



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

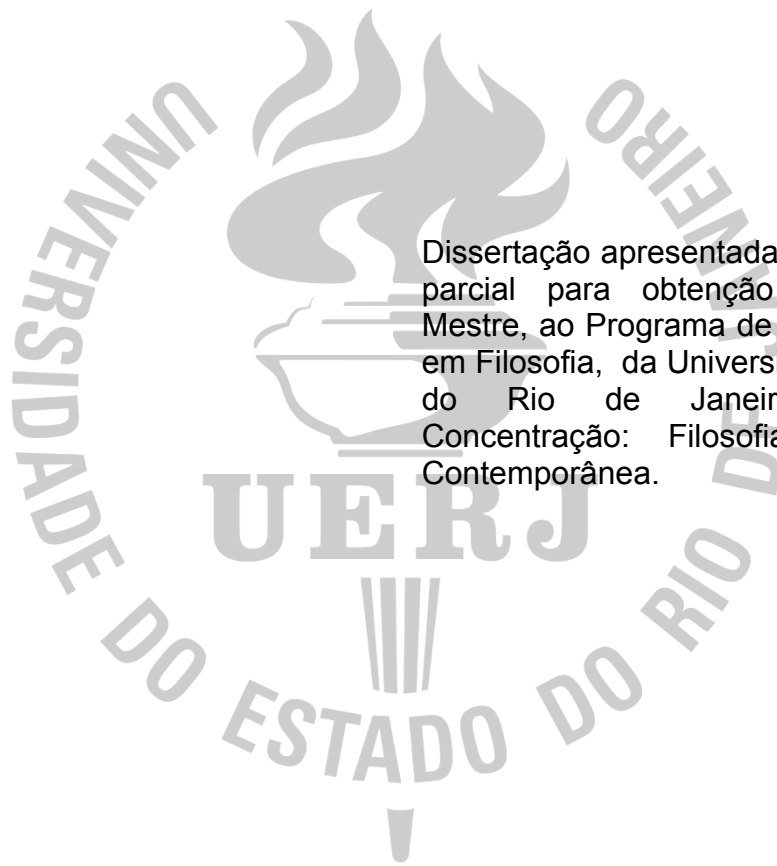
Luame Cerqueira

**Deleuze e a instauração das sensações**

Rio de Janeiro  
2010

Luame Cerqueira

**Deleuze e a instauração das sensações**



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

Orientador: Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. Ivair Coelho Lisboa Itagiba

Rio de Janeiro

2010

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

D348d Cerqueira, Luame  
Deleuze e a instauração das sensações/ Luame  
Cerqueira. – 2010.  
80 f.

Orientador: Ivair Coelho Lisboa Itagiba.  
Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado do  
Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.  
Bibliografia.

1. Deleuze, Gilles, 1925 – 1995. 2. Filosofia Francesa  
– Séc. XX – Teses. 3. Filosofia Moderna - Teses. I.  
Itagiba, Ivair Coelho Lisboa. II. Universidade do Estado do  
Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.  
III. Título.

CDU 1(44)

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

---

Assinatura

---

Data

Luame Cerqueira

### **Deleuze e a instauração das sensações**

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

Aprovada em 19 de novembro de 2010.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Ivair Coelho Lisboa Itagiba (Orientador)  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

---

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

---

Prof. Dr. João Batista Rezende  
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da UFF

Rio de Janeiro  
2010

## DEDICATÓRIA

À Ana Beatriz, minha companheira na aventura do pensamento.

Ao Ivair, que contagia com sua música. À nossa preciosa amizade.

## **AGRADECIMENTOS**

À Dilsa, pelo amor irrestrito, por ser uma fabuladora.

À Dora, por, na minha infância, não apresentar-me a Deus, mas a deuses, fazendo-me ter gosto pela ficção.

À Lêda, por toda beleza.

À Patrícia, por todo o carinho.

Ao James, fundamental desde o início da minha formação acadêmica.

Ao João Rezende, pela pureza com que se relaciona com a filosofia.

Aos amigos, pelos desvios.

À Simone Ribeiro e a Carla, pelas ajudas indispensáveis.

À CAPES, pela bolsa de estudos.

Quem diz a verdade cedo ou tarde será descoberto.

*Oscar Wilde*

A ficção parece absurda porque é a realidade despojada de todas as mentiras.

*Victor Giudice*

#### O ÚLTIMO POEMA

Assim eu queria o meu último poema  
Que fosse terno dizendo as coisas mais simples e menos intencionais.  
Que fosse ardente como um soluço sem lágrimas  
Que tivesse a beleza das flores quase sem perfume  
A pureza da chama que se consomem os diamantes mais límpidos  
A paixão dos suicidas que se matam sem explicação.

*Manuel Bandeira*

## RESUMO

CERQUEIRA, Luame. *Deleuze e a instauração das sensações*. 2010. 80 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Deleuze apresenta-nos uma maneira inédita de pensar a arte, tomando-a ela própria como um modo de pensamento. Ao lado da ciência e da filosofia, a arte também consiste em uma expressão do pensamento, ainda que cada qual seja irreduzível e se produza necessariamente com seus próprios meios. Sobretudo, a arte é instauração de sensações, isto é, na medida em que este último termo nada tem a ver com a correspondência cognitiva entre sujeito e objeto. Ora, pela natureza excessiva da arte, nenhuma percepção, memória pessoal e nenhum estado subjetivo ou sentimento são capazes de produzi-la ou alcançá-la, quer como causa, quer como efeito. Exige-se que a arte seja capaz de se sustentar sozinha, independentemente de todo criador, espectador ou modelo. Dessa maneira, enquanto bloco de perceptos e afectos, a arte não tem por função representar o mundo ou atualizar algo preexistente, antes, cria possíveis. O plano de composição estético é autônomo e implica uma condição de vibração ou excitação da sensação, sem seu prolongamento motor, orgânico. Abrir-se ao Fora, campo imanente de forças, é condição da individuação artística, explicitando o caráter essencialmente inumano da arte e seu desenvolvimento presente na natureza, começando mais precisamente com a urgência qualitativa e não-funcional do recorte territorial que o animal pode fazer. Assim, livre de toda organicidade, motricidade e pessoalidade, o artista acaba por criar singularidades que não cabem no campo do entendimento e do reconhecimento, fundando sempre uma nova maneira de pensar. Vendo-se livre da representação, abandona-se a vontade de verdade e uma outra vontade se torna soberana no espírito – a vontade de potência. Eis o sentido mesmo da instauração das sensações: elevar o falso à enésima potência.

