o seu exercício transcendente até que estabelece uma troca com a Ideia. Essa troca, esse trânsito, em via de mão dupla, que faz percorrer da borda sensível à Ideia são processos dinâmicos que determinam a atualização da Ideia. A Ideia constitui uma multiplicidade, que deve ser percorrida por ritmos diferenciais. Mas o que são esses dinamismos espaço-temporais? São “agitações de espaço, buracos de tempo, puras sínteses de

⁶⁹ Cf ID, p. 133/p. 131.

velocidades, de direções e de ritmos. Então, as características mais gerais de ramificação, de ordem e de classe, e até as características genéricas e específicas, já dependem de tais dinamismos ou de tais direções de desenvolvimento” (ID, p. 134/p. 132). São, portanto, instâncias sub-representativas, supostas de um campo intensivo e que animam a Ideia. O precursor sombrio, o dispar invisível, insensível, exerce a função de estabelecer a comunicação direta entre o ser do sensível e a Ideia. “(...) a comunicação das séries, levada a cabo sob a ação do sombrio precursor, induz fenômenos de *acoplamento* entre as séries, de *ressonância interna* no sistema, de *movimento forçado* sob a forma de uma amplitude que transborda as próprias séries de base” (ID, pp. 135,136/p. 133). Os dinamismos formam linhas abstratas que formam um drama. Dado um determinado conceito, urge buscar o seu drama correspondente. Mesmo no mundo da representação, é por meio de dinamismos dramáticos que um conceito é determinado num sistema material, no decalque do transcendental sobre o empírico. Percebe-se, portanto, que não é que Deleuze não dispõe de uma “analítica”, somente que o local de produção dos conceitos se estabelece nesse interstício localizado entre a Ideia e a intensidade, entre o pensamento e a sensibilidade. A dramatização opera pela manifestação ideada de uma intensidade, produzindo conceitos, mas por procedimentos ideo-experimentais. “(...) *o mais curto* é o drama, o sonho ou, sobretudo, o pesadelo da linha reta. É exatamente o dinamismo que divide o conceito de linha em reta e curva, e que, além disso, como na concepção arquimediana dos limites, permite medir a curva em função da reta” (ID, p.138/pp. 134,135).

As singularidades, na Ideia, se tornam relações diferenciais, “*acontecimentos ideais*”. Seus espaços internos são distinguíveis por pontos notáveis ou ordinários que pontuam o sentido de suas manifestações. A vice-dicção é o procedimento que irá percorrer a maneira como a Ideia, instância virtual, se volta para a sua diferenciação atual. As qualidades e espécies que encarnam essas relações diferenciais são a “metade atual” de uma determinada coisa. O virtual, por outro lado, não se opõe ao real, mas ao atual. O virtual é pleno de realidade. O que faz oposição ao real é o possível. A realidade do virtual são suas relações diferenciais e a distribuição de singularidades.

O possível é somente o conceito como princípio de representação da coisa, sob as categorias da identidade do representante e da semelhança do representado. O virtual, ao contrário, pertence à Ideia, e não se assemelha ao atual, assim como o atual não se assemelha a ele. A Ideia é uma imagem sem semelhança; o virtual não se atualiza por semelhança, mas por divergência e diferenciação. A diferenciação, ou atualização, é sempre criadora em relação ao que ela atualiza, ao passo que a realização é sempre reprodutora ou limitativa (ID, p. 141/p. 137).

Há, portanto, na dramatização da Ideia, o fechamento do circuito entre a diferença e a Ideia que, por sua vez, promovem um curto circuito nas coordenadas fixas entre sujeito do conhecimento e objeto dado a conhecer. O nível intensivo, só o experimentamos de maneira parcial, por meio dos estados de coisas. Deleuze reconhece que determinados dinamismos, só temos capacidade de suportá-los num estado embrionário, germinal. “O próprio pesadelo talvez seja um desses movimentos que nem o homem acordado e *nem mesmo o sonhador* podem suportar, mas somente o adormecido sem sonho, o adormecido em sono profundo” (ID, p. 136/p. 133). Talvez por isso o pensamento, como dinamismo próprio da filosofia, compreenda “movimentos inconciliáveis com um sujeito formado, qualificado e composto como o do *cogito* na representação” (ID, p. 136/p. 133). São Visões e Audições muitas vezes grandes demais que atravessam o pensamento, engendrando nele uma terrível revelação que o força ao seu exercício transcendental. Antonin Artaud persegue esse pensamento sem imagem, essa *dificuldade* de uma real misosofia, traçando uma comunicação direta dos nervos ao pensamento. A arte também dá testemunho dessa relação direta do sensível com a Ideia, ao se ver confrontada por esses movimentos aberrantes, por essas aberrações do informal que o atingem no limite mesmo de todo o vivido, de todo próprio, de toda identidade possível. “Atingir o insensível da sensibilidade é explorar a Ideia que duplica o sensível e da qual o sensível procede. Ou melhor, o insensível da sensibilidade, o imemorial da memória, o inimaginável da imaginação, o impensado do pensamento são, a cada vez, a Ideia que atinge a faculdade em questão” (LAPOUJADE, 2015, p. 104). Veremos, no próximo capítulo, como é que o artista em geral, e o pintor em particular, lida com esses fluxos intensivos e o conduz para uma individuação específica, para uma obra. O que quer dizer, afinal, uma obra de arte como máquina de captura de forças e outros desdobramentos afins.

CAPÍTULO 2 - A IMAGEM PICTÓRICA

2.1 – Pintura e catástrofe: o nascimento da cor

Em 1981, Deleuze lança *Francis Bacon: lógica da sensação*, livro que traz como preocupação geral as possibilidades de a pintura escapar da representação. Para tanto, ele elege como foco de pesquisa a obra do pintor irlandês Francis Bacon. É nessa obra que constatamos uma virada crucial no seu conceito de imagem, que deixa de receber a alcunha representacional para se tornar aparição ou presença (entenderemos os dois termos com mais minúcias em breve).

A obra de Bacon contém a singularidade de valer-se de um procedimento em que a ilustração e a narrativa são conjuradas de suas telas sem, no entanto, seguir a escola abstrata⁷⁰. Para ele, o artista não deve ter como norte criativo o objetivo de representar um modelo e nem o de contar uma história. Assim a pintura “possui como que duas vias possíveis para escapar do figurativo: em direção a uma forma pura, por abstração; ou em direção a um puro figural, por extração ou isolamento” (FB, p.12/p.12). A pintura figurativa tem como procedimento geral efetuar uma relação necessária entre uma imagem e um objeto, que deve servir de modelo. Isso “implica também a relação de uma imagem com outras imagens em um conjunto composto que dá a cada um o seu objeto” (FB, p.12/p.12). Ou seja, a pintura figurativa recorre a um meio mimético de representação do real. No mesmo *locus* situa-se a narrativa: entre as figuras representadas, insinuando uma história que as coloca sempre em relação.

O modo como Bacon procede em pintura objetiva, dessa maneira, desfazer a semelhança para fazer surgir a imagem. O expediente baconiano consiste, primeiramente, em um isolamento da Figura⁷¹ na composição do quadro. Os quadros de Bacon expõem um fundo circundante, uma circunferência onde a figura é isolada, onde ela é impedida de entrar em contato com outras figuras. Jacques Rancière ressalta que essa área circundante opera como uma espécie de ringue ou “área de combate” onde se dará “o combate da pintura contra a figuração” (RANCIÈRE, 2000, p.508). A figura deformada e isolada “subtrai da imagem

⁷⁰ Não obstante a defesa feita por Deleuze ao procedimento baconiano, vale ressaltar que na conclusão de *Diferença e repetição* ele diz: “A teoria do pensamento é como a pintura: tem necessidade dessa revolução que faz com que ela passe da representação à arte abstrata; é este o objeto de uma teoria do pensamento sem imagem” (DR, p.354/p.382).

⁷¹ Segundo Anne Sauvagnargues, “Deleuze chama ‘Figura’ esse modo pelo qual Bacon expõe as forças, as expectativas e os surtos do corpo. Não se trata, insiste Deleuze em diversas ocasiões, de transformar as formas, mas de deformar os corpos.” (SAUVAGNARGUES, 2005. p.211, t.n.). (“Deleuze appelle «Figure» ce mode par lequel Bacon expose les forces, les attentes et les poussées du corps. Il ne s’agit pas, insiste Deleuze à plusieurs reprises, de transformer les formes, mais de déformer les corps”).

todas as suas características figurativas, narrativas e ilustrativas, e torna-se expressão de forças que incidem sobre o corpo” (ABREU, 2010, p.301).

Antecedendo o livro *Francis Bacon, lógica da sensação*, Gilles Deleuze conduziu seminários a respeito do tema da pintura, aulas que certamente desembocaram nos temas encontrados em seu livro posterior. Nessas aulas, disponíveis no site da Universidade de Paris 8 (*La voix de Gilles Deleuze en ligne*⁷²), verifica-se o esforço do filósofo em acompanhar os processos do pensamento de determinados pintores com o objetivo de extrair daí testemunhos que contribuam para a elaboração de conceitos em torno do ato pictórico. Esses seminários datam de 1981, mesmo ano em que *Francis Bacon, lógica da sensação* foi publicado. No período em que duraram esses seminários (entre março e junho de 1981) Deleuze procurou verificar o ato de criação de pintores tais como William Turner, Paul Cézanne, Vincent Van Gogh, Paul Klee e o próprio Francis Bacon.

Deleuze parte de uma relação muito particular à pintura que outras artes como a literatura ou a música não têm: uma relação íntima com o tema da catástrofe. Sua hipótese desdobra-se em uma experimentação que se dá durante o curso oferecido, onde percebemos um grau de especulação filosófica em ato, em construção argumentativa, através da qual o filósofo verifica a pertinência de aplicação da proposta sugerida. Cabe também, na esteira de suas investigações, aferir se há pertinência da hipótese no que diz respeito a uma abordagem mais geral na pintura ou se ela se aplicaria estritamente aos artistas por ele eleitos. De início Deleuze arrisca-se a partir do princípio de que o tema da catástrofe é muito recorrente na pintura, não só localmente - como em representações de avalanches e terremotos ou quaisquer ocorrências que indiquem situações de uma catástrofe - mas de um modo mais geral ela seria um tema que se impõe para além da representação, invadindo o próprio ato pictórico.

A investigação começa tomando de empréstimo a teoria de Paul Claudel⁷³ sobre a pintura holandesa, na qual o poeta e crítico de arte afirma que uma composição pictórica é “um conjunto, uma estrutura, mas sempre desequilibrando-se ou desagregando-se” (PCD, p.23, t.n.)⁷⁴. Deleuze concorda com Claudel e afirma que pintar desequilíbrios locais sempre foi uma certa maneira de pintar⁷⁵. Tais situações são recorrentes em pintura, como um copo em vias de precipitar no chão ou uma cortina prestes a cair. A esse respeito, lembrando-se de uma

⁷² No endereço <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/> é possível encontrar a transcrição de todos os seus seminários compreendidos entre os períodos que vão de 1980 à 1986. Para fins de citação e referência dessas aulas usaremos a tradução publicada pela editora Cactus na Argentina, melhor organizada e rica em notas de pé de página.

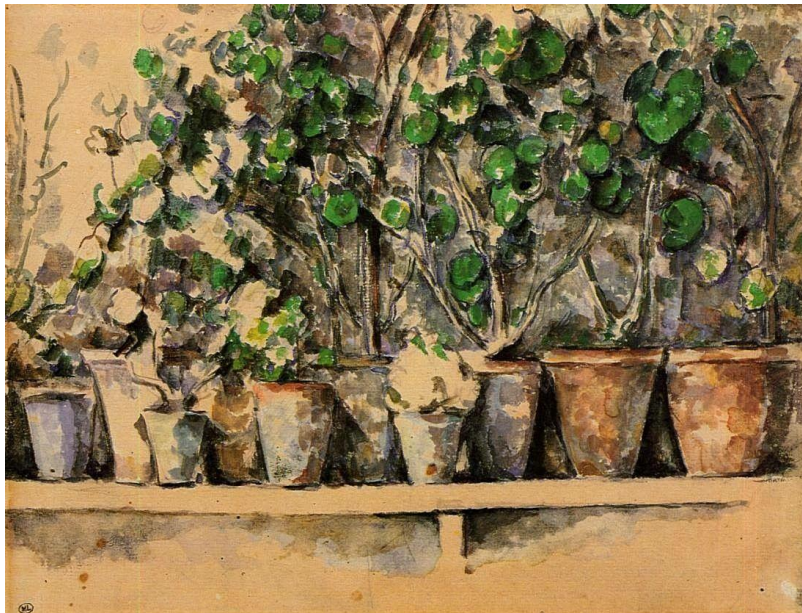
⁷³ *L'oeil écoute*, Gallimard, Paris, 1946. Apud PCD, p.23.

⁷⁴ “[...] un conjunto, una estructura, pero desequilibrándose o desagregándose”.

⁷⁵ Cf. PCD, p.23.

ocorrência em Paul Cézanne, Deleuze evoca o “estranho desequilíbrio daqueles vasos, como se eles realmente tivessem sido captados na aurora ou no nascimento de uma queda” (PCD, p.24, t.n.)⁷⁶. Infelizmente não há nenhuma nota de referência apontando para qual imagem de Cézanne o autor se refere, mas pela descrição genérica e repetida em seu seminário da frase “*les pots de Cézanne*”⁷⁷, associada à descrição acima, somos levados a apostar que a digressão relaciona-se com a pintura *Le pots de fleurs* de 1911. Neste quadro podemos perceber a representação de dez vasos de plantas dispostos sobre uma bancada em um ambiente aparentemente externo, contra uma luminosidade vinda do extracampo que sugere o alvorecer do dia. A disposição dos vasos insinua uma pequena tensão: os maiores mais bem acomodados ao fundo, envoltos em um pouco mais de sombra; enquanto os outros, menores e recebendo maior incidência dos raios solares, em primeiro plano, parecem estar no limite de sua própria queda, quando voltamos o olhar para a base dos vasos, ultrapassando o limite da bancada que os suporta:

Figura 1 - Paul Cézanne – Les pots de fleurs, 1911



Fonte:

Entretanto, lembra Deleuze, os pots de Cézanne não são uma catástrofe, não há aí qualquer representação de uma avalanche, de uma tempestade ou de um terremoto. É justamente nesse ponto problemático que o filósofo começa a avançar, ao mostrar que a

⁷⁶ “[...] el extraño desequilibrio de esas copas, como si estuvieran realmente captadas en la aurora o el nacimiento de una caída”.

⁷⁷ Cf. http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=46

catástrofe no quadro, seja ela local ou de conjunto, não pode dar conta do conceito que se ensaja: a catástrofe como potência de afetar o ato mesmo de pintar. Trata-se de uma potência “secreta”, profunda que ultrapassa a ideia representativa de uma catástrofe figurada em pintura, “ao ponto de que sem ela o ato de pintar não poderia ser definido” (PCD, p.24, t.n.)⁷⁸.

O exemplo mais fundamental de como a catástrofe é definidora na pintura aparece com o inglês William Turner. Para Deleuze, é como se ela afetasse o ato pictural de maneira irreversível a partir de 1830 com Turner. Esse novo elemento invade o coração do ato de pintar de tal maneira que as formas mesmas começam a dissipar-se. “O que é pintado e o ato de pintar tendem a identificar-se. Sob que forma? Sob a forma do jato de vapor, de bolas de fogo, em que nenhuma forma conserva sua integridade. Ou simplesmente sugerem traços, procede-se por traços de uma espécie de fogueira, como se todo o quadro tivesse brotado de uma fogueira” (PCD, pp.24,25, t.n.)⁷⁹. O “fenômeno Turner”, se pudermos colocar nesses termos, serviu a Deleuze como o grande exemplo em que a catástrofe ultrapassa os casos particulares de representação, como a de uma avalanche ou de um maremoto, para uma catástrofe “infinitamente mais profunda, que concerne ao ato de pintar, que afeta o ato de pintar no seu âmago” (PCD, p.25, t.n.)⁸⁰. Tomemos a título de exemplo o que diz o historiador da arte Ernst Gombrich a respeito de uma das telas de Turner, *Vapor numa tempestade de neve*, de 1842:

Tudo o que ele nos dá é a impressão do casco escuro, da bandeira se agitando bravamente no mastro – de uma batalha contra o mar enraivecido e a borrasca ameaçadora. Quase sentimos a arremetida do vento e o impacto das ondas. Não temos tempo de olhar detalhes. Eles são absorvidos pela ofuscante luz e as sombras espessas da nuvem de tormenta. Ignoro se uma tempestade no mar tem realmente esse aspecto. Mas por certo é uma tormenta desse tipo assustador e empolgante que imaginamos ao ler um poema romântico ou ao escutar uma música inspiradora. Em Turner, a natureza reflete e expressa sempre as emoções do homem. Sentimo-nos pequenos e esmagados em face de poderes que não podemos controlar, e somos compelidos a admirar o artista que tinha as forças da natureza sob o seu domínio. (GOMBRICH, 2015, pp. 493,494).

⁷⁸ “Al punto que sin ella e lacto de pintar no podría ser definido”.

⁷⁹ “Lo que es pintado y e lacto de pintar tienden a identificarse. ¿Bajo qué forma? Bajo la forma de chorro de vapor, de bolas de fuego, en las que ninguna forma conserva ya su integridad. O simplemente se sugieren trazos, se procede por trazos en una especie de hoguera, como si todo el cuadro brotara de una hoguera”.

⁸⁰ “[...] infinitamente más profunda, que concierne al acto de pintar, que afecta al acto de pintar en lo más profundo”.

Figura 2 - William Turner – Vapor numa tempestade de neve, 1842.



Fonte:

O que importa aqui é mostrar como a imagem e o gesto técnico do ato pictórico confundem-se em um. O quadro de Turner transmite a sensação dos movimentos intensos do mar revolto e da tempestade. Do barco, o que temos é um vislumbre do seu casco negro, uma mancha negra envolta a nuvens e ondas, e o seu mastro como uma linha vertical sobre o fundo azul. Isso é o que Deleuze quer evidenciar como um caso exemplar em que a catástrofe deixa-se evidenciar para além de um caso de representação, mas como algo que afeta sobremaneira o próprio ato de pintar. Essa catástrofe no ato de pintar, diz ele, é inseparável do nascimento da cor⁸¹. A partir desse momento, dois pintores que tematizaram o tema da catástrofe são convocados por Deleuze: Cézanne e Klee. Para eles, a noção de catástrofe é crucial para entender o ato de pintar. É dessa catástrofe que deriva a cor, mas não só isso: a catástrofe é o nascimento da pintura, pois é ela que permitirá que “algo saia dali”. Que algo? A pintura mesma. No entanto, é necessário que essa catástrofe seja ao mesmo tempo controlada pelo pintor.

Em um livro organizado por P. Michael Doran chamado *Conversations avec Cézanne* encontra-se uma entrevista com o pintor conduzida pelo escritor Joachim Gasquet⁸². Segundo Marie Gasquet, sua esposa, os escritos sobre Cézanne foram produzidos num período entre 1912 e 1913 e tratam de memórias dos encontros dos dois amigos, que estiveram muito próximos entre o final do século XIX até o começo do século XX. Muitos dos temas dessas

⁸¹ Cf. PCD, p.26.

⁸² GASQUET, Joachim. “*Ce qu’il m’a dit...*” (extrait de Cézanne). In: DORAN, P. Michael. *Conversations avec Cézanne*. Paris: Macula, 1978, pp.106-161.

conversas foram questionados por críticos, pois Gasquet recria estilisticamente, em forma de entrevista, artigos e cartas de Cézanne endereçadas para o autor da “entrevista” ou para outrem. O texto de Gasquet foi muito criticado principalmente por causa de determinadas formulações filosóficas que o pintor relata neste texto. Deleuze sustenta que os argumentos usados para desacreditar os escritos de Gasquet são questionáveis e, por sua vez, se fia na leitura de Henry Maldiney para quem a entrevista parece ser muito fiel⁸³. Em defesa do pintor e contra os críticos, Deleuze sustenta que Cézanne era muito culto e que gostava muito de conversar a respeito do seu trabalho, apesar de toda a mística em torno do pintor (um homem do campo, etc...). E que, apesar de ser verdade que Gasquet conhecia muito bem a filosofia de Kant, Deleuze afirma que a compreensão de determinadas questões kantianas foram melhor compreendidas por Cézanne do que por qualquer universitário⁸⁴.

Ao longo das falas de Cézanne, algumas coisas nos interessam especialmente no que tange ao processo de criação do artista e as quais convergem diretamente com os cursos de Deleuze. Há todo um pensamento em torno da ideia de um processo germinal de criação artística que remete a paradigmas inovadores para as teorias da sensibilidade. Ao destacar a importância da cor, Cézanne dá um salto especulativo e transforma-a em um ente privilegiado. Ele diz querer “pintar o espaço e o tempo para que se tornassem as formas da sensibilidade das cores, porque às vezes imagino as cores como grandes entidades numerais, ideias vivas, seres de razão pura” (GASQUET, 1978, p.123, t.n.)⁸⁵. Essa via especulativa que atribui o privilégio da arte à sensação - “A sensação está na base de tudo para um pintor. Eu o repetirei sem cessar” (GASQUET, 1978, p.135, t.n.)⁸⁶ – reelabora a ideia de cor, que deixa de

⁸³ “Muitos críticos desconfiam bastante desse texto. Mas os argumentos deles são muito estranhos. Sobre este ponto, estou completamente de acordo com Maldiney que considera, ao contrário, que é um texto que ousa ser muito fiel” (PCD, p.27, t.n.); [“Muchos críticos son muy desconfiados respecto a este texto. Pero los argumentos que se tienen son muy extraños. Sobre este punto, estoy completamente con Maldiney, que considera, al contrario, que es un texto que se atreve a ser muy fiel”]. Vale ressaltar que um dos contendores do texto de Gasquet é o próprio Michael Doran, organizador da coletânea de textos em torno de Cézanne. Na nota de pé de página de número 51, referindo-se a uma passagem em que Cézanne elabora um pensamento de influência kantiana, Doran diz: “O idealismo aqui vem de Gasquet, pois é impossível atribuir essas palavras a Cézanne” (DORAN, 1978, p.210, nota 51, t.n.); [L’idealisme vient ici de Gasquet, car il est impossible d’attribuer ces propos à Cézanne]. No entanto é verdade que Maldiney reproduz algumas vezes trechos do texto de Gasquet no capítulo *Le faux dilemme de la peinture: abstraction ou réalité (1953)*, de seu livro *Regard, parole, espace*, texto sobre o qual Deleuze irá se apoiar para referendar Gasquet. (Cf. MALDINEY, 2013, pp.48-50). De qualquer maneira, grande parte das falas de Cézanne neste texto está devidamente referenciada. São trechos que Gasquet retirou de cartas e artigos que o organizador (Doran) teve o cuidado de identificar.

⁸⁴ “E ainda podemos imaginar facilmente que Gasquet havia contado a Cézanne coisas sobre Kant. E o que Cézanne compreende está muito bom, pois compreende muito mais que um universitário” (PCD, p.27, t.n.); [“Y aún podemos imaginar facilmente que Gasquet haya contado a Cézanne cosas sobre Kant. Y lo que comprende Cézanne está muy bien, pues comprende mucho más que un universitario”].

⁸⁵ “Je voudrais, me disais-je, peindre l’espace et le temps pour qu’ils deviennent les formes de la sensibilité des couleurs, car j’imagine parfois les couleurs comme des grandes entités nouménaes, des idées vivantes, des êtres de raison pure”.

⁸⁶ “La sensation est à la base de tout, pour un peintre. Je le répéterai sans cesse”.

ser mera categoria do entendimento para exigir um estatuto de unidade mínima dos seres e das coisas. Nas palavras de Cíntia Vieira da Silva:

A pintura presidiria, então, a gênese e germinação de um mundo fenomênico próprio, não dado, um mundo a ser criado, posto como fato novo. Assim compreendido, o esforço para produzir imagens pictóricas alia-se ao projeto deleuzeano de uma filosofia que toma o pensamento como atividade produtiva que produz a cada nova empreitada suas condições de produção, experimentando uma gênese que não se limita ao âmbito dos conceitos, mas que atravessa todas as instâncias nele envolvidas, a começar por aquela que vem a se configurar como sensibilidade. Desse ponto de vista, não há mundo sensível dado (como o que ocorre na atividade de reconhecimento), mas mundos produzidos em cada empreendimento do pensar. Os termos ‘esforço’, ‘empreendimento’ e ‘projeto’ nas linhas anteriores visam aludir à possibilidade de fracasso envolvida nas tentativas de produção do novo por meio do pensamento, possibilidade essa relacionada ao vínculo do pensar com o caos. (SILVA, 2014, p.70).

Cézanne afirma que o artista deve se deixar afetar como “uma placa sensível ou um dispositivo de registro” (GASQUET, 1978, p.111, t.n.)⁸⁷ simplesmente, no momento em que trabalha. Sobre esse momento de correspondência entre artista e natureza ele afirma: “Sob esta fina chuva eu respiro a virgindade do mundo. [...] Sinto-me colorido por todas as nuances do infinito. Nesse momento, me torno um com meu quadro. Somos um caos irizado. Chego ao meu tema, me perco. Sonho, vagueio” (GASQUET, 1978, p.112, t.n.)⁸⁸. O problema, diz ele, é que essa placa sensível já está impregnada de saberes que a impregnam de imagens conscienciosas das coisas. Essa relação primeva do artista com o mundo não se configura de modo pacífico, pelo contrário. Se por um lado Cézanne defende que o artista deve agir como esse receptáculo privilegiado das sensações (pois a arte está em paralelo com a natureza⁸⁹), por outro lado essa intensidade numenal que é a cor, o *dispar* que vai incitar o artista ao ato de pintar, pode conduzi-lo à sua derrisão, à catástrofe. Em determinado trecho das memórias de Gasquet sobre Cézanne, nos é revelada essa experiência do artista:

Uma terna emoção me toma. Das raízes dessa emoção surgem a seiva, as cores. Uma espécie de libertação. O esplendor da alma, o olhar, o mistério exteriorizado, a troca entre a terra e o sol, o ideal e a realidade, as cores! Uma lógica aérea e colorida de repente substitui a geometria escura e teimosa. Tudo está organizado, as árvores, os campos, as casas. Eu vejo. Por manchas. A base geológica, o trabalho preparatório, o mundo do desenho afunda, ruiu como em uma catástrofe. Um cataclismo o levou embora, o regenerou. [...] Minha tela pesa, um peso recai em meus pincéis. Tudo cai.

⁸⁷ “Je vous disais tout-à-l’heure que le cerveau, libre, de l’artiste doit être comme une plaque sensible, un appareil enregistreur”.

⁸⁸ “Sous cette fine pluie je respire la virginité du monde. [...] Je me sens coloré par toutes les nuances de l’infini. A ce moment-là, je ne fais plus qu’avec mon tableau. Nous sommes un chaos irisé. Je viens devant mont motif, je m’y perds. Je songe, vague”.

⁸⁹ “A arte é uma harmonia paralela à natureza” (Cf. GASQUET, 1978, p.109, t.n); [“L’art est une harmonie parallèle à la nature”].

Tudo recai sob o horizonte. Do meu cérebro à minha tela, da minha tela à terra. Pesadamente. Onde está o ar, a leveza densa? O gênio seria libertar a amizade de todas essas coisas ao ar livre, na mesma escalada, no mesmo desejo. Há um minuto do mundo que passa. Pinte-o em sua realidade! E esqueça tudo por isso. Torne-se ela mesma. Para ser a placa sensível então. Dê a imagem do que vemos, esquecendo tudo o que apareceu antes de nós. (GASQUET, 1978, p.113, t.n.)⁹⁰.

Essa é a força que intervém nele e o impele a agir. A catástrofe pertence ao ato de pintar porque ela aparece antes mesmo do ato de pintar, ela o engendra. É que, como afirma Deleuze, o pintor quer pintar o começo do mundo. Ou como afirma Cézanne, a virgindade do mundo. “No ato de pintar existe o momento do caos, logo o momento da catástrofe, e de algo que sai dali, do caos-catástrofe: a cor. Quando sai! [...] não está excluído que nada apareça, nada é certo, nada está dado com antecedência” (PCD, p.28, t.n.)⁹¹. No entanto, é preciso que o pintor adquira maneiras de dominar a catástrofe para que não corra o risco de que a pintura se desenvolva de maneira ruim, que a catástrofe não tome todo o quadro para si e a composição desabe. O pintor declara que no fundo não pensa em nada enquanto pinta, que só enxerga as cores e tenta transportá-las para a tela e que às vezes isso resulta em um quadro⁹². Mais adiante no texto de Gasquet há um trecho revelador que o escritor retirou de uma carta de Cézanne a Émile Bernard em 1905⁹³. Cézanne conta que por vezes não consegue controlar aquilo que tenta transportar para a tela e fracassa: “Você pode sentir tão bem quanto eu, vejamos, que estou tonto. Os olhos, sim, os olhos! Vejo os planos se sobrepondo... As linhas me parecem cair. Às vezes. Então o que você quer que eu faça? Tudo isso é uma piada” (GASQUET, 1978, p.116, t.n.)⁹⁴. Segundo Deleuze isso é a constatação de um “primeiro coeficiente de fracasso possível. A distinção dos planos pode muito bem não ser feita. Faz-se [a distinção] a partir do caos, mas se o caos toma conta de tudo, se nada sai do caos, se o caos

⁹⁰ “Une tendre émotion me prend. Des racines de cette émotion monte la sève, les couleurs. Une sorte de délivrance. Le rayonnement de l’âme, le regard, le mystère extériorisé, l’échange entre la terre et le soleil, l’idéal et la réalité, les couleurs ! Une logique aérienne, colorée, remplace brusquement la sombre, la têtue géométrie. Tout s’organise, les arbres, les champs, les maisons. Je vois. Par taches: L’assise géologique, le travail préparatoire, le monde du dessin s’enfonce, s’est écroulé comme dans une catastrophe. Um cataclysme l’a emporté, régénéré. [...] Ma toile pèse, un poids alourdit mès pinceaux. Tout tombe. Tout retombe sous l’horizon. De mon cerveau sur ma toile, de ma toile vers la terre. Pesamment. Où est l’air, la légèreté dense? Le génie serait de dégager l’amitié de toutes ces choses em plein air, dans la même montée, dans le même désir. Il y a une minute du monde qui passe. La peindre dans as réalité ! Et tout oublier pour cela. Devenir elle-même. Etre alors la plaque sensible. Donner l’image de ce que nous voyons, en oubliant tout ce qui a paru avant nous”.

⁹¹ “En el acto de pintar existe al momento del caos, luego el momento de la catástrofe, y algo sale de allí, del caos-catástrofe: el color. ¡Cuando sale! [...] no se excluye que nada salga de allí, no está dado de antemano”.

⁹² Cf. GASQUET, 1978, p.116.

⁹³ Cf. GASQUET, 1978, p.116. Conferir também PCD, p.31.

⁹⁴ “Vous le sentez aussi bien que moi, voyons, que je suis patraque. Les yeux, oui, les yeux !... Je vois les plans se chevauchant... Les lignes droites me paraissent tomber. Parfois. Alors qu’est-ce que vous voulez que je fiche?... Tout cela c’est de la blague”.

segue sendo caos; os planos caem uns sobre outros no lugar de cair verticalmente. O quadro está arruinado antes de ser iniciado” (PCD, p.31, t.n.)⁹⁵.

Deleuze alerta que o grande perigo de o pintor não conseguir fazer com que a cor saia da catástrofe é o da indeterminação. O cinza é justamente onde todas as cores se mesclam, já que há um primeiro cinza que é a soma do branco com o negro. Assim, damos um passo adiante na arquitetônica da ideia de catástrofe: a catástrofe é aquilo que propulsiona o artista ao ato de pintar; o artista não pensa em qualquer outra coisa a não ser as cores, são essas as sensações que o atravessam no primeiro instante; se a catástrofe não for controlada o quadro desmorona; a catástrofe coincide com a cor cinza, a cor da união de todas as cores, o princípio de todas as cores. Sobre a relação com a cor cinza, é novamente Cézanne que irá exemplificar um pouco mais adiante: “Não somos pintores, enquanto não pintamos um cinza. O inimigo de toda pintura é o cinza, diz Delacroix. Não, não somos pintores antes de pintar um cinza” (GASQUET, 1978, p.117, t.n.)⁹⁶.

O problema da cor cinza é de fato um ponto que inquieta e conecta os pintores. O artista suíço de nacionalidade alemã Paul Klee foi um dos que se preocupou em elaborar e escrever teorias em torno da pintura. Em um livro que reúne alguns de seus textos e palestras, nomeado *Teoria da arte moderna*⁹⁷, somos apresentados a um pensamento sofisticado acerca do ponto cinza, sobre o qual Deleuze se debruça para dar continuidade ao seu argumento, que trata essa cor como o germe do ato pictórico. Klee começa dizendo que o verdadeiro caos não é aquele relativo à ordem. Ao invés de se situar em um dos lados da balança, o caos está mais para o seu centro. O caos ameaça tomar tudo, o caos toma tudo. Do ponto de vista lógico, não há como relativizá-lo, relacioná-lo como a antítese do cosmos. É um verdadeiro rearranjo do ponto de vista lógico: se tomo o caos como princípio ou tema, como sair dele? O caos não é relativo, o caos caotiza.

Entendido seriamente, o caos é um não-conceito. O símbolo deste não-conceito é o ponto, o ponto matemático (o ponto não tem dimensão). “Esse ser-nada ou esse nada-ser é o conceito não conceitual da não-contradição” (PCD, p.38, t.n.)⁹⁸. Esse ponto é o ponto da não-contradição por não se opor a nada, posto que não é relativo, é absoluto. Para levar esse ponto ao visível, para que haja uma aproximação com o visível, é preciso apelar ao conceito

⁹⁵ “Ese es un primer coeficiente de fracaso posible. La distinción de los planos puede muy bien no llegar a hacerse. Se hace a partir del caos, los planos caen unos sobre otros en lugar de caer verticalmente. El cuadro está arruinado antes de haberlo comenzado”.

⁹⁶ “On n’est pas un peintre, tant qu’on n’a pas peint un gris. L’ennemi de toute peinture est le gris, dit Delacroix. Non, on n’est pas un peintre tant qu’on n’a pas peint un gris”.

⁹⁷ KLEE, Paul. *Théorie de l’art moderne*. Trad. Pierre-Henri Gonthier. Paris: Folio, 2018.

⁹⁸ “Ese ser-nada o esa nada-ser es el concepto no conceptual de la non-contradición”.

de cinza, “ponto fatídico entre o que devem e o que morre” (PCD, p.38, t.n.)⁹⁹. O ponto cinza é o signo pictórico do caos absoluto: nem branco nem preto, preto e branco ao mesmo tempo; nem frio nem quente, não-dimensional.

Estabelecer um ponto no caos é reconhecê-lo necessariamente cinza por causa de sua concentração principal e conferir-lhe o caráter de um centro originário do qual brotará e irradiará a ordem do universo em todas as dimensões. Afetar um ponto de uma virtude central é criar o lugar da cosmogênese. A este advento corresponde a ideia de qualquer Começo (*concepção*, sóis, radiação, rotação, explosão, fogos de artifício, feixes) ou, melhor: o conceito de *ovo*. (KLEE, 2018, p.56, t.n.)¹⁰⁰.

De um lado Klee nos apresenta o conceito não conceitual do cinza e por outro, o conceito de ovo. Neste segundo conceito, estamos do lado da gênese das dimensões, afirma Deleuze¹⁰¹. O primeiro ponto não é dimensional; quanto ao segundo, apesar de não ser também dimensional, ele é fixado, centrado. Deleuze interpreta esse caminho como um esforço de Klee em fundamentar uma cosmogênese na pintura. Os dois pontos são o mesmo, mas o segundo está num nível diferente, num momento diferente, quando o cinza toma o ponto central, quando se torna a matriz das dimensões. “Entre os dois, ele saltou por cima de si mesmo” (PCD, p.40, t.n.)¹⁰².

O ponto central da teoria de Klee para o desenvolvimento do curso de Deleuze é o seguinte: o primeiro ponto cinza, o não-conceito Caos, deve saltar sobre si mesmo. Se ele não se elevar ao conceito de matriz das dimensões, então tomará tudo e fará o ovo (o quadro) morrer. O caos não pode tomar a totalidade do visível para si. É preciso fazer com que algo saia do caos para que o ovo não morra, para que o quadro não fracasse. “Para fazer um paralelo com o texto de Cézanne, diria que o esquema de Klee é este. Primeiro momento: o ponto cinza caos. É o absoluto. Existe evidentemente antes de pintar. Não é necessário pintar esse ponto cinza caos que, no entanto, afeta fundamentalmente a pintura” (PCD, p.40, t.n.)¹⁰³.

O ato de pintar começa quando se apodera desse ponto cinza para fixá-lo, para torná-lo um centro das dimensões. “O ponto cinza salta sobre si mesmo e nesse momento engendra a

⁹⁹ “[...] punto fatídico entre lo que deviene y lo que muere”.

¹⁰⁰ “Etablir un point dans le chaos, c’est le reconnaître nécessairement gris en raison de sa concentration principielle et lui conférer le caractère d’un centre originel d’où l’ordre de l’univers va jaillir et rayonner dans toutes dimensions. Affecter un point d’une vertu centrale, c’est en faire le lieu de la cosmogênese. A cet avènement correspond l’idée de tout Commencement (*conception*, soleils, rayonnement, rotation, explosion, feux d’artifice, gerbes) ou, mieux: le concept d’*oeuf*”.

¹⁰¹ Cf. PCD, pp.38,39.

¹⁰² “Entre los dos, él há saltado por encima de sí mismo”.

¹⁰³ “Para hacer el paralelo con el texto de Cézanne, diría que el esquema de Klee es este. Primer momento: el punto gris caos. Es lo absoluto. Existe evidentemente antes de pintar. No hay que pintar ese punto gris caos que, sin embargo, afecta fundamentalmente a la pintura”.

ordem ou o ovo” (PCD, p.40, t.n.)¹⁰⁴. O segundo ponto cinza se distingue do primeiro por já ser o cinza da conjunção verde/vermelho. Esse cinza que irá organizar, não só as dimensões, como também as cores.

Toda a discussão trazida por Deleuze a respeito dos temas em Cézanne e Klee aponta para algo mais fundamental, a saber, uma síntese do tempo propriamente pictórica. E como isso se dá? Ao associar o tema da catástrofe na pintura como algo próprio ao ato mesmo de pintar, damos-nos conta de que há um elemento pré-pictórico, a condição de experiência real característica da pintura. Este elemento pré-pictórico não é espacial, mas temporal, uma síntese do tempo pictórica propriamente dita pela qual o ato de pintar se define. Sobretudo porque Deleuze caracteriza o ato de pintar como um “ato de pensamento, a pintura parte de e é atravessada por uma relação com o tempo” (SILVA, 2014, p.71), em detrimento, estranhamente, de sua relação com o espaço. Essas inéditas formulações deleuzeanas, de aproximar a pintura mais do tempo do que do espaço, como o senso comum e a tradição costumaram tratar, ficam mais claras somente quando Deleuze desenvolve, junto a Félix Guattari, seus escritos sobre a experiência do pensamento em confronto com o Caos.

2.2 – A ubiqüidade do tempo

Vimos que Deleuze, apesar de verificar a estreita intimidade entre o tempo e a pintura, não avança muito mais nessa vinculação em seus seminários e nem no *Francis Bacon, lógica da sensação*. O tópico só prospera de modo satisfatório em 1991 juntamente a Guattari. É em *O que é a filosofia?* que os autores investigam como se dá o exercício do pensamento sem que haja necessidade de se voltar para uma imagem que o molde ou determine linhas de ação específicas e restritivas. Destituído de sua imagem sedentária – que tende para o mesmo e o verdadeiro – o pensamento passa a ser obrigado a enfrentar aquilo que escapa a qualquer fundamentação e, paradoxalmente, oferece algum fundamento para o próprio exercício do pensar. O que Deleuze propõe para o exercício do pensamento, desde as suas primeiras investidas filosóficas, é uma maneira criativa de orientar-se por meio de seu exercício livre e experimental, mas sempre admitindo que uma tal ousadia implica num grande risco. Pois a operação dinâmica de um pensamento que age de maneira a-categorial, sem pistas pré-estabelecidas para um começo ou um fim, um pensamento ateu, que não se deixa encantar pela sedução de um suposto verismo inato, arrisca deixar-se levar pelo seu próprio abismo, sua própria vertigem. Se o senso comum e o bom senso tornados lógicos já não têm mais

¹⁰⁴ “El punto gris salta por encima de sí mismo y en ese momento engendra el orden o el huevo”.

espaço na geografia do pensamento, é preciso que tudo agora passe por uma má vontade que o prepare para a violência do Fora. “O que é primeiro no pensamento é o arrombamento, a violência, é o inimigo, e nada supõe a filosofia; tudo parte de uma misosofia” (DR, pp. 181,182/p.203). Tudo parte de uma contingência violenta, de um choque com aquilo que força o pensamento a pensar. Foi preciso destruir a imagem do pensamento, que pressupõe a si própria, para encontrar a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. E o que esse ato genético movimentava em si é a sua petição de princípio, a reivindicação daquilo que lhe é de direito, o seu *quid juris*.

A resposta de Deleuze e Guattari para essa reivindicação envolve uma nova imagem do pensamento, desta vez sem pressupostos, mas que se impõe enquanto um plano traçado. No caso da filosofia, esse plano será nomeado *plano de imanência*: ele é pré-filosófico, se autodetermina no momento em que seus conceitos são criados e estabelecidos sobre si. Para que o pensamento chegue ao que lhe é de direito, é preciso que ele seja separado dos seus acidentes, que se conectam com o cérebro ou com as opiniões históricas. E o que ele demanda é “‘somente’ o movimento que pode ser levado ao infinito. O que o pensamento reivindica de direito, o que ele seleciona, é o movimento infinito ou o movimento do infinito. É ele que constitui a imagem do pensamento” (QP, p.40/p.53). O que caracteriza o movimento infinito é uma relação imediata de reversibilidade, uma troca premente entre a matéria da imanência com a expressão do pensamento. Quando o pensamento experimenta e enfrenta o choque com o fora, há uma dobra do movimento infinito, como num imediato clarão. “É neste sentido que pensar e ser são a mesma coisa. Ou antes, o movimento não é imagem do pensamento sem ser também matéria do ser” (QP, p.41/p.54). O ser do movimento infinito, por seu lado, não tem outra matéria senão a multiplicidade de forças que se chocam e se dobram umas sobre as outras, fazendo com que o plano de imanência se teça infinitamente num “gigantesco tear”. O que concerne a totalidade dos movimentos infinitos não é o plano; o plano age operando nas dobras de um ou vários movimentos infinitos, dando-lhes alguma consistência. Mas o responsável ativo pelo conjunto dos movimentos infinitos é o Caos. Deleuze e Guattari entendem o caos não como o negativo da ordem, mas como o conjunto relativamente obscuro da matéria dissipada na imanência. Os planos, como o plano de imanência, são esforços de circunscrição do pensamento para regular, cada a qual ao seu modo, os movimentos infinitos dentro de coordenadas específicas. Define-se o caos

menos por sua desordem que pela velocidade infinita com a qual se dissipa toda forma que nele se esboça. É um vazio que não é um nada, mas um *virtual*, contendo todas as partículas possíveis e suscitando todas as formas possíveis que surgem para

desaparecer logo em seguida, sem consistência nem referência, sem consequência. É uma velocidade infinita de nascimento e esvanecimento. (QP, p.111/p.153).

Deleuze já pensava sobre o tema do caos desde suas primeiras obras, aparecendo por vezes de maneira lateral, como quando trata do Eterno Retorno em *Diferença e repetição*, por exemplo. Mas é mesmo em *O que é a filosofia?*, com Guattari, que temos uma compreensão mais precisa acerca do tema. E nem por isso as questões se tornam mais simples, muito menos quando o assunto é o Caos: esse fundo de imprecisões ou diferenças infinitas em estado errático. Pensando nas dificuldades da exposição, optamos por um preâmbulo dissertativo com alguns intercessores de Deleuze e Guattari, tanto da ciência como das artes, para tentar acompanhar essa inovação trazida em torno do atrito do pensamento com o caos. Como podemos verificar em *O que é a filosofia?*, o pensamento cria por meio da filosofia, mas também por meio da arte e da ciência. A filosofia é responsável por operar um corte no caos, impondo um plano de imanência e criando conceitos; a ciência atua por meio de um plano de referências onde irão circular suas funções; e a arte organiza um plano de composição de sensações – os afectos e perceptos. A partir daí “a filosofia, a arte e a ciência entram em relações de ressonância mútua e em relações de troca, mas a cada vez por razões intrínsecas. É em função de sua evolução própria que elas percutem uma na outra” (P, p.170/p.156). Posto esse antelóquio panorâmico, optamos por trazer para o debate autores de outras áreas, que de alguma maneira contribuíram para o constructo conceitual deleuzo-guattariano em torno da experiência do pensamento no seu encontro visceral com a matéria caótica. O caos é, portanto, esse campo material informe e inconstante que nos permite extrair um estatuto do tempo para a pintura.

Os quatro livros redigidos pela dupla sempre primaram por um gesto radical de experimentalismo da escrita e da linguagem. E se buscamos convergências na ciência ou nas artes, é sobretudo no intuito de favorecer multiplicidades do pensamento, expandindo o que talvez só decalcaríamos dos escritos de Deleuze e Guattari. Não nos interessa, contudo, o debate improdutivo em torno de um suposto detentor originário do problema – parece-nos que esta via não é capaz de oferecer mais do que a sedução determinista de uma “autoridade legisladora”, um retorno ao ideal de fundação. Novamente, o pensamento cria por intermédio da arte, da filosofia e da ciência; portanto, pensar o fundo motivador que os conecta pode também ser prolífico a partir das encruzilhadas, das transversalidades ou das ressonâncias favorecidas na instauração dos seus respectivos planos. Além do mais, é notável que até mesmo o léxico adotado pelos autores, ao longo de *O que é a filosofia?*, sugere um hibridismo

do pensamento filosófico com essas outras áreas, ao testemunhar um forte contágio de transações noéticas derivadas dos três campos na própria expressividade do estilo. É também por isso que se justifica a sequência aqui proposta e sobre a qual discorreremos.

2.2.1 - O caos para Ilya Prigogine e Isabelle Stengers

Foi por força dos direcionamentos trazidos pelo processo mesmo da pesquisa que verificamos uma relação intrínseca dos escritos de Prigogine e Stengers com o pensamento de Deleuze e Guattari. A própria necessidade de oferecer ferramentas que pudessem favorecer a difícil explicação do sentido do Caos é que nos fez encontrar nos escritos deleuzeanos¹⁰⁵ as referências científicas dessa outra dupla de pensadores.

Recapitulando as teorias em torno do fenômeno do *devenir* no decurso da história da física, encontramos dois momentos distintos: as leis da dinâmica, no século XVII, e as leis da termodinâmica, do século XIX. Para Prigogine e Stengers, as duas respostas para o problema curiosamente resultam em visões opostas do universo. Enquanto *devenir* e eternidade parecem se identificar onde “o mundo regido pelas leis da dinâmica se reduz a uma afirmação imutável de sua própria identidade”, a termodinâmica revela-nos um universo “da degradação, da evolução progressiva rumo a um estado de equilíbrio definido pela uniformidade, pelo nivelamento de todas as diferenças” (PRIGOGINE; STENGERS. 1992, p.26). Enquanto Newton havia concebido a lei da inércia como *princípio* fundamental da dinâmica, na termodinâmica o que temos é um estado *final* de equilíbrio, resultante do atrito que destina irrevogavelmente o movimento da matéria a tal estágio de nivelamento. “À eternidade dinâmica opõe-se, portanto, o ‘segundo princípio da termodinâmica’, a lei do crescimento irreversível da entropia formulada por Rudolf Clausius em 1865” (PRIGOGINE; STENGERS. 1992, p.26). Opõe-se agora ao determinismo das trajetórias dinâmicas o determinismo “igualmente inexorável dos processos que nivelam as diferenças de pressão, de temperatura, de concentração química e levam irreversivelmente um sistema termodinâmico isolado a seu estado de equilíbrio, de entropia *máxima*” (PRIGOGINE; STENGERS. 1992, p.26).

Acontece que a leitura determinista dos processos de entropia não salva o mundo de um fatalismo escatológico. Ao se considerar uma atividade “pela destituição que ela realiza

¹⁰⁵ Optamos aqui por adjetivar os escritos de maneira mais geral como “deleuzeanos” pois as referências aos trabalhos do físico Ilya Prigogine e da filósofa Isabelle Stengers aparecem já em *Conversações*, livro do qual Guattari não participa. (Cf. P, p.168ss/p.154ss).

das inomogeneidades que a geram, isto é, de suas próprias condições de existência, de a definir, em suma, como levando irrevogavelmente a seu próprio desaparecimento” (PRIGOGINE; STENGERS. 1992, p.26), a física moderna termina por condenar o nosso mundo à sua morte térmica. Sob outra perspectiva, Prigogine e Stengers chamam a atenção para o fato de que o segundo princípio da termodinâmica pode apontar, enfim, para a descrição da natureza em termos de devir. E, ao contrário da visão pessimista em torno da lei da entropia, a ciência poderá vislumbrar uma natureza em que *a irreversibilidade do tempo deixa de ser uma mera aparência*. O sentido do tempo poderia, portanto, ser explicado pelos modos como os sistemas heterogêneos da matéria se realizam, nas suas *estruturas dissipativas*. Esse paradoxo da entropia era um problema sobre o qual Deleuze tinha consciência já em *Diferença e repetição* – um fator extensivo tão infinitesimal que só pode ser explicado no extenso enquanto sua realidade é, na verdade, implicada:

[...] de todas as extensões, a entropia é a única não diretamente mensurável, nem mesmo indiretamente por um procedimento independente da energética; se o mesmo acontecesse com o volume ou a quantidade de eletricidade, teríamos necessariamente a impressão de que eles aumentam nas transformações irreversíveis. O paradoxo da entropia é o seguinte: a entropia é um fator extensivo, mas, diferentemente de todos os outros fatores extensivos, é uma extensão, uma “explicação” que se encontra implicada como tal na intensidade, que só existe implicada, que não existe fora da implicação, pois tem a função de *tornar possível* o movimento geral pelo qual o implicado se explica ou se estende. Portanto, há uma ilusão transcendental, essencialmente ligada à *qualitas* Calor e à extensão Entropia. (DR, pp. 294,295/p.322).

Os argumentos de Prigogine e Stengers não buscam, contudo, deslegitimar os processos reversíveis, como é o caso do princípio de equilíbrio termodinâmico; mas antes, mostrar que antes ou fora deste equilíbrio se encontram processos dissipativos, responsáveis pela criação de novos estados da matéria. As estruturas dissipativas seriam, portanto, as assinaladoras máximas de qualquer possibilidade de equilíbrio no plano molar. Isto posto, urge descrever todo sistema a partir do seu acontecimento, justamente devido a suas estruturas singulares inerentes. “Longe do equilíbrio várias possibilidades são abertas ao sistema, sendo o seu destino caracterizado, em primeiro lugar, pelo tipo de flutuação que toma conta do sistema” (DUNAJEW, 2000, p.27). A guinada para a observação de comportamentos locais, específicos, não descaracterizam as hipóteses macrofísicas de assinalação das leis gerais. Há somente um deslocamento de natureza, da superfície ordenada pelo determinismo para a aleatoriedade desse fundo molecular, onde matéria e anti-matéria se deslocam em constante choque e desequilíbrio. Assim como diz Deleuze, “nada sobe à superfície sem mudar de

natureza” (LS, p.193/p.170). Nesse sentido, a matéria deixa de ser considerada inerte, como na mecânica clássica, e torna-se ativa, gerando constante instabilidade.

Quando o sistema é afastado do equilíbrio podemos observar a coexistência da ordem e da desordem, bem distante da alternativa dialética que fazia da desordem a antítese da ordem. Já não é desejável e nem tampouco óbvio que a irreversibilidade seja associada à desordem. Uma vez que longe do equilíbrio termodinâmico, com o valor da entropia do sistema sempre positivo, mesmo em nível molecular, há a insistência de padrões coerentemente organizados. (DUNAJEW, 2000, p.38).

Essas características dos sistemas dissipativos, proporcionados pela lei termodinâmica da entropia, distanciadas da teleologia do equilíbrio da matéria, implicam numa reelaboração do conceito de caos. Ao invés de o caos ser tratado como a forma vazia, negativa e indiferente sobre o qual se assentaria a ordem, Prigogine e Stengers reafirmam aqui a ideia do caos como “o domínio em que as pequenas diferenças, ao invés de serem niveladas, propagam-se incessantemente” (DUNAJEW, 2000, p.42). O caos torna-se então um campo fecundo e criativo de onde podem surgir novas estruturas. O conjunto aberto do caos é o que fornece a probabilidade do surgimento de novos acontecimentos e de “onde brotam os vários níveis complexos da estruturação da matéria. Contudo, não devemos entender por caos a aleatoriedade absoluta, pois [...] trata-se do misterioso conluio entre determinismo e aleatoriedade, ordem e desordem” (DUNAJEW, 2000, p.42). Ou, poderíamos formular em termos mais próximos a Deleuze e Guattari: trata-se do misterioso conluio entre o virtual aleatório e a determinabilidade do atual. O caos seria, destarte, essa zona crepuscular, um campo virtual da matéria informal em que seus mínimos elementos se colidem e cintilam, possibilitando eventuais choques com a intuição sensível que, por sua vez, irá lidar com essas multiplicidades por meio de um processo de atualização: a dramatização dinâmica entre as intensidades e a Ideia.

2.2.2 - As pequenas percepções

Como se daria esse encontro dos estados dissipativos da matéria, das velocidades infinitas do caos com a percepção? Qual é a dinâmica da experiência deste encontro? Uma resposta possível se encontra na leitura que Deleuze faz das pequenas percepções em *Leibniz e o barroco*, onde descreve a gênese da faculdade perceptiva. Ou seja, explicar como funciona a percepção da intensidade, implica numa apresentação da gênese da faculdade perceptiva. De certa maneira, as análises encontradas em *Leibniz e o barroco* já haviam sido esboçadas em

Diferença e repetição, no capítulo *Síntese assimétrica da diferença*. Lá, Deleuze afirma que todo fenômeno é resultado de uma desigualdade, sua razão suficiente é sempre um aglomerado de diferenças: “Tudo o que passa e que aparece é correlativo de ordens de diferenças: diferença de nível, de temperatura, de pressão, de tensão, de potencial, diferença de intensidade” (DR, p.286/p.313). Interessa saber, além disso, como se dá a passagem dessa razão suficiente, ou seja, das intensidades, para o estado do fenômeno. E mais: como a percepção é capaz de dar forma e sentido a partir dos desdobramentos infinitos dessas disparidades intensivas que a constituem em última instância. Dito ainda de outra maneira, é preciso investigar o que acontece na transição do obscuro para o claro, já que a matéria intensiva é sempre uma implicação e sua condução para os estados de superfície só se dá por um processo de anulação, por uma mudança de natureza.

Que a diferença seja literalmente ‘inexplicável’, não há por que se espantar com isto. A diferença se explica, mas ela tende a anular-se no sistema em que se explica. Isto apenas significa que a diferença é essencialmente implicada, que o ser da diferença é a implicação. Para ela, explicar-se é anular-se, conjurar a desigualdade que a constitui. A fórmula segundo a qual “explicar é identificar” é uma tautologia. Desta fórmula não se pode concluir que a diferença se anule ou, pelo menos, que se anule em si. Ela se anula na medida em que é posta fora de si, *no extenso e na* qualidade que preenche esse extenso. (DR, pp. 293,294/p.321).

Em *Leibniz e o barroco* podemos encontrar uma amostra de como se dá a passagem da diferença implicada para a percepção. A filosofia leibniziana toma como ponto de partida a ideia de que a realidade é ordenada de tal maneira que todos entes em conjunto formam parte de uma cadeia serial, no que Deleuze irá nomear como um *contínuo ideal*. Esse *continuum* se expressa não por uma ideia de homogeneidade, mas “pela coexistência de todas as variações de relações diferenciais e distribuições de singularidades que lhes correspondem” (ID, p.142/p.138). Como atesta Edgar Marques, a concepção de mundo adotada por Leibniz encontra sua expressão mais bem-acabada na Lei de continuidade. “Em sua formulação mais usual, esse princípio é aplicado aos fenômenos físicos, consistindo na afirmação de que a mudança de um determinado estado físico a outro sempre se dá através de estados intermediários, nos quais há o aumento ou a diminuição de algum parâmetro físico” (MARQUES, 2016, p.17). Assim, é possível afirmar sobre o movimento que a inferência de um estado preambular de repouso absoluto é incorreta: na busca de sua causalidade última, o observador encontraria somente um movimento cada vez menos intenso na sua escala regressiva. Não é possível, portanto, deduzir a matéria inerte deste princípio, mas somente uma continuidade do infinitamente lento ao infinitamente veloz. “O ponto central aqui

consiste, então, na afirmação de que toda mudança física ocorre gradativamente, havendo sempre um grau intermediário entre dois estados físicos assumidos por um corpo em um determinado período de tempo” (MARQUES, 2016, p.17). Acompanhando ainda o artigo de Marques, Leibniz não considera a validade do princípio de continuidade restrita somente para os fenômenos físicos, mas estende a sua abrangência para as mudanças dos estados internos das mônadas. Em razão disso, é preciso

considerar que as percepções das quais nos tornamos conscientes originam-se gradativamente de pequenas percepções, isto é, de percepções de tal modo fracas ou indistintas que nós simplesmente não nos damos conta que as estamos tendo. [...] Dessa maneira, para Leibniz, tanto o conjunto das modificações físicas de um corpo quanto o das modificações mentais de uma mônada constituem séries temporais contínuas, quer dizer, séries nas quais sempre há um estado intermediário entre dois estados quaisquer. (MARQUES, 2016, p.18).

