



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Sociais
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Leonardo Francisco Amaral

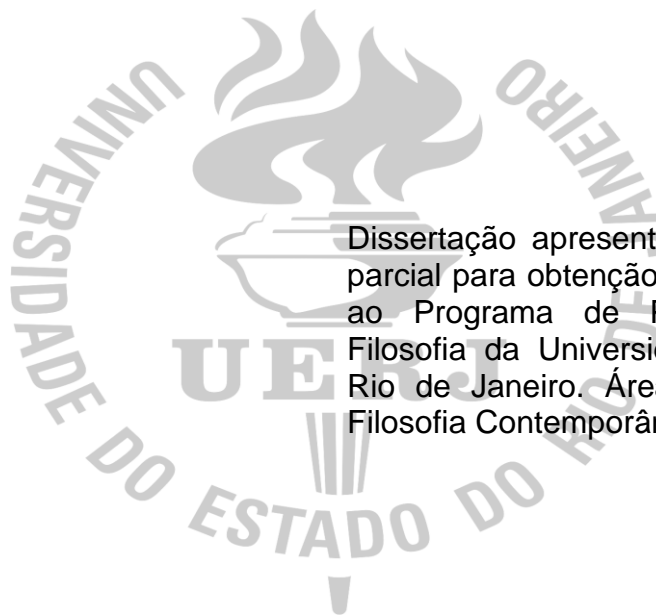
Gilles Deleuze e os Cristais do Tempo

Rio de Janeiro

2016

Leonardo Francisco Amaral

Gilles Deleuze e os Cristais do Tempo



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Ivair Coelho Lisboa R. N. Itagiba Filho

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CCS/A

D348 Amaral, Leonardo Francisco.
 Gilles Deleuze e os Cristais do Tempo / Leonardo Francisco Amaral.
 – 2016.
 91 f.

 Orientador: Ivair Coelho Lisboa R.N. Itagiba Filho.
 Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
 Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

 1. Deleuze, Gilles, 1925-1995 – Teses. 2. Tempo – Teses. 3.
 Imagem (Filosofia) – Teses. 4. Cinema – Teses. I. Itagiba
 Filho, Ivair Coelho Lisboa Radimaquer de Nogueira. II. Universidade do
 Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III.
 Título.

CDU 1(44)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Leonardo Francisco Amaral

Gilles Deleuze e os Cristais do Tempo

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Filosofia Contemporânea.

Aprovado em 03 de Março de 2016.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Ivair Coelho Lisboa R. N. Itagiba Filho (Orientador)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof. Dr. James Bastos Arêas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof. Dr. Rogério Estevam Faria
Universidade Federal de Juiz de Fora

Rio de Janeiro

2016

AGRADECIMENTOS

Aos amigos, pela música.

Os filósofos que especularam sobre o significado da vida e sobre o destino do homem não observaram bem que a própria natureza se deu ao trabalho de informar-nos sobre isso: avisa-nos por meio de um sinal preciso que nossa destinação foi alcançada. Esse sinal é a alegria. (...) a alegria sempre anuncia que a vida venceu, que ganhou terreno, que conquistou uma vitória: toda grande alegria tem um toque triunfal. Ora, se levarmos em conta essa indicação e seguirmos essa nova linha de fatos, veremos que em toda parte há alegria, há criação: quanto mais rica é a criação, mais profunda é a alegria.

Henri Bergson, A Energia Espiritual

RESUMO

AMARAL, Leonardo Francisco. *Gilles Deleuze e os Cristais do Tempo*. 2016. 91 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

O cristal é expressão: o que se vê no cristal é o tempo em estado puro. Mas como a natureza do tempo é avessa às grandes formas narrativas, acontece dela se expressar sempre na forma de um paradoxo. Alguns artistas elevaram as imagens além de seu uso banal e corriqueiro, apresentando-nos uma imagem direta do tempo. Para tanto, não se deve nunca tomar um corpo por um organismo. Ainda que o porvir deste possa certamente suscitar algumas especulações aflitas, não se encontra, aí, nenhuma relevância no tocante aos processos de criação. Enquanto que o devir dos corpos, este sim, constitui uma fonte inesgotável de novidades. Pode-se dizer, inclusive, por razões tanto vitais quanto artísticas, que os organismos representam uma forma de ameaça para os corpos, assim como os clichês o são para as imagens. De tal maneira que, enquanto os corpos se encontram inteiramente submetidos às exigências orgânicas, e as imagens atreladas a um esquema meramente sensório-motor, o pensamento não pode fazer mais do que reproduzir opiniões que respondem a funções formais do estabelecido, percorrendo somente caminhos previamente delimitados. Todavia, quando os corpos deslizam para além dos planos de organização, e as imagens escapam a toda significação e reconhecimento, também o pensamento se vê lançado ao desconhecido, para efetuar os “movimentos do infinito”. À luz de Nietzsche, Spinoza, e de Bergson, Gilles Deleuze dá ao pensamento uma nova constelação: os conceitos (conceptos) tornam-se inseparáveis de “visões” (Perceptos), bem como de “devires” ou “forças” (Afectos). Ao lado da arte, o pensamento devém um construtivismo, e as sensações invadem definitivamente o plano de imanência, isto é, o terreno da própria Filosofia.

Palavras-chave: Deleuze. Cristal. Tempo. Imagem. Cinema.

ABSTRACT

AMARAL, Leonardo Francisco. *Gilles Deleuze and the Crystals of time*. 2016. 91 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Above all, bodies should never be taken as mere organisms. Even though the future of the latter may certainly give rise to some speculation, they bring nothing relevant to the creative processes. While the becoming of the bodies constitutes an inexhaustible source of novelties. We can even state that, for both vital and artistic reasons, organisms pose a form of threat to the bodies, in the same way that clichés do for images. In such a way that, while bodies are entirely subject to organic requirements, and images are linked to a merely sensorimotor scheme, thoughts cannot go beyond the reproduction of opinions that respond to the formal functions of the established, only following previously delimited paths. However, when bodies slide beyond the organization scheme, and images escape all meaning and recognition, thoughts are also thrown into the unknown, embracing the “movements of infinity”. In the light of Nietzsche, Spinoza, and Bergson, Gilles Deleuze gives Thinking a new constellation: concepts (concepts) become inseparable from “visions” (Percepts), as well as from “becomings” or “forces” (Affects). Alongside art, and under its effects, thinking becomes a constructivism, and sensations definitively invade the plane of immanence, that is, the terrain of Philosophy itself.

Keywords: Deleuze. Crystal. Time. Image. Cinema.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1 UMA METAFÍSICA PARA AS SENSações.....	14
1.1 Coexistência e indiscernibilidade no cristal do tempo.....	14
1.2 O infinito em ato e a pintura no diagrama.....	32
1.3 O Plano Temporal a matéria na imagem cinematográfica.....	40
2 UMA ÉTICA PARA O CONSTRUTIVISMO	55
2.1 Ética, multiplicidade e máquinas abstratas	55
2.2 Corpo sem órgãos e Plano de Consistência	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
REFERÊNCIAS	87

INTRODUÇÃO

Em certas passagens, nomeadamente nos textos dedicados ao cinema, à pintura, e às experimentações da vida inorgânica, o pensamento de Gilles Deleuze assume um aspecto peculiar e inverossímil, como se atingidos os movimentos infinitos do pensamento, fossem desprezados os limites do mundo verídico, e conquistados os direitos a uma expressividade encontrada apenas nos cristais do tempo, remetendo-nos, a partir de então, a múltiplos platôs, zonas desérticas ou glaciais, e a outros tantos autores, filósofos, cineastas, pintores, como às suas inúmeras faces. Curiosamente, uma tal expressividade surge com mais e mais força à medida que nos aproximamos da problemática mais “elementar” dessas obras, testemunhando, como que entre os campos da metafísica e da ética, o surgimento de um campo totalmente inédito para as artes (sem que haja, nisso, a determinação de uma forte unidade principal). Trata-se, antes de tudo, de problemas que se valem dos termos os mais simples possíveis, partindo ora das imagens, ora dos corpos, enquanto estes constituem os elementos, sempre transitórios, que ao transporem suas relações e circuitos mais habituais, transformam-se radicalmente em suas próprias naturezas.

Deleuze busca nos manuais de cristalografia a noção de que um cristal, em sua realidade estratificada, e enquanto objeto de uma geologia, cresce apenas no seu entorno, ou seja, sempre para fora. Um cristal do tempo, porém, possuiria antes uma natureza capaz de nos levar a circuitos cada vez menores, cada vez mais internos, cada vez mais simples. Um cristal do tempo seria mesmo a expressão por excelência, como uma dança fora do palco, à maneira de Fred Astaire, um clarão, ou a sonoridade de um estribilho: ele cresce por dentro, para dentro, e serve de condição limite para todos os circuitos possíveis, já que diz respeito à *troca mais íntima entre uma imagem atual e sua própria virtualidade*. Eis, então, que esses problemas – ditos elementares apenas por sua simplicidade e insistência –, embora inteiramente distintos, e embora pertençam a obras que, por si só, constituem já todo um universo, avançam com uma inegável cumplicidade, remetendo-nos, como que alternadamente, às filosofias de Henri Bergson e de Baruch de Spinoza, como a duas faces que se tornam ora límpidas, ora opacas, ora virtuais, ora atuais, num movimento mútuo e incessante, que não precisa nunca assentar sobre premissas

sólidas. Gilles Deleuze pensa e experimenta a filosofia como uma potência infinita, cujas obras não poderiam ser jamais determinações de um Eu, sendo, antes, expressões de uma indisfarçável multiplicidade¹. De partida, são os encontros que um filósofo faz em seu percurso, os diálogos e as intersecções que ele entretém com os autores aliados, permitindo que diferentes vozes falem através de sua obra. Porém, de uma forma bem menos aparente, são também as atividades subterrâneas, os abalos e deslizamentos que ocorrem, sobretudo, no encontro com potências criadoras de outra ordem, que vêm reformular a imagem e o propósito que uma filosofia se dá, sua maneira de consistir e de se colocar no mundo, “sua terra” e “seu direito”². Dizemos, assim, que a filosofia é uma multiplicidade, mas, ainda, que isto se exprime de diversas maneiras: além da natureza heterogênea e fractal do conceito, cuja fabricação envolve sempre componentes de outros conceitos e histórias variadas; a terra que lhes dá sustentação é uma terra móvel, que não forma uma unidade fechada, de fronteiras bem definidas. É, antes, o traçado de movimentos infinitos, movimento instantâneo de ida e vinda, que constitui o plano filosófico com suas dobras, curvaturas e interferências, trazendo à filosofia sempre uma nova matéria, capaz de assegurar-lhe a consistência, ao mesmo tempo em que a relança em tortuosos desvios. Se, por um lado, os conceitos não escondem suas trajetórias de constantes reajustes e modulações, bem como a trama de ressonâncias e tensões junto aos conceitos vizinhos; de outro, o plano nos exige uma análise que é mais sutil, porém, não menos importante. Afinal, muito além de meros acidentes que viriam a se somar ou a alterar o suposto “curso natural” de uma obra, os desvios na trajetória de um pensador constituem as fronteiras, sempre móveis, os limiares de potência, e, até, a rigorosa condição do pensamento.

Tendo em vista a bibliografia de Gilles Deleuze, não raro, tende-se a enxergar na dedicação à história da filosofia uma etapa inicial ou forma de preparo para um subsequente trabalho autoral. Seria preciso, contudo, que compreendêssemos melhor a natureza desta atividade, já elucidada na ocasião de uma entrevista,

¹ (DELEUZE, 1996, p.11): “Dizer algo em nome próprio é muito curioso, pois não é em absoluto quando nos tomamos por um eu, por uma pessoa ou um sujeito que falamos em nosso nome. Ao contrário, um indivíduo adquire um verdadeiro nome próprio ao cabo do mais severo exercício de despersonalização, quando se abre às multiplicidades que o percorrem”. 1994

² (DELEUZE, 1993, p.53): “(...) a imagem que ele se dá do que significa pensar (...) O que o pensamento reivindica de direito”.

publicada no livro *Conversações*. Na realidade, escrever sobre a obra de um filósofo aproxima-se mais de uma “arte de fazer retratos em pintura” do que de uma disciplina particularmente preparatória ou reflexiva, e “a história da filosofia deve, não redizer o que disse um filósofo, mas dizer o que ele necessariamente subentendia, o que ele não dizia e que, no entanto, está presente naquilo que diz” (DELEUZE, 1996, p.12). O que o retratismo nos proporciona é justamente esta arte de se compor diretamente com as forças, acentuando as linhas por onde a vida passa, a despeito dos contornos que definem os seres históricos e suas frágeis convicções, a despeito de si mesmo enquanto sujeito observador. Furtando-se a toda personalidade e idealidade histórica, aproxima-se de um autor por meio daquilo que seu pensamento reivindica de direito, isto é, os traços mais expressivos, que prevalecem quando ele se apresenta despojado dos acidentes externos que, invariavelmente, nos conduzem aos clichês biográficos. É somente a partir desta relação vital com os autores, e sempre pelas razões de um afeto próprio ao pensamento, que se deve compreender a série de engajamentos, ou o “vínculo secreto”, que atravessa os verdadeiros embates da filosofia (que pouco ou nada tem a ver com as dicotomias entre as escolas):

“(…) entre Lucrecio, Hume, Espinoza, Nietzsche, há para mim um vínculo secreto constituído pela crítica do negativo, pela cultura da alegria, o ódio à interioridade, a exterioridade das forças e das relações, a denúncia do poder (...)” (DELEUZE, 1996, p.12)

Com efeito, Deleuze é o filósofo cujo grito mais se entrelaça a um imenso coro de vozes, de forma que os conceitos nos surgem por linhas nada pessoais, por vias nada intelectuais, carregados antes de ressonâncias longínquas, mas de um passado que não cessa de se compor e de se transformar; num só tempo, uma memória e um devir: “O tempo filosófico é assim um grandioso tempo de coexistência, que não exclui o antes e o depois, mas os superpõe numa ordem estratigráfica. É um devir infinito da filosofia, que atravessa sua história, mas não se confunde com ela.” (DELEUZE, 1995, p.78). Tanto acontece que uma potência de

repetição se desprende de obras que, por si só, constituem já todo um universo, mas que, em seus horizontes absolutos, assumem uma inegável cumplicidade, remetendo-nos às grandes visões da filosofia num movimento que não precisa repousar sobre premissas sólidas, já que encontra consistência na troca imediata - lampejo, clarão - que caracteriza seus limiares imanentes. É que não há pensador, ao menos de interesse, que não traga consigo a marca do visionário, os olhos vermelhos do espírito, e que não dê à filosofia uma nova imagem, que se constitui antes pela carga de luz, de intensidade e de movimento, do que pela forma, exatidão ou fixidez. De modo que se na filosofia não há limites exteriores, resta apenas a questão do quanto o pensamento é capaz de se embater com o caos, resguardando o infinito; e, o tanto que a quase sempre frágil saúde do filósofo é capaz de suportar as visões que o acometem. Como não há nada além de potências, de afetar e de ser afetado, de pensar e de agir; os movimentos, ou as linhas que constituem os planos da filosofia, lisos, porém, irregulares, acidentados, esburacados, como que visitados constantemente por tempestades de raios; não diferem dos traços que retratam o filósofo.

Pode-se invocar um gosto pela “superfície dos sentidos” à maneira estoica, ou uma suposta perversão transfiguradora como inclinação pessoal de Deleuze, na tentativa de se explicar leituras que atravessam as obras buscando sempre aquilo que escapa numa linha molecular ou cósmica? Mas todas essas razões permanecem excessivamente formais, ou mesmo intencionais, pelo fato de não atingirem exigências vitais ou pré-filosóficas. Com efeito, raramente se percebe as regiões fronteiriças pelas quais se deslocam problemas de natureza filosófica. Quase nunca se compreende, com a devida importância, a aproximação da filosofia com outros universos, como o das artes, em seu perpétuo movimento de “volta-se para”, que afeta seu Ser e torna-o sempre outro³; e a cada vez que a fórmula “criar conceitos” é invocada, é apenas para que seja novamente rebatida sobre o plano intelectual. Ora, que a filosofia trabalhe com conceitos não é, evidentemente,

³ Perguntamo-nos a respeito da natureza dos desvios que surgem no plano filosófico. O que faz, por exemplo, com que Deleuze atribua à Holderlin um hibridismo, ou o “malabarismo de um esquartejado”, referindo-se ao esforço de um trabalho que se desdobra sobre dois planos, o da filosofia e o da arte; mas que o mesmo não ocorra com Nietzsche? O que é extraordinário é que Nietzsche, apesar da imensa beleza de seus textos, permaneça puramente filósofo, e, todavia, seja o pensador “fronteiriço” por excelência.

novidade digna de ratificação. A ênfase, aqui, está na afirmação da necessidade de sua criação, bem como de sua natureza processual, que deve se aproximar de uma arte das perspectivas e do sentido (como já nos mostrava Nietzsche), ao passo que se afasta dos campos da significação e da significância: nem a eternidade da metafísica, nem o sedentarismo transcendental⁴. Nesse sentido, uma relação criadora com o pensamento nada tem a ver com a pretensão autoral, tendência ocidental, obsessiva e estagnante. E não se pode reforçar suficientemente o caráter impessoal do plano de consistência, que se move como a grande correnteza de onde se levantam os conceitos como vagas: afinal, sem a arte de traçar um plano, conservando seus movimentos infinitos, como não reproduzir um pensamento do estático? Como não recair na tentação de uma nova e ainda mais sofisticada substancialização, um novo centro de poder para o pensamento, seja num polo subjetivo ou objetivo, particular ou universal? Sem o plano de imanência, como evitar que a filosofia relance o transcendente como mera representação do firmamento ou do absoluto, aproximando-se das religiões e dos dogmas, privando-se de seus traços mais vitais, de suas forças mais artísticas, e até de seus gritos de guerra? Como evitar que o filósofo encarne demasiadamente seus disfarces, permitindo que se petrifiquem e se perpetuem as máscaras de funcionário público, homem do bom senso, ou sacerdote?

Resulta daí, esse nomadismo minoritário e incansável do pensamento, essa guerra de guerrilha contra os domínios do entendimento. E é pouco justificável, nos comentários e livros dedicados à obra de Deleuze, o constante retorno aos trabalhos acadêmicos e iniciais, privilegiando-se somente os aspectos mais sistemáticos de *Diferença e Repetição*, numa eterna busca pelo método e fundamento que, se supõe, residiriam na origem de toda obra. Deveríamos, ao contrário, partir do meio, vivenciando de maneira imediata todas essas passagens, conexões, interseções, que fendem os limites da lógica, e arrastam o pensamento a uma nova terra e povos por vir: toda uma geofilosofia, ou geonálise, que insiste em escapar ao olhar que busca por descobertas arqueológicas, ou de natureza transcendente. De imediato, constatamos e somos levados por um fecundo construtivismo filosófico, na medida em que é, também, uma vontade de potência, e não mais a sede de conhecimento,

⁴ Para Deleuze, é Nietzsche quem emerge do sem-fundo, na ruptura com Schopenhauer e Wagner, para inaugurar a singularidade nômade no pensamento (A Lógica do Sentido).

que conduz o pensamento⁵. Mesmo a composição e os signos a-significantes da arte, há muito se insinuam sobre o plano filosófico, o plano de imanência, proliferando os desvios e as curvaturas que vão tomando o lugar de todo fundamento absoluto e inclinação pessoal. Afinal, compor, construir, criar, exige sempre o traçado de uma consistência no seio do movimento, e, em certos momentos, é verdade, mesmo frente ao caos, colocando-se a trabalhar incessantemente para que não seja interrompido, fazendo-se um movimento infinito “de direito”, ou melhor, um movimento ou um traço do infinito. Como veremos, é simplesmente esta a natureza do plano de consistência, já que não há nada mais simples e ao mesmo tempo aterrador do que um movimento que não cumpre metas pré-estabelecidas, sem finalidade ou ponto de chegada, buscando apenas seu processo, potencializando-se através da efetuação de novas conexões, encontros e achados, no decorrer de seu percurso.

⁵ Num belo e importante texto, “A Instauração das Sensações”, Luame Cerqueira explora as zonas de contato entre os conceitos de “sensação” e “vontade de potência”.

1 UMA METAFÍSICA PARA AS SENSAÇÕES

1.1 Coexistência e Indiscernibilidade nos Cristais do Tempo

Sabemos que corpos e imagens são pontos de partida bastante vagos, distinções talvez impróprias, e que, no limite, haveria até mesmo uma maneira pela qual os corpos se passariam por imagens, e as imagens por corpos. Seria o corpo forçosamente um conteúdo à frente do qual a imagem servisse sempre de expressão? Ou formariam, conteúdo e expressão, uma relação muito mais animada de paradoxos, cada qual contendo sua própria forma e substância, sem termos definitivos, sem correspondências estabelecidas? São questões que parecem instaurar uma reviravolta em suas próprias premissas, já que o modo de operar de uma tal relação faria com que os termos nela implicados sofressem profundas variações de natureza: corpos que já não se definiriam mais pelo conjunto de matérias formadas, supostamente, constituintes da natureza no que ela possuiria de concreto⁶; imagens que já não se deixariam reduzir a representações acessórias, destinadas ao mapeamento do mundo⁷.

Mesmo assim, sabemos que, não raro, os filósofos fazem uso de palavras e ideias provisórias no intuito de, o mais rápido possível, chegarem a conceitos mais precisos. E de que outro modo se procederia? No começo, é preciso mesmo que nos sirvamos daquilo de que dispomos, seja entrevendo, de uma maneira retroativa, as tendências virtuais a partir de resultados e produtos, seja saltando dos atributos mais universais, mais abstratos, às noções mais singulares e práticas. Essa busca pelo singular, pela precisão filosófica, deve muito à conquista de um território, posto que os conceitos têm a necessidade de um plano que possa lhes garantir a consistência. Gilles Deleuze e Félix Guattari diziam que há sempre um vasto

⁶A tese de individuação no pensamento de Spinoza, como veremos, rejeita qualquer hilemorfismo. Concebe-se um indivíduo que não é definido nem pela substância, nem pela forma.

⁷A descoberta de um plano imagético para lá da percepção humana, ou natural, é uma das grandes novidades de *Matéria e Memória*. Essa tese, como mostra Deleuze, efetua-se concretamente com advento da imagem cinematográfica.

horizonte de *intuição*, o plano de imanência, no qual despontam os conceitos como *intensões*, singularidades.

Que toda filosofia dependa de uma intuição, que seus conceitos não cessam de desenvolver até o limite das diferenças de intensidade, esta grandiosa perspectiva leibniziana ou bergsoniana está fundada se consideramos a intuição como o desenvolvimento dos movimentos infinitos do pensamento, que percorrem sem cessar um plano de imanência. Não se concluirá daí que os conceitos se deduzam do plano: para tanto é necessária uma construção especial, distinta daquela do plano, e é por isso que os conceitos devem ser criados, do mesmo modo que o plano deve ser erigido.

(Deleuze & Guattari, 1992, p. 56-57)

O que não quer dizer, contudo, que um tal plano seja exclusivo à filosofia. Pelo contrário, ele expressa mesmo o que há de pré-filosófico no pensamento, o que nele há de “não pensado”, incluindo a imagem, profundamente afetiva, que ele se dá do que significa pensar. Eis, então, que numa extrema proximidade com relação às artes, questionamo-nos se o plano de imanência não tende, ele próprio, a se “curvar” sobre o plano de composição, ou, mais especificamente, o plano de composição estético. De modo que o filósofo, enquanto criador de conceitos, bem como o próprio conceito, se vejam como que projetados na direção de um domínio especialmente inebriante e desafiador para o pensamento filosófico.

É verdade que esse salto não é inteiramente às escuras, Deleuze conta com predecessores, dentre os quais certamente se destaca Nietzsche⁸. Mas os riscos dessa tarefa são ainda muitos, na medida em que se trata de atravessar e de expor algumas das maiores dificuldades da filosofia. É que segundo uma longa tradição filosófica tanto os corpos quanto as imagens sempre estiveram ligados ora ao sofrimento e às paixões, ora ao erro e às ilusões do mundo sensível. Enquanto que, no território das artes, esses termos sempre foram, ao contrário, atravessados por um princípio ativo que os devolvia ao infinito, ou à criação, como se suas formas nunca chegassem realmente a termo, mantendo-nos no “meio” de um processo vivo e inacabado, impossibilitados de interiorizá-los como a impressões, ou de remetê-los

⁸ Ainda que em consonância com a tese de Klossowski, Deleuze visse em Nietzsche uma forte reação contra o conceito: um “pathos” em oposição a um “logos”; uma escrita que procede menos por conceitos que por uma mobilização dos afetos.

a um conjunto de coordenadas prévias e exteriores – como se um bloco de sensações nos arrastasse, a nós e a “nosso mundo conhecido”, levando a melhor sobre aquilo que, até então, nos assegurava uma natureza humana, acarretando devires de todos os tipos (o papel do metal na música, o devir animal na escrita).

Eis, então, o desafio: pensar esse território de sensações, no qual tanto imagens quanto corpos existam tão somente como derivações dessa fulguração primeira. É certo que, para Deleuze, são as sensações que têm força suficiente para romper, num único golpe, com o automatismo do sensório-motor e com o juízo, desbancando a pior banalização das imagens, e a mais cega organização dos corpos. Pensar por sensações, e não por conceitos, constituiria tanto a força quanto a singularidade de um artista. E, nesse aspecto, *Perceptos* e *Afectos* surgem, justamente, como variações conceituais pelas quais essas próprias sensações se apresentam⁹ à filosofia, num processo de *reversibilidade* entre planos muito diferentes, entre tempos também distintos (razão para o latim antigo); havendo, nessa terminologia, uma clara referência, bem como uma homenagem, a duas grandes obras filosóficas. (a reversibilidade é entre matéria e traço diagramático, e não conceito).

