Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Pedro Fraga dos Santos

Rostificação e Desrostificação pelas vias da arte segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari

Rio de Janeiro

2023

Pedro Fraga dos Santos

Rostificação e Desrostificação pelas vias da arte segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari

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

Orientador: Prof. Dr. Fernando Maia Freire Ribeiro

Rio de Janeiro

2023

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

S237 Santos, Pedro Fraga dos.
Rostificação e Desrostificação pelas vias da arte segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari / Pedro Fraga dos Santos. – 2023.
101 f.

Orientador: Fernando Maia Freire Ribeiro.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Institu
to de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Filosofia – França – Teses. 2. Arte – Teses. 3. Subjetividade – Teses. 4. Significação (Filosofia) – Teses. I. Ribeiro, Fernando Maia Freire. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 1:7

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

_____ _____

Assinatura Data

Pedro Fraga dos Santos

Rostificação e Desrostificação pelas vias da arte segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari

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

Aprovada em 15 de dezembro de 2023.

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Fernando Maia Freire Ribeiro (Orientador)

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

_____

Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cruz

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

_____

Profª. Drª. Veronica Miranda Damasceno

Universidade Federal do Rio de Janeiro

_____

Profª. Drª. Dirce Eleonora Nigro Solis

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

_____

Profª. Drª. Ana Lúcia Machado de Oliveira

Instituto de Letras - UERJ

Rio de Janeiro

2023

DEDICATÓRIA

Em memória de James Arêas.

AGRADECIMENTOS

Ao professor James Arêas (*In memoriam*), que não só possibilitou, com suas aulas na UERJ, a abertura de um novo território para que a Filosofia pudesse florescer, mas que também guiou filosoficamente e afetivamente o pensamento de algumas gerações de estudantes.

A Fernando Maia pela leitura atenta da tese e pelos frutíferos comentários e orientações que permitiram o engrandecimento desta.

A Roberto Cruz pelas infinitas conversas, que não só estimulam o pensamento, mas que permitem uma travessia entre as fronteiras da Arte e da Filosofia.

A Dirce Eleonora, a Eduardo Cruz, a Verônica Damasceno e a Ana Lúcia Oliveira pela leitura atenta da tese e por seus comentários.

A Julia Ferreira Fraga por ter sido o ouvido atento e amoroso em momentos de insegurança no preparo da tese. Agradeço ainda pela meticulosa revisão dos originais.

A Paulo Henrique Coutinho, a Vladimir Seixas e a André Luz pela amizade de sempre.

A Maria Ferreira Fraga, a Mariana Fraga. a Mia Fraga e Emmanoel Pires por todo carinho e amor.

“Sim, o rosto tem um grande porvir, com a condição de ser destruído, desfeito. A caminho do assignificante, do assubjetivo. Mas ainda não explicamos nada do que sentimos.” *Deleuze e Guattari.*

RESUMO

SANTOS, P. F. dos. *Rostificação e Desrostificação pelas vias da arte segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari.* 2023. 101 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Embora Gilles Deleuze e Félix Guattari não sejam os primeiros a tratar do problema do rosto como campo expressivo dos afetos, eles lhe darão um novo entendimento sob duas vias: os rostos concretos e a rostidade como máquina abstrata. A primeira via implica três condições que o rosto carrega (afetividade, individuação e socialização) e a segunda diz respeito a dois eixos (subjetividade e significação). Este trabalho parte do caminho aberto por esses pensadores e afirma que a Arte e a Filosofia seriam capazes, através de seus próprios meios de criação, de desfazer o rosto. Nesse sentido, elas abririam caminhos para novas experimentações fora do modelo significacional, em Arte, e afastado do modelo subjetivo, em Filosofia. Teríamos, portanto, campos afetivos fora das afecções e conceitos filosóficos que não remetem a uma Filosofia do sujeito. Ao longo deste trabalho verificaremos como desfazer os rostos, implica, então, a abertura de novos caminhos para a Arte e para a Filosofia e os perigos que se encontram nessa travessia.

Palavras-chave: Rostidade. Rosto. Arte. Afetos. Conceitos.

ABSTRACT

SANTOS, P. F. dos. *Rostification and derostification through art according to Gilles Deleuze and Félix Guattari.* 2023. 101 f. Tese (Doutorado em Filosofia)- Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Although Gilles Deleuze and Félix Guattari were not the first to deal with the problem of the face as an expressive field of affect, they gave it a new understanding in two ways: concrete faces and the face as an abstract machine. The first way involves three conditions that the face carries (affectivity, individuation and socialization) and the second concerns two axes (subjectivity and signification). This work starts from the path opened up by these thinkers and claims that Art and Philosophy would be capable, through their own means of creation, of undoing the face. In this sense, they would open up paths for new experimentations outside the significational model in Art and away from the subjective model in Philosophy. We would therefore have affective fields outside of affections and philosophical concepts that do not refer to a philosophy of the subject. Throughout this work, we will see how undoing the faces implies opening up new paths for Art and Philosophy and the dangers that lie in this journey.

Keywords: Faciality. Face. Art. Affects. Concepts. Philosophy.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Do filme Persona	93
Figura 2 -	Triptych, 1976	94
Figura 3 -	Máquina de Goldberg	95
Figura 4 -	O escultor de máquina	96
Figura 5 -	The boy and the machine	97
Figura 6 -	O chamado dos apóstolos Pedro e André	98
Figura 7 -	Sem título	99
Figura 8 -	Self Portrait	100
Figura 9 -	Triptych, 1944	101

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	**DAS FORMAÇÕES E DEFORMAÇÕES À DISSOLUÇÃO DO ROSTO NO CINEMA**	15
1.1	**O rosto vai ao cinema**	15
1.2	**Como Deleuze prolonga o universo cinematográfico em Matéria e Memória?**	17
1.3	**O rosto- entidade e os espaços- quaisquer**	22
1.4	**A dissolução do rosto: das afecções aos afetos puros**	33
2	**O ROSTO LINGUÍSTICO E A DESROSTIFICAÇÃO LITERÁRIA: ASSIGNIFICÂNCIA E ASSUBJETIVIDADE EM PROUST E KAFKA**	41
2.1	**O inconsciente maquínico: colapso da significação e da subjetividade**	41
2.2	**A semiótica de Proust: desfazer o rosto pela literatura**	44
2.3	**Fragmentação e individuação na Recherche: uma máquina literária transversal telescópica**	51
2.3.1	Kafka: linhas de fuga e o agenciamento coletivo de enunciação.....	53
3	**MÁQUINAS CONCRETAS E ABSTRATAS: O CRISTO E A POLÍTICA DO ROSTO**	57
3.1	**Da estrutura às máquinas abstratas: o mecânico, o maquínico e o rosto**	57
3.2	**Máquinas concretas e abstratas: o rosto não é universal**	65
3.3	**"Sigam-me e eu os farei pescadores de homens": o rosto é o Cristo** ...	70
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
	REFERÊNCIAS	86
	ANEXO A - Figuras	93

INTRODUÇÃO

Seja em seus trabalhos solos ou conjuntos, Deleuze e Guattari debruçaram-se, muitas vezes, sobre a questão da rostidade (*visagéité*). Mas o que é a rostidade? Qual é a sua relação com a arte? Por que tal insistência nesse problema? Nossa hipótese é que, para Deleuze e Guattari, o sistema da rostidade, constituído por um eixo de significância e outro de subjetivação, tem a possibilidade de se apagar ou de se desorganizar. O primeiro plano do cinema, o retratismo das artes plásticas e os textos literários parecem percorrer uma mesma linha reencontrada por Deleuze e Guattari. Trata-se de uma viagem rumo à experimentação na assignificância e no assubjetivo do esfacelamento do rosto.

Perguntamo-nos: qual é a necessidade dessa empreitada? É que, por um lado, os artistas deparam com significâncias pré-estabelecidas que não estão à altura das problematizações de seu tempo. Trata-se dos clichês e das afecções subjetivas que os impedem de produzir o novo. Por outro, os filósofos encontram o senso comum e o bom senso, presentes no seio da própria Filosofia. Somente rompendo com a rostidade, será possível produzir novos conceitos em Filosofia e novos afetos em Arte que ensejam novos modos de pensar. Produzir novas possibilidades de vida com a arte, por meio de blocos de sensações, que aparecem em função de afetos libertos das amarras das significâncias pré-estabelecidas e afirmar um pensamento sem rosto é o caminho de construção de liberdade encontrado por Deleuze e Guattari pelas vias da Filosofia e da Arte.

Para estudar os desenvolvimentos e implicações desse apagamento do rosto, dividimos o presente trabalho em três partes. Estas não seguem uma ordem de análise cronológica nas obras dos dois pensadores, todavia constroem uma ordenação que busca melhor abordar nosso problema e torná-lo mais claro.

Nesse sentido, em nosso primeiro capítulo, começamos pelas análises de Deleuze em *Imagem-movimento*[1] e percebemos como o uso do *close*, isto é, do rosto, no cinema realista, (os *westerns*, os filmes históricos, os documentários, os filmes psicossociais, o cinema *noir*) traz *três* funções: produzir *comunicação*, produzir *socialização* e produzir *individuação*.

O rosto comunica o quê? Comunica o seu *próprio* comportamento. O rosto é um *comunicador* do comportamento que o personagem tem naquele momento – sabendo-se que o *comportamento* tem como constituição a *variação* de *sentimentos*; que ele *se constitui* pela *alteração* dos nossos sentimentos. Então, cada personagem – dentro de um campo social –

[1] DELEUZE, G. *Cinema 1: A imagem-movimento*. Editora 34. 1ª Edição. 2018. Remetemos aos dois capítulos que vão do rosto como suporte das paixões da alma à sua dissolução em espaços-quaisquer.

executa essa prática de comportamento. Assim, quando os personagens e os espectadores se encontram com um rosto, eles sabem ler se é *agressivo,* se é *cordial*, se é *social*, se é *simpático*, se é *antipático* etc. E, de outro lado, um rosto é sempre *socializante* e *socializado* – no sentido de que o rosto está *agregado* a um determinado campo social. Sendo socializante, o rosto traz determinadas características que pertencem ao campo social em que ele está. E, por fim, o rosto no cinema traz para nós a sua principal característica que se chama *individuante.* Essa individuação é o que permite que não se confunda um rosto com os demais, essa é *exatamente* a característica que marca a presença da nossa personalidade.

O desconforto que alguns cineastas trariam, segundo Deleuze, é o do rosto que perderia suas características e daria lugar à expressão de um afeto puro ou desnudado, isto é, não se trata mais de um sentimento que responde a uma determinada situação dada (afecções), mas da expressão de um afeto singular. O rosto ganharia, portanto, uma imagem expressiva e não mais representativa.

Essa tarefa de abalo do rosto, no entanto, não é simples. Sua redundância com traços comunicativos, socializantes e individuantes é, ela mesma, o clichê com o qual o artista depara diante da possibilidade da fabulação criadora. Ou seja, os clichês são a insistência dos traços de rostidade sob a forma da significância e da subjetivação.

Em nosso segundo capítulo, o estudo dos textos de Félix Guattari presentes em o *Inconsciente Maquínico* (GUATARRI, 1988), leva-nos à compreensão de como a literatura de Proust, com suas semióticas mistas, e a literatura de Kafka, com seu agenciamento coletivo de enunciação dentro do rizoma, impedem não só o significante e as interpretações, mas engendram, também, novas individuações. O rizoma, encontrado em Kafka e estudado por Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs,* libera o signo da teoria linguística da significação e da estrutura. Nele, os traços semióticos não estão necessariamente ligados a um traço linguístico, mas a cadeias semióticas de toda natureza que se conectam a modos de codificação muito diversos. (ecológicos, cósmicos, políticos etc.). Embora um signo nunca esteja isolado, isso não quer dizer que ele faça parte de um sistema fechado. Na verdade, como veremos, é bem ao contrário. Essas conexões fazem-se em sistemas abertos, heterogêneos e em desequilíbrio.

De *Swann* à *Metamorfose*, algo se passa. O rosto abandona seus traços sociais e representativos para ganhar uma natureza expressiva. A questão não é mais de imitar um rosto, pela via da representação, mas de liberar as intensidades inumanas no homem. São experimentações no campo das artes que dissolverão o rosto em nome do novo. Essas experimentações não apenas afetam os leitores, mas também aqueles que escrevem. Os

exemplos de Guattari multiplicam-se na literatura, na arquitetura, na música, na pintura, no cinema etc. Enfim, desrostificar implica a tríplice conjuração das percepções, das afecções e das opiniões rumo aos devires não humanos no homem e às paisagens não humanas na natureza.

Nosso terceiro capítulo dedica-se ao estudo da relação entre o muro branco e os buracos negros em *Mil Platôs.* Por um lado, o conceito de buraco negro, que tem sua origem na astronomia, vai despertar questões que nos parecem alinhadas aos capítulos anteriores. Como sair de um buraco negro? Como emitir algo do fundo de um buraco negro? Por outro, o muro branco, como tela que precisa ser perfurada, também está em consonância com nossa pesquisa. Como limar o muro e fazer uma linha de fuga passar? Sem dúvida, os dois conceitos atraem um ao outro para formar um rosto.

Não bastará, como veremos, reformar o muro ou, por assim dizer, pintá-lo para o rebater sobre fórmulas já gastas dentro da Arte e da Filosofia. A questão é: Como produzir o novo? Como fazer novas composições com a vida? Nesse sentido, é preciso desrostificar.

O terceiro capítulo, dividido em duas partes, estuda primeiramente as condições de aparecimento do rosto concreto. Quais são as condições para que ele apareça e se afirme? Por mais estranho que possa parecer, por que ele não está dado de saída? Nossa resposta vai no sentido de que é necessária uma semiótica mista do estrato subjetivo e do estrato significante para a formação dessa concretude. Esses dois estratos serão os responsáveis por atualizar um rosto. A tese de Deleuze e Guattari consiste justamente em dizer que essa formação do rosto coincide com uma dada realidade dominante e que, portanto, nem todas as sociedades têm rosto.

Essa conclusão nos levará a uma problematização da rostidade em termos políticos. A máquina abstrata aparece justamente em função de coordenadas sociais, históricas, econômicas etc. e seleciona expressões subjetivas. Nossas análises passam, então, a ter uma compreensão dos signos ligados a uma marcação de poder específica. Aprofundamos, portanto, as investigações, ao nos enredarmos nas análises de *Mil Platôs, Ano Zero-Rostidade.* Ali, Deleuze e Guattari analisam como, a partir do ano zero, o buraco negro da subjetividade passará a selecionar, dentro de um sistema, todo aquele que não está em conformidade ou apresenta ares suspeitos. Conformidade com o quê? O rosto e a palavra do Cristo serão exatamente os marcadores de poder levados pelo cristianismo, para a Europa, e se tornarão o padrão de referência de todo e qualquer processo de captação de desviança. Por que o Cristianismo? É que o Cristianismo produz um arquivo audiovisual altamente persuasivo. Trata-se da construção de um eu-coletivo, como o homem branco europeu. Há um verdadeiro

artifício de seleção binária de padrões do que esta máquina considerará como sendo a normalidade. O racismo, por exemplo, se exerce por especificações das variações de desvianças desse homem branco.

> O rosto Homem branco integra em ondas cada vez mais excêntricas e retardadas os traços que não são conformes, ora para tolerá-los em determinado lugar e em determinadas condições, em certo gueto, ora para apagá-los no muro que jamais suporta a alteridade (é um judeu, é um árabe, é um negro, é um louco..., etc) (DELEUZE; GUATARRI, 1999, p.41).

De fato, o rosto, hoje, ainda serve para definir um determinado modo de dominação que corresponde à inscrição histórica do capitalismo. Essa máquina abstrata, que em certa medida funcionava no sistema disciplinar e que, lentamente, passa a um sistema de controle, conjura a multiplicidade semiótica de experimentação em nome de uma semiologia empobrecida, cujas paisagens são produzidas e reconhecidas não só nas relações binárias e antropomórficas nas quais nos inserimos, mas também nos clichês televisivos, cinematográficos e artísticos com os quais nos acostumamos, como exemplificam Deleuze e Guattari:

> Rosto de professora e de aluno, de pai e de filho, de operário e de patrão, de policial e de cidadão, de acusado e de juiz ("o juiz tinha um ar severo, seus olhos não possuíam horizonte..."): os rostos concretos individuados se produzem e se transformam em torno dessas unidades, dessas combinações de unidades, como esse rosto de uma criança rica no qual já se discerne a vocação militar, a nuca de um aluno da escola militar de Saint-Cyr (DELEUZE; GUATARRI, 1999, p.40).

Se a Filosofia e a Arte enfrentam dificuldades em criar meios de resistir às significações e às paixões enfraquecidas, é porque seus falsos pretendentes, com novas construções audiovisuais, os assolam com suas táticas de persuasão e seus sequestros de conceitos. Obviamente, isso não passa despercebido por Deleuze e Guattari:

> De provação em provação, a filosofia enfrentaria seus rivais cada vez mais insolentes, cada vez mais calamitosos, que Platão ele mesmo não teria imaginado em seus momentos mais cômicos. Enfim, o fundo do poço da vergonha foi atingido quando a informática, o marketing, o design, a publicidade, todas as disciplinas da comunicação apoderaram-se da própria palavra conceito e disseram: é nosso negócio, somos nós os criativos, nós somos os conceituadores. Somos nós os amigos do conceito, nós os colocamos em computadores. Informação e criatividade, conceito e empresa: uma abundante bibliografia já... O marketing reteve a ideia de uma certa relação entre o conceito e o acontecimento; mas eis que o conceito se tornou o conjunto das apresentações de um produto (histórico, científico, artístico, sexual, pragmático...), e o acontecimento, a exposição que põe em cena

> apresentações diversas e a "troca de ideias" à qual supostamente dá lugar (DELEUZE; GUATARRI, 2000, p. 19).

Caberá à Filosofia, com sua criação conceitual, resistir à comunicação, e à Arte, com a captação de afetos puros que extrapolam as afecções e as percepções, inventar um novo mundo. Não há dúvida de que os devires inumanos, os devires animais e os devires imperceptíveis serão capazes de engendrar um pensamento potente e novo.

Desfazer um rosto, no entanto, não é uma aventura de fim de semana. Em nossas considerações finais, investigaremos o que esse processo acarreta. Há, sem dúvida, o risco da loucura sem nossos muros brancos significantes e nossos buracos negros subjetivos. Se Gregor Samsa não traz mais a inscrição de signos sobre a tela branca ou o alojamento da consciência em buracos negros, não é porque mergulhou demasiado rápido num processo arriscado de total desestratificação? Esperamos, enfim, que nossas pesquisas possam avaliar esses riscos e esse processo de liberação da vida.

O que justifica, portanto, o nosso trabalho, e que parece estar no cerne das preocupações filosóficas de Deleuze e Guattari, são ao menos duas questões, que atravessaremos em nossa escrita: como desfazer o rosto em nome da criação do novo? O que implica esse caminho para o assubjetivo e o assignificante?

Para isso, acreditamos, é necessária a prudência e os recursos da arte, e da mais elevada arte. É preciso cercar-se de literatura, de imagens, de música para experimentar novos regimes de signos, pois, como afirmam Deleuze e Guattari,

> ...é pela escrita que nos tornamos animais, é pela cor que nos tornamos imperceptíveis, é pela música que nos tornamos duros e sem recordação, ao mesmo tempo animal e imperceptível: amoroso. Mas a arte nunca é um fim, é apenas um instrumento para traçar as linhas de vida, isto é, todos esses devires reais, que não se produzem simplesmente na arte (DELEUZE; GUATARRI, 1999, p. 57).

1 DAS FORMAÇÕES E DEFORMAÇÕES À DISSOLUÇÃO DO ROSTO NO CINEMA

1.1 O rosto vai ao cinema

A presente tese, elaborada a partir dos trabalhos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, defende a ideia de que o rosto, seja ele humano ou não, teria a possibilidade de apagar-se em função do trabalho do artista. Este processo não corresponderia à decadência ou à morte da obra de arte, mas a uma nova possibilidade de expressividade dos afetos nela contidos.

O estudo da obra de Deleuze *Cinema 1: A imagem-movimento* não só nos aponta essa via de leitura como também abre as portas para a compreensão de que, no segundo tomo, *Cinema 2: A imagem-tempo*, sejam apresentadas novas experimentações com os afetos. O primeiro capítulo desta tese está, portanto, inteiramente baseado nesses dois tomos.

Mas, afinal, o que é um rosto? Ao longo da História, os fisiognomonistas se atribuíram a tarefa de conhecer o rosto. A fisiognomonia seria a ciência pela qual as condições dos homens são conhecidas pelo rosto, que revela e desnuda o coração. Por ela, seríamos capazes de conhecer os pensamentos e as cogitações interiores. Conforme a narrativa de Cícero no *De fato*, o grande fisiognomonista grego Zópiro, na antiguidade, teria visto um retrato de Sócrates, apresentado por seus discípulos, e teria feito as seguintes considerações: “Este homem deve ser enganador, finório, sensual; é alguém que ama a fornicação.” (CÍCERO, V, p.10). Essa afirmativa gerou a indignação dos discípulos, que foram relatá-la ao filósofo. Para o espanto de todos, Sócrates afirmou o seguinte: “Zópiro tem razão, esse é o efeito de meu caráter. Mas, quando vi que minhas disposições eram más, impedi-me de segui-las e a razão venceu minhas paixões. O filósofo cuja razão não comanda os impulsos não é filósofo.” (CÍCERO, V, p.10).

Como bem notam Courtine e Haroche (COURTINE, 2016), da antiguidade à modernidade, pensadores não hesitaram em analisar as relações entre o rosto, a alma e o corpo. Segundo esses especialistas, o rosto expressa signos que são passíveis de serem interpretados. Os tratados são inspirados pela morfologia, por analogias que comparam o homem ao animal ou ainda por uma complexa relação com a astrologia. Decerto, há uma longa travessia pelas artes até que o rosto chegue ao cinema. Mais recentemente, a linguística e a psicanálise desenvolveram longas análises a respeito do cinema e do rosto. A primeira compreendeu, muitas vezes, o cinema como uma linguagem verbal/não-verbal ou uma língua. Christian Metz, por exemplo, dizia:

> Um filme é sempre mais ou menos entendido. Se, porventura, não for entendido, será consequência de circunstâncias particulares e não do mecanismo semiológico do próprio cinema. Evidentemente, o filme enigmático, como a palavra enigmática, o filme extraordinário, como o livro extraordinário, o filme rico demais ou novo demais, como o enunciado rico ou novo demais, podem perfeitamente se tornar inteligíveis. Mas o filme como "linguagem" é sempre entendido -, a não ser por sujeitos anormais que não entenderiam melhor, e às vezes muito menos, um outro discurso que não fílmico; a não ser por sujeitos cegos, atingidos (como surdos para a palavra) de uma enfermidade seletiva que bloqueia o acesso ao significante; a não ser, enfim, nos casos em que a própria substância de que é feito este significante se encontre materialmente danificada: a película do filme velho, amarelecida, riscada, ilegível; assim como o orador por demais rouco acaba por não ser mais entendido. (METZ, 1972, p.52-90).

A partir dessa compreensão, muitos estudiosos do cinema insistirão em utilizar as figuras de linguagem, dentro de um modelo narrativo, para interpretar os filmes. O rosto, por exemplo, seria uma sinédoque (*pars pro toto*). Ele seria destacado de um conjunto, ou arrancado de um conjunto fílmico do qual faria parte.

A psicanálise, por sua vez, vê no rosto um objeto parcial e interpreta nele um fracionamento ou corte que precisará ser reconciliado com a continuidade do filme. Haveria, então, na imagem, uma estrutura do inconsciente passível de castração.

Se é verdade, por um lado, que Deleuze não ignora as análises precedentes, por outro, sua preocupação é entender quais são as novidades que o próprio cinema produz. Em outras palavras, que tipo de imagem o rosto suscita no cinema para que o filósofo francês nos conduza a uma problematização anormal, ou melhor dizendo, diferente? Para responder a essa questão, é preciso acompanhar os agenciamentos que Deleuze faz entre a semiótica de Peirce, que possui uma independência em relação ao modelo linguístico, e a classificação das imagens de Bergson. Trata-se, portanto, de investigar as imagens-signos suscitadas pelo cinema.

De que modo Peirce se diferencia dos linguistas tradicionais? Enquanto a semiologia de inspiração linguística suprime a noção de imagem e a de signo, pois os reduz a meros enunciados a serem interpretados como sintagma, paradigma e significante, imobilizando, assim, o movimento, a classificação dos signos e das imagens, a de Peirce preserva o tempo e o automovimento próprio do cinema. A semiótica exige uma nova classificação dos signos irredutível à ordem da significação e da análise tradicional do discurso, pois as imagens são complexos de sensações não redutíveis a uma significação discursiva, mas que estimulam o pensamento. Passar de uma experiência sensorial (auditiva, visual) aos dados do problema que coloca essa imagem, sem a traduzir em dados discursivos, nem a reduzir aos modelos da

interpretação, da analogia imaginária ou da correspondência simbólica, é isso o que busca a semiótica.

A ideia de Deleuze é, portanto, compor um agenciamento com Bergson e Peirce, para realizar uma história natural do cinema formada por imagens e signos. Isto nos levará, portanto, a expor os motivos pelos quais a teoria deleuzeana do rosto difere em grande parte das precedentes.

1.2 Como Deleuze prolonga o universo cinematográfico de *Matéria e Memória*?

É no primeiro capítulo de *Matéria e memória* (BERGSON, 1999) que encontramos um universo acentrado de imagens. Este se constitui como um verdadeiro labirinto, no qual umas imagens reagem sobre as outras, em movimentos aberrantes, por todas as partes ou todos os lados. Apesar das ressalvas de Bergson relativas ao cinema, considerado na *Evolução criadora* como uma realidade ilusória da matéria fluente, segundo Deleuze, o universo bergsoniano das imagens, no qual a matéria, o movimento e a imagem possuem tríplice identidade, coincide com a própria novidade produzida pelo cinema. Aqui não se trata de uma discordância ou mal-entendido entre os dois pensadores, mas de um esclarecimento. Enquanto Bergson parece falar do cinema, ou melhor dizendo, do cinematógrafo, ele tem razão em considerá-lo como uma verdadeira máquina zenoniana, isto é, como cortes imóveis da realidade sendo colocados artificialmente em movimento. As identidades (matéria ≡ imagem ≡ movimento), que Deleuze encontra no primeiro capítulo de *Matéria e memória*, dizem respeito, no entanto, ao cinema pós-cinematógrafo.

Dentro desse universo acentrado, vão surgir imagens muitos especiais capazes de receber movimentos específicos em determinadas partes. Essas imagens vivas, por assim dizer, realizam percepções e ações. Elas desenvolvem um contato sensório-motor, centralizam seu movimento em função da percepção com o seu meio circundante. Promovem *enquadramentos* dessas ações sofridas, podendo reagir imediatamente ou, em função de um intervalo, retardar as reações. É próprio do domínio do vivo esse retardamento, nos diz Bergson, são as suas afecções. Estamos, portanto, diante dos três tipos de imagens propriamente bergsonianas: a imagem-percepção, a imagem-ação e a imagem-afecção. O sistema sensório-motor é definido por esse tríplice registro de imagens.

Embora a imagem-afecção possa ser considerada como um componente das outras imagens, ela possui uma peculiaridade que aqui nos interessa. É que, constantemente inibidas

pela consciência prática e útil do momento presente, isto é, pelo equilíbrio sensório-motor de um sistema estendido entre a percepção e a ação, as afecções aguardam simplesmente que uma fissura se manifeste entre a impressão atual e o movimento concomitante para se *expressar*. Sobre a afecção, diz Deleuze: "Ela surge no centro de indeterminação, isto é, no sujeito, entre uma percepção perturbadora sob certos aspectos e uma ação hesitante." (DELEUZE, 2018, p.109). Uma vez que os movimentos do corpo se encontram, na imagem-afecção, como que soterrados numa interioridade, o problema não é mais de ação, mas de *expressão* e esta se dá exatamente no rosto. Chegamos a uma das novidades e um dos prolongamentos que Deleuze promove em relação às análises bergsonianas.

O primeiro plano do cinema, o rosto, é o plano expressivo dos afetos. Bergson havia definido o afeto como uma tendência motora sobre um nervo sensível ou, para dizer como Deleuze, "...uma série de micromovimentos sobre uma placa nervosa imobilizada." (DELEUZE, 2018, p.142). O rosto é exatamente essa placa que sacrifica o essencial da mobilidade global do corpo, mas que é capaz de recolher ou exprimir todo tipo de pequenos movimentos intensivos que constituem o afeto. A imagem-afecção é uma tendência motora registrada em uma superfície receptiva, uma imagem de uma porção da própria imagem viva à medida que ela absorve o movimento externo e expressa uma qualidade pura. Bergson argumenta que as sensações e os sentimentos corporais em geral, ou afecções, são qualitativamente distintos das percepções, embora a sensação/afecção tenha uma relação necessária com a percepção e, de fato, sempre a acompanhe. Quando um movimento externo incide sobre a superfície de uma ameba, por exemplo, o organismo inteiro responde a esse movimento. A superfície da ameba, como um todo, é um órgão perceptual, um órgão sensorial e um órgão motor. Em organismos mais complexos, há uma especialização de tecidos, em que alguns registram movimentos externos enquanto permanecem imóveis, e outros executam atividades motoras. Nos seres humanos, os olhos e os ouvidos são receptores relativamente imóveis de movimentos externos, enquanto as pernas são órgãos de locomoção. Quando um feixe de luz fere o olho ou um estrondo sonoro fere o ouvido, o olho ou o ouvido sentem dor porque estão deparando com um movimento externo ao qual não podem responder com movimento motor. Sua dor expressa seu esforço em vão para escapar e, nesse sentido, sua dor é uma espécie de tendência motora em um nervo sensível.

O rosto se expressa, então, por dois polos vivos: ele é uma superfície receptiva e um conjunto de micromovimentos intensivos. Neste sentido, uma imagem apresentará o seu caráter afetivo toda vez que ela comportar essas duas características. Pouco importará se ela

se apresentar como um relógio ou como uma mão, estes serão rostificados[2] num plano fechado (*close-up*). Havíamos falado da peregrinação do rosto pelas artes até chegar ao cinema. A pintura, nota Deleuze, habituou-se a variar entre esses dois polos. Ao retratar o rosto,

> Ora o pintor apreende o rosto como um contorno, numa linha envolvente que traça o nariz, a boca, a borda das pálpebras e até a barba e a touca – é uma superfície de rostificação. Ora, ao contrário, ele opera por traços dispersos tomados na massa, linhas fragmentárias e quebradas que indicam aqui o estremecimento dos lábios, ali o brilho de um olhar, e que comportam uma matéria mais ou menos rebelde ao contorno – são traços de rostificação (DELEUZE, 2018, p.143).

Deleuze convoca dois teóricos das paixões do século XVII para entender como os afetos são expressos. De um lado, temos a conferência do pintor Charles Le Brun proferida na Academia Real de Pintura e Escultura em 1668. De outro, temos *As paixões da alma* de René Descartes de 1649. O que interessa a Deleuze na pintura de um e na filosofia do outro? É que ambos trabalham com a ideia de *admiração*. De que trata tal ideia? Ela opera a relação entre os dois polos do rosto. A admiração ou espanto pressupõe um estado de imobilidade diante de algo e, à medida que o rosto se fixa em algo, ele vale por seu contorno envolvente. É o rosto que pensa, um rosto qualitativo, diz Deleuze. Mas, ao mesmo tempo, a admiração indica um mínimo de movimento sobre a placa nervosa. Por esse motivo, ela é inseparável da composição de uma série intensiva no rosto.