Tomando os pressupostos acima descritos, compreende-se o princípio de continuidade das mônadas partindo do mais simples ao mais complexo, de modo que o princípio genético da percepção parte das pequenas percepções para a percepção *tout court*. Assim sendo, é preciso notar que Leibniz inverte o pressuposto epistemológico de Descartes cuja perspectiva, que parte da razão pura, enxerga no grande a fonte do pequeno. Ademais, segundo Deleuze, o espírito em Leibniz é o obscuro e a sua natureza sombria é que exige um corpo. “Denominemos ‘matéria primeira’ nossa potência passiva ou a limitação da nossa atividade: dizemos que nossa matéria primeira é exigência de extenso mas também de resistência ou de antipatia, e ainda exigência individuada de ter um corpo que nos pertence” (LP, p.113/p.145). O corpo, portanto, é o resultado de um processo de individuação proporcionado pela soma contínua de elementos mínimos que, em relação e conjunto, produzem-no como próprio. Partindo da ideia de que cada mônada concentra um certo número de acontecimentos singulares (inflexões que ocorrem durante o processo de continuidade), o marulho, o lampejo ou a cintilância desses acontecimentos produzem uma zona de expressão. Os acontecimentos singulares se relacionam necessariamente com o corpo pertencente à mônada em questão, encarnando em corpos que *in continenti* atuam sobre ele. “Em resumo, é *porque* cada mônada tem uma zona clara que ela deve ter um corpo, constituindo essa zona uma relação com o corpo, não uma relação dada mas uma relação genética que engendra seu próprio *relatum*” (LP, p.114/p.146). O corpo humano recebe, então, a função de percorrer as zonas claras desencadeadas pelas inflexões ocorridas no percurso das séries: verdadeiras promoções de acontecimentos singulares no processo de continuidade das mônadas. O corpo está fundado, por ora, num princípio de passividade do obscuro e do confuso, mas sua existência só pode

decorrer nos limites do claro enquanto *distinguido*. Isso ocorre pelo sistema de conexões e acoplamentos entre uma mônada e outra, entre uma série e outra, que se comunicam através de seus movimentos singulares, suas inflexões. Toda mônada irá expressar o mundo, mas sempre de maneira confusa e obscura, pois elas são expressões finitas e parciais de um mundo que é infinito. Essas expressões parciais que serão denominadas de *micropercepções*.

Como o mundo não existe fora das mônadas que o expressam, está ele incluído em cada uma sob a forma de percepções ou de “representantes”, *elementos atuais infinitamente pequenos*. Ou seja, não existindo o mundo fora das mônadas, trata-se de pequenas percepções sem objeto, de micropercepções alucinatórias. O mundo só existe em seus representantes tais como estão incluídos em cada mônada. É um marulho, um rumor, uma névoa, uma dança de poeira. [...] É como se o fundo de cada mônada fosse constituído por uma infinidade de pequenas dobras (inflexões) que não param de se fazer e se desfazer em todas as direções, de modo que a espontaneidade da mônada é como a de um adormecido que rola de um lado para outro em sua cama. As micropercepções, ou representantes do mundo, são essas pequenas dobras em todos os sentidos, dobras em dobras, sobre dobras, conforme dobras, um quadro de Hantaï ou uma alucinação tóxica de Clérambault. (LP, pp.114,115/p.147).

São precisamente as micropercepções as responsáveis por formarem a macropercepção e as apercepções conscientes. A rede de conexões de um conjunto infinito de micropercepções irá formar a percepção consciente. Sem elas, jamais a percepção consciente conseguiria passar de uma macropercepção à outra, de um ponto notável qualquer a outro. Pensemos no exemplo da fome como uma percepção consciente: para que ela chegue à clareza de seus desígnios, será preciso que antes várias micropercepções de fomes mínimas elementares desencadeiem uma comunicação para formá-la. Assim, o que chamamos de fome é um conjunto macro relacionado de pequenas privações de lipídios, glicose e aminoácidos no organismo. E do lado oposto a recíproca também é verdadeira: a percepção de saciedade ocorre quando todas essas pequenas fomes particulares foram por sua vez mitigadas, formando a grande satisfação. “O nível *macroscópico* distingue as percepções e as apetições que são passagem de uma percepção a outra. É a condição das grandes dobras compostas, dos drapeados. Mas o nível *microscópico* já não distingue as pequenas percepções e as pequenas inclinações: agulhões da inquietude, agulhões que produzem a instabilidade de toda percepção” (LP, p.116/p.148). Portanto, a relação da passagem do nível microscópico (ou molecular) para o macroscópico (ou molar), das pequenas percepções para a percepção consciente, não é simplesmente uma relação de grau da parte para o todo, mas uma passagem do *ordinário para o notável*. Há aí toda uma diferença de *natureza* implicada na transição de um patamar perceptivo para o outro. E a composição de uma macropercepção, em todo caso, nunca é marcada pela total

clareza problemática, mas, sua atualização é sempre acompanhada de uma névoa virtual que impõe para si uma obscuridade parcial, pois tudo aquilo que se torna notável na percepção é composto de segmentos mínimos que não o são. A percepção consciente é produzida por meio do jogo das relações diferenciais entre ao menos duas partes heterogêneas que convocam uma singularidade. “Seja a fome: é preciso que a falta de açúcar, a falta de gordura etc., entrem em relações diferenciais que determinem a fome como algo relevante ou notável. [...] A ‘boa forma’ macroscópica depende sempre de processos microscópicos” (LP, p.117/p.150). Por esse motivo é que Deleuze afirmará, a partir de Leibniz, que toda consciência é limiar:

As pequenas percepções são, portanto, não partes da percepção consciente, mas requisitos ou elementos genéticos, “diferenciais da consciência”. Mais ainda que Fichte, Salomon Maïmon, o primeiro pós-kantiano a retornar a Leibniz, extrai todas as consequências de um tal automatismo psíquico da percepção: longe de a percepção supor um objeto capaz de nos afetar e condições sob as quais seríamos afetáveis, a determinação recíproca das diferenciais (dy/dx) traz consigo a determinação completa do objeto como percepção e a determinabilidade do espaço-tempo como condição. Para além do método kantiano de condicionamento, Maïmon restitui um método de gênese interna subjetiva: entre o vermelho e o verde há não somente uma diferença empírica exterior mas um conceito de diferença interna tal que “o modo da diferencial constitui o objeto particular, e as relações das diferenciais constituem as relações entre os diferentes objetos”. O objeto físico e o espaço matemático remetem, ambos, a uma psicologia transcendental (diferencial e genética) da percepção. O espaço-tempo deixa de ser um dado puro para se tornar o conjunto ou o nexos das relações diferenciais no sujeito, e o próprio objeto deixa de ser um dado empírico para se tornar o produto dessas relações na percepção consciente. Do mesmo modo, há Ideias do entendimento, sendo o verde como qualidade a atualização de um Objeto eterno ou Ideia no sujeito, não menos que tal ou qual figura como determinação do espaço. Se se objeta, com Kant, que tal concepção reintroduz um entendimento infinito, talvez seja preciso responder que o infinito é, aqui, apenas como que a presença de um inconsciente no entendimento finito, a presença de um impensado no pensamento finito, de um não-eu no finito, presença que o próprio Kant, por sua vez, será forçado a descobrir, quando vier a cavar a diferença entre um eu determinante e um eu determinável. (LP, pp.118,119/pp. 150,151).

O infinito, como presença de um inconsciente no entendimento finito, é uma multiplicidade de sujeitos larvares que dissolve o indivíduo. A multiplicidade, que constitui o umbral do imperceptível, é sempre essa sugestão do infinito dissolvente. Portanto, se Deleuze acompanha Maïmon, é para responder não só à gênese da sensação, mas também à regra de determinação do entendimento. E é justamente pelo princípio genético das pequenas percepções infinitas que se obtém a resposta. Se por um lado o princípio genético é responsável por engendrar os efeitos da materialidade na percepção, por meio das quantidades dissipativas infinitamente pequenas, ele também será encarregado de reger no entendimento, “por meio da repetição, o infinito do princípio de determinação que engloba os diferenciais”,

como atesta Vargas¹⁰⁶. É também essa gênese que explica a nossa capacidade de processamento da formação do objeto por parte do entendimento, que convencionamos chamar de *conceito*. Portanto, é preciso reiterar a fórmula genesíaca da percepção para Leibniz: tudo o que é claro parte do obscuro e não ao contrário. Tudo o que se torna produto na percepção consciente é resultado de um processo de relações entre singularidades que ela seleciona em quadros de regularidades na superfície. Sem embargo, não podemos ignorar que tudo aquilo que se torna claro na percepção consciente nunca alcança os parâmetros de claridade exigidas por ela nos ditames da conformidade com o seu limiar. Pois o claro também “imerge no obscuro e não para de nele imergir: ele é claro-obsuro por natureza, é desenvolvimento do obscuro, é *mais ou menos* claro, tal como o sensível o revela” (LP, p.120/p.154). As relações diferenciais, portanto, cumprem um papel de filtro e só permitem passar as “pequenas percepções capazes de fornecer uma percepção relativamente clara em cada caso. Mas, como os filtros mudam de natureza a cada nível, é preciso dizer que o claro é relativamente obscuro e absolutamente confuso, assim como o distinto é relativamente confuso e absolutamente inadequado” (LP, p.120/p.153). É que, como já dito, a percepção clara não é distinta, mas distinguida. Ela se destaca das outras pequenas percepções por um filtro que extrai o relevante apropriado do conjunto dos ordinários através de um regime de comparação na escala das singularidades mais ou menos relevantes. Aquilo que se torna por fim expressivo é *claro e distinguido* por sua notabilidade enquanto acontecimento: o que é claro, é claro *porque* é notável. Uma percepção clara da cor verde, por exemplo, é distinguida na condição de obscurecer as micropercepções de seus componentes elementares instáveis: as cores amarela e azul. E quando outras cores se tornam notáveis, isso também só é possível sob a condição de um obscurecimento de suas composições cromáticas diferenciais subjacentes. Toda percepção consciente é, portanto, a consequência de uma seleção entre relações diferenciais nas pequenas percepções, capaz de responder a cada caso específico. Não haveria qualquer possibilidade da passagem para o transcendental, para o nível da repetição que regra os infinitesimais na determinação conceitual do entendimento (“essa cor é verde, aquela é vermelha...”), sem que houvesse o jogo preliminar seletivo entre as dobras dessas percepções mínimas, já que *todas elas seriam possíveis simultaneamente*. Quer dizer, não seria possível estabelecer o distinto, que supõe um filtro de outra ordem, “que toma o relevante como *regular*, e dele obtém *singularidades*: as singularidades internas da ideia ou da percepção distinta” (LP, p.121/p.154), sem a operação engendradora pela heterogênese particular das

¹⁰⁶ “[...] por medio de la repetición el infinito del principio de determinación que subsume las diferenciales”. In: VARGAS, 2013, p.224, t.n.

sensações; sem ela estaríamos fadados a habitar a zona cinzenta do inconsciente caótico. Ou seja, experimentaríamos continuamente a dissolução da nossa individuação, seríamos incapazes de controlar o atravessamento incessante dos movimentos moleculares infinitos. A passagem das pequenas percepções para a percepção consciente é o que nos assegura a individuação, o trânsito da percepção para o corpo orgânico:

A macropercepção é o produto de relações diferenciais que se estabelecem entre micropercepções; é, portanto, um mecanismo psíquico inconsciente que engendra o percebido na consciência. Será explicada assim a unidade variável e relativa de tal ou qual fenômeno: todo fenômeno é coletivo, como um rebanho, um exército, um arco-íris. Certamente, a coleção de pequenas percepções não tem unidade (atordimento), mas, em troca, recebe uma unidade mental das relações diferenciais que se exercem e do grau de determinação recíproca dessas relações. (LP, p.126/p.160).

Por conseguinte, a relação de semelhança no percebido também só será explicada pelo interior de sua construção genética. Por aqui podemos começar a desfazer as presumíveis confusões acerca da imposição das supostas regras de semelhança e representação na pintura, que por ventura poderiam surgir nas análises vindouras da pesquisa. Pois a relação de semelhança resulta de uma projeção psíquica que fazemos quando o percebido, por meio de seus conteúdos vibratórios, nos força a pensar em algo com o qual ele se assemelha. “Tenho uma percepção branca, percebo o branco: esse percebido assemelha-se à espuma, isto é, a uma infinidade de pequenos espelhos que refletiriam sob nossos olhos um raio de luz” (LP, p.127/p.161). Quer dizer que o processo que determina a semelhança é sempre uma projeção interna e psíquica, nunca partindo do exterior, de um objeto percebido no extenso para um semelhante representável *a priori* em categorias do entendimento. Logo, o percebido é sempre a operação dessa projeção psíquica, que é “a razão de uma ‘relação de ordem’ ou de analogia que se apresenta, portanto, sob a seguinte forma:

$$\frac{\text{pequenas percepções}}{\text{percepção consciente}} = \frac{\text{vibrações da matéria}}{\text{órgão (LP, pp.127,128/pp.161,162)}}$$

É por esse motivo que Deleuze irá afirmar que toda semelhança é produzida por meios continuamente dessemelhantes, desiguais. A relação de ordem da semelhança na percepção será, durante todo o tempo, um caso arbitrário de projeção (já que se trata de aglutinações de percepções invariavelmente confusas), uma *ilusão transcendental de adequação*. Pois ela não se dá por conformidade a um suposto modelo preexistente, mas se engendra por meio de

agitações sensíveis que impulsionam uma similitude projetiva e toma para si a semelhança como “signo natural” – próprio. Mas o que é em realidade próprio e de direito da projeção semelhante, é sua inflexão modelar arbitrária, que impõe para a matéria um molde num regime imediata e semelhantemente associativo. Se, como já manifestamos previamente, tudo o que atravessa o umbral do imperceptível, muda de natureza na percepção, só podemos afirmar que tudo o que é expresso claramente só o é segundo os órgãos do corpo, quando afetados diretamente pelas percepções diminutas. Toda expressão é uma expressão pelo corpo e do corpo. E o que é expresso, em última instância, são os acontecimentos virtuais notáveis, sempre desiguais, sempre dessemelhantes em sua natureza infinita, mas organizados atualmente. O fato de haver uma variação de natureza nos limiares da percepção não altera a genética do percebido. Por isso o atual nunca é completamente claro, mas em todas situações, apenas parcialmente, confundindo-se por vezes com a sua névoa virtual. Daí que *a semelhança se produz por meios sempre dessemelhantes*.

2.2.3 – Sensação e percepção no debate (latente) entre Deleuze e Merleau-Ponty

Entre *Francis Bacon, lógica da sensação* (1981) e *O que é a filosofia?* (1991), percebemos uma coerência na continuidade daquilo que supõe o pensamento e o ato artístico em sua pesquisa: a sensação. Ainda que seja evidente uma elaboração conceitual mais sofisticada e inovadora no último livro, as questões postas no primeiro são fundamentais para o que será desenvolvido posteriormente. Toda a discussão remonta novamente a Cézanne, pois o tratamento pictórico iniciado pelo artista caminha pela ultrapassagem da figuração para a Figura, entendida justamente como a forma plástica da sensação¹⁰⁷. “A Figura é a forma sensível referida à sensação” (FB, p.39/p.42). A sensação é aquilo que está voltado ao mesmo tempo tanto para o sujeito quanto para o objeto – se optarmos por uma divisão clássica da teoria do conhecimento – ou, como preferem os fenomenólogos, ela é ser-no-mundo e pertence a tudo o que há no mundo de maneira indelével: “ao mesmo tempo eu *me* torno na sensação e alguma coisa *acontece* pela sensação, um pelo outro, um no outro” (FB, p.39/p.42). Deleuze dá o crédito a Henry Maldiney e Maurice Merleau-Ponty por haverem notado, no processo de transição das etapas da sensação em direção a percepção, algo de suma relevância para suas investigações. Na sua *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty indica que o *sentir* não se relaciona somente com as características da qualidade de um objeto qualquer identificável – o qual se relaciona diretamente com o momento figurativo da pintura

¹⁰⁷ Voltaremos mais adiante ao tema da Figura.

– mas “também à medida que cada qualidade constitui um campo que vale por si mesmo e interfere nos outros (momento ‘pático’). É esse aspecto da sensação que a fenomenologia de Hegel deixa de lado, e, no entanto, é a base de toda a estética possível” (FB, p.39, nota 27/p.165, nota 1). Diante disso, é preciso fazer uma breve análise do par conceitual visível/invisível em Merleau-Ponty, pois há referências esparsas a respeito de sua filosofia na obra de Deleuze e, por conseguinte, nuançar as duas perspectivas pode contribuir para uma diferenciação mais concreta entre o que ocorre na sensação e o que é do domínio da percepção. É José Gil quem irá nos dizer que, assim como desde Kant sabemos que o prazer da experiência estética não é empírico, mas desinteressado¹⁰⁸, as análises da experiência estética, após a fenomenologia de Merleau-Ponty, passam inevitavelmente pelo primado da visão, em detrimento da experiência de uma consciência pura (Cf. GIL, 2005, pp.23,24). Parece-nos, no entanto, que Deleuze não acompanha o legado pontiano, tendo sugerido em seus escritos que, se há análises fenomenológicas da arte que o interessam, estas se encontram nas pesquisas feitas por Maldiney. Ademais, tal qual Deleuze, Gil termina por rastrear as defluências genéticas das pequenas percepções, ao se dar conta de que o invisível perquirido pelas artes não é o mesmo encontrado na ideia de invisível atribuída por Merleau-Ponty que, ao fim, se mostra desprovida de uma autonomia ontológica.

Nos primeiros capítulos de seu livro *A imagem-nua e as pequenas percepções*, José Gil tece uma série de ponderações a respeito das análises fenomenológicas em torno da visão feitas por Merleau-Ponty. O filósofo moçambicano reconhece os esforços do fenomenólogo francês ao afirmar que “ninguém como ele (nem mesmo Heidegger ou Henri Maldiney), foi tão longe no exame da ‘experiência antepredicativa’, no domínio artístico” (GIL, 2005, p.10); mas a pesquisa artística no domínio das pequenas sensações, que segue até as mais ínfimas e imperceptíveis, revelou a ele outros fenômenos que a filosofia pontiana foi incapaz de descrever. Ao explorar artistas como Duchamp, Malevitch e Beuys, por exemplo, Gil confirma a alta importância atribuída por estes artistas a essas instâncias infinitesimais que tocam de alguma forma a sensibilidade. “Toda a estética dependia desse campo que aparecia, de repente, como o terreno de eleição da construção artística” (GIL, 2005, p.11). Em todo caso, as análises críticas que Gil empreende sobre a filosofia de Merleau-Ponty, ajudam a

¹⁰⁸ A constatação de José Gil não é errada, mas incompleta, já que o prazer desinteressado é somente uma das características do juízo estético kantiano, sendo a *reflexão* a marca que conduz toda a novidade apresentada na *Crítica da Faculdade do Juízo*. Nas palavras de Virginia Figueiredo, a “noção de ‘reflexão’ dá-se na definição do juízo estético tanto do belo quanto do sublime, ambos são classificados por Kant como juízos da *reflexão*, ou simplesmente juízos *reflexionantes*. E uma das consequências imediatas dessa definição igualmente estratégica do juízo estético como juízo da *reflexão* consiste em não podermos reduzi-los a juízos empíricos” FIGUEIREDO, 2017, p.38.

deslindar certos problemas que Deleuze parece ter procurado atenuar, quando somente sugere que o primado ontológico do visível pontiano não é o que, de fato, ele busca seguir. Essa sugestão, por si só, já nos obriga a examinar os pormenores da dissociação, pretendida por Deleuze, do predomínio em voga do par conceitual visível/invisível pontiano.

Merleau-Ponty procura situar a redução fenomenológica em uma instância diferente daquela de Husserl. Na fenomenologia clássica, a redução adota um procedimento de abordagem do mundo tal como ele se apresenta para a consciência, para, no final, investigar as essências da consciência. Um estado de consciência é intencional na medida em que ele se dirige a um objeto do mundo. A intencionalidade ocorre exatamente no processo disparado pelo princípio da percepção do seu meio: “o corpo que percebe é uma projeção, aquele que é dirigido, em tensão” (ALLOA, 2017, p.24, t.n.)¹⁰⁹. O interesse de Merleau-Ponty se volta, por sua vez, para o direcionamento do *corpo* em relação ao mundo, e não da consciência. Trata-se, então, de uma etapa intencional anterior a qualquer intencionalidade da consciência; ela é corporal e será nomeada “intencionalidade motriz”. “Na medida em que projeta um certo *milieu* em torno de si’ [...], o corpo é sempre mais do que sua atualidade; ele é também e igualmente suas virtualidades” (ALLOA, 2017, p.24, t.n.)¹¹⁰.

A guinada para a intencionalidade do corpo se explica por meio do conceito de solicitação: os objetos nos convidam para ações, para sermos capazes de responder às solicitações do mundo. Nesse sentido, a intencionalidade não se dá na transparência da consciência, mas é adquirida no latente conhecimento que o corpo tem de si próprio (Cf. MERLEAU-PONTY, 1976, p.269). O nosso corpo, por outro lado, detém as configurações necessárias para responder a essas solicitações. É por meio da ideia de um “eu biológico” que o sujeito, pensado como sujeito prático, se sintoniza com o *milieu*: essa sintonia se estabelece a partir da percepção que o corpo tem do mundo. O mundo, para Merleau-Ponty, é diferente do *Umwelt* heideggeriano: ele não compreende entes, no sentido ontológico de compreensão (*Verstehen*), “mas antes compreende (no sentido de englobar, envolver) a potencialidade do *milieu*” (ALLOA, 2017, p.25, t.n.)¹¹¹. Emmanuel Alloa chama a nossa atenção para essa distinção primordial entre Heidegger e Merleau-Ponty: se para o filósofo alemão o conceito de *Umwelt* designa cerco ou clausura, Merleau-Ponty extrai do mundo a ideia de *milieu* como abertura. E como o corpo humano é experienciado sempre no limite do seu envolvimento com o meio, mesmo o “ato de se afastar do mundo, constitui verdadeiramente a condição de uma

¹⁰⁹ “The body is always a projection, one that is directed, in tension”.

¹¹⁰ “Insofar as it projects a certain ‘milieu’ around itself’ [...], the body is always more than its actuality; it is also and equally in its virtualities”.

¹¹¹ “[...] but rather comprehends (in the sense of encompassing, enveloping) the potentiality of the milieu”.

projeção de um mundo” (ALLOA, 2017, p.26, t.n.)¹¹². Logo, o caráter distintivo do *milieu* é constituir-se como uma infinidade de *milieux* possíveis na própria experiência transcendente proporcionada pela comunhão do corpo com o mundo. No entanto, Merleau-Ponty revê posteriormente, em *O visível e o invisível*, as posições defendidas na sua *Fenomenologia da percepção*. Incomodado com a centralidade que atribui ao corpo e à percepção na tarefa da compreensão do mundo, ele agora buscará reelaborar a ideia de corpo como um poder de divergência, mas sempre enquanto ponto de transição do meio no qual está inserido, como uma dobradiça do mundo. A esse respeito, Alloa diz:

No prefácio de *Fenomenologia da Percepção* (1945), o real ainda formava um "tecido sólido" [...] sobre o qual poderia repousar toda a tarefa da fenomenologia da percepção. Mas Merleau-Ponty agora reconhecia uma idealidade infra-corpórea irreduzível formando a forma-reservatório da qual emerge a criatividade humana. Procurou, portanto, um procedimento que lhe permitisse formular a presença conjunta do real e dessa idealidade, sem permitir que um fosse reabsorvido pelo outro. A terceira fase da obra do filósofo, então, está a uma distância equivalente entre uma fenomenologia da percepção e uma fenomenologia da expressão; seu objetivo era escavar o terreno comum entre o livro de 1945 e as investigações da linguagem, para reconstituir o tecido, sua trama e urdidura, em que algo pode ser dado a mim como visível e através do qual as palavras podem dar conta disso. Tal projeto acarreta, afirmou Merleau-Ponty, retornar às próprias raízes do visível. E uma vez que a pintura sempre precedeu a filosofia nessa tarefa, o pensamento teria de se inspirar nas práticas pictóricas (ALLOA, 2017, pp.59,60, t.n.)¹¹³.

Nesse sentido, afirma Alloa, não é exagero dizer que *O olho e o espírito* é uma maneira de produzir filosofia de acordo com a pintura (Cf. ALLOA, 2017, p.60). Neste livro, Merleau-Ponty desenvolve a ideia de que a objetificação das coisas, realizada pelos processos da percepção, é suspensa quando ela se relaciona com a imagem pictórica, pois a visão da pintura não é a mesma que a visão dos demais objetos materiais. “Eu teria muita dificuldade de dizer *onde* está o quadro que olho. Pois não o olho como se olha uma coisa, não o fixo em seu lugar, meu olhar vagueia nele como nos nimbos do Ser, vejo segundo ele ou com ele mais do que o vejo” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.18). Portanto, há na percepção da imagem pictórica uma outra relação que difere do liame ordinário que a visão com as coisas em geral.

¹¹² “[...] the act of turning away from the world truly constitutes the condition for a projection of a world”.

¹¹³ “In the foreword to *Phenomenology of Perception* (1945), the real still formed a ‘solid fabric’ [...] on which the entire task of a phenomenology of perception could rest. But Merleau-Ponty had now come to recognize an irreducible infra-corporeal ideality forming the reservoir from which human creativity emerges. He therefore sought a procedure that would allow him to formulate the joint presence of the real and that ideality, without allowing one to be reabsorbed by the other. The third phase of the philosopher’s oeuvre, then, stands at an equal distance between a phenomenology of perception and a phenomenology of expression.; its aim was to excavate the common ground between the 1945 book and the investigations of language, to reconstitute the fabric, its weft and warp, on which something can be given to me as visible and through which words can give an account of it. Such a project entails, Merleau-Ponty held, returning to the very roots of the visible. And since painting has always already preceded philosophy in that task, thought would have to take its cues from pictorial practices”.

Ou seja, Merleau-Ponty claramente traça uma linha distintiva entre o visível das coisas em geral e o visível da imagem. O ser do visível, para ele, é esquecido enquanto o visível for compreendido como aquilo que está fora de nós: “O visível no sentido profano esquece suas premissas, repousa sobre uma visibilidade inteira a ser recriada, e que libera os fantasmas nele cativos” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.21). E o pintor moderno será aquele que nos educa a ver de um ponto de vista que não é para fora, numa “relação meramente ‘físico-óptica’ com o mundo” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.37). A ontologia do visível pontiana é então qualificada como o visível em processo, da saída do invisível para o visível, numa tentativa de “reabilitação ontológica do sensível” (MERLEAU-PONTY, Apud ALLOA, 2017, p.66, t.n.)¹¹⁴.

O que dificulta, no entanto, as elaborações do filósofo, é não haver nem um estabelecimento de unidade transcendental subjetiva, nem uma gênese microfísica que dignifique a autonomia deste invisível. Em verdade, Merleau-Ponty indica um princípio constitutivo materialmente imanente no próprio sensível. No entanto, esse componente primordial do sensível seria sempre dependente de uma relação deliberativa com a percepção: “Este elemento sensível (que deve ser pensado menos como um átomo elementar do que como um tecido elementar) deve ser buscado nos interstícios da percepção” (ALLOA, 2017, p.65, t.n.)¹¹⁵. Quer dizer, ao delegar o princípio sensível que rege a passagem do invisível ao visível à alçada da percepção, obviamente os critérios de seleção e/ou apresentação do invisível são ordenados a partir dos parâmetros do visível percebido. Logo, o primado ontológico do invisível permanece sendo aquele da visão ordinária. Sendo assim, essa instância parece não gozar de uma consistência ontológica plena, pois a sua manifestação se dá sempre através de uma “presença perceptiva do sensível [...]. É um invisível-sensível, embora seja do inteligível que se trata” (GIL, 2005, p.26). O invisível, então, agiria sempre de maneira furtiva em favor do visível: “a prova é que a reversibilidade, o quiasma ou a sobreposição (*empiètement*) se desdobram a fim de *que* haja *visto* (visível ou invisível), como se toda a dinâmica invisível da ontologia não trabalhasse senão para oferecer à visão variantes da percepção” (GIL, 2005, p.25). Portanto, o caráter invisível deixa de ter uma diferença constitutiva ao ser somente revelado nos limites das análises articuladas da semelhança na percepção, que por sua vez ordena este invisível para a sua visibilidade – o seu correlato semelhante. O invisível pontiano não tem realidade a não ser nos limites da sua potência de se

¹¹⁴ “[...] ontological rehabilitation of the sensible”.

¹¹⁵ “This sensible elemento (which is to be thought of less as an elemental *atom* than as elemental fabric) is to be sought in the interstices of perception”.

tornar visível, nessa instância perceptiva limítrofe caracterizada como tecido sensível primordial, quiasma ou carne.

É a indeterminação do estatuto do invisível que provoca uma vez mais estas confusões entre imagem e percepção. A ‘visão de dentro’ vê o invisível como o eco do visível que se dá numa visibilidade secreta: vê o invisível do visível. Mas como? Por que meio? E em que se distingue esta visibilidade secreta da visibilidade do invisível que abre ao olhar o quadro do pintor? Merleau-Ponty não assinala a diferença. Puxando a percepção para o lado da imagem, e a imagem para o lado da percepção, não consegue, todavia, criar um terceiro elemento singular (que seria o correlato do terceiro olho); tudo é e permanece sobreposição (*empiètement*) e indivisão ontológicas (GIL, 2005, p.33).

Portanto, podemos afirmar que são dois os motivos principais para Deleuze não seguir as mesmas hipóteses de Merleau-Ponty na transação entre arte e pensamento – a mistura entre a sensação e a percepção e a soberania ontológica do visível. A primeira delas diz respeito justamente ao modo como há uma indiferenciação patente entre o que é da alçada da sensação e o que é do domínio da percepção. É porque Merleau-Ponty, apesar de ter ido até onde as forças moleculares se insinuam para a sensibilidade, não conseguiu evidenciar a sua natureza sem reduzi-las ao aparato da percepção. Já vimos, todavia, que a percepção é formadora de semelhança: ela age por estímulo de uma projeção *psíquica*, fabricando uma ilusão transcendental fixadora de semelhanças. Mas nem por isso Deleuze recusa a força do invisível e o caráter do visual na pintura; somente pondera o seu condicionamento a uma relação espaço-temporal rítmica que determina o percurso modulador desta mudança de natureza do invisível para o visível. Afinal, essas forças que afetam o artista, por serem sempre fugazes, não podem ser mensuradas por outrem lá nos interstícios onde as sensações se manifestam, mas somente a partir da própria obra. É a matéria plástica organizada na tela que irá, por sua vez, reativar o tipo de sensação que o artista ensejou transmitir, sendo a invisibilidade meramente uma das forças possíveis de o afetar. Fica patente, no capítulo *Pintura e sensação* (FB), o arco retórico de Deleuze, que inicia falando da importância das pesquisas de Maldiney e Merleau-Ponty, mas finaliza sinalizando a sua predileção pelas análises estéticas do primeiro. Pois é precisamente Maldiney quem demarca a relação intrínseca do ritmo com a sensação – instância que circunscreve frontalmente as diferenças de abordagem fenomenológicas entre os dois autores¹¹⁶. O predomínio da visibilidade em *uma* obra é *uma*

¹¹⁶ Veremos em breve como Deleuze se utiliza, por vários momentos, das leituras de *Regard, parole, space* – por exemplo, para a construção dos “espaços-sinais” pictóricos. Sobre a implicação necessária do ritmo na gênese das obras de arte, ver todo o capítulo VIII – *L’esthétique des rythmes* (MALDINEY, 2013, pp. 201ss). Deleuze faz questão de grifar a importância do tema levantado por Maldiney, citando-o em FB, p.46, nota 39/p.166, nota 13; Cf. também MP, p.383, nota 2/V4, p.117, nota 2.

marca registrada por *uma* modulação rítmica de *um* determinado pintor; não caracteriza um reclame ontológico universal do invisível que vem solicitar na percepção de todo e qualquer artista a sua visibilidade. O invisível é somente uma força entre infinitas outras. Um músico, por exemplo, age no limite de forças inaudíveis, tornando-as audíveis. Os artistas procuram se correlacionar com o universo caótico das forças para dar-lhes um mundo, para germinar uma composição rítmica de sensações numa obra. Músicos podem exprimir forças visuais ou artistas plásticos organizar instâncias sonoras, por exemplo. A composição não elenca as forças de acordo com o gênero artístico: ela é uma resultante de afectos oriundos de uma multiplicidade de movimentos infinitos caóticos. É o artista que se torna uma espécie de placa sensível, capaz de filtrar essas forças tornadas sensações, como diria Cézanne. Sentir, experimentar, modular as sensações: essa é a tarefa primeva empreendida pelo artista ao se deparar com o seu motivo. “Às vezes essas forças são as mesmas: como pintar ou fazer ouvir o Tempo, que é insonoro e invisível? E forças elementares como pressão, inércia, peso, atração, gravidade, germinação? Às vezes [...] a força insensível de uma arte parece antes fazer parte dos ‘dados’ de uma outra arte: por exemplo, como pintar o som [,] o grito” (FB, pp.57,58/pp.62,63). A proposta de Paul Klee, “não apresentar o visível, mas tornar visível”, não quer indicar outra coisa senão os processos de territorialização, na superfície, de forças moleculares. Esse testemunho expõe, em outros termos, a sua acentuada assimilação de que uma força primordial, molecular, constitui *o princípio transcendental da sensação*. Pois uma força não é uma sensação, mas ela dispara, ela injeta a sensação no corpo. “A força tem uma relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, ou seja, sobre um ponto da onda, para que haja sensação” (FB, p.57/p.62). As forças agem no corpo como princípios genéticos transcendentais que possibilitam, doam as sensações. O que Deleuze busca evidenciar é a sua contiguidade e transição de naturezas, não a sua conformidade na charneira da semelhança perceptiva. O equívoco de Merleau-Ponty foi tomar a máxima de Paul Klee unicamente pelo exposto do enunciado, e não pelo implícito, para daí operar a sua filosofia encarnada do invisível no visível, recaindo uma vez mais nos limites da perceptividade fenomenológica do olhar. Por ter ignorado que a frase de Klee é um índice de abertura à multiplicidade das forças inconstantes da matéria, é que sua teoria se torna refém da limitação orgânica do registro visual e, por consequência, da percepção¹¹⁷. Faltou a Merleau-Ponty operar a análise genética dessas forças. E é precisamente o que Maldiney faz

¹¹⁷ Lembremos que os órgãos estão para a percepção consciente como as pequenas percepções (sensações) estão para as vibrações da matéria (o corpo individuado incluso).

(e que Deleuze acompanha¹¹⁸) ao esmiuçar o princípio genético do ritmo nas formas estéticas. Ironicamente, o pensamento de Paul Klee também é fonte da teoria de Maldiney, indicando que o processo criativo da obra (*Gestaltung*) é mais importante que sua forma final (*Gestalt*). Ou seja, toda análise formal da obra deve partir então do seu *devenir*, do sinal que marca o ritmo deste caos-obra-mundo diagramado e composto pelo artista. Tomar como ponto de partida a análise da *Gestaltung* de uma determinada obra possibilita-nos a leitura da via de passagem dos movimentos selvagens e alucinatórios para as pulsações rítmicas: suas sístoles e diástoles. Quando Maldiney reforça a ênfase sobre a gênese processual da forma da obra de arte, ele revigora, por consequência, o indicador *temporal* expresso nos objetos artísticos. O ritmo como princípio genético, presente na imagem pictórica, sob a égide de uma modulação, de um estilo, oferece ao espectador a manifestação do tempo. O que quer dizer, por fim, que analisar a obra de arte estritamente pelo viés de seu resultado final formal, pela sua *Gestalt*, é restringi-la ao seu caráter meramente espacial.

"*Werk ist Weg*" diz Paul Klee, "Obra é via". Uma obra é o caminho de si mesma. Ela existe apenas para desobstruir o caminho de sua própria formação. Klee também o nomeia em alemão não por *Gestalt* (= forma, estrutura), mas *Gestaltung* (= formação, organização formativa). "A teoria da *Gestaltung* está preocupada com os caminhos que levam à *Gestalt* (forma). É a teoria da forma, mas enfatiza o caminho que leva a ela." Esse caminho não é externo à própria forma, pois é o de uma gênese. "A gênese como um movimento que é formal e formativo", diz Paul Klee, "é a essência da obra." Portanto, não há trabalho "feito", mas apenas "fazendo-se". As formas em sua gênese não apenas configuram seu espaço, mas as configuram temporalmente. Os caminhos da forma são "caminhos que se movem" ou riachos sem margens. Longe de ser um vetor, identificável e calculável em relação a um sistema de referência permanente, uma forma estética cria seu sistema de referência a cada momento decisivo de sua autogênese. Uma forma, uma obra funcionam como um mundo. Eles não estão no espaço e no tempo; mas - como estão no mundo - o espaço e o tempo estão neles.

Porém, entre *Gestalt* e *Gestaltung*, entre a forma tematizada em estrutura e a forma em ato, há toda a diferença do ritmo. *Gestaltung* e ritmo estão ligados. (MALDINEY, 2013, pp.211,212, t.n.)¹¹⁹.

¹¹⁸ "Haveria [a] hipótese [...] 'fenomenológica'. Os níveis de sensação seriam domínios sensíveis remetendo aos diferentes órgãos dos sentidos; mas cada nível, cada domínio, teria uma maneira de remeter aos outros, independentemente do objeto comum representado. Entre uma cor, um gosto, um toque, um odor, um barulho, um peso, haveria uma comunicação existencial que constituiria o momento 'pático' (não representativo) da sensação. [...] Portanto, caberia ao pintor *fazer ver* uma espécie de unidade original dos sentidos e fazer aparecer visualmente uma Figura multissensível. Mas essa operação só é possível se a sensação desse ou daquele domínio (aqui, a sensação visual) for diretamente capturada por uma potência vital que transborda todos os domínios e os atravessa. Essa potência é o Ritmo, mais profundo que a visão, que a audição etc. O ritmo aparece como música quando se apropria do nível visual. Uma 'lógica dos sentidos', dizia Cézanne, não racional, não cerebral. A última hipótese, portanto, é a relação do ritmo com a sensação, que coloca em cada sensação os níveis ou os domínios pelos quais ele passa. E esse ritmo percorre um quadro como percorre uma música" (FB, pp.45,46/pp.49,50).

¹¹⁹ "«*Werk ist Weg*» dit Paul Klee, «œuvre est voie.» Une œuvre est le chemin d'elle-même. Elle n'existe qu'à frayer le chemin de sa propre formation. Aussi Klee la nomme-t-il en allemand non pas *Gestalt* (= forme, structure) mais *Gestaltung* (= formation, organisation formatrice). «La théorie de la *Gestaltung* se préoccupe des chemins qui mènent à la *Gestalt* (forme). C'est la théorie de la forme mais telle qu'elle met l'accent sur la voie

Deleuze chega a citar o conceito de *Gestaltung* uma vez em sua obra¹²⁰, mas parece-nos uma chave de leitura fundamental para desfazermos qualquer tipo de equívocos que evoquem análises atravessadas pelo crivo da *Gestalt* no tema das artes. E se a *Gestaltung* não é tomada pelo seu nome literalmente em outras de suas obras, parece-nos óbvio um processo de contágio por parte deste conceito em outros, como na dobra e no ritornelo: a característica genética implicada em seu conceito – esta que conduz o manejo da forma, que deforma e ressalta a força – é mantida. O caráter operativo e experimental relativo a esses conceitos também os torna cúmplices uns dos outros.

A ideia de Klee, da passagem do ponto cinza “que salta sobre si mesmo” já havia sido tomada como exemplo por Deleuze e Guattari nas páginas em torno do tema do *ritornelo* nos *Mil platôs*. “[...] o ponto cinza é antes o caos não dimensional, não localizável, a força do caos, feixe enredado de linhas aberrantes. Depois o ponto ‘salta por cima de si mesmo’, e irradia um espaço dimensional, com suas camadas horizontais, seus cortes verticais [...]” (MP, p.383/V4, p.117). Essa ideia é enunciativa da necessidade de a obra de arte ser considerada pelo viés da sua operatividade rítmica, para que tenhamos em conta também o seu caráter temporal. Por isso, foi preciso que ativassem o conceito de ritornelo, agente dos movimentos caóticos para outros meios, fornecedor do ritmo que agencia os movimentos. O ritornelo delineia uma ubiquidade espaço-temporal que lhe é própria: o *plano de composição*. Tomado de empréstimo da teoria da música, o conceito de ritornelo é um agenciamento territorial que dita a cadência imanente das obras de arte, a repetição que produz a diferença, o condutor do atravessamento de camadas virtuais, de um meio a outro: forças do caos, forças terrestres, forças cósmicas. Este conceito será determinante para Deleuze e Guattari delinearem um estatuto mais bem-acabado da gênese do pensamento artístico, que veremos em seguida.

qui y mène.» Cette voie n'est pas extérieure à la forme elle-même, puisqu'elle est celle d'une genèse. «La genèse comme mouvement à la fois formel et formateur, dit Paul Klee, est l'essentiel de l'œuvre.» Il n'y a donc pas d'œuvre «faite», mais seulement «se faisant». Les formes en leur genèse non seulement configurent leur espace mais elles le configurent temporellement. Les chemins de la forme sont des «chemins qui marchent» ou des courants sans rives. Loin d'être un vecteur, repérable et calculable par rapport à un système de référence permanent, une forme esthétique crée son système de référence à chaque instant décisif de son autogénèse. Une forme, une œuvre fonctionnent comme un monde. Elles ne sont pas dans l'espace et le temps ; mais – comme ils sont dans le monde – l'espace et le temps sont en elles”.

¹²⁰ A citação aparece em *Leibniz e o barroco*, na primeira definição estética do barroco, a dobra. A *Gestaltung*, aqui, tem o mesmo caráter genético da dobra ou, melhor dizendo, a dobra se reconstitui em LP como o ritornelo, em MP. Para Deleuze, a dobra (não somente o conceito, mas a sua aplicação) é a grande contribuição do barroco para a arte em geral, pois é ela que “inventa a obra infinita ou a operação infinita. O problema não é como encontrar uma dobra, mas como continuá-la, fazê-la atravessar o teto, levá-la ao infinito. É que a dobra não afeta somente todas as matérias, que se tornam, assim, matérias de expressão, de acordo com escalas, velocidades e vetores diferentes (as montanhas e as águas, os papéis, os panos, os tecidos vivos, o cérebro), mas ela determina e faz aparecer a Forma, fazendo dela uma forma de expressão, *Gestaltung*, o elemento genético ou a linha de inflexão, a curva de variável única” (LP, pp.48,49/p.66).

2.2.4 – As artes e seu enfrentamento com o Caos

2.2.4.1 - Rasgar o guarda-sol

A grande tarefa e desafio das artes é fazer durar as sensações, conservá-las de algum modo. Os artistas, assim como os filósofos, sabem que a lida com o caos, com os seus movimentos infinitos, constitui tarefa ingrata. É porque tanto a filosofia, a arte (e também a ciência) sabem que não basta enfrentar o caos, é preciso antes combater as “máquinas de constituir Universais em todas as disciplinas” (QP, p.12/p.15). Trata-se aqui das máquinas replicadoras de *doxas*, que se interpõem entre o pensamento e o caos, como tapumes, escondendo a natureza dos movimentos aberrantes. A filosofia os conhece bem e os nomeia “contemplação”, “reflexão” e “comunicação”, apesar de a filosofia não ter nada a contemplar, refletir ou comunicar. O seu exercício é de criação de conceitos, assim como o das artes é de criar afectos e perceptos. “O primeiro princípio da filosofia é que os Universais não explicam nada, eles próprios devem ser explicados” (QP, p.12/p.15). A opinião é o falso pretendente, o falso guerreiro contra o caos e que deve, por isso, ser tomada como o maior inimigo do pensamento. Pois se por um lado o senso comum esconde o caos, por outro lado ele imobiliza e enfraquece o livre exercício do pensar. As três disciplinas do pensamento entendem os perigos que o caos promove, mas são incapazes de criar sem que possam ser afetadas por suas forças diabólicas, pois elas só conseguem operar “por crises ou abalos, de maneira diferente, e é a sucessão que permite falar de ‘progresso’ em cada caso” (QP, p.191/p.261).

A luta contra a opinião para a filosofia equivale à luta contra o clichê para as artes. E os artistas têm uma consciência muito forte deste problema. O escritor D.H. Lawrence o expõe num breve e contundente ensaio chamado *Caos em poesia*. Nele, Lawrence descreve como os homens procuram escapar das forças do caos, criando para si um guarda-sol onde desenham um firmamento em que irão assentar as suas convenções e opiniões. O poeta, nunca satisfeito com o guarda-sol, abre uma fenda em seu tecido para permitir a passagem dos movimentos aberrantes, para que passem visões, uma lufada de ar puro: “primavera de Wordsworth ou maçã de Cézanne, silhueta de Macbeth ou de Ahab. Então, segue a massa dos imitadores, que remendam o guarda-sol, com uma peça que parece vagamente com a visão; e a massa dos glosadores que preenchem a fenda com opiniões: comunicação” (QP, p.191/pp.261,262). Os remendos e retalhos do guarda-sol tornam-se tão firmes que sua trama não pode ser mais rasgada, de tal maneira que uma outra fenda não traria novas visões, mas

imagens confortantes e facilmente assimiladas. “Dessa forma, o guarda-sol é absoluto. E, sendo assim, o clamor pelo caos torna-se uma nostalgia. E isto prosseguirá até um vento terrível reduzir o guarda-sol a tiras e grande parte da humanidade ao esquecimento. Porque o caos está sempre lá, e sempre estará, não importa o quanto nós construamos guarda-sóis com as visões” (LAWRENCE, 2016, p.10). Ainda que seja a tarefa do artista o enfrentamento com o caos, Lawrence reconhece que o homem não consegue habitá-lo plenamente: é preciso “fazer uma casa com uma forma visível e com estabilidade, com fixidez” (LAWRENCE, 2016, p.04). O problema é que o homem torna a forma visível construída anteriormente em uma convenção, replicando-a em lugares-comuns. Os titãs vistos no ar selvagem do caos por outros artistas tornam-se o muro ou o guarda-sol para outras gerações de artistas, homogêneos que são pelas opiniões do senso comum. É preciso que a arte encontre uma linha de fuga que permita novos cortes para a passagem do caos, arrastando de lá novas forças, promotoras de sensações.

2.2.4.2 - Conservar as sensações – o cérebro

Para Deleuze e Guattari, a arte desenvolve meios de conservação das sensações. Mas como isso é possível? Como fazer durar essas instâncias sensíveis que são, por natureza, transitórias e efêmeras? Isso só se torna viável, possível, no combate com o caos, operando “um plano secante que o atravessa” (QP, p.191/p.260). E esse combate é em certo nível paradoxal, pois implica uma relação quase fraterna com o inimigo, já que o pensamento mira no caos para acertar a *doxa*, que visa pretensamente nos escudar do caos mesmo, como bem exposto no ensaio de Lawrence. “A arte luta efetivamente com o caos, mas para fazer surgir nela uma visão que o ilumina por um instante, uma Sensação” (QP, p.192/p.262). Quer dizer, a arte luta contra o caos para tomar suas armas contra a opinião; mas a arte não é o caos, ela maquina uma composição *a partir* do caos, pois uma “obra de caos não é certamente melhor do que uma obra de opinião” (QP, p.192/p.262). A função do artista é transformar a variabilidade infinita caótica em variedades caóides, em um composto sensível planejado; o papel da arte é redimensionar os movimentos infinitos em sensações, conservando-as num plano de composição. “Numa palavra, o caos tem três filhas segundo o plano que o recorta: são as Caóides, a arte, a ciência e a filosofia, como formas do pensamento ou da criação. Chamam-se de caóides as realidades produzidas em planos que recortam o caos” (QP, p.196/p.267). E como o pensamento opera esse recorte e instaura um plano? Deleuze e Guattari respondem que a junção das três caóides é o cérebro. Entretanto, os autores não

ignoram que o cérebro, tratado como objeto da ciência, é sempre reduzido às análises que operam nos limiares do reconhecimento e da opinião – é porque tanto a *Gestalt* quanto a biologia do cérebro (áreas do conhecimento de maior relevância e produção de pesquisas em torno do sistema nervoso) desenvolvem estudos que remetem sempre ao modelo da recongnição. O cérebro objetivado reafirma as simples operações de conexões graduais e integrações centradas do modelo recognitivo, que terminam por coroar a *doxa*, o senso comum. Por esse motivo, Deleuze e Guattari observam ser impossível mapear o pensamento de modo localizado em alguma área específica do cérebro, resultando em não mais do que a aferição de sínteses de sinais complexos em comportamentos padrões. E, por outro lado, é inconcebível determinar uma forma, um padrão comportamental do pensamento como um todo, pois ele é transbordante, inadequado, simultâneo: ele é um *estado*, um estado de sobrevoo, aquilo que permite ao cérebro se dizer um *sujeito*. O pensamento dá ao cérebro a sua imagem “no mais profundo das fendas sinápticas, nos hiatos, nos intervalos e nos entre-tempos de um cérebro inobjetável, onde penetrar, para procurá-lo, seria criar” (QP, p.197/pp.268,269). Em suma, o pensamento é o cérebro tornado sujeito, forma em si anterior à forma percebida:

É uma “forma verdadeira”, primária como a definiu Ruyer: não uma *Gestalt*, nem uma forma percebida, mas uma *forma em si*, que não remete a nenhum ponto de vista exterior, como a retina ou a área estriada do córtex não remete a uma outra, uma forma consistente absoluta que *se* sobrevoa independentemente de qualquer dimensão suplementar, que não apela, pois, a nenhuma transcendência [...]. O cérebro é o *espírito* mesmo. É ao mesmo tempo que o cérebro se torna sujeito, ou antes “superjecto”, segundo o termo de Whitehead, que o conceito se torna o objeto como criado, o acontecimento ou a criação mesma, e a filosofia, o plano de imanência que carrega os conceitos e que traça o cérebro. [...] É o cérebro que diz Eu, mas Eu é um outro. Não é o mesmo cérebro que o das conexões e integrações segundas, embora não haja transcendência. E este Eu não é apenas o “eu concebo” do cérebro como filosofia, é também o “eu sinto” do cérebro como arte. A sensação não é menos cérebro que o conceito (QP, pp.198,199/pp.269-271).

Há um motivo para os autores não recorrerem ao exame das interações do sistema nervoso para melhor compreender o fenômeno da sensação – pois não é possível deduzi-la das conexões nervosas que implicam a cadeia excitação-reação, e nem mesmo das integrações cerebrais que determinam o comportamento motor, a partir do sistema dinâmico entre a percepção e a ação. A sensação será sempre suposta, sendo impossível demonstrá-la em dados empíricos, “pois ela [...] se mantém na retaguarda. A retaguarda não é o contrário do sobrevoo, mas um correlato. A sensação é a excitação mesma, não enquanto se prolonga gradativamente e passa à reação, mas enquanto se conserva ou conserva suas vibrações” (QP,

p.199/p.271). Ela desempenha a contração das vibrações numa superfície nervosa, fazendo-as durar num acúmulo de sensações outras, já que o surgimento de uma não implica o eclipse de sensações anteriores – ela mesma vibra ao contrair vibrações. Ela “conserva-se a si mesma, porque conserva vibrações: ela é Monumento. [...] A sensação é a vibração contraída, tornada qualidade, variedade” (QP, p.199/p.271). Desse modo é que é possível nomear o cérebro-sujeito como espírito, como alma, já que ele é pensamento, já que somente ele é capaz de conservar em si a matéria dissipada que nos causa afecção. Não adianta, deste modo, tentar procurar a sensação nos limites das reações e excitações que elas prolongam, e nem nas percepções e ações que elas refletem.

A sensação está pois sobre um outro plano diferente daquele dos mecanismos, dos dinamismos e das finalidades: é um plano de composição, em que a sensação se forma contraindo o que a compõe, e compondo-se com outras sensações que ela contrai por sua vez. A sensação é contemplação pura, pois é pela contemplação que se contrai, contemplando-se a si mesma à medida que se contempla os elementos de que se procede. Contemplar é criar, mistério da criação passiva, sensação. A sensação preenche o plano de composição, e preenche a si mesma preenchendo-se com aquilo que ela contempla: ela é *enjoyment*, e *self-enjoyment*. [...] Não são Ideias que contemplamos pelo conceito, mas os elementos da matéria, por sensação (QP, pp.199,200/pp.271,272).

2.2.4.3 – Fazer o composto durar

A partir dessas análises podemos ter uma melhor compreensão do que Deleuze e Guattari querem dizer quando afirmam que o artista traça um plano no caos. A maneira que os artistas têm para reagir às forças caóticas é contraindo as vibrações que recebem e conservando-as em sensações pictóricas, literárias, musicais, etc. O artista contempla os elementos da matéria que o afeta, qualificando a sua variedade, compondo-os em sensações duráveis. A duração é que contém a particularidade de coexistir com a eternidade. E por que? Porque a duração é o estatuto do vivido por excelência. Pois o que sentimos é de uma natureza diferente a cada vez e a sensação não se processa por diferenças de grau, numa escala progressiva entre uma e outra. Ao contrário, ela conserva as suas vibrações concomitantemente ao surgimento de uma outra, ou outras sensações, que só podem ser experienciadas intensivamente. Aqui, Deleuze e Guattari estão se amparando na filosofia de Henri Bergson, para quem a duração é o tempo do vivido, que é completamente incompreensível nos termos do entendimento *stricto sensu*. A duração é o fluir do tempo, o intervalo sem começo nem fim, irreduzível à representação cronológica linear que cadencia o nosso cotidiano e a estabilidade dos fenômenos. Também não se pode explicar a duração por

uma forma *a priori* contida nos vividos pois, como afirma Jean-Louis Vieillard-Baron em um livro sobre Bergson, “a duração é um todo indivisível. Cada estado de consciência, cada sentimento, cada impressão, tem sua nuance ou qualidade própria. O ‘estado de consciência’ é uma unidade qualitativa mínima de duração. Bergson chega então a compreender a duração de um modo paradoxal como ‘heterogeneidade qualitativa’” (VIEILLARD-BARON, 2007, p.18). Sendo assim, a duração para Bergson forma uma multiplicidade transversal onde todos os seus estados, todos os seus momentos de consciência e todos os seus elementos se correlacionam mutuamente. O que se opõe à duração é justamente a sucessão dos eventos, facilmente divisíveis no espaço. A duração é jorro contínuo e imponderável da novidade, o estado onde o tempo e a eternidade se confundem. A categoria de eternidade, aqui, quer designar a ideia de um tempo complicado, eternidade como sinônimo de complicação: a ideia de que as três sínteses do tempo ainda não foram separadas pelo entendimento. Passado, presente e futuro estão misturados, amalgamados na eternidade.

2.2.4.4 - Suporte material, devir, plano

O processo do artista é, então, de um movimento rítmico que passa primeiro pelo mergulho no caos; ali ele contrai as forças que o afetam, vibram em seu sistema nervoso proporcionando imediatamente sensações; essas sensações passam então a adquirir um status de duração em seu corpo. Mas ainda será necessário um outro procedimento que torne possível o trânsito dessas sensações amalgamadas para a sua diferença na composição: é preciso que o artista transponha as sensações para um plano. No caso específico da pintura, ela promoverá novas dimensões do tempo: o caos é a *zona crepuscular* do tempo e os pintores buscarão expressar afectos (ou devires) e perceptos (ou ritornelos) de um meio intensivo para um território aberto. Por isso a transposição das sensações para o suporte material contém alguma correlação com a duração que experimentamos – o suporte de uma determinada composição artística detém a capacidade de fazer durar perceptos e afectos, torna possível a existência de sensações, contempladas pela eternidade desta curta duração material:

O que se conserva, de direito, não é o material, que constitui somente a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição (enquanto a tela, a cor ou a pedra não virem pó), o que se conserva em si é o percepto ou o afecto. Mesmo se o material só durasse alguns segundos, daria à sensação o poder de existir e de se conservar em si, *na eternidade que coexiste com esta duração*. Enquanto dura o material, é de uma eternidade que a sensação desfruta nesses mesmos momentos. A sensação não se realiza no material, sem que o material entre inteiramente na

sensação, no percepto ou no afecto. Toda a matéria se torna expressiva (QP, p.157/pp.216,217).

É esse o objetivo da arte afinal: por meio do suporte material, arrancar o percepto “das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações” (QP, p.158/p.217). O conteúdo das sensações coincide diretamente com dois temas explorados por Deleuze e Guattari nos seus *Mil Platôs*: o devir e o ritornelo. O devir, assim como a sensação, não comporta transições seriais de progressos e regressos. Ele tem uma realidade em si que não pode ser confundida com a imaginação, com a imitação ou um fantasma, mas caracteriza-se por uma força não-humana que atravessa e arrasta o homem. A realidade própria do devir é de coexistir: assim como em Bergson há a ideia de coexistência de durações diferentes, mas comunicantes, o devir é conectivo, produz rizomas. Por isso, é de sua natureza formar *blocos*, fazer alianças entre heterogêneos, impondo para o senciente uma “involução criadora”, operada em linhas contínuas, linhas que arrastam o ponto, agindo sempre entre os termos de um devir-animal, um devir-molecular ou um devir-imperceptível, por exemplo. A involução estabelece “um plano de proliferação, de povoamento, de contágio [...] É menos [...] uma regressão que remontaria a um princípio. É, ao contrário, uma *involução*, onde a forma não para de ser dissolvida para liberar tempos e velocidades” (MP, p.326/V4, pp.55,56). Traduzindo, o que o artista promove ao traçar um plano de composição é o oposto do que temos na transição de uma sensação para uma percepção. Ao invés de permitir que um devir seja capturado e remetido à sua redução evolutiva, no processo formal recognitivo da semelhança perceptiva, o artista o conduz para um plano de involução intensiva que instabiliza as formas e dissolve as semelhanças. “É um plano fixo, plano fixo sonoro, visual ou escritural, etc. Fixo não quer dizer aqui imóvel: é o estado absoluto do movimento tanto quanto do repouso no qual se desenham todas as velocidades e lentidões relativas e nada além delas” (MP, p.326/V4, p.56). E como é que o artista consegue prover a duração de um devir, de um afecto, sem que ele seja capturado pelo aparato recognitivo? Traçando um plano de consistência para transportá-los. Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari concentram na ideia do plano de consistência os outros planos possíveis, como o de composição e o de imanência. Isso ocorre pelo fato de o plano de consistência ser aquele capaz de amparar o transporte dos devires sem que seja necessário que eles passem pelos princípios do organismo: *o plano de consistência é o corpo sem órgãos*. Pois os equívocos que envolvem as análises em torno da criação partem, comumente, das ilusões promovidas

pela ação transcendente dos órgãos, propagando relações analógicas nos seus processos de *organização*: cada órgão do corpo exerce uma função codificada e cumpre uma finalidade específica. Ao seguir no automatismo imposto pelo caráter organizacional do corpo, o transcendente reina, operando nos devires o seu desenvolvimento codificante, classificando as diferenças nos termos do diverso. Mas a questão aqui já não é mais a da organização, “é a dos elementos e partículas, que chegarão ou não rápido o bastante para operar uma passagem, um devir ou um salto sobre um mesmo plano de imanência pura” (MP, p.312/V4, p.41). É por isso que Deleuze e Guattari acompanham Antonin Artaud, defensor da necessidade da anulação dos órgãos, do bloqueio das suas funções para que eles possam experimentar devires, criar novos agenciamentos que não aqueles determinados pela sua função codificada e sua teleologia transcendente. É que, como vimos, as sensações (assim como os devires) agem diretamente no corpo por vibrações: elas são justamente essas vibrações que o artista irá conservar, fazer durar. É o que Deleuze percebe dos testemunhos de Paul Valéry, por exemplo, acenando concordância ao frisar que, segundo sua expressão, “a sensação é o que se transmite diretamente, evitando o desvio ou o tédio de uma história a ser contada” (FB, p.40/p.43). E em outra passagem, ao elencar os efeitos de superfície em sua *Lógica do sentido*, lembra-nos que “*É seguindo a fronteira, margeando a superfície, que passamos dos corpos ao incorporal*. Paul Valéry teve uma expressão profunda: o mais profundo é a pele” (LS, p.20/p.11). Sobretudo o artista moderno sabe a necessidade de se escapar do modelo cognitivo, que opera em toda a escala transcendente do organismo, destinando a obra de arte a uma determinada interpretação narrativa, uma história a se contar. Todavia, o Corpo sem Órgãos¹²¹ procura manter a variação infinita dos movimentos de velocidade e lentidão, promovidos pelos devires, na tentativa constante de evitar que o organismo os capture em sua operação transcendente.