Não haveria espaço para explicações simplórias que remetessem um ou outro conceito estritamente ao bergsonismo ou a uma inspiração spinozista. Apenas como via introdutória podemos tomar separadamente essas duas grandes críticas¹⁰: crítica ao juízo, e crítica à percepção, redescoberta do corpo, e das imagens. Mas, muito cedo, o que se nota em cada obra, é um avanço mútuo, havendo muito de uma descoberta em outra, ainda que de maneiras totalmente distintas de acordo com cada filosofia, e em função de cada método. No caso de Spinoza, isso se mostra

⁹ Que não se entenda disso, porém, nem um simples fenômeno de tradução entre dois domínios, nem uma anterioridade efetivamente cronológica de uma criação sobre a outra. É pelo próprio caminho do conceito que se chega às noções de “affectos” e “perceptos”; simplesmente, esse caminho não prescinde de um encontro concreto com as artes. Affectos e perceptos, e as sensações no seu sentido mais prático, encontram-se, eles próprios, numa relação de pressuposição recíproca.

¹⁰ A história de um conceito passa por tantos episódios que não se trata, de modo algum, da tentativa de esgotar a questão. Se o conceito de Percepto, por um lado, invoca a crítica da percepção, bem como as tendências que não são diretamente visíveis nos produtos; por outro lado, ele invoca também a lógica da essência em Spinoza, as “figuras de luz”, analisadas no texto *Spinoza e as Três Éticas*. A situação se torna ainda mais complexa se considerarmos que a própria noção de uma indiscernibilidade do conceito, já pressupõe um devir em correlação, em ressonância, com o conceito de Afecto que, é acompanhado justamente desse problema.

com muita força. Sabe-se, por exemplo, que Deleuze atribuía ao livro da *Ética* uma profunda teoria dos signos, e que esta grande obra não poderia nunca ser reduzida a um tratado sobre as noções comuns (conveniência dos corpos e de suas relações características), já que empreende, com a mesma força, uma extraordinária renovação das formas de expressão – como se o livro trabalhasse secretamente com o objetivo de transformar o leitor diretamente em sua maneira de ver. Mesmo o denominado “método geométrico” de Spinoza está mais próximo de uma geometria projetiva, à maneira de Desargues, que de uma geometria euclidiana, como aquela de Descartes e Hobbes, referindo-se portanto menos a analogias entre estruturas sólidas que a uma espécie de coesão entre figuras abstratas, ou projetivas.

No *bergsonismo* isso não é diferente. Embora Deleuze reconheça que Bergson tenha começado descobrindo o tempo e a liberdade em sua estreita relação com a consciência, numa acepção que denunciava uma inteligência tão limitante quanto havia se desenvolvido na função de manipular uma matéria que a isso se prestava, habituando-se portanto à inércia e à lentidão (e, nesse contexto, que tende à imobilidade, compreende-se, também, toda a crítica à percepção); essa crítica logo atinge uma dimensão mais complexa, mais paradoxal, que introduz a noção de um corte móvel, ou de um plano temporal provido de aberturas, bem como de uma potência criadora, inteiramente negligenciadas. Não há dúvidas de que a leitura que Deleuze faz de Bergson prioriza, assumidamente, o paradoxo pelo qual, num processo correlato, tanto a inteligência e suas classificações, quanto o organismo e o meio, não devem nunca se “explicar” mutuamente, nem se corresponder como dois lados de uma realidade constituinte; estando, antes, como que mutuamente implicados num processo que os arrasta, mas que também gera seus terríveis fenômenos de acumulação, de sedimentação, de redundância e automatismo. Pode parecer que, aqui, nos afastamos de nosso tema inicial, mas o que queremos dizer com isso, em primeiro lugar, é que Deleuze insiste na recusa à possibilidade de se atribuir à Bergson uma crítica que definiria a matéria como mero obstáculo a ser superado: há, efetivamente, um movimento que ultrapassa qualquer dualismo definitivo entre quantidade e homogeneidade de um lado, e qualidade e heterogeneidade de outro; e, no seu aspecto mais concreto (não dizemos que o único), essa superação se efetuará, justamente, através das sensações. Afinal, não é a sensação que se definirá pela contração de milhares de vibrações numa superfície receptiva, extraindo diferenças qualitativas através de um movimento

contínuo que atravessa os extremos da duração, num monismo reencontrado para lá dos agrupamento grosseiros da utilidade¹¹?

Em segundo lugar, Deleuze insiste diversas vezes num tema bastante curioso: “Sabemos que Bergson invoca as operações conjugadas da necessidade, da vida social e da linguagem, da inteligência e do espaço (...) *Mas isso não é o mais importante*: a utilidade não pode fundar o que a torna possível” [Deleuze 1999:pag98] Há, portanto, essa necessidade de se afirmar que a crítica ao utilitarismo não é o mais importante – o que, por si, já serve de afronta aos comentadores e estudiosos de Bergson na França. Ora, se toda grande obra não pode evitar ser alvo de interpretações simplistas, ou mesmo de baixas interpretações, no que se refere à obra de Bergson, o perigo parece ir sempre no sentido de se suprimir, ou de se negligenciar, exatamente esses temas: a afirmação de uma vida própria à matéria, num primeiro aspecto expressa na ideia de “vibração”; toda a problemática de um monismo reinstaurado, coexistente aos múltiplos graus de duração. Essa ousadia é, portanto, uma necessidade, ainda que monstruosa: “era preciso passar por toda espécie de descentramentos, deslizes, quebras, emissões secretas que me deram muito prazer”[Deleuze 1992:pag14]; donde, muito provavelmente, se devem as censuras dirigidas a *Bergsonismo*:

“E hoje tem gente que morre de rir acusando-me por eu ter escrito até sobre Bergson. É que eles não conhecem o suficiente de história. Não sabem o tanto de ódio que Bergson no início pôde concentrar na Universidade francesa, e como ele serviu – querendo ou não, pouco importa – para aglutinar todo tipo de loucos e marginais, mundanos ou não”[Deleuze 1992:pag15].

A exemplo do terceiro capítulo de *filosofia prática*, poderíamos também chamar essa novidade apresentada na introdução de *Matéria e Memória* de a “evolução de Bergson”. A constância de um tal elogio por parte de Deleuze denota a importância dessa passagem para o autor, que a considerava uma verdadeira renovação do problema encontrado em *Dados Imediatos*. Tanto a “evolução de Spinoza”, como veremos à frente, como a de Bergson apontam para todo um universo involuído, pré-individuado, universo de coleções infinitamente pequenas e imagens-movimento inseparáveis, bem como uma singular teoria da individuação.

¹¹ Gilles Deleuze, *Bergsonismo*, pag 58

Reinstaura-se um novo monismo, inseparável das multiplicidades, assim como uma criação de formas e processos de individuação absolutamente desvinculados das transcendências de modelos hierárquicos, bem como do automatismo dos mistos mais ordinários. Instaura-se um plano de consistência que recusa as explicações por analogias, estruturas, harmonias preestabelecidas – mesmo que por razões de comodidade venhamos a utilizar expressões como “comunicar”, “remeter”, e até “corresponder”, no que se refere à relação entre planos distintos, por exemplo entre o social e o biológico – e que nos encaminha, pouco a pouco, às concepções de máquina abstrata, de *phylum maquínico*, e de *diagrama*.

Assim, no início de *Matéria e Memória*, deparamo-nos com esse mundo inusitado, no qual as imagens existem “em si”, e não mais em função de um sujeito percipiente. Deleuze assinala o quanto esse mundo parece guardar profundas semelhanças com aquele uma vez pensado por Cézanne: mundo sem testemunhas, desabitado e anterior ao homem, paisagem deserta. Mas como explicar essa “ausência do homem”, isto é, como afirmar que haja o aparente sem o observador? Como explicar essa visibilidade sem olho? Com efeito, através de uma crítica, pode-se sempre remontar os mecanismos da percepção, as operações do intelecto, e os artifícios da linguagem, de modo a revelá-los antes como resultados secundários em relação a seu próprio uso, que como causas primeiras em relação às coisas.

Com efeito, a nossa percepção e a nossa linguagem distinguem corpos (substantivos), qualidade (adjetivos), e ações (verbos). Mas as ações, neste sentido preciso, substituíram já o movimento pela ideia de um lugar provisório para onde ele se dirige ou de um resultado que ele obtém; e a qualidade substituiu o movimento pela ideia de um estado que persiste enquanto não lhe suceder outro; e o corpo substituiu o movimento pela ideia de um sujeito que o executaria ou de um objeto que o sofreria, de um veículo que o transportaria. Vamos ver que imagens como essas se formam efetivamente no universo (imagens-ação, imagens-afecção, e imagens-percepção). *Mas elas dependem de novas condições e é evidente que não podem aparecer por enquanto.* (DELEUZE 1995, pag.98, grifo nosso.)

Mas como afirmar positivamente a existência desse plano no qual cada figura é atravessada por todas as outras, ao passo que também as perpassa sem qualquer resistência, sem qualquer desperdício? Enquanto as imagens não se distinguem da matéria, e a matéria não se distingue dos movimentos, o mundo permanece fora dos

eixos, descentralizado, sem horizonte fixo, sem direita, e sem esquerda: plano espaço-temporal de universal variação¹². E, à parte de um centro perceptivo, um tal plano só se explicaria positivamente pela luz. Seria a própria identidade da matéria e da luz que explicaria a identidade da matéria, do movimento, e da imagem. Ou seja, se o universo aparece para si mesmo, é porque ele próprio é luminoso. Deleuze mostra o quanto essa afirmação coloca Bergson numa posição bastante singular, ao mesmo tempo radicalmente distinta àquela da tradição filosófica, e à da fenomenologia que então surgia, uma vez que ambas situavam a luz na esfera das qualidades humanas¹³, isto é, no âmbito da consciência, e não da natureza. O fato é que, para Bergson, é evidente que uma percepção, ou um intelecto, não podem se constituir por um caráter luminoso. Pelo contrário, o que vai possibilitar a formação de um centro em meio a imagens que não cessam de reagir umas sobre as outras em todas as suas faces, difundindo-se em todas as direções, é, antes, uma tendência a conter a luminosidade, a retardar o movimento que, anteriormente, transitava sem amarras.

Há, portanto, este terceiro termo, o movimento, a compor nossa primeira paisagem junto aos corpos, junto às imagens. E nas investigações acerca do movimento, o que Bergson reafirmará, é justamente esse processo de diferenciação absoluto, ininterrupto, que, por conseguinte, não pode nem ser reduzido ao deslocamento de um móvel, nem tampouco dividido em etapas sucessivas. Acontece de, por força dos hábitos, encontrarmo-nos cercados de ilusões por todos os lados: por exemplo, ao concebermos um móvel que se desloca sobre um fundo que se mantém estático como um pano de fundo, pensamos de forma inteiramente ilustrativa, iludimo-nos em função de um conjunto de ações potenciais que destacam um objeto específico, desprezando todo o resto. E, ainda, em nossa própria vida psicológica, em nossa experiência mais íntima, mesmo que nossa atenção seja levada a pontuar uma alternância de estados bem distintos; o que se passa

¹² O quarto capítulo de *A Imagem-movimento* investiga a concepção desse plano pré-individuo de universal variação; bem como as variedades da imagem.

¹³ Apesar de toda sua pretensão em renovar o pensamento filosófico, a fenomenologia, ao menos nesse ponto, não se distinguiria da tradição filosófica senão por aproximar a consciência da percepção, concebendo-a ainda como uma espécie de lanterna, ou de feixe luminoso, através da qual os objetos seriam apreensíveis (haja vista a fórmula “toda consciência é consciência de alguma coisa”); enquanto a tradição filosófica faria das representações e do intelecto, mais especificamente, uma luz central (lâmpada), destinada a se expandir progressivamente, de forma a garantir um conhecimento seguro e demonstrativo.

realmente é o desenrolar de uma mudança contínua e imperceptível, simplesmente, em certos momentos, tornada grande o suficiente para se destacar à nossa atenção pelo fato de exigir uma nova atitude ao organismo, um novo raciocínio à inteligência. Bastaria, dessa forma, um renovado e “metódico” esforço da atenção, aliado a certo desprendimento em relação à funcionalidade, para nos darmos conta de que não apenas os movimentos, não apenas nós mesmos, estamos, aí, inseridos, mas que todo o universo trabalha incansavelmente na elaboração do novo, apesar da onipresente sucessão de estados, e justaposição de formas, que se estendem sobre os substratos de um tempo e de um espaço tão homogêneos quanto artificiais.

O homogêneo designaria, assim, o próprio misto mal analisado, e uma vez que o numérico e o espacial estão, a ele, profundamente ligados, temos por vezes a impressão de que se esses conceitos intervêm no método de intuição bergsoniano é apenas “para serem severamente criticados, denunciados, devolvidos à sua noite em que a luz ricocheteia ou na qual eles perecem”¹⁴. Sabemos, contudo, que não pode ser assim, refundaríamos com isso um novo negativo na filosofia, ideia que Bergson rejeitava rigorosamente. A verdade é que em coexistência ao processo absoluto de diferenciação, dá-se o próprio processo de especificação; ou melhor, é compreendida no seio da própria diferença pura do tempo, que a diferenciação quantitativa e específica pode estender-se, dilatar-se. Eis que, tomando-se um movimento de uma extremidade à outra, poderemos sempre considerar, de um lado, o que é percebido na situação, e, de outro, o prolongamento em ação que responderia à situação colocada; com a condição de que a afecção de um sujeito constitua o próprio intervalo entre as partes. Percepção, afecção, e ação, constituiriam, assim, partes específicas, aspectos relativos da mudança, assim como a organização do esquema sensório-motor. Se podemos dizer que um tal esquema pertence completamente ao estrato orgânico é porque ele se constitui como um centro de ação e de reação em sua relação com um meio do qual visa extrair os elementos que atendem a suas necessidades. Nesse contexto, entende-se que a percepção tem a função de imobilizar, nos movimentos, de distinguir, nas imagens, corpos cada vez mais delimitados, passíveis de serem organizados numa sucessão

¹⁴ Com efeito, trata-se de um impasse muito próximo àquele apresentado por Deleuze em *Crítica e Clínica* pag. 162. É uma situação análoga àquela dos signos no pensamento de Spinoza.

de instantes, isto é, na forma de um antes e um depois: “Perceber significa imobilizar”. [Bergson, 1999:244]

Assim, se Deleuze ressalta o início do livro *Matéria e Memória* como um texto privilegiado na obra de Bergson é porque, nele, o filósofo afirma uma identidade absoluta entre o movimento, a imagem, e a matéria. Bergson dissipava, com isso, um falso-problema que ocupava a filosofia, mais especificamente, no desacordo entre o idealismo e o materialismo. É um tema retomado por Deleuze no quarto capítulo de *A Imagem-movimento*, a respeito da crise da psicologia:

A crise da psicologia coincide com o momento em que se tornou impossível manter uma certa posição: essa posição consistia em situar as imagens na consciência e os movimentos no espaço. Na consciência haveria só imagens, qualitativas, inextensas. No espaço haveria só movimentos, extensos, quantitativos. Mas como passar de uma ordem para a outra? Como explicar que os movimentos produzam de repente uma imagem, como sucede na percepção, ou que a imagem produza um movimento, como sucede na ação voluntária? Se se invocar o cérebro, é preciso dotá-lo de um poder milagroso. E como impedir que o movimento seja já imagem pelo menos virtual e que a imagem seja já movimento pelo menos possível? Aquilo que ao fim e ao cabo parecia não ter saída era o afrontamento do materialismo e do idealismo, querendo um reconstituir a ordem da consciência com puros movimentos materiais e o outro a ordem do universo com puras imagens na consciência. Era preciso a todo custo ultrapassar esta dualidade da imagem e do movimento, da consciência e da coisa. [Deleuze 1995:pag93]

A retomada da questão numa perspectiva esclarecedora, diz Bergson, é tão intuitiva, quanto pré-filosófica: "colocamo-nos no ponto de vista de um espírito que ignorasse as discussões entre filósofos. Esse espírito acreditaria naturalmente que a matéria existe tal como ele a percebe; e, já que ele a percebe como imagem, faria dela própria uma imagem." [Bergson, 1999:2] Assim, em Bergson, diz-se que o olho já está nas coisas, concebe-se a visibilidade da coisa afirmada pela própria existência da imagem. Há, primeiramente, essa imagem capaz de se mover em todos os sentidos, de difundir sua luz em todas as direções. O que a percepção faz é, tão somente, reter essa luz, conter esse movimento, de acordo com as semelhanças que ela é capaz de captar no atual, em relação com o passado vivido. Essa determinação da imagem, e o procedimento pelo qual ela adquire uma função representativa, se desenha, pouco a pouco, numa sistematização que reúne a

matéria e a memória, o atual e o virtual, na busca de pontos referenciais uniformes que acedem à nossa possibilidade de ação, à nossa funcionalidade no mundo. Habituada a ignorar o que não é suficientemente invariante e identificável, a mente humana segue dois caminhos bem marcados: ora se deixa hipnotizar pelos resultados, tomando produtos por causas, e causas por verdadeiras diferenças de natureza (que só pertenceriam verdadeiramente às tendências); ora se rende às transcendências e aos dogmas da eternidade:

Na ciência e na metafísica Bergson denuncia um perigo comum: deixar escapar a diferença, porque uma concebe a coisa como um produto e um resultado, porque a outra concebe o ser como algo de imutável a servir de princípio (...) Mas sabemos que a ciência e mesmo a metafísica não inventam seus próprios erros ou suas ilusões: alguma coisa os funda no ser. Com efeito, enquanto nos achamos diante de produtos, enquanto as coisas com as quais estamos às voltas são ainda resultados, não podemos apreender as diferenças de natureza pela simples razão de que elas não estão aí (...) O que difere de natureza nunca é uma coisa, mas uma tendência. [DELEUZE:1999, pag.129-131]

Nessa ilusão fundamental, a inteligência elege-se soberana, passando a classificar a vida em estados de coisas, espécies e reinos desarticulados – muito embora venha a admitir a existência de alguns pontos de interseção entre os mesmos.

À longa história de seleção e determinação das imagens nos esquemas da vida útil, está relacionada, assim, uma história da organização dos corpos no mundo. E foi através da obra de Spinoza que a mais tradicional organização do corpo – isto é, aquela que o submetera a uma relação inversamente proporcional à alma, de modo que ele devesse padecer em proveito desta – fora finalmente superada, dando lugar a uma nova problemática. Deleuze mostra muito bem como, no livro da *Ética*, em vez de uma oposição entre corpo e alma, são a consciência e o conhecimento imaginativo que passam a fazer oposição às potências do pensamento e dos corpos; uma vez que “o que é ação na alma é necessariamente ação no corpo, o que é paixão no corpo é por sua vez necessariamente paixão na alma” [Deleuze, 2002a:24]. Donde se retira a famosa fórmula de Deleuze inspirada na *Ética*: “Nós nem sequer sabemos do que é capaz um corpo.” O fato é que a consciência não cessa de remontar causas equívocas a partir das imagens que obtém dos corpos,

donde decorre um esforço para organizar o mundo a partir de um conhecimento que é meramente imaginativo. Encontramo-nos numa situação na qual apenas “sentimos” os efeitos dos encontros de nossos corpos com os demais, enquanto ignoramos, em suas causas, os longos processos de composição, ou decomposição, envolvendo suas inúmeras partes extensivas e sua relação característica, ameaçando ou fortalecendo a efetuação dessa relação, assim como a coesão das partes que ela subsome. Como errantes desavisados, ora nos alegamos, ora nos entristecemos, conforme nos compomos, ou nos decompomos, no tecido de relações que percorre toda a natureza; mas de todos esses encontros, não registramos muito mais do que efêmeras passagens, estranhos vestígios, imagens: “[...] quando o espírito contempla os corpos sob esta relação, diremos que ele imagina”. [Spinoza, 2008:111]. É assim que, num primeiro momento, em Spinoza o corpo é o lugar do desconhecido; porém, de um desconhecido em nome do qual não cessamos de opinar e formar juízos.

Restrita a recolher efeitos sem causas, a consciência precisa suprir sua ignorância invertendo a ordem das coisas. Ela passa a transformar efeitos em causas, convertendo as imagens deixadas pelos corpos em causas finais desses corpos, e do mundo em geral: ilusão de finalidade, ou “finalismo”. Trata-se de ordenar o mundo a partir do que nos afeta, e de extrair índices sensíveis de imagens oriundas das afecções. No entanto, essas ideias constituem o grau mais rudimentar de conhecimento, já que nos trazem efeitos extrínsecos à real natureza das coisas, não se reportando jamais a objetos, mas tão-somente a outras imagens. Spinoza distingue a cadeia dos efeitos de uma das causas, somente essa última abarcando propriamente os objetos; enquanto os efeitos passíveis de serem apreendidos pela consciência indicam a natureza afetada, e apenas “envolvem” a natureza afetante, possibilitando, no máximo, um saber equívoco. É, no entanto, a todo instante que somos convidados a especular por relações de contiguidade, associabilidade, e analogia, extraídas das imagens, inserindo-as em mistos mal analisados, sistematizações que remontam causas pretensamente unívocas a partir de efeitos. Com isso, num só golpe, perdemos tanto os acontecimentos e seus efeitos, como o infinito tecido das relações e suas causas. Ou seja, é num mesmo erro, de certa forma cíclico, que limitamos as variações conceituais do pensamento às imagens e suas sistematizações, e que fixamos essas imagens, esses signos, subordinando-os à produção de um conhecimento ilusório a respeito dos corpos; atribuindo, ainda, a

estes últimos, uma lógica que os ultrapassa inteiramente. Em vista disso, só pode ser num mesmo e único movimento que, tanto os limites da consciência, como o próprio conhecimento imaginativo, poderão ser superados rumo às reais potências do pensamento e dos corpos. É pelos desdobramentos desta ideia que somos levados a ver em toda composição desembaraçada das determinações “finalistas” uma reverência ao livro da *Ética*, bem como conduzidos à busca de novas relações para os corpos, novos circuitos para as imagens, especialmente nas artes.

Num belo texto, citado com frequência por Deleuze, D. H. Lawrence afirma que a maior conquista de Cézanne era também uma espécie de fixação: o pintor haveria pintado retratos da mesma maneira que pintava as maçãs de suas célebres naturezas mortas. Talvez, isso se devesse ao fato de que por dominar tão plenamente uma determinada composição, por contemplar tão profundamente determinada sensação, e o encontro da luz sobre a superfície “maçãnesca”, fosse irremediavelmente atraído a tal tema. Por outro lado, Cézanne advertia os impressionistas de que um estudo sobre tons e cores não era suficiente para que uma composição se sustentasse por si mesma, como obra de arte. Afinal, de que valeria um artista que se sobressaísse às obras que fora capaz de produzir, como uma espécie de “profundo conhecedor”, ou técnico? Para Deleuze, o importante na arte seria liberar os efeitos da função de remontar as causas; encontrar a relação que concede à imagem uma simpatia com algo que não a conduza mais a uma faculdade de perceber, subordinada à inteligência, ou de imaginar, subordinada ao conhecimento. O importante seria encontrar o que, manifesto na imagem, não trabalhasse na determinação de pontos referenciais para a percepção atual, detendo-se em nossa ação possível para remontar um conhecimento artificial da coisa, tudo o que, segundo Bergson, caracterizaria o encontro mais ordinário do virtual com o atual. Afinal, não seria também essa a definição de um clichê? Uma virtualidade que investimos no mundo e que não teria por função outra coisa senão nos proteger do caos, nos oferecer imperativos brutos, assim como ilustrações e narrativas fáceis das coisas? Dentre as razões para que se mantenha um sistema tão limitado, ao menos uma é muito simples: ver para além dele pode ser cansativo demais, arriscado demais, numa palavra, vertiginoso. Por isso é difícil crer que habitemos um “mundo de imagens”, ou mesmo de aparências. Com nossas percepções e afecções mais ou menos consolidadas em opiniões prontas, com esquemas sensório-motores engatilhados para que possamos reagir à quase toda

situação sem grande esforço, seja à miséria ou à beleza, àquilo que nos revolta ou nos convém, vivemos, antes, frente a uma sólida organização de clichês¹⁵.

Deleuze invoca o cineasta Godard e sua fórmula: “justo uma imagem”. Com efeito, não é uma imagem bem ajustada, a “imagem justa”, que nos fará ver o que há para se ver. É somente a imagem que transborda aos esquemas preparados de antemão que pode trazer à tona os circuitos reveladores daquilo que se esconde por detrás dos inumeráveis clichês que carregamos conosco, e que sobrepomos às coisas. A arte como uma espécie de “vidência”. O que se vê, primeiramente, é o tempo manifesto. Tem-se uma inversão na qual todo movimento linear, que antes nos indicava a passagem do tempo de forma ilustrativa, em correlação com uma narrativa inteligível, dá lugar à forma pura do tempo. A imagem entra numa relação que não a prolonga mais em ação, mas a coloca face a face com sua imagem virtual, obtendo-se um circuito no qual uma busca a outra, até um ponto de cristalização, ou de indiscernibilidade entre o real e o imaginário. Entenderemos, mais à frente, a natureza desse circuito que faz da imagem uma “imagem-cristal”. No momento, seria importante pontuar que essa indiscernibilidade não se encontra unicamente “dentro” da imagem, nem na confusão do real com o imaginário, assim como não se explica pela experiência do sonho, ou do delírio. A indistinção e a confusão se reduzem quase sempre a um sujeito, mas a indiscernibilidade se estende no mundo, abarcando os corpos e os materiais enquanto tomados pela sensação.