São Griffith e Eisenstein que farão, inicialmente, essa distinção no cinema. O primeiro plano de Griffith é exposto como um "... contorno puro e doce de um rosto feminino (principalmente o procedimento da íris): Uma jovem pensa em seu marido, em *Enoch Arden* (1911)." (DELEUZE, 2018, p.144). Não se pode concluir daí, no entanto, que esse primeiro polo contenha apenas emoções suaves. Deleuze alerta para o fato de que Griffith opera, também, com fortes paixões refletoras. O polo intensivo, por seu lado, também pode abrigar amor e ternura. É que a admiração, o *Wonder* conservado pelos anglo-saxões, pode alternar os seus polos. Dizia Descartes:

> À admiração une-se a estima ou o desprezo, dependendo de o que admirarmos ser a grandeza de um objeto ou sua insignificância. E podemos assim estimar-nos ou desprezar a nós mesmos; de onde vêm as paixões e em seguida os hábitos de magnanimidade ou orgulho e de humildade ou baixeza (DESCARTES, 2005, p.69).

[2] Conforme alerta a tradutora Stella Senra, da edição brasileira mais recente de *Cinema 1*, existem muitas traduções para este neologismo utilizado por Deleuze. Preferimos adotar, como padrão, o termo rostificada para *visagéifié*.

O que vai determinar a diferença entre os dois polos é que, no rosto intensivo, os traços escapam do contorno, eles ganham autonomia e formam a série que tende a um limiar ou o transpõe.[3] Trata-se de um rosto-traço. É o enquadramento e a montagem dialética de Eisenstein que levam, em *O Encouraçado Potemkim* (1925), vários rostos às séries intensivas e ao paroxismo da explosão revolucionária, ou ainda, em *A linha geral* (1929), quando o os belos traços de rostidade do papa escapam ao contorno e se desfazem em prol de um olhar envelhecido e ressentido. Há aí um salto qualitativo que vai do papa, entendido como um homem de Deus, ao papa que explora os camponeses.

No rosto refletor ou reflexivo, por sua vez, os traços permanecem imutáveis ou petrificados, pois estão reunidos ou unidos sob um pensamento que permanece o mesmo, podendo ser, até mesmo, terrível. Nesse caso, há um encadeamento das imagens, de tal maneira que o rosto, seja ele humano ou não, deve estar associado ao plano seguinte para sabermos o que o personagem pensa. Nesse caso, Deleuze cita *A caixa de Pandora* (1929), de Pabst, no qual o primeiro plano da faca nos prepara para o pensamento de Jack (o estripador). Em outro caso, é a própria montagem orgânica de Griffith que vai conferir uma reunião ou superposição de partes paralelas. Isso se dá na alternância de algo comum a vários objetos diferentes. O rosto refletor das personagens pode expressar o branco de um floco de neve retido por um cílio, mas esse branco é ainda a espiritualidade de uma sutil inocência interior como em *Órfãos da tempestade* (1922).

Enquanto o rosto intensivo exprime uma potência pura, o rosto reflexivo exprime uma qualidade pura, ou seja, algo comum em objetos distintos que vão convergir. A oposição entre esses primeiros planos fica ainda mais evidente quando a analisamos em função da famosa diferença de montagens de Eisenstein e Griffth. Este propunha uma montagem paralela, enquanto aquele substitui essa montagem por uma construção de oposições. A montagem convergente ou concorrente é substituída pela montagem de saltos qualitativos. Não se trata mais de uma montagem meramente orgânica, que impele a imagem para uma convergência. Com Eisenstein, a montagem dialética deve ser também patética, isto é, ela deve marcar a passagem de um termo a outro, de uma qualidade a outra, para que uma nova qualidade, que

[3] É interessante notar o exemplo, dado por Deleuze no curso *Sur le cinéma: l'image-mouvement et l'image-temps*, acerca do tique. “C’est même ça qu’on appellera un tic. Le tic, le tic de visage, c’est très précisément le mouvement par lequel un trait de visagéîté échappe à l’organisation réfléchissante et rayonnante du visage: tout d’un coup quelque chose qui file, la bouche qui part, un œil qui s’en va qui bascule tout ça, qui tente d’échapper à l’organisation qualitative.” In. https://www.webdeleuze.com/textes/303 Nossa Tradução: “Isso é o que chamaremos de tique. O tique, o tique de rosto, é precisamente o movimento pelo qual um traço de rostidade escapa da organização reflexiva e radiante do rosto: de repente algo vai embora, a boca que sai, um olho que se vai que balança tudo isso, que tenta fugir da organização qualitativa.”

nasce da passagem, possa se efetivar por compressão e explosão. Temos, portanto, os dois polos do primeiro plano, nessas diferentes montagens, bem delineados.

Não podemos, no entanto, delimitar esses dois polos do rosto a essa oposição de montagens, pois eles serão expressos ao longo da história do cinema. É o caso do expressionismo de Pabst, em que se passa do *wonderingly* do rosto dos personagens, ao paroxismo de terror em ressonância com o brilho da faca em *A caixa de Pandora*; é o caso, também, da tocante cena final de *Noites de Cabíria* (1957) de Fellini, em que passamos do modo refletor ao intensivo até que o olhar de Giulietta Masina coincida com a própria câmera numa espécie de olhar háptico; um olhar cujos traços escapam ao rosto, para nos tocar, formando uma conexão afetiva.

No que diz respeito a esses dois polos, é preciso ainda considerar dois outros movimentos cinematográficos: o expressionismo e a abstração lírica. No jogo expressionista intensivo de luz e de sombras, o rosto participa de uma série que abala seus contornos e arrasta seus traços. A guerra entre luz e treva, do expressionismo alemão, leva consigo os personagens e seus rostos à danação ou à salvação. As frestas, os estriamentos, causados pelos combates, sejam em persianas ou em bosques, não devem ser entendidos como conciliações, mas como composições ou gradações que marcam a passagem ou a hesitação entre os dois polos do rosto. É o que acontece, por exemplo, em *Os Nibelungos* (1924) de Lang, quando após uma tumultuosa travessia entre claro e escuro, o rosto encontra o limite extremo da série e desposa uma ascensão na luz indivisível ou na qualidade branca. Esse processo também se encontra no mergulho do vampiro nas trevas em *Nosferatu* (1922) de Murnau. Diz Deleuze: “Ele (o rosto) reencontra seu contorno firme e passa para o outro polo, vida do espírito ou vida espiritual não psicológica”. (DELEUZE, 2018, p.149). É a ascensão ou queda na vida inorgânica das coisas. Vai-se, portanto, da intensidade para a reflexão ou vice-versa.

Já na escola da abstração lírica, de que o diretor Josef von Sternberg é pioneiro, o branco e o preto não entram em luta, mas se alternam. De certo modo, considerado por Deleuze como um herdeiro do pensamento da teoria das cores de Goethe, Sternberg vai abusar da relação da luz com o branco, com o translúcido ou o transparente numa espécie de antiexpressionismo. Ao usar uma miríade de tonalidades de branco no espaço, o diretor cria uma reflexão pura. Trata-se de uma textura da imagem composta de luz. Os filmes produzidos com a atriz Marlene Dietrich indicam bem esse processo reflexivo. A atuação afetiva de Dietrich é inteiramente marcada pelo cuidado de Sternberg com a luz. As palavras de Sternberg demonstram bem como ele foi encontrando essas gradações e efeitos de luz:

> As luzes têm de vir de algum lugar, de uma direção da qual ela viaja por um objeto para rebater em algum lugar remoto, no qual ela pode se esconder e virar sombra. Com o advento da luz artificial, o alcance do poder dramático se torna ilimitado, e também a margem de erro. Quanto mais luz há, mais capaz seu usuário deve ser. As luzes podem ser amigáveis umas com as outras, antagônicas umas com as outras, ou pior, duplicar a função umas das outras e então os raios não mais portam a beleza, mas carregam confusão. [4]

Esses locais reduzidos em que a luz rebate, numa trama de influência oriental e que aparecem desde o início de *The Saga of Anatahan* (1953), fazem-nos passar de um plano geral para o plano do rosto por uma espécie de véu ou cortina. É por meio desse véu que ocorrerá a concentração de branco e luz. E o que vai acontecer? Nesse meio apertado, Sternberg prende o rosto, de tal maneira entre o fundo branco e o véu, que os próprios traços de rostidade e os contornos parecem desaparecer no meio branco.

Em Sternberg, não se forma um espaço háptico de intensidade e conexão afetiva, como no olhar voltado para a câmera na cena final de *Noites de Cabíria*, contudo, há um espaço reflexivo com tendência à refração da luz. Isso se dá quando o próprio rosto reflete a luz em direção à câmera. Ali, há uma mudança de natureza e o rosto passa, então, ao polo intensivo. Conforme afirma Deleuze: “Eu diria ao mesmo tempo que, pelo efeito da refração, Stenberg recupera toda a série de intensidades, ao mesmo tempo que o espaço em branco circunscrito pelo véu ou pela seda se abre, ou seja, é realmente o espaço onde passamos para a qualidade de branco à potencialidade intensiva de "tudo agora é possível". O mesmo processo se pode verificar em *The Saga of Anatahan* (1953) na cena da punhalada que atravessa a parede de papel.”[5]

1.3 O rosto-entidade e os espaços-quaisquer

A recusa deleuzeana das análises linguísticas e psicanalíticas se dá em função de nada faltar à imagem, isto é, a construção afetiva do filme, expressa no rosto em dois polos, é inteligível em si mesma, não havendo necessidade de transposição. O que ocorre é um processo de mutação do movimento que deixa de ser translação para ser expressão. Para Deleuze, o que é próprio à imagem-afecção é a sua capacidade de abandonar as coordenadas espaço-temporais para fazer surgir um afeto puro. O que isto quer dizer? Quando o primeiro

[4]Nossa tradução de um trecho da entrevista encontrada em:< https://www.youtube.com/watch?v=03hIHq5n42s>. Acesso em: 22 mar 2022.
[5]Fazemos referência ao curso Sur le cinéma: l'image-mouvement et l'image-temps. Disponível em: <https://www.webdeleuze.com/textes/304>.Acesso em: 22 mar 2021.

plano é isolado do meio em que ele se encontra, perdemos rapidamente a referência desse meio para nos concentrarmos unicamente no rosto. A percepção do espaço é abolida. A confusão da psicanálise e da linguística se dá em função de não compreenderem que os objetos em *close* têm expressão, não sendo, portanto, parciais. A perda do referencial espaço-temporal não significa uma incompletude ou castração. As mãos em Bresson e o lacerante de uma faca em Pabst são tão expressivos quanto os traços de rostidade, com apenas detalhes do rosto, ou todo o rosto.

Deleuze retira dos estoicos, e da interpretação que Bréhier lhes dá,[6] a ideia de que: "...as próprias coisas eram portadoras de acontecimentos ideais que não se confundiam exatamente com suas propriedades, suas ações e reações: o cortante de uma faca." É que o afeto se encarna nas coisas, mas não se confunde com elas. Ele é, conforme notaram os filósofos da antiguidade, um exprimido que necessita de algo que o exprima. Está aí a concepção do afeto, como *entidade*, dividido em qualidade e potência. O rosto ou um objeto rostificado é exatamente o local no qual o afeto se encarna e se desenvolve. Nessa operação, nota Deleuze, há sempre uma espécie de variação de dois tempos presentes. No primeiro, há atualização num estado de coisas no qual o filme se desenrola. No segundo, no entanto, há ainda o afeto que não se esgota em sua procura por se exprimir. Deleuze chama esse procedimento de acontecimento. Com efeito, os acontecimentos não são coisas nem estados de coisas, mas efetuam-se nos corpos; não são qualidades nem propriedades, mas exprimem-se em proposições. Por sua vez, os corpos preenchem o ser, mas há ainda um algo a mais: o extra-ser. Este é irredutível ao fenômeno ou à coisa. Irredutível aos corpos e às leis destes, reguladas pelo presente no tempo.

É exatamente o que se passa em *A paixão de Joana d´Arc* (1928), de Carl Dreyer, considerado por Deleuze como um dos grandes filmes afetivos. O enredo se desenrola num meio social histórico dado, que envolve a cólera do arcebispo e o martírio de Joana d'Arc: o processo e a paixão.

> Mas desses papéis e dessas situações só se conservará o necessário para que o afeto se libere e opere suas conjunções, esta "potência" de cólera ou de astúcia, aquela "qualidade" de vítima e de mártir. Extrair a Paixão do processo, extrair do acontecimento esta parte inesgotável e fulgurante que extravasa sua própria atualização, "o cumprimento que jamais se cumpre propriamente. (DELEUZE, 2018, p.169).

[6] Diz Bréhier: "Do mesmo modo, a ação de um corpo, sua força interna, não se esgota nos efeitos que produz: seus efeitos não são um custo para ele e não afetam em nada seu ser. O ato de cortar não acrescenta em nada à natureza e à essência da navalha. Os estoicos colocam a força e, por conseguinte, toda a realidade não nos acontecimentos, nos desdobramentos múltiplos e diversos que realiza o ser, mas na unidade que nele contêm as partes". BRÉHIER, É. *A teoria dos incorporais no estoicismo antigo*. Editora Autêntica. 2012. p.33

Quais são os recursos técnicos que permitem a Dreyer abandonar esse processo de atualização para mergulhar nessa via, por assim dizer, puramente espiritual? O autor desenvolve um método ascético, o que implica uma simplicidade do plano. Há uma diminuição dos elementos visíveis no quadro por uma espécie de rarefação. Dreyer insiste na utilização de panos de fundo alternados em preto ou branco, de forma a constituir um plano achatado, no qual há uma supressão de perspectiva, e na utilização de primeiros planos curtos. São primeiros planos corrediços que proporcionam movimentos contínuos entre o plano médio e o primeiro plano. O que ele deseja com isso é exatamente extrair a paixão, em si, capaz de ressoar com a Paixão de Cristo.

À sua própria maneira, Robert Bresson não utiliza o rosto, mas as mãos para a expressão dos afetos. Os filmes de Bresson são feitos de planos médios, de campos e contracampos, o que marca, então, uma grande diferença em relação aos enquadramentos e montagens de Dreyer. Bresson cria uma espécie de espaço tátil fragmentado que expressa os afetos do ladrão, como podemos perceber em *Pickpocket* (1959) ou em *Un condamné à mort s'est échappé* (1956). Em seus filmes, há a construção de cuidadosas fraturas no espaço de forma a montar arabescos, que deverão ser rearranjados segundo possíveis, como na sequência da Estação de Lyon em *Pickpocket*. David Bordwell mostrou como os filmes de Bresson não usavam a montagem analítica, em que a primeira imagem é um plano geral, seguida de vários primeiros planos (ou planos-detalhes) de partes menores do plano introdutório. Sua montagem é construtiva, às vezes apresentando só os fragmentos de pessoas e espaços, deixando o ambiente maior no fora-de-campo ou mostrando-o parcialmente. Segundo Bordwell, essa prática força o espectador a juntar mentalmente as partes e a imaginar a totalidade[7]. Acrescentaríamos, no entanto, o papel das mãos na conexão do espaço. São elas que ligam afetivamente as imagens.

Como o próprio Bresson atesta, um filme é feito de relações entre objetos, rostos, personagens, mãos e sons de tal modo que ele ganha um ritmo e, portanto, autonomia do modelo representacional emprestado de outras artes. Ele, inclusive, cita sua leitura bergsoniana num procedimento que parece indicar a passagem de um plano puramente de ação ou de automatismo dos comportamentos para um plano de inventividade atmosférica na afecção.[8] Em *Mouchette* (1967), há um plano médio que mostra, inicialmente, as mãos de

[7] Referimo-nos à fala de Bordwell em: *A edição construtiva – Pickpocket de Robert Bresson* em: https://www.youtube.com/watch?v=NjLlvF1oqXE.
[8] Entrevista presente em: https://www.youtube.com/watch?v=wF3LFIU8dsM.

uma atendente da lanchonete lavando copos. Naturalmente supomos ser as mãos de Louisa, que tinha aparecido anteriormente trabalhando ali, porém, a câmera logo se afasta, ampliando o espaço no mesmo plano, e vemos que é Mouchette. As construções afetivas de Bresson manipulam a ambiguidade e a identidade, jogando com a nossa costumeira procura por relações de causas e consequências nos filmes. O que Bresson e outros cineastas vão produzir é um espaço que escapa de suas coordenadas e de suas relações métricas. O espaço se liberará da necessidade do primeiro plano. No cinema de Bresson, o afeto se expressa no próprio plano médio, não havendo mais a determinação de um espaço, pois este tornou-se um *espaço qualquer*. Eles inventam uma espécie de não-lugar (*atopos*) em oposição às determinações do bloco espaço-tempo.

É na classificação das imagens de C. S. Peirce[9] que vamos encontrar um respaldo para compreender esse afeto desterritorializado. Peirce separa as imagens ou signos em duas classificações: A *primeiridade* e a *segundidade*. Esta diz respeito à categoria do real atualizada num modelo sensório-motor de par ação-reação. São os espaços-tempos determinados (meios geográficos e históricos com agentes coletivos ou individuais) nos quais ocorrem as ações. A primeiridade, no entanto, diz respeito à imagem-afecção. “Peirce não esconde que a primeiridade seja difícil de definir, pois é mais sentida do que concebida — ela diz respeito ao novo na experiência, ao fresco, ao fugaz e, no entanto, o eterno.”(DELEUZE, 2018, p.156). Isso se dá, pelo fato de o afeto não se confundir com a sua atualização. Não há uma reação imediata a um estímulo dado de um meio circundante. O que está em jogo aí, também. não é a representação de um afeto como sensação, sentimento ou ideia, mas a qualidade ou a potência dessas manifestações. É a sua potência expressiva.

Se, por um lado, por exemplo, os enquadramentos de Pabst nos apresentam os personagens e os objetos supostamente reais, com caracteres individuados e papéis sociais, com seus usos, conexões reais entre esses objetos e essas pessoas — em suma, todo um estado de coisas atual, há também o brilhante da luz sobre a faca, o cortante da faca sob a luz, o terror, a resignação de Jack, o enternecimento de Lulu. Eis, aí, puras qualidades ou potencialidades singulares, puros "possíveis" de certo modo.

Segundo Deleuze, Maine de Biran nos alertava para essas afecções puras ilocalizáveis e sem relação com um eu. O filósofo teria tido uma importante influência na obra de Peirce com o conceito de afeição pura. Esse afeto não individuado, porque não atualizado, permanece singular em paralelo ao meio e à época em que ele se produziu. O espaço fraturado

[9] Todas as referências a C.S. Peirce são retiradas de *Cinema 1: A Imagem-movimento* de Gilles Deleuze.

e tátil de Bresson, por exemplo, produz uma perda de homogeneidade e a ausência de ligação das imagens, de modo a fornecer uma autonomia do afeto em espaços-quaisquer[10]. Deste modo, existem duas espécies de signos da primeiridade. A qualidade-potência expressa em espaços-quaisquer (qualissigno), e a qualidade-potência expressa num rosto ou em algo que o valha (ícone de contorno e ícone de traços dispersos). Em resumo, é a primeiridade que exprime o possível sem atualizá-lo, desenvolvendo-se sobre um plano de consistência sem referência. Nesse sentido, a qualidade e a potência tornam toda matéria expressiva e os movimentos translativos dão lugar aos movimentos expressivos. Diz Claudio Ulpiano a esse respeito:

> É onde Deleuze pode juntar a filosofia da linguagem com uma semiótica não-linguística, a lógica de Peirce e as imagens bergsonianas, com seus primeiros planos, sombras e espaços quaisquer, desatualizados: o proto-ôntíco, o sub-representativo, o pré-individual. Juntar o desenquadramento de Dreyer, o espaço táctil de Bresson, com o pragma aristotélico. E até mesmo com o ritmo de um pássaro exótico, que se expande em cantos, gratuitamente no encontro com o crepúsculo as mícro-sensações de Fernando Pessoa que parecem seguir as singularidades de Leibniz ou as repetições de Russel, que repercutiram nas composições e decomposições de Duchamp. A lista é infinita. Fim da representação, para além do vivido e para o que não se refere a nenhum objeto. (ULPIANO, 1998, p. 32).

Os exemplos de espaços quaisquer ficam ainda mais claros, quando mergulhamos no universo do diretor Joris Ivens. Em *A chuva* (1929), os qualissignos aparecem como a condição do desenvolvimento do afeto. O exprimido é o afeto da própria chuva, é o *seu em si* que está em jogo. Esse *em si* exclui a ideia de função. A função é uma associação da coisa com o meio histórico. Então, quando não há uma associação da coisa ou do personagem com o meio histórico, que é o caso do espaço qualquer, qualquer ação é, de saída, impossibilitada.

[10] Embora a construção dos espaços-quaisquer remeta já ao início do cinema, Deleuze retira esse conceito da obra de Pascal Auger (O nome deste autor se encontra escrito de forma incorreta na tradução brasileira). É interessante notar os desdobramentos sobre os espaços de passagem que o cinema vai explorar. O filme *The Terminal*, de Spielberg, explora, por exemplo, a confusão criada, quando o personagem de Tom Hanks passa a habitar um aeroporto. Em um texto intitulado *Outros Espaços*, Foucault desenvolve dois conceitos que nos parecem preciosos para pensar essas relações entre cinema e espaço. São eles: utopia e heterotopia. Diz o filósofo: "O espelho, afinal de contas, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície; estou ali onde não estou; uma espécie de sombra que me confere minha própria visibilidade, que me permite olhar-me ali onde sou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente e tem, no local que eu ocupo, uma espécie de efeito de retorno; é a partir do espelho que me descubro ausente do local onde estou, já que me vejo ali. A partir desse olhar, que de certa forma se dirige a mim, do fundo desse espaço virtual do outro lado do vidro, eu retorno a mim e recomeço a dirigir meus olhos a mim mesmo e a me reconstituir ali onde estou. O espelho funciona como uma heterotopia, no sentido de que ele torna esse local, que eu ocupo no momento em que me olho no vidro, ao mesmo tempo absolutamente real, em ligação com todo o espaço que o cerca, e absolutamente irreal, já que tal local precisa, para ser percebido, passar por esse ponto virtual que está ali.". In *Outros espaços*. In*: Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema.* Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

Em *A Ponte* (1928), também chamado de *A Ponte de Roterdan*, temos como único elemento fílmico a própria ponte. O cineasta explora *uma* ponte como acontecimento ideal. Ele elimina de seus filmes a obrigatoriedade do personagem humano. No espaço qualquer, o afeto pode ser expresso, em planos médios ou em grandes planos, como uma coisa, como um objeto, como uma nuvem, como uma chuva, como uma ponte etc. Então, o espaço qualquer pode conter um personagem humano, mas, quando o personagem humano entrar no espaço qualquer, ele vai se desumanizar, pois o que entra nele expressa afetos. Esses espaços são, então, o elemento genético da imagem afecção. Percebemos, portanto, que alguns cineastas se esforçam em liberar o afeto desses meios geográficos-históricos para apresentá-lo no rosto ou em espaços quaisquer.

Reconhecida, muitas vezes, como o expoente feminino do cinema francês dos anos 1960, Agnès Varda vai explorar a cor e dela fazer o elemento genético do filme afetivo. Embora o cinema tenha se utilizado da cor para abrilhantar as cenas, Varda vai criar uma imagem-cor. Em *As duas faces da felicidade* (1965), a cor não tem o papel de representar o sentimento dos personagens (vermelho-paixão, verde-esperança etc.) ou de reforçar a dramaticidade e a ação do filme. Não se trata de um simbolismo ou de uma semiologia das cores, são as cores, ao contrário, que passam a absorver tudo aquilo que está ao seu redor. Elas são capazes de tragar tudo que tocam. Não é, portanto, a cor que está subordinada à imagem, mas o contrário. Nesse sentido, é interessante notar que o movimento, como dado imediato da imagem, vai proporcionar essa cor-movimento, que a pintura não era capaz de gerar por si mesma. Vincent Minelli, por exemplo em *The Band Wagon* (1953), na cena de dança dentro do café, com a sua originalidade em tratar o onírico no cinema, utiliza a capacidade atrativa das cores. O estado terrificante de se estar preso ao sonho de alguém funciona

> ...como se fosse uma teia de aranha cujos lugares destinam-se menos ao próprio sonhador do que às presas vivas que ele atrai. E se os estados de coisas tornam-se movimento de mundo, se os personagens tornam-se figura de dança, isto é inseparável do esplendor das cores e de sua função absorvente quase carnívora, devoradora, destruidora (como o *trailer* amarelo vivo de *Lua de Mel Agitada*) (DELEUZE, 2018, p.138).

Por sua vez, o expressionismo vai utilizar inicialmente as sombras. O mergulhar da imagem nas sombras constitui o infinito do espaço. Esse cinema de intermináveis batalhas entre luz e sombra é um verdadeiro mundo gótico capaz de gerar uma vida não orgânica na qual a individuação se perde. Diz Deleuze: “A profundidade é o lugar da luta que ora atrai o

espaço para o sem-fundo de um buraco-negro, ora o puxa para a luz.” (DELEUZE, 2018, p.176).

A escola da abstração lírica vai trilhar um outro caminho para a constituição desses espaços. Enquanto os diretores expressionistas prolongavam as sombras ao infinito em frestas de luz ou em meios estriados expostos, os cineastas da abstração lírica vão nos apresentar meios brancos ou negros com uma constante alternância ou composição de modo a formar uma decomposição do branco que culminará em gradações ou tonalidades. Trata-se, pois, não de um combate, mas de uma opção do espírito. Para Deleuze,

> A abstração lírica se define pela aventura da luz e do branco. Mas são os episódios dessa aventura que fazem com que, inicialmente, o branco que aprisiona a luz se alterne com o preto onde ela estanca; e, em seguida, que a luz seja liberada numa alternativa que nos restitui o branco *e* o preto. Sem sair do lugar, passamos de um espaço a outro, do espaço físico ao espaço espiritual que nos devolve uma física (ou uma metafísica). O primeiro espaço é celular e fechado, mas o segundo não é diferente, é o mesmo apenas enquanto encontrou a abertura espiritual que nele supera todas as obrigações formais e as limitações materiais, através de uma evasão de fato ou de direito (DELEUZE, 2018, p. 184).

Essa alternância aparece não somente entre o branco, o preto e, eventualmente, o cinza, mas também no modo existencial dos personagens. Deleuze vai reencontrar o mesmo problema da opção do espírito, ou seja, da escolha, na chamada Filosofia Existencialista de Pascal e Kierkegaard. Não se trata, apenas, de uma questão de roteiro, mas os meios técnicos acompanham a formulação das questões cinematográficas. Nos filmes de Dreyer, por exemplo, as nuances dos rostos iluminados com seus micromovimentos de amolecimento e enrijecimento, lágrimas e tremores, com a contraposição de fundos geométricos em brancos e em negros, sem profundidade, marcam o espírito em seu momento de escolha. Joana confessará ou não o crime que lhe foi imputado pelo tribunal de inquisição? Ela manterá a sua fé? Essas são alternativas do espírito. Não se trata, pois, de uma ascensão ao céu ou ao inferno, como no Expressionismo, mas de uma liberdade ligada às escolhas do espírito.

Ora, a própria questão da fé, presente em Dreyer, também aparece em Kierkegaard como paixão ou afeto. O filósofo dinamarquês encontra, por exemplo, na escolha de Abraão, descrita em *Gênesis*, a exigência de um salto de fé. Diante da demanda de Deus, abrem-se as escolhas: Isaac será ou não morto? Abraão entregará ou não seu filho à morte? Ele não pode separar-se do amor de Deus e, por esse motivo, sacrificará seu filho, que lhe será restituído.

A inspiração de Dreyer, em Kierkegaard, torna-se evidente em *Ordet* (1955). É o pai de Johannes quem afirma que o filho, sob a influência da leitura do filósofo dinamarquês, passou a acreditar ser o próprio Cristo. Em sua suposta loucura, Johannes não enfrenta os

homens de fé e suas correntes de pensamento, com imoralidade, mas com uma espécie de fé superior, como a de Abraão. Diferente do expressionismo, a escolha não se dá em termos morais de ascensão ou queda. O que importa é a liberdade do modo existencial daquele que escolhe. Não à toa, o mesmo tema da restituição de um parente aparecerá na cena final em que Johannes retorna numa fé renovada e realiza o milagre da ressurreição de Inger. Em *Gertrud* (1964), a personagem vive a consciência da escolha autêntica. Não se trata de viver sob uma possibilidade de escolha inautêntica, como a de Agamenon, narrada por Kierkegaard, ou de querer uma não-escolha.[11] Gertrud prefere a solidão a ter de fazer uma não-escolha. Ela escolhe a escolha. Seu amor não está depositado em Deus, como Joana D`arc, mas no querer a própria vida e amá-la tal como ela é. Seus fracassos não a impedirão de realizar essa escolha. Viver autenticamente é assumir a vida com todas as suas possibilidades, dando espaço para tornar-se aquilo que se é. No esplendor do branco da última cena, Gertrud está convicta de que viveu, embora com erros, as suas paixões. A tipologia de personagens de Dreyer provém, portanto, de uma forte inspiração dos personagens escolhidos por Kierkegaard.

Em Pascal, a aposta recai sobre dois modos de existência do homem, a existência daquele que diz que Deus existe e a existência daquele que diz que Deus não existe:

> Sim, mas é preciso apostar. É inevitável, estais embarcados nessa. Qual dos dois escolhereis então? Vejamos; já que é preciso escolher, vejamos o que vos interessa menos. Tendes duas coisas para perder: a verdade e o bem, e duas coisas a engajar: vossa razão e vossa vontade, vosso conhecimento e vossa ventura; e vossa natureza, duas coisas de que fugir: o erro e a miséria. Vossa razão não fica mais ofendida, pois que é preciso necessariamente escolher, escolhendo um ou outro. Aí está um ponto liquidado. E a vossa ventura? Pesemos o ganho e a perda escolhendo coroa, que é Deus. Avaliemos esses dois casos: se ganhardes, ganhareis tudo, e se perderdes, não perdeis nada: apostai, pois, que ele existe sem hesitar (PASCAL, 2001, Parte III, §233).

O que se ganha vivendo como se Deus existisse? Se for verdade que Ele existe, ganha-se tudo. Se for mentira, não se perde nada. Já que a aposta é inevitável, não há por que hesitar. Tomar consciência da escolha é saber que é preciso escolher, independentemente dos resultados, não havendo como disso fugir. Essa é, para Pascal, a verdadeira determinação espiritual. Pascal formula a aposta como um modo de existir, um horizonte existencial no qual a vida passa a fazer sentido. Mas não é esse o caso de Gertrud?