O plano de consistência é o corpo sem órgãos. As puras relações de velocidade e lentidão entre partículas, tais como aparecem no plano de consistência, implicam movimentos de desterritorialização, como os puros afectos implicam um empreendimento de dessubjetivação. Mais ainda, o plano de consistência não preexiste aos movimentos de desterritorialização que o desenvolvem, às linhas de fuga que o traçam e o fazem subir à superfície, aos devires que o compõem. De modo que o plano de organização não pára de trabalhar sobre o plano de consistência, tentando sempre tapar as linhas de fuga, parar ou interromper os movimentos de desterritorialização, lastreá-los, reestruturá-los, reconstituir formas e sujeitos em profundidade (MP, p.330/V4, p.60).

¹²¹ A partir daqui, para nos referir ao corpo sem órgãos, utilizaremos a sigla CsO.

2.2.4.5 - Plano, estilo, devir

Todo plano traçado age como meio de transporte dos devires e não como organização. Pelo contrário, é preciso até mesmo que o artista atue constantemente eliminando tudo aquilo que pode remeter à semelhança ou à analogia, imprimindo deformações onde seja necessário, como o sugere Virginia Woolf: “Ela diz que é preciso ‘saturar cada átomo’ e, para isso, eliminar, eliminar tudo o que é semelhança e analogia [...]” (MP, p.343/V4, p.73). É da necessidade de forçar desvios e deformações numa obra de arte que o estilo é despertado – uma sintaxe literária, as pinceladas e cores de um pintor, os ritmos de um músico. O estilo impele as percepções vividas para os perceptos, arranca afectos das afecções subjetivas. Por esse motivo, Deleuze afirmará por diversas vezes que o artista é um vidente¹²². A vidência não tem nada a ver com o misticismo, mas denota a habilidade de experimentar intensamente essas passagens de devires não humanos, que arrastam o sujeito para fora do seu eixo. O artista é aquele capaz de provar devires demasiadamente intoleráveis, insuportáveis até, mas que são responsáveis, em contrapartida, por liberar a vida de sua prisão¹²³. “‘Chama-se de estilos, dizia Giacometti, essas visões paradas no tempo e no espaço’. Trata-se de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto” (QP, p.162/p.222). Mais uma vez encontramos em Paul Valéry análises que reforçam nossas teses até aqui. Responsável por nos dar o testemunho destas forças que mobilizam e impelem o artista a criar, ele escreve sobre como o seu amigo Stéphane Mallarmé buscou incansavelmente driblar a literatura descritiva, reinserindo a sintaxe no lugar da Musa¹²⁴. Valéry comenta que Mallarmé fez de tudo para escapar do modelo canônico, para suprimir as associações de ideias, preconizadas e articuladas por uma literatura descritiva, responsável pela desaparecimento do encantamento das palavras. No seu entendimento, o escritor, ao aderir à forma da

¹²² Cf QP, p.160/p.222; C2, pp.220,221/p.205; DF, p.200/p.226.

¹²³ Importante frisar a diferença entre a saúde e a doença no processo artístico. Em *Crítica e clínica* Deleuze aponta a literatura como uma saúde do mundo. A escrita do doente, do neurótico ou do paranoico, não constitui um processo de passagens de vida e sim uma interrupção do processo. As análises que Deleuze faz dos escritores podem bem servir aos artistas de modo geral, que experimentam de maneira intensa o fluxo desses devires e conseguem regressar dessa dimensão tortuosa, mas não sem celeumas. O artista consegue promover essa linha de vida, ainda que apresente uma constituição frágil: “ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis. Do que viu e ouviu, o escritor [o artista] regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados” (CC, p.14/p.14).

¹²⁴ Cf. VALÉRY, 1960, p.646. Sobre a função da sintaxe na literatura, Deleuze diz: “A sintaxe é o conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas” (CC, p.12/p.12). O papel disruptivo da sintaxe na literatura é retomado em outros textos, principalmente em *Crítica e clínica*. Em *Bartleby, ou a fórmula*, ele acompanha a modulação anômala de uma fórmula assintática que se repete na novela de Melville; e em *Gaguejou*, texto em que tece elogios à maneira nada convencional das performances vocais do poeta Ghérasim Luca, que faz a língua gaguejar como forma de expressão. Cf. CC, pp.89-114 e 135-143/ pp.80-103 e 122-129.

descrição, finda por reduzir todos os seus esforços aos contrastes de detalhes e aos efeitos facilmente separáveis, como ocorre na reconhecimento, nas análises dos instantes percebidos. Ao invés de optar pela via do entretenimento fácil e dos efeitos imediatos, Mallarmé foi instigado a lutar para “conservar as belezas da matéria literária, elevando sua arte para a construção” (VALÉRY, 1960, p.646, t.n.)¹²⁵. Mallarmé se volta para o fato poético, em direção aos limites da linguagem, lá onde os seus signos mais elementares se insinuam sensivelmente em rumores, suscitando uma dilatação de duração temporal: “cem momentos divinos não constroem um poema, que é um aumento de duração e como uma figura no tempo; e o fato poético natural é apenas um encontro excepcional na desordem de imagens e sons que vêm ao espírito. Precisamos, portanto, de muita paciência, obstinação e laboriosidade, na nossa arte, se queremos produzir uma obra [...]” (VALÉRY, 1960, p.648, t.n.)¹²⁶. As reverberações da matéria, combinadas ao trabalho do artista, instauram verdadeiros agentes de insólitas potências sintagmáticas, sonoras, pictóricas, visuais, táteis, etc.: é o *fato* que produz inquestionáveis torções no aparato cognitivo orgânico, deformando o modelo pré-concebido e liberando um CsO, traçando um plano de composição. É o *fato*, ainda, que irá assegurar no plano de composição a sua *duração*, a capacidade de uma obra se “manter de pé sozinha”. O fato, trocando em miúdos, é o que Deleuze e Guattari chamam de *monumento*. Ainda segundo Valéry, o que Mallarmé conseguiu alcançar foi mesmo a intensidade das palavras: o sentido material e plástico presente na sua sonoridade, nos interstícios de seus contrastes, dos seus volumes, rumores e acentos. Ali, neste material bruto, o poeta impõe o seu trabalho, o seu ritmo e a sua sintaxe. A contribuição que Valéry nos oferece em seu relato, para além do constructo conceitual ali encontrado, é o foco direcionado para o específico, que muitas vezes nos escapa. E também por se tratar de um conteúdo notoriamente consonante com o que ensejamos apresentar. Percebe-se em suas palavras que o artista não só testemunha como participa ativamente dessas idiosincrasias mínimas, muitas vezes imperceptíveis, de devires que remetem diretamente à vida:

O que se canta ou se articula nos momentos mais solenes ou nos momentos mais críticos da vida; o que soa nas liturgias; o que é sussurrado ou gemido nos extremos da paixão; o que acalma uma criança ou um miserável; o que atesta a verdade em um juramento são palavras que não podem ser resumidas em ideias claras, nem separadas, sem torná-las absurdas ou vãs, em certo tom e de certo modo. Em todas essas ocasiões, o acento e o aspecto da *voz* prevalecem sobre o que ela desperta de

¹²⁵ “[...] conserver ces beautés de la matière littéraire, tout en relevant son art vers la construction”.

¹²⁶ “[...] cent instants divins ne construisent pas un poème, lequel est une durée de croissance et comme une figure dans le temps; et le fait poétique naturel n’est qu’une rencontre exceptionnelle dans le désordre d’images et de sons qui viennent à l’esprit. Il faut donc beaucoup de patience, d’obstination et d’industrie, dans notre art, si nous voulons produire un ouvrage”.

inteligível: dirigem-se mais à nossa vida do que ao nosso espírito. – Quero dizer que essas palavras nos impelem a *devenir*, muito mais do que nos estimulam a *compreender* (VALÉRY, 1960, pp. 649,650, t.n.)¹²⁷.

2.2.4.6 - Experimentação e dobra

Tal como frequentemente os músicos extraem do caos os ruídos – e o próprio silêncio – enquanto substância sonora a fim de compor as suas peças, o poeta experimenta as ressonâncias desses movimentos aberrantes imagéticos, fonéticos e rítmicos das palavras; e os pintores fazem da linha de contorno uma linha de fuga, desestabilizando a organização figurativa, a narrativa. As experimentações artísticas envolvem não somente a contemplação do material, que lhes fornece as sensações, mas um construtivismo estilístico que busca lapidar, transformar, deformar os casos de excesso, esvaziar os clichês, de reiteração dos dados mil vezes percebidos; irá também esconjurar os sentimentos excessivamente pessoais, oriundos de uma afecção ou de uma memória. A arte é “um processo, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido” (CC, p.11/p.11). E por muitas vezes os artistas falham nos seus processos, são malogrados em suas experimentações e deixam seus planos desabar. Porque os processos, ainda que controláveis, são conduzidos pela potestade do acaso. Retomando uma fala de John Cage, Deleuze e Guattari afirmam que “é próprio do plano que o plano fracasse. Justamente porque não há organização, desenvolvimento ou formação, mas transmutação não voluntária” (MP p.329/V4, p.59). A afirmação testifica o caráter experimental da arte ao pé da letra. A pintura, apesar de já apresentar ao longo de toda a sua história linhas de fuga para escapar dos processos de recodificação dos fluxos pictóricos (a formação de escolas, a estratificação dos estilos e técnicas, os códigos temporais significantes), só conseguirá operar uma verdadeira abertura ao seu caráter inerentemente processual na modernidade. Para Deleuze e Guattari, é o caráter experimental da arte que constitui o seu verdadeiro gênio, a sua real autenticidade. Ele “consiste unicamente em libertar o que já estava presente na arte de todos os tempos, mas que se encontrava oculto sob objetivos e objetos ainda que estéticos, sob as recodificações ou as axiomáticas: o puro processo que se efetua e não para de se efetuar enquanto se processa, a arte como ‘experimentação’” (OE, p.445/p.492). Os autores se amparam nos escritos de Cage, para

¹²⁷ “Ce qui se chante ou s’articule aux instants les plus solennels ou les plus critiques de la vie; ce qui sonne dans les liturgies; ce qui se murmure ou se gémit dans les extremes de la passion; ce qui calme un enfant ou un misérable; ce qui ateste la vérité dans un serment, ce sont paroles qui ne se peuvent résoudre en idées claires, ni séparer, sans les rendre absurdes ou vaines, d’un certain ton et d’un certain mode. Dans toutes ces occasions, l’accent et l’allure de la *voix* l’emportent sur ce qu’elle éveille d’intelligible : ils s’adressent à notre vie plus qu’à notre esprit. – Je veux dire que ces paroles nous intiment de *devenir*, bien plus qu’elles ne nous excitent à *comprendre*”.

quem a categoria “experimental” não pode ser aplicada por antecedência (como um predicativo do tipo “arte experimental”), nem mais nem menos por implicar um modo processual de chofre. Diz ele: “a palavra experimental é adequada, contanto que seja compreendida não como o descritivo de um ato a ser julgado posteriormente em termos de sucesso ou fracasso, mas simplesmente como uma ação cujo resultado é desconhecido” (CAGE, 2019, p.13). Observa-se que suas considerações coincidem com a declaração de Cézanne, que confessa a Gasquet a sua angústia, quando os seus planos desabam e a catástrofe toma conta de tudo (tópico 2.1, pp. 09,10). Pois se a tentativa de composição fracassa é porque o processo é pavimentado inalteradamente *no limite do risco de sua catástrofe mesma*. E no entanto, os planos fracassados pelas indeterminações do acaso podem ainda ser recompostos, redimensionados noutros planos a serem fixados: “os fracassos fazem parte do plano, pois ele cresce e decresce com as dimensões daquilo que ele desenvolve a cada vez (planitude com n dimensões)”. (MP p.329/V4, p.59). Portanto, o único cálculo criativo a se considerar no fazer artístico é o *jogo do acaso*, um *lance de dados*, já que não há imagem mental pressuposta que vá assegurar os limites dos movimentos desencadeados num plano. Uma vez mais, os diagnósticos de John Cage a respeito do caráter experimental da música são precisos – e válidos para a arte como um todo:

à vista de uma totalidade de possibilidades, nenhuma ação consciente é compatível, já que o caráter do conhecimento sobre o qual se age proíbe quase todas as eventualidades. De um ponto de vista realista, uma tal ação – embora cautelosa, esperançosa, e geralmente adentrada – é inadequada. Uma ação *experimental*, gerada por uma mente tão vazia quanto era antes de se tornar uma e, portanto, em conformidade com a possibilidade do que quer que seja, é, por outro lado, prática. Ela não se movimenta em termos de aproximações e erros, tal como deve fazê-lo, por sua natureza, a ação “informada”, posto que nenhuma imagem mental do que aconteceria foi estabelecida de antemão: ela vê as coisas diretamente tal como elas são: envolvidas sem permanência em um infinito jogo de interpenetrações (CAGE, 2019, pp.14,15).

Como já pudemos verificar no primeiro capítulo, as condições de um empirismo transcendental são as condições de uma experiência real. Torna-se necessária a exigência de se unir a dualidade operada por Kant entre a teoria do conhecimento enquanto experiência possível e a teoria da arte como reflexão da experiência real. “Para que os dois sentidos se juntem é preciso que as próprias condições da experiência em geral se tornem condições da experiência real; a obra de arte, de seu lado, aparece então realmente como experimentação” (LS, p. 300/pp. 265, 266). Abolido o pressuposto do sujeito transcendental e da imagem dogmática do pensamento, o que as condições de experiência real supõem, é unicamente a

transposição das sensações experimentadas de fato para o campo do possível. Pois o pensamento só goza agora de uma *imagem sem imagem*: não há nada que seja suposto antecipadamente, nenhuma categoria *a priori* pode vir a dar formas pré-estabelecidas para os *sentienda*. Se por um lado a filosofia opera num sobrevoo, transformando os acontecimentos em conceitos, atualizando potências virtuais, a arte irá lidar diretamente com a transposição dos movimentos infinitos do real caótico para torná-los possíveis enquanto *figuras estéticas*. O processo apresentado anteriormente, dos esquemas de contração que o corpo faz das sensações, fazendo-as durar, transformando as variabilidades infinitas em variedades, requerem um suporte material que as consolidem. “O monumento não atualiza o acontecimento virtual, mas o incorpora ou o encarna: dá-lhe um corpo, uma vida, um universo” (QP, p. 168/pp. 229,230). O que o artista cria, a partir de uma fabulação criadora, não passa pelo mesmo crivo dos conceitos filosóficos. Ainda que os perceptos e afectos estabeleçam zonas de vizinhança com os conceitos, construindo conexões profícuas entre filosofia e arte, ambas gozam de uma autonomia criativa e respondem a problemas muito específicos de seus planos. Deste modo, os universos crivados pela arte não contêm virtuais nem atuais, “são possíveis, o possível como categoria estética (‘possível, por favor, senão eu sufoco’), a existência do possível, enquanto que os acontecimentos são a realidade do virtual, formas de um pensamento-Natureza que sobrevoam todos os universos possíveis” (QP, p.168/p.230). Cada qual (os virtuais e os possíveis) toma caminhos diferentes no plano de consistência, no CsO, sendo necessária uma determinação do próprio pensamento para os direcionar aos seus planos característicos: o plano de imanência filosófico e o plano de composição da arte. Sendo assim, não é correto dizer que há alguma anterioridade ou hierarquia de um pensamento sobre o outro: isso “[n]ão significa que o conceito precede de direito a sensação: mesmo um conceito de sensação deve ser criado com seus meios próprios, e uma sensação existe em seu universo possível, sem que o conceito exista necessariamente em sua forma absoluta” (QP, p.168/p.230).

Ao estabelecer o possível como categoria estética, Deleuze e Guattari o relacionam à ideia de jogo e de dobra barroca. Em *Leibniz e o barroco*, Deleuze afirma que a grande contribuição do barroco para as artes foi a função operatória da dobra. Não que o barroco o tenha inventado: “há todas as dobras vindas do Oriente, dobras gregas, romanas, românicas, góticas, clássicas... Mas ele curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito” (LP, p.5/p.13). A dobra, esse princípio característico das obras barrocas, dos drapeados, das curvas e da arquitetura hermética que cinde o exterior e o interior, se mantém na modernidade como um

dispar. Ela não remete a um indiferenciado, mas é justamente o *diferenciante da diferença* que faz de cada inflexão veredas que se bifurcam infinitamente, se dobrando. “A ‘duplicidade’ da dobra reproduz-se necessariamente dos dois lados que ela distingue, lados que ela relaciona um ao outro ao distingui-los: cisão em que cada termo relança o outro, tensão em que cada dobra é distendida na outra (LP, p.42/pp.58,59). A linha de inflexão da dobra promove, ao mesmo tempo, um processo de atualização no espírito e uma realização na matéria: “Redobras da matéria sob a condição de exterioridade, dobras na alma sob a condição de clausura”. (LP, p.49/p.67). A desdobra constitui-se, portanto, por uma continuidade da ação da dobra; ela traduz o ato de sua expressão realizando-se. Diferentemente da dobra barroca e da leibniziana, que fazem proliferar os seus princípios, o pensamento neobarroco¹²⁸ de Mallarmé (mas também de Nietzsche)¹²⁹ é desperto na experiência de seu ocaso na modernidade: na morte de Deus e do homem, na morte dos juízos e da teologia. Porém, opondo-se ao ocaso *ex nihilo* de uma vontade de nada, Mallarmé e

¹²⁸ É como Haroldo de Campos se refere ao pensamento de Deleuze, em artigo elogioso a *Leibniz e o barroco*: “[...] essa retomada ‘barrocolúdica não se dá de maneira neutra e ornamental, como exercício virtuoso de erudição filosófico-literária, datado no tempo, mas como intervenção atualíssima que, revendo o passado com os olhos sincrônicos do presente, segundo a perspectiva da ‘história descontínua’ [...], ilumina o recorrido diacrônico com o fulmineo instantâneo da ‘agoridade’ (*Jetztzeit*), toma partido (‘crítica parcial’, diria Baudelaire, a única que lhe interessava; ‘quem não é capaz de tomar partido deve calar-se’, completaria W. Benjamin, ‘A técnica do crítico em treze teses’). Traslada-se assim, empenhadamente, do Barroco como modo operatório histórico, para o Neobarroco, enquanto prática semiótica contemporânea que ‘cita’ o passado, retraduzindo-o – trans-configurando-o – no contexto do presente, não por assimilação pura e simples de dois distintos entornos históricos, mas por metonímia, pelo reconhecimento de traços, de linhas de força contíguas e não-contíguas, por rastros dispersos, mas afins, que se definam reger pela infinitude da dobra dobrante, pelo *pli infini*” (CAMPOS, 2000, p.528).

¹²⁹ É verdade que Deleuze modifica sua posição acerca da obra de Mallarmé ao longo de seus escritos. Em *Nietzsche e a filosofia* ele ressalta as semelhanças entre o filósofo e o poeta a partir do estudo de Albert Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*. A aproximação se dá pela ideia do “pensamento que emite um lance de dados”, expressa em *Assim falou Zaratustra* e no poema *Un coup de dés jamais n’abolira l’hasard*. No entanto, Deleuze entende que essas semelhanças seriam superficiais e que Nietzsche teria avançado mais do que Mallarmé na afirmação do acaso, aproximando a obra do poeta do pensamento metafísico da dualidade do mundo e do ressentimento – ambos criticados por Nietzsche (cf. NF, pp.29-39/pp.38-49). Já em *Diferença e repetição*, inspirado no estudo *A obra aberta* de Umberto Eco, o *Livre* de Mallarmé é colocado ao lado do *Finnegans Wake* de James Joyce como obras que dissolvem a identidade da coisa lida “nas séries divergentes definidas pelas palavras esotéricas, assim como a identidade do sujeito que lê se dissolve nos círculos descentrados da multileitura possível” (DR, pp.94,95/p.109). Em *Lógica do sentido*, Mallarmé é retomado como exemplo para a série do jogo ideal do tempo Aion, a forma vazia do tempo que anuncia o acontecimento (cf. LS, pp. 74-82/pp.61-68). Mas é em *Leibniz e o barroco* que Mallarmé é alçado ao patamar de “grande poeta da dobra”. Por exemplo, se *Herodiade* era em NPh “a fria caricatura do ressentimento e da má-consciência” (NPh, p.38/p.48), em LP ele se torna o poema da dobra: “A dobra é, sem dúvida, a noção mais importante de Mallarmé; não somente a noção, mas sobretudo a operação, o ato operatório que fez dele um grande poeta barroco. *Herodiade* já é o poema da dobra. A dobra do mundo é o leque ou ‘a unânime dobra’” (LP, p.43/p.59). É notável como o grau de importância dada por Deleuze às categorias dos valores nietzscheanos decresce à medida em que ele vai abandonando o problema da relação entre profundidade e superfície e avança cada vez mais para a pesquisa dos fluxos e do corpo sem órgãos, como o atesta ao final da palestra *Pensamento nômade*, de 1973 (cf. ID, p.364/p.329). Ali ele deixa exposto um interesse mais focado no aforismo e na intensidade do texto nietzscheano. Em contrapartida, torna-se evidente o fato de que entre o período da temática dos fluxos e do CsO (especificamente entre 1972 e 1980) até o livro da dobra (1988) Mallarmé cresce muito em importância para Deleuze.

Nietzsche ousam instaurar o Pensamento-mundo neste mundo sem princípios. Invocando para o ato de criação o jogo, eles tomam o próprio acaso como o *díspar da dobra*. “[...] por isso, o lance de dados é a potência de afirmar o Acaso, de pensar todo o acaso, e este, sobretudo, não é um princípio, mas a ausência de todo princípio. Assim, o lance de dados restitui à ausência ou ao nada que sai do acaso, o que pretende dele escapar, e assim limitá-lo por princípio” (LP, p.90/p.116). Quer dizer, o acaso não é o princípio, mas é ele o responsável por, a cada lance de dados emitido pelo pensamento, instaurar novas dobras de impossíveis materiais – ou redobras da alma na matéria. É daí que se afirma que o possível é a categoria da arte por excelência. É isso que Deleuze chamou em *Lógica do sentido* de *jogo ideal*:

São todos os pensamentos que comunicam em um Longo pensamento, que faz corresponder ao seu deslocamento todas as formas ou figuras da distribuição nômade, insuflando por toda parte o acaso e ramificando cada pensamento, reunindo “em uma vez” o “cada vez” para “todas as vezes”. Pois só o pensamento pode *afirmar todo o acaso, fazer do acaso um objeto de afirmação*. E, se tentamos jogar este jogo fora do pensamento, nada acontece e, se tentamos produzir um resultado diferente da obra de arte, nada se produz. É pois o jogo reservado ao pensamento e à arte, lá onde não há mais vitórias para aqueles que souberam jogar, isto é, afirmar e ramificar o acaso, ao invés de dividi-lo *para* dominá-lo, *para* apostar, *para* ganhar. Este jogo que não existe a não ser no pensamento, e que não tem outro resultado além da obra de arte, é também aquilo pelo que o pensamento e a arte são reais e perturbam a realidade, a moralidade e a economia do mundo (LS, p.76/p.63).

Portanto o jogo ideal só pode ser jogado no pensamento e só produz algo no campo das artes. Mas, como já vimos parcialmente, é preciso que haja um plano para que os possíveis do jogo e da experimentação se consolidem e possam ter consistência. Isso quer dizer que há uma passagem, um *intermezzo* entre o que é jogado/experimentado pelo pensamento e o próprio plano de consistência. Quer dizer que para dar consistência às infinitas variações possíveis do acaso é preciso um determinado controle, um controle de coexistência entre o acaso e o plano, que se produz nos intervalos, intercalando-se e superpondo-se, articulando-se. O conceito-operador que permite esses trânsitos é o ritornelo.

2.2.4.7 – Ritornelo e plano de composição

Em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari desenham o movimento das sensações e o seu trânsito, sua passagem do pensamento para o plano de consistência. Ao criar, o artista compõe novas variedades no mundo e essas variedades precisam de uma composição para que adquiram uma consistência. Novamente, eles criticam a noção de carne de Merleau-Ponty como princípio da pintura, pois ela estaria ainda muito próxima do caos, funcionando apenas

como um termômetro para ele. Para eles, a sensação parte da carne, mas não se “encarna” como no caso de *O olho e o espírito*; ela passa pela carne por outros meios, por meio de devires que incidem na carne, mas que nem por isso se encarnam nas obras: “o devir-animal, vegetal, etc., que monta sob as praias de encarnado, no nu mais gracioso, mais delicado, como a presença de um animal descarnado, de um fruto descascado, Vênus no espelho; ou que surge na fusão, no cozimento, no derramar de tons justapostos, como a zona de indiscernibilidade do animal e do homem” (QP, p.169/pp.231,232). Sendo assim, a carne não pode ser o componente que dá consistência à obra, pois ela se confunde em certo nível com o próprio caos. É necessário que o artista consiga fazer passar esses devires para um outro estágio, um estágio requerido pela própria sensação para que a sua durabilidade se torne possível. Pois é da natureza da sensação artística a busca de uma condução das forças dispersas do caos para vetores planejados, forças que saem de um fundo infinito caótico para o infinito cósmico. Por esse motivo, Deleuze e Guattari, apoiados nos testemunhos de Cézanne sobre a ideia de plano, irão dizer que o elemento perseguido pelos artistas para dar consistência aos movimentos moleculares é o da *casa*: “o que define a casa são as extensões, isto é, os pedaços de planos diversamente orientados que dão à carne sua armadura: primeiro-plano e plano-de-fundo, paredes horizontais, verticais, esquerda, direita, retos e oblíquos, retilíneos ou curvos...” (QP, p.170/p.232). É preciso uma atenção acentuada a essa passagem de um estado a outro, a esse processo de desterritorialização do material. Por isso os pintores tratam com muito respeito a composição das cores e a operação da junção dos planos. Sem esse trabalho, sem essa sobriedade, os movimentos se perdem, tomam todo o quadro e os planos fracassam. É nesse sentido que a pintura é uma grande máquina de captura de forças, uma máquina capaz de canalizar as forças num movimento cadente do ritornelo, uma máquina que cria condições modulares desses movimentos, como o sintetizador o é para a música. O sintetizador não é o mesmo que um julgamento sintético *a priori*, mas “a síntese aqui é do molecular e do cósmico, do material e da força, não mais da forma e da matéria” (MP, p.424/V4, p.160). É que, como vimos, a relação essencial nas artes não é mais a da matéria e da forma, mas a de uma relação direta entre material e forças. Acontece que as condições de percepção do Cosmo só se viabilizaram plenamente na modernidade e por isso o pensamento só foi capaz de pensar as microsensações e as forças moleculares plenamente a partir deste período – que é matéria de um devir.

Tudo o que se pode dizer é que enquanto as forças aparecem como da terra ou do caos, elas não são captadas diretamente como forças, mas refletidas em relações da matéria e da forma. Trata-se antes, portanto, de limiares de percepção, de limiares de

discernibilidade, que pertencem a este ou àquele agenciamento. É só quando a matéria é suficientemente desterritorializada que ela própria surge como molecular, e faz surgir puras forças que não podem mais ser atribuídas senão ao Cosmo. Isso já estava presente ‘desde sempre’, mas em outras condições perceptivas. É preciso novas condições para que aquilo que estava escondido ou encoberto, inferido, concluído, passe agora à superfície. O que estava composto num agenciamento, o que era ainda composto, torna-se componente de um novo agenciamento (MP, p.428/V4, p.165).

É esse o aprendizado que Deleuze e Guattari absorvem de Klee, a ideia de que o material é uma matéria molecularizada, dissipada, responsável por captar forças, “as quais só podem ser forças do Cosmo. Não há mais matéria que encontraria na forma seu princípio de inteligibilidade correspondente. Trata-se agora de elaborar um material encarregado de captar forças de uma outra ordem: o material visual deve capturar forças não visíveis” (MP, p.422/V4, pp.158,159). O que eles pretendem mostrar, a partir de Klee, é que, se no romantismo ainda se falava de matérias de expressão, referindo-se à forte relação que a arte ainda tinha com o *Grund*, com a Terra, na idade moderna as “*matérias de expressão dão lugar a um material de captura*” (MP, p.422/V4, p.159). No texto *Acerca do Ritornelo*, os autores especificam três idades da arte, sendo elas o classicismo/barroco, o romantismo e a idade moderna. No classicismo, o artista enfrenta o Caos para impor formas. Cada forma é um código de um meio, a passagem de uma forma à outra, formando transcódificações. E todo “barroco retumba no fundo do clássico; a tarefa do artista clássico é a do próprio Deus, organizar o caos, e seu único grito é Criação! a Criação! a Árvore da Criação!” (MP, p.417/V4, p.153). Já no romantismo o artista “abandona sua ambição de uma universalização de direito e seu estatuto de criador: ele se territorializa, entra num agenciamento territorial” (MP, p.417/V4, p.154). O que importa no romantismo é a relação do pensamento com o fundamento, o *Grund*, o território. “A terra não é mais uma força entre as outras, nem uma substância enformada ou um meio codificado, que teria sua vez e sua parte. A terra tornou-se este corpo-a-corpo de todas as forças, as da terra com as das outras substâncias, de modo que o artista não se confronta mais com o caos, mas com o inferno e com o subterrâneo, o sem-fundo” (MP, p.418/V4, p.154). Do *Grund* ao *Abgrund*, o pensamento segue a via de um afundamento infinito em busca de uma fundação que o estabilize. De Hölderlin a Goethe, o problema da Terra é constante:

Ele não corre mais o risco de dissipar-se nos meios, mas de afundar-se longe demais na Terra, Empédocles. Ele não se identifica mais com a Criação, mas com o fundamento ou com a fundação, é a fundação que tornou-se criadora. Ele não é mais Deus, mas Herói que lança a Deus seu desafio: Fundemos, fundemos, e não mais Criemos. Fausto, sobretudo o segundo Fausto, é levado por essa tendência. [O

dogmatismo, o catolicismo dos meios (código), foram substituídos pelo criticismo, o protestantismo da terra]. E certamente a Terra como ponto intenso em profundidade ou em projeção, como *ratio essendi*, está sempre em defasagem em relação ao território; e o território, como condição de ‘conhecimento’, *ratio cognoscendi*, está sempre em defasagem em relação à terra. O território é alemão, mas a Terra é grega. É justamente essa defasagem que forja o estatuto do artista romântico, dado que ele não mais afronta a fenda do caos, mas a atração do Fundo (MP, p.418/V4, p.154).

Novamente, reiteramos o papel da modernidade como a responsável por liberar no pensamento artístico aquilo que esteve sempre presente nele. Desta feita, o caráter da experimentação passa pela maneira como o artista enfrenta o caos e captura as suas forças para reconduzi-las ao infinito cósmico. A referência ao famoso excurso de Paul Klee, *Da arte moderna*, é aqui ponto fulcral. Mesmo as interpretações das idades da arte se devem à leitura que Deleuze e Guattari fizeram deste texto¹³⁰. Em determinado momento da palestra, Klee refere-se a essa relação do romantismo com a terra como o momento mais flagrante do seu *pathos*; e o classicismo como o responsável por “uma construção alta, [uma] montagem sistemática em verticais visíveis” (KLEE, 2018, p. 27, t.n.)¹³¹. A resposta de seus contemporâneos, os artistas modernos, ele diz, foi ter optado por um estágio intermediário que abraça o Cosmo de maneira plena, numa liberdade “que requer unicamente o direito de ser móvel, móvel como o é a Grande Natureza ela mesma” (KLEE, 2018, p.30, t.n.)¹³². Mas ainda sobre as três idades da arte, Deleuze e Guattari alertam que, sob certo sentido, muito do que está contido em uma já se encontrava na precedente, não se tratando, portanto, de uma leitura que enseja indicar um processo evolutivo entre as três. É o que afirmam em relação ao caráter inexorável das forças, obviamente presentes em qualquer tempo histórico possível: “As forças, por exemplo: a questão sempre foi das forças, marcadas como forças do caos, ou como forças da terra. Assim também, é desde sempre que a pintura se propôs a tornar visível, ao invés de reproduzir o visível, e a música a tornar sonoro, ao invés de reproduzir o sonoro” (MP, p.428/V4, p.164).

A casa, portanto, encerra essas forças dando-lhes consistência, mas estando sempre aberta para a sua desterritorialização cósmica. É que, como afirmam Deleuze e Guattari, a consistência existe para se evitar os equívocos trazidos pelas sínteses de disparates e “*que torna precisamente possível a distinção dos elementos disparatados que o constituem (discernibilidade)*” (MP, p.424/V4, p.161). Mas, eles chamam a atenção, para que se alcance essa discernibilidade, para que se evite que os disparates tomem conta dos planos ou os façam

¹³⁰ Cf. KLEE, 2018, pp.15-33.

¹³¹ “[...] une construction en hauteur, montage systématique en verticales apparentes”.

¹³² “[...] qui reclame uniquement le droit d’être mobile, mobile comme l’est la Grande Nature elle-même”.

ruir, um grande esforço de simplicidade, de sobriedade faz-se necessário – uma sobriedade na condução dos agenciamentos entre o caos, o plano de consistência e o cosmos, um ritornelo:

Sobriedade, sobriedade: é a condição comum para a desterritorialização das matérias, a molecularização do material, a cosmicização das forças. [...] Sua síntese de disparates será tanto mais *forte* quanto mais você operar com um gesto sóbrio, um ato de consistência, de captura ou de extração que trabalhará sobre um material não sumário, mas prodigiosamente simplificado, criativamente limitado, selecionado. Pois só há imaginação na técnica. [...] Ser um artesão, não mais um artista, um criador ou um fundador, e é a única maneira de devir cósmico, de sair dos meios, de sair da terra. A invocação do Cosmo não opera absolutamente como uma metáfora; ao contrário, a operação é efetiva desde que o artista coloque em relação um material com forças de consistência ou de consolidação (MP, pp.425,426/V4, p.162).

O ritornelo é o responsável por dar o ritmo do material molecular no plano e *através* do plano: é justamente aquilo que Klee e Maldiney chamaram de *Gestaltung*. “O ritornelo inteiro é o ser de sensação. Os monumentos são ritornelos” (QP, p.175/p.238). O que quer dizer que não há na arte nenhuma inclinação ou razão teleológica. Toda arte abrange uma concepção melódica, que parte de uma casa, de uma cor, de um canto, sempre sob a condição de se prolongar numa linha de universo, num escape cósmico. Não se trata mais da busca de uma inteligibilidade formal para uma matéria informe, já que o ritornelo adquire a função de uma máquina de captura, pronta para contrair algum material caótico disperso (tornado vibrátil na relação de um bloco de sensação qualquer no corpo), para em seguida canalizá-lo num plano de composição. O plano, por sua vez, mantém-se em constante abertura com a imanência do universo, possibilitando aí uma nova conexão, um novo devir-cósmico das sensações. Ao compor sensações, o artista executa uma verdadeira dobra do tempo, e que se desdobra novamente no mundo, acompanhando os seus processos cósmicos. E se a natureza é como a arte, “é porque ela conjuga de todas as maneiras esses dois elementos vivos: a Casa e o Universo, o *Heimlich* e o *Unheimlich*, o território e a desterritorialização, os compostos melódicos finitos e o grande plano de composição infinito, o pequeno e o grande ritornelo” (QP, p.176/p.240). O que quer dizer que, se por um lado o artista compõe as forças moleculares com forças de consistência para dar-lhes uma duração, por outro lado essa duração nunca perderá a sua íntima relação com a ubiquidade temporal que doa a ela o seu sentido. O trajeto das sensações, entre o *sentendum* que faz vibrar a carne até a sua conexão com as forças cósmicas, é o “mapa” das dobras do tempo e do pensamento sem imagem. Uma obra de arte impõe a sua trajetória rítmica, reforçando o seu sentido e sua duração. Daí que o plano de composição artístico só se estabelece como um monumento e duração mantendo com o ritornelo as núpcias de um contraponto, a passagem de uma endo-sensação para uma

exo-sensação: ele é casa e universo, território e desterritorialização, etc. A arte, por lidar com sensações, opera com diferentes sistemas de intensidades, que se desdobram não em Ideias mas, por meio da ação do ritornelo, por territorializações, desterritorializações e reterritorializações. Sendo assim, na pintura, cada quadro – território – expande, em seus limites diagramáticos, as intensidades virtuais desterritorializadas do caos, para em seguida se reterritorializarem no Cosmos. O processo de atualização dessas sensações busca ativar seus dois aspectos: o tempo da atualização ("o próprio da qualidade é durar, e durar justo o tempo em que um sistema intensivo mantém e faz com que se comuniquem suas diferenças intensivas") e o espaço de atualização, que é o "movimento pelo qual as singularidades se encarnam" (ID, p.156/p.149,150). A casa é um diagrama que exprime um microcosmos do caos ou, melhor dizendo, o território que constrói é um *caosmos*¹³³. Os perceptos são as forças retiradas desse tempo originário e realocados no quadro; a casa se comunica novamente com o Cosmo; os perceptos são complementados por afectos, que nos fornecem devires. Quer dizer, ao invés de uma imitação da natureza, a obra de arte evidencia a sua estreita *relação* com a natureza ao associar-se inerentemente a ela. E assim como a natureza fabrica novidades incessantemente, o ritornelo fabrica novos tempos, novas dimensões temporais: “O ritornelo fabrica tempo. Ele é o tempo ‘implicado’ de que falava o linguista Guillaume. [...] Não há o Tempo como forma *a priori*, mas o ritornelo é a forma *a priori* do tempo que fabrica tempos diferentes a cada vez” (MP, p.431/V4, pp.167,168). O que a arte proporciona é a passagem das sensações pelo plano finito de composição, que se redirecionam para o infinito. O que ela faz é criar esse plano de ubiquidade temporal, um plano rítmico e transição meta-mútua entre seus blocos de sensação e as forças cósmicas, o tempo desdobrado e redobrado, suas passagens e plissagens.

¹³³ Caosmos é uma palavra-valise criada por James Joyce em *Finnegans Wake*. Apropriado por Deleuze e Guattari, o caosmos se torna um conceito-ferramenta, visando designar o aspecto paradoxal da “identidade interna do mundo e do caos” (DR, p.382/p.411), que incide tanto nos movimentos infinitos como nos fluxos cósmicos da imanência. Ou ainda, diferentemente de um mundo cujos acontecimentos são organizados de forma coerente e coordenável pelo sujeito ou por Deus, trata-se do mundo que afirma a divergência das séries, “uma vez que [ele] é agora constituído de séries divergentes (caosmos) ou que o lance de dados substitui o jogo do Pleno” (LP, p.188/p.228). Guattari também expõe um pouco mais a respeito do conceito em sua obra *Caosmose*: “Uma primeira dobragem caósmica consiste em fazer coexistir as potências do caos com a da mais alta complexidade. É por um contínuo vaivém em velocidade infinita que as multiplicidades de entidades se diferenciam em compleições ontologicamente heterogêneas e se caotizam abolindo sua diversidade figural e homogeneizando-se no interior de um mesmo ser-não-ser. Elas não cessam, de algum modo, de mergulhar em uma zona umbilical caótica em que perdem suas referências e suas coordenadas extrínsecas, mas de onde podem reemergir investidas de novas cargas de complexidade. É no percurso dessa dobragem caósmica que se acha instaurada uma interface entre a finitude sensível e a infinitude trans-sensível dos Universos de referência que lhe estão arrimados” (GUATTARI, 2012, p.126).

2.3 – O clichê

Antes de pintar há muitas coisas que já aconteceram na tela. Para Deleuze, é um “erro acreditar que o pintor esteja diante de uma superfície em branco. A crença figurativa decorre desse erro. Com efeito, se o pintor estivesse diante de uma superfície em branco, poderia reproduzir nela um objeto exterior que funcionaria como modelo. Mas não é isso que acontece” (FB, p.83/p.91). Diante da tela “virgem”, o artista se depara frequentemente com esse angustiante obstáculo: a sobrecarga de imagens virtuais ou atuais, códigos e dados que o perseguem, invadindo a tela e seu pensamento. Os *dados* pré-pictóricos atormentam os pintores desde sempre e estão por toda parte, como ectoplasmas malignos, assombrando e se apoderando de tudo. Esses “fantasmas” que aterrorizam o pintor, nós os chamamos de clichês. O artista tem como tarefa desfazê-los, para que a pintura apareça de fato, para que os maus exemplos não se repitam. Essa luta é um ato contínuo: é preciso engendrar esse exercício de combate contra os fantasmas, contra esses rastros de esquemas triviais que assombram a pintura. Só assim é possível fazer com que algo novo, uma imagem nova surja. Deleuze cita “a luta contra o clichê em Cézanne. Entendam que se alguém coloca toda a sua vida na pintura, a luta contra o clichê não é um exercício escolar. É algo arriscado, é terrível” (PCD, p.43, t.n.)¹³⁴. O pintor que não passa pela catástrofe está condenado ao clichê. Dito de outra maneira, como queria Klee, quando o ponto cinza germinal se dilata e toma toda a tela, quando não há a passagem do ponto cinza indiferenciado para o cinza fixado (o que permite a visibilidade das cores, das formas, do ritmo), não há um domínio da catástrofe, não há como evitar o clichê. A tela desaba.

Para impedir que o clichê avance sobre a tela, Bacon adota um procedimento de limpeza no qual conjuga uma ação intuitiva – o acaso – com marcas determinantes sobre a sua superfície¹³⁵. Para ele é preciso “preservar o vitalismo do imprevisto”¹³⁶, mas sempre procurando desfazer aquilo que é excedente na tela. As marcas ao acaso que Bacon introduz

¹³⁴ “La lucha contra el *cliché* en Cézanne. Compreendan que si uno pone toda su vida en la pintura, la lucha contra el *cliché* no es un ejercicio escolar. Es algo riesgoso, es terrible”.

¹³⁵ Em um momento das entrevistas dadas por Bacon a David Sylvester, ele diz: “Acho que a sorte, que eu chamaria de acaso, é um dos aspectos mais importantes e ricos de meu trabalho, porque se alguma coisa sai bem, sinto que não concorri de nenhuma maneira para isso, foi simplesmente porque o acaso quis assim. [...] A pessoa possivelmente se aperfeiçoa ao manipular as marcas que foram feitas ao acaso, marcas que ela faz de forma totalmente irracional. Quando só nos condicionamos através do trabalho e da constância, ficamos mais atentos para aquilo que o acaso nos propõe. E no meu caso, sempre que um resultado me agradou, sinto que ele foi consequência de um acaso sobre o qual pude trabalhar. Isso me dá uma visão distorcida do fato que eu tentava apreender” (SYLVESTER, 2007, pp. 52-53).

¹³⁶ “A pessoa, é claro, procura conservar a vitalidade do imprevisto, mas preservando também a continuidade” (SYLVESTER, 2007, pp. 16-17).

na tela estão no mesmo nível da elaboração dos grandes planos pictóricos de Cézanne, como afirma Deleuze¹³⁷. Por meio de técnicas que envolvem desde pinceladas até distorções na tinta e na textura feitas com pedaços de pano, Francis Bacon cria situações de referências em seu quadro, um exercício de imposição daquilo que ele mesmo vai chamar de diagrama. O artista visa “construir uma imagem bem ordenada, [...] que [...] resulte do acaso” (SYLVESTER, 2007, p.54). Para ele, as manchas criam uma espécie de gráfico, de diagrama que irá orientar a pintura: são manchas sugestivas que apontam para o que pode acontecer na obra durante o próprio ato de pintar. Em um trecho da célebre entrevista cedida ao crítico de arte inglês David Sylvester, Bacon explica que esse procedimento de desmobilização, de desarticulação dos clichês sobre a tela, é como fazer nascer um Saara, um plano de referências de onde o quadro irá emergir:

As manchas são feitas e depois você examina a coisa como se fosse um gráfico. E você vê neste gráfico as possibilidades de todo tipo de fatos que estão sendo ali criadas. [...] por exemplo, se você pensa num retrato, pode ser que antes tenha colocado a boca num lugar qualquer e de repente, através do gráfico, percebe que a boca poderia ir para o outro lado do rosto. De qualquer modo, você adoraria poder, num retrato, fazer da cara um Saara... que ficasse parecido com o modelo, mas que guardasse as escalas do Saara. (SYLVESTER, 2007, p.56).¹³⁸

Fazer surgir as escalas do Saara em um retrato é justamente fazer surgir nele as infinitas possibilidades que um bioma, uma geologia ou uma geografia tal como o Saara oferecem. É buscar elementos constituintes para a figura para além do que a mera imitação proporciona ao pintor: a fuga da banalidade, do clichê. “Trata-se realmente, no meu caso, de fazer uma armadilha para capturar o fato a cada instante de sua plenitude” (SYLVESTER, 2007, p.49), revela o pintor. O diagrama seria o responsável por organizar o quadro, uma zona de limpeza que irá desfazer os clichês remanescentes do quadro. Deleuze diz que o diagrama é um “caos-germe”, essa unidade que contém em si simultaneamente a condição pré-pictórica e a determinação de fazer saltar a figura, o fato pictórico. “Se o diagrama se estende a todo o quadro, se ganha tudo, é a ruína. Se não existe o diagrama se não há esta zona de limpeza, se

¹³⁷ “Aqui está o texto de Bacon: *Eu faço marcas*. Sua pintura se situa no mesmo lugar dos grandes planos de Cézanne. *Eu faço marcas*. É o que ele chama de marcas ao acaso” (PCD, p.43, t.n.) [“He aquí el texto de Bacon: *Yo hago marcas*. Su cuadro está en el momento en que tiene los grandes planos de Cézanne. *Yo hago marcas*. Es lo que él llama marcas al azar”].

¹³⁸ É preciso chamar atenção aqui para uma escolha de tradução. Nessa tradução, optou-se por verter do original *graph* para *gráfico* em português, uma escolha legítima e óbvia. Deleuze, por seu lado, opta pela palavra *diagramme* em seus cursos (Cf. http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=45 ou, na tradução argentina – PCD, a partir da página 44.). Na entrevista original em inglês lê-se: “No, the marks are made, and you survey the thing like you would a sort of graph. And you see within this graph the possibilities of all types of fact being planted”, etc (SYLVESTER, 1987, p. 56).

não há esta espécie de zona louca lançada no quadro de tal maneira que as dimensões tanto como as cores saiam dali [...] então já não há nada” (PCD, p.45, t.n.)¹³⁹.

Deleuze vai afirmar que há um certo número de pintores dos quais podemos extrair o conceito de caos-germe, cujos quadros tornam visível o primeiro conceito pictórico caos-germe (ou catástrofe-germe). É “como se o quadro contivesse esta catástrofe-germe da qual algo iria emergir” (PCD, p.49, t.n.)¹⁴⁰. O caos-germe não é absolutamente o mesmo para todos os pintores. Há pintores que partem da luz para alcançar as cores; há os coloristas, que partem das cores para alcançar a luz. Trata-se sempre, portanto, de caos-germes singularizados, pois cada artista emprega técnicas muito diferentes em seus quadros: é o que chamamos de estilo em pintura. Contudo, é sempre necessário passar por esse princípio caótico-germinal para que algo apareça. Em Bacon um diagrama é uma possibilidade de fato. O que interessa a Deleuze nessa explicação de Francis Bacon é que o pintor encaminha o ato pictórico para uma lógica, não em direção à Lógica propriamente dita, mas para uma lógica própria da pintura. Ou seja, dizer que o diagrama (essa construção mais ou menos intuitiva de pontos referenciais no plano do quadro) é uma possibilidade de fato aponta para um constructo muito particular do pensamento pictórico, indica realmente uma determinada lógica do gesto processual do pintor – como em um esquema ou croqui, poderíamos imaginar. Não à toa os trabalhos dos artistas são marcados por muitos estudos e esboços – vários deles avançam para o fato pictórico, já outros tantos fracassam. Mas o diagrama não é ainda o fato pictórico, segundo Bacon. Ao analisar o procedimento baconiano, Deleuze retoma o problema de uma síntese temporal particularmente pictórica elencando três elementos distintos: o dado, as possibilidades de fato e o fato pictórico. Nas palavras de Silva:

Os três momentos existem no quadro. Esta formulação, que aparece na segunda aula, de 7 de abril de 1981, evoca simultaneamente Bacon e Kant. Deleuze se refere à distinção kantiana entre *datum* e *factum*, aproximando o conceito kantiano de *factum* do pictórico reivindicado por Bacon. Podemos dizer que o dado corresponde às condições de percepção ligadas à reconhecimento, à possibilidade de fazer corresponder uma representação a um objeto conhecido. O caráter recognitivo do dado permite a Deleuze designá-lo como clichê. O fato se distingue do dado, o que significa que nada tem de recognitivo ou representativo, mas designa a presença produzida ou feita – pensemos na relação etimológica entre o termo fato (*factum*) e o verbo fazer (*facere*) – por meio das possibilidades de fato. O que torna o fato possível é justamente o caos-germe, ou ponto cinza, ou diagrama. Deleuze cita Bacon para esclarecer que “o diagrama não é ainda pictórico”, mas é aquilo que permite que o fato se produza na tela ou em um suporte pictórico de outro tipo. No caso de Bacon, o diagrama aparece na tela como marcas ao acaso, produzidas pela limpeza local de

¹³⁹ “Si el diagrama se extiende a todo el cuadro, si gana todo, es la ruina. Si no existe el diagrama, si no hay esta zona de limpeza, si no hay esta especie de zona loca lanzada en el cuadro de tal manera que las dimensiones tanto como los colores salgan de allí [...] entonces ya ho hay nada”.

¹⁴⁰ “Como si el cuadro comportara esta catástrofe-germen de la cual algo iba a salir”.

pontos do quadro (como um tecido, por exemplo). O caráter local do diagrama contém o caos, impede que ele se expanda pelo quadro inteiro. Em função das marcas diagramáticas se definem uma série de elementos do quadro, como a localização da boca em um rosto, por exemplo. (SILVA, 2014, p.72).

Para entender melhor o que é o fato pictórico, Deleuze recorre ao que os críticos de arte chamam de “presença” na pintura. Para ele, a presença nada mais é do que uma palavra mais simples para classificar a ideia de fato pictórico¹⁴¹. Quando os críticos dizem que um determinado quadro revela uma determinada presença aos espectadores, eles querem dizer que este quadro não representa nada, ou mesmo que os quadros nada têm a ver com uma representação. Pois como vimos, na precisa explicação de Silva, um quadro não tem nada a representar pois os pintores não investem em dados (que correspondem “às condições de percepção ligadas à reconhecimento”), mas sim em fatos. Portanto, dizer que uma determinada pintura faz surgir uma presença seria a maneira mais cômoda de afirmar que a tela apresenta um fato pictórico.

Poder-se-ia objetar kantianamente a essa argumentação a partir da própria ideia de sensação que se encontra nas *Antecipações da percepção*, terceira seção da “Analítica dos princípios” da sua *Crítica da Razão Pura*. Segundo essa doutrina kantiana, nenhuma sensação que afeta a percepção é desprovida de uma unidade intensiva à qual o entendimento atribuiria uma síntese, pois os fenômenos não são intuições puras como o espaço e o tempo. Kant argumenta primeiramente, a esse respeito, que a sensação é sempre empírica e não pode ser representada *a priori*. A sensação, como um proto-fenômeno não explicado pela extensão, é dotada de quantidades intensivas que variam de grau e cuja medida é sempre diferente de zero, afetando assim a percepção e tornando possível atribuir uma sensação *x*. No entanto o “real [...] que corresponde às sensações em geral por oposição à negação = 0, representa apenas algo cujo conceito contém em si um ser, e não significa senão a síntese em uma consciência empírica em geral” (KANT, 2015, p.197). Quer dizer, se por um lado não é possível ao entendimento antecipar uma sensação – ou seja, não existe sensação *a priori* – por outro lado só podemos saber que *há sensação* pelo fato de sentirmos a diferença de grau – isto é, está localizada no tempo e no espaço – e, assim sendo, que esse grau só pode ser diferente de zero. “[...] de todas as qualidades (o real dos fenômenos) só podemos conhecer *a priori* a sua *quantidade* intensiva, a saber, que possuem um grau; todo o resto é deixado à experiência” (KANT, 2015, p.198). Deste modo, quando dizemos que os pintores não investem em dados – sensações quaisquer que estimulam diretamente a sensibilidade, mas

¹⁴¹ Cf. PCD, p. 52.

que requerem em um segundo nível algum valor de recognoscibilidade – é no sentido de que o artista irá investir *intuitivamente contra a arbitrariedade do dado e em favor do fato sensível*. Não à toa Francis Bacon dirá que organiza sua obra ao modo do acaso – isto é, sem que essas sensações que o afetam passem pelo crivo do entendimento. Isso não quer dizer, no entanto, que a obra não siga uma lógica; quer somente dizer que o ato de pintar não é determinado por uma lógica racional: o que a obra de arte requer é uma *lógica da sensação*, regida pelo material disperso, pelo fato.

Portanto, retomando o raciocínio em outras palavras, quando um crítico de arte diz que determinado quadro revela uma presença (que tal pintura tem uma relevância que ultrapassa a mera trivialidade), quer dizer que o artista que o elaborou teve que passar por um processo trabalhoso de desfazimento dos dados, de destruição das reiterações imagéticas que perpassam seu cérebro, seu corpo e sua tela. Essas reiterações são sensações que foram automaticamente conduzidas pelo processo de redução a um único nível “possível” – à reconhecimento, esse processo pelo qual a sensação passa por uma anulação de seus graus intensivos diferenciais para se tornar um dado qualquer. Ao seguir por essa via processual em seu trabalho, o artista torna-se “impotente para colocar na sensação a diferença de nível constitutiva” (FB, p.87/p.95). Não seriam, pois, essas insistências imagéticas reproduzidas pelo esquematismo transcendental aquilo que os artistas dão o nome de *clichê*?

Voltemos então ao clichê. Deleuze reitera a ideia de que uma tela virgem nunca está de fato em branco. Ao contrário, a tela está sempre preenchida de coisas, plena daquilo que há de pior: o chavão, o lugar-comum, a banalidade. Para que o ato pictórico possa avançar até o fato pictórico, é preciso que o pintor empregue exercícios de esfacelamento, de borrões, enfim, de destruição das coisas que já estão presentes na tela. É prudente que o pintor se dedique ao esvaziamento das coisas que traz na cabeça, que tente ignorar o seu entorno, o seu ateliê. Esta ação, que visa a prudência e a astúcia para se evitar o salto dos clichês, é uma tarefa constante, retomada a cada vez em que se inicia um novo quadro, uma nova criação.

Ora, tudo o que [o pintor] tem na cabeça ou ao seu redor já está na tela, mais ou menos [virtual], mais ou menos atualmente, antes que ele comece o trabalho. Tudo isso está presente na tela, sob a forma de imagens, atuais ou virtuais. De tal forma que [ele] não tem de preencher uma superfície em branco, mas sim esvaziá-la, desobstruí-la, limpá-la (FB, p.83/p.91).

Em um artigo chamado *The meaning of clichés*¹⁴² o autor Tom Grimwood discute como o clichê é debatido ao longo dos séculos não somente como algo banal nas artes e na

¹⁴² Cf. GRIMWOOD, 2017.

filosofia, mas como um “amplo sintoma de estagnação cultural”. Grimwood investiga o paradoxo de se tentar conceituar algo cuja razão de ser no mundo da cultura é justamente ser percebido numa incessante construção de reiterações do mesmo. Na filosofia, não somente Deleuze, mas Walter Benjamin (*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*), Adorno e Horkheimer (*A dialética do esclarecimento*), entre outros, se debruçaram sobre este problema tentando dar uma saída, uma linha de fuga dos processos de engessamento do pensamento criativo. Em uma determinada passagem deste artigo o autor sintetiza bem como o clichê atua, numa potência de justaposições de reiterações esquemáticas, enrijecendo as sensações e a própria criatividade, como apontamos até o momento:

a recepção cultural do clichê é construída sobre numerosos acréscimos, ornamentos e suposições que entrelaçam clichês, lugares-comuns, platitudes, banalidades, inanidades, fofocas, jargões, o "cotidiano" e assim por diante. Desse modo, qualquer expressão dessa recepção nunca é simplesmente técnica ou tecnológica, mas também gramatical, política, estética e moral. Se a invenção é o arquétipo da modernidade, sua face inferior é o risco permanente de o pensamento estagnar e, portanto, tornar-se impensável. (GRIMWOOD, 2017, p.92, t.n.)¹⁴³.