Palavras-chave: Arte. Sensação. Percepto. Afecto. Acontecimento. Ritornelo. Monumento. Plano de composição. Potência do falso. Território. Caos. Devir.



## ABSTRACT

Deleuze presents a totally new way of thinking about art, considering it as a mode of thought in itself. Along with science and philosophy, art is also an expression of thought, though each one of these is irreducible and produces itself necessarily by its own means. Above all, art is the establishment of sensations, i. e., as long as this last term has nothing to do with the cognitive correspondence between subject and object. Now, because of art's excessive nature, no perception, personal memory, subjective state or feeling are able to produce it or achieve it, either as cause or effect. It is required to art to be able to sustain itself regardless of any creator, spectator or model. Thus, as a block of percepts and affects, art has not the function of representing the world or actualizing some preexistent thing, rather it creates "possibles". The aesthetic plan of composition is autonomous; involves a vibrating or excitation condition without its motor, organic extension. Indeed, opening up to the Outside (an immanent field of forces) determines the artistic individuation, and exposes the essentially inhuman character of art and its development in nature, which starts precisely with the urgent qualitative and non-functional territorial cutting that the animal can perform. Therefore, free from all organicity, motricity and personal affairs, the artist ultimately creates singularities that don't fit in the field of understanding and recognition, always funding a new way of thinking. When one gets rid of representations, the will to truth is abandoned to let another will become the master of the spirit – the will to power. This is the actual meaning of the establishment of sensation: to raise *fa/se* to its highest degree of power.

Key-words: Art. Sensation. Percept. Affect, Happening, Ritornello, Monument, Plan of composition. Power of the false. Territory. Chaos. Becoming.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
1	<b>A METAFÍSICA DA SENSAÇÃO</b> .....	17
2	<b>O CAOS NA CRIAÇÃO ARTÍSTICA</b> .....	38
3	<b>A POTÊNCIA DO FALSO</b> .....	53
4	<b>CONCLUSÃO</b> .....	70
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	74

## INTRODUÇÃO

*A percepção é a sabedoria enraizada no solo, erguida para a abertura: ela é camponesa no sentido estrito, fincada na terra e formando um liame entre o limite imóvel e o horizonte aparentemente sem limite – pacto seguro de onde advém a paz. A palavra é, para o olhar guerra e loucura. A terrível palavra ultrapassa todo o limite e, até, o ilimitado do todo: ela toma a coisa por onde não se a toma, por onde não é vista, nem nunca será vista: ela transgride as leis, liberta-se da orientação, ela desorienta.*

Maurice Blanchot

No prefácio do livro “O Universo, os Deuses e os Homens” Vernant deixa claro que, ao apresentar as belas histórias da mitologia grega, seu compromisso não será com a verdade, isto é, não tem por tarefa efetuar sua exata reprodução. Aliás, reproduzir uma mitologia exatamente como um grego ouviu no século V inevitavelmente nos afastaria dos gregos, pois os resquícios de uma tabuleta milenar nos leva antes a personalidades do que propriamente ao acontecimento que excede qualquer fato histórico.

Isso porque, igualmente, nunca saberemos avaliar as conseqüências de um fenômeno puramente físico: antes da teoria do caos, Poincaré demonstrou, que de uma hora para outra, a Terra pode deixar o sistema solar e sair pelo mundo em busca da sorte. A causa deixa então o infinitamente grande e, mesmo na mecânica, desce ao imperceptível para ali juntar, ao infinitamente pequeno Cleópatra e calúnia. Riam dos historiadores que continuam deterministas quando se trata de assuntos humanos, enquanto mesmo as ciências mais duras admitem a existência de efeitos imprevisíveis ligados a condições iniciais que a observação mais minuciosa não pode detectar.

Vernant respeita e ama a força inventiva dos gregos: a mitologia, com efeito, nunca foi o relato de uma verdade (à qual se submete passivamente o homem), mas estava em constante mutação, variando de acordo com a força daquele que as narrasse. Os deuses são muitos e nos inspiram de várias maneiras - só há criação. O que importa é justamente este êxtase criador; aliás, não há espaço para um observador, um sujeito que supostamente busca a verdade. Para entender o problema grego é preciso de início ser artista, dar continuidade a essas vozes que

---

<sup>1</sup> SERRES, Michel. *Ramos*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2008. p.117.

atravessaram séculos, não repeti-las, mas entrar em ressonância, produzindo, inevitavelmente uma diferença. Eis o funcionamento do pensamento, a fidelidade é em relação ao problema, ao movimento, e não aos fatos. É Nietzsche que tantas vezes afirma que é preciso olhar as forças e não as coisas. Desta forma, não reduziremos os blocos de sensações, ou seja, as obras de arte, a meras representações de paisagens ou sentimentos pessoais de seu autor.

#### **Testamento**

O que não tenho e desejo  
 É que melhor me enriquece.  
 Tive uns dinheiros - perdi-os...  
 Tive amores - esqueci-os.  
 Mas no maior desespero  
 Rezei: ganhei essa prece.  
 Vi terras da minha terra.  
 Por outras terras andei.  
 Mas o que ficou marcado  
 No meu olhar fatigado,  
 Foram terras que inventei.  
 Gosto muito de crianças:  
 Não tive um filho de meu.  
 Um filho!... Não foi de jeito...  
 Mas trago dentro do peito  
 Meu filho que não nasceu.  
 Criou-me, desde eu menino  
 Para arquiteto meu pai.  
 Foi-se-me um dia a saúde...  
 Fiz-me arquiteto? Não pude!  
 Sou poeta menor, perdoai!  
 Não faço versos de guerra.  
 Não faço porque não sei.  
 Mas num torpedo-suicida  
 Darei de bom grado a vida  
 Na luta em que não lutei!<sup>2</sup>

A ficção não é um desvio da realidade, isto é, não basta renunciar à verdade e deixar-se levar pelas casualidades da fantasia. Antes de tudo, é preciso fundar uma nova maneira de pensar, uma nova imagem do pensamento, que o livre de uma vez por todas da pretensão de reduzir o pensamento a um mero instrumento que garantirá a efetuação da verdade; antes, é preciso que afirme direções criadoras para potencializar a liberdade. Não, não faremos revoltas ressentidas lutando pelo o oposto do estabelecido: não sucumbiremos a uma dicotomia verdade-mentira que fatalmente acarretará na posição da arte como o lugar do erro, ou no máximo, da cópia. Reivindicamos uma nova maneira de pensar, onde o falso, livre de qualquer