---

[11] Entre sacrificar a própria filha ou abandonar os aliados, Agamenon "escolhe" a primeira opção. Isso se dá em função de uma exigência de reparação por parte de Ártemis. Tão logo o vento começa a soprar, ele parte deixando todos receosos quanto ao futuro. A escolha de Agamenon é inautêntica, pois aparece como uma conduta de consolo-fuga e não de afirmação. KIERKEGAARD, S. *O desespero humano*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

Sob outra perspectiva, Ingmar Bergman vai utilizar um procedimento diferente para separar o rosto de seus sentimentalismos contidos nas ações da segundidade. No cinema dito de ação ou realista, por exemplo, os *westerns*, os filmes históricos, os documentários, os filmes psicossociais, o cinema *noir*, o rosto traz com ele três funções: produzir comunicação, produzir socialização e produzir individuação. Bergman vai desnudar o rosto, ao retirar as suas características, exatamente para encontrar o afeto puro.

Nesses filmes realistas ou de segundidade, quando deparamos com um personagem, o que marca, o que vai definir a sua presença é o seu rosto. E este tem que estar preparado para participar de uma comunidade, ou de um campo social. É preciso dar respostas aos desafios que se impõem. Por sua vez, participando de um campo social, esse rosto comunica alguma coisa. Comunica o quê? Comunica o seu próprio comportamento. O rosto é um comunicador do comportamento que a pessoa tem naquele momento - sabendo-se que o comportamento tem como constituição a variação dos nossos sentimentos; que ele se constitui pela alteração dos nossos sentimentos. Então, cada um de nós - dentro de um campo social - executa essa prática de comportamento. E o rosto manifesta esse comportamento, comunica esse comportamento. Então, dentro de um campo social, quando há um encontro com um rosto, percebemos rapidamente se ele é agressivo, se é cordial, se é simpático, se é antipático etc.

E, de outro lado, um rosto é sempre socializante e socializado - no sentido de que o rosto está agregado a um determinado campo social. Sendo socializante, o rosto traz determinadas características que pertencem ao campo social no qual ele se encontra. Por exemplo: se encontramos um rosto que está inserido numa tribo ou um rosto que pertence ao campo social brasileiro, as características de cada rosto desses, embora diferentes, são ambas socializantes. Então, no cotidiano, nós trazemos um rosto que se comunica e se socializa. E, por fim, o nosso rosto traz a sua principal característica que se chama individuante. Esta faz com que um rosto não seja idêntico aos demais. Ela marca a presença da nossa personalidade. Não há como confundir, por exemplo, num primeiro plano, Marlène Dietrich com Greta Garbo.

E, então, começamos a pensar nos filmes de Bergman e sentimos um certo desconforto, porque, embora os seus filmes tenham uma fotografia muito bonita e sejam muito bem construídos, eles nos trazem o desaparecimento dessas três características.

Nos filmes dele, os personagens abandonam as suas profissões, ou seja, renunciam aos seus papéis sociais (é o caso do padre que não consegue mais ter fé em *Luz de Inverno* ou, em *Persona* (1966), da atriz que não consegue mais atuar e se afasta para a casa na praia; em *Morangos Silvestres* (1957), o professor começa falando de um afastamento de sua vida

social); os personagens não podem mais ou não quererem mais se comunicar, impõem-se um mutismo quase absoluto (como em *O Rosto* ou em *Persona*); perdem até sua individuação, a ponto de adquirirem uma estranha semelhança com o outro conforme a indiscernibilidade dos rostos de Liv Ullmann e Bibi Andersson em *Persona*; é o caso ainda do médico de *Morangos Silvestres* que, em seu sonho, encontra um rosto que parece ter sido escovado; ou das duas mulheres em *Face a Face* (1976). Com esses mecanismos, Bergman separa as imagens de uma organicidade derivada do modelo responsivo e as eleva, então, ao plano espiritual puro. A questão de Bergman é fazer com que a essência singular apareça, ou seja, a expressão de um afeto puro. Ele nos apresenta o rosto em sua nudez. Uma nudez maior do que a dos corpos, pois na nudez dos corpos mostra-se algo, enquanto na nudez do rosto temos o afeto-entidade extraído de suas coordenadas espaço-temporais. Bresson exigia de seus personagens um posicionamento de modelo ou manequim. Segundo ele, os atores profissionais, em suas técnicas, impediriam a obtenção de coisas extremamente profundas, somente retiradas de atores de ocasião. Era sua maneira de extrair a paixão de um processo que se estende como estação, marcha e caminhada tal como em *Le procès de Jeanne d'Arc* (1962)[12]. Com isso, ele parece caminhar no mesmo sentido da construção dos personagens exigida por Bergman embora com processos diferentes.

O rosto é uma espécie de nada, ou melhor dizendo, um fantasma ou entidade que não existe fora daquilo em que ela se exprime. O *close-up* apresenta o rosto e o afeto indissoluvelmente "puro" como as duas partes de uma mesma entidade, ou como os dois elementos de um fantasma. O rosto de uma pessoa com medo não se confunde com o medo em si mesmo, pois o medo é o exprimido e o rosto com medo, a expressão. Seria preciso, portanto, inverter a fórmula de que os fantasmas vivem fora de nós, porque o rosto é o próprio fantasma.

Falávamos de um desaparecimento da individuação. Nos filmes afetivos, não há a necessidade do personagem, no entanto, isso não implica o total desaparecimento dele. O que é que acontece, então, com os personagens nesses filmes?

Enquanto no cinema realista havia indivíduos bem definidos, que apresentavam comportamentos ativos e lineares, com uma mobilidade quantitativa, no cinema de afecção o rosto muda de natureza. É o caso, por exemplo, da sequência de rostos intensivos que ultrapassam uma relação política binária, de tipo individual-coletivo, em *Encouraçado Potemkin* (1926). Segundo Deleuze, essas séries “atingem em vez disso uma nova realidade

[12] A entrevista com Robert Bresson pode ser encontrada em: https://m.ina.fr/video/I00014652/robert-bresson-a-propos-de-son-film-le-proces-de-jeanne-d-arc-video.html.

que se poderia denominar como dividual, unindo diretamente uma reflexão coletiva imensa às emoções particulares de cada indivíduo, exprimindo, enfim, a unidade da potência e da qualidade." (DELEUZE< 2018, p.148). A efervescência revolucionária de Eisenstein faz do homem um sujeito coletivo. Se o cineasta reivindica um privilégio da montagem, é porque o cinema não visa a uma exposição do indivíduo, ou a uma história ou narrativa, mas às massas tomadas pelo afeto. É exatamente por esse motivo que Eisenstein será fortemente criticado pelos estalinistas, uma vez que a sua concepção revolucionária exclui o herói consciente, isto é, o partido e seus chefes. Ao exigir do cineasta a imagem dos heróis, esses líderes acabariam por cair nas exigências do cinema americano, que Eisenstein buscava evitar.

Mas há, ainda, um outro sentido para o dividual[13]. A convergência dos rostos em *Persona* explora exatamente essa suspensão da individuação e a possibilidade de uma conexão das duas metades que já não refletem ou sentem. Essa reunião se dá, exatamente, no vazio deixado pela retirada das três características. Bergman leva a imagem-afecção ao seu limite. É o próprio fotograma que queima na extinção do rosto. "O primeiro plano-rosto é ao mesmo tempo a face e seu apagar-se." (DELEUZE, 2018, p.159). Mas a que preço? Diante do apagamento sobraria apenas o medo como afeto? Estaria Bergman nos entregando uma espécie de niilismo da imagem ou abrindo novos caminhos e possibilidades? O que fazer depois daí? Deleuze nos apresenta uma solução retirada do próprio Bergman:

> Até o momento glorioso em que os rostos que se afastaram reconquistam sua plena força, para além do nada, e, girando em torno da múmia, vão entrar numa conjunção virtual que forma um afeto tão potente quanto uma arma atravessando o espaço, incendiando o estado de coisas injusto em vez de queimar a si próprios, e restituindo vida à vida primeira, sob as espécies de um rosto de hermafrodita e de um rosto de criança (*Fanny e Alexandre*) (DELEUZE, 2018, p. 123).

Do rosto, é arrancada a sua humanidade. Ele torna-se inumano ou uma paisagem inumana. Há, portanto, uma exposição direta do afeto. Ao se elevarem aos espaços-quaisquer dos planos médios e planos gerais, os afetos já não obedecem às coordenadas tradicionais, rompendo, deste modo, com o esquema sensório-motor. Perguntamo-nos o quanto os personagens de Bergman já não se aproximam das metamorfoses de Kafka. A perda da comunicabilidade, o desligamento do trabalho e, portanto, das relações sociais, e a perda da individuação de Gregor Samsa, com seus devires não humanos, são as marcas de um outro tipo de imagem, cujo vislumbre Deleuze apresenta na *Imagem-Movimento*, mas que ganharão um desenvolvimento completo na *Imagem-Tempo.* Sem dúvida, a *Imagem-Tempo* leva à ruína

[13] Conforme o índice de Figuras. Figura 1.

a narração tradicional, ao expulsar todas as formas convenientes da relação entre situação narrativa e expressão emocional, para resgatar as puras potencialidades possuídas pelos rostos e pelos gestos. Mas essa potência do virtual, própria à *Imagem-Tempo*, já é dada pelo trabalho da imagem-afecção, que resgata as qualidades puras e que as compõe dentro do que Deleuze chama os "espaços quaisquer", os espaços que perderam o caráter de espaço orientado por nossas vontades. Os mesmos exemplos servem igualmente para ilustrar a constituição dos espaços quaisquer da imagem-afecção e aquela das situações óticas e sonoras puras do espaço-tempo.

1.4 A dissolução do rosto: das afecções aos afetos puros

Bergman parecia levar o rosto ao seu limite. Com a liquidação da *Persona*, produzia-se um fotograma em chamas; um medo radical. Haveria um niilismo na imagem ou algo de novo se formaria com o enfraquecimento do circuito sensório-motor da imagem-afecção? Mas o que é que está em jogo, afinal, com a dissolução do rosto? Com as suas montagens, os cineastas desfazem os rostos ao mesmo tempo que retiram da imagem seus clichês. O afrouxamento do circuito sensório-motor produz não somente um estilhaçar do senso comum e do bom senso, mas a dissolução da imagem predisposta a agir automaticamente num par ação-reação. Diz Deleuze:

> Vemos, sofremos mais ou menos uma poderosa organização da miséria e da opressão. E não nos faltam esquemas sensório-motores para reconhecer tais coisas, suportá-las ou aprová-las, comportamo-nos como se deve, levando em conta nossa situação, nossas capacidades, nossos gostos. Temos esquemas para nos esquivar quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, para assimilar quando é belo demais. Notemos a esse respeito que mesmo as metáforas são esquivas sensório-motoras, e nos inspiram algo a dizer quando já não se sabe o que fazer: são esquemas particulares, de natureza afetiva. Ora, é isso um clichê. Um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa. Como diz Bergson, não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, só percebemos o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, geralmente percebemos apenas clichês. Mas, se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou se interrompem, então pode aparecer outro tipo de imagem: uma imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais de ser "justificada", como bem ou como mal...(DELEUZE, 2018, p.38).

Em *Lógica do sentido*, Deleuze insistia no modo como os paradoxos produzidos pelos estoicos são a simultânea subversão do bom senso e do senso comum[14]. Diz o filósofo: "... ele aparece de um lado como os dois sentidos ao mesmo tempo do devir-louco, imprevisível; de outro lado, com o não-senso da identidade perdida, irreconhecível." (DELEUZE, 1974, p.81). É interessante como o pintor Paul Klee vai de encontro ao estoicismo, em sua *Nota sobre o ponto cinza*, e apresenta o ponto cinza como a cena paradoxal capaz de conjurar o senso comum e o bom senso, mas também os seus equivalentes em arte, ou seja, os clichês. Diz Klee:

> Esse ponto é cinza, porque ele não é branco nem preto ou porque ele é branco e preto ao mesmo tempo. Ele é cinza porque ele não está no alto nem embaixo ou porque ele está no alto e embaixo ao mesmo tempo. Cinza porque ele não é quente nem frio. Cinza porque ponto não-dimensional, ponto *entre* as dimensões e a sua interseção, no cruzamento dos caminhos (KLEE, 1977, p.56).

É ali que reside o meio expressivo do qual o afeto necessita. Por que os cineastas, à sua própria maneira, encontram os espaços-quaisquer como elemento genético de afetos que não são mais sentimentos ou afecções, mas que transbordam a força daqueles que são atravessados por eles? É que esses espaços são, por assim dizer, a condição ou o suporte dos afetos. É neles, para além de condições históricas, que o afeto se desnuda e dura.

Antonioni, no entanto, parece descobrir um espaço vazio que não está em oposição à capacidade genética do espaço qualquer, a bem dizer, ele seria uma via complementar que eliminou o que se passava de efetivo do acontecimento. O eclipse do rosto, para o cineasta, se dá com uma intensificação das cores frias. A condição absorvente das cores, que havia em Varda ou Minelli, desaparecerá do enquadramento obsedante de Antonioni. Os tons frios levados ao extremo irão apagar personagens e situações transformadas no espaço. Em *A aventura* (1960), por exemplo, tudo se passa numa ilha rochosa e deserta e em vilas abandonadas. Já em *Blow up* (1966), há os parques vazios de Londres, o jogo de tênis invisível e o total desaparecimento dos personagens, os objetos ouvidos, mas não vistos, em suma, o plano vazio, desabitado e não-figurativo, construído por Antonioni. Diz Deleuze: "...

[14] Como construção de uma nova Filosofia, alternativa ao platonismo e ao aristotelismo, os estoicos fazem do paradoxo um antídoto contra o bom senso e o senso comum. O bom senso apareceria como guardião, porquanto forçado pelas contradições do sensível, elevando-se em busca da essência, ou da identidade, do Mesmo, que lhe retomaria um mundo novamente apaziguado em que a forma da *doxa* imperaria mesmo no momento em que deveria desaparecer, exatamente por causa da presença da unidade superior. Mais exatamente, o bom senso e o senso comum têm a forma da *doxa* e de outro modo, a quebra do bom senso seria a impossibilidade de encontrar uma unidade, a unidade superior e pela exclusão do bom senso, a consequente experiência da diferença que se expande fugindo da identidade, do igual, do limite, do Mesmo e do Semelhante; conforme nota Ulpiano em sua tese de doutorado citada anteriormente.

em Antonioni, o rosto desaparece ao mesmo tempo que o personagem e a ação, e a instância afetiva é aquela do espaço qualquer que Antonioni leva, por sua vez, até o vazio." (DELEUZE, 2018, p.139).

Se os personagens de Antonioni nos parecem vazios e incapazes de se comunicar ou profundamente solitários em si mesmos, não é por um efeito simplesmente estético, mas por uma impotência produzida por uma absorção das ações no vazio. Ou ainda, se eles somem, como em *A aventura*, é porque foram tragados pelas paisagens vazias sobrando apenas a descrição geofísica e o inventário abstrato, como diz Deleuze. Se, por um lado, o cinema neorrealista está profundamente marcado pela desilusão do pós-guerra, paradoxalmente, ele não para de criar espaços. Espaços de vacuidade, como os de Antonioni, que abrirão caminho para novas situações óticas e sonoras, que abandonaram o sistema sensório-motor e que abrem caminho para novos modos de pensamento.

As cenas produzidas pelo neorrealismo opõem-se às situações sensório-motoras fortes do realismo tradicional. Enquanto a situação sensório-motora tem por espaço um meio bem qualificado, e supõe uma ação que a desvele, ou suscita uma reação que se adapte a ela ou a modifique, o neorrealismo parte do que chamamos de "espaço qualquer", seja ele desconectado, seja ele esvaziado. Sobre o cinema de vacuidade de Antonioni, diz Deleuze:

> Trata-se de uma extinção ou de um desfalecimento, que porém não se opõe ao elemento genético. Percebe-se nitidamente que os dois aspectos são complementares e se pressupõem reciprocamente: com efeito, o conjunto amorfo é uma coleção de locais ou de lugares coexistindo independentemente da ordem temporal que vai de uma parte a outra, independentemente das junções e orientações que os personagens e a situação desaparecidos lhes conferiam. Há, portanto, dois estados do espaço qualquer, ou duas espécies de "qualissignos", qualissignos de desconexão e de vacuidade. Mas, a respeito desses dois estados sempre implicados um no outro, dir-se-ia apenas que um está "antes" e o outro "depois". O espaço qualquer conserva uma única e mesma natureza: ele não tem mais coordenadas, é um puro potencial, expõe apenas Potências e Qualidades puras, independentemente do estado de coisas ou dos meios que os atualizam (que os atualizaram ou vão atualizar, ou nem um nem outro, indiferentemente) (DELEUZE, 2018, p. 139).

Cada diretor do qual falamos até aqui, com seu estilo próprio, sob o risco de falha absoluta, eleva as afecções à condição de afeto puro nos espaços-quaisquer. Não nos espantamos quando Deleuze reencontra um procedimento, em pintura, próximo ao que acontece no cinema. Na verdade, o que está em jogo, tal como veremos, parece ser uma mesma questão. Deleuze nota o modo como o pintor retratista Francis Bacon, tal como Ingmar Bergman, busca desfazer o rosto, para encontrar ou fazer surgir uma cabeça.

> Com efeito, o rosto perdeu sua forma sofrendo as operações de limpeza e escovação que o desorganizam, fazendo surgir uma cabeça em seu lugar. E as marcas ou traços de animalidade não são mais formas animais, mas antes espíritos que habitam as partes limpas, que alongam a cabeça, individualizam e qualificam a cabeça sem rosto. Limpeza e traços, como procedimentos de Bacon, adquirem aqui um sentido particular. Pode acontecer de a cabeça de homem ser substituída por um animal; mas não é o animal como forma, é o animal como *traço*, por exemplo, um traço trêmulo de pássaro que verruma sobre a parte limpa, enquanto, ao lado, os simulacros de retratos-rostos servem apenas de "testemunhas" (como no tríptico de 1976) (DELEUZE, 2007, p. 28-29)[15].

É na sequência do pesadelo de *Morangos Silvestres*, em que o médico se perde por entre ruas vazias, com casas em ruínas e relógios incapazes de determinar a hora, que aparecerá um indivíduo, quase como um manequim, cujo rosto parece ter sido escovado ou mesmo limpo. A única marcação possível parece ser ainda um nariz achatado. Ou ainda em *A hora do lobo* (1968), em que nas paredes da sala, dessa espécie de casa-ateliê, existem desenhos e pinturas de figuras de rostos desfigurados.

Desfazer o rosto é, no retratismo de Bacon ou no cinema de Bergman, portanto, preocupar-se com a própria construção da obra de arte. Como produzir esse espaço qualquer? O que está em jogo, parece-nos, é o modo como os artistas vão lidar com os clichês. Retirá-los, enfrentá-los, limpá-los, para fazer os afetos passarem, está no próprio ato de criação. O drama que encontramos, a partir daí, é que antes de criar algo, o artista é bombardeado

> ... por fotos que são ilustrações, jornais que são narrações, imagens-cinema, imagens-televisão. Há clichês psíquicos assim como clichês físicos, percepções já prontas, lembranças, fantasmas. Há nisso uma experiência muito importante para o pintor: uma série de coisas que se pode chamar de "clichês" já ocupa a tela, antes do começo. É dramático (DELEUZE, 2007, p.91-92).

Do mesmo modo que Deleuze problematiza a pintura antes de pintar, poderíamos pensar também o cinema antes de filmar. A tela do cinema ou a tela do pintor jamais está vazia ou em branco. Aquilo que cerca o criador, seja no cinema ou na pintura, já está na tela, como imagens virtuais ou atuais. Daí a tarefa de desfazer essas imagens prévias e formatadas como clichê. Essas imagens inseridas no encadeamento sensório-motor estão sempre na condição de clichê, pois a própria imagem organiza ou induz seus encadeamentos. Em suma, as imagens estão sempre recobertas pelo clichê.

D. H. Lawrence via na obra de Cézanne uma luta ininterrupta, mortal e amarga. Diz o escritor que, após quarenta anos de investimentos contra a reprodução dos clichês maneiristas dos mestres barrocos, tudo que Cézanne teria conseguido fazer foi uma maçã:

---

[15] Conferir Figura 2.

> Mas as maçãs de Cézanne são uma tentativa real de deixar a maçã existir em si mesma, sem a elas transferir a emoção pessoal. O grande esforço de Cézanne foi, por assim dizer, empurrar a maçã para longe dele e deixá-la viver por si mesma.[16]

Eis, pois, o afeto que não se confunde com a própria coisa na qual ele encarna. Trata-se da maçã como qualidade pura. Cézanne é extremamente severo consigo mesmo. Embora o pintor tenha martelado um milhão de vezes os clichês, eles retornavam. Se ele considera que a maior parte de sua obra deva ser descartada, é porque ela ainda se encontra marcada pelos clichês visuais, táteis, mnemônicos etc. Para ele, não era o bastante considerar como novidade apenas um novo agrupamento de clichês, um novo arranjo de memórias habituais. Mesmo que essa "novidade" crie um pequeno choque ou uma emoção de surpresa, ela não faria ver o que os clichês mantinham ainda sob a forma de afecções. Parece-nos esse o intuito da bela fórmula de Paul Klee: A arte não representa o visível, mas torna visível o invisível. Esse invisível são exatamente os afetos. Não é exatamente disso que tratamos até agora? O artista vai das afecções aos afetos. O que quer dizer afinal o termo expressão? Expressão é a existência de alguma coisa que está escondida, algo que está escondido e que, por efeito de uma força, torna-se visível. Expressão é tornar visível o invisível. Andrei Tarkovski coloca em tais termos o problema:

> Amo muito o cinema. Eu mesmo ainda não sei muita coisa: se, por exemplo, meu trabalho corresponderá exatamente à concepção que tenho, ao sistema de hipóteses com que me defronto atualmente. Além do mais, as tentações são muitas: a tentação dos lugares-comuns, das ideias artísticas dos outros. Em geral, na verdade, é tão fácil rodar uma cena de modo requintado, de efeito, para arrancar aplausos... Mas basta voltar-se nessa direção e você está perdido. Por meio do cinema, é necessário situar os problemas mais complexos do mundo moderno no nível dos grandes problemas que, ao longo dos séculos, foram objetos da literatura, da música e da pintura. É preciso buscar, buscar sempre de novo, o caminho, o veio ao longo do qual deve mover-se a arte do cinema (TARKOVSKI, 1998, p. 43).

Qual é a importância de pensar esse ato de criação? É que as imagens estão sempre determinadas a atravessar os clichês. Em termos cinematográficos, podemos afirmar que a imagem expressiva comporta afetos inumanos no homem. Afetos que abandonam o cinema de comportamento e sentimentalismo humano, em nome de uma pura expressividade inumana. Dizíamos que os grandes cineastas criam sob o risco constante de toda sua obra desabar. A grande dificuldade é a sustentação da própria obra de arte. Como ela poderia ficar de pé por si

[16] But Cezanne's apples are a real attempt to let the apple exist in its own separate entity, without transfusing it with personal emotion. Cezanne's great effort was, as it were, to shove the apple away from him, and let it live of itself. (Nossa tradução). LAWRENCE, D. H. *Introduction to These Paintings.* In *Late Essays And Articles*, edited by James T. Boulton. Cambridge University Press, 2004. p. 201.

mesma? Isso só é possível sob a condição de que o afeto ultrapasse a sua condição de afecção. Se Cézanne insiste nesse ponto, é porque esse é o único modo de a obra ultrapassar as condições comunicacionais, socializantes e individualizantes pré-estabelecidas. No momento em que isso se dá, diz ele:

> Sous cette fine pluie je respire la virginité du monde. Un sens aigu des nuances me travaille. Je me sens coloré par toutes les nuances de Vinfini. A ce moment-la, je ne fais plus qu'un avec mon tableau. Nous sommes un chaos irisé. Je viens devant mon motif, je m'y perds. Je songe, vague. Le soleil me pénétre sourdement, comme un ami lointain, qui réchauffe ma paresse, la féconde. Nous germinons. Il me semble, lorsque la nuit redescend, que je ne peindrai et que je n'ai jamais peint. Il faut la nuit pour que je puisse détacher mes yeux de la terre, de ce coin de terre ou je me suis fondu. Un beau matin, le lendemain, lentement les bases géologiques m/'apparaissent, des couches s'établissent, les grands plans de ma toile, j'en dessine mentalement le squelette pierreux. Je vois affleurer les roches sous l'eau, peser le ciel. Tout tombe d'aplomb. Une pale palpitation enveloppe les aspects linéaires. Les terres rouges sortent d'un abime. Je commence 4 me séparer du paysage, a le voir. Je m'en dégage avec cette premiere esquisse, ces lignes géologiques. La géométrie, mesure de la terre. Une tendre émotion me prend. Des racines. de cette émotion monte la séve, les couleurs. GASQUET, J. *Cézanne*. Les Éditions Bernheim-Jeune. Paris. 1926. P.136[17].

Sem dúvida, o dito cinema comportamental ainda se mantém apegado a esses três elementos e faz deles o seu *parti pris*. Nele, muitas vezes, há um emaranhado de opiniões de personagens mantidas em função das percepções e afecções de cada um, segundo a sua situação social e suas aventuras individuais. O conjunto dessas opiniões, muitas vezes, ainda é subsumido por uma voz narrativa que se confundiria com a do próprio cineasta (narrador onisciente).

Alguns críticos dos *Cahiers du Cinéma* insistiram na mudança que a obra de Bergman apresenta. Embora sua obra de juventude conserve elementos do cinema comportamental, em *Persona*, trabalho de maturidade, haverá um árduo rompimento. Dizia Bergman em entrevista a Olivier Assayas e Stig Björkman: "Foi uma luta, porque, quando já se foi uma puta velha, é difícil tirar toda a maquiagem." (ASSAYAS, O; BJORKMAN, S., 1999, p. 43).

[17] Nossa tradução para: Sob essa chuva fina, respiro a virgindade do mundo. Um senso aguçado de nuances me invade. Sinto-me colorido por todos os tons de Vinfini. Naquele momento, eu me torno um com minha pintura. Somos um caos irisado. Chego ao meu motivo e me perco nele. Sonho, vagamente. O sol penetra em mim sem brilho, como um amigo distante, aquecendo minha preguiça, fertilizando-a. Estamos germinando. Parece-me, quando a noite cai novamente, que nunca pintarei e que nunca pintei. É preciso a noite para que eu desprenda meus olhos da terra, desse canto da terra onde me derreti. Em uma bela manhã, no dia seguinte, as fundações geológicas lentamente apareceram para mim, camadas foram estabelecidas, os planos principais da minha tela, desenhei mentalmente o esqueleto de pedra. Vejo os afloramentos de rocha sob a água, o peso do céu. Tudo se encaixa no lugar. Uma palpitação pálida envolve os aspectos lineares. A terra vermelha emerge de um abismo. Começo a me separar da paisagem, a vê-la. Eu me liberto dela com esse primeiro esboço, essas linhas geológicas. Geometria, medida da terra. Uma terna emoção toma conta de mim. Das raízes, dessa emoção, surge a seiva, as cores. Uma espécie de libertação. O brilho da alma, o olhar, o mistério exteriorizado, a troca entre a terra e o sol, o ideal e a realidade, as cores.

Deleuze tem razão em insistir em *Persona*, pois parece o momento da exata luta realizada por Bergman. Nele, Elisabeth Vogler, vivida por Liv Ullmann, é assolada por um mutismo cuja origem nos escapa; por outro lado, a enfermeira Alma, encarnada por Bibi Anderson, tem a intenção de realizar um diálogo e acaba expondo suas confidências. Nesse roteiro, aparentemente simples, Bergman leva o cinema narrativo ao seu limite, retirando as suas três características. Mas não é exatamente essa a luta bergmaniana contra os clichês? Não é seu desejo avançar para uma montagem puramente afetiva do filme? As projeções de Bergman constituem um acontecimento estético sem paralelo e uma experiência de beleza e de emoções que deixam marcas eternas no espectador, diz Roux.[18] Sem dúvida, é Godard quem repara primeiramente na beleza de *Juventude* (1951)[19]. Esses belíssimos "olhares-câmera", de Bergman, estabelecem uma reflexão total e conferem ao primeiro plano uma qualidade que lhe é própria. *Em Mônica e o desejo* (1953), de vestido novo, maquiada, Mônica, adúltera, está num bar. Ela fuma com o resplandecer de luz da câmera. A câmara aproxima-se; de repente, Monica crava-lhe os olhos, crava-nos os olhos. Em entrevista, muitos anos após o lançamento do filme, a atriz Harriet Andersson diz-nos que agiu de acordo com uma ordem completamente inesperada dada por Bergman durante a rodagem: “Vira a cabeça e olha diretamente para a câmara” (PÚBLICO/ÍPSILON, JULHO DE 2007, P. 24). Se o cinema começa pelo rosto, como o queria o cineasta, levar a imagem-afecção ao seu limite é então a sua tarefa. Retirar os clichês, queimar o próprio fotograma, dilacerar o rosto para então abrir caminho para o novo. Eis uma possível abertura e chave de leitura para o segundo livro de Deleuze sobre o cinema. O cinema de afecções dará lugar ao cinema de afeto puro.

Por fim, quais são, portanto, as ambições de Deleuze relacionadas ao rosto no cinema? Para além das interpretações linguísticas ou psicanalíticas, o filósofo propõe uma experimentação dos signos, ou seja, uma semiótica que permite, a seu ver, que não se olhe de fora para o cinema, mas para que ele se *expresse*. Por sua vez, essa expressividade está fundada num prolongamento que o pensador opera em relação às análises da placa nervosa imobilizada encontrada por Bergson. Deleuze investe no rosto como o campo da expressão de dois polos: intensivo e qualitativo. Mas, das afecções ainda presas ao esquema-sensório-motor, vai-se aos afetos puros no apagar do rosto. Eis o estranho fisiognomonismo de Gilles Deleuze.

---

[18] – Embora as análises de Roux tenham por tema o rosto na obra de Bergman, acabam por aproximá-lo do pensamento filosófico de Emmanuel Lévinas. ROUX, S. *La quête de l’altérité dans l’œuvre cinématographique d’Ingmar Bergman. Le cinéma entre immanence et transcendance.* Paris: L’Harmattan, 2001. p. 257.

[19] Dirá Godard, “O mais belo dos filmes”. “le plus beau des filmes!”. Cf. *Bergmanorama*, in *Cahiers du Cinéma*, n.º 85, 1958, p. 1-5.

Os estudos do filósofo sobre o rosto, no entanto, não se encerram aí. Seu trabalho com Guattari explorará outras possibilidades que devemos compreender em nosso terceiro capítulo. Passemos, antes, pelos escritos que o próprio Guattari realizou sobre a questão da rostidade em *O inconsciente maquínico*.

2 O ROSTO LINGUÍSTICO E A DESROSTIFICAÇÃO LITERÁRIA: ASSIGNIFICÂNCIA E ASSUBJETIVIDADE EM PROUST E KAFKA

2.1 O inconsciente maquínico: colapso da significação e da subjetividade

Os ensaios contidos em *O inconsciente maquínico* (GUATARRI, 1988) estabelecem uma conversa dividida em dois eixos principais: a psicanálise e a linguística. Mas há, ainda, e não podemos nos enganar, a presença de um terceiro termo que permite um verdadeiro rearranjo no plano conceitual produzido por Guattari. Eis, pois, a Literatura.