Num ensaio de 1929¹⁴⁴, o escritor David Herbert Lawrence discorre sobre a decadência da arte ocidental que assola a Europa e a América desde de o advento da sífilis na Renascença. Defensor da suprema importância da imediatez e do conhecimento intuitivo na arte, Lawrence critica severamente o idealismo filosófico e sua manifestação religiosa no Cristianismo, além de condenar o puritanismo inglês e seu horror ao corpo – os maiores responsáveis por desviar a arte do seu componente corpóreo, terminando por aleijá-la. Tanto o idealismo quanto o horror ao corpo tramaram contra os instintos para atribuir superioridade ao espírito e o mental, segundo o autor. Esse legado anti-instintivo do pensamento afetou o juízo estético com moralismo, degradando as artes de seu tempo principalmente na Inglaterra.

A defesa de Lawrence é que “apenas pela intuição o homem pode *realmente* estar ciente do homem, ou do mundo vivo e substancial” (LAWRENCE, 2004, p.190, t.n.)¹⁴⁵. Ora, neste ensaio percebemos que a intuição deve ser considerada como uma necessidade primeira para qualquer trabalho artístico. Se a vertente intelectual da consciência exercia domínio no julgamento e no ofício artísticos, Lawrence é enfático em recuperar a predominância de uma

¹⁴³ “[...] the cultural reception of the cliché is built upon numerous additions, ornaments, and assumptions that interweave clichés, commonplaces, platitudes, banality, inanity, gossip, jargon, the ‘everyday’, and so on. In this way, any such expression of this reception is never simply technical or technological, but also gramatical, political, aesthetic, and moral. If invention is the arch-motif of modernity, then its underside is the permanente risk of thought becoming stagnant, and thus unthinkable”.

¹⁴⁴ Cf. LAWRENCE, 2004.

¹⁴⁵ “But by intuition alone can man *really* be aware of man, or of the living, substantial world”.

“percepção intuitiva” para a arte: “A realidade dos corpos substanciais só pode ser percebida pela imaginação, e a imaginação é um estado de consciência aceso no qual predomina a percepção intuitiva” (LAWRENCE, 2004, p.193, t.n.)¹⁴⁶. Mesmo que para o escritor inglês toda criação ocupe a totalidade da consciência humana – dependendo não só da intuição, mas também do intelecto, como ele defenderá mais adiante em seu ensaio – a sua ênfase é sempre voltada para o papel da intuição, para a primeira antecipação da sensação em seu trânsito para a percepção humana. “[...] uma pintura requer a atividade de toda a imaginação, porque ela é feita de imagens, e a imaginação é a forma da consciência completa onde predomina a consciência intuitiva das formas, imagens, uma consciência *física*” (LAWRENCE, 2004, p.207, t.n.)¹⁴⁷.

O ensaio é categórico em afirmar que no fim do século dezenove e no começo do vinte, com o impressionismo, mas principalmente com Cézanne, a sensibilidade pictórica retorna de maneira contundente. Lawrence elege Cézanne como o artista exemplar, o pintor que passou a sua vida dedicando-se a lutar contra o clichê na pintura. O trabalho do pintor, segundo o escritor inglês, pode ser resumido por uma obstinação irrefreada em tentar captar a realidade de uma maçã, em tentar transpor para a tela a totalidade de sua materialidade. Cézanne se incomodava sobretudo com a rivalidade da fotografia – cuja capacidade técnica de representação da realidade ameaçava a própria pintura – mas também não se conformava com as regras formais das escolas de pintura. Lawrence diz que Cézanne não se resignava a reiterar uma “consciência masturbatória” no ato de pintar, recusando-se a repetir esquemas tradicionais das escolas de pintura, motivo pelo qual foi criticado. Sua obstinação em expressar a si mesmo levou-o a um exercício contumaz de tentativas de escapar de seu próprio clichê: a maçã. E é por isso que as suas maçãs são, no limite, irreprodutíveis – quaisquer tentativas de reproduzir um Cézanne finda em um fracasso. Em uma passagem Lawrence diz:

Para um verdadeiro artista, e para a imaginação viva, o clichê é o inimigo mortal. Cézanne travou uma luta amarga contra ele. Ele o martelou em pedaços por mil vezes. E ele continuava reaparecendo. [...] Se Cézanne estivesse disposto a aceitar seu próprio clichê barroco, seu desenho estaria perfeito, convencionalmente "certo", e nenhum crítico teria uma palavra a dizer sobre isso. Mas quando seu desenho ficava convencionalmente bom, para o próprio Cézanne estava ridiculamente errado, era clichê. Então ele atacou o clichê e tirou toda a sua forma e estofô, ele o deixou ir; amargamente, porque ainda não era o que ele queria. E aí entra o elemento cômico nos quadros de Cézanne. Sua fúria contra o clichê o fez distorcê-lo às vezes em

¹⁴⁶ “The reality of substantial bodies can only be perceived by the imagination, and the imagination is a kindled state of consciousness in which intuitive awareness predominates”.

¹⁴⁷ “[...] a painting requires the activity of the whole imagination, for it is made of imagery, and the imagination is that form of complete consciousness in which predominates the intuitive awareness of forms, images, a *physical* awareness”.

paródia, como vemos em quadros como *La Pacha* e *La Femme*. "Você vai ser um clichê, não é?" range. "Então que seja". E o empurra em uma exasperação frenética para a paródia. [...] Essa quebra do clichê durou muito na vida de Cézanne: na verdade, ela o acompanhou até o fim. A maneira como ele trabalhava continuamente em suas formas era sua maneira nervosa de apagar o fantasma de seu clichê, de enterrá-lo. Então, quando talvez suas próprias formas desaparecessem, o clichê permaneceu em sua composição, e ele teve que lutar contra as bordas de suas formas e contornos, para enterrar o fantasma ali. Somente a cor ele sabia que não era clichê. [...] Em sua arte, durante toda a sua vida, Cézanne esteve emaranhado em uma dupla atividade: ele queria expressar algo e, antes que pudesse fazê-lo, teve que lutar contra o clichê de cabeça de hidra, cuja última cabeça ele nunca poderia decepar. A luta contra o clichê é a coisa mais óbvia em seus quadros. (LAWRENCE, 2004, p.210, t.n.)¹⁴⁸.

Esse artigo de D.H. Lawrence entra no âmago do processo artístico de Cézanne, que não pode ser resumido em um capítulo da história da arte somente como um artista de destaque entre os fauvistas, mas como aquele que dedicou todo o seu esforço em tentar desfazer os fantasmas do seu clichê. Lawrence defende que o tema da maçã é um assunto muito sério, "mais do que a Ideia de Platão" e chega até mesmo a cunhar um neologismo para a obstinação cézanniana em busca do domínio da materialidade completa da imagem da maçã: a "maçandade" da maçã¹⁴⁹. Deleuze reitera que a guerra contra os clichês é algo apavorante e que a conquista de uma única imagem, por qualquer pintor, já é um grande mérito. "Como diz Lawrence, já é muito ter conseguido, ter ganhado, no caso de uma maçã e de um vaso ou dois. Os japoneses sabem que toda uma vida é apenas suficiente para pintar um único ramo" (FB, p.85/p.94). Assim como Cézanne, Bacon também era muito severo com as suas pinturas e elegeu somente algumas "séries de cabeças, um ou dois trípticos aéreos e um grande dorso de homem" (FB, p.85/p.94) como quadros de relevância em todo o conjunto de sua obra. Pois, como afirma Deleuze, é somente quando o artista consegue arrancar o "conjunto visual pré-pictural de seu estado figurativo" (FB, p.91/p.100) é que ele (possivelmente) conseguirá

¹⁴⁸ "To a true artist, and to the living imagination, the cliché is the deadly enemy. Cézanne had a bitter fight with it. He hammered it to pieces a Thousand times. And still it re-appeared. [...] If Cézanne had been willing to accept his own baroque cliché, his drawing would have been perfectly conventionally 'all right', and not a critic would have had a word to say about it. But when his drawing was conventionally all right, to Cézanne himself it was mockingly all wrong, it was cliché. So he flew at it and knocked all the shape and stuffing out of it, and when it was so mauled that it was all wrong, and he was exhausted with it, he let it go; bitterly, because it still was not what he wanted. And here comes in the comic element in Cézanne's pictures. His rage with the cliché made him distort the cliché sometimes into parody, as we see in pictures like *The Pasha* and *La Femme*. 'You will be cliché, will you?' he gnashes. 'Then *be* it!' And he shoves it in a frenzy of exasperation over into parody. [...] This smashing of the cliché lasted a long way into Cézanne's life: indeed, it went with him to the end. The way he worked over and over his forms was his nervous manner of laying the ghost of his cliché, burying it. Then when it disappeared perhaps from his forms themselves, it lingered in his composition, and he had to fight with the *edges* of his forms and contours, to bury the ghost there. Only his colour he knew was not cliché. [...] In his art, all his life long Cézanne was tangled in a two-fold activity: he wanted to express something, and before he could do it, he had to fight the hydra-headed cliché, whose last head he could never lop off. The fight with the cliché is the most obvious thing in his pictures".

¹⁴⁹ Cf. LAWRENCE, 2004, p.212.

chegar ao fato pictórico. Nem sempre o objetivo será alcançado, já que entre “aquilo que o pintor quer fazer e o que ele faz houve necessariamente um como, ‘como fazer’” (FB, p.92/p.101) nunca regrado por uma lei pré-determinada, mas por uma experimentação ritmada, conduzida pelas sensações. Por isso o ato pictural é como um pêndulo oscilando entre o anterior (o clichê) e o posterior (o fato pictórico ou a Figura).

2.4 – Molde, modulação e espaço-sinal

Antes de partir para análises mais detidas dos elementos histórico-materiais, trazidas pela história da arte, e que fornecem a Deleuze as ferramentas necessárias para o desenvolvimento de seu pensamento, é preciso pautar as definições que o levaram a determinar, por exemplo, que a pintura age como “captura de forças”. A bem da verdade, não só a pintura, *stricto sensu*, tem por ação a captura e o manejo de forças. Este princípio é o motor que propulsiona toda a comunidade das artes: “a questão da separação das artes, de sua autonomia respectiva, de sua hierarquia eventual, perde toda a importância. Pois há uma comunidade das artes, um problema comum. Em arte, [...] não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças” (FB, p.57/p.62). Tais análises remetem diretamente a leituras apuradas do aparato técnico envolvendo o esquema hilemórfico, que apresentaremos a seguir.

Em suas aulas, Deleuze afirma haver um regime de analogia adotado pela estética, mas este regime não pode ser confundido de modo algum com qualquer tipo de abstração generalizante derivado do princípio mimético. Nenhum caso de semelhança ou de similitude é produtor ou agente de criação de qualquer obra artística, pelo contrário, eles são produzidos “por outros meios que não se assemelham ao modelo”. A maneira pela qual o artista produz uma obra, mesmo que para produzir semelhanças, chama-se *modulação*: “produzir a semelhança seria modular” (PCD, p.153, t.n.)¹⁵⁰. Os conceitos de molde e modulação são tomados de empréstimo de dois autores diferentes, a saber, o naturalista do século XVIII, Georges-Louis Leclerc (o conde de Buffon), e do filósofo Gilbert Simondon.

De Buffon, Deleuze retoma a ideia assumidamente contraditória de que o vivente se reproduz por um “molde interno”, qual seja, uma definição de realidade orgânica cuja medida interna dá aos seres vivos o conjunto de seus organismos. Esta noção da operação de um molde intrínseco seria “ao mesmo tempo uma medida, mas uma medida que subsumiria, que conteria uma variedade de relações entre as partes. Uma medida que comportaria, como tal,

¹⁵⁰ “Producir la semejanza sería modular”.

muitos tempos ou uma variação de relações, de relações interiores” (PCD, p.155, t.n.)¹⁵¹. Estas definições de Buffon visam diferenciar a leitura clássica do hilemorfismo e da substância primeira – definição que postula o substrato pelo qual a matéria é determinada pela sua forma. Buffon procura mostrar, por meio da observação da reprodução animal, que o ser vivo não é definido por um molde externo (cuja ação termina por sedimentar a cristalização de um determinado material), mas por um molde orgânico interno¹⁵². Essa distinção aplicada pelo naturalista francês permitirá a compreensão do que alguns historiadores da arte chamarão de “legalidade cristalina” da arte egípcia e “legalidade orgânica” da arte grega por exemplo, como veremos mais adiante.

De Simondon, Deleuze aproveita as análises de sua física intensiva e as novas relações estabelecidas entre matéria e forma à luz da relação da *informação*: as singularidades intensivas ou forças moleculares que se comunicam e permitem a formação de uma determinada obra. Para Simondon o esquema hilemórfico clássico é de certa maneira mal colocado para que compreendamos as relações de formatação de um determinado elemento/obra/artefato; é preciso atentar para as operações que antecedem a apreensão externa (percepção) que nos permite somente avaliar os dois extremos do esquema, a saber, a matéria e a forma. Quer dizer, o esquema hilemórfico é limitado porque se atém somente ao momento em que a matéria adquire uma forma e é cristalizada – justamente o momento em que a operação técnica se desfaz e o elemento individuado coincide com o seu processo individuante. Para o filósofo é crucial que se parta do princípio de individuação, anterior à definição da matéria e da forma. “À moldagem, opondo matéria inerte e forma ativa, é necessário substituir, para explicar a individuação, por um processo de modulação, que concebe a tomada de forma como um acoplamento de forças e materiais” (SAUVAGNARGUES, 2006, p.103, t.n.)¹⁵³. Não se trata mais, portanto, de pensar o par matéria (supostamente homogênea) e forma (supostamente fixa) em oposição, mas de pensá-las pela mediação da dimensão energética que se estabelece entre elas.

O exemplo mais utilizado por Simondon para explicar como se dá o processo de modulação é o da fabricação do tijolo. Ele argumenta que para existir um tijolo paralelepípedo é preciso uma operação técnica específica que aglutine uma determinada quantidade de massa de argila *preparada* e a noção geométrica do paralelepípedo. A argila,

¹⁵¹ “Sería a la vez una medida, pero una medida que subsumiría, que contendría una diversidad de relaciones entre las partes. Una medida que comprendería, en tanto que tal, muchos tiempos o una variación de las relaciones, de las relaciones interiores”.

¹⁵² Cf. PCD, pp. 155, 156.

¹⁵³ “Au moulage, opposant la matière inerte et la forme active, il faut substituer, pour expliquer l'individuation, un procès de modulation, qui conçoit la prise de forme comme un couplage de forces et de matériaux”.

mesmo em seu estado natural, já possui em si uma multiplicidade de formas possíveis, pois se trata de uma matéria plástica de característica coloidal, capaz de sofrer deformações de variações contínuas. Assim, tanto a argila quanto o molde passam por processos de aperfeiçoamento prévio antes de se efetuar a moldagem de fato, que estabelecerá, por sua vez, a convergência para uma operação comum. Durante o processo de moldagem, tanto o molde quanto a argila entram em relações de troca de forças energéticas que culminarão no produto final: o tijolo. Os gestos das mãos do artesão, ao compactar a argila, imprimem nela uma determinada força dinâmica, enquanto as paredes do molde reagem nela por uma força estática. Tanto o preparo da argila (para evitar bolhas e rachaduras, por exemplo) quanto o material específico do molde (madeira, pedra, etc.) são calculados previamente e organizados por uma técnica específica para a efetivação do tijolo desejado. O que Simondon procura frisar é o dinamismo da comunicação energética das duas pontas da cadeia em relação: a matéria já é forma em suas moléculas coloidais, o que permitirá a homogeneidade do tijolo e seu acabamento bem moldado. É justamente a operação técnica exercida que determinará uma mudança de *escala* da matéria. Por outro lado, “a forma geométrica se concretiza, torna-se dimensão do molde, madeiras montadas, madeiras úmidas ou molhadas” (SIMONDON, 2017, p.41, t.n.)¹⁵⁴. Durante o processo, a energia presente na argila pode se atualizar de acordo com os vetores e velocidades em que vai tomando, tendo sempre o molde como o seu aparato limitador, organizador: a forma limita. Nas palavras de Simondon,

A relação entre matéria e forma não se dá então entre matéria inerte e forma vinda de fora: há operação comum e em um mesmo nível de existência entre matéria e forma; esse nível comum de existência, é aquele da *força*, proveniente de uma energia momentaneamente veiculada pela matéria, mas extraída de um estado do sistema interelementar total de dimensão superior, e expressando as limitações individuantes. (SIMONDON, 2017, p.43, t.n.)¹⁵⁵.

Logo, toda a produção do artesão implica, não numa submissão da matéria passiva a uma forma, mas numa experimentação que procura perseguir o fluxo dinâmico da matéria. Obviamente, a técnica entra aí em relação e quanto mais os gestos forem controlados, refinados, mais forte e presente será o resultado. Vale lembrar o que Deleuze e Guattari afirmam sobre a sobriedade e a técnica: quanto mais sobriedade nos gestos, mais prodígio nos

¹⁵⁴ “[...] la forme géométrique se concrétise, devient dimension du moule, bois assemblés, bois saupoudrés ou bois mouillés”.

¹⁵⁵ “La relation entre matière et forme ne se fait donc pas entre matière inerte et forme venant du dehors : il y a opération commune et à un même niveau d’existence entre matière et forme ; ce niveau commun d’existence, c’est celui de la *force*, provenant d’une énergie momentanément véhiculée par la matière, mais tirée d’un état du système interélémentaire total de dimension supérieure, et exprimant les limitations individuantes”.

resultados¹⁵⁶. Assim, determinar a arte como uma espécie de armadilha preparada para a captura de forças é, talvez, a maneira mais resumida de a determinar. Afinal, não somente a captura de forças que está em relação, como toda uma preparação de consistência, de limitação e modulação estão em jogo. A criação de uma obra requer uma operação de formatação energética que se dá no intervalo entre a matéria e a forma. Enquanto a forma materializada, aquela que ultrapassou os limites de sua territorialização *in natura*, age como “fronteira topológica de um sistema”, a matéria preparada incide veiculando “os potenciais energéticos incluindo a taxa de manipulação técnica” (SIMONDON, 2017, p.46, t.n.)¹⁵⁷. O que ocorre no sistema hilemórfico, e é objeto de crítica por parte de Simondon, é que o esquematismo da operação é ocultado ou mesmo desvalorizado. “Há um buraco na representação hilemórfica, fazendo desaparecer a verdadeira mediação, a própria operação que conecta as duas semicadeias uma à outra, estabelecendo um sistema energético, um estado que evolui e deve existir efetivamente para que um objeto apareça com sua heciedade” (SIMONDON, 2017, p.46, t.n.)¹⁵⁸. A diferença individualizante que garantirá à obra de arte a consolidação de suas forças expressivas é justamente o que Simondon nomeia aqui a sua heciedade.

Resta ainda definir a modulação. Quando a matéria manipulada chega a um estado de equilíbrio, de constância em seu molde, é preciso desmoldá-la. Uma vez que esse estado de equilíbrio é alcançado, dizemos que a matéria foi modulada de maneira definitiva. Inversamente, do outro lado da cadeia, dizemos que modular é moldar, mas não de modo definitivo: a modulação é um molde variável e contínuo temporalmente. “Porque uma modulação é um molde que não pára de mudar. O estado de equilíbrio é alcançado imediatamente, ou quase imediatamente, mas o molde é variável” (PCD, pp.155,156, t.n.)¹⁵⁹. Se a relação material com o molde ainda contém uma ligação formalista, pelo valor energético de durabilidade, no caso da modulação a semelhança e/ou a similitude são inexistentes. O exercício da modulação incide sobre o material, de maneira a transmitir tão somente a informação microfísica das heciedades, no sentido de “aproveitar os traços materiais de

¹⁵⁶ “Pois só há imaginação na técnica” (cf. MP, pp. 425,426/V4, p.162). Citamos uma versão ampliada dessa passagem anteriormente em 2.2.4.7 – O Ritornelo.

¹⁵⁷ “[...] frontière topologique d’un système” e “[...] les potentiels énergétiques dont la charge la manipulation technique”.

¹⁵⁸ “Il y a un trou dans la représentation hylémorphique, faisant disparaître la véritable médiation, l’opération elle-même qui rattache l’une à l’autre les deux demi-chaînes en instituant un système énergétique, un état qui évolue et doit exister effectivement pour qu’un objet apparaisse avec son eccéité”.

¹⁵⁹ “Porque una modulación es como si el molde no cesara de cambiar. El estado de equilibrio es alcanzado inmediatamente, o casi inmediatamente, pero el molde es lo variable”.

expressão em uma síntese heterogênea, uma síntese díspar, o que explica a capacidade avassaladora da sensação” (SAUVAGNARGUES, 2006, p.105, t.n.)¹⁶⁰.

Mas a definição geral de modulação dada por Simondon ainda parece um tanto insuficiente para explicar a sua relação com a pintura. Deleuze faz uma leitura engenhosa do tema, recorrendo à linguística em suas aulas. Para os linguistas há um traço distintivo da linguagem que lhe é intrínseco. Deleuze pensa em Jakobson, por exemplo, em *Linguística e poética*¹⁶¹. O que são esses traços distintivos? Os tons, as entonações, os acentos da voz, ou mesmo a altura, a intensidade e a duração da voz. São fenômenos extra-linguísticos do mundo real, de caráter protéico, vago, flutuante. Jakobson, como outros linguistas, reconhecem esses traços distintivos internos, mas tentam codificá-los para esquemas da linguagem comum, para a linguagem convencional. Deleuze tenta, ao contrário, buscar o sentido da linguagem analógica (a linguagem não-articulada) sem aplicar regras de codificação a ela, sem binarizar este domínio da linguagem. Assim, ele busca na música, na qual os acentos e articulações sempre formaram um complexo problemático, para investigar o que se opõe ao código. E será justamente o uso da modulação, enquanto conceito para linguagem analógica na música, que permitirá pensar o ato pictórico.

Quero dizer que a modulação são os valores de uma voz não articulada [...]. Digo que a linguagem analógica seria definida pela modulação. Diria que toda vez que há modulação, há uma linguagem analógica e, portanto, há um diagrama. Em outras palavras, o diagrama é um modulador. Vejam que isso responde bem aos meus requisitos: o diagrama e a linguagem analógica são definidos independentemente de qualquer referência à similitude. Não precisaremos inserir novamente os dados de similitude na modulação. A linguagem analógica é a modulação. A linguagem digital ou de código é articulação. (PCD, p.143, t.n.)¹⁶².

Ainda assim é possível haver aspectos de articulação numa obra de arte, de se enxertar códigos no diagrama de uma obra. Nada impede que uma modulação passe por um processo de codificação, até mesmo para que esta obra atinja o seu pleno desenvolvimento. Poderíamos pensar, por exemplo, no desenvolvimento da arte abstrata na pintura, em que os planos de composição ou de consistência são elaborados por meio de um processo de codificação

¹⁶⁰ “[...] à tirer des traits matériels d'expression dans une synthèse hétérogène, synthèse disparate, qui explique la capacité bouleversante de la sensation”.

¹⁶¹ Cf. JAKOBSON, 2009, pp. 118-162. O debate em questão se encontra sobretudo nas primeiras páginas do artigo, mais precisamente entre as páginas 119 e 123.

¹⁶² “Quiero decir que la modulación son los valores de una voz no articulada. [...] Digo que el lenguaje analógico se definiría por la modulación. Diría que cada vez que hay modulación, hay lenguaje analógico, y por ende hay diagrama. En otros términos, el diagrama es un modulador. Ven que esto responde bien a mis exigencias: el diagrama y el lenguaje analógico son definidos independentemente de toda referencia a la similitude. No hará falta que reintroduzcamos los datos de similitude en la modulación. El lenguaje analógico es modulación. El lenguaje digital o de código es articulación”.

simbólica. Em Kandinsky, por exemplo, há uma redução das cores em unidades significativas que ordenam a composição. Os estudos de Kandinsky têm origem no círculo cromático, a partir do qual é possível fazer uma dedução dos jogos de oposição e complementação entre as cores primárias, complementares e intermediárias, por exemplo. Toda uma teoria bastante cerebral de composição se apresenta em relações de códigos e eleições binárias¹⁶³. Para Deleuze é exatamente a pintura abstrata quem faz o enxerto de códigos sobre o analógico de forma mais prodigiosa. Mas isso não quer dizer que a pintura, de maneira geral, deva ser abstrata. Quer dizer somente que o pintor abstrato atua enxertando códigos sobre “o fluxo pictórico analógico, e que isso dá à pintura uma potência. De modo que, em um sentido, todo pintor passa pela abstração em seu quadro. Mais ainda, o diagrama é isso” (PCD, p.165, t.n.)¹⁶⁴. É preciso considerar então a possibilidade de os diagramas serem incrustados por códigos.

No entanto, Deleuze frisa que só é possível haver modulação quando esta está em função de alguma coisa: ela é um *medium* ou uma onda portadora. Essa operação é amplamente conhecida nas leis de transmissão de ondas, sonoras ou eletromagnéticas. No caso da televisão analógica, em que a transmissão é feita através de ondas eletromagnéticas contínuas, modifica-se “a frequência ou a amplitude da onda portadora em função do sinal” para que em seguida o receptor “desmodule” ou restitua o sinal. O processo é o mesmo para a pintura – o *medium* é o transportador de um determinado sinal. A restituição do sinal só é possível através do transporte modulador, o que quer dizer que a desmodulação é uma produção de semelhança que opera empregando meios diferentes: alteração da amplitude ou da frequência da onda portadora.

Pintar é modular. O que é que modulo sobre a tela? Só vejo duas coisas que convocam a modulação. Ou bem modulo a luz, ou bem modulo a cor, ou modulo ambos. Com efeito, a luz e a cor são verdadeiramente as ondas portadoras da pintura. De modo que [...] não estou absolutamente seguro de que se possa definir a pintura pela linha e pela cor. [...] Diria então que pintar é modular a luz ou a cor, a luz e a cor, em função da superfície plana e – o que não se opõe – em função do motivo ou do modelo que cumpre o papel de sinal. (PCD, p.144, t.n.)¹⁶⁵.

¹⁶³ Mais sobre a teoria de Kandinsky, conferir, por exemplo, o artigo *The language of form and colour*, in: KANDINSKY, W. *Concerning the spiritual in art*. Trad. Michael T. H. Sadler. Auckland: The Floating Press, 2008. p. 63 ss.

¹⁶⁴ “[...] el flujo pictórico analógico, y que eso da a la pintura una potencia. De modo que, en un sentido, todo pintor pasa por la abstracción en su cuadro. Más aún, el diagrama es eso”.

¹⁶⁵ “Pintar es modular. ¿Qué es lo que modulo sobre la tela? Sólo veo dos cosas que convocan a la modulación. O bien modulo la luz, o bien modulo el color, o bien modulo ambos. En efecto, la luz y el color son verdaderamente las ondas portadoras de la pintura. De modo que [...] no estoy en absoluto seguro de que se pueda definir la pintura por la línea y el color. [...] Diría entonces que pintar es modular la luz o el color, la luz y el color, en función de la superficie plana y – lo que no se opone – en función del motivo o del modelo que cumple el rol de señal”.

Salta aos olhos o que é entendido como modelo ou motivo aqui: não mais objetos da extensão, dispostos como estados de coisas a serem percebidos, perseguidos e representados, mas um composto de intensidades moleculares em relação, organizado por um regime de modulação diagramático específico. Recapitulando, o diagrama é um modulador, que não depende de qualquer referência de semelhança ou de similitude (modular é moldar infinitamente), e este diagrama ou modulação age sempre em função de um sinal (informação) portador de uma onda específica que organiza no quadro as tonalidades das cores e das luzes.

Ora, estamos diante do aparato transcendental que opera em agenciamentos concretos, a saber, a *máquina abstrata*. As máquinas abstratas ignoram todo tipo de forma ou substância, e até mesmo se opõem ao sentido ordinário de abstração. “Se são abstratas, é porque não têm nenhum conteúdo definido, são indiferentes ao conteúdo efetivo do que distribuem, embora, em parte, o determinem” (LAPOUJADE, 2015, p.200). A máquina abstrata “se define como o princípio de distribuição do informal – e do intensivo” (LAPOUJADE, 2015, p.201), ela opera organizando os conjuntos de agenciamentos em um plano de consistência específico. Um eixo destes agenciamentos comporta os segmentos de conteúdo e expressão (sendo os dois segmentos considerados em relação recíproca, amalgamados) e um outro eixo orienta os processos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização dos segmentos anteriores¹⁶⁶. Existem várias máquinas abstratas, mas que se apresentam como graus de potência da *máquina abstrata*, do seu modo de proceder, pois o que a determina invariavelmente é a sua capacidade de distribuição dos elementos diferenciais e a competência de síntese de registro num determinado plano. Por exemplo, pode-se falar de uma máquina abstrata-Kafka, em que “a função-K, designa a linha de fuga ou de desterritorialização que leva consigo todos os agenciamentos, mas que passa também por todas as reterritorializações e redundâncias, redundâncias de infância, de cidade, de amor, de burocracia...,etc” (MP, p.112/V2, p.30). Conteúdo e expressão são combinados constantemente de acordo com os graus de desterritorialização e estabilizados pelas operações de reterritorialização de acordo com a função do sinal estabelecido pela máquina abstrata em questão. No caso da literatura kafkiana, “K não será um sujeito, mas *uma função geral que prolifera sobre ela mesma*, e que não cessa de se segmentarizar, e de escoar sobre todos os

¹⁶⁶ Cf. MP, p.112 ss/V2, p. 29 ss.

segmentos”¹⁶⁷. O papel dos agenciamentos é o de nivelar as suas dimensões em um plano de consistência, permitindo os arranjos e rearranjos das pressuposições recíprocas dos seus signos: “uma verdadeira máquina abstrata se relaciona com o conjunto de um agenciamento: se define como o diagrama desse agenciamento” (MP, p.115/V2, p.33). Os agenciamentos são verdadeiras potências diagramáticas – no caso da pintura, eles são capazes de, ao mesmo tempo, desorganizar os dados pré-estabelecidos do plano de consistência (os clichês, as probabilidades prévias da tela em branco) e coordenar uma clivagem no caos, na catástrofe, trazendo à superfície do plano uma imagem – “não uma imagem justa, justo uma imagem”, como diria Jean-Luc Godard¹⁶⁸. A modulação da luz e das cores é a técnica que tornará visíveis as formas de conteúdo e de expressão distintivos deste plano de consistência específico – o quadro. O que a modulação pictórica, os agenciamentos como potências diagramáticas, ou a máquina abstrata-pictórica asseguram ao fim do seu processo é o aparecimento da Figura:

O que há no final da modulação? A figura na minha tela. Seja a linha de Pollock, na verdade sem figura, seja a figura abstrata de Kandinsky ou a figura figural de Cézanne ou Van Gogh, no final da modulação tenho o que posso chamar de Semelhança com um grande S maiúsculo. Só que o produzi com meios não-semelhantes. Daí o tema do pintor: "Chegarei a uma semelhança mais profunda do que a do aparelho fotográfico", "Chegarei a uma semelhança mais profunda do que qualquer semelhança". Porque a produzi por meios completamente diferentes. E esses meios completamente diferentes são a modulação da luz e da cor. (PCD, p.144, t.n.)¹⁶⁹.

O modelo não se confunde com o sinal – ele é um regime de modulação no sentido mais amplo; e o sinal para a pintura é o próprio espaço – é ele o responsável pela captação da força transmitida na tela do pintor. “Um pintor jamais pintou outra coisa a não ser o espaço”. O sinal transmitido na tela é o espaço e talvez até mesmo o tempo: o que a tela traz ao pintor é um espaço-tempo específico. “[...] pintar é modular a luz ou a cor, ou a luz e a cor, em função

¹⁶⁷ “Ainda se deve precisar cada uma dessas noções. De um lado, ‘geral’ não se opõe a indivíduo; ‘geral’ designa uma função, o indivíduo o mais solitário tem uma função tanto mais geral quanto mais se conecta a todos os termos das séries pelas quais ele passa” (K, p.151/ p.152).

¹⁶⁸ A frase de Godard, reivindicada reiteradas vezes por Deleuze, aparece no filme *Vento do Leste*, de 1970. Numa entrevista para as *Cahiers du cinéma*, em torno da série televisiva *Six fois deux*, dirigida por Godard, Deleuze sugere ainda que os “filósofos também deveriam dizê-lo, e conseguir fazer: não ideias justas, justo ideias”. Cf. P, p.57/p.53.

¹⁶⁹ “¿Qué hay al final de la modulación? La figura sobre mi tela. Sea la línea de Pollock, de hecho sin figura, sea la figura abstracta de Kandinsky o sea la figura figural de Cézanne o Van Gogh, a la salida de la modulación tengo lo que puedo llamar la Semejanza, con una gran S mayúscula. Sólo que la he producido con medios no semejantes. De ahí el tema del pintor: «Llegaré a una semejanza más profunda que la del aparato fotográfico», «llegaré a una semejanza más profunda que cualquier semejanza». Porque la he producido por medios diferentes. Y esos medios completamente diferentes son la modulación de la luz y del color”.

de um espaço-sinal” (PCD, p.169, t.n.)¹⁷⁰, tal é a definição completa que Deleuze nos dá sobre a pintura. Mas é preciso ainda lembrar que o espaço-sinal não é o resultado final do ato pictórico. Se a modulação é a distribuição das intensidades pictóricas no quadro, o resultado dessa distribuição é a figura; o arranjo diagramático resulta “nesta semelhança mais profunda que a fotográfica, nesta semelhança à coisa mais profunda que a coisa mesma; resulta nesta semelhança não similar, quer dizer, produzida por meios diferentes” (PCD, p.169, t.n.)¹⁷¹. E é precisamente a operação da modulação que vai favorecer a condução desse *medium* dessemelhante e de variação contínua: é neste sentido dilatante e em devir que podemos afirmar *o modelo como um regime de modulação*. Deleuze afirmará que a modulação da luz e da cor em função do espaço-sinal nos dará “a coisa em sua presença”. Em outras palavras, ela nos dará, como já anotamos anteriormente, o *fato pictórico*. “Daí que o tema da pintura não é evidentemente figurativo, inclusive quando se assemelha a algo, posto que ela é a coisa mesma em sua presença sobre a tela” (PCD, p.169, t.n.)¹⁷². Dito resumidamente de outra forma, *a figuração e a representação não têm nada a ver com a pintura; a pintura não tem nada a representar*. E, mais ainda, se a representação exerce algum poder sobre a pintura e/ou sobre o ato de pintar, este poder se manifesta não como um fato, mas como um *dado*, um clichê contra o qual o pintor procura lutar para o desestabilizar, desfazer, deformar ou destruir. A manifestação representativa em pintura é, concluindo, exterior ao processo claudicante e vertiginoso do ato pictórico; ela é imposta forçosamente por meio de uma verdadeira cultura de razoabilidade estética que anestesia, conforta e apazigua o pensamento com os seus esquemas diminutos e pré-moldados de correspondência, purgação, reconhecimento, legitimação, etc.

2.4.1 – A Figura e o figural

Os processos de domesticação do pensamento, as ilusões que traem a diferença – principalmente a semelhança da percepção e o seu desencadeamento no esquematismo lógico – impõem-nos o falso entendimento de que é preciso um dado ou um conjunto significativo para cada objeto ou imagem dispostos no mundo, nos estados de coisas. Jean-François Lyotard, em seu célebre trabalho *Discours, figure*, apresenta-nos uma tese inovadora em que a

¹⁷⁰ “Un pintor jamás ha pintado otra cosa que el espacio...” e “[...] pintar es modular la luz o el color, o la luz y el color, en función de una señal espacio”.

¹⁷¹ “[...] en esta semejanza más profunda que la fotográfica, em esta semejanza a la cosa más profunda que la cosa misma; resulta en esta semejanza no similar, es decir, producida por medios diferentes”.

¹⁷² “De allí que el tema de la pintura nos es evidentemente figurativo, incluso cuando se asemeja a algo, puesto que ella es la cosa misma en su presencia sobre la tela”.

Figura exerce um papel determinante para um novo regime de visibilidade. Desde o advento do estruturalismo, podemos afirmar que a realidade não se oferece ao pensamento enquanto tal, e sim sob a forma do signo codificado. Se o nosso olhar está condicionado a decodificar o mundo, por meio das operações de decifração organizadas pelo entendimento e pelas estruturas da linguística, a Figura assume uma função extraordinária no campo das artes cujo efeito forçará o significante ao desempenho de um papel secundário na ordem do sentido. Ao analisar os procedimentos da linguística, suas operações de determinação e ordenação do discurso, Lyotard busca desfazer as confusões de princípio que se interpõem na maneira como analisamos as obras de arte (e em alguns casos, até obras literárias), inaugurando uma análise que parte de um regime de visibilidade não-discursivo e a-significante. A esse regime de visibilidade não-discursivo Lyotard dará o nome de *figural*: elemento decisivo da construção conceitual de Deleuze em torno das artes plásticas.

Discours, figure inicia objetando a Paul Claudel, para quem o visível é legível, audível e inteligível. Para Lyotard, é preciso investigar os limites dos regimes de apresentação, o discursivo e o visível, o que o leva a concluir que os dois são irreconciliáveis. A perquirição o encaminha à evidência de uma tensão entre as duas instâncias e a constatar que o regime de visibilidade não é textual ou legível, mas que há nele “uma espessura, ou melhor, uma diferença constitutiva, que não se lê, mas se vê; [...] essa diferença, e a mobilidade imóvel que a revela, é o que nunca deixa de ser esquecido no significante” (LYOTARD, 2002, p.09, t.n.)¹⁷³. O fato de tomarmos o mundo como algo legível, prenhe de significados, é que nos dará a falsa impressão de que as imagens das obras de arte nos fornecem também dados a serem descriptografados pela visão. Se o mundo é algo legível, então ele é detentor de um discurso; e o discurso “se refere a qualquer regime de apresentação que produz sentido, reduzindo a heterogeneidade do seu objeto e submetendo-o a um código” (IONESCU, 2013, p.144, t.n.)¹⁷⁴. Se o discurso, por seu lado, designa a regularidade dos seus códigos, o *figural* irá designar a densidade dos signos. O que a arte revela é um motor disruptivo que procura manter afastadas de si as possibilidades de interpretação significantes, a potência visual da figura que rechaça o discurso do seu campo de regência plástico, rítmico. O *figural* sustenta e reafirma o rastro intensivo organizado pelo bloco de sensações de sua imagem, assim como a sua irredutibilidade ao discurso. Nas palavras de Lyotard:

¹⁷³ “[...] une épaisseur, ou plutôt une différence, constitutive, que n’est pas à lire, mais à voir; [...] cette différence, et la mobilité immobile qui la révèle, est ce qui ne cesse de s’oublier dans le signifier”.

¹⁷⁴ “[...] refers to any regime of presentation that produces sense by reducing the heterogeneity of its object and submitting it to a code”.

A posição da arte rebate a posição do discurso. A posição da arte indica uma função da figura, que não é significada, em torno de e mesmo no discurso. Indica que a transcendência do símbolo é a figura, ou seja, uma manifestação espacial que o espaço linguístico não pode incorporar sem ser abalado, uma exterioridade que ele [o espaço linguístico] não pode internalizar em *significação*. [...] A arte quer a figura, a "beleza" é figural, dissociada, rítmica. O verdadeiro símbolo dá o que pensar, mas antes de tudo dá a "ver". E o espanto não é que nos dê a pensar se de fato, uma vez que a linguagem existe, todo objeto deve ser significado, deve ser colocado em um discurso, na tremonha onde o pensamento agita e ordena tudo; o enigma é o que resta a ser "visto", mantendo-se incessantemente sensível, ou um interlúdio que é uma reserva de "visões", e onde todo discurso se esgota antes de chegar ao fim. (LYOTARD, 2002, p.13, t.n.)¹⁷⁵.

O regime de visibilidade trazido pela figura é dissociado daquele da codificação significante e é fomentador de perceptos de signos estritamente visuais – um campo de signos promotor de uma espessura visual própria, de uma diferença constitutiva, organizado pelo ritmo imposto em sua composição imanente. A “mobilidade imóvel”, a diferença inerente da Figura, da qual Lyotard se refere, é propriamente essa capacidade de o olhar ser capturado pelas linhas de força intensivas organizadas pelo artista no quadro. Nesse sentido, podemos dizer deleuzeanamente que ocorre um verdadeiro exercício de um empirismo transcendental na faculdade da visão: este que permite um encontro fundamental da sensação com a própria visão e que promove um acordo discordante em sua própria gênese functiva. Se a função inerente do olhar é esta de promover uma decifração do mundo, agindo num automatismo associativo entre imagens e uma cadeia significante qualquer, aqui ela é prontamente escanteada em favor dos efeitos de tensão plástica promovidos pela Figura. E ainda mais: não se trata somente da Figura enquanto instância pictórica, mas até mesmo de alguns casos específicos da escrita, em que o olhar é obrigado a seguir um registro de visibilidades que passa ao largo de uma redução ao significante das palavras. Tomemos, por exemplo, os exercícios experimentais de determinada poesia moderna, nos quais o sinal tipográfico excede a função significante da linguagem¹⁷⁶. Ali, a instância figural exerce uma criativa metamorfose da palavra em imagem visual a-significante – a palavra (ou mesmo a unidade mínima, a letra) se torna plástica, maleável em seus limites, provida de outras potências que

¹⁷⁵ “La position de l’art est un démenti à la position du discours. La position de l’art indique une fonction de la figure, qui n’est pas signifiée, et cette fonction autor et jusque dans le discours. Elle indique que la transcendence du symbole est la figure, c’est-à-dire une manifestation spatiale que l’espace linguistique ne peut pas incorporer sans être ébranlé, une extériorité qu’il ne peut pas intérioriser en *signification*. [...] L’art veut la figure, la «beauté» est figurale, non-liée, rythmique. Le vrai symbole donne à penser, mais d’abord il se donne à «voir». Et l’étonnant n’est pas qu’il donne à penser si tant est qu’une fois le langage existant, tout objet est à signifier, à mettre dans un discours, tombe dans le trémis où la pensée remue et trie tout, l’énigme est qu’il reste à «voir», qu’il se maintienne incessamment sensible, qu’il y ait un monde qui soit une réserve de «vues», ou un entremonde qui soit une réserve de «visions», et que tout discours s’épuise avant d’en venir à bout”.

¹⁷⁶ Referimo-nos aqui, *por exemplo*, à parte considerável das obras de Stéphane Mallarmé (analisada por Lyotard em *Discours, figure*), ou de e.e. cummings, por exemplo.

excedem a sua função meramente linguística. Com isso, um novo exercício é também atribuído ao olhar, que se agencia ao ritmo composicional da obra, acompanhando os elementos que a definem. “Assim como na análise freudiana do sonho”, diz Ionescu, “o figural é uma configuração que nos força a *olhar para* a linguagem como um espaço visível trabalhado pelo desejo e não apenas como uma cadeia sinalizadora de significantes. Essa discrepância entre o visual (como densidade e profundidade) e o discurso (como uma redução inevitável do visual) é a marca registrada da estética de Lyotard” (IONESCU, 2013, p.148, t.n.)¹⁷⁷. Em resumo, o que a tese de Lyotard nos mostra é que o figural instaura a primazia daquilo que deve ser visto e a sua irredutibilidade ao caráter discursivo da linguagem articulada, que ocorre sempre *a posteriori*.

Deleuze conhecia bem o texto de Lyotard¹⁷⁸ e corrobora a tese geral de que a arte (principalmente a pintura) eleva a figura a um status ímpar que a torna independente dos procedimentos da função decodificadora do olhar. Ele apontou para a importância do caráter da Figura e da instância figural logo nas primeiras páginas do seu *Francis Bacon, lógica da sensação*¹⁷⁹. Mas foi numa resenha publicada na revista *La Quinzaine littéraire* (posteriormente incluída no seu livro póstumo *A ilha deserta e outros textos*) e no *Anti-Édipo*, escrito em parceria com Guattari, que esse tema foi melhor explorado. É principalmente nas elaborações encontradas neste último livro que podemos compreender até que ponto o autor acompanha a elaboração de Lyotard. Deleuze reconhece a grande importância de *Discours, figure* e o papel determinante do figural, “que vem agitar totalmente os desvios codificados do significante, introduzir-se entre eles, trabalhar sob as condições de identidade dos seus elementos” (AO, p.289/p.323). Na resenha, intitulada *Apreciação*, ele escreve:

Em todos os sentidos, o livro de Lyotard participa de uma antidualética que opera uma reversão completa da relação figura-significante. Não são as figuras que dependem do significante e de seus efeitos; ao contrário, é a cadeia significativa que depende dos efeitos figurais, que depende das figuras não-figurativas que fabricam configurações variáveis de imagens, que põem linhas a fluir e as cortam segundo pontos singulares, destroçando e torcendo tanto os significantes quanto os significados. E tudo isso não é apenas dito por Lyotard, ele o mostra, faz ver, torna-o

¹⁷⁷ “Just as in Freud’s analysis of the dream, the figural is a setup that forces us to *look at* language as a visible space worked by desire and not just as a signaling chain of signifiers. This discrepancy between the visual (as density and depth) and the discourse (as the inevitable reduction of the visual) is the trademark of Lyotard’s aesthetics”.

¹⁷⁸ O tradutor da versão brasileira de *O anti-Édipo*, Luiz Orlandi, lembra que Deleuze havia sido um dos membros da banca de defesa de doutoramento de Lyotard, cuja tese foi exatamente o texto *Discours, figure*. Cf. DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O anti-Édipo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: 34, 2010, p. 270. Ver a N.T. incluída na nota de pé de página número 57.

¹⁷⁹ Cf. FB, p.12, nota 1/p.12, nota 1. Na nota Deleuze diz somente que “J.F. Lyotard emprega o termo ‘figural’ como substantivo, para opor ao figurativo”. A simplificação desta nota de pé de página é assaz insuficiente para a compreensão da importância do papel do figural nos seus escritos.

visível e móvel: destruição de identidades que leva o leitor numa profunda viagem. (ID, p.300/p.276)

Há, na crítica deleuzeana, um acordo com a inversão da “ordem do significante e da figura”, em que “a cadeia significativa que depende de efeitos figurais, feita ela própria de signos a-significantes, que esmagam tanto os significantes como os significados [...], que fazem com figuras não figurativas configurações de imagens que se fazem e se desfazem” (AO, p. 290/pp.323,324). Sucede que, ao avançar do texto, Lyotard relaciona o figural puro das obras de arte com o próprio desejo. Até aí nenhuma objeção. Mas, ao contrário do projeto desencadeado em *O anti-Édipo*, em que o desejo é definido por um viés positivo – o desejo para Deleuze e Guattari é processo, produção e agenciamento –, Lyotard “reintroduz a falta e a ausência no desejo, mantém o desejo sob a lei da castração, com o risco de restabelecer com ela todo o significante, e descobre a matriz da figura no fantasma, o simples fantasma que vem ocultar a produção desejante e todo o desejo como produção efetiva”¹⁸⁰. Não obstante, os autores louvam a iniciativa de Lyotard por ter levantado ao menos por um instante “a hipoteca do significante”, que continua agindo na forma de um “enorme arcaísmo despótico” (AO, p.290/p.324). Deleuze e Guattari parecem entender que o figural pode apontar para um outro regime de signos cuja determinação consegue invariavelmente escapar, traçar linhas de fuga em relação ao aparato estrutural do significante e, por isso mesmo, ser alçado para fora de sua matriz fantasmática.

2.5 – Uma breve epistemologia da história da arte

Se entendemos que uma das preocupações em torno da pintura para Francis Bacon (e, logo, para as análises deleuzeanas) é a de esconjurar do quadro a ilustração pictórica, o princípio mimético e recognitivo, é preciso que adentremos de maneira mais precisa no âmago ilustrativo. A representação ilustrativa tem lastro e importância decisivos nos decursos de seus processos históricos. E como se trata de um assunto das artes plásticas em geral, é

¹⁸⁰ (AO, p.290/ p.324). E sobre a diferença entre o desejo produtivo x desejo como falta, vale citar uma outra passagem: “Se o desejo produz, ele produz real. Se o desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade, e de realidade. O desejo é esse conjunto de *sínteses passivas* que maquinam os objetos parciais, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidades de produção. O real decorre disso, é o resultado das sínteses passivas do desejo como autoprodução do inconsciente. Nada falta ao desejo, não lhe falta o seu objeto. É o sujeito, sobretudo, que falta ao desejo, ou é ao desejo que falta sujeito fixo; só há sujeito fixo pela repressão. O desejo e o seu objeto constituem uma só e mesma coisa: a máquina, enquanto máquina de máquina” (AO, p.34/p.43). Daí que o fantasma é derivado da falta, como o seu correlato subjetivo. A falta é organizada na produção molar, social e, pela via da repressão, reivindica o passado fantasmático de um sujeito fixo (Cf. AO, p.35/pp.44,45). Ainda sobre o caráter repressivo da falta e sua relação com o capitalismo: “[...] o fim supremo do capitalismo, que é o de produzir a falta nos grandes conjuntos, de introduzir a falta onde há sempre excesso” (AO, p.280/p.313).

preciso, por conseguinte recorrer a uma epistemologia do discurso artístico “que insiste na instauração da arte como objeto específico da cultura antes de se oferecer ao exame filosófico”, ou seja, é preciso que atentemos para “o modo pelo qual historiadores e críticos de arte contribuem em particular para a produção de obras tornando-as visíveis, notáveis e depois exemplares” (SAUVAGNARGUES, 2010/2, p.165, t.n.)¹⁸¹. Portanto, negligenciar os estudos e debates internos aos movimentos imanentes próprios das artes plásticas caracteriza, por sua vez, uma omissão ao debate concernente às pesquisas em filosofia da arte, que tomam as artes plásticas como escopo privilegiado e/ou como ponto de partida. Conforme defende Anne Sauvagnargues, “conciliar as ferramentas conceituais de uma análise formal com a inscrição histórica da obra no quadro de sua recepção, aí está o problema de um filósofo da arte” (SAUVAGNARGUES, 2010/2, p.176, t.n.)¹⁸². É justamente esse esforço que devemos fazer agora, o de traçar uma epistemologia da história da arte baseada nas referências deixadas por Deleuze em seus livros e seus seminários.

Quando Deleuze propôs-se a elaborar uma chave problemática de hipóteses, indagando a possibilidade de um trânsito entre a filosofia e a pintura – como uma poderia ajudar a outra a pensar, a criar –, foi preciso que investigasse as análises de críticos e historiadores da arte para que o propósito do problema fosse melhor realçado. Ademais, o próprio Francis Bacon, em determinados momentos de sua entrevista com David Sylvester, nos instiga a pensar algumas questões que não são nada óbvias a respeito da arte dos antigos. Ele diz, por exemplo: “[...] o pintor, se quiser captar uma expressão de vida, terá de fazer isso de forma muito mais intensa e concisa. É preciso que haja intensidade [como naquele] tipo de escultura egípcia que simplifica reproduzindo a realidade. A intensidade exige coesão”¹⁸³. Já vimos que a ideia de fato pictórico (Deleuze) ou *matter of fact* (Bacon) coincidem com a ideia de intensidade e que o esforço geral dos pintores é fazer emergir esse fato no quadro. Mas quando Bacon diz que é preciso fazer com que a pintura apresente as intensidades com a mesma simplicidade com que os egípcios o faziam em escultura, é uma questão que não é nada óbvia para quem não é das artes plásticas.

Deleuze percebeu que era necessário se debruçar com seriedade sobre estes problemas quando passou a pesquisar a pintura. Foi preciso que se encontrasse com teorias de

¹⁸¹ “[...] qui insiste sur l’instauration de l’art comme objet spécifique de la culture avant de s’offrir à l’examen philosophique” e “[...] le mode par lequel les historiens et critiques d’art contribuent notamment à produire les œuvres en les rendant visibles, notables puis exemplaires”.

¹⁸² “Concilier les outils conceptuels d’une analyse formelle avec l’inscription historique de l’œuvre dans le cadre de sa réception, voilà le problème d’une philosophie de l’art”.

¹⁸³ SYLVESTER, 2007, p. 176. Conferir também a página 114, onde fala da saturação do estilo como derrocada de um determinado período artístico, como nos casos egípcio e grego antigos.

historiadores da arte do final do século XIX assim como do começo do XX – Alois Riegl e Wilhelm Worringer, respectivamente – para tornar possível uma elucidação mais abrangente em torno dos problemas que dizem respeito à ilustração e à representação orgânica. De acordo com Christopher S. Wood e Emmanuel Alloa, é muito provável que tenha sido Henry Maldiney, colega de departamento de Deleuze na Universidade de Lyon, o responsável por tê-lo apresentado aos dois historiadores¹⁸⁴. Principalmente Riegl, cuja tradução para o francês do seu *Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn* só aconteceu recentemente, no ano de 2014 – justamente essa edição que iremos utilizar no trabalho. Talvez o texto de Maldiney, *Le pouvoir du fond*, do seu *Regard, parole et espace*, de 1972, tenha sido o grande responsável pela difusão do pensamento de Riegl para os falantes de língua francesa. E é muito provável que a fonte de leitura de Deleuze deste texto riegliano tenha partido dos escritos de Maldiney, citado, por exemplo, em *Mil platôs*. Quanto à difusão dos textos de Worringer, Wood nos diz que *Abstraktion und Einfühlung* “foi bastante lido ao longo do século XX por artistas e por um grande público para além do círculo de especialistas”¹⁸⁵.

A leitura feita por Maldiney do texto de Riegl, para além de suas construções fenomenológicas posteriores, busca explicar de maneira concreta o desaparecimento das relações estáveis entre figura e fundo na Antiguidade. Mas é precisamente a partir dessa pesquisa que Maldiney pôde encontrar os fundamentos para criar o conceito de *Mal* (do latim *macula*, do português mancha e do francês *tache* – de onde deriva o tachismo), palavra de raiz germânica que reaparece em *malen* (pintar), assim como em *Denkmal* (monumento). É novamente Wood quem nos apresenta uma boa síntese do empreendimento de Maldiney:

O *Mal* é a “autofania da forma” que surge de maneira incondicional na ordem existencial – não decorativa – e que fornece o testemunho primitivo de toda arte. Maldiney identifica depois a autogênese da forma com o “ritmo” da cor, uma característica que ele encontra no colorismo da arte antiga tardia tal como exposto por Riegl. Finalmente, a chave para a compreensão da arte de Cézanne reside no ritmo e na cor, incorporados na forma de um quadro – um *Mal*. (WOOD. In: RIEGL, 2014, p.13, t.n.)¹⁸⁶.

¹⁸⁴ Respectivamente na introdução e no posfácio de RIEGL, 2014.

¹⁸⁵ “[...] fut beaucoup lue toute au long du XX^e siècle par les artistes et par un large public au-delà du cercle des spécialistes”. WOOD, C.S. *Introduction*. In: RIEGL, 2014, p. 25. A respeito da leitura de Deleuze e Guattari, que associam a “visão aproximada” do háptico de Riegl aos bárbaros e nômades no texto *O liso e o estriado* em *Mil platôs*, Wood chama a atenção de que não foi exatamente isso “que Riegl disse das obras em metal da Antiguidade tardia e da Alta Idade Média” [“ce qui n’est pas exactement ce que Riegl a dit des œuvres de métal de l’Antiquité tardive et du haut Moyen Âge”] (WOODS. In: RIEGL, 2014, p.14, t.n.). Mas, em defesa de Deleuze, ele parece estar se referindo ao trabalho de Wilhelm Worringer, e não ao de Riegl, quando trata do tema da arte bárbara. Essa “confusão” se desfaz totalmente nas páginas de *Francis Bacon, lógica da sensação*, onde fica clara a referência a Worringer. Cf. MP, p.614ss/V5, p.203ss e também FB, p.121ss/129ss.

¹⁸⁶ “Le *Mal* est l’«autophanie de la forme» qui surgit de manière inconditionnelle dans l’ordre existentiel – non décoratif – et qui fournit le noyau primitif de tout art. Maldiney identifie ensuite l’autogénèse de la forme avec le «rythme» de la couleur, une caractéristique qu’il trouve dans le colorisme de l’art antique tardif tel qu’exposé par

Mas o que nos importa aqui é o que faz com que o pensamento de Riegl seja considerado tão importante para filósofos como Maldiney e Deleuze. Qual é a novidade trazida pelo historiador? Anne Sauvagnargues começa a apresentar o trabalho anterior à *L'industrie d'art romaine tardive* de Riegl, em que o historiador reclama um estatuto de arte para os ornamentos. O ponto principal de seu trabalho, que por sua vez influencia o pensamento de Worringer, é a demonstração de que os modos de feitura e simbolização de ornamentos e artefatos na antiguidade não foram pensados para ser um mero trabalho manual, mas artístico. Além disso, diz Sauvagnargues, “com a reabilitação do ornamento, o primado do belo corpo num espaço ilusionista torna-se um traço da sensibilidade europeia” (SAUVAGNARGUES, 2010/2, p.165, t.n.)¹⁸⁷. A recepção do período clássico aos ornamentos antigos constitui, por fim, uma recepção de tipo moral, quando os ornamentos têm um tratamento do tipo “arte menor” em relação aos critérios do cânone das belas artes. Para a autora o que está em jogo nesse momento decisivo é “a passagem de uma normatividade única, centrada na produção de arte ilusionista europeia, para repertórios não clássicos, não figurativos, europeus, mas sobretudo extra-europeus” (SAUVAGNARGUES, 2010/2, p.166, t.n.)¹⁸⁸. Dessa maneira, a norma do cânone clássico estabelece regras e restrições em torno da produção e da recepção de obras que irão marcar fortemente o juízo de gosto e a própria instituição de arte, que por sua vez será responsável pela definição mesma do que é e do que não é arte. É desse modo que “a estética filosófica herda dos historiadores da arte uma *ideia* de arte, que traz para o discurso um [...] critério do que é ou não arte à luz dessa produção que dirige” (SAUVAGNARGUES, 2010/2, p.166, t.n.)¹⁸⁹.

Ora, o que nem é preciso dizer, no século XVIII, quando se desenvolveu a estética como disciplina filosófica – independentemente das diferenças reais que distinguem as obras –, é a unidade de um cânone que unifica, desde a Renascença, a produção ocidental sob a autoridade de um modelo antigo eleito como a natureza da arte. Este cânone, que comanda a norma clássica, prescreve para as artes plásticas a unidade de um problema: a imitação de um corpo humano idealizado, mas restaurado nas condições empíricas da percepção, graças ao processo de perspectiva que infla o plano bidimensional do quadro de ilusão tridimensional. Esta norma “clássica” – e por “clássica”, devemos entender antes de tudo a arte que exerce autoridade – extrai e recorta a produção de arte de outras produções humanas. Ela permite definições

Riegl. Finalement, la clé pour comprendre l'art de Cézanne reside dans le rythme de la couleur, incorpore dans la forme d'un tableau – un *Mal*”.