<sup>2</sup> BANDEIRA, Manuel. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p.126.

denotação moral, seja o princípio mesmo do mundo. Pensar, então, não nos ligará a nada, será sempre uma atitude perigosa, nos afastará de nós mesmos, nos lançará a forças pré-individuais, nem um pouco humanas. Ora, a arte é composição, a suprema seleção que eleva o falso a sua enésima potência. Bergson não cansa de repetir a importância de escapar dos falsos problemas. Sabe-se que é preciso se situar no olho do furacão mesmo quando se constrói uma consistência, uma vez que esta não nos traz segurança, mas garante que a incerteza persista de alguma forma, retendo o que há de terrível nela, ainda que uma relativa estabilidade garanta sua existência. Buscar a verdade inevitavelmente nos afastará dos problemas. Eis o ponto de partida dessa nova imagem do pensamento: o pensador se envolve com as forças e é totalmente cego para dilemas morais.

No conto “Tema do traidor e do herói” de Jorge Luís Borges, há um homem da verdade, um historiador, ao qual cabe fazer uma investigação mais profunda sobre a verdadeira história do herói irlandês, esse líder revolucionário que, apesar das décadas decorridas, ainda produzia inspirações libertárias em seus conterrâneos. Inicia-se então, uma análise de documentos históricos e coincidências estranhas são descobertas: os últimos dias do herói são idênticos à história de Júlio César de Shakespeare: ele profere as mesmas palavras, morre da mesma maneira. Pior, seu melhor amigo era de fato o tradutor de Júlio Cesar. O historiador, devido a certas circunstâncias, descobre fatos aterradores, até então desconhecido por todos. Um dia antes do assassinato foi convocada uma reunião pelo herói. Tal reunião tinha como finalidade revelar se havia algum traidor no grupo e o incumbido da investigação era o melhor amigo do herói, o tradutor. Para surpresa de todos, ele apresenta provas irrefutáveis que o maior traidor de todos é justamente o herói. Condenam-no à morte, mas eis que surge uma escolha a ser feita: ou seguir um caminho moral, garantindo a verdade histórica dos fatos, ou ser fiel ao problema, dando continuidade à revolução. Na primeira, torna-se incontornável a necessidade de matá-lo. O segundo caminho, entretanto, levá-lo-ia a compreender o princípio fictício que há no mundo. Sendo assim, participar dele e acompanhar seu movimento levariam à compreensão de que matar o herói acabaria com a chance de a revolução triunfar, pois se abateria sobre o povo um sentimento de descrença. Uma clareza absoluta do problema aparece: é preciso, sobretudo, criar, não importam as personalidades, pois o que está em jogo é justamente a revolução.

Quanto ao amigo-tradutor, é preciso planejar um assassinato para o herói, fazer pensar que os conservadores o mataram e, com isso, desencadear a ira no povo. Todavia, o tempo é curto, não é possível chegar ao absolutamente novo - a única maneira é repetir a história de Júlio Cesar, tão conhecida pelo tradutor. Eis que a vida vira palco e só o que interessa é o problema. Contudo, depois de toda trama descoberta, o historiador fica abismado: como revelar ao seu povo que um dos maiores heróis da história da Irlanda não passou de um traidor? Após muita perturbação, percebe, enfim, que também não é mero espectador, que também faz parte dessa trama celeste, que, para além da verdade, há um movimento criador em que ele também se faz personagem dessa força revolucionária. Desse modo, não lhe resta outra escolha além de, com efeito, usando sua credibilidade de historiador, ampliar os falsos feitos extraordinários do herói/traidor, deixando de ser espectador para tornar-se criador. A realidade é despudoradamente ficção: somente assim se despe dos falsos problemas, alcançando a vida em toda sua plenitude.

O pensamento, quando restrito aos dados da percepção, percorre dois termos bem definidos - sujeito e objeto. Quando é expressão metafísica de um campo de forças imanente, integra as potências criadoras do empirismo transcendental. Nesse último caso, sujeito e objeto são apenas efeitos de um movimento qualitativo anterior, constituído por múltiplos sistemas de fluxos que se entrecruzam – virtuais e atuais, sendo, portanto, elementos muito tardios, impróprios para serem tomados como ponto de partida de experiências intensivas. Assim, a arte não se apresenta a Deleuze como um objeto sobre o qual ele destina sua reflexão, antes ela mesma configura um modo de pensamento irreduzível, cujas ressonâncias com a filosofia permitem a construção de conceitos sobre o ato de criação. O plano de imanência, traçado pela filosofia à medida que cria conceitos, corresponde-se ao plano de consistência que a composição estética ergue com seus próprios meios. Dessa maneira, percorre-se os múltiplos aspectos da criação, distinguindo-se com precisão os sentidos e conjuntos de relações incorpóreas em jogo, bem como as relações materiais que intervêm no caso da arte. Trata-se, no fundo, da grande movimento de explicação ou desdobramento, pelo qual o virtual se lança rumo à sua atualização diferenciante, bem como de seu coexistente e inverso movimento de implicação, pelo qual o atual mostra-se impregnado de virtualidade. Afirma-se o múltiplo do uno e o uno do múltiplo, verdade que se estende da natureza

à arte igualmente. A arte, por sua vez, possui um estatuto especial ao assumir seu pertencimento à categoria de possível, que exploraremos ao longo do desenvolvimento do conceito de sensação. A propósito, somente chegaremos à natureza da arte acompanhando o processo de individuação que ela supõe, por isso torna-se inevitável que a investigação se debruce inicialmente sobre o necessário afastamento dos numerosos falsos problemas que circunscreverem o tema ao longo da história da filosofia e, também, das considerações imediatas do senso comum.