Do mesmo modo que Deleuze não propunha uma Filosofia do Cinema ou uma reflexão da Filosofia sobre o Cinema, Guattari manterá uma análise transversal que permite a coexistência da Arte e da Filosofia sem hierarquizá-las ou oferecer chaves de interpretação tiradas umas das outras. Trata-se, pois, de uma síntese, mas disjuntiva. A pergunta, portanto, a ser feita é: De que modo a arte e, mais especificamente, a literatura vão desfazer o rosto para explorar novos caminhos para o pensamento em direção à assignificância e à assubjetividade?

Se, por um lado, *O inconsciente maquínico* se inscreve numa polêmica com a atmosfera cultural da época, caracterizada pela supremacia de todos os formalismos e os estruturalismos em linguística e em psicanálise, por outro, ele propõe uma nova rede conceitual e novas alianças entre pensadores. À linguística de inspiração saussuriana, Guattari prefere um pragmatismo complexo e ampliado da língua (tendo recorrido às obras de Peirce, Hjelmslev, Austin, e Searle, mas também de Bakthine e Kafka); à psicanálise lacaniana fundada sobre o significante, ele opõe a tentativa de uma nova descrição do inconsciente e o esboço de um projeto de "esquizoanálise".

Mas o que é, afinal, o inconsciente maquínico? Na introdução da obra, Guattari define o inconsciente desse modo, porque não se trata de uma entidade misteriosa, cujas mensagens escondidas nas profundezas do psiquismo seria necessário decifrar e interpretar, mas de algo que está por todo lado em torno de nós, principalmente nos gestos, nos objetos quotidianos, na televisão, no ar, e mesmo, e talvez sobretudo, nos grandes problemas do momento. Para Guattari, o inconsciente não é privado, individual, mas sim social. Ele não é familiar, não se constrói em torno das figuras parentais do indivíduo. Com Marx e contra Lacan, a língua não é suficiente para codificar o inconsciente. Antes de qualquer coisa, a língua implica um regime de produção que não é mais simbólico ou estrutural; encontramos, aqui, a polêmica contra a estrutura. Essa ideia colide diretamente com a teoria do significante em Lacan.

O inconsciente é maquínico, e não tanto "codificado": ele não se expressa dentro de *matemas* abstratos de alguma linguagem do inconsciente para especialistas. Então, há a tripartição entre "simbólico", "imaginário"e "real" que, em Lacan, volta a desdobrar as três instâncias freudianas do superego, do ego e do id, racionalizando em lugares lógicos a tópica freudiana, ainda psicológica, individualizada sobre as figuras da família – o superego parental, o ego civilizado e o id a ser educado. Tudo isso corresponde a um modo de produção determinado, e não pode ser entendido salvo se levarmos em conta o modo histórico localizado num modo específico de produção social: a família vienense, que Freud acredita ser a natureza do homem. Este é o coração da crítica que Guattari endereça às antigas concepções de inconsciente: este não é mais entendido como um teatro no qual se expressam as figuras parentais – o que ele e Deleuze chamam, no *Anti-Édipo*, de "inconsciente papai-mamãe". O inconsciente não delira sobre a família, mas sobre todo o campo social: ele é fábrica, não teatro. Marx é, portanto, um dos operadores teóricos da esquizoanálise. É a máquina social que codifica o inconsciente segundo o modo de produção da família burguesa: o inconsciente não possui nenhuma atemporalidade, ele não tem nenhuma natureza humana, somente a produção histórica determinada das máquinas sociais. O inconsciente é a produção historicamente determinada de certa máquina social, não uma gramática abstrata de *matemas* ou uma estrutura simbólica e, menos ainda, uma reserva de fantasmas. Guattari concebe, enfim, o inconsciente como uma produção social, ligada diretamente à dimensão política e histórica do social. Afirma o esquizoanalista:

> Dito de outro modo, não um inconsciente dos especialistas do inconsciente, não um inconsciente cristalizado no passado, petrificado num discurso institucionalizado, mas, ao contrário, voltado para o futuro, um inconsciente cuja trama não seria senão o próprio possível, o possível à flor da linguagem, mas também à flor do *socius*, à flor do cosmos...(GUATARRI, 1988, p. 10).

Guattari considera que não cabe à linguística servir de modelo a uma análise do inconsciente, pois ela pretende reduzir a língua a um sistema homogêneo. Para ele, as línguas são sistemas heterogêneos e em desequilíbrio. Jamais poderá haver, portanto, um inconsciente sob a dominação de um significante unificador. A proposta guattariana é a de uma semiótica capaz de levar em conta os signos na materialidade de uma expressão irredutível ao sentido linguístico. A esse respeito, diz René Schérer:

> La philosophie de l'expression passe donc par une réforme sémiotique qui prend en compte le « non-signifiant » ou « asignifiant » dans le système réducteur des signes, qui favorise la libération de ces multiplicités riches de virtualités subjectives

> traversant le tissu social. Non intrapsychiques, mais pré- personnelles, anonymes, et, dans cette mesure, collectives bien que toujours singulières[20].

Essa filosofia da expressão, com as devidas referências que fazemos ao tema já exposto no capítulo anterior sobre Deleuze, e que René Schérer percebe também em Guattari, mostra que a semiótica está aliada a uma pragmática do agenciamento coletivo de enunciação. De que se trata quando o pensador fala em agenciamento? Esse conceito, que faz sua aparição no texto que Guattari e Deleuze dedicam a Kafka, responde a duas questões: em primeiro lugar, o agenciamento transforma as noções de "estrutura", "sistema", "forma" ou "processo", ampliando o caráter formalmente articulado do sistema ou da estrutura para um processo pragmático. Esse processo se abre em componentes heterogêneos, ou seja – conforme o protocolo da semiótica – não exclusivamente intelectual, discursivo, linguístico: são signos biológicos, políticos, sociais, sexuais etc. Em segundo lugar, um tal agenciamento é dito agenciamento coletivo de enunciação quando se trata de localizar para além das instâncias individuais de enunciação, que privilegiam muito frequentemente a linguística ou a estilística, o modo assubjetivo, impessoal da criação literária, irredutível à figura do autor, ou àquela do gênio privado. Dizem os autores:

> E, de início, em que sentido o enunciado é sempre coletivo, mesmo quando ele parece emitido por uma singularidade solitária como aquela do artista? É que o enunciado não remete jamais a um sujeito. Ele não remete mais a uma dupla, ou seja, a dois sujeitos dos quais um agiria como causa ou sujeito de enunciação, e o outro como função ou sujeito de enunciado. Não há sujeito que emite o enunciado, nem um sujeito cujo enunciado seria emitido. É verdade que os linguistas que se servem dessa complementariedade a definem de uma maneira mais complexa e consideram "a marca do processo de enunciação no enunciado" (*cf. os termos do tipo eu, tu, aqui, agora*). Mas, de qualquer maneira que esta relação seja concebida, não acreditamos que o enunciado possa ser reportado a um sujeito, duplicado ou não, clivado ou não, refletido ou não (DELEUZE, GUATARRI, 2014, p. 150-151).

Trata-se, portanto, sempre de uma polivocidade, atravessada pelo *socius*, do qual o indivíduo faz parte. Segundo os pensadores, Kafka utiliza constantemente o grito que nunca se confunde com o grito de uma pessoa, "mas de um instrumento martirizado.".(KAFKA, 1997, p.109-110). O grito, como matéria sonora intensa, escapa à significação, à composição, ao canto e à palavra. Ele não presta contas a qualquer corrente de significação. O não-canto de Josefina, que em nada difere dos outros camundongos, opera uma desterritorialização da

[20] SCHÉRER R. *Subjectivités hors sujet*. In: Chimères. Revue des schizoanalyses, N°21, hiver 1994. Félix Guattari — vol 1. P.66. Nossa tradução: A filosofia da expressão passa, portanto, por uma reforma semiótica que leva em conta o "não-significante" ou "assignificante" no sistema redutivo dos signos, o que favorece a liberação dessas multiplicidades ricas de virtualidades subjetivas que atravessam o tecido social. Não intrapsíquica, mas pré-pessoal, anônima e, nessa medida, coletiva, embora sempre singular.

canção tradicional para os liberar das ranhuras da existência cotidiana (DELEUZE; GUATARRI, 2014, p.15). As experimentações literárias kafkianas, insufladas por afetos animais ou inumanos, cessam o homem em nós e nos abrem a novas constituições possíveis de vida. O importante é encontrar uma saída, uma abertura, criar um distanciamento dos *Processos* ou dos *Castelos*. Para dizer como Graciliano Ramos nas *Memórias do Cárcere*:

> Liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a Delegacia de Ordem Política e Social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer (RAMOS, 2008, p.12).

Para Guattari, seria preciso repensar o estatuto da semiologia como detentora do poder sobre os signos. Em quê a semiótica se diferencia da semiologia linguística? É que a semiótica amplia os escopos de possibilidade dos signos. Nesse sentido, os gritos ou não-cantos são irredutíveis à ordem da significação e do discurso. Eles estão antes num outro universo de afetividades. Anne Sauvagnargues tem razão em dizer que esses complexos de sensação são capazes de estimular, de um outro modo, o pensamento, pois passam de uma experiência sensorial (auditiva, visual) aos dados do problema que coloca essa imagem, sem a traduzir em dados discursivos, nem a reduzir aos modelos da interpretação, da analogia imaginária ou da correspondência simbólica (SAUVAGNARGUES, 2005. P. 14). O que incomoda Guattari na linguística estrutural, de origem saussuriana, e na gramática gerativa de Chomsky, é o modo como elas parecem não ter avaliado as implicações sócio-políticas de seu objeto. Elas estão demasiadamente separadas das lutas e dos desejos reais dos indivíduos. Relegam a pragmática a uma espécie de "fossa". A crítica de Guattari é eminentemente política. Diz ele: "Hoje ninguém mais considera secundário o estudo dos conteúdos semânticos e dos conteúdos pragmáticos, mas pretende-se manipulá-los com pinças e mantê-los cuidadosamente à parte dos agenciamentos coletivos de enunciação que os produzira efetivamente." (GUATARRI, 1988, p.23-24).

2.2 A semiótica de Proust: desfazer o rosto pela literatura

As críticas de Guattari em relação à filosofia da linguagem e à linguística atingem três diferentes correntes: os herdeiros da linguística saussuriana, Chomsky e seus sucessores e os teóricos dos atos de fala/filosofia da comunicação. O que ele considera comum entre essas

três posições é o fato de não levarem em conta, suficientemente, a pragmática. Seu questionamento é diretamente político, à medida que coloca a seguinte questão: a quem servem esses modelos linguísticos? Não se trata, evidentemente, de uma questão de ideologia, mas de uma compreensão pragmática do uso da linguagem dentro do modo de produção capitalista. Nesse modo de produção, "cada indivíduo deve ser capaz de adotar um comportamento linguístico compatível com os modos de competência que sua posição particular na sociedade e na produção lhe assinala" (GUATARRI, 1988, p. 35). A crítica de Guattari se dá, portanto, em dois níveis diferentes. Por um lado, ele estuda os meios linguísticos de sua época e os subverte com uma pragmática e com uma semiótica; por outro, ele efetua uma análise que vai de fora para dentro dos modelos linguísticos, ou seja, ele entende que esses modelos devem ser compreendidos à luz do modo de produção no qual estão inseridos. A construção de uma gramaticalidade, ao modo de Chomsky, revela-se, aqui, o operador muito concreto de uma dominação real, que rejeita os usos desviantes, impondo sua norma maior, o bem falar. Deleuze e Guattari reparam que, de fato,

> Estamos na idade da comunicação, mas qualquer alma bem nascida foge e se esquiva, cada vez que lhe é proposta uma pequena discussão, um colóquio, uma simples conversa. A filosofia da comunicação se esgota na procura de uma opinião universal liberal como consenso, sob a qual encontramos as percepções e afecções cínicas do capitalista em pessoa (DELEUZE; GUATARRI, 2000, p. 190-191).

Sobre os trabalhos de Chomsky, por exemplo, Guattari dirá que, embora tenham provocado um profundo alvoroço naqueles que queriam imputar um caráter cientificista puro ou neutro, com invariantes estruturais à teoria da linguagem, a teoria gerativa não pode prescindir de uma pragmática:

> Que é gramaticalidade? A que corresponde este símbolo categorial, este S, que domina todas as frases, este axioma primeiro da estrutura gerativa das árvores sintagmáticas chomskyanas, que impõe a todas as derivações o remontar a um único ponto de origem? Deve ser considerado simplesmente como o núcleo elementar da primeira das significações gramaticais ou como um dos traços fundamentais da pragmática *de um certo tipo de sociedade*, como a expressão de um mecanismo abstrato que garante a consistência de *um certo tipo de ordem social?* Sem dúvida participa destas duas dimensões? S é um marcador misto: é, inicialmente, um *marcador de poder* e secundariamente um *marcador sintático* (GUATARRI, 1988, p.28).

Enquanto os linguistas tomam a língua como um sistema homogêneo em equilíbrio, ou próximo do equilíbrio, definido por termos e relações constantes, é evidente que os desequilíbrios e as variações só afetam as palavras (variações não-pertinentes do tipo

entonação.). Nesse modelo, a pragmática permanece como complemento de uma lógica, de uma sintaxe ou de uma semântica.

A proposta de Guattari é que o sistema se apresenta em desequilíbrio perpétuo, em bifurcação, com termos que, por sua vez, percorrem, cada qual, uma zona de variação contínua. Nesse sentido, a própria lógica se inverte e a pragmática passa a ser o elemento de base do qual dependem a sintaxe e a semântica. A crítica de um modelo linguístico, cujos marcadores sintáticos são a expressão de uma natureza humana, só pode ser compreendida se percebermos que esses marcadores são frutos das transformações semiológicas dentro de um determinado sistema de poder. Para Guattari, portanto, a língua não se estabiliza em torno de uma paróquia, não se fixa em torno de um bispado, não se instala em torno de uma capital política. Para ele, ao contrário, a língua é, essencialmente, coletiva.

A questão então é: como falar sem dar ordens, sem representar algo ou alguém e como devolver aos sons o valor de luta ou fuga de um determinado poder? É aí, nos parece, que surge a predileção de Guattari pela literatura de Kafka, mas também de Proust. Longe de ser considerada uma produção individual que expõe memórias pessoais e outros "segredinhos sujos", ela cria um espaço no qual aparecem empreendimentos coletivos de exploração de devires sociais. É na literatura que Guattari vai encontrar a intrusão violenta e involuntária de signos que nos forçam a pensar. Guattari toma emprestada de Proust a ideia de que há um pensamento furioso e impiedoso, duramente solicitado por uma experiência que o excede: não pensamos quando gostaríamos, nem quando queremos ser inteligentes, mas quando somos tocados pela violência imprevisível de signos que nos afetam sem que seu significado seja dado e que podem ser sociais, sensíveis, emocionais ou culturais. Experimentar, em vez de interpretar, parece-nos o movimento que a literatura estabelece. Uma experimentação, aliás, que se faz por meio do assignificante. Em certo sentido, a inteligibilidade desses acontecimentos não é dada de saída, graças aos afetos que mostram o pensamento lutando com uma experiência que não pré-existe na forma de estados de coisas ou significados, nem como forma de interioridade de um sujeito.

Tomemos o exemplo de Kafka, que está preso em um conjunto de impossibilidades: ele não pode escrever em alemão, ele não fala muito bem o alemão; e ainda enfrenta todas estas condições: judeu, tcheco, falando o iídiche, falando o tcheco em Praga, porque Praga está no império austro-húngaro nesse momento. Assim, sem falar o alemão que se fala em Praga, sem falar o alemão que se fala em Viena, ou em Berlim, falando um alemão da província, ele é obrigado a se colocar diante da grande literatura alemã e, por causa de todas

essas impossibilidades, ele produz uma experimentação, que é, ao mesmo tempo, uma língua que dá o diagnóstico desse novo mundo burocrático.

Por outro lado, as longas análises de Guattari sobre Proust não proveem instruções teóricas sem as quais a obra de Proust permaneceria incompreensível. Ele não vai apresentar mais uma interpretação de Proust, mas vai usar o choque que o romance produz para inserir suas próprias questões filosóficas, que são motivadas pela obra em questão. É nesse momento que as pesquisas do esquizoanalista tocam propriamente a nossa tese e que consistem em mostrar como o rosto é construído e destruído no romance proustiano. O signo, entendido como afeto na literatura, substitui a sua utilização linguística e psicanalítica. Eis a reviravolta que Guattari estabelece e que precisamos agora aprofundar. Veremos como a arte pode construir a significação e a subjetivação e sua união na rostidade, mas também como é possível desfazer os rostos.

Por que é que Guattari vai utilizar o rosto para pensar as questões referentes à linguagem? É que a habilidade comunicacional ou a voz é sempre reportada a uma face, real, imaginária, composta... O pensador reencontra, à sua própria maneira, as três características da rostidade das quais falamos no capítulo precedente.

> Existe sempre um tempo, na ordenação do espaço social em que a dimensão do rosto se interpõe para delimitar o que é lícito e o que não o é. Isto não se passa somente através dos traços de rostidade explicitamente significativos (do tipo: "fazer vista grossa") mas igualmente ao nível de significações mais difíceis de distinguir; tal modo de falar desencadeará o sentimento de que se trata de "alguém de casa", outro modo a algo de estrangeiro, ou estranho, bizarro ou perigoso (GUATARRI, 1988, p.71).

O rosto, com seus estereótipos, inserido num determinado *socius,* é pura redundância e faz redundância com as séries de redundâncias de significância ou frequência, e também com as de ressonâncias ou de subjetividade. Mas, sob o total risco de a própria criação artística se perder ou não começar, os rostos fogem de todas as partes e não cessam de se desterritorializar: a unidade significativa do rosto é ilusória e sua adesão a um papel e a uma função pode não ser mais que parcial e provisória. Um rosto tranquilizador pode, de repente, deixar penetrar os signos da loucura; todos os rostos podem se desfazer e se decompor através dos devires-imperceptíveis e dos devires-animais, que deixam transparecer toda a dimensão inumana da humanidade da qual o rosto é o espaço privilegiado.

Em seu esteticismo, Swann faz sempre com que alguma coisa o lembre de outra coisa. Há uma espécie de "rede de interpretações sob o signo do significante. Um rosto remete a uma paisagem. Um rosto deve 'lembrá-lo' de um quadro, de um fragmento de quadro. Uma

música deve deixar escapar uma pequena frase que se conecta com o rosto de Odette, a ponto de a pequena frase não ser mais do que um sinal" (DELEUZE; GUATARRI, 1999, p. 50-51). Não há dúvida de que a arte é capaz de formar o rosto com sua cadeia de significâncias. São essas significâncias que vão proporcionar a comunicabilidade, a sociabilidade e a individualidade dentro da *Recherche*. Eis como Proust liga, em *Um amor de Swann*, o rosto de Odette a uma rede de significantes:

> Como quer que fosse e talvez porque a plenitude de impressões que fruía desde algum tempo, embora lhe tivesse vindo antes com o amor da música, houvesse também enriquecido o seu gosto pela pintura, a verdade é que foi tanto mais profundo, devendo exercer-lhe uma influência duradoura, o prazer que encontrou em tal momento na semelhança de Odette com a Céfora desse Sando di Mariano a quem se dá o nome de Botticelli, depois que este evoca, em vez da obra verdadeira do pintor, a ideia banal e falsa que dela se vulgarizou. Não mais apreciou o rosto de Odette segundo a melhor ou pior qualidade de suas faces ou a suavidade puramente carnal que lhes supunha encontrar ao contato dos lábios, se jamais ousasse beijá-la, mas sim como uma meada de linhas sutis e belas que seus olhares dobavam, seguindo a curva de seu enrolamento, ligando a cadência da nuca à efusão dos cabelos e à flexão das pálpebras, como num retrato dela em que seu tipo se tornava inteligível e claro. Contemplava-a: Transparecia em seu rosto e em seu corpo um fragmento de afresco, que desde então procurou vislumbrar sempre que estava junto de Odette... (PROUST, 2006, p. 279-280).

Essas associações subjetivas serão ultrapassadas, como veremos, à medida que o esteticismo de Swann se modifique e que um novo mundo apareça. Trata-se, antes, de uma nova individuação pela arte. "Não se trata mais de dizer: criar é relembrar; mas relembrar é criar, *é ir até o ponto em que a cadeia associativa se rompe, escapa ao indivíduo constituído, se transfere para um mundo individuante*"(DELEUZE, 2022, p.106).

Guattari insiste que a materialidade do encontro com a pequena frase musical de Vinteuil e com o salão da senhora Verdurin vão gerar uma verdadeira e lenta mudança no sistema dos signos. Sem dúvida, a pequena frase musical afetara Swann desde o início a ponto de a descrição de Vinteuil, o autor da canção, como um alienado, não lhe parecer de todo impossível. Nesse momento, Swann depara com uma parte de uma música moderna e essa intrusão de signos obscuros vai forçar nele uma verdadeira reviravolta. A única descrição possível para o criador de tal música é:

> O pintor ouvira dizer que Vinteuil estava ameaçado de alienação mental. E acrescentava que a gente podia perceber em certas passagens de sua sonata. A Swann não pareceu absurda a observação, mas perturbou-o muito; pois como uma obra de música pura não contém nenhuma dessas relações lógicas cuja alteração na linguagem denuncia a loucura, a loucura reconhecida numa sonata lhe parecia algo de tão misterioso como a loucura de uma cachorra, a loucura de um cavalo, que no entanto se observam realmente (PROUST, 2006, p.268).

São esses signos ou afetos que vão interferir diretamente nos estereótipos do rosto. Vão dilacerar os clichês trazidos pela estética de Swann e vão rearranjar seu amor por Odette. A saída de Proust é inteiramente artística. Trata-se, portanto, de uma experiência, porque não reproduz os dados imediatos do senso comum ou do bom senso, mas investe na aventura insólita do pensar. É a experimentação do devir-animal de um Cisne?

Para Guattari, pensar não é interpretar, explicar, desenvolver, decifrar ou traduzir um signo, mas se instalar numa transversalidade. Por quê? É que a transversalidade revoga, com um só golpe, toda e qualquer centralização soberana que justifique a existência de um poder sob a forma de dominação e toda a totalização, toda a subordinação lógica que pretende unificar um arranjo diverso sob algum conceito universal. Essa totalização determina o exercício da dominação na medida em que erige a figura de um poder central, único, unificador e centralizador.

Mais ainda: a transversalidade serve ao mesmo tempo como crítica política das organizações e como crítica epistemológica do universal. A função unificadora, uniformizadora do universal territorializado em torno de uma identidade unitária não responde a nenhuma necessidade científica, ela apenas exprime um imperativo de dominação. Nesse sentido, os novos signos propostos por Proust são libertadores. A grandeza da literatura está na maneira como ela agencia as conexões, o que nos permite construir relações diferentes ou conexões anárquicas. Com o conceito de Guattari de transversalidade, as relações colocadas, sejam elas esquizoanalíticas ou políticas, só podem aparecer em função desse agenciamento pragmático e coletivo de enunciação, que renuncia ao subjetivo e ao significado. Eis, pois, a revolução encontrada por Guattari na pequena frase de Vinteuil. A própria máquina literária de escrita da *Recherche* obedece a elementos de ruptura e continuidade que já atravessam o próprio Proust.

É interessante como o esquizoanalista encontra no rosto de Odette uma ordenação conservadora que expressa a missão secreta que lhe parece atribuída: reconduzir à razão, proteger Swann contra o amor louco que a pequena frase suscita. É preciso evitar que Swann rume ao desconhecido. Mas isso não será possível, pois “ ‘A pequena frase’ de Vinteuil como minúsculo barco espacial, transformou completamente o universo molecular de Swann e, ao percuti-lo, desenvolveu um outro tipo de universo.” (DELEUZE, 1988, p.311).

Paralelamente, os salões burgueses da senhora Verdurin, com pessoas abaixo da posição social de Swann, muitas vezes vulgares e às vezes ridículas, tornar-se-á um desses conversores semióticos e mesmo uma máquina infernal capaz de transformar toda a existência do personagem. De acordo com Guattari,

> Aceitar ir à casa dos Verdurin já constituía, para Swann, uma notável derrogação de seus hábitos mundanos. Mas chegar a se consagrar só a esse salão, renunciar durante anos a ir às recepções mais aristocráticas, marca uma ruptura radical na sua existência (DELEUZE, 1988, p.240).

De fato, o senso estético dos Verdurin não é muito elaborado. O que importa é que seu salão funciona como um agenciamento coletivo. Nesse espaço, transitam alguns dos maiores artistas e escritores da época, com novos modos de experimentação artísticos, sociais, sexuais etc. É ali, aliás, que a pequena frase de Vinteuil e a pintura do Sr. Biche arrastarão a todos como um tsunami. Ao mesmo tempo que ninguém fica indiferente à sonata em fá sustenido de Vinteuil, todos a temem ao seu próprio modo. Dr. Cottard e a mulher,

> …com esse bom senso próprio de certa gente do povo, se esquivam de dar opinião ou fingir admiração por uma música que, mal chegavam em casa, confessavam não compreender mais do que a pintura do "senhor Biche". Como o público só conhece, do encanto, da graça, das formas da natureza, o que aprendeu nos lugares-comuns de uma arte lentamente assimilada, e como um artista original começa por rejeitar esses lugares-comuns, o sr. e a sra. Cottard, imagem, nisso, do público não achavam nem a sonata Vinteuil nem nos retratos do pintor o que para eles constituía a harmonia da música e a beleza da pintura. Quando o pianista tocava a sonata, parecia-lhes que arrancava, ao acaso, do piano, notas que não se ligavam segundo as formas a que estavam habituados, como também lhes parecia que o pintor lançava ao acaso as suas cores na tela. Quando numa destas podiam reconhecer uma forma, achavam-na pesada e vulgar (isto é, desprovida da elegância da escola de pintura através da qual viam até os seres vivos que passavam na rua) e sem verdade, como se o sr. Biche não soubesse como era feita uma espádua e que as mulheres não tinham os cabelos cor de malva" (PROUST, 2006, p. 266-267).

Trata-se, sem dúvida, da música moderna. Sonata que faz apelo a um novo tipo de composição que foge aos dados naturais do bom senso da burguesia europeia. Um novo tipo de música e pintura que produzirão novos modos de individuação, ao mesmo tempo que eles já são efeito desses modos. Os maneirismos da senhora Verdurin não ficam incólumes à moléstia dessa nova arte que vem habitar os seus salões e percebe, assim como os outros, que é preciso dela se aproximar com prudência. Não é à toa que ela pede que toquem apenas o andante. O que eles percebem parcialmente, ou buscam evitar, é a chave para outra realidade que a pequena frase representa. Quando esta os penetra, eles se sentem transformados e passam a ser tomados unicamente pela audição. Swann sentia-se "…transformado numa criatura estranha à humanidade, desprovida de faculdades lógicas, quase um fantástico licorne, uma criatura quimérica que percebia o mundo apenas pelo ouvido." (PROUST, 2006, p.295).

Há, de fato, em Swann, uma lenta implosão do sistema individuante que vai remanejar profundamente sua percepção dos traços de rostidade. Diz Proust:

> Mas aquela própria fealdade dos rostos que aliás conhecia tão bem, lhe parecia coisa nova depois que seus traços – em vez de lhe servirem de sinais para identificar determinada pessoa que até então lhe significava um complexo de prazeres a buscar, de aborrecimentos a que fugir, ou de cortesias a fazer – repousavam agora na autonomia de suas linhas, sem outra coordenação que a de suas relações estéticas. PROUST, 2006, p. 394).

Os rostos, repara Guattari, nunca se desfazem em função de uma anamnese psicanalítica, mas em função da produção artística que a *Recherche* impulsiona ao futuro. Eles deixam de ser o suporte substancial das semiologias significantes. Trata-se da tentativa de produção de novos afetos, muitas vezes, fortes demais para que os próprios personagens os suportem. Se, por um lado, os personagens temem se desindividuar, Proust insiste nesse caminho em direção à experimentação e ao perigo da loucura. O que emerge são traços de rostidade assignificantes. Não se trata, apenas, de desfazer os rostos, mas de entender, segundo o procedimento do Tempo da *Recherche*, que novas exteriorizações serão possíveis a ponto de fazê-los passar de uma pessoa a outra ou fazer palpitar uma legião no rosto da mesma jovem. Uma vez que os elementos abstratos e maquínicos produzam a irrupção das barreiras personológicas estabelecidas pela comunicabilidade, pelo comportamento diante do socius e pela individualidade, o trabalho criador começa.

2.3 Fragmentação e individuação na *Recherche*: uma máquina literária transversal e telescópica

Falávamos da inversão produzida por Guattari no que concerne à subordinação da literatura a esquemas significantes, sejam eles linguísticos ou psicanalíticos. A máquina literária não está fechada em si mesma num projeto de recombinação de signos linguísticos ou de interpretação semântica. Ela produz novos modos de experimentação pragmática e semiótica. Para essa empreitada, seria preciso um instrumento de leitura específico. Somente com o telescópio podemos ler a obra de Proust,[21]pois ele é preciso para observar o choque entre mundos nos quais aparecerão fragmentos disparatados. Não um quebra-cabeças cujas peças poderiam reconstituir um todo, mas fragmentos que valem por si mesmos e que mantêm

[21] Sobre a recepção da obra, acrescenta Proust: "Ninguém entendeu nada. Até os que me aprovavam a percepção das verdades que tencionava gravar depois no templo felicitaram-me por as haver descoberto ao "microscópio", quando, ao contrário, eu me servira de um telescópio para distinguir coisas efetivamente muito pequenas, mas porque situadas a longas distâncias, cada uma num mundo." PROUST, M. *O tempo redescoberto.* P. 344-345.

relações uns com os outros em composições flutuantes. A pequena frase, as obras de arte moderna e os salões são universos em colisão ou operadores semióticos, como diz Guattari. Eis, pois, as palavras de Proust:

> Além disso, como as individualidades (humanas ou não) são feitas num livro de impressões numerosas que, provocadas por muitas moças, muitas igrejas, muitas sonatas, servem para compor uma única sonata, uma só igreja, uma única moça, não faria eu o meu livro da mesma forma como Françoise fazia aquela carne de vaca estufada, que o Sr. de Norpois tanto apreciara, onde tantos pedaços de carne, escolhidos e acrescentados, enriqueciam a geleia? (PROUST, 2013, p.337).

A obra vale a Proust, tanto quanto a seus leitores, como um operador semiótico. Essa máquina literária pode ser, ao mesmo tempo, compreendida como uma sonata tocada para ele, para seus personagens e para nós. Somos levados a experimentar, à nossa própria maneira, a sonata. Esses signos intrusivos penetram em nós e fazem da obra uma experimentação. Deleuze se aproxima de Guattari quando, na sua própria leitura, expõe a força que a obra literária exerce:

> Até mesmo pensar deve ser produzido no pensamento. Toda produção parte da impressão, porque apenas ela reúne em si o acaso do encontro e a necessidade do efeito, violência que ela nos faz sofrer. Toda produção parte, portanto, de um signo e supõe a profundidade e a obscuridade do involuntário (DELEUZE, 2022, p.139).