¹⁸⁷ “Avec la réhabilitation de l'ornement, le primat du beau corps dans un espace illusionniste devient un trait de la sensibilité européenne”.

¹⁸⁸ “[...] le passage d'une normativité unique, centrée sur la production d'art européenne illusionniste aux répertoires non classiques, non figuratifs, européens, mais surtout également extra-européens”.

¹⁸⁹ “[...] l'esthétique philosophique hérite des historiens d'art une *idea* de l'art, qui porte au discours un [...] critère de ce qui relève ou non de l'art à la lumière de cette production qu'il oriente”.

teóricas da arte ou da beleza, na medida em que já se impôs como imperativo pragmático imanente, regra de produção e avaliação que inclui discursos e modos de produzir. (SAUVAGNARGUES, 2010/2, p.166, t.n.)¹⁹⁰.

De fato, se observarmos o surgimento da estética como disciplina, é até mesmo desnecessário prolongar a “querela dos antigos e dos modernos”¹⁹¹ para notar que o cânone discursivo da arte como forma de pensamento do belo se impõe desde o princípio. É o que verificamos na *Estética* de Alexander Gottlieb Baumgarten, tida como a obra expoente da definição da Estética enquanto disciplina. Salta aos olhos a relação intrínseca entre estética e beleza despontando logo no primeiro parágrafo dos prolegômenos da sua obra: “A Estética (como teoria das artes liberais, como gnoseologia inferior, como arte de pensar de modo belo, como arte do *análogon* da razão) é a ciência do conhecimento sensitivo” (BAUMGARTEN, 2012, p.70). Urge lembrar ainda que, no desenvolvimento dos seus argumentos, Baumgarten dirá de uma teleologia da estética que almeja, entre outras coisas, a perfeição do conhecimento sensitivo – e que, todavia, é a beleza. Além disso há no ser humano um “temperamento estético inato” que facilita o caminho do conhecimento para o belo¹⁹². É surpreendente notar que na breve frase inaugural de sua obra, Baumgarten sintetiza quatro definições para a estética, sendo uma sócio-econômica (“artes liberais”), duas epistemológicas (“gnoseologia inferior” e “arte do *análogon* da razão” – de onde vem a ideia da boa adequação) e outra (“arte de pensar o belo”) que, segundo vimos nos trechos do texto de Sauvagnargues, só pode ser compreendida de modo moral. Quer dizer, dentro da circunscrição definida pelo teórico, o ornamento antigo passa a ser tomado como secundário (ou mesmo terciário) na escala de valores estabelecidos. A norma clássica, a norma do cânone de arte, produz efeitos de seleção e de classificação das obras. E é justamente a necessidade de positivação dessa ideia de Belas Artes, a necessidade de um discurso transformador

¹⁹⁰ “Or, ce qui va de soi au XVIII^e siècle, lorsque l’esthétique comme discipline philosophique s’élabore – quelles que soient par ailleurs les différences réelles qui distinguent les œuvres –, c’est l’unité d’un canon qui unifie depuis la Renaissance la production occidentale sous l’autorité d’un modèle antique élu comme nature de l’art. Ce canon, qui comande la norme classique, prescrit aux arts plastiques l’unité d’un problème: l’imitation d’un corps humain idéalisé, mais restituée dans les conditions empiriques de la perception, grâce au procédé perspectif qui gonfle le plan bidimensionnel du tableau de l’illusion tridimensionnelle. Cette norme «classique» – et par «classique», il faut entendre d’abord l’art qui fait autorité –, prélève et découpe la production d’art sur les autres productions humaines. Elle permet les définitions théoriques de l’art ou du beau, dans la mesure où elle s’est déjà imposée comme impératif pragmatique immanent, règle de production et d’estimation incluant des discours et des manières de produire”.

¹⁹¹ A “querela dos antigos e dos modernos” foi uma discussão estética vigente na Europa dos séculos XVII e XVIII que agitou os círculos de debates tanto entre artistas quanto entre teóricos e críticos de arte. As bases da querela giravam em torno de uma suposta superioridade (ou não) dos autores da Antiguidade Clássica em relação à modernidade oitocentista. Entre os temas envolvidos nesse debate, a categoria mimética representativa e a natureza do belo formavam a diáde conceitual de maior relevância. Mais a respeito do tema, conferir por exemplo DUARTE, R; FIGUEIREDO, V. (orgs.) *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

¹⁹² Cf. BAUMGARTEN, 2012, p. 71 ss.

estatutário em torno de um conceito bem formado de arte (e, posteriormente, a invenção da Estética como disciplina filosófica) que irá estabelecer um lugar para o ornamento. O que Riegl (e depois Worringer) irá fazer é mostrar que ao longo da história o ornamento sobrevive e resiste às regras deterministas do juízo estético clássico seja como “arte decorativa, (seja na) sobrecarga ornamental de formas maneiristas ou barrocas, ou artes hostis à figuração” (SAUVAGNARGUES, 2010/2, p.167, t.n.)¹⁹³. A forma do ornamento se agencia ao plano bidimensional e não adere às técnicas bem-acabadas de transposição do espaço perceptivo em um plano tridimensional sobre superfície plana. “Sua função abstrata e sua atenção aos afetos da matéria contrariam o cânone clássico de uma bela natureza individualizada, centrada nos corpos humanos que percebem e são percebidos. Daí a importância metodológica de seu status” (SAUVAGNARGUES, 2010/2, p.167, t.n.)¹⁹⁴. E, no entanto, os críticos e historiadores, em sua grande maioria, não percebem ou ignoram os efeitos de autonomia estatutária dos ornamentos, muito menos concebem os graus de diferenciação epistêmica que podem ser examinados entre, por exemplo, um ornamento egípcio e um bizantino. Quando muito, decalam o modelo da norma clássica, do ideal do belo, nas formas antigas, e denotam daí uma espécie de rascunho artístico, uma crisálida em vias de se desenvolver em sua plenitude no progresso do Espírito. Mas, via de regra, o ornamento é rechaçado e rebaixado moralmente como arte decorativa, afetada, primitiva, etc.

Opomos a decoração ao modelo como o material à forma. Inessencial, a decoração não tem efeito plástico específico. Por ser secundário, ela se derrama em boniteza, fofura, efusão sentimental que traduz uma teratologia do gosto, uma anti-natureza. É interpretada como um traço de degeneração sociopolítica (Winckelmann) que indica um esgotamento senil da forma por excesso de refinamento ou, pelo contrário, uma imaturidade. Tal é o status do ornamento para a consciência ocidental, desde a derrubada da arte bizantina e gótica em Vasari, a crítica do maneirismo em Bellori, do barroco em Winckelmann, até o panfleto de Adolf Loos, *O ornamento é um crime*, no início do século XX. [...] Anômalo, o ornamento é rejeitado como aquilo que, sob a representação da norma clássica, aparece como menor. (SAUVAGNARGUES, 2010/2, p.167, t.n.)¹⁹⁵.

¹⁹³ “[...] des arts du décor, de la surcharge ornementale des formes manieristes ou baroques, ou des arts hostiles à la figuration”.

¹⁹⁴ “Sa fonction abstraite et son attention aux effets de matière contreviennent au canon classique d’une belle nature individualisée, centrée sur le corps humain percevant et perçu. D’où l’importance méthodologique de son statut”.

¹⁹⁵ “On oppose le décor au modèle comme la matière à la forme. Inessentielle, la décoration n’a pas d’effectivité plastique propre. Puisqu’elle est secondaire, elle verse dans la joliesse, la mignardise, dans l’effusion sentimentale qui traduit une teratologie du goût, une contre-nature. Elle est interprétée comme un trait de dégénérescence sociopolitique (Winckelmann) qui signale une exténuation sénile de la forme par excès de raffinement, ou au contraire une immaturité. Tel est le statut de l’ornement pour la conscience occidentale, depuis l’éviction de l’art byzantin et gothique chez Vasari, la critique du maneirisme chez Bellori, du baroque chez Winckelmann, jusqu’au pamphlet d’Adolf Loos, *L’ornement est un crime*, au tout début du XX^e siècle. [...] Anomal, l’ornement est rejeté comme ce qui, sous la représentation de la norme classique, apparaît comme mineur”.

Sauvagnargues reconhece em Riegl o mérito de teorizar os “fenômenos de fronteira da norma clássica” dentro do próprio plano de suas hierarquias, e assim reabilitar as artes menores. Mas, ela lembra, o método de Riegl passa menos por uma suspeita dessa normatividade do que por um esquema positivista cujo objetivo é também da definição de história. Se há um interesse de Riegl nas produções em massa das artes aplicadas, de padrões de ornamentos por oposição às grandes obras geniais do período clássico em diante, é porque “ele pretende fundar a história da arte na continuidade de seu processo. Mas essa questão positivista o levou a transformar o status da norma” (SAUVAGNARGUES, 2010/2, p.167, t.n.)¹⁹⁶. Mais adiante Sauvagnargues nos diz que a vertente positivista de Riegl legitima, contra a estética hegeliana, “todas as épocas e suas sucessões, mas também todas as produções de uma época”¹⁹⁷, como apresentados no *L'industrie d'art romaine tardive*.

No entanto, será em uma obra anterior, *Questions de style*, que Riegl nos fornecerá um dado fundamental para que possamos entender o caráter processual das artes. Riegl defende uma concepção teleológica da obra de arte “como resultado de uma vontade de arte (*Kunstwollen*) determinada e consciente de seu fim, que entra em conflito com seu objetivo utilitário, o material e a técnica” (RIEGL. Apud MALDINEY, 2013, p.247, nota 3, t.n.)¹⁹⁸. Anne Sauvagnargues explica o conceito de *Kunstwollen* como uma “corrente vital, força formativa que se expressa antropologicamente” (SAUVAGNARGUES, 2010/2, p.168, t.n.)¹⁹⁹. Ela é uma força autônoma que impulsiona a evolução dos estilos e é também a responsável pela formação de uma cultura. Ainda que seja o *Kunstwollen* a grande força aglutinadora das artes de uma determinada época, ela nunca se reduz ao princípio da imitação da natureza, pois a mola propulsora dessa “vontade de arte” não é orgânica, é molecular e inanimada. No trecho seguinte, Anne Sauvagnargues explica de maneira elucidativa os engenhos e propósitos do *Kunstwollen*:

[Ele] traz resolutamente a questão da arte para o campo da criação, entendida como a criação coletiva de uma época, característica típica da cultura. Este *Kunstwollen* unifica todas as artes e, portanto, todas as culturas, embora se expresse singularmente em cada período, e siga suas próprias leis formais, de acordo com as

¹⁹⁶ “[...] parce qu’il entend fonder l’histoire de l’art dans la continuité de son processus. Mais cet enjeu positiviste le conduit à transformer le statut de la norme”.

¹⁹⁷ “[...] toutes les époques et leur succession, mais encore toutes les productions d’une époque”. Cf. SAUVAGNARGUES, A. 2010/2, p. 169. Emmanuel Alloa concorda que Riegl seja positivista, mas pontua que seu positivismo não encarna um processo linear e que é preciso reconhecer “numerosas descontinuidades” nesse processo histórico que desconectam o pensamento de Riegl ao de Hegel, p.ex. Cf. ALLOA, E. *Postface*. In. RIEGL, 2014, pp. 415-417.

¹⁹⁸ “[...] comme le résultat d’une volonté d’art (*Kunstwollen*) déterminée et consciente de sa fin, qui entre en conflit avec le but utilitaire, le matériau et la technique”.

¹⁹⁹ “[...] courant vital, force formatrice qui s’exprime anthropologiquement”.

leis da natureza, mas irreduzíveis à sua imitação. Pois o vitalismo de Riegl desce ao inorgânico e ao molecular: a primeira lei das formas é a lei da cristalização, que anima a distribuição molecular das formas inanimadas. No caso dos seres vivos, esta lei da cristalização ("harmonismo") é acoplada ao aparecimento de uma segunda lei, a lei do movimento, que governa os organismos vivos ("organismo"), mas a cristalização é exercida sempre, pois todas as coisas vivas respeitam a organização da matéria. (SAUVAGNARGUES, 2010/2, p.168, t.n.)²⁰⁰.

Dito de outra maneira, o *Kunstwollen* é a força motriz responsável pela impulsão cultural, promovida por sua vez pelos processos de territorialização dos signos vigentes de uma cultura específica. Logo, o que se traduz socialmente em arte é uma vontade coletiva e criativa, culturalmente expressa na criação de obras produzidas em massa. Sendo a materialização dessa vontade um efeito dos processos moleculares das formas inanimadas (forças intensivas) que se cristalizam, Riegl, ao lançar mão do *Kunstwollen*, destitui não somente a função da normatização clássica da imitação dos corpos vivos (a organicidade natural) como avança de maneira radical contra o princípio mimético em geral. “O homem cria como a natureza, para competir com seu poder produtivo e não para modelar um artefato que se pareça com seus produtos” (SAUVAGNARGUES, 2010/2, p.168, t.n.). A sua leitura da arte ornamental proporciona uma dignidade estatutária artística à criação cristalina, esta que se caracteriza pelo teor “não antropomórfico, que caracteriza o repertório estilístico dos períodos julgados decadentes, [e] não tem menor valor que a plástica antropomórfica” (SAUVAGNARGUES, 2010/2, p.168, t.n.). A análise do ornamento prova que a arte nem sempre se pautou pelos requisitos de copiar a natureza.

A análise do ornamento é, portanto, de interesse "principal" para a história da invenção cultural das formas plásticas e sua disseminação. A teorização do ornamento obriga Riegl a forjar uma semântica plástica precisa e formal, uma vez que ele não pode confiar em julgamentos de semelhança externa ou de conformidade a um cânone.

Se cada era produz seu padrão, a metodologia da história da arte deve ser libertada de sua subordinação inconsciente apenas ao padrão clássico. [...] A alegada ausência de "*savoir-faire*" não é mais do que um "querer de outra forma". (SAUVAGNARGUES, 2010/2, p.169, t.n.).

Vale salientar que, a respeito do tema do *Kunstwollen*, nem Maldiney e nem Deleuze foram tão criteriosos em suas apresentações quanto Anne Sauvagnargues neste artigo.

²⁰⁰ “Cela porte résolument la question de l'art sur le terrain de la création, comprise comme création collective d'une époque, trait typique de la culture. Ce *Kunstwollen* unifie tous les arts, donc toutes les cultures, tout en s'exprimant singulièrement à chaque époque, et suit ses lois formelles propres, conformes aux lois de la nature, mais irréductibles à son imitation. Car le vitalisme de Riegl descend jusqu'à l'inorganique et au moléculaire: la première loi des formes est la loi de cristallisation, qui anime la répartition moléculaire des formes inanimées. Dans le cas du vivant, cette loi de la cristallisation («harmonisme») se double de l'apparition d'une deuxième loi, la loi du mouvement, qui régit les organismes animés («organisme»), mais la cristallisation s'exerce toujours puisque tout vivant respecte l'organisation de la matière”.

Enquanto Maldiney limita-se a dizer que Riegl opõe a “vontade de arte” à “vontade de forma” e o “poder fazer” ao “saber fazer”, Deleuze restringe-se a repetir que “há um querer na base da arte” ou de que “a ideia se dobra sempre a uma vontade”²⁰¹, fórmula que também só encontramos nos seus cursos, graças às transcrições de seus alunos. Ocorre que não é possível avançar muito nos temas propostos por Riegl em *L’industrie d’art...* se não tivermos em conta os seus pressupostos metodológicos apresentados em obras anteriores, os quais o artigo de Sauvagnargues sintetiza e conjuga de maneira eloquente.

2.5.1 – O espaço egípcio e o háptico

Talvez, de todos os espaços pictóricos ao longo da História, apresentados por Riegl, o que mais interessa a Deleuze é justamente o momento da arte egípcia. Isso porque – veremos com mais minúcias adiante – a composição em baixo-relevo egípcio é de fundamental importância para a compreensão dos argumentos em torno da obra de Francis Bacon. Ainda assim todos os espaços pictóricos (ou “espaços-sinais”, como prefere Deleuze) dos antigos apresentados em *L’industrie d’art romaine tardive* circunscrevem singularidades epistêmicas que, não só nos interessam para pensarmos essas artes em sua historicidade imanente, como também revelam categorias e características possíveis de serem relacionadas com as artes plásticas clássicas e modernas.

Para Deleuze, o principal motivo de se seguir a orientação de uma sociologia da pintura é o de poder acompanhar os seus espaços-sinais, que por sua vez indicam uma modulação específica. O *Kunstwollen* egípcio, o seu *modus operandi*, passa pela reivindicação da necessidade de extração do que é essencial na aparência. Ele aponta para uma minúcia citada por Maldiney, em que afirma haver uma preocupação entre os egípcios, do seu pensamento religioso, em conservar a essência individual. “No antigo Egito, a verdadeira individualidade é a dos mortos, cujo duplo está livre dos acidentes da vida fenomenal. Ora a imagem, aí onde a forma a libertou do acaso e da mudança, é o duplo dos vivos” (MALDINEY, 2013, p.258, t.n.)²⁰². E na arte o pensamento não poderia ser diferente: as produções artísticas do seu período giram em torno da necessidade de se isolar a essência, imutável e individual, da aparência dos fenômenos, do fluxo, da descontinuidade e do movimento. Deleuze sublinha que essa individualidade essencial dos mortos é simbolizada

²⁰¹ Cf. MALDINEY, 2013, pp. 247-248 e CPD, pp. 174-175.

²⁰² “Dans l’Égypte ancienne, la véritable individualité est celle du mort dont le double est affranchi des accidents de l’avie phénoménale. Or l’image, là où la forme l’affranchit du hasard et du changement, est le double du vivant”.

pelo hieróglifo do KA: o espírito protetor individual de uma pessoa. A sua imagem é representada por dois braços estendidos para o alto. O KA é o signo daquilo que sobrevive à morte corporal e pode residir num quadro ou num sarcófago de uma pessoa. Trata-se, no entanto, de uma imagem compartilhada somente entre as castas nobres do Antigo Egito, os escravos nunca poderiam ser representados por esta imagem pois, em sua divisão político-social, escravos não a detinham. Nesse sentido, a presença simbólica de um KA em uma pintura ou sarcófago significa também um traço de status social²⁰³.

Figura 3 - KA e a estátua do faraó Hor



Fonte:

Este dado sócio-cultural faz com que Deleuze afirme ter sido o Egito a civilização que realmente distinguia a essência da aparência, que organizava o pensamento a partir desta divisão, e não os gregos. Vale lembrar que esta observação de Deleuze tem lastro em sua filosofia: sua interpretação do platonismo busca definir uma outra dualidade latente que cumpriria um papel muito mais determinante do que a dualidade manifesta tradicionalmente entre essência e aparência. Segundo ele, Nietzsche teria sido o responsável pela propagação da leitura mais corrente da metafísica platônica, essa que versa uma preponderância da oposição entre aparência sensível e essência inteligível²⁰⁴. Deleuze se vale das leituras dos textos platônicos em que uma segunda distinção é delineada e apresentada por meio do princípio da similitude da linha, na qual o que interessa não é mais a distinção entre

²⁰³ Cf. PCD, p.176.

²⁰⁴ Cf. NIETZSCHE, 2000, pp. 35-36.

aparências e essências e, sim, a seleção das boas cópias (aquelas que têm relação análoga às essências em primeiro grau), em detrimento das cópias mal fundadas (as más cópias ou falsos pretendentes). Portanto, o maior interesse de Platão estaria assentado na diferenciação entre as cópias bem fundadas e os simulacros – sendo estes últimos indesejados em sua arquitetura filosófica – e não meramente entre o dado sensível e a ideia inteligível, que constituiriam apenas o primeiro grau do seu projeto ético-estético-metafísico²⁰⁵. Não obstante, para Deleuze, a sociedade grega estaria mais assentada nos princípios do *Organon* aristotélico do que no platonismo.

Mas nos interessa retomar a questão do KA e da divisão entre essência e aparência no Antigo Egito por outros motivos. O que o duplo espiritual indica para o pensamento egípcio é a ideia de uma clausura, da unidade fechada do indivíduo, protegida dos fluxos fenomênicos da matéria. Esta clausura, este encerramento, impõe ao mundo egípcio o seu *Kunstwollen*, um princípio de abstração geométrica em que a essência individual será sempre circundada por um contorno. “O fechamento é a linha geométrica abstrata que envolverá a essência individual e a subtrairá do devir. Cada figura, ou seja, cada contorno individual da essência, será isolada” (PCD, p.176, t.n.)²⁰⁶. Riegl chega a essas conclusões, primeiramente, ao observar os princípios da arquitetura egípcia, cujo ideal alcança máxima expressão na tumba de tipo piramidal. “Seja qual for o lado face ao qual se posicione, o olho nunca vê outra coisa senão o plano homogêneo do triângulo isósceles, cujos lados com arestas vivas não lembram de forma alguma a profundidade contígua por trás dele” (RIEGL, 2014, p.83, t.n.)²⁰⁷. Para ele, quando olhamos uma pirâmide, essa “delimitação acentuada, ponderada e extremamente limpa”, somos limitados pela superfície material exterior de sua verdadeira finalidade prática: “a formação do espaço”. Os arquitetos egípcios se inspiraram no pensamento corrente da essência individual para isolar os sarcófagos na clausura escura no centro da pirâmide. Os acessos assaz limitados, que regulam a câmara funerária, são aparentemente inexistentes para quem olha a pirâmide do seu exterior. “A pirâmide merece o nome de escultura em vez de edifício. A individualidade material em seu sentido oriental antigo mais estrito dificilmente poderia encontrar uma expressão mais perfeita” (RIEGL, 2014, p.84, t.n.)²⁰⁸.

O critério de isolamento das essências individuais é a primeira característica observável no conjunto da arte egípcia. Este princípio repete-se também na pintura e na

²⁰⁵ Mais a respeito deste tema, ver *Platão e o simulacro*. In: LS, p.292ss/p.259ss.

²⁰⁶ “El cierre es la línea geométrica abstracta que va a cercar la esencia individual y va sustraerla al devenir”.

²⁰⁷ “Quel que soit le côté face auquel on se place, l’œil n’aperçoit jamais que le plan homogène du triangle isocèle dont les côtés à bords vifs ne rappellent nullement la profondeur contiguë qui se trouve derrière”.

²⁰⁸ “La pyramide mérite le nom de sculpture plutôt que celui d’édifice. L’individualité matérielle dans son acception antique orientale est plus stricte ne pouvait guère trouver d’expression plus parfaite”.

escultura, para além da arquitetura. No entanto, nos casos das construções dedicadas aos vivos, o dispositivo encontrado no desenho arquitetônico das pirâmides, de uma criação de espaço real para o isolamento da essência, como ocorre com a câmara mortuária, não funciona mais. “Mas também aqui, tanto quanto possível, foi preservada a forma cristalina do exterior, que apresentava apenas superfícies sem sombras ou articulações” (RIEGL, 2014, p.84, t.n.)²⁰⁹. Ao descrever os estratagemas que os egípcios inventaram como soluções possíveis para salvaguardar o seu princípio artístico na construção dos templos, Riegl revela-nos uma passagem importante: “Na frente das superfícies da parede que fechavam os lados, filas de colunas (ou seja, conjuntos isolados de formas) também foram colocadas a fim de quebrar a impressão óptica da superfície que a parede teria produzido e para oferecer em seu lugar, para a visão do espectador, formas táteis individuais” (RIEGL, 2014, p.84, t.n.)²¹⁰. É preciso destacar esse trecho para que possamos introduzir um segundo aspecto dos espaços-sinais egípcios, que é a operação esquemática da sensibilidade entre a visão e o tato que Riegl irá nomear de espaço háptico²¹¹. No espaço egípcio a estrutura da obra (seja na arquitetura, na pintura ou na escultura) é organizada nas dimensões de uma visão aproximada. Nessa zona espacial aproximada, o olhar é instigado a proceder suas coordenadas como na experiência do tato, em que a forma e o fundo são percebidos num mesmo lugar. “O motivo se distingue do fundo por aquilo que o une ao fundo e que o constitui: o contorno” (MALDINEY, 2013, p.256, t.n.)²¹². Notemos a definição que Riegl dará a essa ideia do háptico:

A apreensão da individualidade material (supostamente objetiva) das coisas, claramente perceptível aos sentidos, é extremamente estrita e, como resultado, a aparência material da obra de arte é aproximada o mais possível do plano. Este plano não é o plano óptico porque o olho, quando está a uma certa distância das coisas, nos engana. É sobre o plano tátil que as percepções do tato nos sugerem pois, [...] a convicção da individualidade material depende da certeza da impenetrabilidade (tangível). Do ponto de vista óptico, este plano é aquele que o olho percebe quando se aproxima tanto da superfície de uma coisa que todos os contornos, e principalmente todas as sombras, que poderiam trazer uma mudança de profundidade, desaparecem. A apreensão das coisas que caracteriza esta primeira etapa da vontade artística antiga é um dom tátil e depende, na medida em que

²⁰⁹ “Mais on conserva là aussi, autant que possible, la forme cristalline de l’extérieur qui ne présentait que des surfaces sans ombres ni articulation”.

²¹⁰ “On disposa en outre, devant les surfaces de murs qui fermaient les côtés, des rangées de colonnes (c’est-à-dire des ensembles de formes isolés) pour briser l’impression optique de surface qu’aurait produite le mur et offrir à la place au regard du spectateur des formes individuelles tactiles”.

²¹¹ Note-se que Riegl não utilizou a palavra háptico na primeira edição, de 1901, de seu livro, tendo optado pelo termo tátil. Somente em resposta aos críticos de seu trabalho (*Allgemeine Zeitung, 1902, Supplément, n° 92, 93*) ele reconheceu “que o termo ‘tátil’ fora mal escolhido e deveria ser amplamente substituído por háptico”. Cf. RIEGL, 2014, p. 81, nota 8, e também MALDINEY, 2013, p.255, nota 1.

²¹² “Le motif se distingue du fond par cela qui l’unit au fond et qui le constitue lui-même: le contour”.

também é necessariamente ótico, da visão próxima; ele se encontra expresso em sua forma comparativamente mais pura na arte egípcia. (RIEGL, 2014, pp.80,81, t.n.)²¹³.

O que temos com o procedimento artístico de extração e isolamento da essência é um meio ativo de transcrição em superfícies. A arte egípcia conjuga as relações espaciais tornando-as relações planimétricas, ou seja, elas se transformam em esquemas que se estabelecem sobre um mesmo plano. As relações livres do espaço são repelidas “em benefício de um aplanamento do espaço. Não há mais relações. A relação estética é a relação sobre o plano” (PCD, pp.176,177, t.n.)²¹⁴. Mas o aplanamento do espaço só se tornou possível porque os egípcios adotaram o baixo-relevo como plano, que opera favorecendo uma dupla configuração: se por um lado o relevo egípcio se esforça por isolar as figuras, por outro ele as dispõem niveladas no plano para as religar a ele. “Esses dois postulados condicionavam um ao outro: qualquer sobreposição parcial de duas ou mais figuras teria destruído a impressão tátil de um plano absoluto e, ao contrário, cada projeção levemente nítida teria comprometido a impressão de individualidade fechada” (RIEGL, 2014, p.127, t.n.)²¹⁵. É que o arranjo do baixo-relevo potencializa a criação de superfícies hápticas delimitadas, a partir da relação entre altura e largura, quando as aproxima o máximo possível do plano. Quando as relações do plano (justamente as medidas de altura e largura) são hiper acentuadas, as relações espaciais (profundidade, proporção, etc) são anuladas de forma vetorialmente oposta à maximização das anteriores. O baixo-relevo é volumétrico e suas formas não extrapolam os limites da visão frontal – assim como a experiência relatada por Riegl da visão de frontalidade operada pela arquitetura das pirâmides. Se essa tendência háptica já era perceptível na arquitetura e na escultura, ela alcança a sua “expressão mais franca na pintura, porque esta última cria originalmente sobre o plano puro” (ibid.)²¹⁶. O elemento genético constitutivo do

²¹³ “La saisie de l’individualité matérielle (prétendument objective) des choses, clairement perceptible par les sens, est extrêmement stricte et, à sa suite, l’apparition matérielle de l’œuvre d’art est rapprochée le plus possible du plan. Ce plan n’est pas le plan optique car l’œil, lorsqu’il est à une certaine distance des choses, nous induit en erreur. Il s’agit du plan tactile que nous suggèrent les perceptions du toucher car, à cette étape de l’évolution, la conviction de l’individualité matérielle dépend de la certitude de l’impénétrabilité (tangible). D’un point de vue optique, ce plan est celui que l’œil perçoit lorsqu’il s’approche si près de la surface d’une chose que tous les contours, et surtout toutes les ombres, qui pourraient trahir un changement de profondeur, disparaissent. L’appréhension des choses qui caractérise ce premier stade du vouloir artistique antique est donc tactile et relève, dans la mesure où jusq’à un certain point elle est forcément aussi optique, de la vision proche; elle se trouve exprimée sous sa forme comparativement la plus pure dans l’art égyptien”.

²¹⁴ “[...] en beneficio de un aplanamiento del espacio. No hay más relaciones. La relación estética es la relación sobre el plano”.

²¹⁵ “Ces deux postulats se conditionnaient l’un l’autre: tout chevauchement partiel de deux ou plusieurs figures aurait anéanti l’impression tactile de plan absolu et, inversement, chaque saillie un peu forte aurait compromis l’impression d’individualité close”.

²¹⁶ “[...] mais on trouve l’expression la plus franche en peinture, parce que cette dernière crée originairement dans le plan pur”.

baixo-relevo que irá favorecer esse espaço-sinal háptico, que encontra na pintura a sua mais bem-acabada forma de expressão, é justamente o seu limite. Como escreve Maldiney:

[...] as formas da arte egípcia sempre se dão a partir de seu limite, que é seu único fundamento. O limite, ao determinar, protege. Todas as leis estilísticas do Egito (primado da linha reta e curvas regulares, planicidade das superfícies, organização do motivo em setores definidos sustentados pela linha envolvente, integração das vistas frontal e lateral em uma forma única que as recapitula em sua definição fechada, a frontalidade) convergem para um único propósito que é também o dos ritos funerários: proteger a integridade e a permanência do indivíduo - vivo ou morto - contra essas forças de corrupção que são o espaço e tempo, o meio de mudança universal, e contra a difusão e incerteza das luzes e sombras que provocam a confusão do fora e do dentro. (MALDINEY, 2013, p.256, t.n.)²¹⁷.

A arte do Antigo Egito sempre procurou diminuir o máximo possível a profundidade entre a figura e o fundo, de modo que, como vimos, os dois são captados sobre um mesmo plano. O seu gesto é o de negar a sobreposição, pois a sobreposição seria uma falha grave em um *étos* em que as figuras correspondem a essências individuais – e por isso elas devem ser isoladas por um contorno. A sobreposição de figuras – um procedimento, em geral, rejeitado pelos egípcios – determina a distinção de planos, ela é um estilo artístico que capacita essa diferenciação. A vontade de arte dos antigos egípcios adota o procedimento de indistinção entre figura e fundo, justamente por meio do trabalho no baixo-relevo. Deleuze afirma que os únicos exemplos em que as figuras aparecem sobrepostas ocorrem em cenas de combate ou em filas de prisioneiros: quer dizer, a sobreposição só é válida para um mundo de variação e devir, no qual vivem somente “para aqueles que perderam a sua essência” (KA). Pode-se concluir que eles sabiam como trabalhar com as técnicas de sobreposição, *mas só contrariamente à sua vontade de arte*. “O baixo-relevo implica negação da sombra, negação do modelado, negação da sobreposição, negação da profundidade. A forma e o fundo são captados sobre o mesmo plano. E essas negações não são ausência de saber-fazer, *são positivities do querer-fazer*” (PCD, p.178, t.n., grifo nosso)²¹⁸.

²¹⁷ “[...] les formes de l’art égyptien se donnent à partir de leur limite, qui est leur unique fondement. La limite, en déterminant, protège. Toutes les lois stylistiques de l’Égypte (primauté de la droite et des courbes régulières, planitude des surfaces, organisation du motif en secteurs définis sous-tendus par la ligne enveloppante, intégration des vues de face et de profil dans une forme unique qui les recapitule dans sa définition close, frontalité) convergent dans un seul dessein qui est celui aussi des rites de la sépulture: protéger l’intégrité et la permanence de l’individu – vivant ou mort – contre ces forces de corruption que sont l’espace et le temps, milieux du changement universel, et contre la diffusion et l’incertitude des lumières et des ombres qui provoquent la confusion du dehors et du dedans”.

²¹⁸ “El bajo relieve implica negación de la sombra, negación del modelado, negación de la superposición, negación de la profundidad. La forma y el fondo son captados sobre el mismo plano. Y esas negaciones no son ausencias de saber-hacer, son positividades del querer-hacer”.

A percepção que os egípcios tinham acerca das relações espaciais é a de que elas confundem as relações do plano – aquelas perceptíveis na altura e largura com aquelas relações entre as partes e o todo. Isso explicaria o motivo pelo qual também eles tentaram representar proporções segundo um princípio. Riegl diz que os egípcios se basearam num princípio de relação média inaugurado pelos felás (fazendeiros agrícolas do Oriente Médio e do norte da África) como meio de representar os membros humanos. Além do policromismo, o meio utilizado como mecanismo artístico de representação das formas individuais, era a linha de contorno,

linha que expressava entre os egípcios, a aspiração fundamental de toda arte plástica à unidade e à nitidez diante da multiplicidade de relações proporcionais. Sua acentuada propensão para uma composição regular tão cristalina quanto possível fez com que adotassem sempre que pudessem uma linha perfeitamente retilínea e, quando não puderam evitar o desvio da linha reta, deram-lhe a forma de uma curva tão regular quanto possível. (RIEGL, 2014, p.129, t.n.)²¹⁹.

Deleuze dá bastante destaque para o tema do contorno retilíneo e reitera que é ele o responsável pela dupla ação de união e separação entre a forma e o fundo, o responsável pelo isolamento da forma como essência e também o mecanismo de defesa da essência, imunizando-a contra o acidente, a deformação, o devir. A linha e a essência inscrevem no baixo-relevo toda uma coordenada geométrica que decorre diretamente da inspiração da câmara funerária egípcia. “Então, o contorno isola a forma individual ou essência no plano. O contorno é a linha geométrica, a figura é a essência individual e o contorno isola a figura individual sobre o plano” (PCD, p.177, t.n.)²²⁰. Finalmente, a forma e o fundo tornam-se próximos entre si e, no jogo háptico exercido pelo baixo-relevo, também ficam muito próximos dos espectadores, forçando o olhar a um processo que não é exatamente o da visão, mas o da sua potência tátil.

2.5.2 – O espaço grego e o tátil-óptico

Na sequência de suas aulas, Deleuze fala de uma espécie de terremoto, de um acontecimento/acidente que ocorreu no espaço-sinal egípcio. Um terremoto cinde o plano,

²¹⁹ “[...] ligne où s’exprimait, chez les Égyptiens, l’aspiration fondamentale de tout art plastique à l’unité et à la clarté face à la multiplicité des relations proportionnelles. Leur propension marquée pour une composition régulière aussi cristalline que possible leur fit adopter partout où ils le pouvaient un trace parfaitement rectiligne, et lorsqu’ils ne pouvaient éviter de dévier de la ligne droite, ils lui donnèrent la forme d’une courbe aussi régulière que possible”.

²²⁰ “Entonces el contorno aísla sobre el plano la forma o la esencia individual. El contorno es la línea geométrica, la figura es la esencia individual, y el contorno aísla la figura individual sobre el plano”.

promovendo dois planos distintos, uma disjunção de planos. Por sua vez, essa disjunção de planos fará surgir outros espaços-sinais distintos daqueles do baixo-relevo egípcio. A interpretação deleuzeana acompanha a leitura de Maldiney, para quem o espaço grego não é caracterizado pelo espaço livre e aerado, mas sim “um espaço tectônico, não o espaço energético constituído por texturas contraditórias da luz” (MALDINEY, 2013, p.259, t.n.)²²¹. A arte grega não teve como domínio a luz, mas a forma. O que é determinante na escultura grega é a relação da forma, os seus relevos, com os ocos e as sombras. A luz só aparece como subordinada ao plano determinante, que é a forma²²².

Ora, se estamos diante de um espaço-sinal cujo fundamento se dá por um abalo no baixo-relevo e em que a forma se destaca, então estamos lidando com uma matriz cuja relação se dá entre forma e fundo. A primeira característica da arte grega (e que difere frontalmente da arte egípcia) é a da preponderância do espaço em detrimento do plano. O acontecimento determinante da arte grega é, portanto, o volume: a disjunção entre o primeiro e o segundo plano ocorre justamente porque há volume na obra. A morte do espaço egípcio se dá quando as relações volumétricas sobrepõem as relações planimétricas. De toda maneira, como afirma Deleuze, o primeiro plano é sempre o determinante no caso grego, porque é ele que contém a forma. “E as relações com o segundo plano estão determinadas pela forma e pelo que há dela em primeiro plano. Terão reconhecido aqui a arte grega” (PCD, p.207, t.n.)²²³.

Não é mais o mundo háptico dos egípcios, é um mundo óptico. Só que é um mundo óptico onde a luz está a serviço da forma, ou seja, é um mundo óptico que ainda se refere à forma tátil. É um mundo tátil-óptico. E é assim que Riegl definirá a arte grega como arte tátil-ótica, com o espaço correspondente: primazia do primeiro plano sobre o plano secundário. A mais profunda concepção da arte como ritmo e harmonia nascerá aí. Ritmo e harmonia no sentido grego, não no sentido moderno. (PCD, p.208, t.n.)²²⁴.

Mas é necessário ser mais preciso em relação ao que Deleuze (assim como Maldiney) chama de ritmo e harmonia nesse espaço-sinal. Um dos fatores que determinam a diferenciação entre a episteme artística egípcia e a grega está no modo de concepção das figuras no plano. Como vimos anteriormente, os egípcios trabalharam de maneira a diminuir o

²²¹ “[...] un espace tectonique, non l’espace énergétique constitué par les textures contradictoires de la lumière”.

²²² Cf. PCD, p. 208.

²²³ “Y las relaciones con el segundo plano están determinadas por la forma y por lo que hay de ella en el primer plano. Habrán reconocido aquí el arte griego”.

²²⁴ “Ya no es el mundo háptico de los egípcios, es un mundo óptico. Sólo que es un mundo óptico donde la luz está al servicio de la forma, es decir, es un mundo óptico que se refiere todavía a la forma tátil. Es un mundo tátil-óptico. Y es así que Riegl definirá el arte griego como el arte tátil-ótica, con el espacio correspondiente: primado del primer plano sobre el plano secundario. Va a nacer ahí la más profunda concepción del arte como ritmo e como armonía. Ritmo y armonía en el sentido griego, no en el sentido moderno”.

máximo possível a relação entre figura e fundo, tornando necessária uma percepção de frontalidade do espectador em relação à obra e criando a possibilidade do espaço háptico. Não é o caso dos gregos. Se por um lado eles seccionaram relativamente a figura do fundo, estabelecendo um esquema de ordenadas espaciais, por outro as figuras também estabelecem relações entre si. Embora também salvaguardadas nas relações de altura e largura, elas não só parecem surgir do fundo como também as “partes de figuras vizinhas se unem em relações planimétricas” (RIEGL, 2014, p. 130, t.n.)²²⁵. Outra diferença importante: a arte egípcia não admitia mais do que curvas suaves no seu relevo, enquanto as curvas gregas são acentuadas e pronunciam de forma mais contundente as relações espaciais. “O plano único dos egípcios é agora substituído por uma série de planos parciais; conforme eles se projetam uns em relação aos outros, cada um deles é delimitado por uma sombra que indica a saliência” (RIEGL, 2014, p. 131, t.n.)²²⁶. A sombra adquire um lugar de destaque na arte grega ao começar a salientar e “delimitar as superfícies parciais que se projetam umas na outras” (ibid.)²²⁷. Essa função da sombra adquire um status tátil entre os gregos. Para Riegl, a sombra agora se distingue do caráter óptico que os antigos egípcios se esforçavam em diminuir. O caráter ainda tátil das sombras entre os gregos se dá pela pouca profundidade que elas atingem: há ainda distinção na continuidade tátil das superfícies que incidem umas sobre as outras. “Nesse sentido, [as sombras] cumprem, além da função de delimitação e isolamento, uma função de conexão” (RIEGL, 2014, p.132, t.n.)²²⁸. Sendo assim, seus efeitos nunca foram exclusivamente ópticos para que “deixassem de ser controláveis pelo tato, ou seja, longe de ter que adivinhar o que as sombras escondiam, podia-se sempre ver o fundo” (ibid.)²²⁹.

Tais determinações do esquema tátil-óptico grego, com seus ocios e sombras, curvas acentuadas e saliências, produzem o apelo do primeiro plano em relação ao segundo, e um diagrama de relações entre as figuras/formas. Por isso, tanto Maldiney quanto Deleuze irão afirmar que é a noção de ritmo que impera na arte grega. “Tudo deve estar subordinado ao ritmo da forma, pois ritmo é forma”, diz Deleuze (PCD, p.208, t.n.)²³⁰. Dessa maneira, é impossível relacionar o espaço-sinal grego como aquele da primazia da luz e da iluminação, pois a ela só é permitida a entrada na medida em que faz destacar a forma. No entanto, é a forma que conduzirá a luz ao seu aparecimento ou desaparecimento, de acordo com o que a ordem

²²⁵ “[...] parties de figures voisines s’unissent en des relations planimétriques”.

²²⁶ “Au plan unique des Égyptiens se substitue désormais une série de plans partiels; comme ils font saillie les uns par rapport aux autres, chacun d’entre eux est délimité par une ombre indiquant la saillie”.

²²⁷ “[...] délimiter les surfaces partielles qui font saillie les unes par rapport aux autres”.

²²⁸ “En cela, elles remplissent, outre la fonction de délimitation et d’isolement, une fonction de liaison”.

²²⁹ “[...] cessaient d’être contrôlables tactilement, c’est-à-dire que, loin de devoir simplement deviner ce que cachaient les ombres, on pouvait toujours en voir le fond”.

²³⁰ “[...] todo eso debe estar subordinado al ritmo de la forma, pues ritmo es forma”.

orgânica que é proporcionada pela forma e/ou pela relação entre as figuras. “Apesar de tantas afirmações sobre a luz grega, o espaço da arte grega clássica é um espaço tátil-óptico. A energia da luz é ritmada ali de acordo com a ordem das formas, cuja relação ao *λόγος* determina a teleologia da obra” (MALDINEY, 2013, p.259, t.n.)²³¹. Esta inovação grega fará Maldiney afirmar que ritmo e forma são coincidentes, mas somente no limite em que “confirma que a *captura* de um ritmo é uma apreensão do movimento na forma” (ibid.)²³².

2.5.3 – O espaço bizantino

Os estudos se tornam um pouco mais controversos em relação ao espaço bizantino. Riegl dedica poucas páginas ao tratar do corte epistêmico-simbólico da cultura bizantina e, na sua perspectiva de viés positivista, não enxerga em seus domínios características que possam contribuir determinadamente para a evolução da arte no Ocidente. Ao contrário, o historiador austríaco entende que a arte bizantina se manteve presa ao aspecto mais decisivo dos antigos egípcios de isolamento da forma individual.

A arte bizantina que, como no passado, se manteve fiel à antiga concepção segundo a qual a forma individual fechada era a meta de toda arte plástica, excluiu-se desse futuro por sua constância. Assim, ela deixou de desempenhar qualquer papel no progresso da evolução do Ocidente a partir da segunda metade da Idade Média. (RIEGL, 2014, p.227, t.n.)²³³.

Por seu lado, Deleuze não parece acompanhar a leitura de Riegl, mas a de Maldiney, que creditará à arte bizantina o aparecimento da cor e da luz. Ainda que se valendo do mesmo princípio metodológico de Riegl, o *Kunstwollen*, Maldiney chega a resultados bastante diferentes. Cabe ressaltar que a perspectiva fenomenológica de Maldiney não parte do mesmo princípio da husserliana, para quem se devia partir de uma intencionalidade do observador, mas justamente o contrário: é preciso partir de uma abertura que a obra oferece ao espectador. E é por meio deste método de análise que Maldiney se lança sobre a arte bizantina.

O plano de apresentação dos mosaicos inaugura uma nova modalidade de abertura do espaço pictórico que captura a percepção no confronto de um espaço real, no qual o

²³¹ “En dépit de tant d’affirmations sur la lumière grecque, l’espace de l’art grec classique est un espace tactilo-optique. L’énergie de la lumière y est rythmée selon l’ordre des formes, dont le rapport *λόγος* détermine la téléologie de l’œuvre”.

²³² “[...] confirme que la *saisie* d’un rythme est une *appréhension* du mouvement dans la forme”.

²³³ “L’art byzantin qui, comme par le passé, resta fidèle à la conception antique selon laquelle la forme individuelle close était le but de tout art plastique, s’est exclu lui-même de cet avenir par sa constance. Aussi a-t-il cessé de jouer le moindre rôle dans le progrès de l’évolution artistique de l’Occident à partir de la seconde moitié du Moyen Âge”.

espectador vive e se move. Isso se dá pelo simples motivo de o espaço privilegiado e predominante de apresentação dos mosaicos serem as igrejas e abadias. “Esse espaço e o espaço em que os personagens sagrados existem e agem são idênticos, exatamente da mesma forma que o próprio ícone é idêntico ao personagem sagrado ou evento sagrado” (DEMUS, O. Apud MALDINEY, 2013, p.295, t.n.)²³⁴. Além disso, diferentemente da arte ocidental do mesmo período, que visava representar a realidade, a arte bizantina procura “preservar a realidade da imagem”²³⁵. A imagem bizantina não sintetiza um referencial, uma imagem de algo, mesmo que este algo fosse referente à uma essência divina. “As imagens bizantinas não são referenciais. Esta é a sua dimensão negativa, mas que na verdade é a negação de uma negação. Quanto à dimensão positiva, é a mesma que, no domínio da linguagem, R. Jakobson opõe à função referencial, e que denomina poética” (MALDINEY, 2013, p.298, t.n.)²³⁶. A sua vontade de arte parte de um princípio religioso e o espectador-participante experimenta este princípio “em ressonância porque [ele] está ex-posto a esse espaço e tempo, no ato de ex-istir neles através de seu corpo próprio *animado*” (MALDINEY, 2013, p.301, t.n.)²³⁷. O princípio imitativo e/ou especulativo, de fazer da imagem uma representação da essência seria a sua objetificação; logo, o que se deseja é a manifestação da imagem “não pelo conteúdo de sua aparência, mas pelo ato de aparecer” (MALDINEY, 2013, p.302, t.n.)²³⁸. Sendo assim, o mosaico bizantino não tem por motor a norma canônica vigente no mundo ocidental, mas se organiza por dessemelhança e dissimilaridade: nele, a imagem deve valer por si própria. O autor alerta, no entanto, que o princípio de dessemelhança bizantino variou de acordo com as épocas. Há por exemplo o imbróglgio envolvendo os primeiros iconoclastas, que reagiram contra a reprodução de “imagens realistas, dessacralizadas e, para eles (não sem razão), desespirtualizadas por uma tendência de semelhança unívoca entre o celeste e o terrestre” (MALDINEY, 2013, p.304, t.n.)²³⁹. Mas, pondera Maldiney,

a busca imitativa pela semelhança tem como corolário a preocupação em criar a ilusão de espaço que afeta principalmente os ícones portáteis: o espaço dessas imagens torna-se ilusório porque sua configuração não tem mais ao que

²³⁴ “Cet espace et l'espace dans lequel les saints personnages existent et agissent sont identiques, de la même manière exactement dont l'icône elle-même est identique au saint personnage ou à l'événement sacré”

²³⁵ Cf. MALDINEY, 2013 p. 297. “L'intention de l'artiste byzantin était de préserver la réalité de l'image”.

²³⁶ “Les images byzantines ne sont pas référentielles. C'est là leur dimension négative, mais qui est en fait la négation d'une négation. Quant à leur dimension positive, c'est celle-là même que, dans le domaine du langage, R. Jakobson oppose à la fonction référentielle et qu'il nomme poétique”.

²³⁷ “[...] en résonance parce qu'il est ex-posé à cet espace et à ce temps, dans l'acte d'ex-sister à eux à travers son corps propre *animé*”.

²³⁸ “[...] non par le contenu de son apparence mais par l'acte de son apparaître”.

²³⁹ “[...]images realistes, désacralisées et, pour eux (non sans raison), déspiritualisées par un parti pris de similitude univoque entre le céleste et le terrestre”.

corresponder e já não está sintonizado de dentro para fora com a dinâmica deste verdadeiro receptáculo espacial que até agora foi para eles o espaço habitado da igreja. (MALDINEY, 2013, p.304, t.n.)²⁴⁰.

A imagem é, portanto, autônoma, autogenética (porque desprovida de referencial) e se estabelece num espaço que elimina as relações ilusionistas do realismo, como a perspectiva. Também abole a possibilidade de assumir pontos de vista diferentes, mas somente um ponto de vista imutável: aqui, assumir a capacidade de pontos de vista diferentes seria, em todos os casos, assumir que a imagem tenha referenciais fora dele. Os ícones bizantinos suprimem radicalmente sua relação com as imagens comuns. Mas é o espaço que fundamenta os mosaicos e que irá proporcionar esse índice sem referentes da sua estrutura óptica. Como afirma Maldiney, “todas as estruturas ópticas do espaço tendem a conferir à imagem uma estrutura ao mesmo tempo real e inobjetiva, eliminando todos os modos de representação e de apresentação das coisas como objetos, ou seja, eliminando a perspectiva” (MALDINEY, 2013, p.299, t.n.)²⁴¹. Analisando o mosaico da abside de *Saint-Apollinaire-in-classe*, Maldiney nos conduz à maneira como os elementos da imagem não são determinadas por similaridades entre eles, mas por uma construção rítmica que é composta pelos seus arcos, cores e luzes. Tomando as definições de linguagem poética de Jakobson, Maldiney relaciona o mosaico bizantino com uma atitude analítica característica da poesia: “A função poética [...] projeta o princípio da equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação. A equivalência é promovida ao posto de processo constitutivo da sequência” (JAKOBSON, R. Apud MALDINEY, 2013, p. 306, t.n.)²⁴². Assim sendo, os signos e símbolos dispostos no mosaico são escolhidos por sua modulação sequencial rítmica, que é acentuada de acordo com um modo de captura da visão em relação à obra: a estrutura hiperbólica da abside, a disposição dos seus arcos, o destaque das cores, os contrastes de tonalidades (principalmente “valores claros e descontínuos” que trazem um “princípio luminoso”):

o olhar capturado pela sequência horizontal de brancos (ovelhas e flores) no anel inferior da abside torna-se "capaz" de sua abertura, enquanto os brancos pontuais, apreendidos em vista marginal ao longo do quarto de esfera da abside, irradiam sua profundidade. O olhar não adere a uma superfície. Ele assombra um espaço. E este

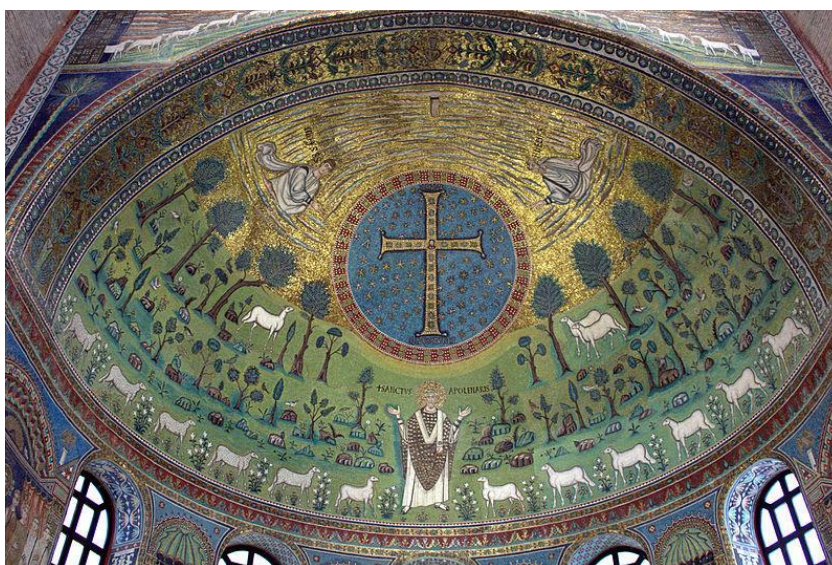
²⁴⁰ “[...] la recherche imitative de la ressemblance a pour corollaire le souci de créer l’illusion de l’espace qui affecte principalement les ícones portatives: l’espace de ces images devient illusoire parce que leur configuration n’a plus à s’accorder et n’est plus accordée de l’intérieur à la dynamique de ce réceptacle spatial réel qu’était jusqu’ici pour eles l’espace habité de l’église”.

²⁴¹ “Toutes les structures optiques de l’espace tendent à conférer à l’image une structure à la fois réelle et inobjective, en éliminant tous les modes de représentation et de présentation des choses comme objets, c’est-à-dire en éliminant la perspective”.

²⁴² “La fonction poétique, dit R. Jakobson, projete le principe de l’équivalence de l’axe de la sélection sur l’axe de la combinaison. L’équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence”.

espaço tem por primeiro princípio a energia luminosa da cor. Em virtude do poder abduativo do branco das doze ovelhas, o anel esférico inferior da abside tende a ficar em um plano vertical que a atravessa diretamente. Esse plano se junta ao do arco dianteiro cujo branco tem quase o mesmo valor. Segue a constituição de uma única superfície definida no alto pela curva do arco e embaixo pelo semicírculo inferior da abside, localizados, respectivamente, no plano vertical e no plano horizontal. A contradição é resolvida alongando essas duas curvas em duas ramificações da hipérbole, abertas uma para baixo e outra para cima - e que tendem a se encontrar infinitamente ao distender a abside para a direita e para a esquerda. Essa [a abside] ultrapassa os seus limites ao abrir-se para um espaço luminoso que transborda lateralmente o observador. (MALDINEY, 2013, p. 305, t.n.)²⁴³.

Figura 4 - Mosaico da abside de Saint Apollinaire en Classe, séc. VI.



Fonte:

A obra apresenta elementos pictóricos heterogêneos que só têm algum tipo de equivalência em seu próprio conjunto. Maldiney defende que o princípio genético dos mosaicos bizantinos é o seu próprio espaço interno: as imagens surgem de dentro do espaço e não de fora. Se houvesse alguma identidade precedente que as ligasse ao mundo, elas seriam abolidas ou refundadas. A composição das imagens não quer estabelecer nada além do seu ritmo interno, o qual está sempre consoante com o espaço diegético que o abriga. “A transformação da imagem, de esquema referencial em forma poética, depende da

²⁴³ “[...] le regard capte par la séquence horizontale de blancs (brebis et fleurs) à l’anneau inférieur de l’abside devient «capable» de son ouverture, tandis que les blancs ponctuels, appréhendés en vue marginale dans tout le quart de sphère de l’abside, em irradient la profondeur. Le regard n’adhère pas à une surface. Il hante un espace. Et cet espace a pour principe premier l’énergie lumineuse de la couleur. En vertu du pouvoir abductif du blanc des douze brebis, l’anneau sphérique inférieur de l’abside tend à se situer dans un plan vertical qui la traverse directement. Ce plan rejoint celui de l’arc en tête dont les blancs ont presque la même valeur. Il s’ensuit la constitution d’une surface unique définie en haut par la courbe de l’arc et en bas par le demi-cercle inférieur de l’abside, situés respectivement dans un plan vertical et dans un plan horizontal. La contradiction se résout par l’étirement de ces deux courbes en deux branches d’hyperbole ouvertes l’une vers le bas et l’autre vers le haut – et qui tendent à se rejoindre à l’infini en distendant l’abside à droite et à gauche. Celle-ci outrepasse ses limites en s’ouvrant en un espace lumineux qui déborde latéralement le spectateur”.

transformação dimensional do espaço que é seu meio; e essa metamorfose é precisamente da mesma natureza, senão da mesma ordem, que aquela que constitui o tema do mosaico: a Transfiguração” (MALDINEY, 2013, p.306, t.n.)²⁴⁴. Os signos dispostos na imagem não têm um mero caráter metafórico (como poderia-se dizer das doze ovelhas-apóstolos, por exemplo), mas marcam o corolário da presença de algo supostamente conhecido, isto é, a Transfiguração de Jesus: o momento do encontro do temporal com o eterno tendo na figura de Cristo o ser luminoso que possibilita esta conexão. O que a arte bizantina inaugura então é a instauração de um “campo de significação que funda a possibilidade desses diversos sentidos e esse campo de significação é um campo de presença” no qual “o espaço do cosmos se transforma em espaço da Glória” (MALDINEY, 2013, p.307, t.n.)²⁴⁵. O que determinará o aparecimento das formas é o ritmo das cores *por meio* do espaço que elas engendram. Não há um contorno que defina uma separação entre as formas e o fundo, as formas saem do fundo de cores para aí sim expressar “os momentos direcionais e tensionais mais estáveis”. Os mosaicos utilizam um princípio de alterações de uma mesma tonalidade de cor, o qual inaugura a modulação cromática na pintura. Essa modulação será a responsável por possibilitar a radiação de luz na imagem e gerar um espaço pictórico singular. Maldiney chega a afirmar que a associação da escala de cores utilizada pelo período bizantino só será reencontrada com toda nitidez na pintura pós-Seurat, no século XIX²⁴⁶.

É isso o que mais importa para Deleuze: a arte bizantina proporciona uma mudança significativa em relação ao esquema forma e fundo. O segundo plano se torna determinante quando sai do seu fundo de luz e sombras. O espaço do segundo plano é um espaço onde a luz e a sombra se tornaram independentes da forma: é a forma que dependerá da repartição entre luzes e sombras. “É uma inversão radical do espaço grego”. O espaço bizantino inverte perfeitamente o espaço grego, é a sua própria antítese. Nos mosaicos, tudo sai do fundo e a visão é distanciada. “O mosaico se funde a um nicho e têm estas figuras devoradoras aos olhos” (PCD, p.210, t.n.)²⁴⁷.

²⁴⁴ “La transformation de l’image, de schème référentiel en forme poétique, dépend de la transformation dimensionnelle de l’espace qui en est le milieu; et cette métamorphose est précisément de même nature, sinon de même ordre, que celle qui constitue le thème de la mosaïque: la Transfiguration”.