Em determinada passagem do belo livro: “Em Busca do Tempo Perdido” de Marcel Proust, vemos a criança receber de sua avó quadros com paisagens de diversos países. A avó, que odiava o mundo utilitarista, somente considerava digno um presente quando este conseguia exceder todas as limitações sensório motoras e fundasse um novo mundo. Assim, as fotografias não possuíam um valor em si - só seriam válidas se reproduzissem obras de arte. O garoto convive anos com as paisagens dos grandes pintores; contudo, quando cresce e percorre o mundo, nunca consegue chegar aos lugares pintados. Entende, por fim, que os quadros nada representam, que não são mapas, pelo contrário, fazem sempre uma desterritorialização: criam mundos que excedem qualquer mundo existente. A arte frequentemente é reduzida a uma mera representação. Por vezes, reduz-se a um símbolo da vida ordinária do artista, derivando, daí, a crença de que aos artistas é indispensável uma vida incrível, repleta de grandes acontecimentos, sentimentos pessoais dignos de serem reproduzidos num quadro, filme ou livro; com isso, garantindo a imortalidade das afecções de seu autor, aptas para serem comunicadas para homens de qualquer época. Outras vezes, age de forma menos explícita, depende de interpretações psicológicas para desvelar os sentimentos pessoais que o artista quisera ocultar. Já em Platão a arte é tida como a representação da representação, pois nosso mundo já seria cópia do mundo das Idéias, desta forma um quadro seria cópia da cópia. Livrar a arte de toda representação, livrá-la até mesmo do homem: eis a saga em que Deleuze se lança. Investigaremos a possibilidade da obra de arte ser independente do autor, do espectador e de experiências vividas, conservando-se em si mesma, enquanto um bloco de sensações autônomo. Para isso, investigaremos a noção puramente estética do composto de afectos e perceptos, que garante a autoposição do criado.

Para abordar esses problemas, dividimos a Dissertação em três capítulos: no primeiro investigamos o conceito de sensação e sua instauração autônoma. Em primeiro lugar, exploramos sua composição (blocos de perceptos e afectos), explicitando sua impessoalidade e não-organicidade, bem como sua relação com o material. Em seguida, tratamos a sensação enquanto excitação ou vibração sem seu prolongamento motor, cuja realidade está na potência de permanecer apenas suposta, na retaguarda. Outro conceito investigado nesse capítulo é o de território, pois nos parece indispensável para sustentar o caráter expressivo da arte. Ao tomar o enquadramento artístico (seja qual for a seletividade em questão) como necessariamente vinculado ao caos e ao cosmos, sendo ele um efeito mesmo do acoplamento de duas ou mais forças, compreendemos em que medida não se coloca o homem na atividade artística quer como fim quer como causa. No segundo capítulo, enfrentamos o problema do Caos; como o artista o combate e o que resulta dessa luta. Afinal, para fugir à representação, não é absolutamente necessário condicionar a obra às forças desintegradores do caos, que levam à confusão e impedem a consistência. Por fim, analisamos, no terceiro capítulo, o conceito nietzschiano de vontade de potência e sua relação com a arte, a necessidade de uma nova imagem do pensamento que exige, ainda, uma nova relação com a vida e coloca em risco o homem e sua vontade de verdade. A potência criadora expressa na arte eleva, desse modo, o falso à sua enésima potência. Isso explicita tanto a essência da arte como um processo diferenciante, quanto a própria natureza do tempo, a diferença em si, pela qual o mundo se faz sempre novo por meio de involuções, qualificações diversas que distribuem novos sentidos progressivamente, corpos-sem-órgãos, territorializações que excedem as delimitações espaciais e as justificativas funcionais. Se não há verdade no funcionamento da natureza, se o falso condiz com sua força criadora, é porque a própria natureza em seu seio revela-se artística.

Ora, não é raro a vida apresentar-se por tal aspecto expressivo. São as nossas percepções demasiado interessadas na perpetuação das condições atuais que nos cegam para a riqueza e exuberância que lhe é própria. Na Grécia, pelo menos uma vez a música de Orfeu se faz impessoal e provoca nos homens uma superação de sua condição orgânica. Lançados em alto mar, ao som dos ventos furiosos, os argonautas reservaram espaço para um único artista: Orfeu. Sua lira não era para



entreter os fadigados remadores e isso fica explícito quando a tripulação é seduzida pelos cantos e encantos das sereias. Contra o chamado orgânico, Orfeu, aquele que desafiou até mesmo as regras dos deuses, empunha sua lira e dela cria um som inaudito... Trava-se uma guerra: os tripulantes são tomados por esse novo mundo que se apresenta, essa música que não lembra nada, que a nada remete, mas que cria novas possibilidades de vida. É preciso voltar a remar, diante da grandiosidade dos possíveis revela-se a pobreza do estabelecido, o aprisionamento do orgânico. Voltar a remar não por uma moral, mas por uma ética, uma estética. Voltar a remar ao som da lira de Orfeu desbravando o caótico oceano para traçar uma consistência a caminho de novos mundos. Vamos, enfim, em busca dessa consistência, desse território expressivo que não tem o homem como ponto de partida; partiremos, sim, dos cantos do *scenopoietes*, enfrentaremos o caos e vislumbraremos a potência do falso. Navegaremos ao som da música de Orfeu: ela não é a trilha sonora que nos acalmará quando encontrarmos as tempestades, enfrentarmos monstros marinhos e a ira dos deuses, pois a arte é protagonista e nada pode nos desfigurar mais do que sua expressividade.

## 1 A METAFÍSICA DA SENSAÇÃO

*Escrever o que não acontece é a tarefa da poesia.*

Manoel de Barros

Em tempos remotos, quando a Terra ainda não fora totalmente mapeada, havia lugares secretos, ilhas povoadas por piratas, tribos nômades, montanhas de diamante, lógicas incertas. Há séculos atrás, não havia o relógio com seus ponteiros onipresentes, o tempo passava despercebido e as durações eram qualitativamente vividas. Em certas civilizações, onde a razão ainda não era uma crença forte, os deuses copulavam com seres humanos e tudo era possível. Enganam-se aqueles que pensam que a evolução tecnológica tornou absurda a idéia de um lugar fora do mapa ou um tempo ausente do relógio e do calendário, ou, ainda, acontecimentos que desrespeitem as leis da razão. A arte possui um caráter único no universo humano, que é justamente o poder de escapar das determinações orgânicas que prendem o homem a um solo, uma família e uma era específicos – a arte supera-os pela sua própria essência, criando possíveis. Diante de uma obra-de-arte, como uma pintura, por exemplo, despropositadas seriam, na verdade, as pretensões do entendimento de atribuir uma significação à imagem, datando-a, localizando-a e explicando-a. Não há lugar no mapa mundi do qual a arte se deriva. Não há sequer uma época que ela represente ou um objeto representável que lhe dê razão de ser. O indivíduo, por sua vez, é o maior inimigo da arte, como bem nos mostrou Nietzsche.