A *Recherche* é, ela mesma, uma profunda inventividade no campo dos signos. Sua organização e seus personagens suscitam múltiplas experimentações e simbioses. Se Guattari insiste na desorganização dos rostos dos personagens e na sua transformação, é porque a obra é uma *Busca.* Os personagens não permanecerão substancialmente individuados, pois aparecerão afetos que os forçarão a se metamorfosear. Poderíamos perguntar então: de onde surgem os signos que nos forçam a pensar? Seriam efeito do gênio de Proust, expressões dissimuladas de homossexualidade, ou ainda fruto de traumas recalcados? As interpretações biográficas e psicanalíticas se multiplicam, mas não parecem entender, nos diz Guattari, que elas são negadas na própria obra.

O universo da obra de Proust traz signos de diferentes regimes semióticos, que são provenientes de diferentes universos. Eles não podem ser subsumidos por um grande conjunto, ao contrário, a obra dá testemunho de uma incomensurabilidade e de uma profunda fragmentação. Há rupturas, hiatos, lacunas que garantem sua diversidade. Não se trata de interpretar um mundo de fragmentos, mas de experimentá-lo transversalmente para afirmar a irredutibilidade dos fragmentos à totalidade. Esse universo fragmentado permite que

combinações insólitas apareçam. Ligações transversais surgem desses, por assim dizer, elementos genéticos dos signos. Aproximamo-nos da leitura de Anne Sauvagnargues, quando ela diz:

> O mapa dos Guermantes e o dos Verdurins não se sobrepõem, conforme Swann salta dolorosamente de um para outro, nem recorta um campo unitário: da contaminação amorosa dos salões, das experiências artísticas (a sonata Vinteuil) às impressões sensoriais (luar tão brilhante que quase se pode ler o diário de alguém), cada um desses mundos empresta signos do outro e os reconfigura por meio da escrita, pois afetam quem os lê e correm o risco de rearranjá-los, de diferente modo, de acordo com suas leituras (SAUVAGNARGUES, 2018, p. 14).

Essa transversalidade, que liga fragmentos, permite encontros inesperados e, portanto, modificações radicais nos personagens.

2.3.1 Kafka: linhas de fuga e o agenciamento coletivo de enunciação

Seguindo outros métodos, a questão da fragmentação e da contiguidade, ligada pela transversalidade, atravessa a obra de Kafka. No posfácio à edição de *O processo*, Modesto Carone analisa a dificuldade em se montar a versão final do texto. Kafka o deixou de tal modo fragmentado, que Max Brod, seu amigo e testamentário, teve dificuldade em organizar seus capítulos. A própria edição francesa atual parece discordar da edição de Brod (KAFKA, 2005, p. 258-259).

"As principais narrativas de Kafka são fragmentos: o conjunto da obra é um fragmento." (BLANCHOT, 1997, p.14). Nestas, pode-se entrar ou sair por muitos caminhos. O hotel de *América*, com suas inúmeras portas e o *Castelo* com suas múltiplas entradas dão testemunho de uma experimentação única que Deleuze e Guattari chamam de *rizoma*. Não é de se estranhar, por exemplo, que seus textos comecem sempre pelo meio. Por mais que procuremos uma causa para a *Metamorfose*, ou que K tente encontrar, em meio à burocracia, os motivos pelos quais é acusado, isso não é possível. A pergunta kafkiana não é pela causa, mas pela fuga. Gregor Samsa desestratificou rápido demais ou sua fuga foi bem-sucedida? K conseguirá fugir do modelo de acusação que lhe impuseram? O escritor faz do signo um mecanismo de fuga. Essa escrita rizomática bloqueia as possibilidades interpretativas da obra (significante-significado) e a instaura diretamente num ambiente de experimentação. Mais do que interpretar, Kafka mapeia ou agrimensa. A percepção de Ferlinghetti a esse respeito nos parece exemplar:

> Kafka's Castle stands above the
> [world
> like a last bastille
> of the Mystery of Existence
> Its blind approaches baffle us Steep paths plunge nowhere from it
> Roads radiate into air like the labyrinth wires of a
> telephone central thru which all calls are infinitely untraceable…[22]

Os espaços entremeados na *Muralha da China* e as salas ou escritórios contíguos de *O Processo* dão testemunho de dois modelos distintos: o astronômico e o terrestre ou subterrâneo (DELEUZE; GUATARRI, 2014, p.134-138). Se, por um lado, o modelo astronômico está ligado à burocracia imperial, o subterrâneo é proveniente de uma burocracia capitalista. Por outro lado, são esses mesmos modelos, que possibilitam fronteiras ou limiares, que servirão como novas conexões tal como em engrenagens de máquinas. Que novas conexões se produzem em função da entrada ou saída que se toma? Que novos encontros? Estamos diante da produção de agenciamentos. Para Deleuze e Guattari,

> K não será um sujeito, mas *uma função geral que prolifera sobre ela mesma*, e que não cessa de segmentarizar, e de ecoar sobre todos os segmentos. […] No *Processo*, K é bancário, e, sobre esse segmento, em conexão com toda uma série de funcionários, de clientes, e, com sua namorada Elsa; mas ele é também preso, em conexão com os inspetores, testemunhos, e com a senhorita Bürstner; e ele é acusado, em conexão com os oficiais de justiça, e com a lavadeira; e ele é pleiteante, em conexão com advogados e com Leni; e ele é artista, em conexão com Titorelli e as meninas…(DELEUZE; GUATARRi, 2014, p.154).

Não se trata, absolutamente, de imitar o que os outros fazem. É, no entanto, uma questão, como havíamos falado, de experiência que excede as afecções. Em um outro contexto, Deleuze fala sobre a relação entre a vespa e a orquídea como um fenômeno de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos. A orquídea parece formar uma imagem da vespa, mas de fato há um devir-vespa da orquídea e um devir-orquídea da vespa. A vespa torna-se parte do aparelho de reprodução da orquídea, ao mesmo tempo que a orquídea se torna órgão sexual para a vespa (DELEUZE; PARNET, 1998, p.10). Não é o caso de um imitar o outro ou de se transferir o nome de uma coisa para outra com a qual é possível estabelecer uma relação de comparação, mas de um agenciamento produzido por afetos que atravessam e metamorfoseiam.

---

[22] FERLINGHETTI, Lawrence. *A coney island of the mind.* trad. josé palla e carmo. Cadernos de poesia. Dom quixote, 1972. Tradução nossa: O Castelo de Kafka ergue-se sobre o [mundo como uma última bastilha do Mistério da Existência Os seus acessos cegos nos confundem Caminhos íngremes partem dele e mergulham em nenhures Estradas perdem-se no [ar como labirintos fios de central telefónica através da qual todas as chamadas se perdem no infinito...

Tomemos, por exemplo, as obras conjuntas ou supostamente individuais de Deleuze e Guattari. Segundo o processo de escrita, já não se deve mais perguntar quem escreve o quê. Já não há Deleuze ou Guattari, mas função K. Para dizer como Deleuze:

> E depois houve meu encontro com Guattari, a maneira como nós nos entendemos, completamos, despersonalizamos um no outro, singularizamo-nos um através do outro, em suma, nos amamos. Isso deu o *Anti-Édipo*, e foi um novo progresso. Eu me pergunto se uma das razões formais para a hostilidade que às vezes surge contra esse livro não é justamente por ter sido feito a dois, uma vez que as pessoas gostam de brigas e partilhas. Então tentam separar o indiscernível ou fixar o que pertence a cada um de nós. Mas visto que cada um, como todo mundo, já é muitos, isso dá muita gente (DELEUZE, 2000, p.16).

Esse agenciamento coletivo de enunciação ou máquina de escrever Deleuze-Guattari dinamita a noção de autor unitário, ou melhor, desmascara a herança romântica de um gênio criador de teorias filosóficas ou romanescas. Sem dúvida, foi preciso dar atenção às análises de Bakhtin sobre o *discurso indireto livre* na obra de Dostoievski. Para o linguista, Dostoievski seria o criador da novela polifônica – uma obra constituída por múltiplos sujeitos de enunciação que convivem mantendo suas disparidades e mesmo expondo-as em uma "[...] pluralidade de consciências autônomas com seus mundos correspondentes." (BAKHTIN, 1993, p.17). Segundo Bakhtin, a alternância dos sujeitos do discurso pode ser mais ou menos notável, pois em qualquer enunciado, se estudarmos de perto, "[...] descobrimos toda uma série de palavras do outro semilatentes e latentes, de diferentes graus de alteridade" (BAKHTIN, 2003, p. 299). Essa politonalidade permite uma outra compreensão da criatividade e variabilidade nas línguas: "inventar palavras, quebrar sintaxes, infletir significações, produzir conotações novas…" (GUATARRI, 1988, p.23).

Kafka parece consciente desse efeito produzido pela máquina literária. Seus atos não são feitos ao acaso. "Não cederei à fadiga, mergulharei totalmente na minha novela, ainda que para isso tenha que me cortar o rosto." (BLANCHOT, 1997, p.22) Ele reconhece o perigo que corre, como ser de literatura que é, o risco de perder-se na própria experimentação de novos agenciamentos que a obra suscita. Mas, ainda, risco da mais infinita e pura liberdade de produzir algo de novo. É o que encontra, também, Blanchot, quando diz o seguinte:

> Parece claro a vários analistas, em especial a Claude-Edmonde Magny, que Kafka tenha sentido a fecundidade da literatura (para si mesmo, para sua vida e em vista de viver) desde o dia em que soube que a literatura era esta passagem do *Ich* ao *Er*, do *Eu* ao *Ele* (GUATARRI, 1988, p.27).

Segundo Blanchot, é somente quando Kafka descobre a passagem do *Eu* ao *Ele* que a sua literatura pode começar. É a descoberta da quarta pessoa do singular, de Ferlinghetti, que não remete a nenhuma experiência originária de um sujeito fenomenológico. Diz o poeta em *Os usos da poesia*

> …in this time of gridlock Autogeddon
> where the voice of the poet still sounds distantly
> the voice of the Fourth Person Singular
> the voice within
> the voice of the turtle
> the face behind the face of the race
> a book of light at night the very voice of life as Whitman heard it
> a wild soft laughter… [23]

Essa quarta pessoa permite a Guattari e a Deleuze tomar posição e recusar a teoria dos embreantes (operadores), dos *shifters* de Jakobson (JAKOBSON, 1957) ou a sui-referencialidade de Benveniste, mostrando a conivência entre essas análises linguísticas e uma forma de hermenêutica fenomenológica, seja ela centrada sobre o Eu ou sobre o Tu. Não que o sujeito individuado humano não exista, mas, como toda forma, ele é derivado. Há então sujeitos, há mesmo tipos variados deles, mas eles não são a origem do discurso. As posições de sujeitos não descrevem as figuras de um Eu originário, que é a fonte do enunciado, mas são resultados do enunciado, de sorte que é preciso situá-los na "espessura de um murmúrio anônimo" e fazer de um "Ele" ou de "Se"- "ele fala", "fala-se"-, as instâncias impessoais produtoras de discursos, dos modos de subjetivação impessoais. A condição da literatura de Kafka são os agenciamentos coletivos de enunciação em sistemas semióticos mistos. Em outras palavras, a literatura tem como condição expressiva o desmantelamento intensivo do rosto.

[23] Do original em inglês: …nesse tempo de engarrafamentos da Era do Capocalipse onde a voz do poeta soa distante a voz da Quarta Pessoa do Singular a voz dentro da voz da tartaruga a face atrás da face da raça letras de luz na página da noite a ávida voz da vida como a escutara Whitman um leve riso selvagem... O texto "Utilidades da poesia" faz parte de *These are my rivers* (1993); e "Instruções para pintores & poetas". Pode ser encontrado, com a tradução de Natália Agra e Fabiano Calixto, no site https://revistarosa.com/3/lawrence-ferlinghetti-poemas.

3 MÁQUINAS CONCRETAS E ABSTRATAS: O CRISTO E A POLÍTICA DO ROSTO

3.1 Da estrutura às máquinas abstratas: o mecânico, o maquínico e o rosto

Dedicamos nossas análises, nos capítulos precedentes, ao modo como Deleuze e, posteriormente, Guattari trabalhavam o conceito de rostidade. Dizíamos que, mesmo em seus livros, ditos individuais, apareciam teses compostas a muitas mãos. Neste terceiro capítulo, iremos em direção aos livros assinados pelos dois pensadores.

Tendo sido publicado um pouco antes de *Mil Platôs*, as teses de Guattari em *Inconsciente Maquínico* permanecem semelhantes ao livro posterior. Toda a problematização em relação ao rosto de Cristo permanece, no entanto, inexistente no trabalho do esquizoanalista. O livro escrito a duas mãos ampliará essas teses em certos sentidos.

Embora tenha sido publicado antes dos livros de cinema de Deleuze, *Mil Platôs* traz alguns elementos não explorados diretamente nesses livros em relação ao rosto. Cabe, então, aqui entender os desvios e os meios expressivos de *Mil platôs* em relação a esses outros trabalhos e compreender a própria complexidade que essa obra oferece. Parece-nos fundamental, para adentrar o problema de *Ano zero - rostidade*, dividi-lo em duas partes: a primeira tratará da questão das máquinas e a segunda do ano zero (rostidade e Cristo).

A problematização das máquinas é algo que ronda o pensamento de Deleuze e Guattari desde os anos 1960. É ao texto *Máquina e estrutura*[24] que devemos a primeira tentativa de Guattari de liberar o pensamento do estruturalismo[25] vigente de sua época. A proposta do esquizoanalista consiste em substituir o conceito de estrutura pelo conceito de máquina. Segundo ele, a estrutura sempre arrasta consigo a noção de que qualquer coisa real é duplicada por um modelo ideal ou normativo, enquanto a máquina, cuja definição é expandida muito além da definição "mecânica" do senso comum, oferece um conceito puramente

[24] Esse texto é construído para uma comunicação na Escola Freudiana de Paris em 1969 e posteriormente publicado em GUATTARI, F. *Psicanálise e transversalidade*: ensaios de análise institucional. Tradução: SOBRAL, A. e GPNÇALVES, M. São Paulo: Ideias e Letras, 2004. P. 309-319.

[25] De fato, o conceito de máquina rompe definitivamente com as categorias de imaginário (o arquétipo bachelardiano ou junguiano) e o simbólico (o formalismo estrutural). Deleuze faz uma longa exposição do modo como o próprio conceito de estrutura se afasta do conceito de imaginário. Essa diferenciação, assim como uma longa e apurada análise sobre o estruturalismo, encontra-se em *Em que se pode reconhecer o estruturalismo?* In. DELEUZE, G. *A ilha deserta e outros textos.* Organização da edição brasileira e revisão técnica: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2010. P.221-247.

imanente e aberto para analisar realidades sociais complexas, incluindo todo tipo de elementos heterogêneos, tais como a linguagem, os signos não linguísticos, as imagens, a tecnologia, o desejo e o inconsciente. A máquina abrange não apenas o objeto técnico isolado, mas também todo o seu meio de individuação, que funciona como um meio transcendental.

Se inicialmente, no texto, Guattari combina a articulação simbólica da estrutura com um tipo histórico de máquina, que reúne o social e o político, é para logo em seguida reorientar esse tipo histórico para um sentido de uma máquina social[26] de conexões, isto é, como um agenciamento que articula um estado tecnológico do instrumento de produção às relações marxistas de produção, entendidas como conjunto de produção que uma dada sociedade usa para moldar seus indivíduos. Sob a influência do marxismo e da psicanálise, Guattari se interessa, nessa ocasião, pelas relações de produção que introduzem tipos variados de subjetivação inconsciente. Com o conceito de máquina que ali ele propõe, o inconsciente é pensado segundo o modelo de produção, e não o de estrutura simbólica ideal.

Para além da técnica e da estrutura, trata-se de um campo de relações entre máquinas que maquinam nos processos de produção social. Na esteira dos caminhos abertos por Marx, Guattari desenvolve o conceito para pensar uma produção *maquínica* cuja potência opera num plano de consistência determinado pelo desejo, aliando a dimensão do *socius* à produção desejante. Ele opõe, portanto, a máquina de produção real à estrutura simbólica e, dentro das realidades sociais, ele distingue entre realidades produtivas (máquinas) e realidades produzidas (estruturas). Segundo Deleuze, a introdução do conceito de máquina cria uma explosão tanto nas estruturas significantes, como nas cadeias causais, forçando-as a se abrirem às potencialidades ocultas como um fluxo-efeito de ruptura (DELEUZE, 2010, p.157).

O conceito de máquina também não era estranho a Deleuze. Ele já se encontrava nas leituras que o filósofo fazia de Bergson e de Marx. Essas leituras reverberam nas análises que ele faz a respeito do cômico na *Imagem-Movimento* e *Imagem-Tempo*. Falávamos, por exemplo, no primeiro capítulo, sobre os dois polos do rosto.

O rosto transita entre os polos de duas séries afetivas: uma delas *máquínica*, de traços expressivos e linhas capazes de transpor os limites estabelecidos, e a outra *mecânica*, de afetos personalizados e comunicativos dos contornos e formas: verdadeiros movimentos

[26] O termo máquina social parece ter origem na obra de Mumford e é citado por Deleuze e Guattari no *Anti-Édipo*: "Lewis Mumford tem literalmente razão, portanto, quando cria a palavra "megamáquina" para designar a máquina social como entidade coletiva (embora reserve a sua aplicação à instituição despótica bárbara)." DELEUZE**,** G.; GUATTARI, F. *O anti-Édipo*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010, p. 188.

internos que são a própria essência da imagem-afecção. É essa transitoriedade que Deleuze encontra na obra de Bergson a propósito do cômico e do dramático.

Analisaremos, com cuidado, a distinção bergsoniana, pois nos parece fundamental para a compreensão do papel das máquinas relacionadas ao rosto.

Bergson detectava, nos dois primeiros capítulos de seu ensaio sobre o cômico, que o mecanicismo do riso acontecia por automatismos e rigidez nas linhas do rosto. Dizia ele:

> ... um rosto é tanto mais cômico quanto melhor nos sugere a ideia de alguma ação simples, mecânica, na qual a personalidade esteja encarnada para sempre. Há rostos que parecem estar chorando sem parar, outros que parecem estar rindo ou assoviando e outros ainda que parecem soprar eternamente num trompete imaginário. São as faces mais cômicas de todas. Também nesse caso se verifica a lei segundo a qual o efeito é tanto mais cômico quanto lhe expliquemos a causa mais naturalmente. Automatismo, rigidez, hábito adquirido e conservado, são os traços pelos quais uma fisionomia nos causa riso. Mas esse efeito ganha em intensidade quando podemos atribuir a esses caracteres uma causa profunda, e relacioná-los a certo desvio fundamental da pessoa, como se a alma se tivesse deixado fascinar, hipnotizar, pela materialidade de uma ação simples (BERGSON, 1980, p.21).

A comicidade se dá em função da repetição dos movimentos automatizados num sistema fechado. Dizemos fechado por dois motivos: o primeiro diz respeito ao modo de funcionamento do cômico dentro da sociedade; o segundo se dá pelo circuito de reação mecânica, que suscita o riso, em função de um estímulo dado. Nesses dois motivos, encontramos o mecânico funcionando sobre o vivo. Não é à toa que Deleuze evocava Descartes e sua compreensão do automatismo espiritual do homem para explicar o polo mecânico do rosto. Em suma, tratava-se da admiração como o grau zero dos micromovimentos do rosto e das possíveis gamas de tonalidades das paixões.

Opõem-se o rígido, o já feito, o mecânico, ao maleável, ao continuadamente cambiante, ao vivo, o desvio contrariamente à atenção, enfim, o automatismo contrastando com a atividade livre, eis em suma o que o riso ressalta e pretende corrigir, considerava Bergson.

O terceiro capítulo de Bergson renova seu estudo, ao apresentar uma via que não se encontra sobre a vida, mas sob ela; trata-se, pois, de uma concepção *maquínica* do drama. Estamos diante do outro polo: o desejo como intensidade. Vejamos o que diz o filósofo francês:

> O que o drama vai procurar e leva à plena luz é uma realidade profunda que nos é velada, muitas vezes em nosso próprio interesse, pelas necessidades da vida. Que realidade é essa? Que necessidades são essas? Toda poesia exprime estados de alma. Mas, entre esses estados, alguns nascem do contato do homem com os seus

> semelhantes. São os sentimentos mais intensos e também os mais violentos. Como as eletricidades se atraem e se acumulam entre as duas placas do condensador donde se fará sair a centelha, do mesmo modo, pela simples presença dos homens entre si, produzem-se atrações e repulsões profundas, rupturas completas de equilíbrio, enfim, essa eletrização da alma que é a paixão. Se o homem se deixasse ir no movimento de sua natureza sensível, se não tivesse lei social nem lei moral, essas explosões de sentimentos violentos seriam o comum da vida. Mas é útil que essas explosões sejam contidas. É preciso que o homem viva em sociedade, e se conforme por isso a uma norma. E o que o interesse aconselha, a razão o ordena: há um dever, e nosso destino é obedecer-lhe. Sob essa dupla influência, veio a se formar para o gênero humano uma camada superficial de sentimentos e ideias que tendem à imutabilidade, que pretenderiam pelo menos ser comuns a todos os homens, e que recobrem, quando não têm a força de o atiçar, o fogo interior das paixões individuais. O moroso progresso da humanidade no sentido de uma vida social cada vez mais pacificada consolidou essa crosta pouco a pouco, como a vida do nosso próprio planeta foi um prolongado esforço para recobrir com uma película sólida e fria a massa ígnea dos metais em ebulição. Mas existem erupções vulcânicas. E se a terra fosse um ser vivo, como o pretendia a mitologia, talvez gostasse, ao repousar, de sonhar com essas explosões bruscas nas quais de repente ela se recobra no que tem de mais profundo. É um prazer desse gênero que o drama nos proporciona. Sob a vida tranquila, burguesa, que a sociedade e a razão nos organizaram, ele vai revolver em nós algo que felizmente não se exibe, mas cuja tensão interior ele nos faz sentir. Ele dá à natureza a sua vindita sobre a sociedade (BERGSON, 1980, p. 82-83).

A *Imagem-ação* retoma as teses bergsonianas e as modifica ligeiramente, pois essas oposições entre mecânico e maquínico aparecerão no seio do próprio cômico no cinema.

A grandeza de Chaplin, reconhece Deleuze, está em nos fazer rir e emocionar numa espécie de um circuito de variação. Em *Tempos Modernos* (1936), tudo é necessariamente mecanizado. As máquinas são apresentadas como utensílios capazes de se defrontar com o homem e oprimi-lo. Elas geram frustração, impaciência e até mesmo dor. São utensílios com um propósito que varia dentro da montagem. A máquina faz Chaplin comer, mas rapidamente se vira contra ele. A mecanicidade acelera a produção industrial, mas conduz a uma velocidade impossível de realizar para o personagem que trabalha. É a ação de apertar uma peça que vai à situação que se interpõe (coçar o braço, a mosca que pousa, a ferramenta que prende etc.) e retorna à ação.

Por trás dos infinitos exemplos bergsonianos, em *O Riso*, reside o que Deleuze determina como uma das fórmulas da imagem-ação: a pequena forma. Trata-se de uma montagem que vai de uma ação, de um comportamento ou de um *habitus* a uma ou mais situações modificadas (A-S-A´). Chaplin expõe o risível e mesmo o ridículo das maquinarias dentro de um funcionamento social, diria Bergson. O ator cria uma diferença mínima entre duas ações bem escolhidas, que desembocam numa distância máxima entre as situações correspondentes, gerando, por um lado, emoção e, por outro, encontrando o mais puro cômico.

Há, portanto, por meio do uso das máquinas, a construção de uma lógica antecipatória, isto é, de causa e efeito. O signo de composição dessa imagem é o índice. Pierce o utiliza para caracterizar o liame de uma ação ou de um efeito de ação com uma situação que não é dada, mas inferida (elipse). Somos capazes, então, de ver um trem chegar pelas suas luzes refletidas num rosto. Ou descobrimos raciocinando que alguém esteve na cena, anteriormente, por um pedaço de roupa encontrado que seria característico do personagem.

São as imagens idílicas de Chaplin, no entanto, que trazem algo de surpreendente aos seus filmes, isto é, que produzem uma certa estranheza não esperada. Essas imagens encontradas, por exemplo, em *Tempos Modernos*, na cena da família tradicional americana com uma vaca passando na porta, fazem uma interposição no automatismo das imagens. Nesse momento, há um certo afrouxamento ou uma distensão do sistema sensório motor, que não era possível em vigília, e entra-se numa espécie de surrealismo. Trata-se de uma espécie de imagem-sonho que interfere diretamente na imagem-ação, ainda que momentaneamente. Diz Deleuze:

> Se o riso é uma reação que utiliza certos circuitos, pode-se dizer que Charles Chaplin, no desenrolar das sequências, desloca progressivamente as reações, fazendo-as recuar lentamente até o momento em que o espectador já não é senhor dos seus circuitos e tende a utilizar espontaneamente um caminho mais curto, que não é praticável, que está barrado, ou então um caminho muito explicitamente anunciado como aquele que não leva a parte alguma. Depois de ter suprimido o espectador enquanto tal, Chaplin desnatura o riso, que devém outros tantos curtos-circuitos de uma mecânica desconectada (DELEUZE, GUATARRI, 2010, p.420).

Embora um pouco esquecido pelas novas gerações, Buster Keaton realiza um outro modo de fazer o cômico. Não haverá uma crítica ao uso técnico das máquinas, como em Chaplin, seus filmes são, entretanto, *maquínicos*.

No lugar de utilizar os recursos da pequena forma, Keaton mergulhará o burlesco na grande forma. Como? É que a grande forma (S-A-S´) requer um meio englobante,[27] que é usado como pura situação catastrófica, a qual o personagem tem de modificar. Diferentemente

[27] O englobante, segundo Deleuze, é o meio no qual se atualizam qualidades e potências. Em Keaton, o ambiente e suas forças se encurvam, agem sobre o personagem, lançam-lhe um desafio e constituem uma situação na qual ele se encontra. O personagem, por sua vez, reage (ação propriamente dita) de modo a responder à situação, ou a modificar o meio ou a sua relação com o meio, com a situação, com outros personagens. O personagem reage desastradamente às exigências do meio e da situação e, eventualmente, consegue modificar, sem querer, a situação.

de Chaplin, em Keaton, haverá um grande hiato entre a situação dada e a ação cômica esperada. Este será preenchido pelo que se chama em cinema de Gag[28].

Keaton utiliza muitos tipos de gags (Cartoon-gags, Impossible-gag e Natural-gag), mas Deleuze reconhece as duas que produzem a montagem maquínica: a gag-trajetória e a gag-maquínica. A primeira é utilizada para realizar uma montagem rápida na qual há trajetórias contínuas ou de encurtamento de espaços. Em *O homem das novidades* (*The Cameraman*, 1928), Keaton demonstra um notório domínio das imagens. Há as gags-trajetórias, no mesmo plano-sequência, num subir e descer de escadas excessivo e contínuo ou na cena do bairro chinês na qual Keaton sobe uma escada, a escada cai, depois é o suporte onde Keaton filma que cai. O encurtamento de espaço por meio de conexões de imagens longínquas aparece o tempo todo. Seja na cena em que ele corre, através de Nova York, para se encontrar com a mocinha, enquanto ela ainda está ao telefone, ou na cena em que ele a salva de um afogamento e, automaticamente, encontra uma farmácia na intenção de medicá-la.

David Robinson lembra-nos do gosto de Keaton pelas máquinas que ele inventa. Diz ele:

> Everyone who has seen the films remembers Keaton's gadgets. Making them seemed to be compulsive with him. His biographers recall the inventions he fixed up as a boy for the entertainment of fellow vaudevillians who rested at Lake Muskegon — one was a collapsible privy, another an elaborate waking-up machine like something from The Scarecrow. In the 1940s he created mad machines to amuse himself and two other outcasts from the M-G-M lot— Lucille Ball and Edward Sedgwick. Rudi Blesh quotes Lewis Jacobs' descriptions of huge and complex engines which went through operations as elaborate and solemn as the Emmett clock to reach a conclusion as elementary as raising a blind, cracking a nut or lighting a cigarette (this last machine carried its own box of matches, in case of failure). In his last home Keaton had made 'a miniature railroad that carries peanuts, soda pop, sandwiches, popcorn to guests seated around a small garden house near the pool.' (A pool naturally.) There is a special kind of mind (William Heath Robinson had such a one) which seems driven to create these abstractions of ingenuity, devices which use the logic of mechanics to deny logic. With Keaton it was also the same mind which absorbed the techniques of film-making until the craft was second nature, which created the inspired gadgetry of The Electric House, The Scarecrow or The Navigator, which perceived the senseless logic of all Buster's purposes, which conceived the greatest gags, that are enchainements of geometric and dynamic design. The climaxes of Our Hospitality and Sherlock Junior are not only jokes, but marvellous feats of engineering.[29]

---

[28] "Menos narrativa e, frequentemente, mais abstrata do que o *sainete*, a *gag* é uma forma breve, relativamente autônoma, que em si não é própria do filme (existem *gags* teatrais, e até mesmo musicais ou pictóricas). Em sua forma mais geral, ela se caracteriza pela resolução incongruente e surpreendente de uma situação que não pode ser realizada em suas premissas." In. AUMONT, J. et MARIE, M. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. tradução RIBEIRO, E.A. Campinas, SP: Papirus, 2003. P. 141.

[29] ROBINSON, D. *Buster Keaton.* Indiana University Press. 1970. P.181-182. Tradução nossa: Todos que viram os filmes se lembram das máquinas de Keaton. Fazê-las parecia ser compulsivo para ele. Seus biógrafos relembram as invenções que ele criou quando menino para o entretenimento de seus colegas vaudevillianos que

A máquina-cinema de Keaton, ainda que manejada por um jornalista ou um macaco, em *O homem das novidades*, é capaz de reproduzir, assim como Vertov[30], imagens se agenciando de modo arbitrário e acelerado, isto é, fora de uma ordenação causal prévia. Nesse sentido, é preciso aproximar Keaton de outros grandes experimentadores desses processos maquínicos.

Reencontraremos esses procedimentos em certas máquinas dadaístas, nos desenhos de Rube Goldberg[31], ou em Jean Tinguely[32]. Neste também se obtém um conjunto funcional que quebra as associações ordenadas. São imagens ligadas pela ausência de liame. Trata-se de relações aleatórias que asseguram esta ligação sem liame dos elementos realmente distintos enquanto tais, ou das suas estruturas autônomas, segundo um vetor que vai da desordem mecânica ao menos provável, e que será exatamente uma gag-trajetória, uma sobreposição de imagens ou conjuntos de imagens, agenciando-se anarquicamente, e que valem por si mesmas.