²⁴⁵ “[...] le champ de signification qui fonde la possibilité de ces divers sens et ce champ de signification est un champ de présence” e “[...] l’espace du cosmos se transforme en espace de la Gloire”.

²⁴⁶ Cf. MALDINEY, 2013, pp.309,310.

²⁴⁷ “Es una inversión radical del espacio griego” e “[...] el mosaico se hunde en un nicho y tienen estas figuras devorantes a los ojos”.

2.5.4 – A liberação do fato pictórico: Michelangelo e o maneirismo

Como vimos no início do capítulo, Deleuze argumenta a partir de alguns artistas modernos que o *dado* pré-pictórico é o clichê, o mundo assombrado pelos fantasmas, tudo aquilo que os pintores devem romper, ultrapassar, desfazer. Permanecer nesse nível é se perder ou deixar-se levar pela mediocridade criativa. Somente optando pela destruição ou deformação dos clichês é que um pintor consegue dominar o fato pictórico. O clichê é um problema moderno, mas que tem sua gênese situada historicamente após a invenção da tipografia: *clicher*, do francês, remete-se a ação de imprimir textos e imagens por meio da máquina tipográfica, cuja matriz gravada em placa metálica se destina a tais fins²⁴⁸. Apesar de a máquina tipográfica ter sido uma invenção do século XVI, a popularização da expressão tal como a conhecemos ocorreu bem depois. O uso corrente da expressão denota justamente essa imagem de repetição mecanizada de um padrão reproduzindo efeitos banais, lugares-comuns.

Se por um lado o uso corrente da expressão *clichê* é moderno, por outro o fato pictórico perpassa toda a história da pintura. Com efeito, o fato pictórico existe desde sempre (ainda que de maneira latente, quando obscurecido pelos códigos de uma determinada época, etc) e é decisivo para a pintura; mas o pintor italiano é, para Deleuze, o primeiro a nos mostrá-lo efetivamente: Michelangelo teria sido o artista responsável por dar visibilidade (e vitalidade) ao fato pictórico. O artista florentino nutria uma grande indiferença quanto ao tema ou o objeto representado: o tema era para Michelangelo, ou talvez para todos os pintores, uma espécie de clichê, uma frequência imagética trivial da pintura que era preciso combater para se conquistar o fato. “[...] a indiferença ao tema explode. Entendam, só da indiferença para com o tema que pode surgir o fato pictórico, a pintura engendrando o seu próprio fato” (PCD, p.67, t.n.)²⁴⁹. E o que é esse fato pictórico que Michelangelo encontra, subjacente aos códigos pictóricos dominantes de sua época? *Os corpos*. Como n’*A Sagrada Família*, o que ele consegue transmitir, tornar visível, é o corpo serpenteado, seus pequenos delírios, seus espasmos. “E qual é o fato? Que há três corpos. O menino Jesus está como que sobre o ombro da Virgem. As três figuras estão tomadas por uma espécie de movimento de serpentina. Vê-se de imediato, eles o têm no espírito, vocês verão” (PCD, p.67, t.n.)²⁵⁰. O que

²⁴⁸ Cf. GRIMWOOD, 2017, p. 92.

²⁴⁹ “[...] la indiferencia hacia el tema estala. Comprendan, es solamente de la indiferencia hacia el tema que puede salir el hecho pictórico, la pintura engendrando su propio hecho”.

²⁵⁰ “Y cuál es el hecho? Que hay tres cuerpos. El pequeño Jesús está como sobre el hombro de la Virgen. Las tres figuras están tomadas en una especie de movimiento de serpentina. Lo ven de inmediato, lo tienen en el espíritu, lo verán”.

veremos na sequência é uma tentativa de estabelecer um conceito de maneirismo a partir da obra de Deleuze. Talvez o mais complexo destes espaços-sinais que propusemos até agora, pois as referências feitas ao artista italiano em seus cursos são esparsas e às vezes não muito precisas. Consideramos correta a afirmação de Sjoerd van Tuinen de que “embora a noção de maneirismo seja recorrente em vários dos escritos de Deleuze, ela nunca é desenvolvida de forma sistemática” (TUINEN, 2014, p.166, t.n.)²⁵¹. Foi também a conclusão a que chegamos ao tentar mapear as passagens em que ele relaciona Michelangelo e os maneiristas, não só nos seus cursos, mas também ao longo de sua obra. Dada a extrema importância e entusiasmo como escreveu e falou a respeito do maneirismo de forma geral e de Michelangelo em particular, consideramos que este trabalho ficaria incompleto se não tentássemos resolver este enigma: por que o maneirismo e Michelangelo foram tão citados e, no entanto, tão pouco elaborados em algumas de suas obras? Com o auxílio do comentador acima citado, um encontro fortuito durante o processo de pesquisa, tentaremos a seguir dar uma costura a esse grande (e despedaçado) corpo sem órgãos deleuzo-maneirista, começando por essa citação, oriunda dos seus cursos em torno da pintura:

Há um tema que acabou virando escola, uma escola da qual Michelangelo pode ser considerado fundador, ou pelo menos, co-fundador e que durará muito tempo depois dele. Nós os chamamos de maneiristas. Por que eles foram chamados assim? É que os corpos têm atitudes muito contorcidas. No limite, são muito artificiais. Por exemplo, na *Sagrada Família*, os quatro personagens ao fundo. Muito artificiais, muito afetados, às vezes com encantos homossexuais, às vezes contorcidos (PCD, p.68, t.n.)²⁵².

²⁵¹ “Although the notion of Mannerism recurs in several of Deleuze’s writings, it is never developed in a systematic way”.

²⁵² “Hay un tema de escuela, se ha designado toda una escuela en la cual Miguel Ángel es tomado como fundador, co-fundador al menos, y que se prolongará mucho después de él. Los llamamos los maneiristas. Por qué se han llamado así? Es que los cuerpos poseen actitudes muy contorneadas. En el limite, son muy artificiales. Por ejemplo en la *Sagrada Familia*, los cuatro personajes del fondo. Muy artificiales, con muchos encantos, a veces encantos homossexuales, a veces encantos contorsionados”. Deleuze refere-se aqui às figuras ao fundo (seis, e não quatro como afirmado por ele no seminário), figuras que estão totalmente deslocadas do tema da *Sagrada Família*, o que o levou a sustentar a indiferença do pintor quanto ao tema. Mas em *Francis Bacon, lógica da sensação*, lemos: “(...) em Michelangelo encontra-se uma potência que deriva diretamente [do] espaço manual: a maneira como o corpo ultrapassa ou desorganiza o organismo. É como se os organismos estivessem tomados por um movimento turbilhonar ou serpenteado que lhes dá um mesmo ‘corpo’, ou os une em um mesmo ‘fato’, independentemente de qualquer relação figurativa ou narrativa” (FB, p.122/pp. 130-131).

Figura 5 - A Sagrada Família, entre 1504 e 1505.



Fonte:

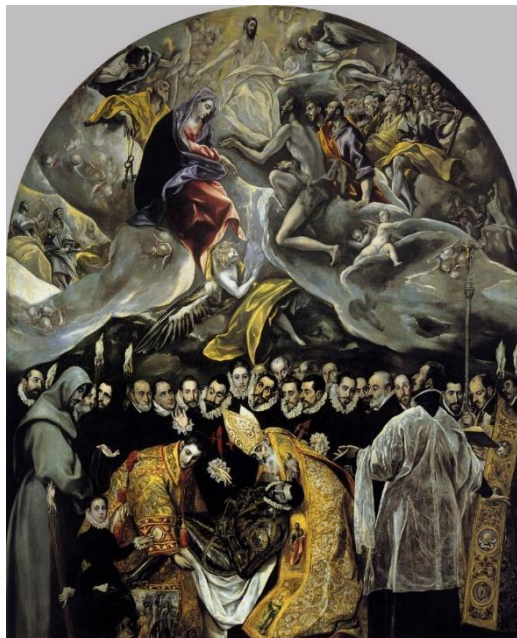
Em *Francis Bacon, lógica da sensação*, Deleuze cita o maneirismo de maneira explícita, trazendo como exemplo nas primeiras páginas um pintor influenciado por Michelangelo. O maneirismo o interessa de modo particular pois corrobora as teses que apresenta em seu livro sobre a pintura não-ilustrativa. Trata-se do vínculo entre o elemento pictórico e o sentimento religioso na pintura antiga²⁵³. A título de exemplo, sugere um exame da obra *O enterro do conde de Orgaz* (1587) de El Greco. O quadro é dividido por uma linha horizontal que divide o plano terrestre do celeste, o reino dos homens e dos céus. Na parte inferior, ainda que se presentifiquem certas deformações corporais, em especial um alongamento de certa forma aberrante, o que prevalece é uma narração ou uma figuração representando o enterro do conde. No nível superior, vemos o conde sendo recebido por Cristo, e uma total libertação das figuras, na qual a medida e a proporção não têm mais lugar. Nele,

as Figuras se erguem e se alongam, afinam-se desmesuradamente, livres de toda coação. Apesar das aparências, não há mais história a ser contada, as Figuras são libertadas de seu papel representativo, entram diretamente em relação com uma ordem de sensações celestes. Foi isso que a pintura cristã já havia encontrado no sentimento religioso: um ateísmo propriamente pictórico, onde se poderia tomar ao pé da letra a ideia de que Deus não deveria ser representado. E, com efeito, com

²⁵³ Utilizamos aqui de maneira arbitrariamente generalizada a expressão “pintura antiga”, pois Deleuze assume que essa relação com o sentimento religioso e certa dependência da produção artística já estavam presentes também nos mosaicos bizantinos, embora a situação do *cinquecento* italiano tenha modificado de maneira radical e determinante os rumos da história e do pensamento artístico posteriores – o que nos dá mais um motivo em virtude do qual o maneirismo deve merecer toda atenção. Cf. PCD, p. 68.

Deus, mas também com o Cristo, a Virgem, e também com o Inferno, as linhas, as cores e os movimentos se libertam das exigências da representação (FB, p.18/p.18).

Figura 6 - El Greco – O enterro do Conde de Orgaz, 1587.



Fonte:

Deleuze quer chamar a atenção aqui para o fato de que as consequências da “querela das imagens” na Idade Média, sobre a possibilidade ou não da representação imagética de Deus, acabaram por desmentir a crença de que o sentimento religioso fornecia a base da figuração na pintura antiga. Ao contrário, a fé cristã tornou possível a liberação das Figuras para além da figuração. O filósofo cria essa arguta imagem paradoxal dos maneiristas como verdadeiros “ateus selvagens” que rondam o Cristianismo. A religião cristã, como condição de possibilidade (porque calcada em dogmas que condicionam determinadamente o tipo de paisagem mental possível que envolve aquilo que o artista representa na tela, em murais ou esculturas), acaba se tornando agente de um empirismo transcendental disruptivo, que faz eclodir um ateísmo pictórico dentro de seu próprio seio. “A maneira como arrancam o cristianismo de toda figuração e de toda narração para dele extrair um fato pictórico é o que se apreende desse tema” (PCD, p.68, t.n.)²⁵⁴. Não por acaso, Deleuze faz um elogio eloquente a Michelangelo ao término de seu *Francis Bacon*:

Talvez Michelangelo seja, na história da pintura, o mais capaz de nos fazer apreender claramente a existência de tal fato. “Fato” significa, antes de tudo, que

²⁵⁴ “La manera en que arrancan el cristianismo de toda figuración y de toda narración para extraer de él un hecho pictórico es lo que se habrá aprehendido de ese tema”.

várias formas são efetivamente apreendidas numa mesma Figura, indissolúvelmente, tomadas numa espécie de serpentina, como acidentes necessários que subiram na cabeça ou nas costas uns dos outros. Como na *Sagrada Família*: as formas podem então ser figurativas, e os personagens ter ainda relações narrativas; todos esses laços desaparecem em favor de um *matter of fact*, de uma ligadura propriamente pictural (ou escultural) que não conta mais história alguma e só representa seu próprio movimento, fazendo coagular elementos de aparência arbitrária em um único jato contínuo (FB, p.150/pp.160,161).

Não obstante a referência elogiosa, situada num momento de conclusão, as linhas de Deleuze a respeito do maneirismo parecem insuficientes, tanto em seu livro acerca de Francis Bacon quanto em suas aulas. Recorremos, pois, a um artigo do autor Sjoerd van Tuinen que avança de maneira elucidativa sobre este tema no pensamento deleuzeano. Em *Maneirism, Baroque and Modernism: Deleuze and the essence of art*²⁵⁵, somos apresentados a argumentos muito sólidos que apontam para o surgimento do maneirismo como um predecessor da arte moderna. Tuinen concorda com Deleuze que o seu grande expoente teria sido mesmo Michelangelo²⁵⁶, apesar de o século de florescimento do estilo maneirista ser o seguinte, o dezesseis. Historicamente, o início deste século ficou conhecido por suas grandes esperanças nos ideais humanistas de perfeição e harmonia, ideais característicos do Renascimento Cultural. Mas o desenrolar do século XVI ficou também marcado pelo surgimento do capitalismo, pela miséria e pela doença causadas pela aceleração demográfica nas grandes cidades europeias, além de “uma crise de fé e consciência que culminou com o encerramento do Concílio de Trento em 1563, a ascensão do absolutismo e da Inquisição e, claro, o saque de

²⁵⁵ TUINEN, 2014.

²⁵⁶ Deleuze, em um curso sobre Leibniz de 1987, ao reconhecer as dificuldades dos historiadores da arte em definir o maneirismo, questiona: “Quem sabe a filosofia nos dê um sentido muito simples para definir o maneirismo?” (In: <https://www.webdeleuze.com/textes/147> e TUINEN, 2014, p.166). Tuinen apoia a fala de Deleuze de que talvez a filosofia tenha ferramentas úteis para seu constructo: “Em vez de reproduzir, historicizar ou mesmo resumir todas as controvérsias que abundam na determinação de sua extensão, levo a sério a afirmação de Deleuze de que um conceito filosófico em si não contém extensão nem compreensão, e que seu poder reside exclusivamente na heterogênesse de sua intensão preensiva - isto é, nas tendências singulares que ele reúne de acordo com 'a lógica do E' ao invés do 'É' [...] De fato, os conceitos filosóficos não têm uma identidade eterna nem uma história real, mas apenas o devir virtual que eles *constroem* e *concretizam*. [...] O critério para conceitos bem feitos, argumenta Deleuze, não reside na analogia, semelhança, oposição ou mesmo na compossibilidade de seus referentes (a exoconsistência de materiais e fontes), mas sim no 'máximo de variáveis que eles permitem' [...], sua variabilidade interna ou endoconsistência. Isso significa que os conceitos filosóficos sempre correspondem a uma multiplicidade, um sistema de trajetórias entrelaçadas, conectadas, bifurcadas [...]. Dado o pandemônio de determinações mutuamente contraditórias do maneirismo e seus vários retornos no modernismo, devemos buscar reconexões sistemáticas entre eles em uma nova ordem virtual. Se o maneirismo se distingue do Renascimento e do Barroco pela extrema variedade de estilos, não é motivo para se abster de usar o termo, como alguns o diriam [...], mas pelo contrário é motivo para construí-lo novamente. [...] Em jogo está o maneirismo não como objeto de investigação, mas como campo de atuação e pensamento criativo - uma fatia do caos transformada em acontecimento consistente. Sem querer competir com os historiadores da arte, mas relacionando-se tanto quanto possível com a recepção histórica das obras de arte, a questão aqui não é *o que* é o maneirismo, mas o que os maneiristas *fazem* ou *como* trabalham” (TUINEN, 2014, p.169, t.n.).

Roma” (TUINEN, 2014, p.168, t.n.)²⁵⁷. Como consequência dos fatos históricos o “artista maneirista se encontrou ‘alienado’ em uma situação de desenraizamento social”²⁵⁸ (ibid.). Citando o historiador da arte Max Dvôrák, Tuinen sustenta que tamanha desestabilização socioeconômica provavelmente desencadeou um inevitável ceticismo por parte da maioria dos artistas da época, desembocando numa “catástrofe espiritual” – e em certa medida, esta catástrofe espiritual teria contagiado o temperamento artístico até a modernidade:

Pode-se falar de uma catástrofe espiritual, que precedeu a política, e que consistiu no colapso dos antigos sistemas e categorias de pensamento dogmáticos, mundanos, eclesiásticos, científicos e artísticos. O que observamos com Michelangelo e Tintoretto no campo limitado dos problemas artísticos serve de critério para toda a época. Os caminhos que até então conduziam ao conhecimento e à construção de uma cultura espiritual, foram abandonados, resultando num aparente caos, tal como a nossa época nos parece caótica. (DVÓRÁK. Apud TUINEN, 2014, p.167, t.n.)²⁵⁹.

Curiosa escolha de palavras por parte de Dvôrák (catástrofe, caos), que nos faz pensar o quanto as tentativas de escapar do dogmatismo representativo são muitas vezes resultantes de uma irrupção cética que desordena a boa forma e os limites da representação. No caso dos primeiros pintores maneiristas, uma série de fatores de desordem social contribuiu para acender a centelha ocasional – e necessária – para que a pintura fosse pensada de maneira inusual em relação ao tema representado. Tuinen lembra que Michelangelo foi orientado pelo artista Leon Battista Alberti a não confiar muito em seu próprio gênio e limitar-se à grande ordenação da natureza como modelo. Por seu lado, Michelangelo “confiava em seu *ingegno* – o poder de sua mente artística para melhorar a natureza em vez de apenas imitá-la” (TUINEN, 2014, p.170, t.n.)²⁶⁰. Escultor de formação, Michelangelo chegou até mesmo a recusar a proposta de pintar a Capela Sistina em princípio, sob a alegação de que não era um pintor²⁶¹. E talvez, justamente por ter tido uma formação artística em que o trabalho manual é

²⁵⁷ “[...]a crisis in faith and conscience that culminated with the closure of the Council of Trent in 1563, the rise of absolutism and the Inquisition, and of course the sack of Rome” e “As a consequence, the mannerist artist found himself ‘alienated’ in a situation of social uprooting”.

²⁵⁸ Deleuze e Guattari vão além e afirmam que a crise começa já no século XV em Veneza: “[...] em meados do século XV, quando o capitalismo veneziano enfrenta os primeiros sinais de declínio, algo eclode nessa pintura: dir-se-ia que um novo mundo se abre, uma *outra* arte, em que as linhas se desterritorializam, em que as cores se descodificam, de modo que passam a remeter tão somente às relações que elas mantêm entre si e com as outras. Nasce uma organização horizontal ou transversal do quadro, com linhas de fuga ou de abertura” (AO, pp.442/p.489).

²⁵⁹ “One could speak of a spiritual catastrophe, which preceded the political one, and which consisted of the collapse of the old, worldly, ecclesiastically, scientifically and artistically dogmatic systems and categories of thought. What we observe with Michelangelo and Tintoretto on the limited field of artistic problems was the criterion of the whole age. The paths which until then had led to knowledge and to the construction of a spiritual culture, were abandoned, with the result na apparent chaos, just like our own age appears to us as chaotic”.

²⁶⁰ “[...] relied on his *ingegno* – the power of his artistic mind to improve nature instead of merely imitating it”.

²⁶¹ Cf. GOMBRICH, 2015, p. 307.

preponderante, os seus princípios de figuração promoveram uma mudança radical no plano pictórico hodierno, orientado exclusivamente pela visão. Depois de Michelangelo, o plano pictórico começa a se alterar, se desviando para o tátil, o manual. Pois, enquanto a representação clássica prima por uma inteligibilidade da matéria, em que o tema deve ser primeiro “visto” pelo olho do intelecto para só depois o artista dar início ao trabalho manual, o maneirismo, “a *maniera* italiana, derivada de *mano*, mão – estabelece uma ‘zona frenética na qual a mão não é mais guiada pelo olho e é forçada à vista como outra vontade’” (TUINEN, 2014, p.170, t.n.)²⁶². Como consequência,

o que o maneirismo descobre reflexivamente, em termos deleuzeanos, é a ideia como 'diagrama' virtual ou 'máquina abstrata' da arte – não daquilo que o artista é autor, mas do conjunto de signos assignificantes e não representativos do material que ele põe a trabalhar e do qual ele depende. A questão da criatividade é como saímos dessas disposições, inclinações ou tendências virtuais da matéria ainda não formada para sua consolidação em uma forma sem submetê-la às ilusões transcendentais da subjetividade ou possibilidade pré-formada. [...] a resposta se encontra na noção de maneira ou estilo (TUINEN, 2014, p.170, t.n.)²⁶³.

Para que fique mais claro o que é esse novo empreendimento pictórico trazido pelo maneirismo, devemos nos lembrar de algumas características da arte do período anterior, renascentista, principalmente da Alta Renascença. Esse período é caracterizado pelo espaço ótico, onde é preciso traduzir a realidade exatamente como se apresenta aos olhos. Os artistas desse período (entre os quais Rafael, Ticiano e Leonardo da Vinci) estudaram com muito afinco as leis matemáticas da perspectiva, da proporção e da harmonia em suas obras. A presença do espírito científico da época também foi decisiva para a formação desses artistas, para quem a natureza devia ser dominada pelo cálculo humano: daí os estudos de geometria, anatomia e, mais ainda, a relação da representação como organização e organismo. Pois a renascença – ao defender a primazia da visão e, conseqüentemente, a técnica da representação tridimensional, que possibilita a ilusão da espessura e profundidade das figuras – se *organiza pela semelhança da percepção*, evitando assim a incidência da Diferença constitutiva das sensações. Coordenadas pela classificação reflexiva, as imagens renascentistas são submetidas não só à semelhança da percepção como também à analogia do juízo, visando a sua boa

²⁶² “[...] the Italian *maniera* deriving from *mano*, hand – sets up a ‘frenetic zone in which the hand is no longer guided by the eye and is forced upon sight like another will’”.

²⁶³ “[...] what Mannerism reflectively discovers, in Deleuzean terms, is the idea as virtual ‘diagram’ or ‘abstract machine’ of art – not what the artist is the author of, but the set of assignifying and nonrepresentative signs of the material that he puts to work and on which he relies. The question of creativity is how we go from these virtual dispositions, inclinations or tendencies of still unformed matter to their consolidation in a form without submitting to the transcending illusions of subjectivity or preformed possibility. [...] the answer lies in the notion of manner or style”.

adequação aos ideais da representação ou da conformidade metódica daquilo que é percebido pela visão. A arte da renascença garantiria, assim, o *ideal* da boa ordem dos corpos e da natureza para o espectador, ao assegurar a dignidade ontológica da semelhança, ao se proteger da ameaça catastrófica da diferença. “A diferença só deixa, com efeito, de ser um conceito reflexivo e só reencontra um conceito efetivamente real na medida em que designa catástrofes: sejam rupturas de continuidade na série das semelhanças, sejam falhas intransponíveis entre estruturas análogas. Ela só deixa de ser reflexiva para tornar-se catastrófica” (DR, p.52/p.65). Ou seja, a diferença, insubmissa ao aparato perceptivo, ao atingir o corpo unicamente por meio da sensibilidade, escapa do seu aprisionamento cognoscente, desestabilizando a reta ordenação da semelhança e da analogia representacionais. A representação orgânica seria, portanto, aquela que impõe à diferença as exigências de uma classificação em que

as grandes unidades [...] são determinadas segundo relações de analogia que supõem uma escolha de caracteres operada pelo juízo na representação abstrata e, ao mesmo tempo, as pequenas unidades, os pequenos gêneros ou espécies, são determinadas numa percepção direta das *semelhanças* que supõe uma continuidade da intuição sensível na representação concreta. Mesmo o neo-evolucionismo reencontrará estes dois aspectos, ligados às categorias do Grande e do Pequeno, ao distinguir grandes diferenciações embriológicas precoces e pequenas diferenciações tardias, adultas, intra-específicas ou específicas. [...] ambos constituem os limites da representação orgânica e *requisitos* igualmente necessários para a classificação: a continuidade metódica na percepção das semelhanças não é menos indispensável que a distribuição sistemática no juízo da analogia. Mas, tanto de um ponto de vista quanto do outro, a Diferença aparece apenas como um *conceito reflexivo* (DR, p.51/pp.64,65).

O que ocorre no classicismo, portanto, é que o princípio de “naturalismo” almejado pelos artistas não passa de um falseamento, do ponto de vista de uma lógica da sensação.

Ordenado pelo princípio subjetivo da representação, torna-se impossível dizer que a arte renascentista promove uma imitação da natureza, mas sim a continuidade das operações orgânicas desencadeadas pelo processo cognitivo do sujeito²⁶⁴. Ora, toda representação está em relação com um objeto – relação esta que resulta na forma da representação, conformando o objeto percebido aos ditames da cognição. Logo, se um objeto percebido é organizado

²⁶⁴ Vale lembrar que uma das características centrais da Renascença é o antropocentrismo: o homem é tido como a mais perfeita obra da natureza e ponto de partida de toda criação. O homem vitruviano de Leonardo da Vinci, expressando o ideal classicista de harmonia das formas, a perfeição das proporções e a simetria do corpo humano, é um exemplo de como o princípio da representação orgânica foi fundamental para a prática artística da época. Outro exemplo bastante conhecido do modelo antropocêntrico é a passagem em que Shakespeare, pela voz de Hamlet, louva os ideais humanistas (Ato II, cena II): “What piece of work is man! How noble in reason! how infinite in faculties! in form and moving, how express and admirable! in action how like an angel! in apprehension, how like a god!” (SHAKESPEARE, 2004, pp.78,79).

formalmente, “ é porque a forma da representação é antes de tudo orgânica, é porque a forma da representação exprime antes de tudo a vida orgânica do homem como sujeito” (FB, p.118/p.126). A arte renascentista, portanto, termina por operar todo um *regime de naturalização transcendental do organismo* (pela semelhança da percepção e pela analogia do juízo) – regime este *instaurado subjetivamente*, por intermédio do mecanismo cognitivo e *aplicado* a suas técnicas e regras de perspectiva e proporção. “Em contraste, o maneirismo desnatura o regime orgânico-transcendental do classicismo ao estabelecer um espaço 'háptico' em que há apenas uma 'profundidade rasa' ou uma 'espessura' quase escultural que simultaneamente separa e entrelaça o primeiro plano e o fundo” (TUINEN, 2014, p.173, t.n.)²⁶⁵. É em torno desse particular que surgem as críticas do historiador da arte Wilhelm Worringer. Em sua tese *Abstraktion und Einfühlung*, Worringer critica fortemente as concepções mal-entendidas da ideia de “naturalismo empático” herdadas do Renascimento europeu. Ele entende que tais ideias, na prática, indicam um verdadeiro sintoma do declínio da arte. Assim como objetiva Deleuze, tratando de lembrar que o objeto representado passa antes pela forma subjetiva da representação, Worringer lamenta a superestimação da arte renascentista: “ao invés de nos determos no aspecto psíquico da gênese das obras, prendemo-nos à aparência exterior e começamos a extrair dela uma série de verdades incontestáveis que, no entanto, de um ponto de vista mais elevado, um dia se mostraram obsoletas” (WORRINGER, 1986, p.64, t.n.)²⁶⁶. Buscando elucidar essa gênese psíquica, a partir de uma perspectiva reelaborada da “vontade da arte” (a *Kunstwollen* de Alois Riegl, torna-se *Formwille*), Worringer percebe que por trás do suposto ideal do naturalismo renascentista, de objetificação da natureza através da arte, esconde-se um prazer em ver representado o próprio organismo humano. Com isso, ele pretende mostrar que o que se entende por naturalismo é um erro: tal estilo não passa de uma abstração psicológica, uma vontade artística que, escamoteada por técnicas de aprimoramento da imitação do mundo supostamente exterior, cria ilusões e exprime, na verdade, a vitalidade orgânica subjetiva do artista, “a fim de procurar, em toda criação, uma espécie de cena ao sentimento vital, onde ele pôde exercer sem entraves sua livre atividade” (WORRINGER, 1986, pp.62,63, t.n.)²⁶⁷.

²⁶⁵ “By contrast, Mannerism denaturalizes the organic-transcendental regime of classicismo by setting up a ‘haptic’ space in which there is only a ‘shallow depth’ or an almost sculptural ‘thickness’ that simultaneously separates and intertwines foreground and background”.

²⁶⁶ “[...] au lieu de pousser l’analyse jusqu’au procès psychique de la genèse de l’œuvre, l’on s’em tint à son apparition extérieure et l’on se mit à extraire de celle-ci une foule de vérités inconstestées qui devaient pourtant, d’un point de vue supérieur, se révéler un jour caduques”.

²⁶⁷ “[...] afin de procurer, en toute création, une sorte de scène au sentiment vital, où il pût exercer sans entraves sa libre activité”.

O pressuposto psíquico desse naturalismo não era, portanto, a alegria lúdica e banal experimentada na concordância da apresentação artística com o objeto, mas a necessidade de encontrar a felicidade na misteriosa potência da forma orgânica, onde se poderia desfrutar com maior intensidade de seu próprio organismo. A arte era, de fato, prazer próprio objetificado. (WORRINGER, 1986, p.63, t.n.)²⁶⁸.

Essa vontade de arte, expressa por meio da representação orgânica, supõe, portanto, que o grau de identidade da obra com o mundo e a vida real se torne o fiel da balança e a finalidade da arte. Por isso, até mesmo leigos em arte passaram a avaliar as obras de arte de acordo com o sucesso atingido na expressão desse suposto naturalismo²⁶⁹. Mas os pressupostos dessa vontade de arte não param por aí: ao ser fiel a um princípio da obra de arte como um *organon*, a figuração também tem papel determinante. Era importante que o que fosse representado contasse uma história, uma narrativa, era preciso que o representado dramatizasse uma determinada cena. Gombrich relata a história do mural *A última ceia* de Da Vinci, que cobre a parede do mosteiro de Santa Maria delle Grazie, em Milão. Ele nos chama a atenção para o quanto o julgamento da fidelidade à vida real representada na obra constitui um primeiro nível a ser avaliado, geralmente o nível que o leigo consegue atingir, como primeira reação. Assim, como Deleuze diz, a ilustração em pintura requer o seu segundo estágio: além de buscar representar a partir de um modelo (mais subjetivo do que propriamente objetivo), a pintura ilustrativa sempre narra uma história, há sempre um drama particular que envolve o tema representado. Gombrich mostra como a reprodução de Da Vinci d'*A última ceia* cria uma dependência direta das escrituras bíblicas, sobrecodificando nas figuras ritmos e gestos que desempenham a dramaticidade dessa narrativa, fazendo o quadro cumprir uma função ilustrativa e sensacional²⁷⁰. A passagem é um pouco longa, mas detalhadamente reveladora dessa “axiomática propriamente pictural” (AO, p.443/p.490) exercida pela arte da Renascença:

Uma vez suficientemente admirada a extraordinária ilusão de realidade, os monges passariam a considerar o modo como Leonardo apresentara a história bíblica. Nada havia nesse afresco que se assemelhasse às representações anteriores do mesmo tema. Nas versões tradicionais, viam-se os apóstolos calmamente sentados à mesa numa fila – apenas Judas segregado dos demais –, enquanto Cristo administrava

²⁶⁸ “Le pré-supposé psychique de ce naturalisme n’était donc pas l’ajouie ludique et banale éprouvée devant l’accord de la présentation artistique avec l’objet, mais le besoin de trouver un bonheur dans la mystérieuse puissance de la forme organique, où l’on pouvait jouir avec une intensité accrue de son propre organisme. L’art était bel et bien jouissance de soi objectivée”.

²⁶⁹ Cf. Gombrich, 2015, p. 296.

²⁷⁰ Recorde-se de que Deleuze opõe a sensação ao sensacional: “A sensação é o contrário do fácil e do lugar-comum, do clichê, mas também do ‘sensacional’, do espontâneo etc” (FB, p.39/42). Mais adiante, ele diz que Bacon sempre quis eliminar dos seus quadros o sensacional, “quer dizer, a figuração primária daquilo que provoca uma sensação violenta” (FB, p.42/45). Ou seja, o sensacional é uma representação que transporta uma forte carga dramática e por isso se oporia à sensação, que atinge antes e diretamente o corpo e o sistema nervoso.

serenamente o Sacramento. A nova pintura era muito diferente de todas as outras. Há nela drama, teatralidade, excitação. Leonardo, como Giotto antes dele, revertera ao texto das Escrituras e se esforçava por visualizar como teria sido a cena quando Cristo disse: ‘Em verdade vos digo que um dentre vós me trairá.’ E eles, muitíssimo contristados, começaram um por um a perguntar-lhe: ‘Porventura sou eu, Senhor?’ (Mateus XXVI, 21-2). O Evangelho de S. João acrescenta: ‘Ora ali estava, conchegado a Jesus, um dos seus discípulos, aquele a quem Ele amava. A esse fez Simão Pedro sinal para que indagasse a quem Ele se referia.’ (João XIII, 23-4). São essas interrogações e esses sinais que trazem movimento à cena. Cristo acabou de pronunciar as palavras trágicas, e os que estão a Seu lado recuam horrorizados ao ouvir a revelação. Alguns parecem protestar seu amor a Jesus e sua inocência, outros discutem gravemente a quem o Senhor poderia se referir, outros ainda parecem aguardar uma explicação para o que Ele disse. S. Pedro, o mais impetuoso deles, precipita-se para S. João, que se senta à direita de Jesus. Ao segredar algo ao ouvido de S. João, empurra inadvertidamente Judas para diante. Judas não está segregado dos demais e, no entanto, parece isolado. É o único que não gesticula nem faz perguntas. Inclina-se para diante e ergue os olhos com desconfiança ou cólera, um contraste dramático com a figura de Cristo, calmo e resignado em meio a esse crescente alvoroço. (GOMBRICH, 2015, p.296).

Figura 7 - Leonardo da Vinci – A última ceia, entre 1495-1497.



Fonte:

O que o maneirismo fará, portanto, é desorganizar o regime ótico classicista – responsável pelas boas regras intelectivas da geometria e da organicidade, do princípio orgânico-transcendental – ao permitir a liberação de algo que já estava presente em outro tipo de plano pictórico cuja lógica não é mais a tridimensional, mas de espessura ou de superfície: o espaço háptico. Promovendo um desarranjo das regras plásticas em vigência, o maneirismo começa a refundar os princípios onde os planos (altura e largura) valerão mais do que a perspectiva: os contornos terão um tratamento diferente daquele orientado pelos princípios orgânicos e a narrativa é deixada de lado em favor de um meneio singular da Figura. Mas, mais do que a guinada para uma diferença meramente técnica, importa o que o maneirismo alcança ao desorganizar os planos e ao deformar os corpos. Guiados pela potência háptica da pintura, os maneiristas conquistam a visibilidade de movimentos transespaciais, ocultados até

então pelo código da continuidade tridimensional, vigente na escola renascentista. Quer dizer, o maneirismo consegue conquistar enfim o fato pictórico, a sensação que subjaz ao organismo, “o corpo de uma espiritualidade háptica [...]. Não se trata do espiritual no sentido religioso ou mesmo teológico, contra algo material ou de alguma forma significando o ‘puramente’ espiritual, mas no sentido de uma vitalidade que precede o corpo estendido ou o organismo” (TUINEN, 2014, pp. 173,174, t.n.)²⁷¹. Em outras palavras, o que o maneirismo consegue tornar visível é *o corpo sem órgãos*. Contra a axiomática pictural renascentista, que “estrangula as fugas, fecha o conjunto sobre as relações transversais entre linhas e cores” (AO, p.443/p.490), o maneirismo inicia um processo de descodificação dos fluxos de pintura, introduzindo linhas anômalas e extravagantes, retorcendo os corpos e desfazendo os significantes da ilustração. “O corpo de Cristo é maquinado por todos os lados e de todas as maneiras, puxado de todos os lados, desempenhando o papel do corpo pleno sem órgãos, lugar de enganche para todas as máquinas de desejo, lugar de exercícios sadomasoquistas onde ressalta a alegria do artista” (AO, p.443/p.489). E mesmo que historicamente o maneirismo mantenha-se cristão, seus artistas traem o regime significante vigente da época, como afirma Tuinen²⁷². Não importa mais representar *o tema* da transcendência do espírito, e sim *como* o espírito se expressa diretamente por intermédio das sensações. É também o que Tuinen aponta na sua leitura do *Doni Tondo (A sagrada família)* – um devir-alucinatório que arrasta os códigos hodiernos para os seus limites, para além da medida, do cálculo ou da cadência, abrindo um buraco, um possível que atravessa o espaço-sinal renascentista estratificado, permitindo a passagem da instabilidade dos movimentos anômalos do caos:

O caráter alucinatório do *Doni Tondo* é o resultado de uma vontade espiritual que busca forças vitais além das cognições orgânicas. Essas forças são perturbações que decompõem a unidade figurativa da imagem e a abrem para todo um campo de turbulência. Com o maneirismo, torna-se o objetivo da arte capturar essa turbulência em intuições sensíveis. A arte torna-se uma máquina abstrata, desde que expresse a "abstração real" da vida não orgânica, em oposição à "abstração ideal" da linha geométrica ou do informe (TUINEN, 2014, p.174, t.n.)²⁷³.

²⁷¹ “It is the body of a haptic spirituality [...]. It is not spiritual in the religious or even theological sense, meaning over and against something material or somehow ‘purely’ spiritual, but in the sense of a vitality that precedes the extended body or the organism”.

²⁷² Cf. TUINEN, 2014, p.171.

²⁷³ “The hallucinatory character of the *Doni Tondo* is the result of a spiritual will that seeks vital forces beyond organic cognitions. These forces are perturbations that decompose the figurative unity of the image and open it up to a whole field of turbulence. With Mannerism, it becomes the aim of art to capture this turbulence in sensible intuitions. Art becomes an abstract machine, provided that it expresses the ‘real abstraction’ of nonorganic life, as opposed to the ‘ideal abstraction’ of the geometric line or of the formless”.

Esse tratamento, segundo Tuinen, será o predecessor dos princípios da arte moderna e, principalmente, da relação artística visada por Francis Bacon e Deleuze. Isso porque o maneirismo será responsável por desestabilizar as formas orgânicas, ou melhor, o estilo maneirista dispõe “corpos, cujas figuras orgânicas são distribuídas na forma de multiplicidades” (TUINEN, 2011, p. 68) ao compor uma figura (como é o caso do *Doni Tondo*, onde José, Maria e Jesus formam uma só figura serpentinada). É que o estilo maneirista da *figura serpentinata* subverte a ordem das proporcionalidades do corpo orgânico renascentista, descodifica o homem vitruviano retorcendo-o por inteiro. A *figura serpentinata* começa a sugerir nas pinturas um princípio de indeterminação da Figura que só mais tarde, na modernidade, será possível alcançar o seu máximo de experimentação.

CAPÍTULO 3 – PINTAR O FATO

Deleuze sempre teve um interesse muito forte pela arte moderna, tendo desenvolvido obras as mais diversas a respeito do tema, seja na literatura, na música, no teatro, no cinema ou nas artes plásticas. Como vimos no capítulo anterior, também nunca supôs qualquer hierarquia entre a filosofia e a arte, já que, para ele, o pensamento filosófico bem como o artístico confrontam o mesmo plano caótico para daí circunscrever suas coordenadas conceituais ou um compósito de sensações que perdure no tempo. Seja o filósofo ou o artista, distinções “metodológicas” à parte, sua relação com o mundo se dá por meio do seu encontro fundamental com as intensidades anárquicas que impõem ao pensamento seu caráter problemático transcendentalmente. “Como pensar sem a identidade do Eu?” ou “como evitar que a catástrofe derrube os meus planos sem, no entanto, abrir mão dela?” configurariam alguns dos problemas emergentes desse confronto primordial com as instâncias caóticas no ato de pensar.

Mas resta a dúvida: sabendo do interesse de Deleuze pelas artes plásticas, como pudemos observar do conteúdo de seus seminários da década de oitenta, por que Francis Bacon se tornou crucial ao ponto de ter merecido um livro dedicado só para ele? Talvez a resposta esteja nas afinidades entre a filosofia deleuzeana com o pensamento de Bacon a respeito da pintura. Basta que nos voltemos às entrevistas que o artista concedeu ao crítico David Sylvester para que possamos averiguar uma compatibilidade congênita no pensamento dos dois. Vale ressaltar que o resultado dessas entrevistas foi a fonte primária de Deleuze para a sua pesquisa. Várias das declarações de Bacon sobre o sentido e o propósito das imagens, técnicas de pintura, críticas à arte figurativa, sua atitude diante do real, tudo isso encontra uma reverberação muito forte no conjunto da teoria deleuzeana e particularmente em suas análises acerca da estética. Mas é verdade que as entrevistas constituem somente um ponto de partida, já que, como vimos no capítulo precedente, as fontes de pesquisa que Deleuze faz convergir com o pensamento e a pintura de Bacon são múltiplas. Um dos temas cumpre papel pivotante, do ponto de vista crítico do filósofo e do artista, e diz respeito ao caráter representativo na arte. No artigo *Alternative overcoming of representation: F. Bacon, G. Deleuze*, Laura Junutyte exemplifica de maneira concisa como esse tema atravessa a história do pensamento estético até chegar à arte moderna:

O princípio da representação e também da figuração reinava na pintura clássica imposto pela metafísica aristotélica que exigia a submissão da matéria à forma. A identidade da forma na pintura realizava-se através do domínio da linha e do

contorno sobre a cor e a tinta, invocando meios como a perspectiva que permitia obter o efeito de profundidade e espaço tridimensional, *chiaroscuro* - a técnica do jogo de luz e sombra que foi elaborada principalmente pelos mestres do Renascimento. Por outro lado, a peculiaridade da arte moderna pode ser delineada como uma tentativa de dissociar-se dos cânones da representação clássica como a liberdade de experimentar, de questionar a familiaridade e a transparência de nosso mundo da vida. A superação da representação em Deleuze é entendida como a rejeição dos dados figurativos, elementos ilustrativos, simbólicos e narrativos, ou, o que ele chamou de clichês (JUNUTYTÈ, 2014, p. 118)²⁷⁴.

Livre dos pressupostos do hilemorfismo, a arte moderna tomaria a própria instância do acidente como (re)petição de princípio, ao mesmo tempo que libera a cor da imposição dos seus contornos. Desde as figuras contorcidas do maneirismo, passando pelas figuras alongadas do barroco até imagens de catástrofes do sublime romântico que a pintura vem experimentando paulatinas disjunções em relação ao cânone clássico, até chegar ao impressionismo e principalmente a Cézanne, onde a cor exerce protagonismo. A partir do momento em que a forma e a Figura deixam de se endereçar à essência e passam a se relacionar com o acontecimento e o acidente, as coisas começam a caminhar em direção ao experimentalismo. E com a arte moderna, esse caráter experimental, o risco, o acidente, tornam-se o próprio motivo da pintura. “A pintura moderna começa quando o homem deixa de se ver totalmente como uma essência e passa a se ver como um acidente. Há sempre uma queda, um risco de queda: a forma começa a dizer o acidente, não mais a essência” (FB, p. 117/p. 125).

O interesse geral de Bacon é o de conjurar o caráter figurativo, narrativo e ilustrativo da pintura. *Francis Bacon, lógica da sensação*, é uma exposição que busca apresentar o clamor de uma obra de arte em valer-se de um recurso não-narrativo, não-ilustrativo, a-histórico em prol de uma atividade potencialmente intensa e expressiva. Trata-se de um projeto abraçado também por Deleuze em filosofia, que diz respeito à recusa do mundo da representação. Como expusemos na introdução, a representação é definida por meio das quatro raízes do princípio de razão: a identidade no conceito, a oposição no predicado, a analogia no julgamento, a semelhança na percepção. Deleuze percebe que os quadros de Francis Bacon também se esforçam por escapar do aspecto representativo do mundo, “esse

²⁷⁴ “The principle of representation as well of figuration reigned in classical painting imposed by Aristotelian metaphysics that required subduing the matter to the form. Identity of the form in painting was realised through domination of the line and the contour over the color and paint, invoking such means as perspective that allowed obtaining the effect of depth and three-dimensional space, *chiaroscuro* – the technique of the play of light and shadow that was mostly elaborated by Renaissance masters. Conversely, the peculiarity of modern art can be outlined as an attempt to disassociate from canons of classical representation as the freedom to experimente, to question the familiarity and transparency of our life world. Overcoming of representation in Deleuze is understood as the rejection of figurative given, illustrative, symbolic and narrative elements, or, what he called clichés”.

mundo [...] do sujeito centrado, do sujeito da consciência e da identidade a si” (GROSSMAN, 2012, p. 268). Em determinado trecho de suas entrevistas, Francis Bacon deixa claro a sua inclinação ao experimentalismo, ao se declarar um adepto da intervenção do acaso no ato mesmo de pintar: “Você sabe, no meu caso, toda a pintura [...] é fruto do acaso. Bem, eu prevejo em pensamento, prevejo a imagem, mas dificilmente ela será feita como tinha sido prevista. Ela se transforma em decorrência da própria pintura. [...] A pessoa, é claro, procura conservar a vitalidade do imprevisto, mas preservando também a continuidade” (SYLVESTER, 2007, pp. 16,17). Veremos, portanto, que não é somente o mero acaso que irá responder pelo seu procedimento pictórico. Ele se alia a determinados gestos técnicos responsáveis por limpar os excessos de clichês e deformar imagens pré-estabelecidas até conseguir extrair daí uma Figura assignificante, mas preche de signos intensivos que possam ativar o sistema nervoso do espectador logo de chofre.

Deleuze começa sua obra mostrando como, em Bacon, o procedimento básico em busca de uma imagem não-figurativa diz respeito ao isolamento da figura. Cabe primeiramente investigar as motivações desse empreendimento. A figuração, representação ou simbolismo caracterizam-se, em linhas gerais, por uma preocupação em ilustrar uma realidade do mundo sensível de forma a pretender estabelecer um vínculo inerente de verdade entre a representação e a coisa representada. Numa pintura figurativa, é notável a relação harmônica entre os objetos representados, de tal maneira que nos remete a uma história subjacente ao representado. O figurativo implica necessariamente uma relação entre uma imagem e um objeto que ela deve ilustrar; mas além disso, provoca ainda a relação de uma determinada imagem com outras imagens em um conjunto constituído: cada imagem por si sendo um avatar determinado e todas elas estabelecendo entre si um vínculo comunicativo, incitando na pintura um caráter narrativo. “A narrativa é o correlato da ilustração” (FB, p. 12/p. 12). Há sempre uma história que se insinua entre duas ou mais figuras representadas. Portanto, isolar a figura seria a prática mais simples e inauguradora desse modo de fazer pintura de Francis Bacon, ainda que não fosse o suficiente para se alcançar um caráter não-ilustrativo. “[...] a história que é contada de uma figura a outra anula antes de mais nada as possibilidades que a pintura tem de agir por si mesma” (FB, p. 13/p. 13). Recorde-se aqui o tópico 2.4.1, do capítulo anterior, em que antecipamos a característica fundamental do figural e da Figura, por um regime de visibilidade não-discursivo, antecedendo qualquer significante possível. É nesse sentido que Deleuze tomará a instância figural dos quadros baconianos, como um exemplo concreto para a ideia construída por Lyotard. A Figura, portanto, não pode ter nenhuma correspondência com a instância figurativa da pintura, tão cara ao caráter representacional.

Para se opor às relações inteligíveis que a pintura figurativa oferece, entre os objetos representados pictoricamente e sua concomitante reconhecimento subjetiva, Deleuze propõe chamar as relações traçadas por Bacon de *matters of fact*. Na realidade, o próprio Bacon já havia amplamente conquistado esse domínio do fato com a Figura, vencido esse problema em pintura, mas Deleuze promete complexificá-lo a partir de agora. Chamemos, provisoriamente, esse procedimento deleuzeano de uma meta-estética materialista ou sensível.

3.1 – Apagando o ilustrativo na pintura moderna

Deleuze investiga dois procedimentos possíveis para se conjurar o caráter ilustrativo, narrativo, figurativo da pintura: um, que consiste em se dirigir a uma forma pura (a pintura abstrata) e a outra, cara a Bacon, que consiste num movimento a um puro figural por isolamento ou extração. Apoiando-se nos testemunhos de Bacon, Deleuze aponta três grandes vias que assinalam uma atribuição moderna da pintura. A primeira delas é a abstração. A escolha da escola abstrata é menos por um diagrama do que por um código simbólico. A pintura abstrata recorre a um reconhecimento racional de operações codificadas, como na proposta de Kandinsky²⁷⁵, que perscruta toda uma codificação binária em que termos em oposição se colocam em relação: “vertical-branco-atividade, horizontal-preto-inércia etc. Daí uma concepção da escolha binária que se opõe à escolha-acaso.” (FB, p. 97/ p.106). Uma segunda via é chamada de expressionismo abstrato e procura dar uma resposta diferente. Nessa escola, que tem Jackson Pollock como grande expoente, os traços invadem toda a tela, deixando o caos se desenrolar em toda a sua amplitude. Ao contrário de alguns críticos americanos²⁷⁶, que consideram o expressionismo abstrato como a criação de um espaço puramente ótico, Deleuze vai dizer que o que se apresenta no expressionismo abstrato é “uma potência manual *all-over*, de um extremo a outro do quadro.” (FB, p. 99/ p.108). Ao analisar as técnicas de Pollock, nota-se que a visão perde sua soberania sobre a mão do pintor, que age de maneira autônoma, respingando a tinta sobre as grandes telas pregadas no chão, sem que a

²⁷⁵ Já tratamos um pouco melhor a ideia de codificação das cores em Kandinsky no capítulo anterior, no tópico 2.4.

²⁷⁶ Lê-se na nota 96 (fr) ou nota 10 (br) do capítulo 12, *O diagrama*: “Foram, primeiro, Clement Greenberg (*Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1961) e depois Michael Fried (“Trois peintres américains”, in *Peindre. Revue d’Esthétique*, n.10-18, 1976) que analisaram os espaços de Pollock, Morris Louis, Newman, Noland, etc. e os definiram por uma ‘estrita opacidade’. Sem dúvida tratava-se, para esses críticos, de romper com os critérios extra-estéticos que Harold Rosenberg tinha invocado, ao batizar a *Action Painting*. Eles lembravam que as obras de Pollock, por mais ‘modernas’ que fossem, eram antes de tudo quadros, e por isso passíveis de critérios formais. Mas a questão é saber se a opacidade é o bom critério para essas obras. Parece que Fried tem dúvidas, que ele não aprofunda (cf. p.283-7). E o termo *Action Painting* pode revelar-se esteticamente justo” (FB, p. 100/p. 170).

brochura do pincel toque suas superfícies. E é nesse sentido que Clement Greenberg cria o termo *action painting*, que tem por valor a subordinação do olho à mão, invertendo a noção clássica.

Bacon não toma nenhuma das duas vias precedentes e opta por outra, enunciando primeiramente aquilo que não lhe convém. Quanto à pintura abstrata, ele não abre mão do diagrama involuntário pelo código, pois o código é cerebral e falta a ele a sensação. “E, [...] por ser abstrato, o código corre o risco de ser uma simples codificação simbólica do figurativo” (FB, p. 102/ p. 111). No outro caso, o do expressionismo abstrato, há o problema de a pintura ter-se deixado transbordar totalmente pela catástrofe: “desta vez a sensação é atingida, mas permanece em um estado irremediavelmente confuso” (FB, p. 102/p. 111). Qual é a via adotada por Bacon então? Em suma, Francis Bacon busca fazer de seus quadros uma espécie de máquina de captura de forças não visíveis para torná-las visíveis. A fórmula desse procedimento remonta a Paul Klee: “não apresentar o visível, mas tornar visível”. Aqui, vale retomar uma fala de Bacon em que ele chama a atenção para um processo que irá nomear “imagem sensorial”:

[...] a pessoa está mais relaxada quando a imagem gerada pelas sensações – veja bem, existe um tipo de imagem sensorial que faz parte, podemos dizer, da própria estrutura do ser e nada tem a ver com uma imagem mental -, quando a imagem sensorial começa acidentalmente a formar-se. É então, segundo imagino, que o lado crítico da pessoa entra em ação e a pessoa começa a trabalhar sobre esta base que parece lhe ter sido dada organicamente por acaso. Isso tudo parece sem pé nem cabeça, já que é uma coisa que não se pode esclarecer, e nada se sabe além do fato de que a sensibilidade da pessoa está mais ligada a uma do que a outra imagem, porque ela sente que uma imagem é mais orgânica do que outra (SYLVESTER, 2007, p.160).

Em sua proposta enquanto artista é preciso passar pela batalha contra os clichês instaurando um diagrama para só então chegar ao que ele irá chamar de fato pictórico. O fato pictórico não é outra coisa a não ser pintar as forças, o que não é a mesma coisa que pintar formas. A figuração, o clichê, havia sido destruído pelo diagrama, que contém ainda a catástrofe “domada” pelo artista. E a catástrofe, como já vimos, é o lugar onde relações de forças se impõem. Sendo assim, podemos afirmar que se não há força em um quadro, não há quadro. O fato pictórico é a própria deformação, em que o artista, diante da tela branca – mas tomada por imagens mentais pré-concebidas, os clichês – deve lutar para extrair dela uma imagem nova. É por esse motivo que Deleuze dirá que o artista não transforma nada, mas deforma. “A deformação como conceito pictórico é a deformação da forma, é uma força que se exerce sobre a forma. A força, por sua vez, não tem forma. É enquanto deformação da forma o que deve tornar visível a força que não tem forma” (FB, p.63/p.69). Sendo assim, o ato de pintar é o ato de capturar forças; tornar imagens visíveis é tornar forças visíveis.

O que Bacon persegue é uma maneira de coroar a emancipação sensível da própria Figura. A figuração seria a ilustração, enquanto o seu trabalho sobre a figura objetiva a sua deformação para se aproximar o máximo possível do real. Essa proposta visa alcançar uma semelhança, mas que se faz por meios muito dessemelhantes. Trata-se, portanto, de algo muito diferente do que temos catalogado nos verbetes de filosofia como semelhança, ou seja, algo que tem inerentemente uma determinação comum de identidade com outras coisas. Se existe uma semelhança em seus quadros, é por meio de uma diferença que a constituirá nos processos de deformação a ela imposta. Observemos a seguir o paradoxo da formulação, quando o pintor diz que, quanto mais a imagem for *artificializada*, maiores são as chances de que ela pareça *real*. Ora, ao que tudo indica, sua ação sobre a tela visa justamente escapar dos critérios de semelhança propriamente ditos para se alcançar o que é caracterizado como uma *intensidade*. Se o seu objetivo é artificializar a forma para se aproximar do real, seus critérios são absolutamente diferentes daqueles preconizados pelo cânone clássico representacional, que buscava, mesmo que por vias puramente subjetivas, conquistar na imagem o máximo de *espelhamento* possível do diverso do mundo e da natureza. As pinturas de Bacon, portanto, não ensinam representar o diverso, mas apresentar um corpo pleno de intensidades. Cito trecho da conversa entre Sylvester e Bacon:

- Então você quer que exista uma semelhança? - Quero que exista uma semelhança, mas não sei como reproduzir essa semelhança. - Mas você tem certeza de que só por vias muito indiretas consegue expressar a semelhança? - Tenho. Disso eu tenho certeza. Do contrário, estaria fazendo apenas mais um quadro com uma vista de mar e praia. [...] Quanto mais artificial a gente consegue fazer a coisa, maiores são as possibilidades de se conseguir com que ela pareça real” (SYLVESTER, 2007, p. 148). [*E ainda:*] O que eu pretendo fazer é distorcer a coisa até um nível que está muito além da aparência, mas na distorção voltar a um registro da aparência (SYLVESTER, 2007, p.40).

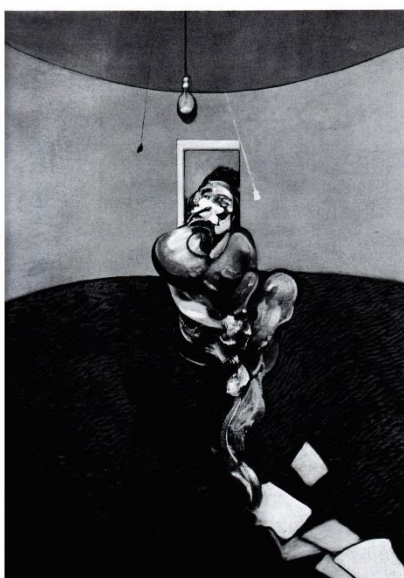
3.2 – A figura, a área redonda e o *aplat*: os três movimentos

Mas voltemos às características dos procedimentos baconianos apontados por Deleuze. Com o propósito de isolar a Figura, Bacon lança mão da área redonda como o lugar que com frequência delimita o seu espaço. A área redonda, ou pista, seria um lugar isolante, podendo transbordar pelas laterais do quadro, estar no centro de um tríptico, ocupando maior ou menor espaço. “Em suma, o quadro comporta uma pista, uma espécie de circo como lugar” (FB, p. 11/ p.11). Eis que a Figura se apresenta isolada na cadeira, na cama, no sofá ou na área redonda. Ao que Deleuze coloca a questão: o que ocupa o restante do quadro? O resto do

quadro é ocupado exatamente pelas superfícies planas de cor viva, uniforme e imóvel. Elas têm uma função espacializante, não estão acima, abaixo ou atrás da Figura, mas em volta dela.

Estão rigorosamente ao lado, ou melhor, em volta, e são apreendidas por e em uma visão próxima, tátil ou “háptica”, assim como a própria Figura. Nesse estágio, não há relação alguma de profundidade ou de distanciamento, nenhuma incerteza das luzes e das sombras, quando se passa da Figura às grandes superfícies planas. [...] Se as grandes superfícies planas funcionam como fundo, é sobretudo em virtude de sua estrita correlação com as Figuras, é a correlação de dois setores num mesmo Plano igualmente próximo. Essa correlação, essa conexão, é dada pelo lugar, pela pista ou pela área redonda, que é o limite comum aos dois, o seu contorno (FB, p. 14/ p.15).

Figuras 8 e 9 - A portrait of George Dyer talking, 1966 (a esquerda); Two men working in a field, 1971 (a direita).



4. Portrait of George Dyer talking, 1966.



5. Two men working in a field, 1971.

Fonte:

Essa característica de coexistência entre a Figura e as superfícies planas que a engloba é de fundamental importância para o próximo passo da conjuração da figuração. Aqui, o contorno da superfície plana considerada como lugar, constitui-se como espaço de troca entre a Figura e a grande superfície. O isolamento não implica como consequência a imobilização da Figura, mas sim a implicação sensível de uma espécie de itinerário, onde algo acontece. Podemos ver, na área redonda, uma figura deitada na cama, sentada na cadeira, como quem espera ou está à espera de algo que vai se passar. Mas em Bacon, diz Deleuze, aqueles que esperam não são espectadores, e o que se passa, já se passou ou vai se passar não é um espetáculo ou uma representação. Há todo um esforço em seus quadros em se eliminar todo espectador e com isso todo espetáculo.