(...) o sujeito, o indivíduo que quer e que promove os seus escopos egoísticos, só pode ser pensado como adversário e não como origem da arte. Mas na medida em que o sujeito é um artista, ele já está liberto de sua vontade individual e tornou-se, por assim dizer, um médium através do qual o único Sujeito verdadeiramente existente celebra a sua redenção na aparência. Pois, acima de tudo, para a nossa degradação e exaltação, uma coisa nos deve ficar clara, a de que toda a comédia da arte não é absolutamente representada por nossa causa, para nossa melhoria e educação, tampouco que somos os efetivos criadores desse mundo da arte: mas devemos sim, por nós mesmos, aceitar que nós já somos, para o verdadeiro criador desse mundo, imagens e projeções artísticas, e que a nossa suprema dignidade temo-la no nosso significado de obras de arte – pois só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente (...) <sup>3</sup>

<sup>3</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Há, com efeito, forças inumanas que intervêm na criação artística, de tal forma que não é nem mesmo necessário que haja um homem presente na atividade criadora. Os ventos aliados ao decurso de milênios recortam monumentos singulares nas pedras, vulcões desenham o cenário de futuras populações. Todavia, há certa indiferença e arbitrariedade nesses fenômenos naturais, o que provavelmente dificulta a emergência das razões propriamente artísticas em tais acontecimentos. É inegável, no entanto, o que Bergson nos ensina: o princípio evolutivo do tempo é estético, pois é precisamente a sua força criadora que avança instaurando novidades no mundo ao compor-se com a matéria, sejam elas variedades biológicas ou artísticas. Então, como encontrar a atividade propriamente artística (não somente estética) no funcionamento da natureza? “Talvez a arte comece com o animal que recorta um território e faz uma casa”<sup>4</sup>. Segundo Deleuze, o território implica na aparição de qualidades sensíveis puras, que deixam de ser unicamente funcionais e se tornam traços de expressão. Diz-se, inclusive, que essa expressividade já está difundida na vida, mas é com o território-casa que ela se torna construtiva. Trata-se da criação de monumentos rituais puramente estéticos, que ultrapassam a cristalização habitual de funções para o corpo, com suas causalidades e finalidades. Ademais, há todo um cuidado artístico tanto no tratamento dos materiais exteriores quanto nas posturas e cores do corpo, nos cantos e gritos que marcam território. A arte reside em tal jorro expressivo de traços, cores e sons compostos. O exemplo do pássaro das florestas chuvosas da Austrália (*scenopietes dentirostris*) é característico disso: a cada alvorecer, corta folhas da árvore, deixando-as cair. Desce e vira a face mais pálida das folhas para cima, a fim de contrastar com a cor da terra. Com a cena preparada, sobe no galho ou cipó que esteja exatamente acima e canta um canto complexo, composto das suas próprias notas e das que ele imita nos intervalos, roubadas de outras espécies. E tudo exibindo as plumas amarelas sob o bico. É próprio da arte esse construtivismo.

É preciso colocar a arte, primeiramente, na perspectiva das forças. Evidentemente, não estamos falando, aqui, da invenção de formas perfeitas à serviço do eterno e do essencial, como na orgânica arte clássica. Referimo-nos à imanência do corpo, antes de ser determinado pelas funções de seus órgãos, antes de se tornar o mecanismo organizado que denominamos *organismo*. Trata-se da

---

<sup>4</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix.. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p.237.

ação de forças insensíveis sobre o corpo - território intensivo capaz de torná-las sensíveis. Esse acontecimento precede qualquer determinação orgânica: a constituição de um sujeito percipiente e consciente impedem a ação direta do movimento em questão, aprisionando a vida. Enquanto intermediários, o sujeito e sua consciência representativa filtram apenas objetos capazes de esclarecer a ação útil. Aquilo que extraem de suas experiências particulares generalizam em conhecimento, tendo como fim sua segurança e eficaz mobilidade, escapando da vertigem que o infinito pode produzir. Restringem-se, portanto, às formas constituídas e aos pontos de vista fixos, numa escala de percepção conveniente à comodidade de sua ação e comunicação. Por outro lado, quando as forças atingem o corpo para além do organismo, adquire-se um caráter excessivo, rompendo os limites da atividade orgânica. “Desfaz-se o organismo em proveito do corpo.”<sup>5</sup> Sabe-se, a propósito, que o corpo já é uma força – seu encontro com a ação de outras forças culminam na *sensação*. Assim, não estamos mais no campo representativo, onde o visível percebido é imitado sob alguma forma. Aliás, a rigor, não é certo afirmar que alguma arte (se, com efeito, é arte) tenha algum dia sido representativa, embora muitas tenham buscado isso como um ideal, ainda que, de direito, inalcançável.

Os artistas plenos tentam tornar visíveis as forças que não são visíveis e que agem sobre eles. A lógica das sensações tem um maquinismo próprio, tão livre quanto seja exigido por cada obra. Inclusive, às vezes as forças insensíveis de uma arte parecem fazer parte dos dados de outra arte, como pintar o som. Por exemplo, pintar o grito não significa dar cores a um som intenso. A música, também, sequer procura tornar o grito harmonioso, antes procura colocar o grito sonoro em relação com as forças que o suscitam. A pintura, especialmente, fará o grito visível. As forças que compõem o grito não se confundem com o espetáculo visível diante do qual se grita. Propõe-se a extrair diretamente as presenças sob a representação, fazendo-nos ver diretamente, libertando as cores e linhas da representação. Mantem-se sempre uma relação estreitíssima entre a força e o corpo – é no decurso desse movimento qualitativo que surge a sensação. Com efeito, a visibilidade surge nessa relação entre força e corpo, ou melhor, no acoplamento de forças. É que o terrível grito não pertence a um sujeito, não se faz em decorrência da percepção de

---

<sup>5</sup> DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon, a lógica da sensação*, Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

uma paisagem aterradora. É paisagem que berra, ou melhor, o percepto: não se pode separar o grito do mundo. Os filmes de Hong Kar Wai não são repletos de momentos belos, não se espera aparecer a bela atriz, não é possível ver surgir um belo cenário, pois não há separação possível entre a beleza e o filme. Aliás, muito pelo contrário, é a beleza que instaura o filme. No filme “Amor à flor da pele”, não é preciso mostrar nenhuma praia, nenhuma grande festa, pois a beleza, o ritmo precedem os lugares e as pessoas. Um simples ato de subir uma escada é de uma força impressionante. O caminhar, a chuva, uma refeição, a parede, tudo o que poderia ser simples é de uma beleza perturbadora. Filmar não é capturar belas paisagens ou belas pessoas, mas criar um movimento que dispensa e excede qualquer modelo. Tornar visível as forças que nada têm a ver com representação.