A diferença entre Keaton e Chaplin é que o primeiro faz da máquina a condição do próprio cinema e o segundo a trata como um utensílio ou uma ferramenta à qual ele se opõe. Diz Deleuze: "… se Keaton faz das máquinas seu aliado mais precioso, é porque sua personagem as inventa e faz parte delas" (DELEUZE, 2018, p.265-266). Dois grandes autores do cinema mudo que elevam o burlesco a uma nova condição e que produzem uma experimentação com as máquinas e nas máquinas. É esta a experiência que eles encontram e que vai aparecer diretamente nas expressões do rosto. São os dois grandes rostos, do período mudo do burlesco, como os dois polos opostos, de Chaplin e de Keaton. E por que dizemos os dois polos opostos? Porque um é o afeto como reflexão, como reflexão impassível que é o

---

descansavam no Lago Muskegon - uma era uma privada desmontável, outra uma elaborada máquina de despertar como algo de *O Espantalho* (*The Scarecrow, 1920*). Na década de 1940, ele criou máquinas malucas para divertir a si mesmo e a dois outros párias da M-G-M - Lucille Ball e Edward Sedgwick. Rudi Blesh cita as descrições de Lewis Jacobs de enormes e complexos motores que passavam por operações tão elaboradas e solenes quanto o relógio Emmett para chegar a uma conclusão tão elementar quanto abrir uma persiana, quebrar uma noz ou acender um cigarro (esta última máquina carregava sua própria caixa de partidas, em caso de falha). Em sua última casa, Keaton havia feito 'uma ferrovia em miniatura que transporta amendoim, refrigerante, sanduíches e pipoca para convidados sentados em torno de uma pequena casa no jardim perto da piscina'. (Uma piscina, naturalmente.) Há um tipo especial de mente (como a de William Heath Robinson) que parece impelida a criar essas abstrações de engenhosidade, dispositivos que usam a lógica dos maquinismos para negar a lógica. Foi com esse mesmo tipo especial de mente, que Keaton absorveu as técnicas de filmagem até que o ofício se tornasse uma segunda natureza. Esta criou a inspirada máquinaria de *A casa elétrica* (*The Electric House*,1922), de *O Espantalho* ou de *Marinheiro por descuido* (*The Navigator*, 1924), que formou a lógica sem sentido de todos os propósitos de Buster, que concebeu as maiores gags, que são encadeamentos de desenho geométrico e dinâmico. O clímax de *Nossa hospitalidade* (*Our Hospitality*, 1923) e de *Bancando o águia* (*Sherlock Jr.*, 1923) não são apenas piadas, mas maravilhosos feitos de engenharia.

[30] Vertov e Keaton são reconhecidos como alguns dos primeiros diretores a realizar um filme dentro de um filme.

[31] Ver Figura 3.

[32] Ver Figura 4.

primeiro polo do afeto, e o outro é afeto como subida e descida intensa. Se esses dois, à sua própria maneira, marcam um determinado período, como entender o cinema burlesco do pós-guerra que os sucede?

O cinema de Jacques Tati e Jerry Lewis já não suscita os mesmos tipos afetivos de rosto. A própria fórmula da ação burlesca (maior ou menor) parece ter sido completamente modificada. A ação transformou-se em vai e vem e o cenário substitui a situação. O personagem já não reage à situação dada, "… é um movimento de mundo que supre o movimento falho do personagem."(DELEUZE, 2018, p.91). Jerry Lewis encarna constantemente a figura do perdedor que atua de modo exagerado. Ao tornar-se um movimento de mundo, esse exagero salva o personagem e o faz vencedor.

Uma outra diferença que marca essa nova era do cômico é que os utensílios e as máquinas já não sãos os mesmos. "É a nova era da eletrônica e do objeto teleguiado que substitui por signos óticos e sonoros os signos sensório-motores." (DELEUZE, 2018, p.100) Em *Errado pra cachorro*, (*Who is minding the store*,1963) ele dirá ao presidente da loja de departamento: "O seu cérebro tem de estar muito ocupado para ser um presidente com um CLICK-CLACK BIH-SHTOOM SHTOOBIDOOM—Como uma máquina IBM"[33] Se o aspirador de pó destrói todo o cenário é porque não é mais como as máquinas de Chaplin, que desregulam e enlouquecem, mas como um objeto técnico que força um movimento de mundo. O personagem não reage ao mau funcionamento da máquina, ele entra, de modo involuntário, numa espécie de onda ou movimento ondulatório que o arrasta. Como nota Murray Pomerance, "...cada movimento espasmódico de Jerry o leva em direção ao seu próprio desaparecimento..."[34]

Assim como Lewis, Jacques Tati é um dos grandes expoentes dessa nova era do burlesco. Este também é capaz de fazer dos cenários puras descrições óticas e sonoras (opsignos e sonsignos)[35]. É o caso, por exemplo, do saguão do aeroporto ou da sala de espera, com sua imensidão de vitrines, em *Play time – tempo de diversão* (*Playtime*, 1967). Em Tati,

---

[33] "Your brain must be very busy to be a president with a CLICK-CLACK BIH-SHTOOM SHTOOBIDOOM—Like an IBM ma- chine"

[34] POMERANCE, M. *Enfant Terrible: Jerry Lewis in American* Film. New York University Press. 2002, p. 185. Nossa tradução de "... every spastic movement of Jerry's takes him toward his own oblivion..."

[35] Sem dúvida, o Nouveau Roman francês investirá nessas descrições de ondulações de baixa frequência que carregam o personagem. Diz Alain Robbe-Grillet: "Diversas vezes foi observado, e com justa razão, o grande lugar ocupado pelas descrições naquilo que se convencionou chamar de Nouveau Roman, em particular nos meus próprios livros. Ainda que essas descrições - objetos imóveis ou fragmentos de cenas - tenham em geral atuado sobre os leitores de maneira satisfatória, o juízo que muitos especialistas fazem sobre elas continua a ser bem pejorativo; são tidas por inúteis e confusas; inúteis porque sem relação real com a ação, confusas porque não cumprem aquilo que, supostamente, deveria ser seu papel fundamental: fazer ver." (In. ROBBE-GRILLET, A. *Por um novo romance.* São Paulo. Nova Critica. 1969, p.97.

as máquinas já não falham ou geram um cenário caótico. Ao contrário, tal como nota Serge Daney (DANEY, 1979) os novos aparelhos eletrônicos funcionam perfeitamente bem e favorecem um movimento de mundo que M. Hulot dispara, ao chegar à cena, e dispersa conforme uma multiplicação de falsos M. Hulot.

Tiramos, então, duas teses em relação à variação do rosto nas duas eras do burlesco. A primeira consiste em dizer que o rosto não é, portanto, nem um marcador espiritual de uma humanidade que se extraiu da animalidade biológica nem um universal cultural. Em sua concretude, os rostos se efetuam de processos intensivos territorializantes, ditos molares, mas que também podem se desestratificar em função de forças moleculares.

As teses de Deleuze e Guattari afirmam que o rosto não é uma estrutura humana, mas sim uma máquina produzida em um agenciamento específico. É preciso, portanto, deixar de tomar o rosto como um dado da natureza e, em vez disso, buscar as condições transcendentais de seu aparecimento. Dado um rosto concreto, precisamos perguntar a que agenciamento ele corresponde.

3.2 Máquinas concretas e abstratas: o rosto não é um universal

Se Deleuze e Guattari convocam as pinturas de Richard Lindner, em *O Anti-Édipo*, é por este artista ser obcecado por "crianças com máquinas"[36]. Pode-se perceber, na imagem utilizada pelos pensadores, que a enorme criança está em primeiro plano segurando uma maquininha engraçada, uma espécie de pipa e, atrás dela, há uma grande máquina técnica social e sua maquininha plugada na grande. As pinturas de Lindner estão diretamente conectadas às grandes máquinas sociais. Trata-se de um agenciamento maquínico.

Com o rosto, não é diferente, ele se forma por codificação e territorialização, e procede pela atribuição do assignificante, isto é, por "…pequenas diferenças, livres, flutuantes ou não ligadas, que se tornam diferenças apreciáveis, ligadas e fixas."(DELEUZE, 2006, p.348).

Para entender, exatamente, como um rosto é formado, devemos ir ao platô conhecido como *Geologia da Moral.* Deleuze e Guattari distinguem três diferentes tipos de estratos nesse texto. São eles: o orgânico, o significante e o subjetivo. Eles são os responsáveis pela organização do corpo individuado, do psíquico e do sujeito social. O rosto vai ser formado a

[36] A imagem é a Figura 5.

partir de uma semiótica mista do estrato subjetivo e do estrato significante. Esses dois estratos serão os responsáveis por atualizar um rosto.

Não é de se espantar que as crianças encontrem, muitas vezes, nas sombras, um verdadeiro cenário de terror. Não se trata, absolutamente, de uma metáfora, mas da formação de um rosto com buracos negros e um muro branco. Nesse encontro, há uma espécie de cópula entre o subjetivo e o significante. É aí que residem as três características do rosto que havíamos citado anteriormente: ser *comunicacional*, ser *socializante* e ser *individuante*. Dizem eles:

> Uma criança, uma mulher, uma mãe de família, um homem, um pai, um chefe, um professor primário, um policial, não falam uma língua em geral, mas uma língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos. (DELEUZE; GUATARRI, 1999, p.32).

Essa cópula ou máquina abstrata age como uma causa imanente não unificadora que é coextensiva a todo campo social e cultural. Mas o rosto, como máquina abstrata, não é, de saída, um dado individual. Ele é, antes, um arranjo formado, em algumas sociedades, em oposição a outras, ou seja, ele é um complexo de forças que se esquiva a ser descrito como uma pura representação de uma consciência. Nesse sentido, ele não é a atualização de uma essência individual ou mesmo uma natureza. O rosto é formado no cruzamento, diria Guattari, pragmático dos estratos. Os rostos

> ...não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes. Do mesmo modo, a forma da subjetividade, consciência ou paixão, permaneceria absolutamente vazia se os rostos não formassem lugares de ressonância que selecionam o real mental ou sentido, tornando-o antecipadamente conforme a uma realidade dominante. (DELEUZE; GUATARRI, 1999, p.32).

A máquina abstrata não é, portanto, redutível a uma Ideia transcendente, uma superestrutura ideológica ou uma infraestrutura económica. Ela é, assim, a relação diferenciada de forças que preside a um dado agenciamento, e que não é anterior nem posterior a ele, mas virtual.

Algum opositor incauto poderia dizer que todos os hominídeos têm cabeça, extensão do corpo e extremidade superior do torso, mas então responderíamos que nem todos têm rosto no sentido que o entendemos, isto é, como poder normativo e instância pessoal. A tese de Deleuze e Guattari consiste justamente em dizer que esta formação do rosto coincide com uma dada realidade dominante. Diferentes semióticas existem, em diferentes sociedades, e o

rosto só atualiza um modo. Em suma, o rosto não explica qualquer coisa. Ele é que tem que ser explicado.

Em (*Apocalypse Now*, 1979), numa espécie de expressionismo renovado, Coppola mostra como os rostos dos personagens, tomados por uma ambígua loucura, vão aparecer vagamente num campo de sombras ou de lama. Tudo se passa como se o rosto precisasse dos dois polos para se atualizar. Ora ele refletirá momentaneamente a luz, ora mergulhará nas sombras. O rosto não está dado, é a realidade semiótica da guerra, em sua insensatez, que abrirá os dois eixos sobre os quais o rosto, mesmo que provisoriamente, poderá configurar-se: paixão (buracos negros) e significância (tela branca). Se o rosto apresenta um modo vago ou indefinido, é porque o meio no qual ele surge, a paisagem, é ela mesma rostificada por estilhaços e escombros da guerra. Há toda uma retroalimentação entre o rosto e a paisagem. Seus signos circulam e se embrenham uns nos outros.

Com esse tipo de análise, Deleuze e Guattari se afastam de um sistema de pensamento que consideraria o rosto como um modo universal de interpretação do humano dentro de uma cadeia estrutural homogênea e fechada de signos. Ao contrário, o rosto aparece, eventualmente, dentro de alguns regimes de signos. Isso quer dizer que esses regimes não podem ser ideais ou fechados. O rosto não se constitui, apenas, numa configuração estruturante, produzindo simbolicamente um sujeito humano, e o signo não pode ser reduzido a uma álgebra significante no plano simbólico. A complexidade das cadeias semióticas vai diretamente ao plano pragmático do real. É essa realidade dinâmica que leva em consideração um processo de territorialização e desterritorialização.

O conceito de território[37], utilizado abundantemente por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*, não pode ser confundido com um determinado segmento de espaço ou ser entendido como pré-existente a um agenciamento. O território consiste numa dinâmica de territorialização, uma apropriação vital que coordena ritmicamente forças heterogêneas, algumas tendendo à estratificação de formas, outras para o devir informal das forças. Assim, a codificação sempre produz um território móvel e transitório com sua dupla valência de desterritorializar e reterritorializar. Uma criança assobiando no escuro ou um pássaro cantando configuram um agenciamento de signos não-linguísticos que delineiam, por exemplo, um território.

[37] Para evitar confusões, não há reciprocidade entre a ideia de território, o conceito fenomenológico de mundo ou o conceito biológico e ecológico de meio. O território não designa nem uma relação de compreensão no mundo, nem uma relação comportamental de codificação ou de transcodificação entre um organismo e seu meio.

O agenciamento de rostidade, portanto, tem ambos os lados territoriais ou reterritorializados. São eles que estabilizam o rosto. São, no entanto, os picos de desterritorialização que o desestabilizam ou o desfazem. É às ideias de conteúdo e expressão de Louis Hjelmslev, que Deleuze e Guattari irão recorrer para explicar essa operação.

Hjelmslev distingue, em um sistema de signos, seja qual for, por um lado, um plano semiótico propriamente dito chamado plano de expressão, composto por uma forma de expressão, ou seja, um sistema relacional, e por uma substância de expressão informado por esse sistema (portanto, a linguagem como um sistema de relações fonético e sintático informando uma substância vocal); e, por outro lado, um segundo plano dito de conteúdo que, por sua vez, compreende uma forma de conteúdo e uma substância de conteúdo. Deleuze e Guattari alargam essas noções e, em certa medida, retiram-nas de sua subserviência ao par significante-significado. Eis o que dizem:

> A relação linguística significante-significado foi, sem dúvida, concebida de maneiras muito diversas: ora como arbitrária, ora como necessária, da mesma forma que o verso e o anverso de uma mesma folha, ora como correspondente termo a termo, ora globalmente, ora como sendo tão ambivalente que não se pode mais distingui-los. De qualquer modo, o significado não existe fora de sua relação com o significante, e o significado último é a própria existência do significante que extrapolamos para além do signo. Sobre o significante, só podemos dizer uma coisa: ele é a Redundância, o Redundante. Donde seu incrível despotismo e o sucesso que alcançou. O arbitrário, o necessário, o correspondente termo-a-termo ou global, o ambivalente, servem a uma mesma causa que comporta a redução do conteúdo ao significado e a redução da expressão ao significante. Ora, as formas de conteúdo e as formas de expressão são eminentemente relativas e estão sempre em estado de pressuposição recíproca; mantêm correlações biunívocas, exteriores e "disformes" entre seus respectivos segmentos; não há jamais conformidade entre ambas, nem de uma à outra, mas há sempre independência e distinção reais; para ajustar uma das formas à outra e para determinar as correlações, é preciso mesmo um agenciamento específico variável. Nenhum desses caracteres convém à relação significante-significado, mesmo se alguns parecem manter com ela uma espécie de coincidência parcial e acidental, e o conjunto dos caracteres se opõe radicalmente ao quadro do significante. Uma forma de conteúdo não é significado, do mesmo modo que uma forma de expressão não é significante. Isso é verdadeiro para todos os estratos, inclusive para aqueles onde intervém a linguagem.” (DELEUZE; GUATARRI, 2000, p.83).

Vemos bem que conteúdo e expressão são, portanto, liberados de sua condição puramente linguística. Toda potência diferenciante da vida, ou seja, sua expressão, torna-se um regime de signos e o conteúdo torna-se um sistema pragmático de ações e paixões. É o que diz o estranho professor Challenger:

> A palavra estrutura podia designar, em geral, o conjunto dessas relações e correlações, mas seria ilusão acreditar que a estrutura fosse a última palavra da terra. [...]. Chamava-se conteúdo as matérias formadas que deviam, por conseguinte, ser consideradas sob dois pontos de vista: do ponto de vista da substância, enquanto tais matérias eram "escolhidas", e do ponto de vista da forma, enquanto eram escolhidas

> numa certa ordem (substância e forma de conteúdo). Chamaríamos 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). Num estrato havia sempre uma dimensão do expressável ou da expressão como condição de invariância relativa: por exemplo, as sequências nucleicas eram inseparáveis de uma expressão relativamente invariante pela qual determinavam os compostos, órgãos e funções do organismo. Exprimir é sempre cantar a glória de Deus. Sendo cada estrato um juízo de Deus, não são apenas as plantas e os animais, as orquídeas e as vespas que cantam ou se exprimem, são também os rochedos e até os rios, todas as coisas estratificadas da terra. Como se vê, então, a primeira articulação se refere ao conteúdo e a segunda, à expressão (DELEUZE; GUATARRI, 2000, p.55-58).

O agenciamento do rosto é, portanto, composto por movimentos territoriais que organizam e individualizam conteúdos e expressões corpóreas na formação de concreções molares, os estratos; mas regimes de signos e estados de coisas estão imersos, ao mesmo tempo, em uma dinâmica intensa, aquela que duplica o estado estático de conteúdos e expressões com linhas de desterritorialização e intensidades que reintroduzem o devir nos conjuntos estratificados.

Eis, pois, as condições de composição e decomposição do rosto. Se há um processo de territorialização rígida do rosto, que recodifica e sobrecodifica a cabeça, há também, ao mesmo tempo, uma potência de transformação, de devir e de virtualidade molecular. O rosto não se reterritorializa em relação à cabeça, que sobrecodifica, sem, ao mesmo tempo, desterritorializar com o corpo que decodifica. É como pensava Bergson, o rosto é a placa que sacrifica o essencial da mobilidade global do corpo, mas que é capaz de recolher ou exprimir todo tipo de pequenos movimentos intensivos que constituem o afeto.

No entanto, pode haver uma inversão de modo que partes do corpo ou mesmo objetos possam ser rostificados. É o caso, por exemplo, das mãos em *Pickpocket* de Bresson. Não é que as mãos imitem o rosto, elas passam a se conectar à máquina abstrata. Expressam, então, afetos, num *close*, conforme buracos negros e muro branco.

Se as sociedades ditas primitivas não têm um rosto, é porque sua semiótica é assignificante e assubjetiva. Não são as mesmas formas e substâncias de expressão. Os movimentos de desterritorialização agitam os corpos com devires-animais e devires-vegetais. Trata-se de uma outra relação com a Terra. Não há a formação do estrato subjetivo e do estrato significante. Nas organizações de poder do xamã, da magia, do guerreiro, do caçador etc., os códigos referem-se aos corpos não aos rostos. A esse respeito, nota Guattari que

> Os antropólogos, aliás, desde a época de Levy-Bruhl, Priezluski etc., mostraram que existia, nas sociedades arcaicas, o que denominavam uma "participação", uma

> subjetividade coletiva, investindo um certo tipo de objeto e se colocando em posição de foco existencial do grupo (GUATARRI, 2006, p.38).

Trata-se, portanto, nessas sociedades, de uma semiótica que não passa pelos estratos subjetivos ou significantes. Ela é, antes, coletiva, polívoca e corporal. Jacques Lizot notou bem o papel da pintura nos corpos que engendram devires animais.

> Você quer enganar a mulher tucano que deseja vir? Eles estão aqui, dançando! Olhe para eles! Responda! O cheiro da pintura que cobre seus corpos faz você perder a razão e ficar inconsciente. Estamos chegando, cantamos e dançamos (LIZOT, 1988, p.107).

Vimos, então, que a máquina abstrata de rostidade, com seu muro branco e buracos negros, corresponde a um tipo de construção semiótica e que os povos arcaicos, nesse sentido, não possuem rosto. Mas ainda não respondemos a uma questão: O que faz com que o rosto seja desencadeado? Por que há um desmoronamento da semiótica arcaica em proveito de uma semiótica de subjetividade e significância? A resposta de Deleuze e Guattari a essas questões será dada em termos de poder.

3.3 “Sigam-me, e eu os farei pescadores de homens”: O rosto é o Cristo

O rosto é o Cristo. O rosto é o típico europeu. Por quê? A tese de Deleuze e Guattari considera que a rostidade efetua-se com a cristianização da Europa. O rosto é o próprio homem branco. De fato, havíamos visto que o rosto não diz respeito ao estrato orgânico, isto é, ele não faz parte do corpo. Antes, ele é formado por dois outros estratos: significação e subjetividade. No entanto, o rosto ocorre ao corpo, quando o corpo é submetido a uma marcação social. Não se trata de qualquer marca, mas de uma determinação social localizada e datada cujas coordenadas são dadas no ano zero de nosso calendário ocidental.

Não estamos dizendo que os pensadores estão traçando uma linha histórica na qual se desenvolve um regime subjetivo e um regime de signos. Afirmamos que, a partir do ano zero, efetua-se um agenciamento que assegura uma relativa dominância de uma rostidade. Mas isso ainda não nos parece suficiente para explicar que o Cristo seja o rosto.

Havíamos falado das sociedades pré-significantes, mas há ainda sociedades imperiais asiáticas, negras ou indígenas nas quais há formações despóticas de significância, ou seja,

uma interpenetração de buracos negros no muro branco. Seu imperialismo consiste, exatamente, na sua pretensão comum de esmagar todas as outras semióticas.

> Não há significância que não comporte um germe de subjetividade; não há subjetivação que não arraste restos de significante. Se o significante ricocheteia basicamente em uma parede, se a subjetividade escoa, basicamente, em direção a um buraco, é preciso dizer que o muro do significante já comporta buracos negros, e que o buraco negro da subjetividade arrebata ainda lascas de muro: o misto é então bem fundado na máquina indissociável muro branco-buraco negro, e as duas semióticas não param de se misturar por cruzamento, interseção, ramificação de uma sobre a outra, como entre "o Hebreu e o Faraó". Só que ainda há mais, porque a natureza das misturas pode ser bastante variável (DELEUZE; GUATARRI, 1999, p.50).

Distintamente dos antigos impérios, os judeus constituem uma outra subjetivação na qual Deus afasta seu rosto. É Moisés, como sujeito de enunciação, que se constitui a partir das tábuas de Deus substituindo o rosto.

Se Deleuze e Guattari datam a máquina de rostidade, atribuindo-lhe o ano zero do Cristo e o desenvolvimento histórico do Homem branco, é porque a mistura deixa, então, de ser uma interseção ou um entrecruzamento para se tornar uma penetração completa na qual cada elemento impregna o outro. “Nossa semiótica de Homens brancos modernos, a mesma do capitalismo, alcançou esse estado de mistura no qual a significância e a subjetivação se prolongam efetivamente uma através da outra.” (DELEUZE; GUATARRI, 1999, p.50).

Somente com o cristianismo, o Deus que era honrado com sangue dos sacrifícios passa a ser substituído pelo Deus sacrificado. Mais uma vez é à arte que recorremos para aclarar o problema. Jean Paris faz uma bela análise do trabalho do pintor Duccio di Buoninsegna.[38]

> Jésus debout, au pied de la montagne dont les rocs se profilent sur un immense ciel doré, tend la main vers le lac. Il appelle. La bouche est close. Il appelle du geste et du regard. L’heure est de calme lumière, chaude, transfigurée par ce cri muet sur les eaux, et dans les profondeurs vertes on voit nager des poulpes, des poissons. Debout aussi dans leur nef creuse, l’aviron haut, Pierre et André, qui pêchaient, ont entendu l’invite. L’un s’arrête de haler le filet constellé de diamants, mais incertain, méfiant, le corps raide, interroge des yeux l’espace devant lui. L’autre déjà touché par la parole, déjà tourné vers le Seigneur, le vénère d’un long regard soumis, digne, craintif, l’un des plus beaux que peintre ait jamais éternisés.[39]

[38] Observar a Figura 6.

[39] Como não há tradução do presente livro, optamos, mais uma vez, por fazer nossa própria tradução. Jesus, de pé no sopé da montanha cujas rochas se destacam contra um imenso céu dourado, estende a mão para o lago. Ele chama. A boca está fechada. Ele chama com gesto e olhar. A hora é de luz calma e quente, transfigurada por este grito mudo sobre as águas, e nas profundezas verdes vemos nadar polvos e peixes. Também de pé em seu barco oco, remos altos, Pedro e André, que pescavam, ouviram o convite. Um deixa de puxar a rede cravejada de diamantes, mas os olhos incertos, cautelosos, rígidos, questionam o espaço à sua frente. O outro já tocado pela palavra, já voltado para o Senhor, venera-O com um olhar longo, submisso, digno, temeroso, um dos mais belos que um pintor alguma vez eternizou PARIS, J. *L´espace et le Regard.* Paris. Editions du Seuil, 1965, p.9.

Algo se passa entre os três personagens, nota Paris. O rosto do personagem da direita, ligeiramente inclinado, de onde o olhar se perde em nós, passaria por um santo de Bizâncio: A mesma rigidez, o mesmo rosto ameaçador, o mesmo horizonte cujo vazio exprime. À esquerda, há o diálogo de Jesus e seu discípulo. As duas figuras, de frente uma para a outra, criam, assim, um espaço bem diferente. Ali, os seus olhares combinados traçam uma linha que polariza imediatamente a pintura. Ela atinge a popa do barco e, abraçando-a, regressa pela proa ao seu ponto de partida (o olho de Jesus), englobando remos, pescadores, peixes, e constituindo o olhar divino como uma vasta rede em que a criação é apanhada. Então vemos, em vez de um céu plano, rochas e penhascos subindo em camadas, sinais concretos proliferando: mãos levantadas, dobras de roupas, uma aparência de perspectiva. Não estamos mais em um reino transcendente, mas no lugar terreno de comunicação. Como as duas ordens da Igreja, coexistem dois sistemas espaciais, cada um definido por um modo visual: À direita, ainda é Bizâncio; à esquerda, já é o Quattrocento. Trata-se de dois estados da máquina de rostidade.

É interessante como, num primeiro momento, em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari acompanham a leitura de Paris para depois, nos parece, dar-lhe um alcance maior em *O que é a Filosofia*?, sem, no entanto, citá-lo.

Paris indica, em seu texto, a capacidade comunicacional do Senhor em relação aos discípulos, e analisa os dois estados da máquina de rostidade, mas a pintura, assim como o texto bíblico na qual esta se baseia, vão além.

São essas palavras que, segundo Mateus, o Cristo teria proferido: “Segui-me, e eu vos farei pescadores de homens.” (BIBLIA SAGRADA, S/D, p. 08). São elas que inspiram a pintura e que seguiremos para compreender o processo de construção do Cristo-rosto na Europa.

A cena representa, de modo magistral, a designação dos discípulos como aqueles que levarão não apenas a ordenação sagrada da palavra, mas também a imagem do Cristo. Trata-se, pois, dos dois eixos: a subjetividade e a significação. Sobre os muros brancos, instalar-se-ão os signos do processo do Cristo, martírio e ressurreição, os buracos negros trarão a força das paixões. Evidenciam-se, portanto, os dois movimentos que o cinema reivindicou e ainda o faz em relação ao Cristo.

As palavras de Mateus parecem reter um traço comum às de um *Diálogo* de Platão. Ou melhor, são exatamente aquelas que aparecem na boca do Estrangeiro no *Sofista.* Diz ele o seguinte: “Até aqui, portanto, o sofista e o pescador com anzol caminham juntos, tendo em

comum a arte de aquisição.” (PLATÃO, 1991, p.217). A arte de trançar e a temática dos laços que atravessam o *Sofista* aproximam a sofística do ofício próprio dos caçadores e dos pescadores. O Estrangeiro diz tratar-se da capacidade retórica, que visa produzir a persuasão (πῐθᾰνουργικός) da alma dos ouvintes, ou seja, enredá-los. É nisso que os discípulos se transformarão: Pescadores de homens. O *logos* cristão será, acima de tudo, palavra destinada ao público, uma palavra política, herdeira das transformações de seu tempo. Esse *logos* será fundamental no processo de formação dos indivíduos. O sofista é o homem do encantamento, da ilusão audiovisual. Se o cristianismo retira algo da sofística, é exatamente essa capacidade audiovisual, isto é, a palavra atrelada à imagem. Ele não só cria imagens pela palavra, mas atualiza a palavra nas representações do rosto de Cristo e de sua vida. De fato, percebemos que Deleuze e Guattari são cirúrgicos em evocar a imagem de Duccio. O problema, no entanto, não termina aí. O que é que os discípulos farão? Eles construirão uma imagem de poder do Cristo, apesar, nota Deleuze, do próprio Cristo.

> Ora, para esse empreendimento da alma coletiva será preciso inventar uma nova raça de sacerdotes, um tipo novo, pronto para voltar-se contra o sacerdote judeu. Este ainda não possuía nem a universalidade nem a qualidade do derradeiro, era demasiado local e esperava ainda alguma coisa. Será. preciso que o sacerdote cristão substitua o sacerdote judeu, com o risco de que ambos se voltem contra Cristo. Submeterão Cristo à pior das próteses: farão dele o herói da alma coletiva e o obrigarão a devolver à alma coletiva aquilo que ele jamais quis dar. ou melhor, o cristianismo vai dar-lhe aquilo que ele sempre odiou, um Eu coletivo, uma alma coletiva (DELEUZE, 2004, p.49).

Esse Eu coletivo ou alma coletiva, erigida pelo cristianismo, é exatamente o homem branco europeu. O rosto do Cristo, tal como os europeus o reconhecem, é exatamente a unidade de medida que serve de referência. Independentemente do conteúdo que lhe seja oferecido, a máquina de rostidade estabelecerá uma relação de seleção biunívoca, tendo o rosto do Cristo como medida: “é um homem ou uma mulher, um rico ou um pobre, um adulto ou uma criança, um chefe ou um subalterno, "um x ou um y".” (DELEUZE; GUATARRI, 1999, p.44).

O buraco negro, sobre o muro, atua em sua mobilidade como um terceiro olho de referência que constitui oposições e seleções. Os rostos concretos são produzidos e se transformam justamente em função dos meios de poder nos quais ele transita. Os meios já estão dados e, nesse sentido, introduzimo-nos em um rosto mais do que possuímos um.

Em sua seletividade, a máquina julga se um rosto passa ou não passa, se vai ou não vai, segundo as unidades de rostos elementares e coletivos. A máquina rejeita rostos não-conformes ou com ares suspeitos. Mas somente em certo nível de escolha, pois será

necessário produzir sucessivamente desvios-padrão de desviança para tudo aquilo que escapa às correlações biunívocas, e instaurar relações binárias entre o que é aceito em uma primeira escolha e o que não é tolerado em uma segunda, em uma terceira etc.

O aluno estrangeiro que chega para estudar na Europa pode passar por momentos de completo apagamento e ainda ser aceito ou tolerado em outros, sob certas condições. De qualquer maneira, a máquina classifica, isto é, detecta as desvianças e procede de modo geral a fim de tentar estabelecer normalidades. Obviamente, as primeiras séries de desvianças, que se estabelecem em ralação aos desvios-padrão são raciais. Por quê? Porque é exatamente o homem branco europeu qualquer, o Eu-coletivo, que serve como padrão.

O racismo europeu não procede por exclusão, nem designa alguém como sendo o Outro, ele procede por determinação das variações de desvianças, em função do rosto homem branco. “O racismo jamais detecta as partículas do outro, ele propaga as ondas do mesmo até à extinção daquilo que não se deixa identificar (ou que só se deixa identificar a partir de tal ou qual desvio). Sua crueldade só se iguala a sua incompetência ou a sua ingenuidade.” (DELEUZE; GUATARRI, 1999, p.45-46).