Se é possível traçar uma relação entre os processos de determinação das imagens na percepção (clichês), e de organização dos corpos no mundo (opiniões, ou juízos), é justamente porque se rompe com ambos num mesmo processo de desterritorialização. Toda vez que uma imagem imbuída de uma virtualidade inteiramente impessoal é capaz de irromper e saltar aos olhos, significa que já se está tomado numa zona de indiscernibilidade que escapa ao juízo que fazemos dos corpos. Mas se é possível dizer que o corpo é povoado de uma vida inorgânica que ultrapassa o conhecimento que dele temos, não é à maneira de uma mistura indistinta de materiais ou de novos componentes físico-químicos que garantiriam a produção de uma diversidade. De fato, a vida não cessa de produzir zonas objetivas – muito além de interseções, ou de elos perdidos – que arrastam os viventes em

¹⁵É o tema central do capítulo “Para além da imagem-movimento”, de *Imagem-tempo*, 1990.

trocas e transformações que escapam às demarcações entre as espécies, gêneros e reinos. De fato, só a arte pode adentrar e conservar tais acontecimentos, na forma de um monumento, ou de um bloco de sensações. Todavia, é “de direito” que se obtêm tais devires, ou seja, é na forma de uma sensação que se mantém na retaguarda, ou no limite cerebral capaz de contrair suas qualidades: falamos de uma pura contemplação¹⁶. Para Deleuze, não é o filósofo que contempla a ideia pelo conceito; é o artista que, aquém de qualquer juízo, contempla os elementos da matéria pela sensação. Na contemplação pura, à medida que se deixa de raciocinar e de adicionar ao plano extensivo um sistema homogêneo, infinitamente divisível, e carregado de classificações, o que ocorre é que se sobrepõe à representação uma relação que eleva os corpos e imagens a uma nova relação, a um novo circuito: “O artista é um vidente, alguém que se torna” [Deleuze 1997:pag222].

São sempre visões e devires; vai-se de um a outro, e inversamente. Para Deleuze, seria esse o objetivo da arte: arrancar *perceptos* dos estados de coisas e de um sujeito percipiente, assim como *afectos* das afecções e de um sujeito passível de sofrer suas passagens. O afecto não é um afeto no sentido ordinário (variação de estado para estado), mas o devir não humano no homem, afecção do que é novo e sem registro, *sensibilía*. Enquanto o percepto é o que “do invisível se torna visível”, tornando sensíveis as forças insensíveis que nos afetam, nos fazem devir. Acontece, curiosamente, do artista perceber menos por “ver” demais, e de sucumbir menos a variações de afeto reconhecíveis por se compor em devires não-humanos. Mesmo que essas composições pareçam estranhas ou trágicas demais, pequenas ou moleculares, animais ou “maçãescas” (expressão de T.H. Lawrence). Diz-se assim que a sensação sempre excede ao vivido, e, também, à passividade. Daí a forte oposição, por parte de Deleuze, à definição do artista como alguém que aposta na eternidade das paixões humanas. Às distinções relativas da opinião que atuam

¹⁶ Esta concepção está em conformidade com a teoria bergsoniana na qual, por um lado, a matéria tende ao que é homogêneo, por um processo de dilatação, aquele que nos permite também uma especificação relativa no movimento; e, por outro, na qual o espírito tende à qualidade pura, à diferença de natureza, por um processo de contração, o que nos permite a diferenciação absoluta. Embora Bergson afirme que o cérebro possa no máximo atualizar o que há de mais funcional e espacial no pensamento; Deleuze faz intervir um paralelismo Spinozista, concebendo um mínimo material que se supõe “localizado” nas sinapses cerebrais capazes de conservar, na forma de sensação, a vibração que naturalmente se estenderia em ação. A sensação é o que, do atual, se contrai na forma de uma qualidade pura. A arte como monumento; já que só ela conserva, não uma identificação funcional, mas o acontecimento enquanto diferença.

com a função de manter certa economia das afecções e afetos conhecidos, organizando-os em relação a objetos possuídos ou almejados, opõe-se a sensação capaz de arrastar o corpo a novos afectos, que poderão ser, pelo artista, explorados, reinventados, e, enfim, trazidos à luz.

A sensação não é um afeto e a vida dos corpos é tanto mais ignorada quanto se organiza em opiniões prontas que restringem o pensamento. Os afetos são resultados secundários em relação às composições, e delas derivam, não ocorrendo nunca o contrário. Na arte, é preciso, portanto, compor não com as afecções ou afetos, nem com os organismos, mas com os planos, as cores, as melodias, os contrapontos, ou as palavras, isto é, com as próprias sensações, tornando-as aptas a darem o testemunho das visões e dos devires que acometem o homem. Há, naturalmente, muitas composições orgânicas que atuam no corpo, como a nutrição, assim como há decomposições, intoxicações, e tristezas inevitáveis, como o envelhecimento. Há, certamente, muitas partes extensivas que nos escapam, e que parecem percorrer o ar que nos rodeia, ou seguir os feixes de luz que nos recortam, entrando em relações que as caracterizam sob aspectos de outra natureza. Porém, muito raramente, ocorre também uma pura contemplação do espírito, uma vida que é tão mais extraordinária quanto é inconsciente, frágil e fugidia, e da qual os artistas parecem retornar quase sempre com a “discreta marca da morte”. São visões grandes demais para um sujeito, e devires demasiado impessoais para as exigências do mundo, ou dos organismos; mas que concedem ao artista uma obstinada vitalidade anorgânica.

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam aforça transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. (DELEUZE 1992.p.213.)

Também não se pode dizer que uma sensação seja uma percepção, uma vez que, simplesmente, ela não nos serve à nada, e não se insere num conjunto estruturado de orientações. No caso da pintura, por exemplo, vê-se que os móveis não cessam de se contrapor a fundos que não se mantêm estáticos, como nas bicicletas pintadas por Iberê. Todavia, se essas imagens parecem “desorientar”, elas

o fazem de uma maneira muito singular. É que se falamos anteriormente numa necessidade da percepção de delimitar os corpos, não foi de maneira inteiramente definitiva. Não bastará, portanto, distorcer a figura, misturá-la ao fundo, torná-la indistinta, já que a percepção não se define unicamente por seus limites, contornos, perspectivas, ou mesmo pela assimilação de algumas semelhanças. Era precipitado dizê-lo, e veremos que a possibilidade de uma figura estética precede a figuração, podendo-se, inclusive, fazê-la se contrapor ao figurativo por um procedimento de isolamento da imagem a um ponto no qual as relações narrativas tendem ao improvável, ao impossível. É toda uma lógica da sensação que parece unir pintores como Cézanne e Francis Bacon numa luta comum contra o clichê, num trabalho obstinado para dar corpo, ou melhor, “dar composição” às sensações, libertando-as das concepções “finalistas” e funcionais dos objetos, e das relações banais que as remetem ainda a outras imagens, como a um contexto ilustrativo no qual são induzidas a contar uma historinha, a inspirar as mesmas reações.

À linha representativa que, por um lado, liga a imagem a um objeto e que, por outro, visa remontar uma história que se insinua na relação dessa imagem com outras imagens (figuração e narração); opõe-se, frequentemente, uma linha abstrata. De fato, Deleuze vê nessa linha uma importância primordial, como já afirmavam célebres historiadores da arte, como Worringer e Riegl¹⁷. Porém, enquanto ambos pareceram subordinar a linha abstrata à neutralização da mudança e do espaço aproximado, pelo uso de um contorno retilíneo e de um plano horizontal sem profundidade, como na arte egípcia; Deleuze afirma antes uma necessidade de remetê-la a um plano “liso”, concebido, primeiramente, num espaço aproximado¹⁸ que, no entanto, não se encontra submetido a finalidades orgânicas. Ora, o homem

¹⁷ No capítulo “O liso e o estriado”, Mil Platôs 5, Deleuze trabalha com textos ainda não traduzidos para o português: A. Riegl, *Spätromisch e Kunstindustrie*; e, W. Worringer, *Abstraction et Einfühlung*. No entanto, no curso denominado *La Peinture et la Question des Concepts*, Deleuze utiliza igualmente o livro “A arte gótica” de Worringer, 1992, publicado no Brasil, no qual o autor também desenvolve com profundidade o tema da linha setentrional, isto é, a linha abstrata, ou nômade.

¹⁸ O espaço liso define-se como abstrato, não sendo, necessariamente, como é, aqui, tratado, um “espaço háptico”, que pressuporia uma aproximação tátil-óptica, um local-absoluto. Simplesmente, desvincula-se, aqui, a ruptura com a representação orgânica de uma abstenção do corpo, mesmo porque, os esquemas orgânicos estariam presentes na virtualidade investida por um olhar distanciado. É apenas natural que, num primeiro momento, uma contemplação pura tenha surgido através de um tal espaço: espaço liso-háptico. No entanto, haveria, certamente, ainda muitas possibilidades de se atingir um espaço liso, que não esta.

tardou a classificar o mundo, e a inteligência não fora sempre soberana, havendo épocas em que os planos extensivos se apresentavam, também, como planos de composição abstratos, e as mudanças ocorriam de modo mais qualitativo e absoluto que em referência a constantes. Parece ter sido o que experimentaram as tribos nômades, de zonas glaciais ou desérticas, nas quais mesmo a sobrevivência era obrigada a traçar uma linha pouco previsível que se inventava a cada vez e conforme um terreno que, remodelado pelos ventos, pelas mudanças na vegetação, mudavam constantemente sua natureza. O plano liso se confunde, então, com um corpo em devir e com as contemplações e qualificações primárias (sensibilía) de um sujeito-cérebro que se distinguem das conexões secundárias e funcionais que se consolidam em opiniões. Uma orientação se torna possível conforme se dão novas composições, e a mudança, embora contínua, não é nem relativa a um observador centralizado, e nem a constantes bem demarcadas no meio. Assim, mesmo a linha representativa não surge em função de uma identidade, de uma finalidade, mas de um movimento contínuo que não cessa de exigir novas composições; como num puro construtivismo. Até hoje, não seria outra a luta da arte: traçar um plano de composição estético, fazendo com que esse trabalho evolua com visão, com pensamento, e com uma lógica das sensações.

Deleuze e Guattari diziam que o corpo grita: “fizeram-me um organismo! dobraram-me indevidamente! [Deleuze 1996:pag21]. Com efeito, o mesmo poderia ser dito da imagem, que precisaria escapar ao clichê. Enfim, já era esse o avanço da imagem-cristal no cinema, capaz de manifestar uma nova dimensão: a do tempo puro. Mas, para Bergson, a natureza do tempo é tal que quando expressa, surge na forma de um paradoxo, o que desmontaria uma organização prioritariamente figurativa-narrativa. Ora, é justamente em função da forma do tempo operar que não se pode conceber uma sucessão de instantes homogêneos, a não ser como um esquema artificialmente ilustrativo. A questão é que o atual não pode simplesmente “passar” para que, então, um novo atual se apresente. É certo que o atual deva passar, mas isso não nos diz nada. O problema é que ele precisa fazê-lo enquanto se faz presente, ou seja, no momento em que o é. Do contrário, caso apenas passasse, resultaria disso uma divisão da realidade em instantes isolados por lacunas; o que é absurdo. Na realidade, é preciso que uma imagem seja atual e passada, num só tempo. Sendo esse o primeiro circuito possível entre a matéria e a memória, entre o atual e o virtual. Os esquemas da inteligência, a lembrança virtual

que sobrepomos às coisas, não passam de derivações desse primeiro circuito, dessa primeira realidade que, em razão de sua natureza excessivamente heterogênea, precisa ser redesenhada dentro dos limites de nossa inteligência, que nos apresenta uma linha útil, porém, muito empobrecida. Assim, segundo Bergson, os artistas, embora fossem “distraídos” em relação ao mundo, seriam capazes de ver o tempo expresso na realidade que os cerca, o tempo em sua eterna operação de se fazer presente, enquanto não cessa de passar e guardar um passado virtual que independe de nossa memória pessoal. A especificidade do cristal, sua relação característica, seria justamente a de remeter sua forma visível à sua estrutura, sua expressão ao conteúdo, numa indiscernibilidade própria ao tempo: distinta, porém, indesignável. De fato, o virtual não é o atual, e nem o atual se reduz ao passado, ou é por ele inteiramente dedutível. Mas há coalescência de ambos numa mesma imagem, num mesmo objeto, numa mesma realidade; um nos levando incessantemente ao outro.

Não se acredita ver sangue representado na tela, mas simplesmente a composição tinta-vermelho-sangue, por Rubens, eternizada. Ao menos, enquanto se retém a vibração, enquanto se conserva a sensação, persiste a identidade da matéria, do movimento, e da imagem. Em suma, a arte erige monumentos que celebram um tempo puro, que coexiste com o material; ao passo que traça o plano de composição estético sobre o qual se erguem esses monumentos, como verdadeiros blocos de sensações. É numa intuição simples, porém nunca numa mistura indistinta, que se concebe um plano de consistência capaz de fazer coexistirem dois conceitos plenos em si mesmos, os perceptos e os afectos, como duas faces que não se apresentam sem que se opere, também, uma completa variação do problema, nos possibilitando recortes extraordinariamente precisos de cada filósofo. Mas quando somos convidados a pensar filosofias tão grandiosas em estreita contiguidade e coexistência, não obstante, mantendo seus problemas e conceitos tão distintos e intactos, como evitar a ideia de que Deleuze construiu, ao menos no tocante à arte, uma filosofia capaz de se apropriar, ela mesma, dos efeitos do cristal? Não é certo que Deleuze, com suas próprias palavras, já o tenha afirmado. Contudo, uma história da filosofia deveria se aproximar mais de uma arte de fazer retratos em pintura, que de um trabalho meramente reflexivo.

1.2 A pintura, o diagrama e o infinito atual

No curso dedicado à Spinoza¹⁹, Deleuze mostra como o livro da *Ética* traz à filosofia uma concepção bastante extraordinária dos corpos, uma concepção que é inteiramente *cinética*. Isto porque, para Spinoza, a individualidade dos corpos se define por uma relação de velocidade e de lentidão entre elementos *não formados*. Tais elementos são ditos não formados justamente porque são as relações de velocidade e de lentidão que constituem a forma dos corpos, de cada corpo, ao passo que os elementos entre os quais se estabelecem tais relações permanecem, eles mesmos, sem forma. Spinoza entende, assim, que os corpos mais simples não têm nem grandeza nem figura, e que se definem pelos “infinitamente pequenos”; ou seja, por naturezas que não possuem uma existência independente das coleções infinitas às quais ao mesmo tempo pertencem e constituem. Em outros termos, os infinitamente pequenos pressupõem elementos não-formados, ao passo que a relação de rapidez e lentidão pressupõe *diferenciais*. *De forma que não é possível que se atribua nem uma forma nem uma figura a tais elementos sem que eles assumam, imediatamente, uma natureza outra, e, conseqüentemente, uma finitude*. Portanto, tais elementos não se definem por figura e grandeza, eles se definem por um conjunto infinito, eles se configuram por coleções infinitas. *E o conjunto infinito não se define por um termo, ele se define apenas por uma relação*. Com efeito, uma relação, qualquer que seja, é passível de uma infinidade de termos. Ainda que a relação seja em si mesma finita, ela pode subsumir sempre uma infinidade de termos. “Menor que”, “mais rápido que”, “mais alto que” são alguns exemplos banais que, evidentemente, abarcariam uma infinidade de termos possíveis. Contudo, no tocante aos corpos, Spinoza nos dirá que o conjunto infinito será definido por uma relação bastante especial e característica, a saber, uma relação de movimento e de repouso, de rapidez e de lentidão. Relação esta em si mesma finita, mas que subsome uma infinidade de termos, ou uma infinidade de elementos possíveis.

¹⁹Curso sobre Spinoza, www Paris 8.

A afirmação de um infinito em ato, da existência de um infinito atual, é, para Deleuze, a base subentendida de toda a filosofia do século XVII²⁰. Deleuze mostra como os filósofos do século XVII não se reconhecem nem nas teses finitistas, nem nas indefinitistas; isto é, nem na teoria antiga, que afirma a existência dos átomos (primeiro com Epicuro, e depois com Lucrecio), nem num infinito que só poderia ser afirmado em potência, definindo-se por uma análise que não chegaria nunca a seu último termo. Em outras palavras, os filósofos do século XVII acreditavam e apostavam, quase que espontaneamente, na existência de um espaço infinito. De modo que é possível afirmar que todos esses autores, seja Descartes, Malebranche, Leibniz, ou Spinoza, se opõem ao finitismo a partir da afirmação da existência de um infinitamente pequeno que nada tem a ver com o átomo. Como aponta Deleuze, Pascal, num texto esplêndido de *Pensamentos*, concebe a tragédia do homem como aquela de um indivíduo preso entre dois infinitos atuais: o infinitamente grande, que pode ser representado vagamente pelo céu, e o infinitamente pequeno, representado vagamente pelo microscópico. Contudo, a época moderna coloca um paradigma muito diverso, e o que vemos, ao contrário de uma priorização do espaço, é uma priorização do tempo. Deleuze assinala que Kant, por sua vez, rejeitava inteiramente o estatuto de um infinito atual, acusando uma falácia no raciocínio destes pensadores, a qual consistiria na pressuposição errônea de um caráter simultâneo de análise, enquanto que, pragmaticamente, para se chegar à ideia de um infinito, proceder-se-ia, segundo ele, sempre, por intermédio de uma *síntese sucessiva*, isto é, de uma síntese temporal. O contrassenso apontado por Kant, portanto, poderia se resumir no seguinte argumento: qualquer que seja o infinito espacial que se suponha existir, não pode preexistir à síntese sucessiva pela qual deve, necessariamente, ser produzido. O exemplo mais comum aos autores do século XVII envolvia a ideia de um círculo e de seus infinitos diâmetros, os quais coexistiriam em seu interior, comprovando a tese de um conjunto infinito. Kant, porém, afirmava que cada diâmetro precisaria ser traçado, um a um, dentro de uma sucessão temporal, aos moldes de um juízo distributivo, e que não se deveria, sobretudo, confundir esse ato de síntese temporal com a análise dos supostos diâmetros dados simultaneamente dentro do círculo. Naturalmente, essa sucessão remetia diretamente a um Eu, mas a um “Eu penso” como ao ato de síntese

²⁰Spinoza, *Cours*; aula 9?

temporal, um “cogito temporal”, dirá Deleuze; ao passo que o cogito cartesiano permanecia, ainda, profundamente ligado ao plano da extensão.

Todavia, não podemos afirmar que o progresso dê razão à Kant. A ideia de um infinitamente pequeno retorna, tanto na filosofia, quanto na pintura, quanto em outras artes, após ter passado por imensos desvios. A questão é que se compreende, com bastante facilidade até, as teses que sustentam a ideia tanto de finitude, quanto de síntese indefinida. É a ideia de um infinitamente pequeno que coloca grandes dificuldades, suscitando todo tipo de interpretações equivocadas. Com efeito, a intuição que reina no século XVII e que insiste na ideia de um infinito atual é bastante curiosa: eles estimam ser legítima a passagem de uma série indefinida a um conjunto infinito. Mas, como dirá Deleuze, o que não se pode é acusá-los de acreditarem “de fato” num infinitamente pequeno, uma vez que não era esse realmente o caso. Na realidade, eles compreendiam o infinitamente pequeno sempre no sentido de verdadeiras coleções infinitas, não havendo outra maneira legítima de se compreender tal conceito. O infinitamente pequeno, portanto, não designaria um termo, e, dessa forma, não poderia, obviamente, ser jamais atingido, não se tratando tampouco de uma contagem indefinida. O infinito em ato enquanto termo implicaria certamente uma contradição; porém, o século XVII não o tratava como tal. Em outras palavras, o conjunto infinito de infinitamente pequenos não pressupõe um “termo infinitamente pequeno”, mas sempre coleções das quais não se deve jamais extrair um termo finito. Em suma, o infinito atual se define por uma “pura relação”, uma existência “de direito”, e nunca realizada de fato. E, se o infinito atual existe para os filósofos do século XVII é porque, justamente, uma relação subsome uma infinidade de termos possíveis ou elementos atuais.

Em seus diversos aspectos, o indivíduo, tal como pensado em Spinoza, define-se por alguns traços principais: de uma parte, já vimos, ele é relação; por outra, ele é potência; que remete, por fim, a um grau, isto é, a um modo, ou um modo intrínseco. Deleuze destaca um termo bastante utilizado na Idade Média, que designa o plano no qual, de certa forma, todo indivíduo se encontra inserido, uma palavra latina que ressurge com bastante frequência: “compositio”. Assim, num determinado aspecto, sendo todo indivíduo uma relação, deve haver necessariamente um plano de relações que percorra todos os indivíduos, de forma que cada indivíduo não possa ser jamais concebido separadamente desse

movimento de composição que abarca a todos os corpos. O segundo e o terceiro aspectos principais da concepção da tese de individuação em Spinoza estão estreitamente ligados: toda individualidade pressupõe uma potência, que, por sua vez, já não remete mais à relação enquanto *compositio*, mas a um grau, isto é, a um modo intrínseco. Deleuze mostra como esses três traços, juntos, marcam uma forte posição: é através deles que o indivíduo não se definirá mais, nem pela forma, nem pela substância. No latim, a substância é “*terminus*”, isto é, um termo. Ela é essencialmente uma forma definitiva. Mas uma vez que o indivíduo é relação, ele pode, por isso mesmo, subsumir uma infinidade de elementos, sem se definir, em sua individualidade, por nenhum deles. Ora, se o indivíduo é também potência, não poderá tampouco ser definido como uma substância, enquanto que esta designaria uma qualidade. Assim, para Spinoza, o indivíduo é, antes, *um grau desta, ou destas, qualidades*; e mesmo que o grau remeta necessariamente a uma qualidade, trata-se de uma qualidade a qual ele gradua, e não a uma qualidade a qual ele designa. De tal maneira que a qualidade não pertence de forma alguma a um indivíduo, como que sendo “interior a ele”; e, é antes o indivíduo “interior” a certas qualidades, às quais ele responderá como efetuação de determinados graus. Por último, os elementos tampouco emprestariam forma às individuações (uma vez que não possuem nem figura, e nem grandeza, enquanto pertencentes às coleções infinitas); é, antes, a relação característica de cada indivíduo que constitui formações que poderemos, desde já, chamar de metaestáveis. Deleuze conjectura que, muito provavelmente, essa tenha sido a primeira vez que um tal conceito de *relação* tenha sido pensado em seu “estado puro”, entendendo-se, disto, uma relação pensada independentemente de seus termos (como, mais tarde, o problema é retomado pelo empirismo inglês). A dificuldade, aqui, e não a impossibilidade, advém da imanência da ideia de relação e da ideia de infinito; estando a atividade intelectual e filosófica implicada na colocação das relações puras, e, por conseguinte, igualmente implicada na afirmação de um infinito.

*

Na pintura, a relação da mão com o olhar dá o testemunho de um longo e tumultuoso conflito. Muito embora entre historiadores e críticos da arte não faltem teses que, no sentido contrário, afirmem uma conciliação plena e harmoniosa, o que se nota é que a cada vez que uma tal hipótese surge, ela vem acompanhada de

uma condição bastante severa: a subordinação da mão ao olhar; ou seja, que a mão esteja a serviço de coordenadas visuais. No curso denominado *La Peinture et la Question des Concepts*, Deleuze nos fala de um livro escrito pelo historiador da arte Henri Focillon, intitulado *Éloge de la Main*, que o parece tanto mais perturbador quanto desenvolve uma espécie de falso elogio ao papel da mão na pintura, atribuindo à mão o “nobre” serviço de efetuar com maestria todos as vontades projetadas pelo olho. Ao contrário, para Deleuze, o processo da pintura, se legítimo, tal como o quadro enquanto obra de arte, não pode abrir mão de efetuar e de constituir um infinito atual. Simplesmente, a conquista desse infinito não pode se dar, de modo algum, pela obediência da mão a coordenadas visuais; dependendo, antes, de um traçado que surge de um verdadeiro atravessamento do caos, e de imprevisíveis variações de direção, que obedecem somente à expressão artística no decorrer de um processo criativo. É uma mão que treme ao compor uma linha que já não pode sequer ser plenamente acompanhada pelo olhar. O traço, de fato, não é a linha abstrata; contudo, a linha abstrata é composta por traços manuais, havendo heterogeneidade entre o que compõe e o que é composto. Eis que a “aventura temporal” do quadro é empreendida pelo traço manual, afirmando-se uma heterogeneidade do conteúdo e da expressão.

Os movimentos ditos “informais” ou “abstratos”, na pintura, expressam, assim, a conquista de um espaço pictural puro. Se, anteriormente, a luz nos dava um equivalente pictural do tempo, é pelo traço, e pelas cores picturais, diz Deleuze, que o espaço retorna à pintura. A linha não é mais produto de um somatório de pontos, mas de um conjunto de operações que toma o lugar da organização ótica e da harmonia orgânica características à arte clássica. Nota-se que os pontos, elementos e figuras que fazem contorno (também as cores podem fazer contorno) são da ordem de um espaço organizado. Eles determinam de antemão todos os modelos e clichês que inundam o espírito do artista, que, por sua vez, deve empreender uma verdadeira guerra na qual o caos lhe servirá de arma. O *diagrama* é exatamente esse processo operatório que faz uso do caos. A incursão de traços a-significantes, de todo tipo de acidentes e experimentações com novos materiais, e de cores não diferenciadas, tem por objetivo a quebra da forma visual e das cores enquanto qualidades ou essências. Poder-se-ia dizer que é uma luta de duas frentes: de um lado, os clichês mais ordinários, enraizados, sedimentados nas pequenas formas do

cotidiano mundano, e nos elementos úteis; de outro, o modelo transcendente, emanado das essências e da lei divina: uma “tragédia do pintor moderno”, à maneira de Pascal.