É nessa visibilidade que o corpo luta ativamente, afirma uma possibilidade de triunfar que não possuía enquanto essas forças permaneciam invisíveis no interior de um espetáculo que nos privava de nossas forças e nos desviava. É como se agora um combate se tornasse possível. A luta com a sombra é a única luta real. Quando a sensação visual confronta a força invisível que a condiciona, libera uma força que pode vencer esta força, ou então pode fazer dela uma amiga.<sup>6</sup>

Sempre que uma obra-de-arte é interpretada por instrumentos exteriores à própria arte, tais como patologias, história de vida do autor ou explicações psicossociais e, sobretudo, narrativas que supostamente sustentam a obra, toda a possibilidade dela falar por si mesma é anulada. A arte não é uma representação de fatos históricos, sentimentos pessoais ou belas paisagens. Ao contrário, ela é o desvio da história, o desvio de toda pessoalidade e de toda paisagem geograficamente localizada. É quando libertamos a vida de todos os seus aprisionamentos factuais, aquelas determinações que costumam imperar no cotidiano, começando no Eu, passando por Deus, terminando no mundo. Trata-se de um acontecimento no qual todas as crenças que postulam uma existência humanamente digna de ser vivida se ausentam. A arte é independente do modelo, do espectador e do criador: eis porque Deleuze refere-se à *auto-posição* do criado. Daí a substituição da percepção e da afecção pelo percepto e o afecto, uma vez que os primeiros nos conduzem a um objeto e a um sujeito, enquanto os últimos nos remetem ao infinito. Trata-se de uma metafísica das sensações.

O artista trás do caos variedades, que não constituem mais uma reprodução do

<sup>6</sup> DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon, a lógica da sensação*, Rio de Janeiro: Zahar, 2007. p. 67.

sensível no órgão, mas erigem um ser do sensível, um ser da sensação, sobre um plano de composição, anorgânica capaz de restituir o infinito.<sup>7</sup>

A condição de possibilidade para o pensamento é o Fora, que não é representável. Trata-se de um campo transcendental, cuja consistência não é medida por formas ou essências transcendentais, mas supõe a exterioridade radical das relações. Não estamos mais no domínio do conhecimento, tentando descobrir os instrumentos subjetivos que o tornam possível e o limitam. Finalmente, as idéias que interiorizamos não mais são componentes indispensáveis ao pensamento, tampouco a função da consciência é armazená-las para, então, descobrirmos aquelas que possuem correspondência objetiva. Voltar-se ao Fora inevitavelmente implica a aniquilação do Eu e de todas as suas faculdades cognitivas, bem como a do tratamento do mundo como um objeto alvo de nossa representação. Dobrar-se à imanência que nos constitui e que torna o pensamento possível é condição de vitalidade do espírito. Inaugura-se, com isso, uma nova imagem do pensamento e a filosofia não tem mais a tarefa de buscar a verdade, extrair com a razão a inteligibilidade que deveria haver nas coisas. Volta-se, enfim, ao plano povoado por intensidades imanentes em velocidades e variações contínuas. Descobre-se que a vida se passa em um campo pré-individual, habitado por forças múltiplas com diferenciados modos de expressão. É rigorosamente isso o que força a pensar e não a suposta necessidade de preencher o hiato entre sujeito e objeto – preocupação demasiadamente espacial. Arte, ciência e filosofia seriam, desse modo, irreduzíveis modos de expressão do pensamento. Enquanto a filosofia pensa por conceitos e a ciência por funções, a arte o faz por sensações. Os conceitos sobrevoam o plano de imanência, a ciência abdica do infinito com o fim de adquirir referências e coordenadas, e a arte, por sua vez, inventa um plano de composição.

Sob a perspectiva da imanência pura, particularidades empíricas e universais abstratos são ambos transcendentais. Pensar não pode mais se reduzir a generalizações ou simbolismos. Devemos, por outro lado, nos instalar nas forças que antecedem a constituição das formas, podendo, inclusive, acompanhar os processos de individuação em curso. Apenas dessa maneira libertamos o pensamento de seus aprisionamentos binários, as grandes oposições entre sujeito e objeto, ser e não-ser, inteligível e sensível, uno e múltiplo, ordem e desordem. Em

---

<sup>7</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix.. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p.260.

outros termos, supera-se a experiência estritamente empírica, que implica um sujeito cognoscente e uma natureza bem estruturada, para, enfim, alcançar as condições não filosóficas do pensamento, a realidade das forças e suas operações imanentes. A construção do conceito deve ser um encontro real com os acontecimentos singulares que habitam o plano de imanência. A sua verdade, sua consistência. Enquanto a filosofia é capaz de percorrer diretamente tal realidade, a arte nos permite acompanhar seus efeitos expressivos na matéria. Ao experimentar o funcionamento do plano de composições, a arte prova, pela sua própria existência, que a vida é uma abertura ao infinito ao invés de um sistema de hábitos enraizados. Explicita a potência não-orgânica da vida e a liberdade criadora do pensamento.

A arte é bloco de sensações, ou seja, um composto de perceptos e afectos. Não há semelhança alguma com coisas do mundo atual, a não ser as que podem ser impostas secundariamente. É precisamente por isso que a arte nada tem a ver com o regozijo do reconhecimento. Provoca experimentações imprevisíveis que, de tão novas, são incomunicáveis. Por outro lado, tampouco refere-se ao campo emotivo do espírito, que dá voz ao “coração”.

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido.<sup>8</sup>

A arte nunca abre mão do infinito, ela o restitui no finito, seja num quadro, seja numa escultura, seja numa música. O artista não se contenta com as cores que uma máquina fotográfica capturaria: o que ele faz é de outra natureza, não há nada a retratar, mas é necessário criar uma cor que exceda todas as cores. “(...) Em lugar de pintar a parede banal do mesquinho apartamento, eu pinto o infinito: faço um fundo simples do azul mais rico, mais intenso (...)”<sup>9</sup> Diante de todos os horizontes possíveis do pensamento, risível fica a pretensão de reduzir o infinito ao qual uma pintura nos remete a uma simples representação de um fato histórico, ou de um fato vivido. A arte não precisa de uma explicação. Nietzsche sustenta que quando isso ocorre é sinal de doença e decadência, assim, aponta Eurípedes como inimigo da

<sup>8</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.p.213.