Em certos bairros, o garoto moreno, filho de um europeu e uma africana, pode circular relativamente clandestino. Em outros, ele verá senhoras europeias esconderem suas bolsas, ao vê-lo. Estamos diante de uma verdadeira rostificação das paisagens urbanas. São cadeias significantes simultâneas e escolhas subjetivas sucessivas como mecanismos de redundância. A redundância é de frequência e define uma espécie de ritmicidade interna aos nossos valores expressivos e enunciativos quando o padrão majoritário funciona como um centro de significação, que é necessariamente reproduzido por cada ponto dominante distribuído no sistema. Mas a redundância é de ressonância quando o padrão majoritário funciona como um ponto de subjetivação a partir do qual um sujeito de enunciação e um sujeito de enunciado, determinado nos regimes de enunciações, se duplicam e recaem um sobre o outro.

Assim, "branco, homem, adulto, 'razoável', enfim, qualquer europeu médio" definem os valores de um sujeito de enunciação que vale igualmente para mulheres, crianças, animais ou estrangeiros como sujeitos de enunciação. A maioria é, portanto, determinada não apenas do ponto de vista de um regime significante de signos, mas também de acordo com uma semiótica da subjetivação. É disso que se trata, quando Deleuze e Guattari falam em maioria, ou seja, uma mistura semiótica de significação e subjetivação, mobilizada por uma ordem de dominação europeia.

Enquanto a Filosofia antiga e a sofística mantinham uma forte conexão com a cidade grega, o medievo e a modernidade replicarão esse eu-coletivo. Eles o trarão para o interior da própria Filosofia:

> [...] o Cogito, a consciência, o "eu penso", como sujeito de enunciação que reflete seu próprio uso, e que só se concebe segundo uma linha de desterritorialização representada pela dúvida metódica; o sujeito de enunciado, a união da alma e do corpo ou o sentimento, que serão garantidos de forma complexa pelo cogito, e que operam as reterritorializações necessárias. O cogito, a ser sempre recomeçado como um processo, com a possibilidade de traição que o assola, Deus enganador e Gênio maligno. E quando Descartes diz: posso inferir "penso, logo existo", ao passo que não posso fazer o mesmo para "caminho, logo sou", levanta a distinção dos dois sujeitos (o que os linguistas atuais, sempre cartesianos, denominam shifter [embreante], podendo encontrar no segundo sujeito o rastro do primeiro) (DELEUZE; GUATARRI, 1997, p. 82-83).

Se hoje a Filosofia tem em seu seio propostas comunicacionais, é porque introduz novas relações com o audiovisual capitalista. É exatamente essa a análise, em *O que é a Filosofia?*, que dá continuidade ao quadro de Jean Paris. O conceito torna-se a mercadoria própria, dentro de uma conversação democrática, que gera consenso e opinião. Trata-se, pois, da produção de um novo discurso e novas imagens prontas a conquistar um novo público. O *marketing* passa a querer dominar o conceito e o acontecimento. O conceito seria o conjunto das apresentações de um produto (histórico, científico, artístico, sexual, pragmático...), e o acontecimento, a exposição que põe em cena apresentações diversas e a "troca de ideias" à qual supostamente dá lugar. Trocou-se a crítica filosófica pela promoção comercial. Não é à toa “que o marketing se apodere do conceito, e que o publicitário se apresente como o conceituador por excelência, poeta e pensador: o deplorável não está nesta apropriação desavergonhada mas, antes de mais nada, na concepção da filosofia que a tornou possível.” (DELEUZE; GUATARRI, 2000, p.129).

A criação conceitual, no entanto, em seu sobrevoo sobre o plano de imanência, é capaz de romper com os limites interiores propostos pelos acordos consensuais com o senso-comum e o bom senso. Já diriam os estoicos, um pouco de paradoxo para não sufocarmos das opiniões universais.

A arte enfrenta, à sua própria maneira, o mesmo problema. Diante da construção do *design* do pacote de macarrão, o artista faria, então, uma reafirmação dos clichês. Eles ficariam presos às percepções e às afecções. Mas a criação artística, em sua aliança com o campo de imanência, elevaria a criação aos perceptos e aos afectos, isto é, não é algo para ser visto, é justamente algo para fazer ver, segundo a bela fórmula de Paul Klee.

Diante das novas estratégias de persuasão, a Arte e a Filosofia se insurgem como máquinas capazes de resistir pela produção do novo. Se Cézanne, Van Gogh e toda uma gama de literatos reivindicam não a promoção de um Eu-coletivo, mas a força de um Coletivo sem eu, é por este ser capaz de desrostificar. É o que faz Beckett. Segundo Blanchot, o inominável é precisamente uma experiência vivida sob a ameaça do impessoal, a aproximação de uma fala neutra que fala sozinha, que atravessa aquele que a escuta, que é sem intimidade, exclui toda intimidade, e que não podemos fazer calar, pois é o incessante, o interminável.

Então, quem fala aqui? Será o "autor"? Mas quem poderá designar esse nome se, de qualquer maneira, aquele que escreve já não é Beckett, mas a exigência que o arrastou para fora de si, o desapossou e o desalojou, entregou-o ao fora, fazendo dele um ser sem nome, o lnominável, um ser sem ser que não pode nem viver, nem morrer, nem cessar, nem começar, o lugar vazio em que fala a ociosidade de uma fala vazia e que é recoberta, bem ou mal, por um Eu poroso e agonizante?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Deleuze e Guattari, constantemente, falam sobre os perigos que uma desterritorialização abrupta podem provocar. Eles dividem essas desterritorializações em três modos distintos: relativas, absolutas e positivas absolutas. Em nossas considerações finais, perpassaremos uma última vez pelas artes para entender o modo como essas desterritorializações se produzem e como manter o rosto, refazer o rosto ou desfazer o rosto abruptamente podem implicar linhas de liberdade, fascismo ou morte.

Hoje considerada como uma importante literatura, a obra de Kerouac foi inicialmente rejeitada pela crítica. Por quê? É que, ao contrário de reafirmar os clichês americanos, a obra instala-se num processo de travessia. Rigorosa travessia da América, mas também colapsante luta para desfazer o rosto. Segundo Claudio Willer, foi somente graças à resenha de Gilbert Millstein na coluna do *Books of the Times* que Kerouac ganhou reconhecimento. Acrescenta, ainda, que

> [...] isso não impediu que, desde o lançamento, *On the road* fosse atacado. Entre outros motivos, pelo culto à espontaneidade, desordem formal, apologia da libertinagem, uso exagerado de termos e categorias religiosas. Recebeu objeções pautadas pela correção política, apontando hedonismo, sexismo e imediatismo. Kerouac, em especial, e os beats, em geral, chegaram a ser acusados de iletrados, obliterando seu intertexto e as constantes referências a leituras. Na verdade, foram um exemplo de crença extrema na criação literária, atribuindo-lhe valor mágico, como modelo de vida e fonte de acontecimentos, e não só de textos.[40]

Tristessa marca uma dessas tentativas desesperadas de atravessamento de Kerouac. Será possível desfazer o rosto pelas forças indígenas do México, pelo álcool, pela viagem…? Seu encontro e vivências com a menina de traços astecas é exemplar. Rosto asteca, mas rebatido sobre a América e a Europa. Rosto doente, desterritorializado pela droga, mas preso aos clichês.[41] Kerouac transpõe um limite, ultrapassa o muro, afoga-se em uísque no México, mas falha constantemente na efetuação desse processo. Se há sempre um retorno à América, o regresso ao país natal, um retorno à Europa, ou pior ainda, a um velho sonho de afirmação de uma raça ancestral superior, há também, na escrita de Kerouac, um fluxo desterritorializante

[40] WILLER, Cláudio. *Jack Kerouac, o desconhecido*. In Revista Ide. vol.40. no.66. São Paulo jul./dez. 2018. ISSN 0101-3106

[41] "Saí dessa conversa com a visão de Tristessa em minha cama, em meus braços, a estranheza de seu rosto amoroso, asteca, garota índia com olhos de Billie Holliday misteriosos e semicerrados e com uma grande voz melancólica como as atrizes vienenses de rostos tristes como Luise Rainer que fizeram toda a Ucrânia chorar em 1910. Curvas lindas em forma de pera moldam a pele de seu rosto, que tem pestanas compridas e tristes, e uma resignação de Virgem Maria, e uma compleição cor de café e textura de pêssego e olhos de um mistério impressionante com uma falta de expressão de profundidade rasteira, meio desdém meio um lamento de dor pesaroso." KEROUAC, Jack. *Tristessa*. Tradução de Edmundo Barreiros. – Porto Alegre, L&PM, 2018. P. 9-10.

impossível de codificar. Trata-se de "...uma violência à sintaxe, uma destruição concertada do significante, o não-senso erigido em fluxo, plurivocidade que volta a adentrar todas as relações."[42] Eis como Deleuze e Guattari delimitam essa situação:

> O caso Kerouac, o artista que recorre aos mais sóbrios meios, aquele que fez uma "fuga" revolucionária, que se reencontra em pleno sonho da grande América e, depois, na busca dos seus ancestrais bretões da raça superior. Não será este o destino da literatura americana, o de ultrapassar limites e fronteiras, de fazer passar os fluxos desterritorializados do desejo, mas também de levá-los sempre a arrastar territorialidades fascistizantes, moralizantes, puritanas e familistas? [43]

Por um lado, os vagabundos iluminados "caminham desejando ser negros, mexicanos e mesmo japoneses sobrecarregados de trabalho, qualquer coisa, menos aquilo que eu tão aterradoramente era, um "branco desiludido"[44]. Por outro, reafirmam constantemente um retorno ao homem branco europeu. Vê-se bem que o delírio vai oscilar entre dois polos. Seus livros, sem dúvida, são atravessados por essa problematização. Tristessa, ao mesmo tempo, "[...] fala de um jeito parecido com minha velha tia franco-canadense lá em Lawrence. "Não quero su moa-ny, o que quero é yur loave." Loave, amor. "És yur lawv." Lawv, a lei. [45] Mas, paralelamente,

> [...] ela está o tempo todo tão doidona, e passando mal. Ela se aplica dez gramas de morfina por mês - sai cambaleando pelas ruas da cidade tão bela que as pessoas continuam a se virar para olhar para ela - Seus olhos são radiantes e reluzem e seu rosto está úmido com o sereno e seu cabelo índio está negro, bem legal, é dividido em dois rabos-de-cavalo na parte de trás, enrolados em coques na nuca (o próprio penteado catedral das índias) - Seus sapatos, para os quais ela sempre está olhando, são novos em folha, não surrados, mas ela deixa que suas meias de náilon caiam o tempo todo, e as puxa insistentemente, e torce os pés convulsivamente - você visualiza uma garota bonita igual em Nova York, vestindo uma saia rodada florida a la New Look com um suéter de cashmere Dior e seios retos, e seus lábios e olhos fazem o mesmo e fazem o resto. Aqui ela está reduzida às roupas empobrecidas e sombrias de senhora índia - Você vê as senhoras índias no negro inescrutável dos umbrais, olhando como se fossem buracos nas paredes não as mulheres - suas roupas - e você olha outra vez e vê a mujer nobre e brava, a mãe, a mulher, a Virgem Maria do México. - Tristessa tem um ícone enorme em um canto de seu quarto.[46]

Toda geração beat será marcada por essa deambulação e por esse conflito com os clichês. Ao ser perguntado sobre o que é ser beat, Kerouac dará três definições principais que

---

[42] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo.* Tradução: Luiz B. L. Orlandi. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010, p.180.
[43] _____, p.366.
[44] KEROUAC, Jack, *On the road: Pé na estrada.* Tradução, introdução e notas de Eduardo Bueno. Porto Alegre. Porto Alegre, L&PM, 2008, p. 224.
[45] KEROUAC, Jack. *Tristessa*. Tradução de Edmundo Barreiros. – Porto Alegre, L&PM, 2018. P.12.
[46] _____. P.12-13.

envolvem, não mais percepções ou afecções, mas perceptos e afectos. Não mais cenas de uma tenra América, outrora considerada terra das oportunidades, que devem ser vistas e ouvidas, mas outra América, do pós-guerra, que faz ver e ouvir, ainda que sob condições alucinatórias. É como diz Willer sobre o visionário ou vidente:

> [...] onde o escritor realista supõe a distinção entre dois mundos, o da realidade e aquele da literatura que, mimeticamente, a descreveria, e o escritor formalista não vê interesse em examinar relações entre o mundo autônomo dos signos e a vida, o escritor visionário confunde os dois planos. As relações entre literatura e vida são múltiplas e complexas; e os beats enriqueceram seu exame e a discussão (WILLER, 2010l, p.52).

Estas três definições ocorrem da seguinte maneira: há a condição do sistema sensório-motor que se encontra velho, gasto, abatido, surrado, pelo efeito do álcool e das drogas em geral; há a batida do jazz com suas dissonâncias e seu efeito de transe; por último, há uma espécie de beatitude no sentido espinosista do termo. Eis, pois, as três definições de *beat*.

O que ronda Kerouac? Quais são os perigos que se atravessam ao tentar sair do buraco negro? Ele, como os grandes escritores americanos, sabe bem. É o perigo de colapsar na tarefa de desfazer o rosto. "— O motivo pelo qual eu trago o uísque, para beber, para romper a cortina negra - Ao mesmo tempo um comediante na cidade de noite - incomodado por melancolias e intervalos de calmaria, entediado, bebendo, reverente, entrando em colapso."(KEROUAC, 2018, p.17).

É que a criação literária tangencia exatamente o caos, flerta com o não sentido até chegar ao ponto cinza, como havíamos falado no primeiro capítulo. Kerouac se serve não só da escrita automática ou do fluxo de consciência próprios ao desligamento do sensório- -motor, mas também combina idiomas, inclusive o dialeto joual dos franco-canadenses, o inglês falado, palavras-valises, onomatopeias e glossolalias. Eis como cria um diálogo em *Visions of Cody*:

> SR. Mono-lo-o-go-lo— (fading away like a song across the vasty pews)
> ALTAR BOY. Kiria (snaps the smokepot)
> SR. (himself coughing) (in a low tone) —eh weyondon, il faut saccotez dans un moment comme ca? Arrete . . . parlez . . . tu sais, bien tu sais, mon vieux, a tarra ecri un let si tu larra lasse faire la pauvetit maudite comme quelle eta belle et tabarnac shi shpa capable faire ca dans I' derriere et fre mon the priest talked to himself in a secret and intonallish and intonatitativeyene monotonesky la music la musique la belle mais arrete done il faut arretêz un moment? and soon with himself
> ALTAR BOY. Ekara-doo-rioom?
> SR. (creaking in a joint) Paradoorium, etabooriumbum, bumboombum, etara, metaradelaramarea, cest impossible de setangler je veus dire se desetangletai hen

> mudout coung on thwiey skehe long ague she jeiipeout. echrie and, Francie pare idl thsomc e failt tna dh elEndlgn. but emeie the ejeu” [47]

O que se passa para que Kerouac não só desista de sua travessia, mas se torne pessimista, idealista, "crítico da vida mais do que criador de vida"? Dirá ele em *Anjos da desolação:* “Uma tristeza tranquila em casa é o que eu tenho de melhor para oferecer ao mundo, no fim, e assim eu me despedi dos meus Anjos da Desolação. Uma vida nova para mim.” (KEROUAC, 2011, p.287).

Jack Kerouac, o veterano da estrada, não era um pioneiro ou imigrante, mas um migrante. Enquanto o pioneiro é inseparável da constituição da economia americana em seu expansionismo, o homem migrante está entre os conhecimentos que ele abandona e aqueles que ainda não adquiriu. Ele habita o intervalo. Está sempre na estrada num processo de variáveis conexões, novas paisagens e vagabundagens. Nova América e, portanto, novo mundo. Nesse sentido, estamos diante de uma operação diretamente política. Por que então voltar a marcar um ponto, quando havia feito uma linha de fuga que conferia um novo estatuto ao regime de produção social subvertendo a imagem tradicional de constituição da sociedade baseada em um modelo homogêneo subordinado às estruturas formais e binárias?

Daí surge uma hipótese: Recria-se ou reinventa-se a América com seus clichês, consensos e opiniões. Não é o unanimismo de Walt Whitman (WHITMAN, 1954) como a democracia das almas nuas que caminham na Grande-Estrada, sem nenhum objetivo senão o de viajar, sem outra forma de sociedade a não ser a que nasce da incapacidade de se reconhecer ao longo da estrada. Trata-se, antes, de um retorno ao rosto do homem branco heterossexual. Uma reconstrução do grande guarda-sol americano que será levado, pelo cinema de propaganda, como um universalismo necessário para nos proteger do caos. Este caos que ameaça o colapso total. Dizemos, portanto, nesse sentido, que a desterritorialização

---

[47] Esse trecho é particularmente difícil de traduzir, pois além do uso de glossolalias e experimentações com as línguas, os personagens falam em mais de uma língua. Além disso, há uma brincadeira com o modo como eles falam e o fato de estar fumando um baseado ao mesmo tempo. Optamos, portanto, por traduzir apenas o inglês. Tradução nossa:
SR. Mono-ló-ó-go-lo (desaparecendo como uma música através dos vastos bancos da igreja)
COROINHA. Kiria (acende o boing)
SR. (ele mesmo tossindo) (num tom baixo) – eh, weyondom, il faut saccotez dans um moment comme ça? Arrête... parlez.... tu sais, bien tu sais, mon vieux, a tarra ecri um let si tu larrra lasse faire la pauvedit maudite comme quelle eta belle et tabarnac shi shpa capable faire ça dans l’derrière et fre mon o padre falava sozinho num monotéski entonalizante e entonatitaviano la música la musique la belle mais arrête donc il faut arrêtez um moment? E assim por diante sozinho.
COROINHA. Ekara-du-rium?
SR. (fumando um baseado) Paradorum, etaborum, bumbumdorum, etara, metaradelamarea, c’est impossible de setangler jê veux dire se desetangletai stev barrfora condt nocamnho skehe otrara ela jiprafora, echrie e, Frância pare idl algns e fracasst tna dh illnrrglt, mais emeie o ejeu. KEROUAC, J. *Visions of Cody*. McGraw-Hill Paperback Edition, 1974, p.268-269.

foi apenas *relativa*, pois os caminhos pela América ricocheteiam no muro e suas sobras são reabsorvidas pelos buracos negros; recai-se, deste modo, nos estratos, nas suas correlações e seus meios (significação e subjetividade). Retorna-se ao ecúmeno.

Embora a pintura exija meios de realização diferentes da literatura, os problemas suscitados pelo ato de criação não permanecem radicalmente diferentes. Podemos mesmo dizer que a batalha para desfazer o rosto é mesmo hercúlea nas duas artes, embora o pintor deva encontrar seus próprios procedimentos para retirar os clichês do muro branco. As entrevistas de Francis Bacon a David Sylvester testemunham bem esse processo. Nessas entrevistas, Bacon narra o modo como a culminância dessa luta contra os clichês vai atingir, diretamente, o sistema nervoso.

Como é que um pintor se livra tanto do modo de representação clássico quanto dos quadros narrativos, em pintura, que assolam a atualidade? Já na primeira entrevista, Bacon deixa muito claro: É deixando que o acidente aconteça como uma espécie de imprevisto (SYLVESTER, 1995, p.18). Essa é uma luta comum a muitos pintores. Nem todos serão capazes de perfurar o muro branco e sair do buraco negro. Alguns perecem nessa empreitada. Outros realizam apenas uma desterritorialização parcial. E uns poucos farão da própria luta a obra. É exatamente nessa batalha que reside boa parte da obra de Roberto Vieira da Cruz. De fato, não se trata do mesmo procedimento de Bacon. Dois retratistas e duas diferentes efetuações de combate. No trabalho de Vieira da Cruz, os rostos estão expostos no quadro[48]. Podemos ver perfeitamente o muro branco e os buracos negros. Como sair daí? Essa é exatamente a sua questão. Acontece que há uma linha de fuga imanente à própria obra. Ela aguarda silenciosamente o momento de se liberar para ultrapassar o rosto. Quais serão os devires capazes de desfazer o rosto? Está aí todo o problema. Será pela cor, pela quebra das linhas, pela explosão sem retorno das paixões? Seus quadros surfam a instabilidade. Eles sobrevivem no limiar. Vieira da Cruz leva o rosto ao limite. Sua obra vive essa tensão. A pergunta que fica é: Quanto tempo a vida psíquica do pintor pode aguentar esse processo?

Bacon, ao contrário, vai utilizar todos os procedimentos para desfazer o rosto (limpa–se uma parte do rosto com a escova, com uma vassoura, com uma esponja ou um trapo) para deixar apenas a cabeça. Ele traçará um diagrama (graph). Deleuze comenta a operação de Bacon do seguinte modo:

> Não se ouve suficientemente o que os pintores dizem. Eles dizem que o pintor *já* está na tela. Nela ele encontra todos os dados figurativos e probabilísticos que

[48] Ver Figura 7.

> ocupam, que pré-ocupam a tela. Há uma luta na tela entre o pintor e esses dados. Existe, portanto, um trabalho preparatório que pertence plenamente à pintura, e, no entanto, precede o ato de pintar. Esse trabalho preparatório pode passar por esboços, mas não necessariamente, e mesmo os esboços não o substituem (Bacon, como vários pintores contemporâneos, não faz esboços). Esse trabalho preparatório é invisível e silencioso, mas muito intenso. De maneira que o ato de pintar surge como um *a posteriori* (*histerésis*) com relação a esse trabalho.[49]

Traçar o diagrama é deixar que o caos-acaso venha construir um novo mundo. Se a boca fascina Bacon, é porque ela pode ser deformada de uma ponta a outra da cabeça. Os corpos são tomados por traços assignificantes que Bacon encontra e que chama de sensação. "É como uma catástrofe que sobrevém na tela, nos dados figurativos e probabilísticos."[50] Ao atingirem diretamente o sistema nervoso, seus quadros não querem passar por um processo de compreensão da inteligência. Bacon, aliás, ao longo da primeira entrevista diz constantemente não compreender as interpretações correntes que lhe atribuem. Segundo ele, o que importa é a sensação. É justamente esta que lhe permite ultrapassar a dupla via que a fotografia e a representação, em geral, conservam com suas ilustrações ou narrativas. É como diz Bacon:

> Afinal de contas... é apenas seu próprio sistema nervoso que você consegue pintar. E você sabe, isso talvez seja um aparte, mas Valéry disse uma coisa muito interessante sobre a arte moderna e é muito verdadeira, é claro. Ele disse que os artistas modernos querem o sorriso sem o gato e, com isso, ele quis dizer que eles querem a sensação da vida sem o tédio de sua transmissão. Portanto, a questão é: como posso tirar mais um véu da vida e apresentar o que chamamos de sensação viva de forma mais próxima ao sistema nervoso e mais violenta?[51]

Bacon censura mesmo a arte abstrata, pois esta, embora opere transformações da forma, permaneceria no campo da inteligência por não deformar o corpo. Ao longo de toda a segunda entrevista, o pintor insiste que, para alcançar a sensação, é preciso que uma catástrofe aconteça na relação da tela com a fotografia e no meio dos dados figurativos. A admiração que Bacon tem por Rembrandt é exatamente pelo fato de este já utilizar essas marcas involuntárias em seu autorretrato[52].

Se Bacon prefere as marcas aleatórias de Michaux ao abstracionismo de Pollock, é porque o primeiro detém um controle sobre o diagrama. A chamada *Action Painting* utiliza de

---

[49] DELEUZE, Gilles. *Lógica da Sensação.* Equipe de tradução Roberto Machado (coordenação Roberto Machado) ... [et al]. Jorge Zahar, Rio de Janeiro. 2007. P.102

[50] _____. *Lógica da Sensação.* P.102

[51] Nossa tradução para "After all…it's only your own nervous system that you can paint at all. And you know, this is perhaps an aside, but there was a very interesting thing that Valéry said about modern art and it's very true, of course. He said that modern artists want the grin without the cat and by that he meant that they want the sensation of life without the boredom of its conveyance. So the thing is, how can I draw one more veil away from life and present what is called the living sensation more nearly on the nervous system and more violently?" Daniel Farson. *Soho in the Fifties*. London: Michael Joseph, 1987. P. 122-123.

[52] Imagem 8 do índice de imagens.

modo violento o bastão, a vassoura etc., para atingir, com as suas linhas a sensação. O que lhe faltaria, no entanto, é o contorno. Bacon recusa, ao mesmo tempo, a pintura abstrata, como a de Kandinsky. Este definia, segundo Deleuze[53], a abstração como uma tensão. Bacon discorda profundamente dessa definição. Isso se dá, pois, para ele, a pintura abstrata neutraliza a tensão ao encerrá-la numa forma ótica codificada. Nesse sentido, Bacon constrói um caminho muito próprio, embora se aproxime não só dos pintores que cita, mas também dos problemas próximos aos de Cézanne, conforme apresentamos no primeiro capítulo. Mas qual é o motivo, então, de conservar um certo contorno nas imagens? A resposta é que o diagrama consiste num caos, numa catástrofe, mas também num germe de ordem. Para usar uma expressão de Bacon, é um caos violento com relação aos dados figurativos. Mas, ao mesmo tempo, é um germe de ordem em relação à nova realidade que a pintura traz.

O diagrama encarna a desterritorialização do ato de pintar. A obra de Bacon testemunha a experiência do caos-germe, em que ele não vê mais nada, e arrisca cair no buraco negro ou na perda das coordenadas visuais. Daí, toda a insistência de Bacon e Cézanne em destruir suas obras. De fato, dizem eles que somente duas ou três obras foram capazes de realizar a mais absoluta desterritorialização, isto é, atravessaram o muro e saíram do buraco em direção ao planômeno.

A crítica deleuziana às análises fenomenológicas da arte se dá exatamente nesse ponto[54]. Elas encontram nas obras apenas a sensação como simples derivação do corpo vivido e lançado no mundo. O que Bacon reivindica não é apenas isso. Ele ultrapassa o organismo ou as representações orgânicas. Sua obra torna-se campo de intensidades. O painel central do tríptico *Três estudos de figuras à base de uma crucificação* (1944)[55], opera por uma liberação do corpo, um corpo que não estaria mais preso e codificado pelas estruturações psicológico-sociais do organismo. É nesse aspecto que se compreende que, para Bacon, o corpo é uma vianda (carne) que deixa de ser sustentada pelos ossos, passando a deslizar para cima ou para baixo, numa tensão lateral e contorcida, como se estivéssemos diante de um devir-animal onde se entrevê uma zona de indiscernibilidade entre o homem e o animal. Diz Bacon: “Bom, claro, que somos carne, somos carcaça em potencial. Sempre que entro num açougue penso que é surpreendente eu não estar ali no lugar do animal”[56]. Encontramos, por exemplo, no

---

[53] _____. P.111.

[54] Deleuze apoia-se em vários conceitos previamente discutidos por Maldiney para efetuar a sua própria leitura de Bacon, mas reconhece que há uma certa insuficiência fenomenológica em tratar da questão das intensidades e dos devires. Para maiores detalhamentos, consultar: MALDINEY, Henri, *Regard, Parole, Espace.* Lausanne, Editions L´Age d´Homme, 1973.

[55] Imagem 9 do índice de imagens.

[56] SYLVESTER, D. *Entrevistas com Francis Bacon: a brutalidade dos fatos.* Cosac e Naify. Itália. 1995. P.46.

Fragmento de uma crucificação (1950) exatamente esse devir-animal. As sensações, como forças ou afetos, são captadas por Bacon e exercidas sobre a carne (vianda) até que esta atinja um limite homem-animal e já não se saiba mais de qual se trata. O diagrama-acidente age de tal modo que se cria uma zona de indiscernibilidade na qual não se é mais uma forma, mas, ao mesmo tempo, a outra não é ainda. Trata-se, portanto, da atividade de deformação. Alguns quadros de Bacon estão na zona de vizinhança na qual não se distingue o homem do animal. Não se trata, portanto, de uma questão de mimesis, mas de uma questão de devir. A esse respeito, diz muito bem Cláudio Ulpiano:

> Já se abandona o modelo da mimesis que as similitudes platônicas estabelecem, para a entrada na *aísthesis* deleuziana, a revelação dos afectos e dos perceptos. Os afectos e os perceptos são a matéria-prima da potência criativa da vida, que os trazem à luz ao modo de Paul Klee e de Cézanne. Ressaltando a ideia de expressão![57]

Estamos, portanto, diante de dois problemas. O primeiro diz respeito a entender como nós mesmos vivemos desarticulados. Temos a impressão de que os ritmos já não são capazes de sustentar nossas cabeças pesquisadoras. Mergulharemos como Gregor Samsa na mais densa experiência desestratificadora ou manteremos como Bacon um germe de ordem? Como, ao desfazermos o rosto, e experimentarmos visceralmente a matéria não formada, a vida anorgância e o devir não humano sem cair no mais puro caos? Como traçar um plano de consistência? O segundo problema consiste em como evitar um retorno aos estratos que se fecham sobre nós. Eles se endurecem e dissipam os graus de diferenciação e mobilidade. Impedem as migrâncias, as fugas, as invenções semióticas de novos mundos. A resposta de Deleuze e Guattari a esses questionamentos é a prudência:

> No limite, desfazer o organismo não é mais difícil do que desfazer os outros estratos, significância ou subjetivação. A significância cola na alma assim como o organismo cola no corpo e dela também não é fácil desfazer-se. E quanto ao sujeito, como fazer para nos descolar dos pontos de subjetivação que nos fixam, que nos pregam numa realidade dominante? Arrancar a consciência do sujeito para fazer dela um meio de exploração, arrancar o inconsciente da significância e da interpretação para fazer dele uma verdadeira produção, não é seguramente nem mais nem menos difícil do que arrancar o corpo do organismo. A prudência é a arte comum dos três; e se acontece que se tangencie a morte ao se desfazer do organismo, tangencia-se o falso, o ilusório, o alucinatório, a morte psíquica ao se furtar à significância e à sujeição.[58]

---

[57] ULPIANO, C. *O pensamento de Deleuze ou a grande aventura do espírito.* Tese de doutoramento. Campinas, São Paulo, 1998. P.33.

[58] DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil platôs.* Volume III. Tradução: Aurélio Guerra Neto et ali. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999. P.22-23.

Instalemo-nos, então, sobre um estrato para experimentar as linhas de fuga que ele comporta. Conjuguemos os fluxos e as alianças para vivenciar as intensidades. Se as filosofias da comunicação e as campanhas publicitárias assombram a Filosofia e a Arte, com senso comum e clichês, criemos conceitos e encontremos novas linhas de vida para compor obras, ainda que de passo a passo ou com eventuais saltos.

Seria preciso, talvez, prolongar os problemas aqui apresentados na relação do rosto com a música. Estaríamos ainda num caminho demasiado interessante ao investigar como o Cinema-Novo, de resistência minoritária, na América Latina, busca colocar tudo em transe para criar um povo que ainda não apareceu. Nesse cinema, a questão não é mais rachar os crânios com um cinema cuja montagem dialética fomentaria uma instauração revolucionária de um povo oprimido. Se não há povo, mas minorias, como operar a revolução? Qual é o rosto das minorias ou dos coletivos sem eu? Há um rosto naqueles que se encontram espremidos entre o banditismo de Estado e o fanatismo religioso? Deixemos, no entanto, essas questões para um próximo trabalho.

REFERÊNCIAS

A CAIXA de Pandora. Direção: G.W.Pabst. Filme (2:13 min) Alemanha, 1929.