No atravessamento do caos, na luta contra os clichês e contra os modelos, Deleuze destaca duas grandes correntes da pintura: o expressionismo, e o abstrato. O primeiro se caracterizará pela aproximação máxima em relação ao caos, numa tentativa de instaurar o diagrama em sua expressão mais direta, tendo como risco, justamente, a queda num caos absoluto e generalizado, do qual nada se extrairá. O problema é que uma pintura que deixa o caos tomar conta de tudo, não é melhor do que uma pintura entregue aos clichês; da mesma forma, perde-se a luta. Quando o caos vence, é como no quadro clínico, a violência dos fluxos descodificados extrapolam os limites de potência do pintor. Com efeito, um pintor como Pollock, por exemplo, enfrentava um alcoolismo que ameaçava todo o seu processo artístico, e Willem de Kooning, mais tarde em sua vida, uma doença neurológica que tendia a comprometer seu trabalho; mas, nos dois casos, são acidentes “de fato”, que merecem uma severa repartição daquilo que, “de direito”, cabe a suas extraordinárias conquistas artísticas. É evidente que todos esses pintores vivem uma espécie de caos em suas vidas pessoais, e é mesmo esta uma espécie de “razão de ser” da pintura moderna de um modo geral: o mundo moderno se tornou um caos; será preciso lidar com isso na forma de um fatalismo afirmador. O caos já está irremediavelmente instaurado em nossas vidas, mas é na pintura que não se deve perder a batalha.

Ainda no caso do expressionismo abstrato, diferentemente, trata-se de reduzir o caos, estendê-lo cada vez mais, de forma a se extrair dele um ritmo, esquivando-se do tumulto molecular, e da mistura desordenada da matéria. Mas o abstrato, propriamente dito, apresenta algo muito diferente. Vê-se bem, no caso de Kandinsky, a luta para impor, ao caos, um novo código. Deleuze enxerga nesses pintores certa vocação ascética, quer dizer, uma inclinação à vida espiritual. Mas eis que o perigo, nesse caso, torna-se, justamente, o apego a uma ideia de “progresso”, uma ideia de hierarquia, que se dá através da adoção de códigos dogmáticos que arriscam invadir a pintura, vindos de uma forma exterior a projetar suas leis; leis extrínsecas à pintura. Nesse contexto, a luta passa a ser outra: é preciso que o pintor saiba extrair códigos propriamente picturais, isto é, interiores à pintura, sem os

quais o quadro se anulará por completo. E, com efeito, os expressionistas tinham certa razão em sua censura ao movimento abstrato, afirmando que pintar um objeto sólido não é mais (nem menos) representativo, ou figurativo, do que pintar um objeto intelectual, ou geométrico.

Todavia, para Deleuze, serão, sobretudo, os pintores de uma terceira via que, na sua relação com o diagrama, atingirão uma linha concretamente abstrata, em seu sentido pleno e criador, isto é, livre de modelos representativos, guiando-se por uma força interior ao próprio processo da pintura. Esta terceira via, ou terceira corrente da pintura, de modo algum se encontraria situada no “meio do caminho” entre as outras duas; definindo-se por um procedimento inteiramente distinto, tão perigoso quanto singular: uma luta para *medir o caos*. Trata-se de instaurar o caos de forma a se extrair dele uma figura não figurativa, ou seja, o *Figural*. Van Gogh, Cézanne e Gauguin apresentavam, todos, esta rara vocação. Ainda que, para Deleuze, seja possível uma distinção interna, na qual Van Gogh se aproxima mais de um expressionismo abstrato, e Gauguin da via abstrata. É, contudo, à Francis Bacon, como sabemos, que Deleuze dedica um livro. Afinal, é ele o pintor que, com muita ênfase, exprime diretamente esta luta para extrair, do caos, uma figura, através do processo de isolamento que a libera de uma situação narrativa e figurativa.

A Figura não é apenas o corpo isolado, mas o corpo deformado que escapa. O que faz da deformação um destino é o fato de o corpo ter uma relação necessária com a estrutura material: não somente esta se enrola nele, mas ele deve juntar-se a ela e nela dissipar-se, e, para que isso aconteça, passar por ou nesses instrumentos-próteses que constituem passagens e estados reais, físicos, efetivos, sensações, e nunca imaginações (DELEUZE, 2007, p. 26).

O diagrama, afirma Deleuze, é potencialmente criador, mas, essencialmente operatório; e, dele, deve sair “o fato”. Apenas no “fato” estarão visíveis as forças invisíveis que atuam na forma. Trata-se, por isso mesmo, de uma forma visual “a-significante”; ela não *designa* coisa alguma, ela apenas põe em evidência as forças,

ou seja, as *matérias-fluxos*. O diagrama é, portanto, indissociável de uma realidade temporal que lhe é interior, isto é, uma duração própria; ligando-se a um “antes” e um “depois”, exteriormente. Antes da catástrofe, o mundo visual; depois; o fato na pintura. O fato pressupõe, portanto, um novo olhar: “o terceiro olho”, ou o percepto. E a função do diagrama será a de destituir a figura de suas semelhanças, ao menos, no seu sentido tirânico. As semelhanças podem certamente permanecer, mas como traços secundários a todo o processo, já que, com efeito, atinge-se a figura por uma via diferente. Antes do diagrama nos encontramos num mundo de representações. Somente depois, surgem as verdadeiras presenças: imagens sem semelhanças.

O diagrama é o conjunto operatório dos traços e manchas, das linhas e zonas. Por exemplo, o diagrama de Van Gogh é o conjunto dos tracejados retos e curvos que erguem e abaixam o solo, torcem as árvores, fazem palpitar o céu, ganhando uma intensidade particular a partir de 1888. Pode-se não apenas diferenciar os diagramas, mas datar o diagrama de um pintor, pois há sempre um momento em que o pintor o confronta mais diretamente. O diagrama é um caos, uma catástrofe, mas também um germe de ordem ou de ritmo. (DELEUZE, 2007, p. 104).

É, sem dúvida, curiosa esta ênfase na “aventura temporal do quadro”, uma vez que a questão se desenvolve num terreno que é o da reconquista de um espaço pictórico, que restabelece os direitos do infinito atual através da pintura. Mas eis que a conquista de um espaço manual puro ressurgue profundamente ligado ao diagrama, às funções não formais do diagrama, enquanto traços de expressão, functivos. O diagrama é certamente operatório, e, por conseguinte temporal; mas, em todos os sentidos, o operatório é também aquilo que se opõe à funcionalidade do *antes* e do *depois*, ou seja, ele dá fim ao automatismo estabelecido entre as imagens e o sensorio-motor, fazendo valer um novo circuito, uma troca imediata, que devolve a imagem a seu movimento, desvinculando-a do esquema orgânico, para reter somente a *sensação*. O diagrama é o coroamento da conquista de um espaço manual puro, contudo, com este não se confunde. É como a linha de Pollock. Se ela

não faz contorno, se ela não contém interior nem exterior, é porque “de direito”, ela é infinita, ela não começa pelo começo, nem termina no seu fim, ela começa muito antes, como que “virtualmente”. O problema acerca da real possibilidade de uma linha sem início e sem fim deve, portanto, ser deslocado, proporcionando um olhar que o libere de falsas aporias. De acordo com a concepção kantiana, sabemos, haveria um claro contrassenso, já que o virtual procederia, necessariamente, por uma síntese temporal, e, na melhor das hipóteses, ter-se-ia uma sucessão indefinida. Não podemos, contudo, censurar Kant, uma vez que sua filosofia jamais abrangeu o conceito de um tempo que se expressa pelo mais puro paradoxo, afirmando-se no atual, enquanto “passa” para um passado que, com ele, coexiste. Sem isso, como conceber uma virtualidade inerente ao universo e às próprias coisas? Como conceber esse tempo no qual não subsistem mais as representações formais, estabelecidas entre forma, e substância, conteúdo e expressão?

1.3 O plano temporal e a matéria-fluxo na imagem cinematográfica

Sob muitos aspectos, o surgimento da imagem cinematográfica constitui uma novidade sem precedentes. E é nessa mesma medida que, ao nos aventurarmos a pensar o cinema, sentimos a necessidade de conceitos também bastante singulares. A construção desses conceitos, cujos títulos dos livros dedicados ao cinema já ilustram, a saber, *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo*, atende a nada menos que às exigências de um pensamento que tendo mergulhado no impulso criativo deste processo artístico, precisa, em seguida, extrair os problemas, mas também as soluções, que respondam unicamente a ele, preservando sua natureza e diferença radical. Mas será que deveríamos, com base na força dessa novidade, pressupor uma evolução insondável, ou como que à parte dos acontecimentos que abarcavam seu tempo? Certamente, não haveria razões para nos convenceremos disso. A verdade é que, na época em que o cinematógrafo trazia a público suas primeiras projeções (que ainda simulavam as condições da percepção natural), as ciências, e de um modo geral as artes, avançavam, também, por caminhos insólitos, realizando invenções de certa forma

análogas à descoberta da imagem cinematográfica. Nesse sentido, Gilles Deleuze²¹ atribui à Henri Bergson as teses necessárias para se pensar o vasto processo de transformação que abarca o cinema junto a outros campos de criação e pesquisa no século XIX, desenredando os traços mais característicos dessa máquina abstrata. Veremos que, segundo Bergson, todas essas transformações se articulam diretamente com uma nova maneira de lidar com o movimento, tendo sido sobretudo por essa mudança de atitude que as ciências e artes modernas puderam se distinguir de suas predecessoras, com raízes na Antiguidade.

Em *A evolução criadora*, Bergson nos mostra que, na Antiguidade, o movimento era predominantemente subordinado às formas, ou às poses, sendo, por isso mesmo, menosprezado e pensado como uma fase de instabilidade, às vezes necessária, mas de caráter secundário e transitório. O que, então, ganhava destaque era o instante privilegiado no qual determinadas formas se atualizavam na matéria (ainda que, sob alguns aspectos, isso nunca se desse efetivamente). Deram testemunho dessa visão: a filosofia e a escultura gregas, a geometria euclidiana, a física e astronomia antigas, dentre outros saberes e práticas.

Para os antigos, com efeito, o tempo é teoricamente negligenciável, porque a duração de uma coisa só manifesta a degradação de sua essência: é dessa essência imóvel que a ciência se ocupa. A mudança não sendo mais que o esforço de uma Forma em direção à sua própria realização, a realização é tudo que nos importa a conhecer. (BERGSON 2005, pag.371)

Já a Modernidade, numa quebra de paradigma, consistiu justamente em referir o movimento não mais ao instante privilegiado, mas ao *instante qualquer* (o instante qualquer sendo nada mais que um instante equidistante de outro), de modo a observá-lo em toda a extensão de sua trajetória. Se na Antiguidade, portanto, dava-se voz aos elementos inteligíveis, às formas e às Ideias, sendo que o ponto culminante, ou o instante privilegiado, encarnava o que haveria de essencial, de transcendente (telos, acme), reduzindo-se o movimento à passagem ordenada entre essas atualizações; a revolução científica moderna, por sua vez, tratou de reorientar esse foco, passando a tomar o movimento por seus elementos materiais imanentes, efetuando uma análise mais sensível, mais concreta. Foi assim com Kepler, Galileu,

²¹ Trata-se do primeiro capítulo de *A Imagem-movimento*.

Descartes, Newton e Leibniz, respectivamente na astronomia e física modernas, na geometria cartesiana, e na matemática, com o cálculo infinitesimal.

A partir disso, Deleuze assinala que o cinema pertence fortemente a essa nova linhagem, mesmo quando carrega dentro de suas imagens as artes que o precederam, e que possuem uma longa trajetória dedicada às poses, como a dança e a mímica. Se não é possível afirmar que alguns dos responsáveis pela introdução dessas artes no cinema, como Chaplin, Kelly e Astaire, fizeram uso das câmeras como mera ferramenta de registro e divulgação, é justamente porque vemos o quanto elas vieram a se modificar com a filmagem, quando passaram a lidar com novas composições ao longo de seu percurso, com a vida transitória das cidades intervindo a cada mímica, com cadeiras e estatuetas que se incorporavam a um passo de dança, ou, simplesmente, com a chuva empoçada nas ruas (ao menos até que se depare com um guarda). Sistemas anteriores que já produziam uma sucessão de imagens, seja por projeção de sombras ou por jogos ópticos, mas que se atinham às poses, ou seja, que submetiam o movimento a formas prévias, não podem ser consideradas como pertencentes à linha evolutiva do cinema. Na realidade, as condições básicas para o surgimento do cinema, segundo Deleuze, são as seguintes: a fotografia instantânea (e não a de poses); a equidistância dos instantâneos; a passagem da série equidistante ao filme (perfuração da película por Edison e Dickson); e os dentes de Lumière que fazem correr o filme.

Todavia, quando consideramos a primeira e mais conhecida tese de Bergson acerca do movimento, nos deparamos com uma ambiguidade no tocante aos avanços da Modernidade, ou, ao menos, com uma defasagem própria à época. É que o advento dessas novas práticas não foi acompanhado pelo surgimento de uma filosofia à sua altura²², logo recorrendo a explicações que tomavam por realidade sistemas apenas artificialmente produzidos. A primeira tese acerca do movimento é a seguinte: o movimento não se confunde com o espaço percorrido; o espaço percorrido é passado, mas o movimento ainda se faz, ou seja, é ato de percorrer; o espaço percorrido, tratando-se de um processo encerrado, é homogêneo e

²² À ciência antiga correspondia uma filosofia da forma eterna; mas enquanto a revolução científica reclama por uma nova filosofia capaz de pensar a novidade e a criação de formas, ela permanece ainda como que suscetível à opinião, à *doxa*: "(...) o que pôde enganar a própria ciência sobre a origem de certos procedimentos que ela usa foi que a intuição, uma vez capturada, tem de encontrar um modo de expressão e de aplicação que seja conforme aos hábitos de nosso pensamento e que nos forneça, em conceitos bem firmes, os pontos de apoio sólidos de que tanto precisamos (...) É por isso que muitas vezes confundimos o aparelho lógico da ciência com a própria ciência, esquecendo a intuição de onde o resto saiu". [Bergson, 2006. O Pensamento e o Movimento, pag. 46.]

infinitamente divisível, enquanto que o movimento é contínuo e forçosamente heterogêneo ou diferenciante (só é possível dividi-lo alterando-lhe a natureza). Vemos de imediato que, ao menos nesse sentido, a Modernidade não nos oferece uma visão menos falha do movimento do que a Antiguidade. O que Bergson denuncia na primeira tese é justamente a ilusão de que possamos remontar o movimento a partir de pontos fixos; já que, para tanto, é preciso que se considere o movimento num todo inteiramente *dado*, de modo a fazê-lo coincidir exatamente com o somatório das partes. Com efeito, sob esse aspecto, remontar o movimento a partir de instantes quaisquer não é melhor do que reduzi-lo à ordem da forma, ou do instante privilegiado. Em ambos os casos falhamos o movimento: supomos um todo inteiramente acabado, seja por cortes imóveis, seja a partir de poses eternas; enquanto que, de fato, o movimento expressa uma duração, sendo, inevitavelmente, abertura para o surgimento de novidades. Para Deleuze, tal desdobramento da primeira tese, ou seja, a distinção entre duas formas de ilusão, a Antiga e a Moderna, constitui já uma segunda tese sobre o movimento.

Mas então ficamos com duas vias: ou a segunda tese, apesar de suas distinções, nos devolve à primeira por uma equivalência dos resultados, ou ela precisa nos fazer avançar servindo de trampolim para uma terceira, que deve implicar um grau mais profundo de problematização, em correspondência às práticas modernas. A terceira tese responde a essas exigências trazendo à tona a noção de um “corte móvel”, ou de um “plano temporal” que, longe de pertencer a um sistema fechado, constitui a expressão de um “todo aberto”. Os exemplos de Bergson são célebres nesse sentido: Um animal se move, mas não é para nada. Esse movimento pressupõe uma modificação qualitativa no todo, e uma transformação que envolve, é claro, necessidades vitais. Supõe-se, por isso, que tal impulso tenha por único fundamento os processos biológicos de um organismo; mas Bergson não cansa de mostrar como, por exemplo o apetite e a nutrição, não se constituem senão numa relação com o território, com a vegetação, e com toda uma ordem sazonal que pressupõe as migrações, bem como seus hábitos e variações. Da mesma forma, no exemplo do preparo de um copo de água com açúcar, tendemos a interpretar a duração que compreende o processo de dissolução do açúcar na água, incluindo o ato de espera, como uma realidade ora físico-química, ora psicológica. Mas já não estaria, também aqui, implícito no exemplo escolhido que o preparo de um copo de água com açúcar deve responder primeiramente a uma transformação de um todo

que dê à espera, ou à ansiedade, seu sentido concreto no transcorrer dos acontecimentos? Não apenas nos iludimos ao tratarmos a diluição do açúcar como uma transição de duas fases distintas, como nos iludimos ao fazermos desta diluição uma realidade objetiva, ou mesmo subjetiva, isto é, ignorando o acontecimento, sua impessoalidade, mas também sua individuação: o que acontece? Como se passará? Existe já todo um mistério.

Acima de tudo, o que Bergson torna evidente através desses exemplos é como a inteligência tem por hábito recusar o surgimento de novidades, referindo o movimento a elementos previamente definidos, tratando-o como um corte imóvel, congelado no tempo e dissociado de sua natureza diferenciante. O movimento, de tal forma subordinado ao que é conhecido, é frequentemente igualado à translação, já que são levados em consideração os elementos móveis em deslocamentos, isto é, aqueles tomados em relação ao que é estático, por variações *quantitativas* de distância, sem que seja levada em conta a transformação *qualitativa* do todo. Contudo, com o movimento, “tudo muda”, não se podendo reduzir o movimento a um mero reposicionamento (seja na migração de animais), ou à alternância de estados bem distintos (seja na dissolução do açúcar na água, seja na vida psicológica). Por mais que se abstraia um sistema qualquer, no sentido de isolá-lo do transcorrer do tempo concreto, voltando-o sobre si mesmo, e apartando-o das demais forças e influências; subsistirá sempre um tecido de relações, ou um fio por mais prolongado que seja, que o conectará ainda a outros sistemas, e, inevitavelmente, a todo o universo e sua marcha criadora. Vê-se, assim, de que maneira a mudança qualitativa está relacionada a um todo aberto, enquanto que a direção contrária, ao submeter o movimento a um isolamento artificial, tende a considerações de ordem quantitativa, pontuando coisas e estados de coisas. Deve-se, no entanto, evitar pensar que o todo constitua uma teia de conexões apartada da real natureza dos elementos, por mais estáticos que eles pareçam, como se constituísse uma nuvem imaterial voltada para os céus e para o cosmos. Já em sua atualidade, em sua materialidade até, o movimento compreende uma vibração interior, uma transformação molecular inerente também aos elementos, que ultrapassa, portanto, todos os limites que os destinariam a uma sucessão coerente entre estados isolados, como blocos homogêneos e bem organizados.

O todo é o próprio transcorrer dos acontecimentos: a duração. Sentimos a duração de uma espera, mas essa espera ganha seu sentido num todo.

Experimentamos o tempo, mas não como um valor mecânico ou pessoal. É o próprio universo que dura. É nesse sentido que não é possível dizer que impulsos vitais que impliquem transformações na natureza se expliquem por uma mecânica das partes, ou por uma finalidade interna. Eles pressupõem antes um todo sempre aberto que reside nas relações²³. O corte móvel, portanto, remete a um todo aberto; enquanto os pontos fixos remontam a um movimento abstrato, que faz parte de um sistema artificialmente fechado. Dos pontos fixos ao movimento abstrato, e do corte móvel à duração concreta, tem-se a mesma proporção, com a diferença que a primeira fórmula constitui uma ilusão, e a segunda, uma realidade. É esta a terceira tese acerca do movimento, com todas as suas implicações. Resta que mesmo esse movimento abstrato precisa estar de algum modo ligado à realidade; os cortes imóveis, ou pontos fixos, são como instantâneos de um movimento concreto. Acontece que, do nosso ponto de vista, a matéria tende à imobilidade. Ela se presta à produção de sistemas isolados que são potencialmente decomponíveis em elementos distintos; estando o movimento como que entre dois níveis, possuindo como que duas faces tão inseparáveis como o direito e o avesso, a frente e o verso: uma voltada à abstração de um sistema fechado, homogêneo e divisível; e outra voltada ao todo aberto, do qual ele seria a expressão qualitativa da duração. Em suma, distinguem-se três níveis: os conjuntos de elementos, os próprios movimentos, e o todo aberto. Sendo que o movimento opera duplamente, abstrata e concretamente: ora se decompondo em elementos que sofrem deslocamentos relativos e passam de um estado a outro; ora remontando a um todo aberto, do qual ele é a expressão de uma transformação singular e irreduzível.

O plano cinematográfico é a própria imagem-movimento²⁴, ou seja, o correlato cinematográfico do movimento na medida em que, por um lado, se decompõe nos elementos do quadro, e, por outro, exprime a transformação do todo num filme.

²³ Deleuze aponta a correspondência entre o todo e as relações, e, precavidamente, não atribui a Bergson uma alusão direta a esta conexão. Todavia, embora não constitua o cerne da questão, a ideia de uma *relação* está certamente presente no tema da finalidade radical, e num sentido próximo ao que Deleuze encontra nos pensadores ingleses: “Nesse sentido, pode dizer-se que ele [o indivíduo] permanece unido à totalidade dos seres vivos por laços invisíveis”. [A Evolução Criadora p.47] Deleuze assinala que Bergson não é o primeiro a afirmar que o todo é o Aberto, não sendo redutível aos termos ou às partes; mas que sua originalidade consiste em, muito longe de ver nisso um motivo para qualquer renúncia, mostrar que essa abertura é a própria exigência para o pensamento filosófico, para a *intuição*, que não consiste num sentimento vago, mas num método bastante elaborado.

²⁴ Vimos anteriormente, numa concepção mais ontológica, ou metafísica, a identidade da matéria, do movimento, e da imagem.

Enquanto que o enquadramento é justamente a determinação de um sistema relativamente fechado e dos elementos que dele fazem parte: Objetos, personagens, cenário. Assim, o que define a relação do plano com o quadro é o fato de que a imagem-movimento, possuindo as duas faces do movimento, deve também: por um lado, modificar as posições relativas das partes do conjunto, ora reposicionando as personagens e objetos, ora fazendo com que os mesmos alternem entre diferentes estados; e, por outro, esses reposicionamentos, essas alternâncias de estado, seriam completamente arbitrárias caso não fossem também a expressão de uma transformação qualitativa no filme, ou seja, de uma afecção do todo. É nesse sentido que o plano também se encontra em relação direta com a montagem, que, notoriamente, é a relação por excelência, e responde pelo todo de uma obra.

Embora uma imagem nunca esteja sozinha, contendo já em si muitas relações, pode-se dizer que é a montagem o procedimento que mais se aproxima do todo num filme, uma vez que o *raccord*, o intervalo entre imagens, pode vir a constituir uma *relação* no sentido mais pleno. Por essa razão, a montagem exige uma potência expressa do pensamento, e foi sobretudo através dela que muitos cineastas expressaram suas visões, suas concepções, suas lutas. No início das grandes produções, D.W.Griffith levou ao ápice uma concepção orgânica da humanidade e de seus conflitos com *Intolerância*, filme de proporções épicas, no qual grandes civilizações de diferentes períodos históricos formavam juntas um único e imenso organismo, que ao passo que enfrentava as adversidades de um meio, resolvia ainda seus próprios desajustes internos. O que Eisenstein, e os russos em geral, criticavam nesse cinema, o norte-americano da época, era justamente a noção de que os elementos eram como que dados pré-determinados, sendo ainda responsáveis pelos movimentos que dariam cabo de uma resolução final na história.

Aquilo que Eisenstein censura a Griffith é ter feito do organismo uma concepção meramente empírica, sem lei de gênese nem de crescimento; é ter concebido a unidade de coleção, reunião de partes justapostas, e não como unidade de produção, como célula que produz as suas próprias partes por divisão, por diferenciação: é ter compreendido a oposição de maneira accidental, e não como a força motriz interna por meio da qual a unidade dividida volta a formar uma unidade nova a outro nível. (Deleuze 2004, pag. 58)

Haveria portanto os ricos e os pobres, os ajustados e os desajustados, como leis de uma natureza dada, como desafios de um organismo que poderia incorporar ou não os elementos, encontrar ou não sua harmonia. Era, aos olhos dos russos, inevitavelmente, um cinema burguês, incapaz de pensar a gênese dos conflitos, da exploração e da miséria social, e igualmente incapaz de pensar a revolução e a guerra de classes: “Griffith ignora que os ricos e os pobres não se dão como fenômenos independentes, mas dependem de uma mesma causa geral que é a exploração social” [Deleuze 2004:pag58]. No lugar da unidade extrínseca de Griffith, rica em contraposições acidentais e desfechos universais determinados por motivações particulares, o que Eisenstein propunha era uma montagem de rigor dialético, que fizesse seu progresso por uma espécie de razão de ouro, em forma de espiral, operando como uma lei genética na qual a produção das partes se desse a partir de um processo de divisão e diferenciação que respondesse a uma força motriz interna. Assim, Eisenstein dava à dialética um sentido muito particular, no qual o elemento *patético* que insidia sobre as personagens refletia a passagem da Natureza ao homem, e inversamente, isto é, a qualidade nascida da passagem realizada entre os opostos. Em vez de uma montagem paralela, como a de Griffith, tem-se uma montagem de oposições, “montagem de atração”, como dizia Eisenstein, que implica verdadeiros saltos qualitativos, ou seja, saltos absolutos, que não concernem apenas ao conteúdo ou ao tema, mas também à forma: deve haver elevação do poder da própria imagem. Trata-se ainda, segundo Deleuze, de uma imagem indireta do tempo, bem como de uma concepção orgânica, no entanto, o intervalo e o todo já não são os mesmos: o intervalo, presente variável, é agora salto qualitativo; e o todo passa a ser concreto: ao invés de uma totalidade de reunião, ele contém agora uma causalidade recíproca que serve de causa para o próprio conjunto.