Por outro lado, em muitos casos subsiste uma figura que espera, uma espécie de *voyeur* (*Study of nude with figure in a mirror*, 1969) que está sempre à espreita, esperando, assim como a própria Figura central espera no centro da área redonda. São testemunhas numa espera ou esforço, mas não espectadores, pois nada se representa ali. No esforço de extinguir o espectador, a Figura empreende um movimento designado por Deleuze como um atletismo. Visto que há uma coexistência entre a superfície plana e Figura, e que o contorno é já este lugar de câmbio onde algo se passa entre os dois, o lugar se torna uma forma de aparelho de ginástica para essa Figura isolada. Ou, como diria Rancière, a área redonda se transforma num ringue, numa área de combate, “o combate da pintura contra a figuração” (RANCIÈRE, 2000, p. 508). Sobre o atletismo da Figura, Deleuze continua:

[...] a Figura estica todo o corpo e uma perna para fazer girar a chave da porta [*Painting*, 1978] com o pé, do outro lado do quadro. Nota-se que o contorno, a área redonda, de um belo laranja dourado, não está mais no chão, mas migrou, está situado sobre a porta, de modo que a Figura, na ponta do pé, parece ficar de pé sobre a porta vertical, numa reorganização do quadro. [...] a Figura já dá provas de um atletismo todo singular. Mais singular ainda porque a fonte do movimento não está nela. O movimento vai principalmente da estrutura material, da grande superfície plana, para a Figura (FB p. 22/pp. 21-22).

Figuras 10 e 11 - *Study of nude with figure in a mirror*, 1969 (a esquerda); *Painting*, 1978 (a direita).



21. *Study of nude with figure in a mirror*, 1969.



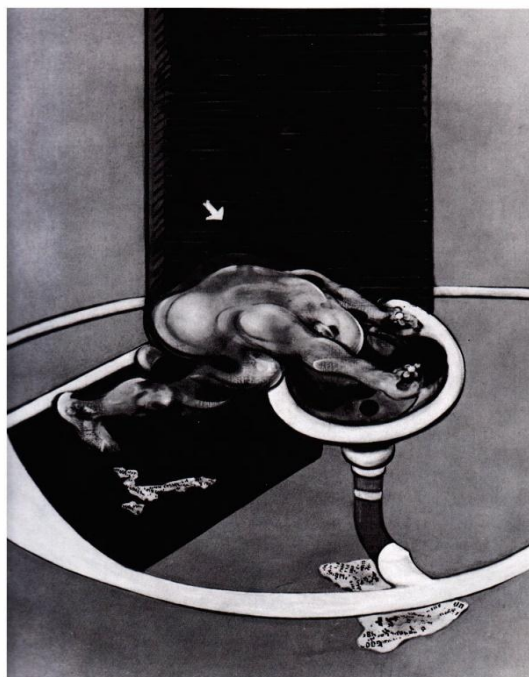
23. *Painting*, 1978.

Fonte:

Mas há ainda outro movimento, coexistente ao primeiro, que consiste exatamente no movimento da Figura em direção à superfície plana. A Figura desde o princípio é corpo, e

esse corpo isolado no interior da área redonda faz “um esforço sobre si mesmo para se tornar Figura” (FB, p. 23/p. 23). Agora é o corpo a fonte do movimento, é nele que algo acontece: há um deslocamento do lugar para o acontecimento. O corpo engendra um movimento escapista, como num espasmo, um esforço intenso. “Não sou eu que tento escapar de meu corpo, é o corpo que tenta escapar por...” (FB, p. 23/p. 23). Como no quadro *Figure standing at a washbasin* (1976), em que a Figura agarrada nas torneiras da pia, contorcendo-se sobre si mesma num esforço imóvel para escapar pelo ralo. “Não é mais a estrutura material que se enrola no contorno para envolver a Figura; é a Figura que pretende passar por um ponto de fuga no contorno para se dissipar na estrutura material” (FB, p. 24/ p. 24).

Figura 12 - Figure standing in a washbasin, 1976.



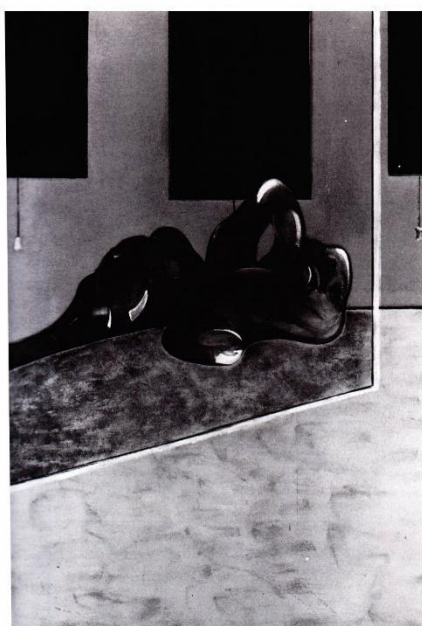
26. Figure standing at a washbasin, 1976.

Fonte:

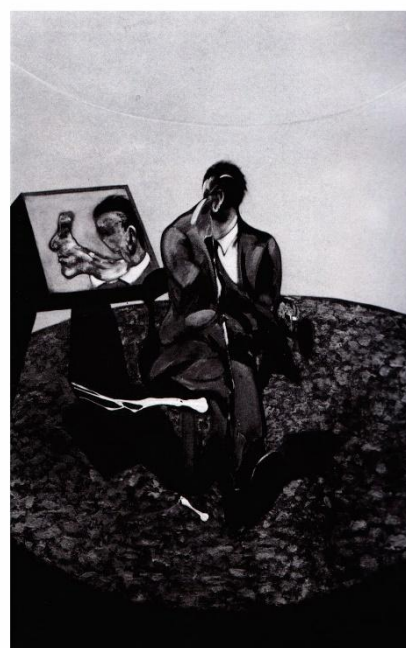
Assim como a pia, o guarda-chuva e o espelho assumem essa característica de ponto de fuga para o corpo-figura. É necessário dizer que os espelhos de Bacon, ao contrário dos espelhos de Lewis Carrol, não refletem nada, são espelhos opacos. O corpo não é refletido, o corpo se transfere para o espelho e se aloja em sua superfície, não há um atrás do espelho. Então ele pode se alongar e se achatar (*Lying figure in a mirror*, 1971) ou até mesmo se dilacerar, como a cabeça rachada de George Dyer no quadro *Portrait of George Dyer in a*

mirror (1968), imagem que se espalha por todo o espelho como uma massa maleável dissolvendo-se numa superfície líquida. Nota-se então que o espelho se aloca no mesmo limiar da superfície plana (*aplat*), e dela só se distingue por seu ponto de fuga. Da mesma maneira o guarda-chuva ou a pia se manifestam nos quadros de Bacon: “[...] à medida que os instrumentos tendem para o conjunto da estrutura material, não precisam mais ser especificados” (FB, p. 26/p. 26).

Figuras 13 e 14 - *Lying figure in a mirror*, 1971 (a esquerda); *Portrait of George Dyer in a mirror*, 1968 (a direita).



32. *Lying figure in a mirror*, 1971.



35. *Portrait of George Dyer in a mirror*, 1968.

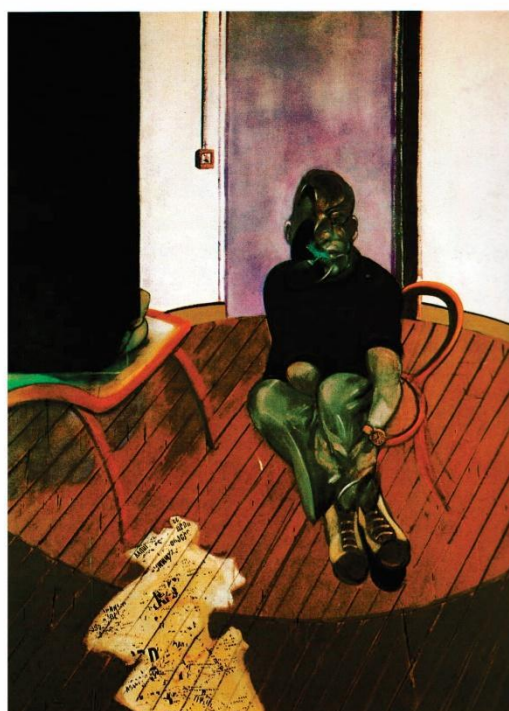
Fonte:

Portanto o ponto de fuga pode ser precisamente a superfície plana. O acontecimento dos corpos-figuras de Bacon sinaliza uma deformação na indicação do movimento apresentado, em que o corpo se esforça em se dissipar na superfície material. São verdadeiros espasmos e contrações, incidindo na matéria corporal pictórica, resultando em deformidades figurais. Nas palavras de Mireille Buydens, esse corpo que se contrai e se estica espasmodicamente em direção ao *aplat* não quer “nada mais do que fugir das formas, da sua forma, para se dissipar no informe da tonalidade plana. Toda a energia empregada é um esforço atlético para rasgar o envoltório formal da figura em questão, e liberar as forças elementares que ele continha e que agora se espalham no sólido. Deformação: esta é a chave

deste segundo movimento” (BUYDENS, 2005, p.108)²⁷⁷. Em última instância, as deformações instrumentais se transportam diretamente para a Figura:

[Em] *Auto-retrato*, de 1973, o homem com cabeça de porco: a deformação se faz no próprio lugar. Da mesma forma como o esforço do corpo incide sobre si mesmo, a deformação é estática. Todo o corpo é percorrido por um movimento intenso. Movimento disformemente disforme, que remete, a cada instante, a imagem real ao corpo, para constituir a Figura (FB, p. 26/ p. 27).

Figura 15 - Self-portrait, 1973.



9. Self-portrait, 1973.

Fonte:

3.3 – O devir-animal e a vianda

Aqui Bacon traça um fato comum entre o homem e o animal. Uma simbiose que ultrapassa correspondências formais características: “a pintura de Bacon constitui uma *zona de indiscernibilidade, de indecidibilidade* entre o homem e o animal” (FB, p. 28/p. 29). O homem se torna animal e o animal se torna espírito: espírito físico do homem. É a vianda -

²⁷⁷ “Rien d’autre que *fuir les formes*, as forme, pour se dissiper dans l’aformel de l’aplat. Toute l’énergie déployée est un effort athétique pour déchirer l’enveloppe formelle de la figure en question, et libérer les forces élémentaires qu’elle enserrait et qui se répandent à présent dans l’aplat. *Déformation*: telle est la clé de ce second mouvement”.

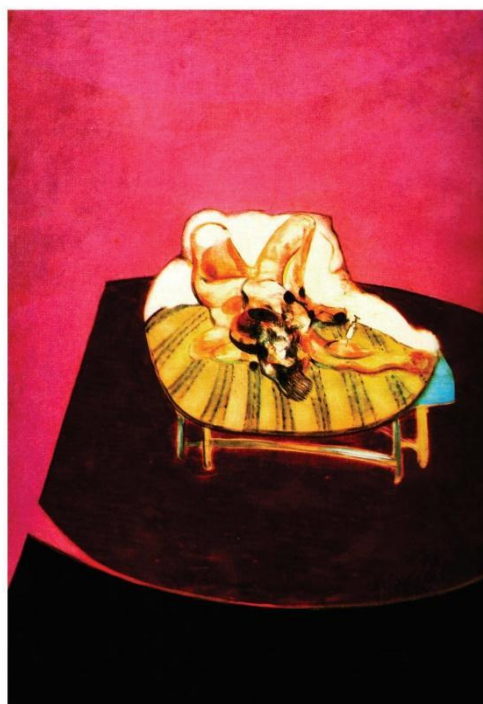
carne animal, carcaça, conjunção de carne e ossos - que vai caracterizar essa zona de indiscernibilidade, de incerteza excessiva entre o homem e o animal. Deleuze e Guattari nomearam essa zona de contiguidade intensiva de devir-animal: não se trata de uma imitação do animal, mas de emissões de corpúsculos que entram “na relação de movimento e repouso das partículas animais, ou, o que dá no mesmo, na zona de vizinhança da molécula animal. Ninguém se torna animal senão molecular” (MP, p. 337/V4, p. 67). Deleuze relata que Bacon sempre se sentiu muito tocado por imagens de abatedouros, pelas carcaças e a vianda, e que há uma ligação muito forte dessas imagens a tudo o que envolve a brutalidade da crucificação. Essa sensação experimentada pelo pintor, diz Deleuze, remete-nos a essa zona de indiscernibilidade, imediatamente mais profunda que qualquer sentimento individual de piedade ou emoção equivalente: “o homem que sofre é um bicho, o bicho que sofre é um homem. É a realidade do devir. Que homem revolucionário, na arte, na política, na religião ou em qualquer outra coisa, nunca sentiu o momento extremo em que ele não passava de um bicho e se tornava responsável não pelos bezerros que morrem, mas *diante* dos bezerros que morrem?” (FB, pp. 30,31/p. 32). Não é raro observarmos artistas experimentando, em suas obras, fluxos intensivos que promovem esse devir-animal. Os romances, novelas e contos de Franz Kafka são repletos desses devires, que surgem rompendo a forma matriz do seu ambiente, composto pela presença sombria e irreduzível da máquina burocrática do Estado: o tribunal, os inspetores, os banqueiros e toda a sorte de autoridades que surgem para impedir a consumação de um acontecimento, impedir que *algo se passe* ou que um agenciamento se estabeleça. Por isso os ratos de Josephine, o macaco Peter, o inseto Gregor Samsa aparecem para desterritorializar a forma e as figuras demasiadamente estratificadas por significantes e instâncias transcendentais do Poder.

Devir animal é precisamente fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda sua positividade, ultrapassar um limiar, atingir um continuum de intensidades puras, em que todas as formas se desfazem, todas as significações também, significantes e significados, em proveito de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos assignificantes. Os animais de Kafka não remetem jamais a uma mitologia, nem a arquétipos, mas correspondem somente a gradientes ultrapassados, a zonas de intensidades liberadas em que os conteúdos se franqueiam de suas formas, não menos que as expressões dos significantes que as formalizava. Nada além de movimentos, vibrações, limiares, em uma matéria deserta: os animais, ratos, cães, macacos, baratas, distinguem-se somente por tal ou qual limiar, por tais ou quais vibrações, por tal caminho subterrâneo no rizoma ou toca. (K, p. 25/pp. 27,28).

Geralmente, nas pinturas, a carne é separada dos ossos: toma-se a carne como matéria amorfa e os ossos como estrutura espacial que dá forma ao corpo. Esse tipo de abordagem, de

acoplamento da matéria amorfa da carne aos ossos estruturantes, de alguma maneira replicaria os desígnios do hilemorfismo. Portanto Bacon adota uma perspectiva disjuntiva, gerando estranhamento, em que a vianda pintada eclode solicitando, instigando uma tensão entre a carne e os ossos ao invés de comportarem de maneira harmonicamente estruturada entre si. “A vianda é esse estado do corpo em que a carne e os ossos se confrontam localmente, em vez de se comporem estruturalmente” (FB, p. 29/p. 30). Na vianda, a carne desce aos ossos enquanto os ossos se erguem na carne, expondo o grau da força da gravidade que puxa a carne para baixo. Segundo Deleuze, se há uma interpretação do corpo na obra de Bacon, ela pode ser encontrada nos quadros onde as Figuras aparecem deitadas “[...] cujo braço ou cuja coxa levantados são como um osso, de tal maneira que a carne adormecida parece escorrer” (FB, p. 29/p. 30). O atletismo do corpo se transpõe com mais veemência como esforço auto-deformativo, esforço da Figura sobre si mesma: é a acrobacia da carne que utiliza os ossos como aparelhos. Por outro lado, os ossos empreendem um movimento escorregadio ao descenderem da carne. A vianda é a zona comum entre o homem e o bicho, é a zona de indiscernibilidade, é “o próprio estado em que o pintor se identifica com os objetos de seu horror ou de sua compaixão” (FB, p. 30 /p. 31).

Figuras 16 e 17 - Lying figure with hypodermic syringe, 1963 (a esquerda); Painting, 1946 (a direita).



37. Lying figure with hypodermic syringe, 1963.



30. Painting, 1946.

Fonte:

3.4 – O corpo sem órgãos e a histeria

Já vimos no capítulo anterior (seção 2.2.3) como a matéria sensível dispõe a força, princípio transcendental que engatilha a sensação no nosso corpo. É preciso que o artista sinta, experimente e module as sensações nele disparadas para daí exercitar as suas desterritorializações para o composto artístico. Essa é a função do diagrama como captura de forças: fazer com que as sensações, doadas pelas forças caóticas, se materializem em uma obra. O artista capta os movimentos selvagens e alucinatórios das forças do Fora e modula-as em pulsações rítmicas. Toda essa tarefa se constitui por uma relação de contigüidade, operando uma transição de natureza das intensidades para as sensações, ao contrário de uma mera assimilação perceptiva, primeiro grau de conformidade do diverso. Essa operação inscreve a base genética de (in)formação do objeto estético, que é o seu ritmo. Em *Francis Bacon, lógica da sensação*, Deleuze avança um pouco mais nessas análises, observando que essa “unidade rítmica dos sentidos, só pode ser descoberta ultrapassando-se o organismo” (FB, p. 47/p. 51). É preciso transpassar a hipótese fenomenológica que invoca unicamente o corpo vivido, pois “o corpo vivido é ainda pouco em relação a uma Potência mais profunda e quase insuportável. Com efeito, só podemos buscar a unidade do ritmo onde o próprio ritmo mergulha no caos, na noite, e onde as diferenças de nível são sempre misturadas com violência” (FB, p. 47/p. 51).

Pudemos acompanhar também no capítulo anterior (seção 2.5.4) como a pintura maneirista, por meio da apresentação de figuras muito contorcidas e anômalas, principiou uma verdadeira máquina nômade de desorganização do regime ótico classicista. Para o pensamento artístico renascentista, sobre a qual esse regime ótico ditava suas conformidades, toda pintura deveria se orientar pelas determinações bem fundamentadas da geometria e da organicidade. Portanto, esse espaço-sinal renascentista tinha como razão suficiente um princípio orgânico-transcendental que organiza a visão sob a semelhança na percepção e sob a analogia do juízo. Garantindo para o espectador a virtude elevada, ontológica do princípio de semelhança, a obra de arte passa a ser avaliada pelo seu grau de fidelidade com o ideal de organicidade dos corpos e da natureza. Não basta, portanto, pintar corpos humanos, é preciso que se tenha um acurado conhecimento de anatomia; não basta pintar a natureza, é preciso conhecer as regras da geometria para representar a ilusão da profundidade de campo. A obra de arte se revela um grande *organon*, controlando por meio desse diagrama qualquer possibilidade de insurgência anômala que por ventura possa se revelar. O maneirismo surge na

pintura desestabilizando as expectativas das formas bem ordenadas pelo *organon*, instaurando o caráter disruptivo do háptico em suas obras.

Deleuze entende que as obras de Francis Bacon radicalizam essa máquina abstrata maneirista, ao dispor imagens de corpos que não se vinculam às práticas bem ordenadas dos corpos orgânicos. O organismo, diz ele, “não é vida, ele a aprisiona. O corpo é inteiramente vivo e, entretanto, não orgânico. Portanto, quando a sensação atinge o corpo através do organismo, adquire um caráter excessivo e espasmódico, rompe os limites da atividade orgânica. Em plena carne, ela age diretamente sobre a onda nervosa ou a emoção vital” (FB, p. 48/p. 52). Nesse sentido, Bacon se aproxima muito de Artaud, o grande escultor do corpo sem órgãos. A Figura é a apresentação do CsO, todo organismo é desfeito, deformado em favor da aparição do corpo pleno de intensidades, todo rosto é desfigurado em prol da cabeça assignificante. O corpo sem órgãos libera as linhas intensivas, as ondas gradientes que percorrem o corpo em todos os níveis, favorecendo a imagem imediata das forças que agem sobre o corpo, remetendo às instâncias espasmódicas e contorcionistas do “atletismo” das figuras. Ao modular as imagens por meio de gestos de borrões, limpadas e escovadas, Bacon neutraliza os códigos pré-definidos pela máquina abstrata orgânica, dirigindo-os para estados de zonas ou níveis: “quando é assim referida ao corpo, a sensação deixa de ser representativa e se torna real; e a *crueldade* estará cada vez menos ligada à representação de alguma coisa horrível, ela será apenas a ação das forças sobre o corpo, ou a sensação (o contrário do sensacional)” (FB, 48/p. 52).

O corpo sem órgãos constitui-se por um limite de experimentação, não se trata de um conceito ou Ideia, mas uma prática. Antonin Artaud, em uma leitura feita por radiodifusão em 1947, chamada *Para acabar com o juízo de Deus*, proclama guerra contra os órgãos²⁷⁸. O *juízo de Deus* configura, portanto, o sistema teológico, o sistema superior da organização dos órgãos e que, por conseguinte, deve ser destruído. De uma maneira muito intuitiva, Artaud religa a ideia da organização dos órgãos à sua instância transcendente, responsável por sua criação e pelo juízo organizacional que opera de maneira despótica sobre os corpos vivos. Deleuze e Guattari interpretam a exposição de Artaud como uma luta contra o organismo e não contra os órgãos propriamente ditos. “O CsO não se opõe aos órgãos, mas, com seus ‘órgãos verdadeiros’ que devem ser compostos e colocados, ele se opõe ao organismo, à organização orgânica dos órgãos” (MP, p. 196/V3, p.21). É que o organismo não é um corpo, mas a organização de estratos sobre o CsO, um fenômeno de acumulação que fixa funções, formas, ligações, ordenações e distribuições de soberanias e hierarquias, transcendências

²⁷⁸ Cf. ARTAUD, 2004, pp.1639 ss. Ver também MP, p. 186/V3, p. 10.

ordenadas com a finalidade de extrair do corpo aquilo que é *útil*. Em outras palavras, o CsO subjaz aos modelos de estratificação do organismo, da significância e da subjetivação que consistem, nada mais, nada menos, nos estratos que conferem a fixidez do Eu.

É ele [o CsO] o estratificado. Assim, ele oscila entre dois pólos: de um lado, as superfícies de estratificação sobre as quais ele é rebaixado e submetido ao juízo, e, por outro lado, o plano de consistência no qual ele se desenrola e se abre à experimentação. E se o CsO é um limite, se não se termina nunca de chegar a ele, é porque há sempre um estrato atrás de um outro estrato, um estrato engastado em outro estrato. [...] Ao conjunto dos estratos, o CsO opõe a desarticulação (ou as n articulações) como propriedade do plano de consistência, a experimentação como operação sobre este plano (nada de significativo, não interprete nunca!), o nomadismo como movimento (inclusive no mesmo lugar, ande, não pare de andar, viagem imóvel, dessubjetivação) (MP, pp.197,198/V3, pp.21,22).

Para que seja possível fazer uma experimentação com o CsO é preciso que se construa um plano de consistência. Pois é necessária certa prudência nas experimentações. As linhas de desejo que o atravessam (pois o CsO é puro desejo) podem carregar consigo linhas de inação, linhas de morte, linhas de demência. É preciso estar atento aos movimentos de desestratificação para que eles não arrastem toda a potência de vida em conjunto. Pois muito pior que permanecer organizado pelos estratos, é se lançar nas desestratificações de maneira suicidária. Por prudência, Deleuze e Guattari querem dizer que se torna necessário estar vigilante à conservação dos estratos, guardar pequenas doses de significância e de interpretação, “inclusive para opô-las a seu próprio sistema, quando as circunstâncias o exigem, quando as coisas, as pessoas, inclusive as situações nos obrigam” (MP, p. 199/V3, p. 23). A prudência visa que o CsO se instale sobre um estrato e aja com perspicácia, aproveitando das oportunidades que ele oferece para se traçar suas linhas de fuga, “vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar o segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra” (MP, p. 199/V3, p. 24).

Deleuze afirma que, se nos ativermos a certas características estipuladas pela psiquiatria clássica em torno da histeria, teríamos muitos fatores coincidentes com a pintura de Francis Bacon. São características que “não param de animar os corpos de Bacon” (FB, p. 51/p. 55). São as hiperestésias e anestésias, que se alternam, se associam, se fixam ou migram “de acordo com a passagem nervosa, de acordo com as zonas de que ela se apropria ou das quais se retira” (FB, p. 51/p.55). Há também os fenômenos de antecipação ou de precipitação, de atraso (*hysteresis*), de posteridade, “de acordo com as oscilações da onda antecipada ou atrasada” (FB, p.51/p.55). O órgão, que se determina transitoriamente, dado

uma determinada força que se exerce sobre ele e a ação direta de determinadas forças sobre o sistema nervoso, “como se o histérico fosse um sonâmbulo em estado de vigília, um Vigiâmbulo. Finalmente, um sentimento muito especial do interior do corpo, pois o corpo é precisamente sentido *sob* o organismo, órgãos transitórios são sentidos sob a organização de órgãos fixos” (FB, p. 51/pp. 55,56). Tudo isso implicará nesse CsO das figuras de Bacon, que serão enxergados como fenômenos de *autoscopia*, sensações em que o sujeito se percebe distanciado do próprio corpo físico quando em estados de semi-vigília, quando acredita ainda estar desperto. Esses fenômenos desencadeiam percepções de não reconhecimento do próprio corpo ou partes dele: “essa não é mais minha cabeça, mas me sinto numa cabeça, vejo e me vejo numa cabeça; ou então me vejo no espelho, mas me sinto no corpo que vejo e me vejo nesse corpo nu quando estou vestido etc” (FB, p. 51/p. 56). Mas Deleuze faz questão de sublinhar: não se trata de fazer um quadro clínico do artista, mas sim da obra. É com o pintor que a histeria pode se tornar arte.

O que é necessário ter em mente na relação dos quadros de Bacon com o CsO é o seguinte: uma força que percorre o corpo e ali determinará um órgão em certo local ou nível. De acordo com o grau, a natureza e a mudança da força, o órgão em questão também se modificará. Ou mesmo quando essa intensidade passar para outro nível. Não é pela ausência de órgãos que definimos um corpo sem órgãos, mas como um órgão indeterminado subjacente aos estratos, uma presença temporária nos órgãos determinados. O CsO é como um ovo, mas não devemos entender por isso uma espécie de metáfora ao exercício psicanalítico da regressão. Tomemos o ovo pelo seu caráter puramente biológico. O ovo é uma zona de intensidade pura, com seu meio associado e sua experimentação implicada. Trata-se de um elemento adjacente ao organismo que contém uma realidade intensiva e não indiferenciada, onde seus órgãos se comunicam sempre por gradientes e migrações das suas áreas de vizinhança. Deleuze diz que é preciso ler os processos embrionários não como um amontoado de átomos e moléculas, mas de acordo com a embriologia: pelo seu processo cinético, pela invaginação de suas dobras e o deslocamento regional de grupos²⁷⁹. Essas mudanças de gradientes no CsO, sua presença transitória e temporária entre os estratos, Deleuze diz que é uma maneira de apresentar o tempo na pintura. E há em Bacon uma grande força do tempo, o tempo aparece nas telas. “A variação de textura e cor num corpo, numa cabeça, ou num dorso (como nos *Três estudos de dorso masculino*) é verdadeiramente uma variação temporal regulada a cada décimo de segundo. Daí o tratamento cromático do corpo, bem diferente

²⁷⁹ Cf. DR, pp. 276ss/pp. 304 ss. Ver também MP, p. 202/V3, p.27.

daquele das grandes superfícies planas: haverá um cronocromatismo do corpo por oposição ao monocromatismo da grande superfície plana” (FB, p. 50/pp. 54,55).

Figura 18 - Triptych – Three studies of the male back, 1970.



47. Bacon, *Three studies of the male back*, 1970.

Fonte:

3.5 – A cabeça e o grito

Bacon pinta séries de cabeças, para escapar do viés espiritualista, essencialista humanista trazido pelo rosto. Ao pintar cabeças, ele quer mostrar que o homem é um acidente, não uma essência. As cabeças estão sempre subordinadas a agitações, dilatações, forças de pressão, contração, achatamento e estiramento. “São como forças confrontadas no cosmo por um viajante transespacial imóvel em sua cápsula. É como se forças invisíveis esbofeteassem a cabeça sob os mais diferentes ângulos” (FB, p. 59/p. 64). Onde o rosto é limpado, suas linhas de expressão borradas ou varridas, são nessas zonas que a força se incide em maior grau. É sempre um problema de deformação em Bacon. Diferentemente da transformação, que pode ser tanto abstrata quanto dinâmica, a deformação é uma incidência estática “ocorre sempre no próprio lugar e subordina o movimento à força, mas também o abstrai da Figura” (FB, p. 59/p. 64). O gesto de apagamento sobre o rosto não cria uma zona abstrata e sim um espaço de indiscernibilidade e linhas de força por onde a toda forma escapa. Para entender melhor essa ideia e o porquê de Bacon não pintar rostos, vejamos como o rosto é o resultado de uma máquina abstrata que insere um estrato, um regime significativo no corpo, conhecido como *rostidade*.

O surgimento desse conceito operatório começa a ser traçado de maneira mais consistente a partir do platô *Sobre alguns regimes de signos* (MP, p. 140ss/V2, p. 61 ss), onde os dois autores irão referir-se à semiótica, denominando regimes de signos como “qualquer formalização de expressão específica, pelo menos quando a expressão for linguística” (MP, p.140/V2, p. 61). Devemos lembrar que, no contexto francês dos anos setenta (uma década anterior a *Mil platôs*), o ambiente fora marcado decisivamente pelas semiologias de Saussure e Hjelmslev. Tal perspectiva de pensamento sustenta que “a realidade não se oferece ao sujeito em forma de objeto e sim em forma de signo codificado” (PRECIADO, 2014, p.181).

Privilegiando as teses de Hjelmslev, Deleuze e Guattari evidenciam as hipóteses de forma de conteúdo e forma de expressão relacionando-as a agenciamentos que não são característicos da linguística. Visam mostrar uma pragmática da linguagem destituída de “uma universalidade em si mesma” (MP, p. 140/V2, p. 61). A formalização de expressão é uma forma autônoma e suficiente, dado o seu caráter de diversidade nas próprias formas de expressão possíveis e por isso não se pode conferir nenhuma vantagem preeminente ao significante. O signo, para o linguista dinamarquês, é sempre expressão de um conteúdo exterior ele mesmo.

O regime significante, por outro lado, se organiza pela remissão do signo ao signo numa rede infinitamente circular. Nesse regime, não se trata de dizer o que o signo significa, mas “a que outros signos remete, que outros signos a ele se acrescentam, para formar uma rede sem começo nem fim que projeta sua sombra sobre um *continuum* amorfo atmosférico” (MP, p. 141/V2, p. 62). Deleuze e Guattari referem-se a uma situação, apoiados na leitura de Lévi-Strauss, em que o mundo passa a significar antes mesmo que se soubesse *o que* ele significava. Os signos se reportam entre si em redes circulares em expansão, de uma rede à outra ou de uma espiral à outra. O signo nessa esfera é tautológico, autotélico e coordenado pelo regime significante que por sua vez cria a impressão de um “regime trágico da dívida infinita” (MP, p. 142/V2, p. 63). No entanto, para manter a ordem do sistema, o regime significante deve fornecer ao centro dos círculos e espirais o seu núcleo de significância “para que novos círculos brotem ou para que os antigos sejam realimentados” (MP, p. 143/V2, p.64). Entra em jogo um mecanismo auxiliar da significância que é a interpretação. É aqui que o significado deixa de ser um *continuum* amorfo. “A um signo ou a um grupo de signos corresponderá uma parte de significado determinado como conforme, conseqüentemente conhecível”(MP, p. 143/V2, pp. 64,65). Como o centro de significância dos círculos infinitos de signos permanece por demais abstrato, ele demanda uma instância, uma substância particular de expressão “da pura redundância do significante” (MP, p. 144/V2, p.65) como

possibilidade de ela própria efetuar a sua potência de ser pensada. Tal substância de expressão é chamada de *rostidade*. “É o rosto que dá a substância do significante, é ele que faz interpretar, e que muda, que muda de traços, quando a interpretação fornece novamente significante à sua substância” (MP, p. 144,145/V2, p. 66).

Mas o procedimento identitário pelo qual passa o rosto não para por aí. Os autores nos conduzem por uma série heterogênea e distinta de regimes de signos, entre os quais destaca-se o regime pós-significante ou subjetivo. O rosto, além de concentrador desse centro nebuloso de signos auto-remissivos, necessita passar para o fora, exprimir as suas emoções, agir e se esforçar para organizar suas linhas de fuga até então suprimidas pelo centro de significância despótico. Tais linhas de fuga organizadas se expressam principalmente no face a face, nas reações nervosas do rosto que é visado, nos tiques. Mas aqui as linhas de fuga ainda são sempre relativas, sofrem por sua vez a reorganização diagramática de homogeneização toda vez que a sua ordenação se sente de alguma forma ameaçada. Assim é o paradoxo do legislador-sujeito, passional, monomaníaco que

substitui o déspota significante: quanto mais você obedece aos enunciados da realidade dominante, mais comanda como sujeito de enunciação na realidade mental, pois finalmente você só obedece a você mesmo, é a você que você obedece! E é você quem comanda, enquanto ser racional... Inventou-se uma nova forma de escravidão, ser escravo de si mesmo, ou pura “razão”, o Cogito. Existe algo mais passional que a razão pura? Existe uma paixão mais fria e mais extrema, mais interessada que o Cogito? (MP, p.162/V2, p. 85).

A rostidade é uma máquina abstrata que organiza a interação desses dois regimes semióticos: o significante despótico e o subjetivo autoritário. No texto *Ano zero – Rostidade*, Deleuze e Guattari irão afirmar que um rosto é organizado através do sistema *muro branco – buraco negro*, em que a significância depende de um muro branco para registrar seus signos e redundâncias sobre ele e a subjetivação “não existe sem um buraco negro onde aloja sua consciência, sua paixão” (MP, p. 205/V3, p.31). Todo rosto concreto é de alguma maneira delineado no muro branco e surge vagamente no buraco negro, uma superfície esburacada. Dessa forma, o muro branco se destaca como a organização dos significantes e os buracos negros são os olhos, a porta de acesso à consciência subjetiva. A dupla articulação desses dois regimes de signos constitui a forma estratificada, homogeneizada do rosto concreto. O filósofo José Gil nos convida a levar em consideração a ideia de cabeças sem rosto, como nos quadros de camponeses da última fase de Malevitch. A compreensão desses rostos nos escapa sempre, “[...] nada indicam, nada significam, a menos que sugiram dois olhos e uma boca” (GIL, 2005, p. 163).

Mas a máquina abstrata de rostidade não se limita somente a estruturar os rostos concretos: porque é uma máquina e não uma essência “está sempre prestes a *marcar* [...] qualquer parte do corpo, qualquer superfície natural, não humana” (GIL, 2005, p. 165). Assim é o esquematismo significante e subjetivante da máquina abstrata de rostidade: sempre rostificando montanhas, nuvens, desfiladeiros, plantas, partes do corpo, etc. Somos a todo momento suscitados, tentados a decalcar os processos de significância e subjetivação na máquina muro branco - buraco negro. Não se trata de uma associação por semelhança, mas um processo de aglutinação de multiplicidades moleculares, operações de enrijecimento homogeneizantes, o rosto sobrecodifica “todas as partes descodificadas” (MP, p. 209/V3, p. 35).

Há ainda um aspecto fundamental: todo rosto é uma política. A máquina abstrata de rostidade é sempre desencadeada “*quando determinados agenciamentos de poder têm necessidade de produção de rosto*” (MP, p. 215/V3, p. 42). Deleuze e Guattari usam uma série de exemplos ilustrativos dessa relação:

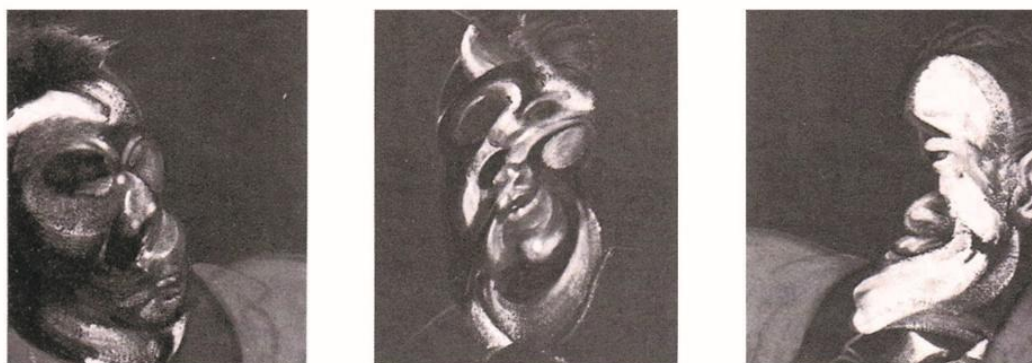
o poder maternal que passa pelo rosto durante o próprio aleitamento; o poder passional que passa pelo rosto do amado, mesmo nas carícias; o poder político que passa pelo rosto do chefe, bandeiras, ícones e fotos, e mesmo nas ações da massa; o poder do cinema que passa pelo rosto da estrela e o close, o poder da televisão... O rosto não age aqui como individual, é a individuação que resulta da necessidade de que haja rosto. O que conta não é a individualidade do rosto, mas a eficácia da cifração que ele permite operar, e em quais casos. Não é questão de ideologia, mas de economia e de organização de poder (MP, p. 215/V3, p. 42).

Surge aqui o aspecto mais terrível das produções de rostidades, a remissão aos agenciamentos de poder. Por todos os lados traços de rostidade assumem compromissos com caracteres hegemônicos de poder e por vezes se aliam a discursos de rejeição ou submissão das minorias. Como os autores explicam o racismo, por exemplo. O racismo do homem branco não opera por exclusão e nem mesmo designando alguém como Outro. Na verdade, ele procede “por determinação das variações de desvios, em função do rosto Homem branco que pretende integrar em ondas cada vez mais excêntricas e retardadas os traços que não são conformes” (MP, p. 218/V3, p. 45). O racista não percebe o Fora, todas as suas relações de signos estão voltadas para o interior “das cadeias significantes simultâneas e das escolhas subjetivas sucessivas” ” (MP, p. 218/V3, p. 45). O racismo não percebe o outro em suas reverberações moleculares, “ele propaga as ondas do mesmo até a extinção daquilo que não se deixa identificar” ” (MP, p. 218/V3, p. 46). Sendo assim, se o rosto é uma política, desfazer o rosto também o é. É preciso que o rosto se deixe afetar por um devir – uma força

não constitutiva das formas significantes. Deixar passar um devir-clandestino, minoritário, imperceptível para “atravessar o muro branco do significante e sair do buraco negro da subjetividade” (MP, p. 230/V3, p.58). A arte torna-se um meio - nunca um fim – com os seus instrumentos para traçar linhas de vida no rosto.

Em *Francis Bacon, lógica da sensação*, a princípio, Deleuze dá a entender que os rostos das figuras pintadas por Bacon estão no nível dos regimes pré-significantes, das chamadas sociedades “primitivas”. Nessas sociedades não há a ideia de rosto. Há sim a cabeça como prolongamento do corpo, mas não o rosto. Mesmo quando utilizam máscaras não há ali um registro de significância que remeta ao sujeito, essas máscaras são também cabeças. Seus códigos culturais e sociais pertencem aos corpos como uma “aptidão do sistema corpo-cabeça para devir” (MP, p. 216/V3, p.43). Não por acaso o platô da rostidade tem como prenome *Ano zero*. O princípio do regime significante de signos remete-se ao ano zero do calendário cristão, o rosto de Cristo²⁸⁰ é o grande avatar dos processos de rostificação – ordens de razões que não atingem os regimes pré-significantes. Rosto e cabeça têm significados muito distintos: o primeiro é uma organização estrutural organizada enquanto a cabeça é um prolongamento do corpo. Ainda que Deleuze caracterize Bacon como um retratista, reitera que ele é um “pintor de cabeças, não de rostos” (FB, p. 27/p. 28). Ele traça um fato comum entre o homem e o animal; uma simbiose que ultrapassa correspondências formais características. Como já visto, sua pintura cria essa zona de indecidibilidade entre o homem e o animal, realçando um devir-animal.

Figura 19 - Triptych – Three studies for a self-portrait, 1967.



Fonte:

²⁸⁰ Cf. MP, p. 219/V3 p. 46

Mas o devir-animal seria uma etapa para outro estágio. É preciso atentar para a presença insistente da boca e do sorriso em alguns de seus quadros. Tal insistência do sorriso cumpre uma função radical em suas pinturas que consiste em fazer desaparecer a Figura. O sorriso e o grito são forças insistentes que marcam o ponto de fuga das figuras para o seu devir-imperceptível. Como em toda a obra de Bacon, que se caracteriza por uma fuga da semelhança, da representação, a insistência dessa presença caracteriza uma instância de sobrepassamento da forma humana a todo o momento revelado por um processo de deformação das formas. É pela boca que grita que todo corpo escapa. Com o grito, Bacon dá vazão para a sensação liberta de qualquer emoção. Trata-se de um afecto que, como já vimos no segundo capítulo, é neutralizado, artisticamente construído. Nas palavras de Evelyne Grossman, é “essa força da sensação que Deleuze chama de afeto, não é o sentimento, como se sabe, mas o que o ultrapassa. Esse devir não-humano do homem (GROSSMAN, 1992, p. 273). Portanto, ao captar as forças cósmicas do mundo, o artista faz com que elas resultem em sensações como efeito imediato, pois ao vibrar no umbral da percepção a sensação ataca diretamente não a nossa capacidade intelectual, mas o nosso corpo, nossa faculdade sensível, fazendo-nos experimentar um verdadeiro devir. Toda e qualquer forma só pode ser avaliada por meio dessa gênese que a implica de antemão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O CORPO VEM PRIMEIRO

Depois de termos visto como se articulam a gênese diferencial intensiva com as Ideias e o caráter inovador suscitado pelo empirismo transcendental, atravessamos as operações de superfície que essas diferenças liberadas estabelecem com o pensamento artístico. Vimos como a criação de um plano de composição estético se articula diretamente com um plano material sobre o qual o artista modula sensações, impondo gestos diagramáticos moduladores na matéria de produção específica, para ali mesmo capturar as forças do Fora que operam em sua sensibilidade. A exposição dessas atividades, dessas operações gestuais, permitiu-nos entender como é que uma obra de arte se mantém, dura por si só, ao ter inscritas sobre sua superfície as modulações de traços intensivos propiciados pelos artistas. Essas modulações intensivas é que se chamarão *perceptos* e *afectos*. Em seguida, nos detemos num caso singular, ao apresentar como o artista Francis Bacon mobiliza essas forças para pintar em seus quadros o que ele chama de *fato pictórico*. Nesse sentido, agenciamos os seus compostos de sensações com algumas ferramentas deleuzeanas – tais como o corpo sem órgãos e a rostidade – no intuito de ampliar em conceitos o que Bacon nos apresenta em *afectos*. Tentamos mostrar como todo esse percurso é alimentado por um mesmo díspar, qual seja, o circuito genético das intensidades. Mas ainda nos resta um problema de fundo: é possível afirmar, a partir de todo o percurso que fizemos até aqui, que existe em Deleuze uma estética? É o que tentaremos responder agora.

Em um artigo publicado no livro *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*, organizado por Éric Alliez, o filósofo Jacques Rancière parte do mesmo questionamento que fizemos, em seu título: *Existe uma estética deleuzeana?*. Apesar de o seu ponto de partida ser o mesmo que o nosso, suas conclusões definitivamente se distanciam daquelas que encontramos. Veremos a seguir os porquês.

Rancière começa seu artigo dizendo que não está preocupado em situar uma estética deleuzeana dentro do centro do seu próprio pensamento que, convenhamos, é de onde uma possível estética deleuzeana derivaria. “A razão disso é simples: não sei muito bem o que é o pensamento de Deleuze, ainda estou investigando” (RANCIÈRE, p. 505). Segue a sua justificativa dizendo que compreender um pensador “não é chegar a coincidir com seu centro” (RANCIÈRE, p. 505), mas ao contrário, é preciso deportá-lo para um lugar onde suas articulações se cedem, permitindo assim um jogo. “É então possível des-figurar esse pensamento para refigurá-lo de outro modo, sair da restrição de suas palavras para enunciá-lo nessa língua estrangeira que, para Deleuze, depois de Proust, constitui a tarefa do escritor”

(RANCIÈRE, p. 505). Aparentemente a filosofia da arte seria a zona de conforto de Rancière para tentar “desatar esse novelo deleuzeano” (RANCIÈRE, p. 505) que, na concepção do autor, deixa pouco espaço “à irrupção de uma outra língua” (RANCIÈRE, p. 505). Seria necessário, portanto, deslocá-lo para o caminho da questão apresentada no título de seu artigo: existe uma estética deleuzeana? Sem dúvida a pergunta define um campo problemático legítimo e válido, mas não nos parece possível dizer o mesmo dos métodos enunciados para a avaliação que o autor pretende fazer.

À primeira vista, os argumentos da metodologia de Rancière parecem sedutores, indicam certa *semelhança* com algumas declarações já dadas pelo próprio Deleuze, chegando mesmo às raias de uma emulação, como se o primeiro procurasse imitar um determinado estilo retórico do segundo (esse artifício se repete durante o artigo, mas em uma escala que vai da suposta deferência, passando pela ironia e resultando em sarcasmo). Mas precisamos olhar com um pouco mais de atenção para perceber que os problemas, por conta das estratégias esquadrihadas, na verdade parecem mal colocados logo de início. É fato que Deleuze já disse algo parecido em relação ao seu método de investigação sobre o pensamento de outros filósofos. No entanto, uma das armadilhas mais comuns e que levam a interpretações equivocadas, quando de um primeiro contato com a sua filosofia, é deixar-se encantar por suas declarações de entrevistas e cartas sem se permitir fazer as conexões indispensáveis com os fatos e conceitos subjacentes à retórica. Não parece ser o caso de Rancière que indica ter lido dois livros de Deleuze para escrever seu artigo, mas o que colocamos a seguir ilustra bem a situação posta por ele. Há, a título de exemplo, uma passagem – de uma carta publicada Deleuze, no seu livro *Conversações* – já secundada à exaustão por outrem, ao ponto de ter se tornado uma espécie de clichê. Ao discorrer sobre a função repressora da propedêutica no ensino filosófico, Deleuze responde a “um crítico severo” que por muito tempo fez história da filosofia, tanto de autores que se opuseram à tradição racionalista (Lucrecio, Hume, Nietzsche) como no livro dedicado a Kant, por exemplo. Quanto a este último, Deleuze faz questão de ressaltar o seu gosto pelo resultado do livro a ele dedicado, tratando Kant como a um inimigo, mas “procurando mostrar como ele funciona, com que engrenagens, tribunal da Razão, uso comedido das faculdades, submissão tanto mais hipócrita quanto nos confere o título de legisladores” (P, pp.14,15/p.14). Surge em seguida a frase de impacto, quando afirma que sua principal estratégia para escapar dessa função coercitiva imposta por um determinado *éthos* de poder academicista, foi “concebendo a história da filosofia como uma espécie de enrabada” (P. p.15/p.14). E segue em frente construindo imagens nada ortodoxas a respeito desse método estranho de se fazer filosofia (que fique claro, a carta é uma resposta mordaz a

um crítico cruel; logo, não era de se esperar algo diferente de um tom irônico e de chiste). Ele diz então conceber uma “imaculada concepção”, em que se imagina chegando por trás de um autor e fazendo um filho nele: “que seria seu, e no entanto seria monstruoso” (P, p. 15/p.14). Não sem razão a frase virou uma espécie de *slogan* entre seus leitores, tendo ulteriormente rendido, ao mesmo tempo, boas inflexões, mas também imposturas, tanto entre especialistas quanto entre os não especialistas. Como já vimos, os estratos podem ser atravessados por novas forças, e é o que as boas inflexões conseguem fazer nesse caso. Mas como puro *slogan*, mantém-se como platitude e a frase perde em potência até mesmo de chiste, ao ponto mesmo de o seu prosseguimento ter caído no esquecimento. Pois o que se segue é a afirmação de que esse “filho” fosse do autor “sodomizado”, “era muito importante, porque o autor precisava efetivamente ter dito tudo aquilo que eu lhe fazia dizer. Mas que o filho fosse monstruoso também representava uma necessidade, porque era preciso passar por toda espécie de descentramento, deslizes, quebras, emissões *secretas* que me deram muito prazer” (P, p.15/p.14, grifos nossos). Percebemos, portanto, que, mesmo sendo esse filho “monstruoso”, ele responde por palavras já ditas pelo seu autor-pai, por “emissões secretas”, inconfessáveis. Quer dizer, perde-se muito do sentido da formulação da passagem polêmica se o enunciado seguinte for omitido ou esquecido. A formulação, intencionalmente chistosa, já que devemos considerar o endereçamento da fala, carrega, no entanto, um índice de *fato* daquilo que Deleuze sempre procurou fazer enquanto filósofo: ao ler outro autor, procurar pela gênese do seu pensamento. Ora, não seria esse método muito diferente daquele estipulado por Rancière, de deportar um pensamento alheio para uma região onde suas articulações supostamente se afrouxam? Seria essa estratégia a mesma coisa que proceder por um método de pesquisa genética daquilo que o outro filósofo construiu? Quer dizer, levar um determinado autor para a sua própria zona de conforto do pensamento não seria bem reorganizar uma filosofia ao modo de um bom senso e um senso comum determinantes para si próprio? Mas ainda não confrontamos Rancière com o método deleuzeano, só pairamos sobre o campo da retórica. Voltemos, portanto, à sua exposição.

Ao se lembrar dessa instância de imposição de poder da história da filosofia, Deleuze recorda que nem todos se submeteram à sua rigidez prescritiva. Pois se por um lado muitos de sua geração foram “assassinados” por esse papel repressor do didatismo tradicional filosófico, outros tantos conseguiram escapar de sua dinâmica sufocante, inventado novos métodos, novas potências investigativas, enfim, um novo tom. Uma das influências que Deleuze teve, como criador de um novo método de pesquisa filosófica, foi certamente Martial Guérault, para quem – em resenha publicada em torno da sua, então recém-lançada, obra sobre a *Ética*

de Espinosa – endereça os mais elogiosos cumprimentos. Os elogios da resenha são tecidos não somente para o conteúdo da pesquisa em si, mas igualmente por ter inaugurado ali um método próprio de pesquisa:

Gueroult [sic] renovou a história da filosofia graças a um método estrutural-genético, método que ele havia elaborado bem antes que o estruturalismo se impusesse em outros domínios. Uma estrutura é aí definida por uma ordem das razões, sendo as razões os elementos diferenciais e geradores do sistema correspondente, verdadeiros filosofemas que só existem em suas relações uns com os outros. Essas razões, além disso, são muito diferentes, conforme sejam simples razões de conhecer ou verdadeiras razões de ser, isto é, conforme sua ordem seja analítica ou sintética, ordem de conhecimento ou de produção. É somente no segundo caso que a gênese do sistema é também gênese das coisas pelo e no sistema. Porém, impõem-se tomar o cuidado para não opor os dois tipos de sistemas de uma maneira muito sumária. Quando as razões são razões de conhecer, é verdade que o método de invenção é essencialmente analítico; todavia, a síntese integra-se aí, seja como método de exposição, seja porque, mais profundamente, razões de ser são encontradas na ordem das razões, são encontradas, mais precisamente, no lugar que lhes é consignado pelas relações entre elementos de conhecer (caso da prova ontológica de Descartes). Inversamente, no outro tipo de sistema, quando as razões são determinadas como razões de ser, é verdade que o método sintético vem a ser o verdadeiro método de invenção; mas a análise regressiva guarda um sentido, sendo destinada a nos conduzir o mais rápido possível a essa determinação dos elementos como razões de ser, nesse ponto em que ela se deixa alternar, e mesmo absorver, pela síntese progressiva. (ID, pp. 202,203/p.189).

A preciosa contribuição de Guérout, a criação desse método de pesquisa genético, nos fornece não só um novo critério para a pesquisa, mas um ponto de clivagem *ético*, por meio do qual podemos compreender também a falsidade de uma leitura. Temos aí dois sistemas de razões (elementos diferenciais que, em reciprocidade, dão a estrutura de um sistema de pensamento) convergentes: um deles se caracteriza pelas *razões de conhecer* um pensamento e a outra pelas *razões de ser* desse pensamento. Ainda que somente no segundo caso tenhamos de fato a possibilidade de alcançarmos a produção genética “das coisas pelo e no sistema”, seria falso dizer que ela é suficiente *per se*. Opor as duas ordens de razão configuraria, pois, um movimento em falso ou um falso movimento, um equívoco ou uma falsidade. As ordens de razões nos oferecem dois sentidos direcionais no processo de pesquisa: as razões de ser, que nos conduzem para o método de invenção; e, com as razões de conhecer, as análises regressivas que nos informa *como* os elementos constituintes de um determinado pensamento formam as suas razões de ser e que, por conseguinte, se desdobram até a sua última *potência de ser*. É, como afirma Deleuze, no ponto em que a análise deixa se absorver e se alternar com os componentes que constituem as razões de ser, que o pensamento se desloca em direção a um devir: a sua síntese progressiva. Ora, não seria justamente esse método genético aquele adotado por Deleuze? Ao se voltar para a pesquisa de outros autores,

procurando, ao mesmo tempo, conhecer a engenharia maquínica de seus sistemas e convergindo àquilo que eles produzem para, lá no chão da fábrica, fazer vir à superfície as engrenagens que revelam verdadeiros movimentos aberrantes: não seria esse um critério ético de exposição de um pensamento? Pois é no próprio pensamento de Platão que surge o simulacro. É por conta sujeito fendido que o esquematismo kantiano surge como *Deus ex machina*, porquanto não explica a gênese dos juízos sintéticos *a priori*. É também no próprio pensamento kantiano que o sublime aparece desorganizando as faculdades em um jogo livre, causando uma ruptura nas engrenagens facultativas²⁸¹. O método genético, portanto, não tem por finalidade transportar os sistemas de pensamento alheios para dentro de uma determinada forma pré-concebida de análise, mas apontar como dentro desses próprios sistemas se insurgem aspectos anárquicos às suas próprias estruturas, engendrando nelas novas perspectivas de abordagem.

Se estamos de acordo com o que está implicado no método de investigação, proposto por Guérault, e que Deleuze acompanha de maneira *obstinada* durante a sua trajetória filosófica, não podemos nos enganar achando que suas estratégias e estas propostas por Rancière são as mesmas. É como se tomássemos por iguais, ainda à essa altura de nossas exposições, o diverso e a diferença. Pois quando Rancière – como um oficial de justiça migratória – diz ser preciso deportar o pensamento deleuzeano e conduzi-lo para a sua área de domínio como estratégia para “des-figurar esse pensamento [e] reconfigurá-lo de outro modo” (RANCIÈRE, 2000, p. 505), não estaria agindo ao modo daqueles bastiões da disciplina e da reta razão, responsáveis pelo sistema repressor do método tradicional propedêutico-filosófico? Tentemos entender, de acordo com o método genético de Guérault, como Rancière pretende pesquisar se há uma estética em Deleuze. Ele confessa que não sabe muito bem o que é o pensamento de Deleuze, portanto não podemos contar que ele irá partir de suas razões de ser. As razões de conhecer, já de início, desassociadas, passam a obedecer, não a análise das estruturas da gênese do pensamento deleuzeano, mas a critérios ainda não muito bem definidos, em uma área onde, supostamente, pode-se isolar determinadas operações conceituais deleuzeanas, para ali reconfigurá-las a seu modo. Estranha confissão. Mas concedamos a ele o benefício da dúvida.

Para Rancière, a Estética é um movimento ou programa datado entre os séculos XVIII e XIX e que se caracteriza pelo modo como o pensamento se volta para as obras de arte, para que elas possam responder uma questão fundamental, que se refere ao sensível e à potência mesma do pensamento. Partindo dessas definições preliminares, começamos a entender para

²⁸¹ Cf *A ideia de gênese na estética de Kant*, In. ID, pp. 79-100/pp.79-97.

qual campo o pensamento de Deleuze está sendo extraditado: “Tentarei então mostrar como os objetos e os modos de descrição e de conceitualização de Deleuze nos levam ao centro do que há a ser pensado sob essa palavra, já bicentenária e ainda tão obscura, ‘estética’” (RANCIÈRE, 2000, p.505). Segundo suas formulações, Deleuze cumpriria o papel de arauto da destinação da estética, pelas motivações descritas acima, como se o pensamento deleuzeano fosse o cumprimento de um projeto moderno iniciado na Alemanha oitocentista. Para que fique ainda mais claro, Arnaud Villani expõe de maneira concisa a ideia de Rancière de um “regime estético da arte” e como ele conjuga essa ideia com a “destinação deleuzeana” para o cumprimento desse regime:

Quando Rancière descreve a contribuição deleuzeana como ‘cumprimento do destino da estética’, essa fórmula precisa ser elucidada pelos três regimes: “regime ético das imagens”, “regime poético-representativo”, “regime estético da arte”. Nessa última, “a obra se opõe duplamente ao seu status representativo. Não é uma aparência que referida à uma realidade que serve de modelo. Não é uma forma ativa imposta sobre uma forma passiva”. Em outras palavras, o regime estético põe fim à representação “poética” de Aristóteles. A obra não é *mimesis praxeos*, nem *mimesis physeos*, nem semelhança. Até aqui não vemos razão de recusar essa *Vollendung* do “regime estético da arte” em Deleuze (VILLANI, 2005, p. 107, t.n.)²⁸².

Para Rancière, o regime estético seria então a ruína da poética aristotélica, “o modo de verdade que regia as obras no universo da representação” (RANCIÈRE, 2000, 511). A poética compreende a obra de arte como prolongamento da natureza, reproduzindo uma semelhança enquanto constitui um organismo. Portanto, a representação é *representação do logos* da natureza, faz conexão com o seu organismo vivo. “A *techne* da obra prolonga a natureza, a *physis*, o movimento que realiza a vida em organismo. Ela é uma produção normatizada por essa outra produção que é a *physis*, potência comum de vida, de organismo e de obra” (RANCIÈRE, 2000, p.511). De fato, diante do exposto, não há objeções na inserção de Deleuze no *hall* dos predestinados a cumprirem a tarefa do regime estético. Organismo e vida, como já vimos no capítulo anterior, não são a mesma coisa e a obra de arte não tem mesmo nenhum prolongamento com a natureza desde a ideia de autonomia da arte, embora Deleuze nunca tenha se dedicado a escrever sobre o tema da autonomia, que marca o debate alemão do século XVIII.