A CHUVA. Direção de: Joris Ivens. Filme (14 minutos). Países Baixos, 1929.

A EDIÇÃO CONSTRUTIVA – PICKPOCKET DE ROBERT BRESSON. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NjLlvF1oqXE>. Acesso em: 22 mar 2022.

A LINHA Geral. Direção: Sergei Eisenstein (2:01 min). Filme, Dinamarca, 1929.

ALLIEZ, É. *Gilles Deleuze: uma vida filosófica.* Coordenação de tradução: Ana Lúcia Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000.

ANTONIOLI, M. *Géophilosophie de Deleuze et Gattari*. Paris: L´Harmattan, 2003.

A PAIXÃO de Joana d´Arc. Direção: Carl Dreyer. Filme (1:54 min), França,1928.

A PONTE. Direção de: Joris Ivens. Filme (11 minutos). Países Baixos, 1928.

ASSAYAS, O.; BJORKMAN, S; BERGMAN, I. *Conversation Avec Bergman: Suivi de# Itineraire Bergmanien'Par Olivier Assayas.* Editions de l'Etoile/Cahiers du cinema, 1990.

AUMONT, J. et MARIE, M. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. tradução Eloisa Araujo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.

A AVENTURA. Direção: Michelangelo Antonioni. Filme (2:24 min), Itália, 1960.

AS DUAS faces da felicidade. Direção: Agnès Varda. Filme (1:19 min). França,1965.

BAKHTIN, M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Tradução de Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. P.299

BERGSON, H. *Matéria e Memória*: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2ª edição São Paulo, Martins Fontes, 1999.

_____. *O riso. Ensaio* sobre a significação do cômico. ZAHAR EDITORES. Rio de Janeiro, 1980.

BÍBLIA SAGRADA. Língua Portuguesa. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro. S/d.

BLANCHOT, M. *A parte do fogo.* Editora Rocco. 1997.

BLOW up. Direção: Michelangelo Antonioni. Filme (1:51min), Itália, 1966.BRÉHIER, É. *A teoria dos incorporais no estoicismo antigo*. Editora Autêntica. 2012.

COURTINE, J.J et HAROCHE, C. *História do rosto: Exprimir e calar as emoções (Do século 16 ao começo do século 19)*. Editora Vozes; 1ª edição, 2016.

DANEY, S. Eloge à Tati. *Cahiers du Cinéma*, Édition 303, September, 1979.
DE FATO. Cícero, V, 10. Disponível em: <https://www.informationphilosopher.com/solutions/philosophers/cicero/de_fato_english.html#V>. Acesso em: 20 mar 2022.

DELEUZE, G. *A ilha deserta e outros textos.* Organização da edição brasileira e revisão técnica: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2010.

_____. *Apresentação de Sacher-Masoch*. Tradução: Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1983.

_____. *Bergsonismo*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. *Cinema 1: A Imagem-movimento*. Editora 34. 1ª Edição. 2018.

_____. *Cinema 2: A Imagem-tempo*. Tradução: Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo. Editora 34, 2018.

_____. *Conversações.* Tradução: Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.

_____. *Crítica e clínica.* Tradução: Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2004.

_____. *Diferença e repetição*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. *Dois regimes de loucos.* Tradução: Guilherme Ivo. São Paulo: Ed. 34, 2016.

_____. *Empirismo e subjetividade*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi São Paulo: Ed. 34, 2008.

_____. *Espinosa.* Filosofia prática. Tradução: Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. *Foucault*. Tradução: Claudia Sant´Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1998.

_____. *Francis Bacon logique de la sensation*. Paris: Seuil, 2002.

_____. DELEUZE, Gilles. *Lógica da Sensação.* Equipe de tradução Roberto Machado (coordenação Roberto Machado) ... [et al]. Jorge Zahar, Rio de Janeiro. 2007.

_____. *Nietzsche e a filosofia.* Tradução: Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____. *Péricles e Verdi.* A filosofia de François Châtelet. Tradução: Hortência S. Lencastre. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

_____. *Proust e os signos.* Tradução: Roberto Machado. São Paulo. Ed. 34, 2022.

_____. *Sobre o teatro:* um manifesto do menos. Tradução: Fátima Saadi e Ovídio de Abreu. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. Cours de Deleuze du 26/01/82 - 2 Cinéma - cours n° 8 B. Transcription: Nicolas Lehnebach. Acesso em outubro 2016. Disponível em: http://www2.univparis8.fr/deleuze/article.php3?id_article=139. Acesso em: 22 maio 2022.

DELEUZE**,** G; GUATTARI, F. *Kafka, por uma literatura menor*. Tradução: Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

_____. *Mil platôs.* Volume I. Tradução: Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.

_____. *Mil platôs.* Volume II. Tradução: Ana Lúcia Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: 34, 1997.

_____. *Mil platôs.* Volume III. Tradução: Aurélio Guerra Neto et ali. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.

_____. *Mil platôs.* Volume IV. Tradução: Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

_____. *Mil platôs.* Volume V. Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

_____. *O anti-Édipo.* Tradução: Luiz B. L. Orlandi. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.

_____. *O que é filosofia?* Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.

DELEUZE, G; PARNET, C. *Diálogos*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DESCARTES, R. *As paixões da alma.* Editora Martins Fontes. 2ª Edição. 2005.

DOSSE, F; FRODON J.M. *Gilles Deleuze et les images*. Paris: Éd. Cahiers du cinéma/INA, 2008.

ENOCH Arden, Direção: Griffith, D. W. Filme (17 minutos), Estados Unidos, 1911.

ERRADO pra cachorro. Direção: Jerry Lewys. Filme (1:30 min), Estados Unidos, 1963.

ESCOBAR, C.H. *Dossier Deleuze.* Rio de Janeiro: Hólon Editorial, 1991.

FLAXMAN, G; OXMAN, E. Losing face. In: BUCHANAN, I; MACCORMACK, P. (Eds.). *Deleuze and the schizoanalysis of cinema.* London: Continuum, s/data.

FERLINGHETTI, L. *A coney island of the mind.* trad. josé palla e carmo. Cadernos de poesia. Dom quixote, 1972.

_____. "Utilidades da poesia" faz parte de *These are my rivers* (1993); e *Instruções para pintores & poetas*. Pode ser encontrado, com a tradução de tradução de Natália Agra e Fabiano Calixto. Disponível em: https://revistarosa.com/3/lawrenceferlinghetti-poemas. Acesso em: 20 jan 2021.

FRANZ, K. *O processo.* São Paulo. Companhia das Letras. 1997. PP. 109-110.

FOUCAULT, M. *Outros espaços*. In: Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

GASQUET, J. *Cézanne*. Paris: Les Éditions Bernheim-Jeune, 1926.

GERTRUD. Direção: Carl Dreyer. Filme (1:65 min), Dinamarca, 1964.

GODARD, Jean Luc. Bergmanorama, in *Cahiers du Cinéma*, n.º 85, 1958.

GUATTARI, F. *As três ecologias***.** Tradução: Maria Cristina F. Bittencourt. São Paulo: Papirus, 2001.

_____. *Caosmose:* um novo paradigma estético**.** Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. *Lignes de fuite - Pour un autre monde de possibles.* La Tour d'Aigues: Éd. de l'Aube, coll. Monde en cours, 2011.

_____. *Máquina Kafka*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: N-1 Edições, 2011.

_____.*O inconsciente maquínico*. Ensaios de esquizo-análise. Tradução: Constança Marcondes César e Lucy César. São Paulo: Papirus, 1988.

_____. *Psicanálise e transversalidade*: ensaios de análise institucional. Tradução: Adail Sobral e Maria Gonçalves. São Paulo: Idéias e Letras, 2004.

_____. *Revolução Molecular:* pulsações políticas do desejo. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GUATTARI, F; ROLNIK, S. *Micropolítica:* cartografias do desejo. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

JAKOBSON, R. *Shifters, verbal categories, and the Russian verb*. Massachusetts: Harvard University Press. 1957.

JUVENTUDE. Direção: Ingmar Bergman, Filme (1:36 min). Suécia, 1951.

KIERKEGAARD, S. *O desespero humano*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

KEROUAC, J. *Anjos da desolação.* tradução de Guilherme da Silva Braga. – Porto Alegre, L&PM, 2011.

_____. *On the road: Pé na estrada.* Tradução, introdução e notas de Eduardo Bueno. Porto Alegre. Porto Alegre, L&PM, 2008.

_____. *Tristessa*. Tradução de Edmundo Barreiros. – Porto Alegre, L&PM, 2018.

_____. *Visions of Cody*. McGraw-Hill Paperback Edition, 1974.

KLEE, P. *Théorie de l'art moderne,* Paris: Denoël/Gonthier, 1977.

LAPOUJADE, D. *Deleuze. Os movimentos aberrantes.* Tradução: Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições. 2015.

LAWRENCE, D. H. *Introduction to These Paintings.* In *Late Essays And Articles*, edited by James T. Boulton. Cambridge University Press, 2004.

LIZOT, J. *O círculo dos fogos: feitos e ditos dos índios Yanomami*. Tradução Beatriz Perrone. São Paulo. Martins Fontes, 1988.

LUZ de inverno. Direção: Ingmar Bergman, filme (1:21min). Suécia, 1963.

MALDINEY, H. *Regard, Parole, Espace.* Lausanne, Editions L´Age d´Homme, 1973.

METZ, C. *A significação no cinema.* São Paulo. Editora Perspectiva. 1972.

MÔNICA e o desejo. Direção: Ingmar Bergman, (1:36 min) Suécia, 1953.

MONTEBELLO, P. *Deleuze, philosophie et cinema.* Paris: Vrin, 2008

MORANGOS silvestres. Direção: Ingmar Bergman, Filme (Preto/Branco, 95 min.). Suécia, 1957.

MOUCHETTE. Direção: Robert Bresson Filme (1:18 min), França, 1967.

NOITES de Cabíria. Frederico Fellini. Filme (1:50 min), Itália, 1957.

NOSFERATU. Direção: F.W.Murnau. Filme (1:34 min). Alemanha, 1922.

O ENCOURAÇADO Potemkim. Direção: Sergei Eisenstein (1:15 min). Filme, Dinamarca, 1925.

O HOMEM das novidades. Direção: Buster Keaton. Filme (1:07 min). Estados Unidos,1928.

OLIVEIRA, L. M.Harriet e Ingmar. *Público/Ípsilon*, Julho de 2007.

ORDET. Direção: Carl Dreyer. Filme (2:06 min), Dinamarca, 1955.

ÓRFÃOS da tempestade. Direção de: D. W. Griffith. Filme (2:29 min), Estados Unidos, 1922.

O ROSTO. Direção: Ingmar Bergman, filme (1:40 min) Suécia, 1958.

OS NIBELUNGOS. Direção: Fritz Lang. Filme (2:38 min). Alemanha, 1924.

PARIS, J. *L´espace et le Regard.* Paris. Editions du Seuil, 1965

PASCAL, B. *Pensamentos*. São Paulo, Martins Fontes. 2001.

PERSONA. Direção: Ingmar Bergman, filme (1:24 min) Suécia, 1966.

PICKPOCKET. Direção: Robert Bresson Filme (1:16min), França, 1959.

PLATÃO. *O Banquete, Fédon, Sofista, Político.* tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. — 5. ed. — São Paulo: Nova Cultural, 1991.

PLAY TIME – tempo de diversão. Direção: Jacques Tati. Filme (1:55 min). França, 1967.

POMERANCE, M. *Enfant Terrible: Jerry Lewis in American* Film. New York University Press. 2002.

PROUST, M. *Em busca do tempo perdido. Vol.1. No caminho de Swann.* Tradução Mário Quintana. São Paulo, Globo. 2006.

_____. *O tempo redescoberto. Vol. 7.* Tradução Lucia Miguel Pereira, São Paulo, Biblioteca Azul. 2013.

RAMOS, G. *Memórias do Cárcere.* Rio de Janeiro: Record, 2008.

ROBERT BRESSON ACERCA DO CINEMA E D'O BATEDOR DE CARTEIRAS. https://www.youtube.com/watch?v=wF3LFIU8dsM. Disponível em: <https://m.ina.fr/video/I00014652/robert-bresson-a-propos-de-son-film-le-proces-de-jeanne-d-arc-video.html>. Acesso em: 21 fev 2021.

ROBBE-GRILLET, A. *Por um novo romance.* São Paulo. Nova Critica. 1969.

ROBINSON, D. *Buster Keaton.* Indiana University Press. 1970.

ROUX, S. *La quête de l'altérité dans l'œuvre cinématographique d'Ingmar Bergman. Le cinéma entre immanence et transcendance.* Paris: L'Harmattan, 2001.

RUSHTON, R. What can a face do?: On Deleuze and faces. *Cultural Critique*, 51, p. 219 – 237, Spr. 2002.

SAUVAGNARGUES, A. Proust According to Deleuze. An Ecology of Literature. la deleuziana – *online journal of philosophy* – issn 2421-3098 n. 7 / 2018 – symptoms – of literature.

_____. *Deleuze, cartografias do estilo: assignificante, intensivo, impessoal*. *Arte e Filosofia*, Ouro Preto, n. 9, p. 20-34, out. 2010.

_____. *Deleuze, de l'animal à l'art, dans la philosophie de Deleuze*, avec François Zourabichvili et Paola Marrati. Paris: Presses Universitaires de France, coll. Quadrige. Manuels, 2004.

_____. *Deleuze et l'art*. Paris: PUF, coll. Lignes d'art, 2005.

SCHÉRER R. Subjectivités hors *sujet*. In*: Chimères. Revue des schizoanalyses,* N°21, hiver 1994. Félix Guattari — vol 1.

STERNBERG Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=03hIHq5n42s>. Acesso em: 22 jan 2021.

SYLVESTER, D. *Entrevistas com Francis Bacon: a brutalidade dos fatos.* Cosac e Naify. Itália. 1995.

TARKOVISKI, A. *Esculpir o tempo.* 2ª- ed. - São Paulo: Martins Fontes. 1998.

TEMPOS Modernos. Direção: Charles Chaplin. Filme (1:27 min), Estados Unidos, 1936.

THE BAND Wagon. Direção: Vincent Minelli. Filme (1:52 min). Estados Unidos,1953.

THE SAGA of Anatahan. Direção: Josef Von Sternberg. Filme (1:34 min). Japão, 1953.

THE TERMINAL. Direção: Steven Spielberg. Filme (2:08 min). Estados Unidos, 2004.

ULPIANO, C. *O pensamento de Deleuze ou a grande aventura do espírito.* Tese de doutoramento. Campinas, São Paulo, 1998.

UN CONDAMNÉ à mort s'est échappé. Direção: Robert Bresson Filme (1:39 min), França 1956.

WILLER, C. *Geração beat*. Porto Alegre, L&PM, 2010.

WHITMAN, W. *Leaves of Grass.* New York, New American Library. 1954.

ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

ANEXO A - Figuras

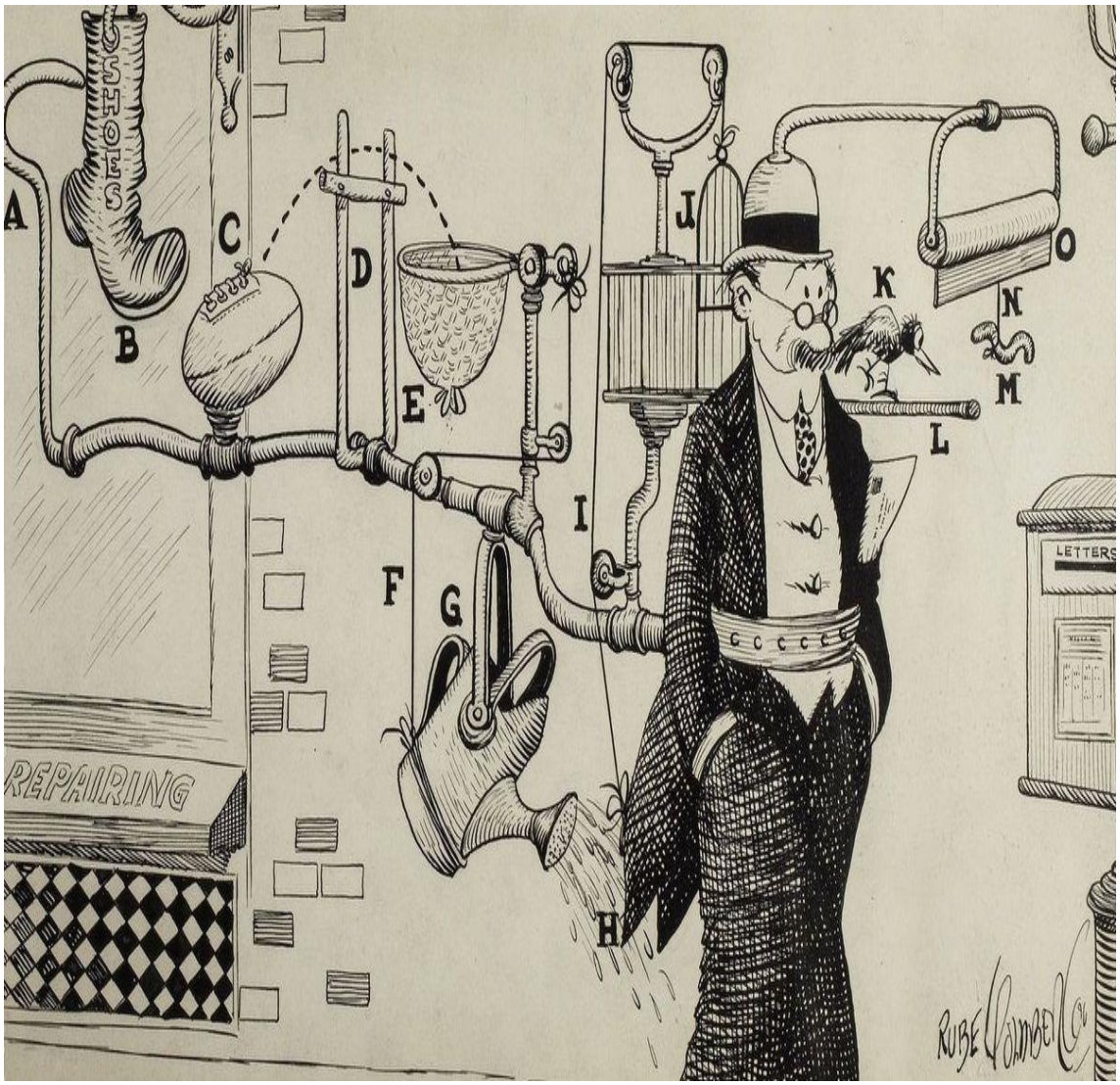
Figura 1 - Do filme *Persona*

Fonte: PERSONA. Direção: Ingmar Bergman, filme (1:24 min) Suécia, 1966.

Figura 2 - *Triptych*, 1976.

Fonte: capture-de28099ecc81cran-2019-09-15-acc80-05.17.19.png. (wordpress.com)

Figura 3 - Máquina de Golberg

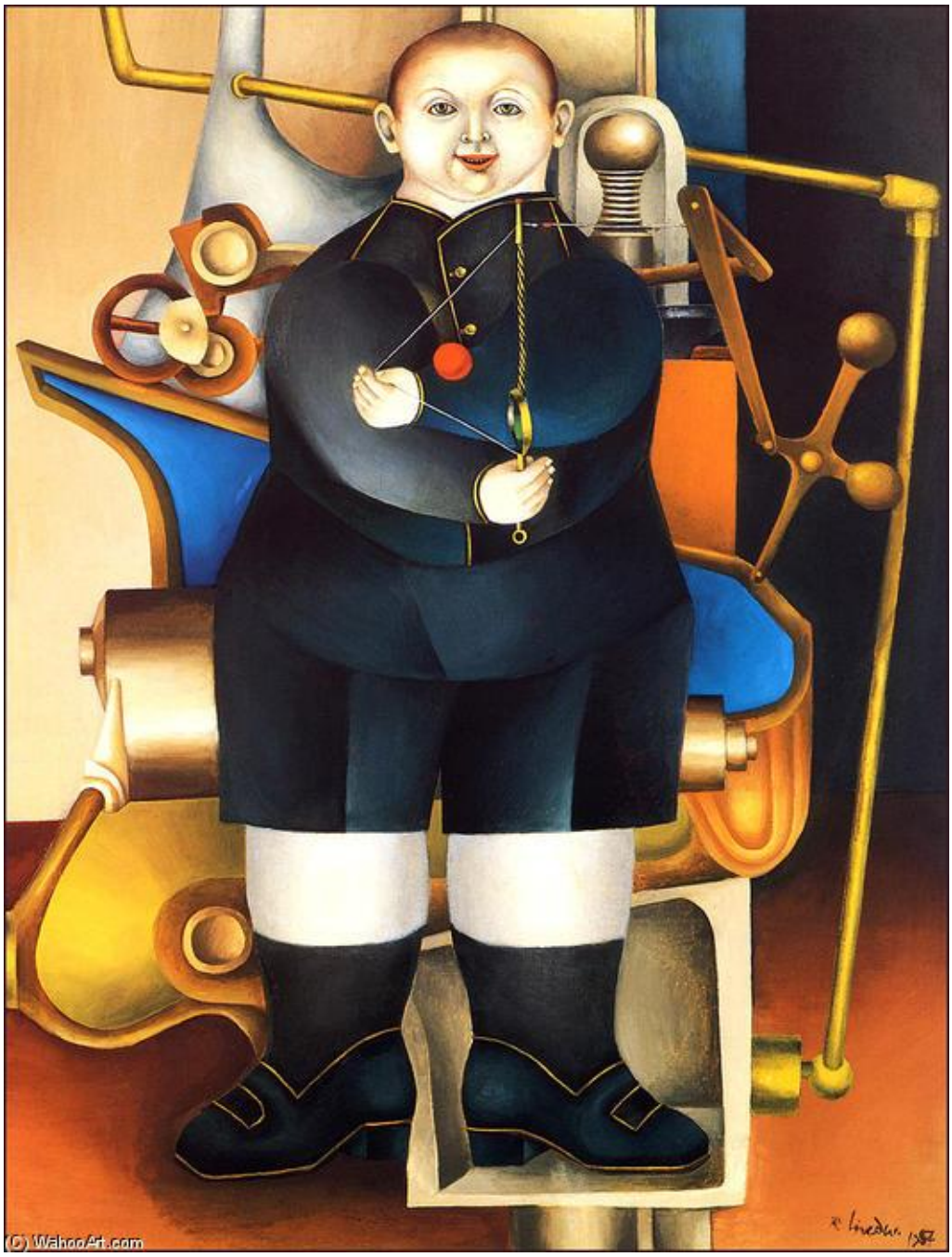


Fonte: https://universohq.com/universo-paralelo/maquina-de-goldberg-a-engenharia-inspirada-nos-quadrinhos-de-humor/

Figura 4 *O escultor de máquinas*

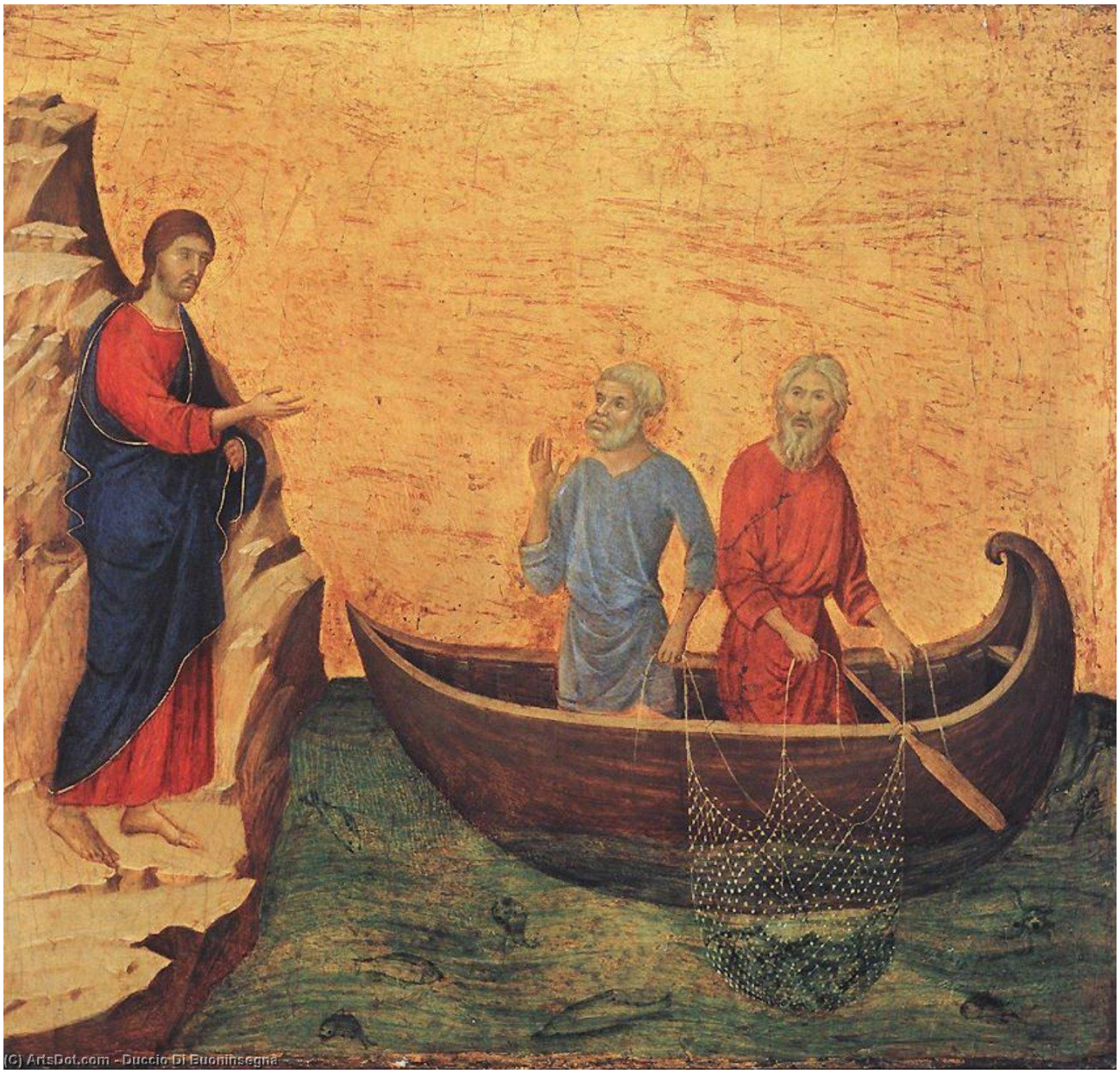
Fonte: https://www.swissinfo.ch/por/multimedia/jean-tinguely-o-escultor-de-m%C3%A1quinas/42411154.

Figura 5 - *The boy and the machine*



Fonte: https://www.swissinfo.ch/por/multimedia/jean-tinguely-o-escultor-de-m%C3%A1quinas/42411154.

Figura 6 - *O chamado dos apóstolos Pedro e André*



Fonte: https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Duccio-di-Buoninsegna/715051/O-Chamado-dos-Ap%C3%B3stolos-Pedro-e-Andr%C3%A9%2C-1308-1311.html.

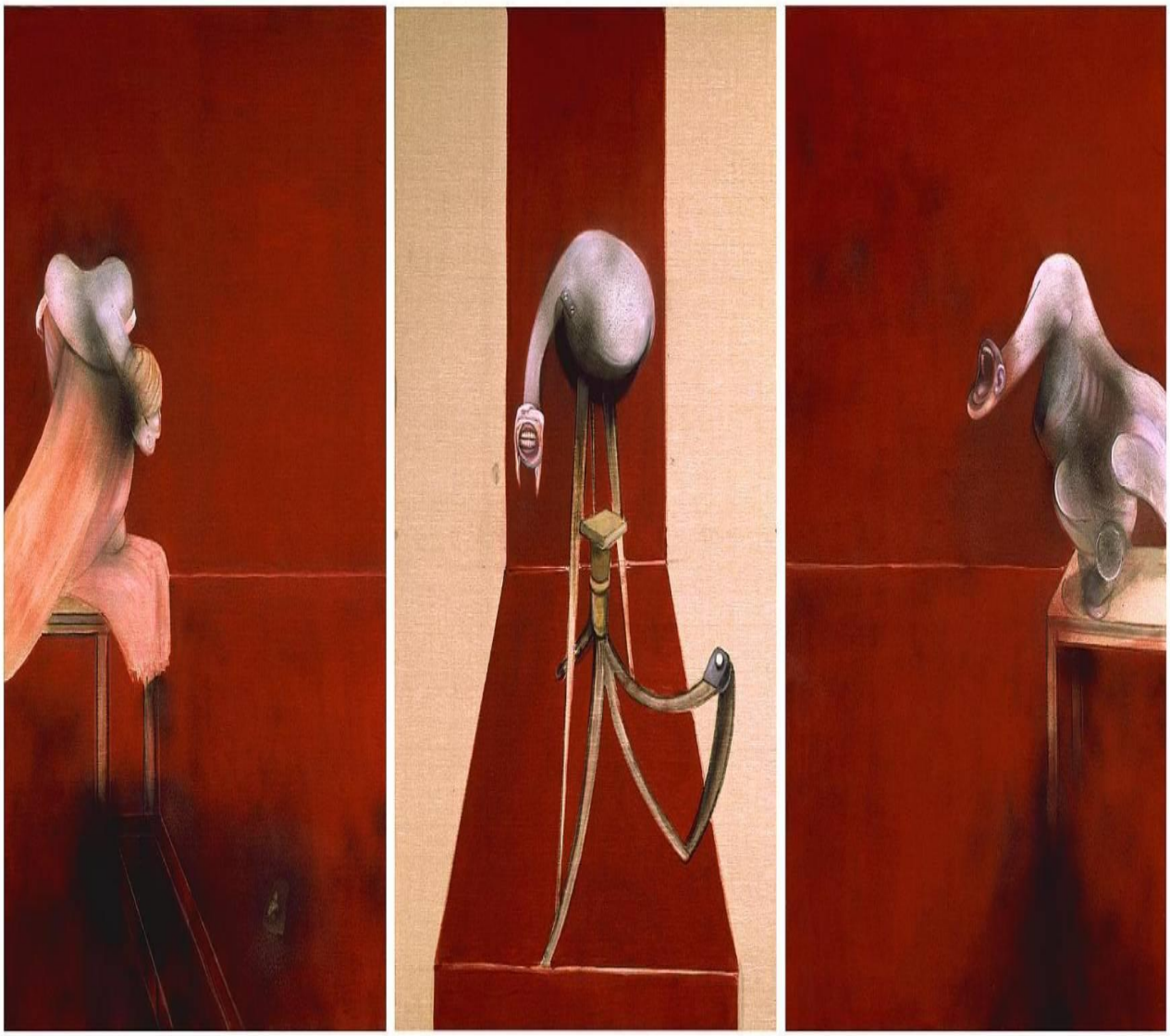
Figura 7 - Sem título

Fonte: Fotografia retirada diretamente da obra do pintor.

Figura 8 - *Self Portrait*

Fonte:https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Rembrandt-van-Rijn/1193938/Self-Portrait%2C-ca-1659..html.

Figura 9 - Triptych, 1944



(C) WahooArt.com - Francis Bacon - Second Version of Triptych 1944