As coisas mergulham portanto verdadeiramente no tempo, e tornam-se imensas, porque ocupam nele um lugar infinitamente maior que o que as partes têm no conjunto ou que o que o conjunto tem em si mesmo. (...) A concepção dialética do organismo e da montagem, em Eisenstein, conjuga a espiral sempre aberta e o instante sempre a dar saltos. (Deleuze 2004, pag. 64)

Contudo, dentre todos os cineastas russos, é Vertov quem levará a dialética até uma afirmação radical, tornando-a interior à própria matéria. Deleuze

compreende que a originalidade de Vertov é, justamente, descobrir nas atualidades (máquinas, paisagens, crianças, camponeses), uma interação molecular incessante, tomando-as como espécies de catalisadores, de transformadores: se, por um lado ainda compõem um conjunto de paixões e ações no seio da natureza, por outro, recebem as velocidades alterando-lhes a direção, a ordem, a probabilidade. A montagem, nesse sentido, libera o intervalo de seu papel orgânico, que normalmente separa a reação do movimento, dispondo-se a encontrar para cada ação dada em um ponto do universo, uma reação apropriada num outro ponto qualquer. A dialética, nas mãos de Vertov, define-se pela correlação entre uma matéria não-humana e o olho da câmera, isto é, um olho na matéria mesma: não mais a dupla homem-natureza, orgânico-patético, mas o par matéria-olho. Eis que o “cine-olho”, tal como concebido por Vertov, se propõe a atingir o próprio sistema de universal variação, de forma que o olho enquanto órgão de percepção, com sua imobilidade relativa, que faz as imagens variarem sempre em função de uma imagem privilegiada, dê lugar a um olho não-humano, um olho presente nas coisas, que pode agora ser atingido através da câmera e da montagem.

Aquilo que o materialista Vertov realiza por meio do cinema é o programa materialista do primeiro capítulo de *Matéria e Memória: o em-si da imagem*. (...) o olho da matéria, o olho na matéria, que não está submetido ao tempo, que “venceu” o tempo, que acede ao “negativo do tempo” e não conhece outro todo que não o universo material e sua extensão”. [Deleuze 2004:pag129-130]

*

Há, na filosofia de Nietzsche, uma absoluta impaciência com os pensamentos que se deixam prender à ideia de origem. Tal ideia imprime uma subordinação que o afasta de um pensamento criador. Nietzsche descarta a dialética por esta fazer a filosofia caminhar rumo à negação da vida, isto é, rumo à vingança e ao ressentimento. É Nietzsche, pois, quem percebe o engano das noções de Justiça e de Verdade, já que tais ideias revelam o espírito subalterno da moral e do escravo. É o homem trágico, o artista, quem transvaloriza o pensamento: pensar, em vez de estar posicionado do lado da fraqueza dos juízos, deve constituir-se como força. Em

A Vontade de Poder, Nietzsche afirmará: “Nossa religião, moral e filosofia são formas de decadência do homem; o contra-movimento: a arte” (NIETZSCHE§ 797, p. 397). Posicionar-se à força será despojar-se de qualquer subordinação à qual a condição humana tenha se habituado. Assim, o triunfo da injustiça essencial leva a vida à interiorização da dor, ou seja, a ver no sofrimento ao qual todos estão sujeitos a injustiça irrevogável da condição humana. A existência parece querer se justificar diante da imensidão do sofrimento, e, empobrecendo a vida, resolve justificar-se através da busca de uma conciliação. É o cristianismo a conciliação do homem com o sofrimento, e a filosofia de Nietzsche faz, por meio de Dionísio e Zaratustra, uma transvaloração, ao gerar uma forma estética de alegria, distante de toda forma de piedade. O pensamento trágico distancia-se da dialética, e, por conseguinte, redime-se de ter de acusar a vida, e de justificá-la pelas razões de sua consciência infeliz, distanciando-se a largos passos da ideia de Justiça.

Um dos segredos da filosofia de Nietzsche está em não se conciliar com nada que justifique a vida, e com nada que possa reprová-la. É esta inocência que faz da existência um jogo de forças, uma conciliação com a vontade de potência, ou seja, um afastamento da moral. Compreende-se a existência pelo instinto do jogo, e das forças, elevando-o a condição estética, banindo o moralismo e a religiosidade. Segundo Gilles Deleuze, Nietzsche integra na filosofia dois meios de expressão: o aforismo e o poema, gerando uma nova imagem da filosofia. O artista se distancia da ideia de Deus e da ideia de que o homem comum possa ser herdeiro da divindade. Assim, a arte leva o pensamento para o campo das forças, já não havendo porque se separar a vida em dois mundos: agora, vale apenas a imanência. O mundo-verdade não faz par ou oposição com a aparência, logo, a vida se conecta com as forças do tempo que, por diferenciarem-se infinitamente de si mesmo, tornam a vida a expressão de uma potência falsificante. A cisão artista / espectador também perde importância na medida em que o artista não cria para o mundo, de modo que arte passe a exigir uma inclinação ativa, que não encontra limites exteriores, afastando-se definitivamente do campo da fantasia (que ainda esconde uma veneração pelo real e pelo verdadeiro). Apenas a perspectiva da criação é válida, de forma que a crítica não é bem-vinda. Na “Genealogia da Moral”, Nietzsche afirma:

[...], quero apenas sublinhar que Kant, como todos os filósofos, em vez de encarar o problema estético a partir da experiência do artista (do criador), refletiu sobre a arte e o belo apenas do ponto de vista do “espectador”, e assim incluiu, sem perceber, o próprio “espectador: no conceito de “belo”. [...], a falta de uma mais sutil experiência pessoal aparece sob a forma de um grande verme de erro (p. 93-94).

Quando os poetas são excluídos da Polis grega por terem se desatrelado dos deuses, afirmando suas corrupções – como relata Platão no livro IV da República – fica demonstrado o quanto a poesia não pertence ao mundo do juízo e da justiça. A poesia e a música transitam pelo mundo do jogo, o mundo das possibilidades ínfimas, da celebração das potências e da embriaguez, sempre muito distante das diminuições que ocorrem pela via de um domínio técnico ou intelectual. A poesia representa um valor fundado na multiplicidade, à órbita das cadeias de efeitos autônomos. A poesia dialoga por entre os mundos que giram entre si, manifestando-se sempre no fora, para o que pode vir. A multiplicidade da filosofia de Nietzsche, seus labirintos e jogos de máscaras – jogo dionisíaco –, brotam, divagam pelos pontos fugidios que levam às margens, e para o que está para fora do labirinto. Ou seja, a multiplicidade é o afeto que o jogador declara, afirmando o devir como a única coisa que se cabe afirmar. É o lançar de dados que não afirma o acaso, mas a inocência. Saber conduzir-se no acaso e frente ao caos é saber jogar. A natureza afirmativa do jogador se opõe a tudo o que queira se justificar ou passar pela expiação da culpa. No cinema, muitos foram os autores que, de alguma maneira versaram sobre as falhas do juízo, suas injustiças ou inverdades, suas corrupções e distorções. Mas em Welles, não se trata realmente disso, o que encontramos é uma completa e generalizada impossibilidade de se julgar as personagens que, por sua vez, são expressões da própria vida, isto é, apenas forças, relações de forças, corpos que afetam e que também são afetados.

“Há um nietzschianismo de Welles, como se ele tornasse a passar pelos principais pontos da crítica à verdade em Nietzsche: o ‘mundo verdadeiro’ não existe e, se existisse, seria inacessível, não possível de evocação; e se fosse evocável, seria inútil, supérfluo (...) À maneira de Nietzsche,

Welles não parou de lutar contra o sistema de julgamento: não existe valor superior à vida, a vida não tem de ser julgada, nem justificada, ela é inocente, tem a 'inocência do devir', para além do bem e do mal..." (DELEUZE, 2004. p.168)

Do kafkiano julgamento de *O Processo* ao caótico escritório do juiz em *A Dama de Shanghai*, o que o cinema de Welles mostra é que não há como se julgar a vida: na vida, tudo é um jogo, tudo é uma questão de forças. É preciso compreender, porém, que a força não remete a uma questão meramente quantitativa, já que ela traz consigo uma qualidade qualquer. Existem forças que não sabem mais como responder às outras forças senão de uma maneira invariável, uniforme, fixa. Tais forças perderam a capacidade de se transformar, evidenciam um esgotamento da própria vida. A força esgotada pode ser ainda grande, sob uma perspectiva meramente quantitativa, mas ela já não sabe se transformar diante das forças da vida e está, por isso mesmo, fadada a um declínio, a uma decadência inevitável. Em *A Marca da Maldade*, o detetive Quinlan se permite manipular e fraudar as leis de acordo com suas próprias convicções, fazendo do juízo um juízo pessoal. Trata-se de um homem superior, que, diferentemente do homem verídico, pretende jogar a vida por si mesmo, abrindo mão de valores superiores. É o "homem doente de si próprio", como dizia Nietzsche. Trata-se do homem que julga tudo de acordo com sua própria doença, sua própria impotência.

No entanto, o homem superior e o homem verídico não passam de expressões de uma mesma força reativa, isto é, não passam de "estados do niilismo". Vargas, homem verídico por excelência, que persegue Quinlan para submetê-lo à lei e à justiça, também não passa de uma expressão do mesmo espírito de vingança, talvez ainda pior e ainda mais corrupto. Mas, então, onde estaria o Bem na obra de Welles? Evidentemente, à maneira de Nietzsche, Welles concebe a vida "para além do bem e do mal", o que não quer dizer "para além do bom e do mau". As personagens que esbanjam força e vida em Welles são caracterizadas por um excesso de generosidade. O bom é a vida que emerge e se metamorfoseia, compondo-se com potências sempre maiores, abrindo novos possíveis. Falstaff é a figura que, por excelência na obra de Welles, se opõe às expressões das forças vingativas:

Mas o bom só tem um nome, generosidade, e é o traço pelo qual Welles define sua personagem preferida, Falstaff, é também o traço que se supõe dominante no eterno projeto de Don Quixote. Se o devir é a potência do falso, o bom, o generoso, o nobre, é o que eleva o falso à enésima potência, ou a vontade de potência até o devir artista (...) são peritos em metamorfoses da vida, opõem o devir à História. Incomensuráveis a qualquer julgamento, têm a inocência do devir. (DELEUZE, 2007. P.173)

Quando Frederico Garcia Lorca nos traz *O jogo e a teoria do Duende* – o duende flamenco, duende Andaluz, esta entidade magnífica que transita por entre mundos – ele o faz de maneira a demonstrar a força através de uma completa descodificação; não se trata de uma via secreta, ou de uma conduta para iniciados, ou qualquer coisa parecida. O duende flamenco reside na multiplicidade, surge dos acasos como um dançarino que improvisa com as forças, porque esta é sua única fonte. Não há duende na fraqueza, na ausência de riscos, nas armações e negociatas mundanas vinculadas ao artístico. O duende surge do encanto inexplicável da própria vida e de sua dança fatal. É trágico porque se compõe com exuberâncias e assim se distancia da vida subalterna, da vida premeditada e voltada à sobrevivência. Não há técnica capaz de fazer ascender ao duende, já que as forças não se manifestam através de concessões: trata-se muito mais de se lançar no plano de composição estético do que de dominar o plano técnico de organização. Como descreveu Lorca: “na música, onde há sons negros, de lá poderá vir o duende.” Estes sons negros parecem ser os mesmos citados nos comentários de Goethe a respeito de Paganini: “poder misterioso que todos sentem e que nenhum filósofo explica.” Ainda, segundo Lorca, o duende salta às vistas com seu instinto eficaz. Não há a mínima possibilidade de flerte nem com o homem verídico, nem com o farsante.

O duende é uma potência incapturável, nunca uma conquista; é um lutar, experimentar, e não um refletir, ou interpretar. Na tradição flamenca, diz-se que o duende não está na garganta, mas que ele sobe pela planta dos pés. Não se trata nunca de uma questão de bom desempenho das faculdades, mas sempre de

transmutação e de limiares, isto é, de criação em ato. Este espírito da terra que abraçou o coração de Nietzsche, que o buscava em suas formas e expressões diversas, sobre a ponte Rialto, ou pela música de Georges Bizet, havia saltado dos misteriosos gregos para as bailarinas de Cádiz, e para o dionisíaco grito degolado de Silverio. Ou seja, o duende é o riso que acompanha a série dos falsários, transformação de forças que desbanca a fixidez do homem verídico: também, este, pego em flagrante delito no jogo das potências do falso. No mundo flamenco do sul da Espanha, o duende é um assunto tão vivo e poderoso que, em certas ocasiões, pode-se chegar à percepção de uma manifestação do duende através dos sons provocados pelo encontro dos ventos com as folhas e galhos de uma árvore. Esta árvore tem duende! Nas palavras de Lorca:

“Para buscar o duende não há mapa e nem exercício. Somente se sabe que queima o sangue como um trópico de vidros e se acaba, que rechaça toda a geometria aprendida, que rompe com os estilos [...]”

Quando o músico e compositor Guinga afirma que o violão não deve ser visto como nada além do que um instrumento, não o faz para reduzir seus mistérios ou encantos. Ao contrário, é para reforçar que a arte não é redutível ao campo técnico, e que todo trabalho deve ser colocado a serviço do campo de composição estético e da criação musical. É que, frequentemente, o trabalho exclusivamente técnico representa uma vontade de esgotar os possíveis de um instrumento, de forma que os impulsos artísticos se percam num movimento em espiral, que gira em torno de um ponto ideal. Aliás, enquanto instrumentos, um violão, piano, ou trompete, superam infinitamente qualquer concepção técnica que possamos deles ter, não por uma essência superior, mas, ao contrário, por sua própria materialidade (no curso sobre Spinoza, Deleuze dialoga com um músico, à respeito da maneira que as potencialidades materiais do instrumento compõem uma “essência” tão essencial quanto qualquer noção musical). E é marca de grandes músicos, sobretudo de instrumentistas como Django Reinhardt ou Guinga, saber arrancar de maneira irreprodutível (Guinga cita inúmeros violonistas menos reverenciados, ou

“amadores”, frequentemente cantores que se acompanham, como Chico Buarque e Gil) de seus instrumentos, uma infinidade de sons, timbres, e de dinâmicas que escapam às métricas e às demarcações rítmicas (é notória a dificuldade dos franceses, por exemplo, em conduzir o jazz Manouche, apesar do domínio da técnica envolvida). São sonoridades vindas de outro lugar, de limiares inexplicáveis; e a singularidade de um instrumento não é separável das insólitas e infinitas potências materiais que este traz consigo. Ainda que a mediação técnica seja necessária e incontornável, dificilmente se extrairá intensidades de um instrumento, se não se souber efetuar, em algum grau, um verdadeiro encontro com o mesmo, uma troca imediata que se dá muitas vezes quando o trabalho cotidiano já se esgotou, e quando já não há como se guiar através das convicções de qualquer escola ou corrente, por mais inovadoras que estas possam ser. Conta-se que Django, uma vez convidado a deixar Paris a convite de músicos norte americanos, ao chegar à Nova Iorque, não conseguiu se encontrar, ainda que em meio à fervilhante cena do jazz americano. Alguns comentadores da música especularam uma incompatibilidade, ou diferença de grau, relativa à teoria ou à técnica. Mas, talvez, a seus ouvidos, as excessivas variações harmônicas, bem como mudanças bruscas de ritmo, provenientes de uma onda inventiva que já se reterritorializava nas escolas, e que exigia cada vez mais teorias, bem como um atletismo cada vez mais desgastante, escondesse algo de um frio distanciamento, ou até de inimizade, para com a música. Ironicamente, sentiu-se solitário naquele que deveria ser o “seu lugar”.

2 DA ÉTICA AO PLANO DE COMPOSIÇÃO

“Depois que nos livramos do fantasma, tudo segue com infalível certeza, mesmo no meio do caos. Desde o começo nunca houve senão caos: era um fluido que me envolvia, que eu aspirava através das guelras. No substrato, onde a lua brilhava firme e opaca, tudo era fluente e fecundante; acima dele, era confusão e discórdia. Em tudo eu via logo o oposto, a contradição, e entre o real e o irreal via a ironia, o paradoxo. Eu era meu pior inimigo”.

Henry Miller, *Trópico de Capricórnio*

2.1 Ética, Multiplicidade, e Máquinas Abstratas

Há momentos históricos vividos pelas sociedades que parecem exercer uma maior atração sobre os intelectuais, impulsionando as teorias sociológicas, os ensaios políticos, os tratados econômicos, ou, ainda, fornecendo uma lógica específica que possa ser empregada em outro campo, aparentemente distinto, como, por exemplo, o da psiquiatria, ou o da psicanálise. Tudo se passa como se um grau acentuado de transformações se efetuasse num curto período de tempo, trazendo rupturas determinantes em relação à época anterior. E, no entanto, o que parece na maior parte das vezes se tornar objeto de forte especulação não é esse potencial de “desterritorialização” propriamente dito, mas, antes, a impressão de que entre as diferentes esferas (sociais, culturais, políticas, científicas) qualquer coisa se comunicasse, qualquer coisa migrasse, gerando uma espécie de parentesco entre as práticas e os enunciados que passam, então, a vigorar, a prevalecer.

Algumas teorias, em resposta a esse problema, propõem um sistema de analogias, um sistema de homologias, capazes de fornecer uma estrutura à qual todo esse conjunto de novidades, seja nos enunciados ou nas práticas, nas condutas político-sociais ou afetivas, possa ser remetido, como variáveis a uma equação. São estas as teorias chamadas estruturalistas²⁵. Ou ainda, quando, num determinado pensamento, uma esfera específica é destacada como determinante em relação às outras, o que se tem, a grosso modo, é uma teoria dita marxista.

²⁵ Trata-se da aula intitulada *Dualisme, Monisme, et Multiplicités* (1973), na qual Deleuze desenvolve o conceito de *máquina abstrata* em contraposição ao *estruturalismo* e ao *marxismo*. Os livros citados referentes a esse problema são *Arqueologia do Saber*, de Foucault, e *La vie sexuelle dans la Chine ancienne*, de Robert Hans van Gulik

Reconhece-se, evidentemente, que há um sem-número de procedimentos e sistemas dos mais variados tipos, não se tratando, aqui, de modo algum, de se fazer uma classificação que tenha a pretensão de esgotar essa variedade. O essencial, para Deleuze, a questão realmente decisiva, parece estar em compreender de que maneira estes saberes se aproximam sempre, em maior ou menor grau, ora de um pensamento fundado em um dualismo, em uma moral, em uma axiomática, ora em um pensamento orientado por uma ética, que, ao contrário, amplia suas conexões concretamente em vez de remetê-las a uma análise combinatória, e efetua uma abertura às multiplicidades (sendo esta última compreendida enquanto substantivo²⁶).

Mas o que se quer dizer realmente ao se remeter a moral a um dualismo, e a teoria das multiplicidades a um princípio ético? Quanto a esta última hipótese, sabemos que a teoria de uma ordem das composições, de uma seleção das situações e dos encontros, pode nos dar a chave dessa relação. Spinoza desenvolve no livro da *Ética*, e ao que nos parece em termos bastante definitivos, a explicação de como, a partir de uma composição (e nunca através de uma decomposição), é possível se chegar a formar uma noção comum, passo essencial rumo a um grau mais elevado de conhecimento, que nos permite alcançar uma maior autonomia em relação à absoluta equivocidade dos signos. É nesse sentido que, como desejamos mostrar, é possível dizer que toda a teoria das multiplicidades, toda a concepção da diferença em Deleuze, pressupõem diretamente essa seleção das composições e a realização de bons encontros, uma vez que estes operam por encadeamentos, por séries graduais, que acarretam o aumento das potências de agir e pensar nos inclinando a conceber uma unidade de composição cada vez mais ampla. Aos poucos, tentamos desenvolver essa teoria a respeito de uma relação muito especial, na filosofia de Deleuze, entre esses dois filósofos, Spinoza e Bergson, e, o quanto, sobretudo no que se refere às artes, dela depende a compreensão da ideia de multiplicidade, e de diferença pura; veremos, no entanto, que essa relação opera de maneira singular também no que se refere ao culto à

²⁶ No texto intitulado *Théorie des Multiplicités Chez Bergson* (1970), Deleuze mostra como o dualismo entre o uno e o múltiplo mantém o emprego do termo multiplicidade restrito a seu sentido de adjetivo. Bergson, no entanto, diferencia os dois usos em *Ensaio sobre os Dados Imediatos da Consciência*, ao pensar o número enquanto multiplicidade, no “sentido forte” do termo. E “o número é uma multiplicidade não significa, de modo algum, o mesmo que uma multiplicidade de números”.

alegria, às experimentações do corpo sem órgãos, e, em suma, à ética e ao construtivismo, cujos caminhos criadores já não distinguem obra e vida.

É somente nos livros da *Ética* que, em um nítido movimento de evolução em relação ao *Tratado da correção do intelecto*, o conceito de “noção comum” é apresentado. E, para Deleuze, seu surgimento marcará precisamente uma posição mais clara, por parte de Spinoza, em defesa da natureza prática desta ideia²⁷. Se é verdade que sua ordem de exposição teórica começa pelos atributos e termina nos indivíduos, isto é, vai do mais universal até o menos universal; sua possibilidade concreta de formação, inversamente, se relaciona inicialmente aos afetos e às potências. A noção comum tem por objeto as composições entre os corpos existentes, e, uma vez que o problema é posto nesses termos, não só o raciocínio deverá desempenhar seu papel, como também todo tipo de recurso prático: “são ideias físico-químicas, biológicas, mais do que geométricas²⁸”. É nesse sentido que se pode falar num plano de consistência traçado em completa imanência às multiplicidades que o povoam, rejeitando-se uma dimensão suplementar à qual todo problema deva ser referido, como a um valor transcendente. Em diversos momentos, numa alusão a uma definição da matemática, Deleuze aponta ser mesmo essa a característica que define um “problema”, em sua diferença em relação a um “teorema”, que, por sua vez, já traz consigo todos os dados e elementos dos quais extrairá sua solução.

No outro sentido, seria preciso avaliar de que maneira o dualismo nos remete não apenas a uma moral, mas também à ilusão fundamental de que o sujeito é, por si só, gerador de enunciados individuais. O que equivaleria a dizer que, de certa forma, o sujeito detém a autoridade máxima sobre o pensamento. Segundo Deleuze, o início dessa vertente que marcará profundamente o pensamento ocidental está na filosofia de Descartes, com a teoria do cogito. Mais tarde, a psicanálise será herdeira dessa lógica que consiste, em primeiro lugar, em remeter todo enunciado a um sujeito, para, em seguida, como consequência direta, extrair a ideia de que todo enunciado efetua uma clivagem interior ao sujeito que o produz. As duas teses se encadeiam naturalmente: se é verdade que o enunciado é produzido por um sujeito,

²⁷ No capítulo “A evolução de Spinoza” do livro *Spinoza, filosofia prática*, Escuta, 2002, Deleuze faz a relação entre os pontos de partida dos dois livros, mostrando como a ideia de um “ser geométrico” que depende unicamente do pensamento dá lugar à noção comum do atributo extensão, que depende diretamente de uma composição das relações características entre dois ou mais corpos.

²⁸ DELEUZE, G. “A evolução de Spinoza” in *Spinoza, filosofia prática*, Escuta, 2002, p.120.

é por meio desse processo que esse mesmo sujeito se dividirá entre um sujeito de enunciado, e um sujeito de enunciação.

Para Deleuze, todos os dualismos de Descartes, incluindo “pensamento e extensão”, “alma e corpo”, “paixão e ação”, remontam a essa cisão do sujeito. O sujeito de enunciado remeterá, finalmente, à união da alma e do corpo, enquanto o sujeito de enunciação remeterá à substância pensante. Numa aula intitulada *Anti-Œdipe et autres réflexions*, Deleuze discorre sobre o que considera ser um dos momentos mais fortes do pensamento cartesiano. Trata-se de um texto do livro *Respostas às Objeções*, no qual uma série de críticas dirigidas ao livro *Meditações* são rebatidas. São, em sua maioria, argumentos que focam o cogito e sua fórmula “Penso, logo existo.” Tais críticas questionam a fórmula apontando para certa arbitrariedade na escolha do verbo “pensar”, afirmando não haver razões para se dizer “Eu penso” em vez de, por exemplo, “Eu caminho”. É nesse ponto que Descartes lança, possivelmente, o argumento final no que se refere ao cogito, que passa a se distinguir inteiramente de uma definição aos moldes antigos, que remetem à tradição aristotélica, e à qual, segundo ele, seus críticos estariam habituados.

Sabemos que os conceitos aristotélicos procedem por uma definição de gênero e diferença específica. O próprio homem é definido como “animal racional”, uma vez que seu gênero é “animal”, e sua diferença específica é “racional.” O argumento de Descartes consiste em mostrar que o cogito procede por uma via inteiramente distinta, propondo uma nova “definição do homem”. Nesse ponto, Deleuze considera que Descartes se antecipa em relação a toda uma problemática da linguística, falando realmente como um linguista ou um lógico falariam, e operando uma distinção entre uma significação explícita, que pressupõe um significante cujo significado pode e deve ser explicitado, desenvolvido, e uma significação implícita, na qual o sentido do enunciado estaria “envolto” na própria fórmula²⁹. O que significa dizer que é pela própria fórmula “Penso, logo existo” que, segundo Descartes, o sujeito toma consciência do que significa “pensar”, e do que significa “existir”. Em suma, diferentemente do método de significação explícita, no

²⁹ “...para o conjunto dessas noções, os linguistas inventaram uma categoria interessante a partir de uma palavra inglesa, 'shifter', que Jakobson propunha de traduzir como 'embrayeur', em francês”, *Anti-Œdipe et autres réflexions*, 1980, tradução nossa. Trata-se de um signo linguístico especial, que inclui os termos “eu”, “aqui”, “agora”, entre outros, termos que variam inteiramente de acordo com aquele que o diz, não havendo um “designado” independente do signo. No português, *embreantes* ou *déiticos*. Nas palavras de Benveniste, o “Eu” é “auto-referencial”.

cogito cartesiano a significação estaria envolta na fórmula, de modo que não fosse realmente possível efetuar um tal enunciado sem que, pelo mesmo, seu conteúdo fosse apreendido. Dessa forma, “Eu caminho” é sujeito de enunciado, enquanto, “Eu penso” é sujeito de enunciação. No primeiro caso, minhas ações podem muito bem contradizer o enunciado, isto é, eu posso sempre dizer “eu caminho” sem, no entanto, realmente caminhar. Mas ao dizer “Penso, logo existo”, segundo Descartes, um processo *imanente ao próprio ato elocutório*³⁰ asseguraria a realização do pensamento, e, por conseguinte, a existência daquele que pensa.