<sup>9</sup> Ibid. p.233.

tragédia no momento em que este introduz o prólogo. A tragédia em seu momento glorioso, por outro lado, não estabelece nenhuma conversa com a razão. Por mais que os gregos já soubessem previamente o destino da Medéia de Ésquilo, o que importava era, sim, o sentido estético e, simultaneamente, as intensidades que atravessavam os corpos. Ignoravam-se pretensões de comunicação. Visconti, o “conde vermelho”, no filme *O Leopardo*, mostra o surgimento da burguesia e o declínio da aristocracia. Não se trata de uma mera investigação sociológica, mas tipológica. O que está em jogo são os valores. Nietzsche, em sua *Genealogia*, caracteriza o nobre como aquele que cria valores enquanto os escravos aceitam os valores em curso ou no máximo, quando se revoltam, invertem os valores do nobre e, com isso, crêem que criam. O primeiro quer a beleza o segundo o reconhecimento. Em determinada cena do filme, há uma festa preparada pelo aristocrata em decadência para receber a burguesia em ascensão. A intenção é casar seu sobrinho com a filha de um novo rico. O salão é opulento, a câmera passa em transe diante de tanta beleza e acompanha o aristocrata que carrega sua riqueza no espírito. O salão é tomado pela eufórica burguesia que destitui o charme das coisas sempre em busca de alguma utilidade. À mesa, um burguês conversa com outro sobre o valor daqueles talheres todos de ouro, cuidadosamente desenhados; entretanto, o que os dois naturalmente fazem é colocar o talher dentro do entendimento, matematizando-no. “Quantas cabeças de gado valeria aquele garfo?” O talher que, por sua beleza, é do campo do incomunicável para o nobre, passa agora a ser avaliado por elementos exteriores.

A única lei de criação é que o composto de perceptos e afectos deve ficar em pé sozinho. A arte tem de ser sustentada por si mesma, pelas próprias potências de sua configuração material e intensiva. Para isso, é necessário que comporte a consistência adequada a cada sensação.

Para isso, é preciso por vezes muita inverossimilhança geométrica, imperfeição física, anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto, do ponto de vista das percepções e afecções vividas; mas esses erros sublimes acedem à necessidade da arte, se são os meios interiores de manter de pé (sentado ou deitado).<sup>10</sup>

Pode-se dizer que a arte é a única coisa no mundo que é capaz de conservar-

---

<sup>10</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 214.



se, mesmo depois de deixada pelo seu criador, mesmo depois da passagem dos estados daqueles que a experimentaram. Este enunciado compreende que a sensação não pertence ao sistema sensório-motor, o qual consiste em prolongar uma excitação em uma reação. Passa-se longe das integrações cerebrais percepção-ação, em virtude de sua natureza ser imanente às forças em jogo. Pode-se dizer que, na mesma medida em que o conceito sobrevoa o plano de imanência, a sensação mantém-se apenas suposta, na retaguarda. “A sensação é a excitação mesma, não enquanto se prolonga gradativamente e passa à reação, mas enquanto se conserva ou conserva suas vibrações.”<sup>11</sup> Nesse sentido, a arte conserva-se. Conserva-se porque contrai as vibrações do excitante, qualificando-as. Apresenta-se como pura contemplação – sem conhecimento.

Assim, procuramos em vão a sensação enquanto nos limitamos às reações e às excitações que elas prolongam, às ações e às percepções que elas refletem: é que a alma (ou antes a força), como dizia Leibniz, nada faz ou não age, mas é apenas presente, conserva; a contração não é uma ação, mas uma paixão pura, uma contemplação que conserva o precedente no seguinte. A sensação está pois sobre um outro plano diferente daquele dos mecanismos, dos dinamismos e das finalidades: é um plano de composição, em que a sensação se forma contraindo o que a compõe, e compondo-se com outras sensações que ela contrai por sua vez.<sup>12</sup>

Concede-se que, para a sensação se conservar, seja necessário um material capaz de durar pelo qual a arte se torna sensível. Porém, a sensação não é idêntica ao material, ao menos de direito. O material constitui apenas sua condição de fato. Enquanto sua condição material existe, o que essencialmente se conserva em si são os perceptos e os afectos. Em suma: o material invade o plano de composição das sensações até ser dele indiscernível, mas, em si mesmo, não se furta à sua condição de meio expressivo para uma força insensível. Ao mesmo tempo, quando a sensação se realiza no material, toda a matéria se torna expressiva. Não se vê somente certa tinta manipulada na tela com o fim de parecer isso ou aquilo, mas contemplam-se afetos colorantes, metálicos ou cristalinos. Não se admira (com interesses cognitivos) um bom trabalho ao transformar um duro mármore em leve gesto de estátua, mas se é tomado inteiramente por singular sensação pétreia. Insiste-se, uma vez mais, que todos os compostos artísticos são seres “em si” de sensação, caracterizam-se pela sua auto-posição. No entanto, é inevitável que a

<sup>11</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p.271.

<sup>12</sup> Ibid.

arte seja capaz de desfrutar da eternidade apenas na medida em que dura o material com o qual se compôs para individuar uma obra.

Não se trabalha com acessórios arbitrários ou com razões casuais: tudo se faz seguindo a ordem do necessário. Só se passa de um material a outro, como do violão ao piano, do óleo ao pastel caso assim o exija o composto de sensações. Ao tomar consistência, a arte, com os meios do material, nos distancia da matéria em si – extrai um bloco de sensações daquele estado de coisa percebido. O objetivo mesmo da arte é este: arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito, arrancar o afecto dos sentimentos pessoais (afecções).

apagar-me  
diluir-me  
desmanchar-me  
até que depois  
de mim  
de nós  
de tudo  
não reste mais  
que o charme<sup>13</sup>

A propósito, convém afirmar com ênfase que a arte nunca conversa com o campo sentimental resultado das experiências particulares, sequer convoca antigas lembranças para justificar o movimento em questão.

Como tornar um momento do mundo durável ou fazê-lo existir por si? V. Wolf dá uma resposta: “Saturar cada átomo”, “Eliminar tudo que é resto, morte e superficialidade”, tudo o que gruda em nossas percepções correntes e vividas, tudo o que alimenta o romancista medíocre, só guardar a saturação que nos dá um percepto.<sup>14</sup>

A memória pessoal intervém pouco na arte, mesmo a involuntária. Até mesmo o sonho, por ser demasiado individual, não constitui uma fonte de criação. Bergson diz que o sonho é a realidade mais material do espírito, quando este se encontra disperso em lembranças distintas; assim, sua mistura ao acaso nada tem de artístico. A arte precisa, por outro lado, de uma contração especial, que empurra o tempo adiante, qualificando o porvir. Trata-se de acompanhar a direção metafísica irresistível do tempo, cuja essência é criar, diferenciando-se de si mesmo. Dessa forma, mesmo que um grande artista não tenha plena consciência de como funciona

<sup>13</sup> LEMINSKI, Paulo. *Melhores poemas de Paulo Leminski*. São Paulo: Ed. Global, 1996.p.54.