²⁸² “Lorsque Rancière décrit l’apport deleuzien comme « accomplissement du destin de l’esthétique », cette formule demante à être élucidée par les trois régimes : « régime éthique des images », « régime poétique-représentatif », « régime esthétique de l’art ». Dans ce dernier, « l’œuvre s’oppose doublement à son statut représentatif. Elle n’est pas une apparence référée à une réalité servant de modèle. Elle n’est pas une forme active imposée à une forme passive ». Autrement dit, le régime esthétique en finit avec la représentation « poétique » chez Aristote. L’œuvre n’est ni *mimêsis praxeôs*, ni *mimêsis physeôs*, ni ressemblance. Jusqu’ici on ne voit pas de raison de refuser cette *Vollendung* du « régime esthétique de l’art » chez Deleuze”.

As análises que Rancière faz a respeito de Deleuze parte de dois trechos de dois livros distantes entre si, *Francis Bacon, lógica da sensação* e *O que é a filosofia?*. Do último ele extrai a frase “A obra de arte é um ser de sensação e nada mais: ela existe em si mesma” (QPh, p.155/p. 214) e, do primeiro, “Com a pintura a histeria se torna arte. Ou melhor, com o pintor, a histeria se torna pintura” (FB, p. 53/p.58). Rancière entende que as duas fórmulas se contradizem. Primeiro ele entende a fórmula da consistência da obra como um ser de sensações (“existe por si mesma”) no sentido da autonomia da arte, o que não estaria de todo errado, mas enuncia uma verdade somente parcial. Talvez, o decisivo nessa formulação de Deleuze e Guattari, seja o fato de a obra permanecer, se sustentar por si mesma exatamente por formar blocos de sensações. É preciso recordar que esses blocos de sensações não se referem a estados individuais de emoções dos artistas, mas aquilo que, sem o artista, permanece na obra, dura na obra: seus perceptos e afectos. Mas sigamos adiante: Rancière relaciona essa formulação com a análise formal que Deleuze fará dos quadros de Bacon, o que também tem coerência. Em seguida afirma que a relação entre Figura, *aplat* e os círculos seriam explicados por Deleuze pela via do háptico egípcio de Riegl, mas desorganizados pelas linhas setentrionais de Wörringer. Essas linhas, que trariam o caráter inorgânico para desestabilizar o organismo da representação pictórica, se vinculariam à histeria.

De maneira um tanto deselegante, Rancière faz uma leitura às avessas do problema da histeria, momento em que falta bom senso ao autor. Para ele, a histeria seria oposta à criação de arte: “Ela é, especificamente, a doença que se opõe ao trabalho da obra, que a impede de existir como coisa autônoma, retendo prisioneiras no corpo do artista as potências que deveriam objetivar e autonomizar a obra. [...] Assim a histeria é propriamente a antiobra” (RANCIÈRE, 2005, p. 507). Quer dizer, para além das implicações que quer remeter a Deleuze, como o apanágio da morte da arte tendo na histeria a porta-estandarte dessa missão homicida, Villani observa bem: há “algo mais do que ‘ausência de obra’ a que Rancière a reduz, repetindo um estereótipo sobre doença mental” (VILLANI, 2005, p. 108)²⁸³. É bom frisar que Deleuze nunca nutriu afeição a qualquer coisa relacionada à neurose²⁸⁴ e que a referência à histeria foi retirada das entrevistas de Bacon a David Sylvester, como torna-se forçoso indicar:

²⁸³ “Donc il y a dans l’allusion à l’hystérie qu’il reprend de Bacon (à David Sylvester), quelque chose de plus que l’« absence d’œuvre » à laquelle la réduit Rancière répétant un poncif sur la maladie mentale”.

²⁸⁴ “O passeio do esquizofrênico: eis um modelo melhor que o neurótico deitado no divã” (AO, p.7/p.11); ou “Há sempre a oposição entre o neurótico no divã, como terra última e estéril, derradeira colônia esgotada, e o esquizo em passeio num circuito desterritorializado” (AO, p.378/p.419); ou ainda “[...] como consegue a psicanálise reduzir, desta vez o neurótico, a uma pobre criatura que consome eternamente papai-mamãe, e nada mais?” (AO, p.27/p.35) e vários outros exemplos.

[...] a maioria dos quadros tiveram como modelo uma pessoa que vivia em estado de ansiedade; se isso transparece na pintura eu não sei. Suponho que, procurando captar a imagem dessa pessoa que era a de um homem muito neurótico, quase histérico, isso talvez tenha passado para as telas. Sempre quis comunicar as coisas de maneira mais crua e direta possível, e as pessoas talvez julguem horripilante aquilo que é comunicado muito diretamente. (SYLVESTER, 2007, p. 48)

Recordemos o que já foi dito anteriormente: as análises em torno da histeria se dão na obra, e não no artista. Tratam-se de figuras que são afligidas por movimentos aberrantes de *hystéresis*, de precipitação, de antecipação, autoscopia, enfim, todo o manual de psiquiatria do século XIX em torno do verbete é discorrido por Deleuze. O que está em jogo é o que já apontamos durante o percurso dessa pesquisa: como se dão os movimentos de gênese para a forma artística; quais são as possibilidades de apontarmos os circuitos que conectam essas forças a um corpo; ou, melhor ainda, como um corpo individuado (uma obra de arte inclusa, ou seja, uma forma) é sempre derivado de um processo de atualização de forças intensivas virtuais. Mas Rancière enxerga em Deleuze o prolongamento de um certo projeto de aniquilação da arte, que vem tomando forma, desde Baumgarten, até que o Espírito hegeliano encontre par com o ‘espiritual’ de Deleuze e cumpra o seu destino. É assim que ele faz a associação entre as duas fórmulas destacadas – “a obra existe por si mesma” e “com a pintura a histeria se tornou arte”. “Histerizar a obra, fazer da histeria obra, significará desfazer essa organicidade latente na própria definição da ‘autonomia’ da obra. Isso significará tornar doente essa natureza que tem a autonomia orgânica como *telos*. A obra pictural deverá, então, ser pensada como uma doença da natureza orgânica e da figuração que imita sua potência” (RANCIÈRE, 2000, p. 508).

O concerto de equívocos chega às raias do risível, não fossem as imposturas patentes. Mais uma vez Rancière superinterpreta uma colocação que Deleuze retira das entrevistas de Bacon. Em determinado momento de suas conversas com Sylvester, Bacon discorre sobre o seu processo criativo, de como o acaso determina “manchas involuntárias” na tela, e como essas manchas revelam uma espécie de sistema indiciário que ele chamará de “gráfico” (a ideia de diagrama). Ao pintar um rosto, ele diz que essas manchas poderiam deslocar o local em que se imaginava, em princípio, uma boca tomando forma. Esse trecho faz parte de um dos inumeráveis exemplos dados pelo pintor de como o seu processo criativo parte, inicialmente, da sua relação com o acaso. O ato de pintar é como um lance de dados. E na sequência conclui: “De qualquer modo, você adoraria poder, num retrato, fazer da cara um Saara... que ficasse parecido com o modelo, mas que guardasse as escalas do Saara” (SYLVESTER, 2007, p.56). Deleuze, ao apontar os movimentos das figuras em direção à

estrutura material nos quadros baconianos, mostra que o caráter intensivo das forças, nelas insurgentes, apontam, no seu modo de entender, para uma dissolução de uma na outra. Há *um devir do quadro* – é bom que se frise – que ele conectará com essa fala de Bacon. Quer dizer que, a seu modo, ele viu uma conexão entre uma coisa e outra, um agenciamento. E assim indica o que capta dessa relação: “Será preciso ir até aí para que reine uma Justiça que será apenas Cor ou Luz, um espaço que será apenas Saara. Significa dizer que, seja qual for sua importância, o devir-animal é apenas uma etapa para um devir-imperceptível mais profundo no qual a Figura desaparece” (FB, p.33/p.35). Deleuze toma esse exemplo para reafirmar as transições de um devir-animal até o devir-imperceptível, uma repetição bem resumida dos temas já enunciados de *Mil platôs*. Ora, bem, o devir-imperceptível não tem nada a ver com o fim de nada, mas de uma experiência limítrofe onde experimentamos algo do qual não podemos perceber, significar. A pintura é um exemplo concreto da experimentação desses devires, como o vimos na ação rítmica proporcionada pelo ritornelo: “A pintura nunca terá deixado de ter como meta a desterritorialização dos rostos e paisagens, seja pela reativação da corporeidade, seja pela liberação das linhas e das cores, os dois ao mesmo tempo” (MP, p.370/V4, p.102). Não se trata nem de longe de uma “alegoria da morte da arte” como Rancière quer dar a compreender²⁸⁵. As confusões se multiplicam de tal maneira e Rancière se distancia de Deleuze a tal ponto que, como afirma Villani, torna-se impossível viabilizar a interpretação de Rancière²⁸⁶.

Em Deleuze o deserto não é a imagem do vazio e do nada, pelo contrário, ele é o espaço pleno. É que o pensamento de Rancière reforça a maneira de uma imagem do pensamento de sistemas centrados, arborescentes, cujas estruturas dependem de uma raiz originária e fixa, mantenedora da “bela interioridade orgânica, significativa e subjetiva” (MP, p. 11/V1, p. 13) da tradição ocidental. A imagem do deserto implica uma outra figura do pensamento, a do Oriente: “a relação com a estepe e o jardim (em outros casos, o deserto e o oásis) em vez de uma relação com a floresta e o campo: uma cultura de tubérculos que procede por fragmentação do indivíduo; um afastamento, um pôr entre parênteses a criação confinada em espaços fechados ou relegada à estepe dos nômades” (MP, p.28/V1, p. 29). É pelo *rizoma* que Guattari e Deleuze indicam o seu projeto transversal de análise como uma pragmática das multiplicidades, uma mecanosfera: a ideia de sobrepassamento dos limites de confinamento dos grandes sistemas fechados de pensamento. O rizoma “é justamente um caso

²⁸⁵ “O destino da obra de arte se acha, então, vinculado à outra figura do ‘espiritual’: a imanência do pensamento daquilo que não pensa, o sem-fundo da vida in-diferenciada, não-individual, a poeira dos átomos ou dos grãos de areia; o pátio em seu ponto de repouso, de a-patia” (RANCIÈRE, 2000, p.514).

²⁸⁶ Cf. VILLANI, 2005, p. 107.

de sistema aberto” (DOSSE, 2010, p.211). Ele se constitui pela apresentação de multiplicidades que povoam a Terra e a relação de forças agenciadas entre um complexo de relações materiais com um regime de signos correspondentes. A imagem do platô, por onde o rizoma percorre, não é um registro metafórico, mas uma imagem real de espaço sem limitações territoriais. Um platô organiza a planificação de singularidades desterritorializantes, rizomáticas, permitindo determinadas formações de povoamento e agenciamentos de matérias e signos sem que estes possam recair na indistinção do Caos. Estamos diante de uma análise de sistemas informacionais físicos, que revela um tratamento todo particular de lógicas espaciais cartografadas na pura imanência. Seus agenciamentos não remetem a relações de pares binários estratificados (como infraestrutura e superestrutura, indivíduo e coletivo, por exemplo) mas a conexões de tipo intensivo, singulares, múltiplos e antiteleológicos. Um agenciamento é “uma multiplicidade que comporta muitos termos heterogêneos, e que estabelece ligações, relações entre eles [...] a única unidade do agenciamento é de co-funcionamento: é uma simbiose, uma ‘simpatia’” (D, p. 84, t.n.)²⁸⁷. Por tudo o que o campo rizomático de pensamento estabelece é que constitui um erro *crasso* tentar encontrar Espírito ou consciência na filosofia de Deleuze. Já dissemos, o que existe são *diferenciais de consciência* que, em relação, cumprem o papel de um desenvolvimento contínuo de subjetivações. Tornar esse pensamento como cumpridor de um projeto do Espírito hegeliano, seria um mistério, se não fosse má-fé. Mais uma vez Villani observa bem: “tem-se a impressão de rever, em Rancière, se reproduzir o que Deleuze reprovou Freud em sua leitura do Presidente Schreber: reduzir a riqueza de uma problemática a algumas ideias preconcebidas que não ‘descem na coisa’, mas se contentam em as prolongar (aqui, Aristóteles e a *mimesis*, Hegel e o fim da arte, o ‘branco’ e o ‘vazio’)” (VILLANI, 2005, p.112, t.n.)²⁸⁸.

Imposturas à parte, tentemos ainda compreender o pensamento de Rancière e o porquê do seu distanciamento irreconciliável com o de Deleuze. Fica patente, pelo exposto até agora, que Rancière engrossa a massa dos filósofos partidários de uma filosofia voltada aos preceitos da representação. Os seus posicionamentos em defesa de uma arte mimética parecem não deixar dúvidas quanto a esse respeito. Villani, procura de maneira generosa enxergar o aspecto duplo do domínio filosófico ao modo como Pierre Clastres analisou a cesura criadora

²⁸⁷ “C’est une multiplicité qui comporte beaucoup des termes hétérogènes, et qui établit des liaisons, des relations entre eux [...] la seule unité de l’agencement est de co-fonctionnement : c’est une symbiose, une « sympathie »”.

²⁸⁸ “[...] on a l’impression de revoir, dans Rancière, se reproduire ce que Deleuze reprochait à Freud dans sa lecture du président Schreber : rabattre la richesse d’une problématique sur quelques idées préconçues qui ne « descendent pas la chose », mais se contentent de la longer (ici, Aristote et la mimese, Hegel et la fin de l’art, le « blanc » et le « vide », etc.)”.

de unidade entre determinadas sociedades tradicionais²⁸⁹ que, “cautelosas face a qualquer emergência acumulativa [...] criaram a unidade através da luta de dois clãs. A resistividade não acumulativa de um pensamento capaz do contraditório, de não-ação, de passagem entre extremos, os taoístas a conduziram e os românticos a repatriam” (VILLANI, 2005, p.101, t.n.)²⁹⁰. Resta saber, continua Villani, se os ocidentais serão capazes de “compreender, confrontados pela destruição da Terra, o significado de um pensamento indiviso” (VILLANI, 2005, p.102, t.n.)²⁹¹. Por pensamento indiviso, Villani quer dar a entender a distinção da filosofia para a ciência. A filosofia é indivisa por manter em conjunto o seu caráter teórico com a própria vida: a ética, a doxologia, a religião, a política, a estética, etc, formam as áreas concernentes à vida, e que são capazes de *criar novas possibilidades de vida*. Mas voltando à sua proposta da disputa entre as formas de abordagem filosóficas e se, por fim, elas dariam conta de compreender esse sentido do indiviso, ele responde:

O melhor é combinar as duas dualidades. A filosofia é uma *luta indefinida* entre uma parte propedêutica, assimbólica, representacional, imbuída de poder (ciência) e outra parte, simbólica, viva, criativa, distanciada do poder para privilegiar a *potência* (sabedoria). Deve-se especificar, para que não sejamos suspeitos de introduzir pela porta dos fundos o maniqueísmo expulso pela porta da frente, que *toda grande filosofia* é o debate indefinido desses casais. (VILLANI, pp.101,102, t.n.)²⁹².

Ora, a arte moderna, como promotora de uma *obra aberta* (como vimos no primeiro capítulo) causa desconforto a uma maneira de abordagem filosófica que tem por critérios avaliativos o caráter da reconhecimento mimética. As reações contrárias derivadas desse modo de pensar se acentuam ainda mais no contexto da arte contemporânea, quando obras de arte passam a figurar “como um limite último inultrapassável” (LAPOUJADE, 2018, p.179). Em seu artigo *A arte e seus limites*, David Lapoujade discorre a respeito de uma questão fundamental da arte esbarrar com seus próprios limites. Esse confronto faz com que os artistas passem a incluir o próprio limite como objeto em seus campos problemáticos. “Esse confronto visa uma forma de limite último: grau zero da escrita, do poema, da pintura, da música, do filme” (LAPOUJADE, 2018, p. 179). Os exemplos são muitos: o “quadro branco

²⁸⁹ Cf. CLASTRES, P. *A sociedade contra o Estado*. Trad. Theo Santiago. São Paulo: Ubu, 2017.

²⁹⁰ “[...] prudentes devant toute émergence accumulative [...] créaient l’unité par la lutte de deux clans. La résistivité non accumulative d’une pensée capable de contradictoire, de non-agir, de passage entre les extremes, les Taoïstes l’ont menée et les Romantiques repatriée”.

²⁹¹ “Mais les Occidentaux pourront-ils comprendre, confrontés à la destruction de la Terre, le sens d’une pensée indivise?”.

²⁹² “Le mieux est de regrouper les deux dualités. La philosophie est une *lutte indéfinie* entre une partie propédeutique, asymbolique, représentationnelle et pénétrée de pouvoir (science) et une autre partie, symbolique, vivante, créative, distanciée du pouvoir pour privilégier la *puissance* (sagesse). Il faut préciser, afin que l’on ne nous soupçonne de faire rentrer par la porte de servisse le manichéisme chassé par la grande porte, que *toute grande philosophie* est le débat indefini de ces couples”.

sobre fundo branco” de Malevich, os 4”33’ de John Cage, os *Quadros brancos* de Rauschenberg, os monocromos de Robert Ryman, *Sleep* de Andy Warhol (filme que mostra horas de John Giorno dormindo), etc. Não é de surpreender que tais manifestações artísticas, radicalmente experimentais, criem certa estupefação entre certos filósofos da arte, orientados por determinadas matrizes de avaliação que já não dispõem de *meios de expressão* suficientes para criar com elas um agenciamento concreto. Estes, nos quais se insere Rancière, vêm nessas criações a expressão terminal da arte, sua decadência, falência ou morte. Vejamos como Lapoujade descreve as duas razões de um pensamento abstrato em relação à arte contemporânea, que se convergem num ideal ascético de avaliação dessas obras.

Há uma forma de pensamento que enxerga nesse decréscimo do meio de expressão, promovido pelo choque dessas obras contemporâneas, a possibilidade de um cumprimento teleológico abstrato, como o sentido próprio da obra. Essas obras de arte abrem margem para a leitura de que a subtração da expressão faz resplandecer a finalidade que a obra tem consigo mesma, a de alcançar o seu essencial, como um sentido de *quintessência* da arte: “porque quando o limite último é alcançado, aí então é que ele pode figurar, encarnar ou atingir uma qualidade pura, quintessencial: o branco, o silêncio, o negro, a imobilidade” (LAPOUJADE, 2018, p.180). O limite na arte ainda resultaria em outra razão de pensar abstrata: essa que encara as manifestações artísticas como um índice reivindicatório de aniquilamento da percepção do próprio objeto artístico. Neste caso, essas obras de arte anunciam uma condução da percepção para além dela própria, onde não há mais nada para se ver, ler, sentir ou ouvir. Ouvir o silêncio ou ver o branco seriam somente *índices significantes* da abolição de toda percepção, para essa razão de pensar abstrata.

Parece que o limite se torna uma espécie de “ideal ascético” e atua como um interdito a partir do qual algumas formas de criação são consideradas ultrapassadas: já não se pode mais pintar, escrever, filmar, esculpir como antes. Talvez exista um desejo de *acabar com a arte e com a percepção*. Quantas vezes não foram anunciados o fim da arte, o fim da pintura, da literatura, da poesia ou da música? Escrever com o branco como um intertexto – pintar, mas apenas o monocromático ou a ausência de cores, de figuras, de formas –, filmar, mas filmar o imóvel ou a ausência, etc., como se uma nova lei se impusesse a cada criador. É a ideia de que a arte deve sempre juntar-se à sua essência e abolir-se nela (LAPOUJADE, 2018, p. 181).

Mas esse é só um lado do limite, afirma Lapoujade, o seu lado abstrato. “Um limite é abstrato no seu uso exterior ou superior do domínio que ele limita” (LAPOUJADE, 2018, p. 181). Quer dizer que, partindo das razões abstratas como abordagem desses objetos artísticos não teríamos acesso ao caráter *concreto* proposto na *materialidade mesma* dessas obras. Ou

seja, as razões abstratas só abordariam o limite na arte contemporânea *por limitação*. Como afirma Lapoujade, é necessário que se faça o caminho inverso: “ver o que há de concreto em seu grau zero, nos seus estados de neutro, de ausência, de branco total, de cinza ou de negro definitivos. [...] trata-se de levar muito a sério essas formas de arte e a sua luta com o limite. Por que passar por essas provas? Por que a arte deve ir ‘até lá’?” (LAPOUJADE, 2018, p. 181). Certamente parte-se de um primeiro índice, dessas zonas onde não há nada para perceber, onde nada se move e onde não há mais nada além do silêncio, o negro e o branco, porque os artistas já não são os clássicos, já não percebem o mesmo mundo. O artista, como Malevich, quer se transfigurar na forma zero²⁹³, seu modo de *ação* mudou. Lapoujade recorda Bergson: “o tempo da ação é inseparável das formas identificáveis e das generalizações abstratas. [...] A forma do objeto se confunde com a forma de minha ação possível sobre ele (ou de sua ação possível sobre mim)” (LAPOUJADE, 2018, p. 182). Portanto, a pergunta que desponta é o que se “acontece quando não há mais nenhuma questão em torno do agir” (LAPOUJADE, 2018, p.182). O jogo todo muda aqui. Os objetos de arte convocam-nos para um mundo onde a percepção deixa de ser regida pelos princípios da ação e as formas se ajustam para intensidades mínimas. Nesse jogo, o limite abstrato não consegue se efetuar completamente, pois a *natureza dos corpos*, o seu caráter vibrante em zonas epidérmicas fogem de um agenciamento com esse limite. Corpo sonoro do 4’33” de John Cage, agitações microfísicas hipersensíveis nos monocromos de Rauschenberg, imobilidade dos personagens de Beckett, tudo muda de figura e convoca os nossos sentidos para as micropercepções.

Devém-se à “forma zero”. Aqui, prestamos atenção às nuances, às variações aparentemente insignificantes. A inatividade moleculariza, miniaturiza a percepção e nos faz entrar em um mundo microfísico [...] Nada a fazer, e, *consequentemente, engendrar uma mudança de escala na percepção* para tornar-se aquém dos corpos constituídos. Lá, onde alguns veem somente a abstração de uma qualidade: o negro, o branco, o silêncio, o imóvel, o nada, outros veem movimentos, deslocamentos ínfimos, emoções de todos os tipos que testemunham essa mudança de escala na percepção e permitem a exploração de novos mundos. (LAPOUJADE, 2008, p.182)

A filosofia de Deleuze se insere exatamente nesse programa de exploração (e de criação) de novos mundos. Nada a representar, tudo a experimentar. Não é à toa que Rancière o acha incompreensível: aquilo que ele enxerga em Deleuze como abstrato é justamente o seu

²⁹³ “Quando desaparecer o hábito da consciência de ver nos quadros a representação de pequenas paisagens de natureza, Madonnas ou *Vênus* lascivas, então veremos somente a obra pictórica. Eu estou transfigurado na *forma zero* e me recuperei da poça de detritos da Arte acadêmica. Eu destruí o anel do horizonte e saí do círculo das coisas, o anel do horizonte no qual estão incluídas a pintura e as formas da natureza [...] Os objetos desapareceram como fumaça *por uma nova cultura da arte*, que também se dirige à autonomia da criatividade, ao domínio das formas da natureza” (MALEVICH, Apud. LAPOUJADE, 2018, pp. 179,180).

inverso. Mas é o próprio Rancière quem, por falta de uma gramática que dê conta dos “novos” processos (recorde-se que, para ele, a estética estipula a morte da arte desde sua nascença, no século XVIII), enxerga tudo como abstrato, como falência formal e moral, projetando em quem se conecta com a novidade, o suposto idealismo quintessencial. É assim que, supostamente, ele enxerga esse Deleuze destinado ao fim da arte, de mãos dadas com o Espírito hegeliano.

Ainda que tenhamos avançado nas considerações, restam ainda algumas dúvidas. Demonstramos que Rancière quer usar o seu próprio terreno de determinações para escrutinar Deleuze; mas o que exatamente circunscreve esse domínio? É notável que em momentos de seu artigo, para criticar Deleuze, Rancière se utiliza da terminologia “normal” para adjetivar a sua ideia de sensível, como quando ele diz que a Estética promove uma mudança de perspectiva – “quando o pensamento da obra não remete mais a uma ideia das regras da sua produção, ela é subsumida sob outra coisa: a ideia de um sensível particular, a presença no sensível de uma potência que *excede seu regime normal*, que é e não é do pensamento, que é do pensamento que se tornou diferente de si mesmo” (RANCIÈRE, 2000, p. 512, grifo nosso). O quê, afinal, ele quer dizer com essa definição prescritiva? Que tipo de norma é essa que regula o sensível, em sua concepção? No começo do seu *A partilha do sensível* há um ligeiro vislumbre do que se trata:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2009, p. 15)

Vê-se aí que a categoria do sensível constitui-se por um *sistema de evidências*; sua partilha revela a existência de um *comum*: o comum que se partilha, a organização do trabalho e também a partilha dos espaços. Ao que tudo indica, o sensível como sistema de evidências se estabelece na troca comum, do *logos* partilhado nesse espaço comum, nessa *pólis* ideal, como nas reflexões aristotélicas a respeito do bem comum, ao mesmo tempo que distribui as funções entre os cidadãos dessa *pólis*, como Platão partilhou as funções dentro da República. Na nota da tradução temos uma explicação suplementar do próprio Rancière, retirado do seu livro *Políticas da escrita*: “Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas” (RANCIÈRE, 2009, p. 7). *O sensível*, substantivado, seria então para ele as relações

cotidianas da ação política. O que é determinado nele é a relação entre o que é comum para todos os partícipes e o quinhão de cada um no privado. Ele prossegue: “A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela ‘ocupação’ define competências ou incompetências para o comum” (RANCIÈRE, 2009, p.16). Ou seja, há toda uma hierarquização das aptidões dos sujeitos que podem ou não tomar parte das deliberações nesse espaço comum. Para ele, existe “na base política, uma ‘estética’[...]. Essa estética não deve ser entendida no sentido de uma captura perversa da política por uma vontade de arte, pelo pensamento do povo como obra de arte” (RANCIÈRE, 2009, p.16). Mas agora essa estética, ele segue, deve ser compreendida kantianamente de maneira análoga ao “sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir” (RANCIÈRE, 2009, p.16). Ou seja, no tempo e no espaço, como formas *a priori* da intuição. Só que, de acordo com um *mélange* foucaultiano não determinado, as formas *a priori* seriam “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma da experiência” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). E seria função da política notar aquilo que se *vê* e do que pode ser dito sobre o que é visto; além da determinação de quem tem competência “para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis tempos” (RANCIÈRE, 2009, p.17). As chamadas “práticas estéticas” só poderiam ser determinadas, por sua vez, por essa estética primeira (o recorte dos tempos e espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído) e serão entendidas como formas de visibilidade das práticas da arte, sempre voltadas para esse interesse comum político. Essas práticas, ademais, têm poder de intervenção na “distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2009, p.17). Ou seja, antes de mais nada, o que define a estética para ele, o que dá caráter normativo a esse *sensível*, é a política enquanto partição do bem comum, cujas regras de participação são dadas por sujeitos aptos a dizer quem tem competência para fazer parte da esfera política ou não. A estética como arte de distribuição do sensível, que ao mesmo tempo impõe e toma a arte para si, se originaria de um senso comum deliberativo, um consenso entre iguais sobre o que deve ou não ser visto e quem pode usufruir dessas benesses.

Villani ainda chama a nossa atenção para o fato de que Rancière, “partindo de uma cultura ampla, multiplica os exemplos da estética tradicional (bi e tridimensionalidade, imagem de mimese, desastre e inapreensível, ‘confusão estética’ etc.) como se os episódios *históricos* da Estética fossem mutações do *sensorium commune*” (VILLANI, 2005, p.115,

t.n.)²⁹⁴. Sem entrar no mérito dessas definições um tanto misturadas entre o sentido de *aisthesis* com um *telos* determinantemente político que o envolve, sendo ainda elevado à função de repartição das funções dos sujeitos políticos ou cidadãos, torna-se evidente o porquê de Rancière não conseguir dar uma interpretação deleuzeana de estética. Recorremos novamente a Villani:

Com efeito, neste belo conceito de “partilha do sensível”, ele apreende sujeitos e objetos como a grande narrativa da *história* os constitui, enquanto Deleuze pensa em sujeitos, objetos, partes e lugares, visíveis e dizíveis como o *acontecimento* os destitui, desconstitui-os e reconstitui-os numa formação em fuga. A diferença se resume ao que vale, para um e para o outro, o corpo. Com Deleuze, tudo começa com o corpo-máquina. O esquizofrênico é interessante porque permite que essa constituição do corpo em formação seja vista *como transparente*. Ou melhor, tudo começa com a sensação, e é a sensação que *forma o corpo*. Se o artista consegue traduzir em sua obra a gênese da sensação e como todas essas vibrações formam uma unidade e depois um corpo, sendo o interessante não a forma ou os elementos, mas *a passagem da vibração e seus nós*, e então há arte, há estética. Mas vemos que todo corpo, político, ético, sendo ele próprio também construído *en passant*, a estética valerá para a ética, para a política, etc. (VILLANI, 2005, pp. 115,116, t.n.)²⁹⁵.

Tomamos, daqui em diante, a companhia de Arnaud Villani como nosso precursor sombrio. Suas conclusões em torno do problema suscitado nesta tese (se é possível dizer de uma estética no pensamento de Deleuze), são as que mais coincidem com as conclusões a que chegamos: essa resposta só pode ser dada por meio de uma avaliação da ideia de gênese do sensível e seus desdobramentos intensivos. E, mais ainda, avaliamos o seu artigo, *De l'esthétique à l'esthésique: Deleuze et la question de l'art*, como um marco incontornável, pois ele não só dá uma resposta ao problema como cria para ele *um conceito inovador*. Pois, veremos, não se trata simplesmente de inserir ou não o pensamento deleuzeano no debate estético, mas propor um verdadeiro *rearranjo dos problemas aos quais esse campo do saber se remete e se limita, a partir do próprio pensamento deleuzeano*. Trata-se de uma resposta/proposta bastante ousada e inovadora, sem dúvidas.

²⁹⁴ “[...] puisant dans une large culture, multiplie les exemples d’esthétique traditionnelle (bi- et tridimensionnalité, image et mimèse, désastre et imprésentable, « confusion esthétique », etc.) comme si les épisodes *historiques* de l’Esthétique étaient des mutations du *sensorium commune*”.

²⁹⁵ “En effet, dans ce beau concept du « partage du sensible », il saisit les sujets et les objets comme le grand récit de l’*histoire* les constitue, tandis que Deleuze y pense sujets, objets, parts et places, visible et dicible comme l’*événement* les destitue, déconstitue et reconstitue dans une *formation en fuite*. La différence se résume à ce que vaut, chez l’un et l’autre, le corps. Chez Deleuze, tout commence par la machine-corps. Le schizohrène est intéressant parce qu’il laisse cette constitution du corps en formation se voir *comme en transparence*. Ou plutôt tout commence par la sensation, et c’est la sensation qui *fait corps*. Si l’artiste réussit à rendre dans son œuvre la gênese de la sensation et comment toutes ces ondes font bloc puis corps, l’intéressant étant, non la forme ou les éléments, mais *le passage de l’onde et se nœuds*, alors il y a de l’art, de l’esthétique. Mais l’on voit que tout corps, politique, éthique, étant lui aussi construit *en passant*, l’esthétique vaudra pour éthique, politique, etc.”.

Concordamos com a sua avaliação de que Deleuze cria uma teoria do conhecimento sem sujeito e nem objetos, “mas objécteis e superjectos²⁹⁶ como *superfícies de inscrição*. Isso implica uma teoria da sensação, que se aplicará simultaneamente à política, à estética e à teoria da vida” (VILLANI, 2005, p.116)²⁹⁷. Se “toda sensação é uma questão” (Qph p.185/p.251), urge investigar quais são as condições reais que fazem com que as sensações encontrem esse limiar de devir-problemático. Quer dizer, como a sensação se capacita autonomamente para fazer sentir as forças invisíveis? Numa nota de pé de página do capítulo 6 do *Francis Bacon*, Deleuze responde que os fenomenólogos Maldiney e Merleau-Ponty analisaram o “sentir” não só como relacionado às qualidades sensíveis de um objeto identificável, mas como cada uma dessas qualidades informa um território que vale por si e interfere nos outros – o primeiro seria o momento figurativo no sujeito, o segundo é o momento *pático* do objeto. “É esse aspecto da sensação que a fenomenologia de Hegel deixa de lado, e, no entanto, é a base de toda a estética possível” (FB, p. 39, nota 27/p. 42, nota 1). Ora, o que Deleuze descreve aqui como uma descoberta dos dois fenomenólogos, ele mesmo já teria descoberto, a seu modo, quando descreve o empirismo transcendental em *Diferença e repetição*. A ideia de que existe uma síntese assimétrica do sensível é justamente aquela de que o que não se pode ser sentido empiricamente, só pode ser sentido transcendentalmente. Assim, o paradoxo se atenua e podemos entender que

Essa ‘assimetria’ na síntese do sensível significa que o nível transcendent(al) da Ideia tem tudo a ver com a *diferencial*. Visto do lado da constituição das sensações em atualização, notamos que a questão é também de uma diferença: a diferença de potencial. A diferença de intensidade: assegura o ser do sensível empírico e a diferencial na gênese da sensação assegura o ser do ‘ser sentido’ (*sentendum*) (VILLANI, 2005, p.117)²⁹⁸.

Portanto, todo o processo pelo qual passamos para chegar até a essas considerações finais são confirmadas pelo artigo de Villani. Se as sensações são blocos de afectos e perceptos modulados em algum plano de composição por um artista, eles antes são matéria de “ser sentido” em sua estrutura genética. O que o artista promove em suas alterações técnicas, que divergem de *natureza* da força por ele sentida, é uma atualização na obra de arte desses lampejos intensivos e virtuais que atravessam seu corpo. O que se diferencia entre o fazer

²⁹⁶ Para uma melhor compreensão dos termos *superjecto* e *objéctil*, cf. LP p.27/p.39.

²⁹⁷ “[...] mais objectiles et surjets comme *surfaces d’inscription*. Cela implique une théorie de la sensation, qui va valoir à la fois pour politique esthétique et théorie de la vie”.

²⁹⁸ “Cette « asymétrie » dans la synthèse du sensible signifie que le niveau transcendant(al) de l’Idée a tout à voir avec la *différentielle*. Vu du côté de la constitution des sensations en train de s’actualiser, on constate que la question est aussi celle d’une différence : la *différence de potentiel*. La différence dans l’intensité assure l’être du sensible empirique et la différentielle dans la genèse de la sensation assure l’être de l’ « à sentir » (*sentendum*)”.

artístico e o fazer filosófico é que o processo das determinações recíprocas (as dramatizações entre intensidades e Ideias) no primeiro suscita a criação desses blocos de sensação num composto material e, no segundo, agita o campo problemático pela ativação de pontos singulares recíprocos, requerendo a criação de um conceito. Toda criação do pensamento, portanto, passa por um agenciamento de diferenciais de intensidades em sua gênese, mesmo que suas taxas de transmissão sejam mínimas. Mesmo que “a diferença [tenda] a repartir-se no diverso, de maneira a desaparecer [...] ela deve, primeiramente, ser sentida” (DR, p. 292/p. 320). Muitas vezes é preciso inclusive que o próprio movimento do corpo seja mínimo para que esses devires possam nos atingir: “é preciso não se mexer demais para não espantar os devires” (P, p. 188/p. 172). Por isso torna-se necessário, por diversas vezes, *construir para si um corpo sem órgãos*. Os nossos estados de alerta, de consciência, de análise e autoanálise são responsáveis, na maioria das vezes, por interromper esses fluxos que promovem a disparação de novos devires no corpo. É porque esses estados descritos operam no corpo como um sistema de organização, submetendo as partes que nos compõem a seus hábitos hodiernos, na clausura de suas funções pré-estabelecidas. O organismo é um burocrata de alta patente que, ao mesmo tempo que distribui as funções dos órgãos, ordena-os em função dos estratos muito fixos da significância e subjetivação. O corpos sem órgãos, que transita nas tocas subterrâneas do organismo, por fim ativa um órgão transitório, determinando que provisoriamente ele responda ao organismo como Bartleby quando deixa de cumprir as ordens de seu chefe: “Preferiria não”. É no mesmo sentido da fórmula anômala da frase do personagem de Melville (sem conteúdo de referência àquilo que constitui essa “preferência”²⁹⁹) que o órgão provisório, agenciando um corpo sem órgãos, responderia: não reconheço essa função de que me encarregas. O corpo então escapa, pega uma linha de fuga, como no movimento do ritornelo: “há fuga porque, enquanto há vida, deve haver algo sensível. E a fuga é [...] uma verdadeira prévia transcendental de todo real” (VILLANI, 2005, p. 118)³⁰⁰. Fugir sem sair do lugar: é aí o lugar do encontro fundamental, a aventura desterritorializante do pensamento que experimentamos diante de uma obra de arte ou mesmo

²⁹⁹ A leitura que Deleuze faz de Bartleby nos faz pensar nele como o grande personagem das desestratificações de uma lógica dos pressupostos, que inclui a ideia de que as tarefas dadas devem ser cumpridas. Por isso experimentamos na pequena novela de Melville um corpo sem órgãos dos mais estimulantes: “É o que o advogado percebe com terror: todas as suas esperanças de trazer Bartleby de volta à razão desmoronam, porque repousam sobre uma *lógica dos pressupostos*, segundo a qual um patrão ‘espera’ ser obedecido, ou um amigo benevolente, escutado, ao passo que Bartleby inventou uma nova lógica, uma *lógica da preferência* que é suficiente para minar os pressupostos da linguagem” (CC, p. 95/p.85,86).

³⁰⁰ “[...] *il y a fuite parce que, tant qu’il y a vie, il doit y avoir du sensible. Et la fuite est une [...] véritable préalable transcendental de tout réel*”.

nas páginas de um filósofo. São esses gradientes intensivos que percorrem o corpo sem órgãos, os facilitadores desse encontro fundamental. Villani arremata:

Se o real se constrói *diretamente* no corpo e na mais perfeita univocidade dando igual chance a toda multiplicidade, que tipo de partilha o sensível deleuzeano faz? Para retomar o fio da meada, a primeira vantagem de Deleuze é que ele “contorna” a lacuna entre conhecer e ser, a parte gnoseológica e a parte rendida à vida, já que a sensação para ele é *uma teoria do conhecimento, uma estética e uma política*. Por outro lado, e uma segunda vantagem, ele não se incomoda com o logos dicotômico e não contraditório, que carrega na bagagem uma potência doravante impensável. A “imagem do pensamento” deleuzeana é a crítica do poder, não do pensamento, mas *no* pensamento, pois a fala é “palavra de ordem”, o espaço é controle e o significante, “grande significante” (VILLANI, 2005, p. 118)³⁰¹.

É assim que a potência de pensar e a potência de ser se conjugam no mesmo espaço, univocamente no mesmo plano de imanência. “O plano de imanência tem duas faces, como Pensamento e como *Natureza*, como *Physis* e como *Noûs*. É por isso que há sempre muitos movimentos infinitos presos uns nos outros, dobrados uns nos outros, na medida em que o retorno de um relança um outro instantaneamente” (QPh, p. 41/pp. 54, 55). O problema que concerne ao pensamento e à vida, a reunião do indiviso filosófico tem espaço real no pensamento deleuzeano.

Assim como a lacuna entre conhecer e ser é contornada no plano da subjetivação, não existe resquícios para inflexões dicotômicas aqui. É por isso que, ao analisar os processos dinâmico-materiais da criação de uma obra de arte, afirmamos que entre a forma e os elementos que a informam, *não há lacuna*. É o que a *Gestaltung* de Klee e Maldiney nos permite ver, e que Deleuze acompanha. Dessa maneira é um equívoco dizer que para Deleuze as intensidades são superiores transcendentemente à forma acabada: as intensidades participam da *informação* da forma. O que chamamos de controle da sensação, operado na modulação que o artista imprime no plano material, não é nada mais que uma maneira de permitir uma duração de intensidades. É isso que são os afectos e perceptos enquanto seres de sensação. Eles são extraídos de um informal e transmitidos modularmente para a forma: não há superioridade das forças microfísicas sobre a forma acabada. Não há dicotomias na

³⁰¹ “Si le réel se construit à *même* le corps et dans la plus parfaite univocité donnant chance égale à toute multiplicité, quel type de partage est le sensible deleuzien ? Pour reprendre le fil, le premier avantage de Deleuze, c’est qu’il « shunte » l’écart entre le connaître et l’être, la partie gnoseologique et la partie adonée à l’avie, puisque la sensation est chez lui *une théorie de la connaissance, une esthétique et une politique*. D’autre part, et second avantage, il ne s’embarrasse pas du *logos* dichotomique et non contradictoire, qui emporte dans ses bagages un pouvoir dès lors impensable. « L’image de la pensée » deleuzienne, c’est la critique du pouvoir, non de la pensée, mais *dans* la pensée, comme la parole est « mot d’ordre », l’espace controle et le signifiant, « grand signifiant »”.

filosofia deleuzeana, o que há é um pensamento *heterogeneamente sistematizado por circuitos de intensidades que constituem a sua gênese*.

Operar os conceitos deleuzeanos por meio de dicotomias enfraquece as suas potências. E quando enfraquecemos nossas potências, estamos mais suscetíveis a sermos capturados por máquinas abstratas do poder: “*A força fraca, a vitória pirrônica do poder é o controle dos encontros*” (VILLANI, 2005, p. 119, t.n.)³⁰². É preciso que mudemos certas configurações do exercício do pensar para que não nos deixemos cair em armadilhas que nos fazem confundir as potências do falso³⁰³ (criadoras de novas paisagens, novos fluxos e pensamentos) pelas falsidades do Poder. Essas potências que encontramos no Saara deleuzeano, longe de qualquer fim da arte ou da estética, mas que injetam nelas novas formas de vida. “Com Deleuze, entramos em uma experimentação *estésica*, que diz tudo sobre sua concepção de criação e faz da estética uma crítica política do poder, uma criação de potência como ascendida em potência da criação” (VILLANI, 2005, p. 114)³⁰⁴. Villani foi muito feliz em capturar o conceito de *estésica* para dar conta do problema que encaramos. Pois, procedendo deleuzeanamente, diante de um novo problema, torna-se forçoso que criemos novos conceitos que deem conta de abarcar as linhas intensivas que descrevem o seu campo problemático. Portanto, uma *estésica*, o estudo das habilidades, das aptidões ou dos agenciamentos produzidos com as sensações. A *estésica* seria em Deleuze, primeira, pois o corpo vem antes que o conhecer, as intensidades vêm antes do corpo.

Agir, reagir são primeiros em relação a conhecer. É preciso que uma estética da representação ceda lugar a uma estética do sujeito ativo. De fato, não há sujeito nem objeto, mas sua ação de se constituir, como pelo círculo funcional ampliado de Uexküll. A filosofia deleuzeana evolui pelo e para o corpo em formação. A primeira virada é estética, veja a música em Schopenhauer e Nietzsche. E se Espinosa chega a uma filosofia plena, é porque entendeu que o corpo não poderia ser adicionado à mente, mas deveria ocupar o primeiro lugar. É preciso impor um segundo giro, da estética à *estésica*, e é aí que Deleuze, longe de poder encontra-los, distancia Rancière, Badiou, os analíticos. Porque esses autores não aceitaram a revolução que Deleuze exige para uma filosofia da história da filosofia, ao mesmo tempo crítica e criativa. Mas desde o início, Deleuze encontrou os artistas. Para os artistas e para Deleuze, o corpo vem em primeiro lugar. Na maioria dos autores que não param de encontrar falhas nele, a “primeira parte” gnoseológica da filosofia ocupa todo o

³⁰² “*La force faible, la victoire à la Pyrrhus du pouvoir est de contrôler les rencontres*”.

³⁰³ As potências do falso são analisadas sob a ótica do simulacro que, segundo Deleuze, constitui um antiplatonismo dentro da obra de Platão: “uma imagem demoníaca, destituída de semelhança; ou, antes, contrariamente ao ícone, ele colocou a semelhança no exterior e vive de diferença” (DR, p.167/p.187). Nos livros de cinema, a potência do falso reaparece como um díspar que destrói as amarras cronológicas do tempo (modo pelo qual passa a narração), liberando o que Deleuze chama de “tempo puro”. Cf. C2, p.165 ss/p. 155 ss.

³⁰⁴ “Avec Deleuze, on entre dans une expérimentation *esthésique*, quid it tout sur sa conception de la création et fait de l’esthétique une critique politique du pouvoir, une création de puissance comme montée en puissance de la création”.

espaço, o corpo vem em segundo lugar. Uma estética deleuzeana carregará consigo o destino da filosofia, obrigando-nos a redefini-la (VILLANI, 2005, pp.120,121)³⁰⁵.

Uma nova proposta, um novo problema. Podemos finalmente afirmar que há uma estética deleuzeana. E se há poucas páginas atrás Deleuze cumpriria a destinação da morte da arte, agora, reterritorializado para os seus campos de propagações intensivas, Villani introduz nessa nova estética o destino da própria filosofia. Mas as motivações por trás desse vaticínio não parecem nada megalômanos ou hiperbólicos, já que a essa estética nomeamos agora uma *estésica*. Quer dizer, não se trata de conjurar o retorno de um Espírito que botara a História nos seus termos. Trata-se na verdade de encarar os desafios que essa filosofia das intensidades nos sugere: o encontro do corpo com a sua gênese e as disparações heterogêneas que desse encontro se insurgem. E mesmo que o pensamento se retraia desse desafio para os seus espaços de conforto, cada lampejo, cada novo problema nele suscitado não permitirão que o acaso cesse. Haverá sempre um novo lance de dados.

³⁰⁵ “Agir, reagir sont premiers par rapport à connaître. Il faut qu’une esthétique de la représentation laisse place à une *esthésique* du sujet actif. En fait, il n’existe ni sujet ni objet, mais leur action de se constituer, comme par le *cercle fonctionnel* élargi d’Uexküll. La philosophie deleuzienne évolue par et vers le corps en formation. Le virage premier est esthétique, voyez la musique chez Schopenhauer et Nietzsche. Et si Spinoza réussit une philosophie pleine, c’est parce qu’il a compris que le corps ne pouvait s’ajouter à l’esprit, mais devait prendre la première place. Il faut s’imposer un second virage, de l’esthétique à l’esthésique, et c’est là que Deleuze, loin de pouvoir les rencontrer, distancie Rancière, Badiou, les analyticiens. Car ces auteurs n’ont pas accepté la révolution que Deleuze demande pour une *philosophie de l’histoire de la philosophie* à la fois critique et créatrice. Mais dès le début, Deleuze a rencontré les artistes. Chez les artistes et chez Deleuze, le corps est premier. Chez la plupart des auteurs qui n’em finissent pas de trouver chez lui des failles, la « première partie » gnoséologique de la philosophie prend tout ela place, *le corps est second*. Une esthésique deleuzienne emportera avec elle le destin de la philosophie en nous forçant à la redéfinir”.

REFERÊNCIAS

Bibliografia primária

- DELEUZE, G. *A dobra. Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B.L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.
- _____. *Le pli. Leibniz et le baroque*. Paris : Éditions de minuit, 1988.
- _____. *A filosofia crítica de Kant*. Trad. Germiniano Franco. Lisboa: Edições 70, 2000.
- _____. *La philosophie critique de Kant*. Paris: PUF, 1963.
- _____. *A ilha deserta e outros textos*. São Paulo : Iluminuras, 2006.
- _____. *L'île déserte, textes et entretiens 1953-1974*. Paris : Éditions de Minuit, 2002.
- _____. *Cinema II: a imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. *Cinéma 2, l'image-temps*. Paris: Éditions de Minuit, 1985.
- _____. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 1992.
- _____. *Pourparlers*. Paris: Éditions de minuit, 2003.
- _____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 1997.
- _____. *Critique et clinique*. Paris: Éditions de Minuit, 1993.
- _____. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2ed. 2006.
- _____. *Différence et répétition*. Paris: PUF, 1969.
- _____. *Deux régimes de fous*. Paris: Éditions de Minuit, 2003.
- _____. *Dois regimes de loucos*. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: 34, 2016.
- _____. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado [et al.]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007a.
- _____. *Francis Bacon: logique de la sensation*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.
- _____. *Kant y el tiempo*. Trad. Equipo Editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2008.
- _____. *Lettres et autres textes*. Paris: Éditions du Minuit, 2015.
- _____. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007c.
- _____. *Logique du sens*. Paris: Éditions du Minuit, 1969.
- _____. *O esgotado*. In. *Sobre o teatro*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- _____. *L'épuisé*. Paris: Éditions de Minuit, 1992.
- _____. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. Mariana de Toledo Barbosa e Ovídio de Abreu Filho. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- _____. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF, 1962.
- _____. *Nietzsche*. Trad. Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 2001.
- _____. *Pintura: el concepto de diagrama*. Trad. Equipo editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2007b.
- _____. *Sacher-Masoch, o frio e o cruel*. Trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- _____. *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*. Paris: Éditions de Minuit, 2007.
- _____. *What is grounding?*. Trad. Arjen Kleinherenbrink. Grand Rapids: &&& Publishing, 2015.

Em parceria com Félix Guattari

- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia vol. 1*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo:34, 1995.

- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 2*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: 34, 1995.
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia vol. 4*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1997a.
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 5*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: 34, 1997b.
- _____. *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.
- _____. *Kafka, por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- _____. *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris: Éditions de Minuit, 1975.
- _____. *O anti-Édipo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: 34, 2010.
- _____. *L'anti-Œdipe*. Paris: Éditions de Minuit, 1972.
- _____. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: 34, 1992.
- _____. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris: Éditions de Minuit, 1991.

Em parceria com Claire Parnet

DELEUZE, G; PARNET, C. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1996.

Bibliografia secundária

- ABREU, O. A arte na filosofia de Deleuze. In: HADDOCK-LOBO, R. (org.). *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- ALLOA, E. *Resistance of the sensible world. An introduction to Merleau-Ponty*. Trad. Jane Marie Todd. New York: Fordham University Press, 2017.
- ALLIEZ, E. (org.). *Gilles Deleuze : uma vida filosófica*. Coordenação da tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: 34, 2000.
- ARTAUD, A. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2004.
- BAUMGARTEN, A. G. Estética. Trad. Míriam Sutter Medeiros. In: DUARTE, R. (org.). *O belo autônomo, textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica/Crisálida, 2ed, 2012.
- BEAUFRET, J. *Hölderlin e Sófocles*. Trad. Anna Luiza Andrade Coli e Maíra Nassif Passos. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BUYDENS, M. *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: VRIN, 2005.
- CAGE, John. *Silêncio*. Trad. Beatriz Bastos e Ismar Tirelli Neto. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- CLASTRES, P. *A sociedade contra o Estado*. Trad. Theo Santiago. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- COLLOT, Michel. *Poesia, paisagem e sensação*. Trad. Fernanda Coutinho. Revista de Letras, nº34, Vol. (1), jan./jun. 2015, pp.17-26.
- DOSSE, F. *Gilles Deleuze & Félix Guattari. Biografia cruzada*. Trad. Fatima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- DUARTE, R; FIGUEIREDO, V. (orgs.) *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- DUNAJEW, Tatiana S. *Procura de ressonâncias entre aspectos da ciência de Ilya Prigogine e aspectos da filosofia deleusiana da diferença*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, julho/2000, 111 páginas.
- FIGUEIREDO, V. *Horizontes do belo. Ensaios sobre a estética de Kant*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.

- FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira, vol. XVIII. Tradução sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 17-72.
- GASQUET, J. “Ce qu’il m’a dit...” (extrait de Cézanne). In: DORAN, P. M. *Conversations avec Cézanne*. Paris: Macula, 1978, pp.106-161.
- GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. 16ed, Rio de Janeiro: LTC, 2015.
- GRIMWOOD, T. *The meaning of clichés*. DIACRITICS, Volume 44, number 4, 2017, pp. 90-113.
- GROSSMAN, E. *Paixões histéricas em Artaud e Deleuze*. Trad. Noeme da Piedade Lima Klingl. Revista Cerrados, Vol. 21, N.33, 2012, pp. 264-274.
- GUATTARI, F. *Caosmose*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: 34, 2012.
- HÖLDERLIN, F. *Observações sobre Édipo; Observações sobre Antígona*. Trad. Pedro Süsserkind e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2008
- IONESCU, V. *Figural aesthetics. Lyotard, Valéry, Deleuze*. Cultural Politics, Volume 9, Issue 2, 2013, pp. 144-157.
- JAKOBSON, R. *Linguística e poética*. In.: Linguística e comunicação. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 24 ed. São Paulo: Cultrix, 2009, pp. 118-162.
- JUNUTYTĖ, L. *Alternative overcoming of representation: F. Bacon, G. Deleuze*. Žmogus ir Žodis, Vol. 16, No. 4, 2014, pp. 117-139.
- KANDINSKY, W. *Concerning the spiritual in art*. Trad. Michael T. H. Sadler. Auckland: The Floating Press, 2008.
- KANT, I. *Crítica da razão pura*. Trad. Fernando Costa Mattos. 4ed. Petrópolis: Vozes, 2015.
- KLEE, P. *Théorie de l’art moderne*. Trad. Pierre-Henri Gonthier. Paris: Folio, 2018.
- KOYRÉ, A. Atitude estética e pensamento científico. In: *Estudos de história do pensamento científico*. Trad. Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1982.
- LAPOUJADE, D. A arte e seus limites. Trad. Fernando Tôrres Pacheco. In.: PAZETTO, D., CECCHINATO, G., COSTA, R. (orgs.). *Os fins da arte*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2018.
- _____. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Trad. Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: N-1 edições, 2015.
- LAWRENCE, D.H. *Caos em poesia*. Trad. Wladimir Garcia. Florianópolis: Cultura e barbárie, 2016.
- _____. Introduction to these paintings. In.: *The Cambridge edition of the works of D.H. Lawrence: last essays and articles*. New York: Cambridge University Press, 2004, pp. 185-217.
- LYOTARD, J.F. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck Éditions, 2002.
- MACHADO, R. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- MALDINEY, H. *Regard, parole, espace*. Paris: Cerf, 2013.
- MARQUES, E. *Percepção, autoconsciência e continuidade em Leibniz*. Cadernos Espinosanos, São Paulo, n. 34, jan-jun 2016, pp. 15-38.
- MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1976.
- _____. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria E.G.G. Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MONTEBELLO, Pierre. P. *L’instinct de mort chez Deleuze. La controverse avec la psychanalyse* In.: Revista dois pontos, Curitiba, São Carlos, vol. 8, n. 2, p.15-26, outubro, 2011.
- NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Mário da Silva. 15ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

- _____. *Crepúsculo dos ídolos (ou como filosofar com o martelo)*. Trad. Marco Antonio Casa Nova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- PASCAL, G. *Compreender Kant*. Trad. Raimundo Vier. Petrópolis: Vozes, 2005.
- PELBART, P. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PLATON. *Timée/Critias*. Trad. Luc Brisson. Paris: Flammarion, 2007
- PRECIADO, B. *Manifesto contrasexual*. São Paulo: N-1 edições, 2014.
- PRIGOGINE, I; STENGERS, I. *O tempo e a eternidade*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. Trad. de Mônica Costa Netto. São Paulo: 34, 2ed, 2009.
- _____. *Existe uma estética deleuzeana?*. In: ALLIEZ, E. (org.). Gilles Deleuze: uma vida filosófica. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: 34, 2000, pp. 505-516.
- RIEGL, A. *L'industrie d'art romaine tardive*. Trad. Marielène Weber. Paris: Éditions Macula, 2014.
- SAUVAGNARGUES, A. *Deleuze et l'art*. Paris: PUF, 2006.
- _____. *L'empirisme transcendantal*. Paris: PUF, 2009.
- _____. *L'éthique de l'ornement au tournant des XIXe et XXe siècles: Riegl et Worringer*. Nouvelle revue d'esthétique. Paris: PUF, 2010/2, n° 6, pp. 165 – 176.
- SHAKESPEARE, W. *The tragedy of Hamlet, prince of Denmark*. Coradella Collegiate Bookshelf Editions. thenewwritdirection.net, Copyright 2004.
- SILVA, C. V. *Diagrama e catástrofe: Deleuze e a produção de imagens pictóricas*. Revista Viso, n.15, 2014, pp. 68-79.
- SIMONDON, G. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2017.
- SOMERS-HALL, H. *Deleuze's Difference and Repetition*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2013.
- SYLVESTER, D. *The brutality of fact: interviews with Francis Bacon*. New York: Thames and Hudson, 1987.
- _____. *Entrevistas com Francis Bacon*. Trad. Maria Teresa Resende Costa. 2ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- TUINEN, S.V. *Mannerism, Baroque, and Modernism: Deleuze and the Essence of Art*. SubStance, Volume 43, Number 1, 2014 (Issue 133), pp. 166-190.
- VALÉRY, P. Variété: “Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé”. In: *Œuvres complètes*. Tome I. Paris: Gallimard, 1960, pp.644-660.
- VARGAS, G. M. *Empirismo transcendental. Génesis y desarrollo de la filosofía de Gilles Deleuze*. Bogotá: Editorial Bonaventuriana, 2013.
- VIEILLARD-BARON, J. *Compreender Bergson*. Trad. Mariana de Almeida Campos. Petrópolis : Vozes, 2007.
- VILLANI, Arnaud. De l'esthétique à l'esthésique: Deleuze et la question de l'art. In: BEAULIEU, A. (coord.). *Gilles Deleuze, héritage philosophique*. Paris: PUF, 2005, pp. 97-121.
- WORRINGER, W. *Abstraction et Einfühlung: contribution à la psychologie du style*. Trad. Emmanuel Martineau. Paris: Éditions Klincksieck, 1986.
- ZOURABICHILI, F. *Deleuze: uma filosofia do acontecimento*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: 34, 2016.

Bibliografia digital

La voix de Gilles Deleuze – Université Paris 8.
http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=68

Web Deleuze – www.webdeleuze.com