Sabemos que, para Deleuze, o dualismo é precisamente aquilo que se coloca como obstáculo para o pensamento, já que tem por essência esse procedimento de redução e achatamento dos enunciados do pensamento através de um aparelho especulativo que efetua a clivagem do sujeito³¹. O dualismo não se definirá pela dualidade, mas pela restrição do conceito de multiplicidade à função de adjetivo, e pela negação da própria essência do pensamento: a saber, o desejo, os fluxos, os processos. E, como para Deleuze toda restrição do pensamento é, igualmente, uma restrição do desejo, a afinidade da psicanálise com o cogito cartesiano se explicará por esse eterno rebatimento dos fluxos do desejo, e dos enunciados do pensamento, sob coordenadas restritivas. A oposição entre algo que possa ser afirmado como uno, e algo que possa ser afirmado como múltiplo, remete, precisamente, ao sujeito de enunciado, que assinala o uno, e ao sujeito de enunciação, que assinala o múltiplo. É também esta a base da teoria que coloca o desejo em função de uma falta: o sujeito de enunciação coloca o desejo em relação com a felicidade inatingível, enquanto o sujeito de enunciado coloca o desejo em relação com o prazer³². Nesse sentido, seria preciso que desenvolvêssemos melhor a noção de fluxo – já que colocamos a relação fluxo-desejo-pensamento –, a qual pode ser

³⁰ Essa questão interessa especialmente à Deleuze, que a retoma em diversos cursos. Acontece que essa inovação da teoria cartesiana expressa uma nova forma de apropriação do pensamento, uma apropriação “em ato”, como vista nas operações de um aparelho edipiano, que inclui as dimensões da economia política e da família: força de trabalho abstrata, e libido abstrata, realienadas “em ato”; como veremos.

³¹ Segundo Deleuze, nessa lógica se insere todo tipo de perversão sociopolítica: o juiz, o policial, simpatizam e compreendem enquanto homens, porém, agem conforme a lei, enquanto autoridades. E também as armadilhas psicológicas: nela se estabelece uma ilusão de livre-arbítrio, ao passo que os ressentimentos da servidão se acumulam silenciosamente; ao sujeito cindido, assegura-se o poder de legislar (sujeito de enunciação) estando entendido que, na mesma medida, ele deverá se submeter, se assujeitar (sujeito de enunciado).

³² É a figura do “padre do sul” (*O Corpo sem órgãos* in *Mil platôs* Vol.3, 2002), que opera diferentemente do tradicional, o do norte: no lugar de uma transcendência religiosa; a exterioridade hedonista. O prazer pode funcionar como uma interrupção do desejo, agenciando-se numa linha de abolição, o que marca o fim do processo criativo ligado ao desejo, e o início de um quadro clínico.

melhor compreendida à luz da relação, apontada por Deleuze, entre a máquina capitalista e a esquizofrenia. Antes disso, porém, seria preciso que considerássemos algumas teses acerca do próprio delírio.

No domínio da clínica, Deleuze afirma a possibilidade de se destacar dois grandes tipos de interpretação da psicose. Em primeiro lugar, as interpretações de degradação, de decomposição, ou seja, as interpretações sob o signo do negativo: a psicose é vista sob a ótica de um mecanismo de decomposição da relação com o real, da unidade da pessoa, marcando uma espécie de derrota do ponto de vista dessa relação. Essas teorias são ditas personológicas por retornarem sempre ao Eu, e à unidade da pessoa, como referência de base. O autor do grande manual de psiquiatria, Henri Ey, o psiquiatra e psicanalista Daniel Lagache, Lacan, no que se refere à primeira parte de seus trabalhos, e, sobretudo Freud, são destacados como grandes expoentes dessa vertente personológica. Em seguida, Deleuze aponta o estruturalismo³³ como uma segunda grande corrente também no que se refere à interpretação do delírio. Nesse caso, a psicose é interpretada em virtude de “fenômenos essenciais da estrutura”, em vez de remeter a um acidente que ocorre às pessoas sob a forma de um mecanismo de decomposição. Trata-se, portanto, de um acontecimento essencial da estrutura, ligado à distribuição de suas posições, situações, e relações. O “segundo Lacan”, aquele dos *Escritos*, lança uma interpretação da psicose em função do estruturalismo.

Por último, Deleuze destaca uma terceira via, na qual o delírio não é mais remetido a um mecanismo de degradação que incide na relação da pessoa com o real, nem tampouco interpretado em termos de estrutura. Nesse caso, o delírio é pensado em termos de processo. A interpretação da psicose enquanto processo, a ideia de um “processo doença mental”, parece remeter à psiquiatria alemã do século XIX, atingindo maior expressão com o psiquiatra e filósofo Karl Jaspers. Em seguida, essa ideia é retomada pela antipsiquiatria, a saber, com Ronald Laing e David Cooper, que colocam a relação “processo-viagem”, problema central na questão dos “drogados americanos”, e, sobretudo, na própria experiência do esquizofrênico, uma vez que o tema da viagem aparece constantemente. Sob um aspecto, é verdade que Deleuze identifica, aqui, uma vertente predecessora; contudo, é preciso ressaltar que na Esquizoanálise, desenvolvida em conjunto com os trabalhos de Guattari, há

³³ É válido ressaltar que o estruturalismo tem origem, assim como se estabelece inicialmente, na linguística, antes de migrar para outras áreas.

ao menos uma diferença: nesse contexto, o processo é definido em sua relação com os fluxos; o que significa dizer que este serve de conteúdo àquele: “o processo é o percurso de um fluxo” [*Anti-Œdipe et autres réflexions*, 1980, tradução nossa].

Sabemos que há fluxos de todos os tipos: libidinais, monetários, geográficos. Trata-se de uma problemática fundamental à clínica, mas que abarca igualmente a política e o capitalismo. A Esquizoanálise não dirá que o homem e as sociedades são feitas disso, mas que o inconsciente e as transformações histórico-sociais devem ser interpretadas em termos de processo, uma vez que exprimem fluxos de todos os tipos, “fluxos quaisquer”. O processo, portanto, é esse fluxo que carrega o delirante pelo campo histórico-social, a partir de vetores que precisariam ser investigados. E, finalmente, todos temos vetores que nos conectam com tal ou tal campo histórico-social, já que, para Deleuze, assim opera o desejo, que consiste em parte em “delirar o mundo”, e pouco tem a ver com dramas familiares. Por outro lado, há processo também no que se refere às forças que operam transformações no corpo social, por exemplo: processos de desterritorialização da força de trabalho, e descodificação do fluxo monetário, ambos ligados, historicamente, a toda uma organização sedentária e a um aparato tributário que os indexavam de diversas formas. A queda do Império Romano, com as invasões bárbaras, marca, precisamente, uma conjuntura na qual fluxos descodificados escoam em todos os sentidos pelo corpo social. No entanto, é somente mais tarde que surgem as condições para o advento do capitalismo, uma vez que este precisa não apenas dispor de fluxos desterritorializados e descodificados, como precisa efetuar, também, sua conjunção numa lógica de imanência que lhe é particular: conjugar para deter.

O primeiro conceito que precisa ser colocado em relação com o conceito de fluxo é aquele de polo, ou de corte. Faz-se, sem dúvida, uma ressonância spinozista no pensamento de Deleuze: uma pessoa é, ao mesmo tempo, ponto de partida para uma emissão de fluxos, e ponto de chegada para recepção e interceptação de fluxos; o que marca, ao mesmo tempo, um limite de afetar, e de ser afetado. A produção esquizofrênica enquanto entidade clínica, por exemplo, se definirá justamente por um sujeito que, apreendido por um processo, isto é, carregado por fluxos descodificados, experimenta a extrapolação de seus limites de potência: “é duro demais para mim”. Naturalmente, não é do interesse do capitalismo um fenômeno que coloque em evidência, ao mesmo tempo, tanto uma falha de sua

axiomática³⁴, em relação aos enunciados do esquizofrênico, quanto a própria existência dos fluxos, estranha e temida potência, conjurada por todos os modelos de sociedade anteriores ao capitalismo: aquilo que não responde a nenhum código.

Parece estranho dizer que o capitalismo trabalha exatamente sobre fluxos descodificados, os quais os modelos anteriores de sociedade se esforçavam por evitar a todo custo, se assinalamos justamente seu interesse em apagar todos os vestígios de uma atividade esquizofrênica, incluindo a rejeição de qualquer potência que lhe seja própria. Mas não há nenhuma ambiguidade nisso; há ambiguidade, antes, na própria operação capitalista, que ao passo que assimila e até incita a produção de fluxos descodificados – contrariamente às civilizações anteriores que dependiam de seus códigos –, opera, simultaneamente, uma reterritorialização e sobrecodificação segundo a sua axiomática.

O que é, portanto, bastante singular no capitalismo é que, com a crescente descoberta de uma atividade propriamente abstrata, desenvolvem-se, paralelamente, dois movimentos: de um lado, descodificação e desterritorialização de fluxos, que remetem propriamente a uma atividade subjetiva; e, de outro, um processo de reterritorialização e sobrecodificação: primeiro nas condições da propriedade privada, no campo da economia política, e em seguida na família moderna, no momento da psicanálise. É preciso esse duplo movimento a fim de reterritorializar e sobrecodificar a atividade abstrata que se revelava cada vez mais intensa: subordinar o pensamento e o desejo ao sujeito; constranger a subjetividade em suas formas de força de trabalho e libido abstratas, adotando, como medidas, as condições da propriedade privada, como pensadas por Ricardo e Adam Smith, e da família, como pensada por Freud. Deleuze busca em Marx os elementos críticos para uma análise da operação capitalista: Ricardo descobre a “essência” da riqueza na *atividade de produção* em geral, apenas para realiená-la na forma da propriedade privada.

É verdade que, até o momento, falamos em interpretações, teorias, saberes, que têm por objeto uma variedade de processos psíquicos, científicos, histórico-sociais, considerados, por diversas razões, decisivos, privilegiados. Seria preciso, no

³⁴ Dentre inúmeras diferenças entre um regime de códigos e uma axiomática, está o fato de que esta última prescinde absolutamente de um sistema de crenças. Por exemplo, desde que entre duas religiões, ou povos, se estabeleça uma codificação polarizada, ao capitalismo bastará trabalhar numa sobrecodificação que distribua a ideia de “dois níveis distintos de desenvolvimento”. Não havendo, efetivamente, nenhuma assimilação, ou aliança, com quaisquer valores ou dogmas. O regime de alianças dá lugar à filiação.

entanto, dar um passo à frente na questão, introduzindo o conceito com o qual, com efeito, até agora trabalhamos. Trata-se, aqui, em todos os sentidos, de acordo com o pensamento de Deleuze, das operações de uma *máquina abstrata*. E falar em termos de máquinas abstratas muda bastante o problema, uma vez que estas são absolutamente imanentes aos *agenciamentos maquínicos* sobre os quais têm, por vezes, muito estranhamente, a pretensão de versar “sobre”. No ponto em que nos encontramos, portanto, os processos histórico-sociais de intensa transformação precisariam ser pensados em termos de agenciamentos maquínicos, isto é, no âmbito de um campo composto por linhas de força, ou linhas abstratas³⁵, concepção fundamental à geonálise. Enquanto suas “pontas de desterritorialização”, que concernem a todo o inconsciente, ao desejo, às inovações, constituem as próprias máquinas abstratas que podem ser tanto revolucionárias e criadoras, quanto profundamente comprometidas com o poder, desempenhando um papel axiomático e sobrecodificante.

A máquina abstrata, portanto, diz respeito ao quarto aspecto de um agenciamento³⁶: às suas pontas de desterritorialização. Lembremos, no entanto, que uma linha de fuga é um processo absolutamente ambíguo, e corre o risco de, a qualquer momento, recair sobre um processo radical de reterritorialização, ou até de destruição, como é o caso da esquizofrenia enquanto entidade clínica. Isso significa dizer que há máquinas abstratas que trabalham inteiramente em função de

³⁵ Há três linhas abstratas de naturezas muito distintas que atravessam os agenciamentos maquínicos: as linhas de segmentaridade dura, definidas por seus dualismos (homem-mulher, trabalho-lazer); linhas moleculares, definidas por limiares ou desterritorializações relativas; e as linhas de fuga, verdadeiras rupturas. Cada uma está numa posição diferente em relação aos fluxos, que se igualam às linhas de desterritorialização. Há portanto uma primazia das linhas de fuga: no limite, tanto em relação a uma sociedade, quanto a uma pessoa, poderíamos dizer que “tudo foge”. A própria Terra é a desterritorializada por excelência. O que não exclui, evidentemente, que haja fenômenos de estratificação assentados sobre linhas de segmentaridade. Vimos como diferentes saberes podem dar preferência a tal ou tal linha, havendo pouca diferença entre uma personologia e um estruturalismo, visto que ambos efetuam a subordinação das linhas, das relações abstratas, a centros articuladores.

³⁶ Há uma tetravalência dos agenciamentos: de um lado, eles se voltam aos estratos, nas formas de um conteúdo e de uma expressão. De outro, eles compõem um território com fragmentos descodificados, ao mesmo tempo que são arrastados por uma linha de fuga. Essa tetravalência ainda se divide nos agenciamentos maquínicos, de um lado, e no agenciamento de enunciação, de outro: o que se faz, o que se diz? Por exemplo, o “amor cavalheiresco”, nos remete ao território feudal, no qual reterritorializam-se fluxos descodificados que surgem com a queda do Império Romano. Há um forte valor transcendente que o envolve. No “amor cortês” já temos algo bem distinto: há a geração de um campo de imanência para o desejo (ainda que “de direito”), que contesta as leis, mas também conjura o prazer, que, como vimos, pode vir a interromper o “processo”, efetuando uma reterritorialização. Nietzsche soube definir bem o quarto aspecto desta máquina, em seu movimento de ruptura e inovação: “A espiritualização da sensualidade se chama amor: é uma grande vitória sobre o cristianismo”. NIETZSCHE, F. *Crepúsculo do Ídolo*. São Paulo: Hemus, 1984.

sobrecodificações que se opõem à produtividade, às inovações, às criações que se desenvolvem em determinados territórios. É o caso de uma máquina que se define pelas operações do aparelho edipiano, máquinas sobrecodificantes de essência dualista, contrárias às multiplicidades. Vimos precisamente a relação entre as operações do cógito e da psicanálise, e, em quê, isso pertence a uma lógica essencial ao capitalismo: realiação “em ato” do pensamento em relação ao sujeito; da libido abstrata em relação à família; e da produtividade abstrata em relação à propriedade privada.

Uma Ética procede de modo inteiramente distinto: ao aparelho edipiano ela opõe uma máquina anti-edipiana; ao dualismo, um agenciamento de multiplicidades; às apropriações do pensamento, toda sorte de composições em série. Finalmente, é preciso dizer que não há um novo dualismo fundado na oposição dessas máquinas. Trata-se de diferenças operacionais: ambas são imanentes aos agenciamentos; e compostas pelas linhas abstratas. O que torna tudo ainda mais complexo, e que merece aprofundamento, é que há tanto deformações anárquicas no modelo transcendente; quanto formações despóticas que podem se dar no seio do processo imanente.

2.2 O plano de consistência, o corpo sem órgãos, e o *continuum* de intensidades

Corpo sem órgãos; ovo intensivo; repartição de intensidades; plano pré-formado, e, no entanto, contemporâneo por excelência, nunca regressivo: o CsO é o meio de experimentação, esquivando-se tanto de um meio organizado, quanto de uma interioridade, de um fantasma, ou de uma imaginação. Trata-se de uma realidade intensiva, não indiferenciada; ele é composto apenas de gradientes, transições, passagens, e zonas de vizinhanças não subordinadas às delimitações de um espaço estriado; este último estando sempre demarcado segundo o “ganho” e a “perda” calculáveis pela consciência, o bem e o mal atribuídos pelo juízo. O CsO não se define nem mesmo como um espaço, mas antes como um *spatium* não extensivo. E, no entanto, ele, em si, não é garantia de uma fluidez, de uma criação, e muito menos de uma saúde: ele pode esvaziar-se, de modo que nada mais se passe, não

havendo real circulação dos fluxos; e, o que é ainda pior, ele pode se tornar “canceroso”, proliferando-se exasperadamente, de maneira totalizante: desejo totalitário, desejo fascista; compõe-se um CsO que bloqueia todos os outros corpos, todos os outros fluxos³⁷.

Daí as ressalvas e os riscos referidos a um tal empreendimento, sempre reafirmados pela esquizoanálise: o CsO é desejo; mas uma vontade de aniquilamento não seria também desejo? Há sempre o risco de que um desejo mortífero se apodere do plano de consistência: uma canalização, uma vontade de violência, um ressentimento contra a vida e a diferença. Mesmo os aparelhos de estado, as formações sociais mais sedimentadas, engendram seus corpos sem órgãos monetários, tecnológicos, fabricantes, nem por isso menos mortíferos: especuladores do mundo financeiro, grupos paramilitares, cultos e sociedades secretas, até mesmo no caso de neoarcaísmos (como nos alerta Guattari em *As Três Ecologias*) o que pode estar em jogo é um limite, e não um meio já dado. Compreendemos, assim, pouco a pouco, que o corpo sem órgãos se distingue do organismo sem, no entanto, separar-se dele, isto é, sem que os dois formem duas “coisas” opostas. O corpo não é um organismo, e diz-se até mesmo que os organismos são os inimigos dos corpos; no entanto, ambos são imanentes.

“(…) não podemos nos contentar com um dualismo ou com uma oposição sumária entre os estratos e o plano de consistência desestratificado. É que os próprios estratos são animados e definidos por velocidades de desterritorialização relativa; mais que isso, a desterritorialização absoluta aí está desde o começo, e os estratos são recaídas, espessamentos num plano de consistência por toda parte presente, por toda parte primeiro, sempre imanente”. [Deleuze, 1995B. pag.87]

Já vimos, à luz de Spinoza, como um sistema de juízo se constitui, submetendo os signos e as imagens a um regime de significância, propagando seus imperativos brutos, e impondo ao corpo suas formas, funções, em suma, organizações dominantes e hierarquizadas. Mas, também, nas próprias imagens, nas próprias coisas, é preciso que haja certa associabilidade, certa contiguidade, bem como redundâncias, de modo que a consciência e o juízo constituem antes

³⁷ Embora haja a diferenciação entre o fascismo e o totalitarismo, assinalada no curso *Anti-Œdipe et autres Réflexions*, que aponta no totalitarismo um regime conservador, preso ao plano de organização, e no fascismo, justamente, um CsO canceroso, uma linha de fuga que se torna, imediatamente, linha de destruição.

resultados (e pontos de partida para uma crítica) que explicações para tais fenômenos de sedimentação. É uma luta sem fim: o organismo impõe ao corpo uma perpétua estratificação, bloqueando-o, rebaixando-o, enquanto o plano de consistência faz o corpo escapar por todos os lados, sempre que possível.

Como toda grande filosofia rejeita uma forte unidade principal³⁸, dá-se que, tanto em Spinoza quanto em Bergson, já encontramos os germes para uma teoria da estratificação bastante complexa. Sabe-se que, para Deleuze, o estrato não pode se constituir senão por uma dupla articulação, ou uma dupla-pinçagem (as quais já comportam outras pinças: por exemplo, para que haja uma seleção e ordenação de moléculas, é preciso já uma “pinçagem” prévia de substâncias submoleculares). De modo que temos a impressão de que as más interpretações que atribuem à Spinoza o papel de racionalista, e à Bergson de espiritualista, infundem em Deleuze um imenso cansaço. Sentimos seu grito em defesa dos paradoxos: o corpo não pode ser reduzido às paixões; a matéria não deve ser nunca reduzida àquilo que dela fazemos!

“É que a matéria não formada, o phylum, não é uma matéria morta, bruta, homogênea, mas uma matéria-movimento que comporta singularidades ou hecceidades, qualidades e mesmo operações (linhagens tecnológicas itinerantes)(...)”[Deleuze 1997:pag229]

“Chamava-se matéria o plano de consistência ou o Corpo sem Órgãos, quer dizer, o corpo não-formado, não-organizado, não-estratificado ou desestratificado, e tudo o que escorria sobre tal corpo, partículas submoleculares e subatômicas, intensidades puras, singularidades livres pré-físicas e pré-vitais.”[Deleuze 1995A:pag25]

É preciso, portanto, que reencontremos as intensidades para além dos misto mal analisados, mas também, que as efetuemos para além dos estratos e de suas velocidades relativas, seus agrupamentos orgânicos, que, no mais das vezes, não respondem sequer por um princípio interno ou genético. Movimento mútuo de redescoberta do corpo, ao passo que se libera, também, as imagens. Eis que o plano de consistência se apresenta como uma imensa teia de conexões: “gigantesco

38

É o tema geral do texto *Rizoma*.

tear”. O que equivale a dizer que nós nunca o encontramos pronto e acabado; ele é, antes, um puro construtivismo, e, portanto, responde sempre a uma certa ordem das conexões, de modo que o *continuum* de intensidade se efetue concretamente, ao passo que o próprio plano seja sempre conectado às potências que o abrem às multiplicidades. É preciso, assim, fazer correr as intensidades e os fluxos, e, ao mesmo tempo, estender o plano de consistência, multiplicando suas conexões. Ora, é evidente que um tal empreendimento não será atingido por meio de uma desestratificação grosseira; eis o sentido próprio de uma prudência spinozista no tocante à formação de um corpo sem órgãos, como insistia Deleuze.

“O pior não é permanecer estratificado – organizado, significado, sujeitado – mas precipitar os estratos numa queda suicida ou demente, que os faz recair sobre nós, mais pesados do que nunca. Eis então o que seria necessário fazer: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra. É seguindo uma relação meticulosa com os estratos que se consegue liberar as linhas de fuga, fazer passar e fugir os fluxos conjugados, desprender intensidades contínuas para um CsO. Conectar, conjugar, continuar: todo um “diagrama” contra os programas ainda significantes e subjetivos”[Deleuze 1995A;pag24].

Assim, o processo de desestratificação, que pressupõe o traçado de linhas de fuga, nos remete diretamente à necessidade de uma substituição da moral por uma ética: uma lenta e sistemática substituição das más misturas por relações autênticas; de coordenadas edipianas do desejo, por conexões de desejo que almejem o infinito (ao menos “de direito”), de funções organizadas por *contínuos* de intensidade.

É notável, portanto, que Deleuze tenha proposto a seguinte conexão: o conceito de *todo aberto* apresentado por Bergson, define-se pela própria Relação. Ora, vimos, também, que não apenas o conceito de *noção comum*, por sua vez, é, precisamente, a ideia da composição das *relações características* entre dois ou mais corpos (não são elementos físicos, propriedades dos corpos, que se compõem e formam um terceiro corpo, mas as próprias relações características dos corpos); como a própria base que subentendia toda a filosofia do século XVII, isto é, sua intuição mais profunda, pressupunha um infinito atual só possível através da

afirmação de uma relação em estado puro. Portanto, para Deleuze, a relação em seu estado puro marca tanto o segundo gênero do conhecimento em Spinoza, em seu momento de evolução, quanto sua imagem mais íntima, bem como o método de intuição bergsoniano, no seu avanço metafísico-materialista: “se se tivesse que definir o todo ele seria definido pela relação” [Deleuze 2004;pag25]. Noata-se que a relação seria o próprio correlato, no pensamento, dos fluxos e dos contínuos de intensidade, isto é, das próprias linhas de fuga, da mesma forma que as estruturas e as analogias tinham por correlato as velocidades relativas de desterritorialização.

Eis que nas Máquinas abstratas a distinção entre expressão e conteúdo encontrada nos agenciamentos, sobretudo no que se refere aos estratos, deixa de ser pertinente. Pode-se no entanto falar em traços de expressão e em traços de conteúdo, na medida em que se entende por “traço” uma operabilidade, ou uma função não formal, assim como matérias não formadas, matérias-fluxos. Mas ainda no tocante aos agenciamentos, que, como vimos, envolvem parcialmente os estratos, um dos exemplos mais claros no que se refere à relação entre expressão e conteúdo apoia-se no pensamento de Foucault, que, em *Vigiar e Punir*, discorre sobre a emergência das prisões como forma principal de punição, ligada a um discurso que estabelece progressivamente a ideia de delinquência.

“Forma de conteúdo e forma de expressão, prisão e delinquência, cada qual tem sua história, sua micro-política, seus segmentos. Quando muito elas implicam, com outros conteúdos e outras expressões, um mesmo estado de Máquina Abstrata que não atua de modo algum como significante, mas como uma espécie de diagrama (uma mesma máquina abstrata para prisão, escola, quartel, asilo, fábrica...)”[Deleuze, 1995A. pag.84]

Há, dessa forma, uma materialidade, por assim dizer, das instituições penais, atualizada na construção das prisões, que é concomitante à formalização de um discurso que floresce no século XIX. Não há correspondência, simplesmente, ambos respondem a uma única máquina abstrata investida nos estratos: “(...) uma única máquina abstrata envolvida no estrato e constituindo sua unidade. É o Ecúmeno, por oposição ao Planômeno do plano de consistência”. [Deleuze, 1995B. pag.65] Mesmo em Spinoza, embora se rejeite a possibilidade de uma correspondência ponto a ponto, sabe-se, contudo, que a noção de “paralelismo” (expressão, na realidade, cunhada por Leibniz) não implica forçosamente a exigência de que não haja nenhum

tipo de passagem, de interferência, de indução, transdução, ou de tradução³⁹ entre dois processos que contam, no entanto, cada qual com suas forças constitutivas: “É por isso que entre o conteúdo e a expressão, entre a expressão e o conteúdo há estados intermediários, níveis, trocas, equilíbrios pelos quais passa um sistema estratificado”. [Deleuze, 1995A. pag.59] O que o paralelismo rejeita absolutamente é uma relação de correspondência bem estabelecida, de causa e efeito⁴⁰, de preeminência e de hierarquia, na qual toda moral encontra embasamento. Na introdução do livro V, que constitui um dos momentos mais cômicos da *Ética*, Spinoza lança à Descartes sua sincera indagação: pergunta como um homem de tamanha erudição pôde chegar a falar na comunicação entre a medula espinhal e a alma humana. Sabe-se, afinal de contas, que essa comunicação, como qualquer outra, não seria sem razão; teria, por finalidade, justamente fundamentar as inúmeras maneiras pela qual a consciência humana poderia vir a regular as paixões do corpo.

Assim, no primeiro livro de *Mil platôs*, Deleuze toma de empréstimo alguns conceitos do linguista Hjelmslev para compô-los com o insólito universo de Simondon; superando-se o dualismo entre conteúdo e expressão definitivamente, já que, agora, tanto um quanto outro possuem forma e substância, cada qual passando a contar com uma territorialidade e um código próprios. Eis a novidade: a relação entre conteúdo e expressão é uma relação de *pressuposição recíproca*, havendo, portanto, já uma forma no conteúdo, isto é, uma espécie de ordem pela qual as partículas são selecionadas formando uma substância meta-estável. E, por outro lado, há também substância na expressão, isto é, a expressão forma verdadeiros compostos expressivos. Tanto o conteúdo, matéria meta-estável contém forma, quanto a expressão, código relativamente invariante, contém substância. A distinção entre expressão e conteúdo é real, mas aquela entre forma e substância é apenas relativa, mental ou modal, visto que não há substância sem forma, embora seja possível uma forma sem substância (essa última questão remete claramente à primazia das linhas de fuga).

³⁹ Indução, transdução e tradução são fenômenos de passagem que variam segundo os estratos e as formas de expressão, isto é, o grau de “autonomia” da expressão predominante em cada agenciamento. *Geologia da Moral*, mil platôs 1.

⁴⁰ Vimos que na *Ética*, na esteira dos estoicos, há uma concepção de duas cadeias distintas: uma abarcaria as causas, isto é, as estruturas móveis, ou “fábrica”, enquanto a outra consistiria nas expressões, nas imagens e signos.

“Há sempre, pois, duas articulações, duas segmentaridades, duas espécies de multiplicidade, cada uma delas instituindo formas e substâncias; mas essas duas articulações não se distribuem de modo constante, mesmo no âmbito de um determinado estrato” [Deleuze, 2004A. pag.57]

“Chamava-se conteúdo as matérias formadas que deviam, por conseguinte, ser consideradas sob dois pontos de vista: do ponto de vista da substância, enquanto eram escolhidas numa certa ordem (substância e forma de conteúdo). Chamaríamos de expressão as estruturas funcionais que deviam, elas próprias, ser consideradas sob dois pontos de vista: o da organização da sua própria forma, e o da substância, à medida que formavam compostos (forma e substância de expressão)”. [Deleuze, 2004. pag.58]

Os próprios conceitos de Hjelmslev constituem, assim, uma fórmula, uma forma de expressão, para um problema bastante concreto: a dupla-pinça atinge todos os planos pré-formados, pré-individuados, estratificando-os, e do psicossocial ao biológico, ao físico-químico, cada estrato contará com suas próprias maneiras de relacionar conteúdo e expressão (já vimos a especificidade, por exemplo, do estrato cristalino, que é muito distinta daquela do estrato orgânico com sua linearidade dos códigos, e do estrato antropomórfico com o regime de signos). E a verdade é que, todo tempo: “Nós não paramos de ser estratificados” [Deleuze, 2004C. Pag.21] De modo que nunca é possível se experimentar em completa paz:

“Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo – senão você será um depravado. Você será significante e significado, intérprete e interpretado – senão será desviante. Você será sujeito e, como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado – senão você será apenas um vagabundo. [Deleuze, 2004B. Pag..22]

São os três estratos que nos amarram mais diretamente: o organismo, a significância e a subjetivação. A significância e a subjetivação estariam, sem dúvida, mais diretamente implicadas em nossas maiores ilusões (embora, para tanto, contem sempre com os organismos). Anteriormente, já pontuamos rapidamente que dos organismos em relação aos cristais, e, uma vez mais, nos homens em relação aos animais, estabelece-se gradativamente um grau de autonomia maior da expressão em relação ao conteúdo. Nada disso, porém, representa a garantia de uma conquista de liberdade ou de criação. Tal como ocorre em relação à crescente

descoberta de uma atividade abstrata, na qual uma reterritorialização está sempre presente (propriedade privada; família), também a linearidade temporal dos signos é constantemente assombrada por uma sobrecodificação que suscita todo tipo de pretensões imperialistas da linguagem: “É, evidentemente, a ilusão constitutiva do homem (quem o homem pensa que é?). É a ilusão que deriva da sobrecodificação imanente à própria linguagem”. [Deleuze, 2004A. Pag.80]

A questão, uma vez mais, é que a natureza desse problema foi tratada com profundidade (ainda que sob aspectos muito mais próximos a uma filosofia da natureza, uma geometria ou uma física), tanto por Spinoza quanto por Bergson. Ambos os filósofos, cada qual à sua maneira, abordaram as ilusões que se estabelecem entre a consciência e o corpo, entre a inteligência e o organismo, entre as imagens e a matéria. Todos acusaram algum tipo de “má mistura”, de misto mal analisado (a busca pela precisão em Bergson), capaz de bloquear o plano de consistência, mais especificamente o de imanência, o qual se deveria sempre traçar rejeitando a introdução de transcendências no seio do processo imanente. Parece-nos, então, que quanto a essa questão, a obra *Mil Platôs* apresenta um avanço decisivo. Quando se afirma, em *A Geologia da Moral*, que não mais se deve traçar uma diferença radical entre extensão e pensamento, entre matéria e memória, mas tão somente entre conteúdo e expressão, aproxima-se a natureza do problema de seu próprio enunciado, de modo a explicitar o quanto essa divisão (agora como investigação legítima, e busca por reais diferenças de natureza) é já uma obra da própria intuição filosófica, de uma intuição que não deve mais sua fórmula a outros domínios, ainda que seja inseparável de seus intercessores. Tratar-se-ia mesmo de uma espécie de “paralelismo desterritorializado”, já que as articulações, os mistos, se dão de tantas formas, em tantos planos e níveis, que seria preciso realmente que, de alguma maneira, se arrancasse o problema de seu postulado anterior, dotando-o de uma variabilidade e capacidade de sobrevoos sempre maiores. Partimos certamente da matéria e da memória, da extensão e do pensamento; mas as próprias estratificações se renovam, atingindo-nos, agora, por todos os lados: a reterritorialização se tornou dura demais, eficaz demais, e já não teme nem mesmo o escoamento dos fluxos descodificados, sabendo conjugá-los, e detê-los *em ato*⁴¹. É preciso, assim, uma nova máquina conceitual (uma nova máquina de guerra?), bem

⁴¹ No capítulo anterior, vimos ser esta a novidade do capitalismo em relação a outras organizações de poder.

como uma nova imagem do pensamento. Não seria também a mesma exigência para as artes? Já que, com o capitalismo, até mesmo a relação com o caos já se encontra sob uma névoa espessa de clichês⁴²?

Seria preciso, enfim, afirmá-lo com toda a clareza: a relação de *pressuposição recíproca* elevada a seu máximo de desterritorialização, garante agora, frente aos estratos, o próprio *plano de consistência*, que atinge seu máximo de abertura e de conexões, engolindo “deuses” e “sábios”, em sua coexistência diferencial com os conceitos: “(...) na realidade, os elementos do plano são traços diagramáticos, enquanto os conceitos são traços intensivos” [Deleuze, 1992. Pag.56]. E, sobretudo, não se deve cair na confusão entre os dois, o plano e o conceito, já que isso colocaria toda a máquina em risco:

“Os movimentos ou elementos do plano não parecerão pois senão definições nominais, com relação aos conceitos, enquanto negligenciarmos a diferença de natureza” [Deleuze, 1992. Pag.56]

“Cada vez que se interpreta a imanência como “a” algo, produz-se uma confusão do plano com o conceito, de modo que o conceito se torna um universal transcendente, e o plano, um atributo no conceito” [Deleuze, 1992. Pag.56].

Compreendemos, finalmente, que ao passo que se distingue dos conceitos e de seus traços intensivos, e também dos corpos e de seus *contínuos* de intensidade, o plano de consistência possui ao menos duas faces, duas grandes especificidades, por assim dizer: por um lado, ele é plano de composição, que nos remete à soma de todos os corpos sem órgãos; e, por outro lado, ele é o próprio plano de imanência, garantindo a sustentação dos conceitos:

“o conjunto eventual de todos os CsO, o plano de consistência.” [Deleuze, 2005. Pag.222].

“É uma mesa, um platô, uma taça. É um plano de consistência ou, mais exatamente, o plano de imanência dos conceitos, o planômeno”. [Deleuze, 1992. Pag.51]

⁴² Vimos a “razão de ser” que percorria a pintura moderna em sua relação com o caos. Quanto à necessidade de mudança desta imagem: a cena que denuncia o automatismo dos fãs que assistem a um show de rock, em *Blow-Up*, no qual o ato de destruição de uma guitarra se reterritorializa imediatamente numa enlouquecida vontade de posse de seus fragmentos.

A partir disso, podemos certamente melhor compreender toda a problemática que trabalhamos, desde o início, no tocante ao plano de imanência, uma vez que também ele está implicado nesse corte, configurando-se, assim, em: imagem do pensamento e matéria do Ser; Pensamento e Natureza; *Noûs* e *Physis*. Até agora, falamos do plano de imanência e de seu caráter pré-filosófico, que nos remeteria ainda a um “eu sinto” propriamente filosófico, isto é, aos afetos como fundo para os conceitos. Em seguida, falamos de uma “reversibilidade”, e, ainda, de “curvaturas” que trariam ao plano de imanência, ou a esta imagem do pensamento em especial, alguns *traços* próprios ao plano de composição, mais especificamente, ao plano de composição estético. É preciso, certamente, que nos expliquemos melhor; muito embora, por um aspecto, fosse como se já tivéssemos dito tudo, ou quase tudo.

É que a “relação pura” é o próprio movimento infinito, ou o movimento do infinito: ela é o correlato das linhas de fuga, ela caracteriza o Todo, sempre aberto às multiplicidades. E quando o pensamento instaura um plano de consistência, ele deixa de submeter seus movimentos a polos bem definidos, como sujeito e objeto, causa e efeito, essência e aparência: “A imagem do pensamento reivindica 'somente' o movimento que pode ser levado ao infinito” [Deleuze, 1992. Pag.53]. Significa dizer que o pensamento passa a ser inteiramente isento de coordenadas espaço-temporais, orientando-se sem a necessidade de pontos de referência objetivos, e sem partir de móveis que serviriam como sujeitos. Tal como ocorre num plano pré-formado: o movimento tomou tudo. Decorre disso que: tal como a identidade imagem-matéria-movimento, tem-se agora a identidade pensamento-desejo-fluxo. Todavia, ainda ficamos com a questão: o quer dizer um movimento infinito?

“O que define o movimento infinito é uma ida e volta, porque ele não vai na direção de uma destinação sem já retornar sobre si, a agulha sendo também o polo”[Deleuze, 1992. Pag.53].

O movimento infinito é a própria reversibilidade, isto é, “é uma troca imediata perpétua, instantânea, um clarão” [Deleuze, 1992. Pag.53]. Ou seja, há movimento infinito quando já não há início e fim, bem como uma distinção entre pensar e ser; de modo que o movimento do infinito não é imagem do Pensamento, sem ser, também, matéria do Ser: “Quando pensa o pensamento de Tales, é como água que o pensamento retorna. Quando o pensamento de Heráclito se faz *polémos*, é o fogo

que retorna sobre ele” [Deleuze, 1992. Pag.54]. O plano de consistência está sempre em contínua variação, já que as Máquinas abstratas que constituem seus platôs colocam continuamente variáveis de conteúdo e expressão que atingem suas desterritorializações absolutas, distribuindo dois papéis dissimétricos como elementos de um só devir, de um só fluxo: traços de conteúdo, traços intensivos, ou matérias não formadas; e traços de expressão, traços diagramáticos, ou funções não formais. Já havíamos visto que as Máquinas abstratas respondem ao grau máximo de desterritorialização de conteúdo e expressão, constituindo o quarto aspecto de um agenciamento; mas só agora compreendemos que o fluxo é também “troca imediata”: as coordenadas espaço-temporais já não existem, elas dão lugar a fluxos que integram a imanência dos planos de consistência, atravessando extensão e pensamento, matéria e memória, na formação de verdadeiros parti-signos: com traços indiscerníveis, todavia, distintos. Como num único plano há já diversos movimentos do infinito, acontece da conexão destes movimentos constituir suas curvaturas, suas infinitas dobras, suas concavidades e convexidades, sua natureza fractal:

“Cada movimento percorre cada plano, fazendo um retorno imediato sobre si mesmo, cada um se dobrando, mas também dobrando outros ou deixando-se dobrar, engendrando retroações, conexões, proliferações, na fractalização desta infinidade infinitamente redobrada (curvatura variável do plano)” [Deleuze 1992. pag55].

A questão da relação do conceito com um passado a ele coexistente é muito diferente: ela nos remete a um fenômeno de *indiscernibilidade*, em vez de um processo *reversibilidade*. Vimos como a experiência da indiscernibilidade intervém no processo da criação artística, já que pelo ato de contemplação dos elementos da matéria, o artista prescinde da percepção e atinge uma nova visão, um percepto; ao passo que o espaço também ganha novas feições, apresentando-se inteiramente despojado das linhas que fazem contorno e que tem o papel de comunicar ao juízo um reconhecimento qualquer acerca dos objetos. Atinge-se, então, uma vida inorgânica e desconhecida, que passa “entre” os corpos, isto é, nas próprias zonas de vizinhança, e que só poderia ser apreendida “de direito”, na forma de um afecto, já que a lentidão dos afetos, dos sentimentos, remeteriam ainda ao reconhecimento e a uma economia de variações, sempre cíclicas, sempre redundantes. Como

também os conceitos possuem uma vida, resulta disso que eles também contêm suas próprias zonas de vizinhança, isto é, seus limites de indiscernibilidade com outros conceitos; e, isso, não apenas em sua relação com a história, mas em seu próprio devir, ou em suas conexões presentes. Os componentes do conceito são, concretamente, *traços intensivos*⁴³, e, no entanto, não devemos confundir os componentes com o próprio conceito, pois isso equivaleria a confundir o conceito com o plano, e já sabemos os perigos envolvidos nessa confusão.

*

Quer se trate das atribuladas relações entre as matérias-fluxo e o organismo, ou entre as potências do pensamento e a consciência; quer se trate de um corpo social organizado, sobre o qual se estabelece um discurso ou narrativa disciplinar a serviço de determinados dispositivos de poder: são, às vezes, necessários, mas, frequentemente, lamentáveis os processos de estratificação, e sua correspondente *codificação* moralista. Todavia, são verdadeiramente terríveis os axiomas *sobrecodificantes* dedicados a conduzir os fluxos em verdadeiras *linhas de demolição*. De modo que o paradoxo que a filosofia de Deleuze nos revela, a todo instante, é que as máquinas implicadas em atividades abstratas, que envolvem frequentemente o próprio exercício do pensamento, muito embora possam nos conduzir a uma vida transformadora e afirmativa; também representam, potencialmente, as maiores ameaças às mais diversas formas de vida, engendrando, no mundo, o que há de mais centralizado, hierarquizado, totalizado, e, em suma, apartado de qualquer saúde possível. Por si só, a natureza, por mais que se permita ordenar, organizar, sedimentar, não deixa jamais de exprimir uma potência que lhe é própria, uma primazia das linhas de fuga que se efetua nos fluxos capazes de arrastar tais fenômenos de territorialização, liberando partículas intensivas num grito que constitui antes um canto da própria Terra. Mas os delírios imperialistas do homem e da linguagem, a neurose e suas redundâncias, a teoria dos universais e sua esterilidade, instauram, na Terra, uma doença e degenerescência inéditas, incomparáveis⁴⁴. Certamente, os fluxos já trazem consigo

⁴³ São os temas centrais do capítulo “O que é um conceito?”, do livro *O que é a filosofia?*.

⁴⁴ O filme “O Abraço da Serpente”.

uma temível potência destrutiva que pertence à Natureza; contudo, esta é ainda inocente, e, às vezes, necessária, na medida em que permanece ligada a uma máquina de guerra voltada a conjurar os centros de poder, enquanto centros de gravidade, ou buracos negros. Longe disso, o problema da conjugação dos fluxos em função de uma destruição generalizada envolve, antes, a sofisticação de um programa, os agenciamentos de uma máquina abstrata empenhada em englobar todo o mundo conhecido e povoado, o Ecúmeno e seus estratos, precipitando-os num processo que se guia somente por forças reativas, e que só pode ser definido como um verdadeiro culto à morte.

Assim, não bastará, nem mesmo, remeter as faculdades a seus limites (o imemorial da memória, o insensível da sensibilidade, a não imagem da imaginação e etc.), na forma de uma reviravolta que as arraste a seus avessos, para uma espécie de “encontro na distância”. Tangenciaríamos, assim, um jogo dos contrários que não pertence ao pensamento deleuzeano, levando-o, ainda, a se confundir com as agonias de uma discórdia entre as faculdades, ou de uma vida “esquartejada”, que encontram maior respaldo na filosofia Kantiana e em certos escritores-pensadores esquizos, respectivamente. Não haveria nesta insistência teórica, encontrada em tantas leituras acadêmicas, certa inclinação que nos remete constantemente à “origem” do pensamento Deleuzeano, ou às obras iniciais, como ao bastião de uma potência lógica que se supõe mais tarde perdida ou até “contaminada”? E, ainda que seja legítima a reação a certa caricatura de um deleuzianismo que não compreende verdadeiramente os perigos ou a tragicidade que acompanham seu pensamento e o culto à alegria; se fará realmente justiça através de um esforço por caracterizar Deleuze como “sobretudo um lógico”? Diz-se que é bom o retrato que sabe acentuar os traços mais expressivos, isto é, as forças que atravessam uma vida, e que se exprimem por uma espécie de sobriedade, ou de “ausência de estilo”. Isto, aliás, faz com que o retrato constitua uma composição que é, justamente, o oposto de uma caricatura. Mas, para tanto, deve-se efetuar uma “severa repartição” entre o que o pensamento reivindica de direito, e aquilo que surge como mero acidente de fato; o que não é tarefa fácil.

Para Deleuze, *analisar* não quer dizer mais do que percorrer as linhas que compõem determinado problema, que constituem determinada obra, uma imagem do pensamento e os pressupostos de seu tempo, uma geografia e suas cores, cantos, ou ritornelos territoriais. Pensa-se, orienta-se, dentro do jogo de forças que

se desenrola dentre esses diferentes tipos de linhas, suas batalhas ou eventuais sintonias, isto é, a maneira como uma linha pode convergir com outra, fortalecendo-a, ou, ao contrário, arrastando-a num movimento de fuga que não faz concessões. Não há outro “objeto” de análise que não seja este: até que ponto um pensador é capaz de seguir por linhas infinitas, efetuando as potências do pensamento? De que maneira lida com as exigências dos estratos, com suas linhas de segmentaridade? Sabe “involuir”, junto às multiplicidades do pensamento? Ou retrocede diante de uma potência desconhecida, ali onde a imagem já não representa nada, fornecendo apenas traços diagramáticos no embate com o caos? Efetua apenas uma desterritorialização relativa; ou, antes, se posiciona no próprio horizonte absoluto, traçando através de um construtivismo a consistência que assegura a vitalidade de suas linhas de fuga, levando-as a durar toda uma vida, levando-as a coincidir com a própria vida? Nesse sentido, trata-se, sempre, de uma *geofilosofia*, ou de uma *geoanálise*, não sendo realmente possível se contornar esta espécie de “metodologia sem método”, que já parte de planícies desabitadas, como pressupostos para o pensamento.

Assim, de que maneira, e por que razão colocar a questão de uma “involução” pertencente, também, ao pensamento deleuzeano; tal como já vimos em Spinoza e em Bergson? É que, afinal, não queremos correr o risco de supor que o pensamento de Deleuze já tenha “nascido pronto”, como que de um só golpe, ignorando seus imensos desvios, seus devires nômades que invocavam sempre uma nova terra, também os abalos e deslizamentos que, na relação com os estratos, liberavam intensidades aprisionadas pelas segmentaridades, marcando, a cada vez, um afastamento dos domínios do sujeito e da linguagem, da significação e da lógica; ainda que, em relação a estes, já se tratasse sempre de um enfrentamento no limite. Era, certamente, necessário que se partisse de lá, como que estrategicamente, ora pelas convenções do mundo estabelecido, ora pelas condições e imposição dos próprios estratos, que nos compõem a todos: “um mínimo de organização”, e “pequenas provisões de significância e interpretação” (DELEUZE, 1995, p.26). Mesmo que os enfrentamentos já estivessem postos, e os riscos já fossem evidentes: os perigos de uma subjetivação e significação excessivas, além das penosas exigências orgânicas⁴⁵. Com efeito, o que é próprio às forças reativas é

⁴⁵Em 1968 Deleuze contrai tuberculose, sendo necessária uma intervenção cirúrgica na qual parte de

uma espécie de profundidade que não passa pelos fluxos subterrâneos; constituindo-se, antes, por uma atração gravitacional, como no caso da linha passional dos processos de subjetivação. Donde se compreende, também, essa espécie de orgulho na estagnação e no assentamento, que acompanha certa “obsessão pela forma”, pelos domínios bem demarcados, pelos limites: “Uma das críticas dirigidas a Deleuze, uma das razões essenciais pelas quais ele não é levado a sério, é que transpõe os limites com demasiada leviandade e humor. É que ficamos sérios quando se trata de limites”. (LAPOUJADE, 2017, p.314) De tal maneira que, entre esses dois processos de naturezas distintas, entre as linhas que fogem ou desterritorializam, e os segmentos que gravitam em torno de um centro, desenrola-se sempre uma batalha que envolve os limites da segmentaridade, e as transposições absolutas das multiplicidades nômades. Ao menos, sempre era possível fazer com que o pensamento escapasse por todos os lados, como na assombrosa visão de um “vínculo secreto” entre grandes pensadores, onde o pensamento se compunha com poderosas linhas que atravessavam o tempo filosófico, em sua ordem estratigráfica, de forma a renovar a sua própria história, afastando-a da tarefa, bastante impertinente, de discorrer objetivamente sobre o suposto “conjunto de todos os filósofos”.

“Eis então o que seria necessário fazer: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra.”(Deleuze 1995A;pag24).

Em muitos sentidos, o combate é mesmo sem fim, e mesmo a filosofia engendrará seus perigos na forma de quimeras gigantes, monstros alados, novos

seu pulmão é removido; doravante, convive com dificuldades respiratórias que lhe impõem crescentes limitações físicas. Época em que mais se dedicara aos trabalhos voltados à história da filosofia.

transcendentes e máquinas sobrecodificantes. Mas, justamente, não se trata de querer encerrar o combate, ou tampouco de toma-lo por vencido; trata-se de transformar, pouco a pouco, a própria natureza do combate. É o próprio combate que se torna cada vez mais sóbrio, mais preciso, de modo que haja, de direito, o mínimo de desperdício das potências que eram, antes, obrigadas a se atualizar e a dispendir demasiada energia na relação com os estratos, ou no embate com os centros de poder. Toda uma involução que vai no sentido de uma terceira transmutação: devir criança, ou devir dançarino; “como nas palavras de Nietzsche: que a Terra se torne leve”... Ou como no latim dito “simplório” de Spinoza, mas que só permite passar potências infinitas; remetendo-nos a um problema da expressão, e dos dispositivos cada vez mais sofisticados do poder, que, todavia, não sabem, apesar de todos os seus recursos, lidar com as máquinas mutantes e suas incessantes transformações de natureza. Potência infinita de transmutação, a identidade Nietzsche-Spinoza. E, finalmente, para Deleuze, já não há mesmo porque se explicar; é como observa no curso sobre Spinoza, a respeito das baixas interpretações de Hegel: “é destino inescapável dos muito espertos, serem tratados como ingênuos, pelos ‘espertinhos”’.

Há muito deixamos para trás os domínios dos estratos, e não seria justo, ou, sequer prudente, se reintroduzíssemos o homem no deserto; ou se restabelecêssemos um jogo das faculdades, quando não há nada além de máquinas abstratas e a violência de fluxos que, em velocidades infinitas, integram o plano de imanência. É a audácia dos chamados “trabalhos da velhice”, que exprimem a maturidade e sua liberdade criadora, como na grandiosa acepção encontrada nos textos de *O que é a filosofia?*, comparável à exuberância dos últimos trabalhos de Turner, onde já não há mais linhas que fazem contorno, e só se encontra forças, como ondas de puras intensidades, qualidades e cores desarraigadas. São máquinas abstratas que *traçam* os planos; mas, ainda, em outro sentido, são as máquinas que *constituem* o próprio plano. O que significa dizer que as *máquinas* e os *planos* são *dois sentidos de um mesmo movimento infinito*: a máquina lançando, de maneira assimétrica, matérias intensivas e signos a-significantes no mundo, e o plano relançando um traço a partir de outro, fazendo convergirem Ser e Pensamento, “Vida e Obra”. Daí, a necessidade que o retratismo filosófico tem de ir sempre ao encontro da instauração de tais planos, do plano de imanência, mas,

também, de seus extraordinários universos pré-individuados, seus planos de variação universal, ou, simplesmente, suas paisagens desertas. De tal maneira que os movimentos do infinito, ou as linhas que constituem o plano, não diferem dos traços que retratam o filósofo.

Que o filósofo não extraia compostos de sensações com os perceptos e com os afectos, como os artistas na relação com o plano de composição, e nem functivos, como os cientistas na relação com o plano de referência, não significa dizer que ele não os viva à sua maneira, experimentando-os na forma de visões e de devires que transitam nas zonas de vizinhança entre os planos, inscrevendo-se no plano de consistência enquanto hecceidades e contínuos de intensidades essenciais a seu construtivismo filosófico. Assim, no ponto em que nos encontramos, já não se trata de uma discórdia entre faculdades levadas a seus respectivos limites, ensejando uma espécie de “encontro na distância”. *Mas de um enfrentamento do caos que se dá em planos distintos, gerando fenômenos de “interferências ilocalizáveis”*: Decorrem de uma espécie de “extra-plano”, enquanto sombra projetada de cada plano, interferências ilocalizáveis entre as disciplinas da arte, da ciência e da filosofia. É que a filosofia necessita da não-filosofia, da mesma forma que a arte e a ciência precisam da não-arte e da não-ciência. Elas não precisam desse negativo como espécie de origem ou de fim, mas em seus próprios devires: “Neste mergulho, diríamos que se extrai do caos a sombra do “povo por vir”, tal como a arte o invoca, mas também a filosofia, a ciência: povo-massa, povo-mundo, povo-cérebro, povo-caos.” O plano de imanência, e seus movimentos infinitos, trazem “sempre um pedaço de uma nova terra”, que se funda nos direitos de uma luz universal; ao mesmo tempo em que projeta a sombra de um “povo por vir”, engendrando interferências ilocalizáveis, na relação com outros planos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que uma imagem pode ser muitas coisas. Num primeiro aspecto, o mais limitado, ela pode ser um estímulo sensorial inserido num esquema orgânico, por meio do qual estaria destinada a se prolongar em uma reação motora. Já num segundo, ela conquistaria sua autonomia, e não dependeria mais da percepção natural: a imagem conquistaria seu lugar num universo pré-formado, descentralizado, à maneira da grandiosa acepção apresentada na introdução de *Matéria e Memória*. Mas haveria, ainda, um terceiro aspecto da imagem, intrinsecamente ligado ao plano de imanência. Este terceiro aspecto seria indissociável do segundo, quer dizer, este pressuporia aquele um pouco como a intuição pressuporia a duração (por isso, também, era necessário que tomássemos tantos desvios). É que, uma vez mais, o plano de imanência, segundo Deleuze, é a própria imagem do pensamento, isto é, a imagem que o pensamento se dá daquilo que significa pensar. Haveria essa imagem profundamente ligada ao pensamento e ao inconsciente, imagem a-significante, traço diagramático indissociável de um traço de conteúdo, traço de expressão inseparável de uma matéria-fluxo: de modo que ela responde pelo plano de imanência, servindo como uma espécie de fundo para os conceitos. Foi, portanto, através deste terceiro aspecto da imagem que compreendemos o fenômeno de *reversibilidade* do plano de imanência em sua relação com a matéria do ser, consequência inevitável de seu perpétuo movimento de “voltar-se para”.

Dizíamos, também, que dentre todos os filósofos, Deleuze parece aquele com a relação mais singular e marcante com a história da filosofia. Muito embora, ironicamente, esta relação não constitua, de modo algum, uma atividade propriamente historiográfica, trançando, antes de tudo, uma geografia, ou uma série de retratos, e não trazendo consigo o requisito, bastante impertinente, de um enfoque objetivo sobre o suposto “conjunto de todos os filósofos”. Se, como nos ensinava Nietzsche, é através do tempo que os aliados mais valiosos ao pensamento e à vida podem ser encontrados, tanto melhor será se o fizermos seguindo as linhas de afinidade que compõem um “vínculo secreto” ao longo da filosofia. Mas eis que essa relação especial, essa forte coexistência com um passado que nunca passou, parece colocar muitos problemas, tanto de natureza

prática, como conceitual: por um lado, como não se deixar soterrar pela imensa pressão exercida por um passado sempre crescente sobre uma atualidade e um corpo já fragilizados⁴⁶? Será certamente preciso se instalar prudentemente num estrato, tornar-se professor e historiador da filosofia, bem como admitir certas exigências do organismo; contudo, sempre sob o risco de uma *organização* e *subjetivação* excessivas. Por outro lado, como traçar um plano de consistência e efetuar concretamente as conexões, já que as definições, as analogias, e as estruturas, podem apenas pontuar movimentos relativos, extraídos como representações muito empobrecidas dos movimentos infinitos que constituem uma intuição filosófica⁴⁷? O risco, nesse ponto, é a *significância*. Ora, se, como propunha Bergson, os verdadeiros problemas já carregam consigo os germes de uma solução, Deleuze, desde cedo, já deve ter intuído suas saídas, isto é, as linhas de fuga que o ajudariam a escapar às três grandes estratificações – aquelas que nos atingem a todos.

Não seria exagerado dizer que, desde sempre, é a arte que, por excelência, nos dá a chave de toda composição, de todo construtivismo: “Composição, composição, eis a única definição da arte. A composição é estética, e o que não é composto não é uma obra de arte” [Deleuze, 1992. Pag.247]. Diríamos, em seguida, que apenas um construtivismo pode dar vazão a um tal excedente de pensamento e de vida, evitando que os movimentos do infinito tomem desvios que os impeçam de perseguir sua própria realização. Afinal, vimos que o devir, tal como o desejo, opera exatamente dessa forma (nada tendo a ver com uma “falta”), buscando sempre sua própria realização, e nada mais. Pode-se, no entanto, falar em “evoluções a-paralelas”, ou seja, em transformações mútuas que operam trocas por uma extrema proximidade, ou por fenômenos de vizinhança. Não há dúvida de que muitos são os artistas que por uma inclinação biológica, acidental, psicológica, social, experimentam, inclusive através dos sentidos, as chamadas “zonas de

⁴⁶ Em 1968 Deleuze contrai tuberculose, sendo necessária uma intervenção cirúrgica na qual parte de seu pulmão é removido; daí em diante, convive com dificuldades respiratórias que lhe impõem crescentes limitações ao longo de sua vida. É também esta a época em que o autor mais se dedicara aos trabalhos voltados à história da filosofia.

⁴⁷ É estarrecedor que num trabalho que envolve tantos autores, tantas obras, quase nunca encontremos pontes diretas entre dois conceitos que pertençam a obras diferentes. É verdade que apontamos o elo entre o Todo aberto e a Relação; mas além desse elo conter já muitas transversalidades (por exemplo, o fato da Relação aparecer também como um elemento no Plano de consistência, compondo a imagem do pensamento no séc. XVII; o que já faria com que um tal elo não designasse mais dois conceitos, mas efetuasse, antes, uma relação diferencial); é também flagrante a espécie de “relutância” com a qual Deleuze o faz: “Se tivéssemos de definir o todo(...)”.

indiscernibilidade”, que ignoram os limites do plano de organização. Tudo se passa como se o plano afetivo, intuitivo, ou imagético, entrasse em fenômenos de interseção com outros planos, outras esferas, outros domínios da vida. Trata-se mesmo de uma predisposição a momentos de pura contemplação: tendência essa que, geralmente, já contém características mais ou menos específicas, como, por exemplo, certa alteração ou desvio do olhar, ou uma particular modulação da voz. São características anômalas, que expõem antes um inumano no homem, que destrezas e habilidades bem desenvolvidas. E é nesse sentido que é possível dizer que o nascimento e o desenvolvimento das artes deve-se tanto a uma experimentação medicinal, como afirmava Le Clézio, quanto à embriaguez e às celebrações, como afirmava Nietzsche⁴⁸. Afinal, não seriam estas como que duas faces de uma mesma afirmação da vida: a celebração e a saúde? Isto, é claro, na medida em que a noção de “saúde” esteja despojada de qualquer vontade de adaptação, nada tendo em comum com o ideal aristotélico pelo qual a arte assumiria um papel terapêutico, bem como uma função orgânico-social; e ao passo que a noção de “celebração” nada tenha a ver com a comemoração de um fato, presente ou passado. Falamos, aqui, das possibilidades de uma saúde imanente ao corpo sem órgãos, de uma saúde que não é dada; bem como de uma celebração que se define unicamente pela composição de um monumento ao acontecimento que se quer conservar:

“É verdade que toda obra é um monumento, mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra” [DELEUZE 1992/1992. pag.218].

De seu intenso trabalho com a história da filosofia, dessa, ao mesmo tempo, desmedida e atuante virtualidade, da assombrosa visão de um “vínculo secreto” entre grandes pensadores (da qual se retorna sempre com os “olhos vermelhos”, ainda que sejam os olhos do espírito), só resta à Deleuze traçar sua linha de fuga:

⁴⁸ Referimo-nos ao aforismo “*Para a psicologia do artista*”: “Para que haja arte, para que haja uma ação ou uma contemplação estética qualquer, é indispensável uma condição fisiológica prévia: a embriaguez. É mister que a embriaguez tenha aumentado a irritabilidade de toda a máquina; sem isso a arte é impossível”. [NIETZSCHE:1984;Pag.67] E sobre a literatura como questão de saúde, destacamos não apenas toda a obra de *Crítica e Clínica*, como a bela citação a Le Clézio: “Um dia talvez saberão que não havia arte, mas apenas medicina”. [Deleuze:1997;Pag.14] *apud* Le Clézio, *Hai*, p.7.

aproximar-se do plano de composição estético, tomar para si e para a filosofia, não os seus meios, mas seus desvios, os “voos da bruxa”, a sede de construtivismo, a abundância de signos libertos de significâncias, em suma, todos esses traços que darão à filosofia uma nova imagem do pensamento, bem como uma nova matéria do ser: “A filosofia é um construtivismo, e o construtivismo tem dois aspectos complementares, que diferem em natureza: criar conceitos e traçar um plano” [DELEUZE:1992, pag.51]. E não era mesmo inevitável que quando saltasse o pensamento de Deleuze, fosse como um construtivismo filosófico que ele retornasse? Que quando a filosofia se fizesse percepto e afecto, fosse a própria sensação que retornasse sobre ela?

*

Todavia, havíamos começado não pelo “retrato” do filósofo, mas pelo cristal. Supúnhamos uma relação muito especial entre Spinoza e Bergson, instaurada no seio da filosofia de Deleuze, isto é, no tocante às questões mais “elementares”, aquelas que remetiam, primeiramente, às noções mais simples: as de imagem, de corpo, e de movimento; e, só em seguida, de infinito atual e de diagrama, de espaço temporal e de matéria-fluxo (eram estes os pares surgidos nos planos pré-formados, quando instaurados pela arte). Muito pontualmente, fazíamos uma relação tênue entre tal conceito e tal história, uma vez que “evidentemente, todo conceito tem uma história” (DELEUZE 1992. pag.218); apontando, às vezes, uma espécie de “parentesco” entre um e outro conceito (o que, no entanto, não parecia o mais importante). Interessava muito mais o fenômeno de *indiscernibilidade* (que não se difere daquele dos afectos na arte) que pressupunha esses parentescos, bem como a experimentação e o devir, que também transformam os conceitos ao arrastar seus componentes e ordenadas intensivas: porque um conceito contém uma vida própria, e, por um aspecto, deve ser tratado em termos de potência e de intensidade⁴⁹.

Traçávamos, enfim, os campos pré-individuados: o “plano temporal” povoado de imagens não representativas, que encontrava sua efetuação na imagem cinematográfica; e também o planômeno, povoado dos “corpos mais simples”, que não possuem nem grandeza nem figura; isto é, o “infinito em ato”, que pode surgir

⁴⁹ Referimo-nos, novamente, ao capítulo “O que é um conceito?”, de *O que é a filosofia?*.

na pintura, - caso do diagrama realmente saia “o fato”, com suas linhas de força tornadas visíveis. Era, portanto, necessário passar por tais planos: em parte, porque eles pressupõem tanto a imagem do pensamento, quanto a matéria do ser; mas, também, porque eles interferem com as artes, emprestando a elas toda uma nova dimensão, uma nova “teoria”, tão prática quanto seu objeto:

“(…) a própria teoria filosófica é uma prática, tanto quanto seu objeto. Não é mais abstrata que seu objeto. É uma prática dos conceitos, e é preciso julgá-la em função das outras práticas com as quais interfere. Uma teoria do cinema não é “sobre” o cinema, mas sobre os conceitos que o cinema suscita, e que eles próprios estão em relação com outros conceitos que correspondem a outras práticas (...). [DELEUZE 1990. pag.331]”

Era, ainda através do cristal, que víamos, por fim, a troca mútua do plano de consistência, devido à sua inexorável *reversibilidade*. E era realmente uma “visão curiosa”⁵⁰: ver o plano de consistência através do cristal. Visão tanto mais reveladora quanto não nos sentimos impelidos à tentativa de esgotar seu sentido e compreensão através de analogias e ideias gerais. Sobretudo, nos chamava a atenção essa espécie de priorização do tempo, nas questões que envolviam os corpos e a matéria; bem como a priorização de um espaço muito particular (o *spatium*), nas questões que envolviam o tempo. Ora o “infinito atual”, ou “o fato”, na pintura, ganhava uma relação de pressuposição recíproca com o *diagrama*, essencialmente operatório e temporal; ora a imagem cinematográfica elevava-se a uma representação direta do tempo, mas não sem que o próprio tempo “ganhasse corpo”, cristalizando-se nessa mesma imagem atual. Quanto a esta priorização mútua e enviesada, apontávamos, também na história da filosofia, um certo “apreço pelos paradoxos”, que tendia a acentuar, nos retratos, sempre os traços mais fortes, a despeito dos críticos que, equivocadamente, acusavam uma perda na análise e na objetividade. Eram as velocidades, os ritmos, as estruturas móveis, as questões que de alguma forma abarcavam o tempo em Spinoza, que eram sempre invocadas e reforçadas. E, por outro lado, era a identidade matéria-imagem-movimento (dentre outras questões) que precisava ser sempre retomada em Bergson, no recorrente elogio à introdução de *Matéria e Memória*.

⁵⁰ No curso sobre Spinoza, em alusão ao isomorfismo, e ao paralelismo, Deleuze, num tom contemplativo, comenta repetidamente: “É uma visão curiosa”...

Nunca se tratou, portanto, de propor que a expressividade do cristal, sua troca mútua e perpétua, remetesse a uma relação direta entre Bergson e Spinoza. Caso afirmássemos isso, correríamos o risco de tudo perder, já que tangenciaríamos um conjunto de analogias, uma estrutura, uma polarização, ou uma terminologia que ameaçaria reassentar todos os movimentos do infinito, os quais, até agora, seguimos, efetuamos, e até conjugamos⁵¹, através de um “gigantesco tear”. Se há, no pensamento de Deleuze, realmente uma relação especial entre Bergson e Spinoza, é porque ela se apresenta sempre em seu estado puro, isto é, ela pressupõe, antes de tudo, a própria *reversibilidade* da imagem do pensamento e da matéria do ser, dos diagramas em seu caráter temporal (traços diagramáticos), e das intensidades desterritorializadas do *spatium* (traços intensivos); bem como uma *indiscernibilidade* que é própria aos conceitos. Tratar-se-ia, portanto, da própria máquina abstrata, que atuaria não “entre” um e outro autor, mas simultaneamente “nos” dois: grandiosa máquina, que ressurgue com toda força a cada vez que há o perigo de uma reterritorialização no pensamento, isto é, de um rebatimento do pensamento sob coordenadas que respondem a funções formais.

Era “através” das Máquinas abstratas, e “nas” próprias máquinas abstratas, portanto, que as imagens se tornavam traços de expressão, ou traços diagramáticos, enquanto, os corpos, traços de conteúdo, ou traços intensivos. Mas havia, no início, ainda um terceiro termo a compor nossa paisagem: o movimento. Ora, os movimentos constituíam já os próprios traços, isto é, movimentos sem ponto de partida nem chegada. Todo esse tempo, eram as Máquinas abstratas – que percorrem o plano de consistência e constituem seus platôs – que trabalhavam nossa visão como que “por dentro”, e, por outro, liberavam a expressão dos cristais do tempo na forma de uma profusão de *hyalosignos*. E já não havíamos pressentido, desde sempre, que trabalhávamos muito distante dos limites do mundo verídico? Era, enfim, inevitável que através da Máquina abstrata também percebêssemos, cada vez mais claramente, o quanto um tal “cristal filosófico” era, ele próprio, impreterivelmente falso. Ele que nos havia levado a ver tanto, sem, no entanto, ter sequer jamais existido.

⁵¹ Há, no entanto, uma distinção importante, feita por Deleuze, no tocante à conexão e à conjugação. Seria antes a conexão que responderia à ordem do infinito, enquanto a conjugação, às reterritorializações. É uma precisão, no entanto, que o próprio autor coloca “de direito”, não havendo a necessidade de uma efetuação constante.

REFERÊNCIAS

ALLIEZ, Éric. *Deleuze filosofia virtual*. São Paulo: ed.34, 1996.

ANTONIOLI, Manola. *Deleuze et l'histoire de la philosophie: ou de la philosophie comme Science-Fiction*. Paris: Kimé, 1999.

BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Ed. Gallimard, 1978.

BERGEN, Véronique. *L'ontologie de Gilles Deleuze*. Paris: L'Harmattan, 2001.

BERGSON, Henri. *Cours I, II, III*. Paris: PUF, 1992.

_____. *Cours, IV: cours sur la philosophie grecque*. Paris : PUF, coll. Épiméthée , 2000.

_____. *Correspondances*. Paris : PUF, 2002.

_____, Henri . *La politesse et autres essais, avec une préface de Frédéric Worms*. Paris : Payot & Rivages, 2008. (coll. Rivages poche).

_____. *Oeuvres*. Paris: PUF, 1991.

BIANCO, Giuseppe (éd.). *Gilles Deleuze, Georges Canguilhem*. Il significato della vita. Lecture del capitolo III dell'Evolutione creatrice di Bergson, avec une préface de Frédéric Worms, Milan : Mimesis, 2006.

BLANCHOT, Maurice. *De Kafka A Kafka*. Paris: GALLIMARD, 1994.

BLANCHOT, Maurice . *La Part Du Feu*. Paris: GALLIMARD, 1949.

_____. *L'Entretien Infini*. Paris:GALLIMARD, 1969.

_____. *L'Espace Littéraire*. Paris: GALLIMARD, 1988.

_____. *Le Livre à venir*. Paris: GALLIMARD, 1959.

BORGES, Jorge Luís. *Ficções*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1972.

_____. *O Aleph*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1969.

CÉZANNE, Paul. *Correspondência*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed.34, 1999.

- _____. *Cinema 1 :A Imagem-movimento*, Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- _____. *Cinema 2 :A Imagem-tempo*, São Paulo: Brasiliense 2007.
- _____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- _____. *Critique et clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.
- _____. *Deux régimes de fous et autres textes*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- _____. *Différence et répétition*. Paris: PUF, 1968.
- _____. *Empirisme et subjectivité*. Paris: PUF, 1953.
- _____. *La logique de la sensation*. Paris: Éditions de la Différence, 1981.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- _____. *La philosophie critique de Kant*. Paris: PUF, 1963.
- _____. *Le pli*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988.
- _____. *L'île déserte et autres textes*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.
- _____. *Proust et les signes*. Paris: PUF, 1964.
- _____. *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1968.
- _____; GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie: t. I: L'anti-OEdipo*. Paris, Minuit, 1972.
- DELEUZE, Gilles. *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*. 1 Rio de Janeiro: Ed.34, 1995
- _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 3*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.
- _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 5*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.
- _____. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Éditions Minuit, 1991.
- _____. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- FOCILLON, Henri. *Arte do ocidente*. Lisboa: Estampa, 1980.
- FOUCAULT, Michel. *Ceci n'est pas une Pipe*. Montpellier: Fata Morgana, 1973.
- _____. *Nietzsche, Freud & Marx: theatrum filosoficum*. São Paulo: Princípio

Editora, 1997.

GIL, José. *O espaço interior*. Lisboa: Ed. Perspectiva, 1993.

GUILMETTE, Armand. *Gilles Deleuze et la modernité*. Québec: Zéphyr, 1984.

HUME, David. *A treatise of human nature*. London: Penguin Books, 1969.

JACOB, François. *La logique du Vivant*. Paris: Editions Gallimard, 1970.

KANT, Emmanuel. *Oeuvres philosophiques I et II*. Paris: Gallimard, 1985.

KLEE, Paul. *Teoria del arte moderno*. Buenos Aires: Editions Cálden, 1971.

LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LAPORTE, Yann. *Gilles Deleuze: l'épreuve du temps*. Paris: L'Harmattan, 2005.

LEROI-GOURHAN, André. *Evolução e técnicas 1 : o homem e a matéria*. Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. *Evolução e técnicas 2 : o meio e as técnicas*. Lisboa: Edições 70, 1984.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloqüente*. São Paulo: Siciliano, 1994.

LISBOA, Ivair Coelho, R. N. I. F. *Deleuze se entregou aos movimentos infinitos*. *Cadernos transdisciplinares*, 1998.

MARTIN, Jean-Clet. *Variations: la philosophie de Gilles Deleuze*. Paris: Payot & Rivages, 1993.

MONTEBELLO, Pierre. *Deleuze, La passion de la pensée*. Paris: Bibliothèque d'histoire de la philosophie, Vrin, 2008.

_____. *Deleuze, philosophie et cinema*. Paris: Ed. Vrin, 2008.

_____. *Nature et subjectivité*. Grenoble: les éditions Jérôme Millon, 2007.

_____. *L 'autre métaphysique : essai sur ravaillon, tarde, Nietzsche et Bergson*. Paris: Desclée de Brouwer, 2003.

_____. *La matière chez Bérghson*. In: *Imagens da Imanência*. Rio de Janeiro: Ed. Autêntica, 2007.

- _____. *Les lectures croisées de Deleuze: Spinoza, Nietzsche, Annales bergsoniennes III*. Paris: PUF Epiméthée, 2007.
- MONTEBELLO, Pierre. *Vie, monde et Individuation chez Deleuze et Simondon*. In: "*Vie monde et individuation*". Paris: Olms, 2003.
- _____. *Vie et être chez Nietzsche*. Kairos, 1999.
- _____. *Une axiomatique de l'individuation*, Cahiers philosophiques, 1992.
- _____. *Nietzsche, La volonté de puissance*. Paris: PUF, 2001
- NEGRI, Antonio. *Sur Mille Plateaux* in: *Chimeres*. Paris:1992.
- NIETZSCHE, Friedrich. *OEuvres philosophiques complètes*. Paris: Gallimard, 1967-1992.
- PIERCE, Charles Sanders. *Écrits sur le signe*. Paris: Seuil, 1978.
- _____. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PRIGOGINE, Ilya. *As leis do caos*. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.
- _____. *O fim das certezas*. São Paulo: Ed. UNESP, 1996.
- READ, Herbert. *História da pintura moderna*. São Paulo: Ed. Círculo do Livro, 1974.
- SIMONDON, Gilbert. *L'invention dans les techniques : cours et conférences*. Paris: Éditions du Seuil, 2005.
- _____. *The genesis of the Individual*. New York: Zone, 1992.
- SIMONDON, Gilbert. *L'individu et sa genèse physico-biologique : l'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Paris: PUF, 1995.
- _____. *L'individuation psychique et collective*. Paris: Aubier, 1989.
- SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- _____. *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris: PUF, 1990.
- SPINOZA, Baruch. *Ceuvres Completes*. Paris: Gallimard, 1954.
- SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon: a brutalidade dos fatos*. São

Paulo: Cosac & Naify, 2001.

UEXKÜLL, Jacob Von. *Dos animais e dos homens*. Lisboa: Livros do Brasil, 1989.

ULPIANO, Claudio. *O pensamento de Deleuze ou a grande aventura do espírito*.

1998. 265 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1998.

VERNANT, J.P. *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: EDUSP, 1973.

_____. *O Universo, os Deuses, os Homens*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar.

São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VERSTRAETEN, Pierre. Deleuze, Gilles. In: *Encyclopédie Philosophique Universell*.

Paris: PUF, 1999.

VIRILIO, Paul. *L' Art du moteur*. Paris: Galilée, 1993.

WHITE, Kenneth. *L' Esprit nomade*. Paris: Bernard Grasset, 1987.

WHITEHEAD, Alfred North. *Procès et Réalité* : essai de cosmologie. Paris: Éditions Gallimard, 1995.

WÖLFFLIN, Heinrich. *A arte clássica*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *Conceitos fundamentais de história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

WORRINGER, Wilhelm. *A arte gótica*. Lisboa: 70, 1992.

ZOURABICHVILI, François. *Deleuze: une philosophie de l'événement*. Paris: PUF, 1994.

ZOURABICHVILI, François . *Le vocabulaire de Deleuze*. Paris: Ellipses, 2003.

_____; SAUVANARGUES, A.; MARRATI, P. *La philosophie de Deleuze*. Paris: PUF, 2004.