<sup>14</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

o processo de sua criação e que pense que escreverá enquanto sua reserva de lembranças não esgotar, sua escrita é invariavelmente resultado de uma atividade criadora e não uma cópia ou representação do que foi vivido. Se assim fosse, certamente não seria o que acabamos de chamar de “grande artista”. “Não se escreve com lembranças de infância, mas por devires-criança do presente.”<sup>15</sup> A arte não representa uma repetição de algo que já ocorreu na vida ordinária, mas a arte é antes de tudo o antídoto para toda repetição ordinária. Uma história de vida não deve ser publicada apenas quando é considerada ruim, a melhor das experiências vividas é impúblicável, pois a arte é de outra natureza, é sempre um excesso. Aliás, é preciso desviar-se das condições históricas para nos dobrarmos ao fora, pois só assim seremos capazes de criar algo novo, libertando a vida de tudo que a determina. A arte se exerce no campo pré-individual, uma vez que o indivíduo é aquele que já interiorizou o fora, transformando o afecto em sentimento. Nesse sentido, os afectos são movimentos qualitativos que nunca se tornam um dentro - estão para além de todos os indivíduos. São os devires não-humanos do homem. E os perceptos, por sua vez, são paisagens na ausência do homem. Inventam-se afectos não conhecidos.

Quando Proust parece descrever tão minuciosamente o ciúme, inventa um afecto porque não deixa de inverter a ordem que a opinião supõe nas afecções, segundo a qual o ciúme seria uma consequência infeliz do amor: para ele, ao contrário, o ciúme é finalidade, destinação e, se é preciso amar, é para poder ser ciumento, sendo o ciúme o sentido dos signos, o afecto como semiologia.<sup>16</sup>

O bloco de perceptos e afectos deve apenas a si mesmo sua própria conservação. Se é possível chamar toda arte de *monumento*, como o faz Deleuze, isso se dá justamente porque, ao invés de celebrar um passado vivido, é tão somente um acontecimento que celebra a sensação. Além disso, sabe-se que o monumento não tem por função atualizar um acontecimento, cuja realidade é virtual. Diferentemente, o monumento dá ao acontecimento virtual um corpo, uma vida, um universo. Constituem-se universos possíveis – nem atuais, nem virtuais. Ergue-se o possível, finalmente, como categoria estética.

É evidente que não há fórmula capaz de formar um artista ou uma obra-de-

---

<sup>15</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.p.218.

<sup>16</sup> Ibid. p.227.

arte. Chega-se a extrair blocos de sensações das percepções vividas através de métodos os mais variados. Cada autor inventa o seu próprio, instaurando um estilo singular e intensidades radicalmente desconhecidas. Entretanto, isso não impede que possamos estabelecer grandes tipos monumentais a partir dos quais podemos nos aprofundar no conceito de sensação. Lembremos, também, que não há qualquer precedência do conceito sobre a sensação, embora ele coincida propriamente com o acontecimento que a sensação encarna. Cada qual, sensação ou conceito, é criado por seus próprios meios, o que não impede que seja coerente ou viável a criação de um conceito de sensação. Ademais, uma sensação existe em seu universo possível sem que o conceito exista necessariamente em sua forma absoluta. Cada qual é irredutível, mas se cruzam e operam ressonâncias entre si. Costuma-se criticar difusamente a filosofia da arte, acusando-a de falar sobre o que não pode ser falado. Ora, se toda a linguagem se restringisse às leis do entendimento, poderíamos ceder a tal argumento, porém, como o pensamento mais livre amplia a linguagem para além dela mesma, só podemos responder com livros ou risos. O conceito é sim um “traço”, como a linha de um círculo; porém, a relação da linha é com o fora, com o infinito. A delimitação refere-se à marcação de um território. Ao contrário, o senso comum e o bom senso traçam a linha do círculo remetendo-nos ao seu interior, restringindo-se à invariáveis definições. Em virtude disso, e por serem cegos a horizontes infinitos, confundem a filosofia com uma opinião entre outras. Mas, Platão já dizia que a *doxa* é a maior inimiga da filosofia e o pensamento não se resume a ser a melhor dentre as opiniões, mas é rigorosamente de outra natureza. Pertence a outro mundo, ainda que não seja o da transcendência platônica.

Aprofundemos, portanto, o conceito de sensação. Distinguimos, grosso modo, três variedades que dizem respeito menos ao conteúdo das obras, do que à maneira de trabalhar a sensação. A sensação mais simples, no sentido de ser durável em si mesma, é a vibração. Esta já implica uma diferença de nível constitutiva – *ária* (monofônico). Agora, quando duas sensações ressoam uma na outra, esposando-se estreitamente, trata-se de um enlace, ou mesmo de um corpo-a-corpo – *motivo* (polifônico, um elemento de uma melodia intervém no desenvolvimento de outra, fazendo um contraponto). Há, ainda, a possibilidade de acompanharmos o movimento que distancia duas ou mais sensações, para as vemos reunidas apenas

na medida em que há luz, ar ou vazio entre elas – *tema* (objeto de modificações harmônicas através das linhas melódicas). Portanto, as três variedades que distinguimos consistem, respectivamente, em fazer vibrar a sensação, acoplar a sensação e esvaziar, abrir ou fender a sensação.

É sempre o mesmo corpo que dá e recebe a sensação. A sensação é ao mesmo tempo movimento vital e acontecimento ou, em outros termos, “sujeito” e “objeto”. Eu me torno sensação e alguma coisa acontece pela sensação. “Eu como espectador só experimento a sensação entrando no quadro, tendo acesso à unidade daquele que sente e do que é sentido.”<sup>17</sup> A sensação se transmite diretamente, sem percorrer os desvios dos prolongamentos motores ou inteligentes que se ocupam em reagir ou contar uma história que justifique sua existência. Quando se reproduz uma forma, permanece-se sempre no mesmo nível, a saber, o da sensibilidade cognitiva. A sensação, por sua vez, ao comportar diversos níveis e ordens não-orgânicas, é capaz até de provocar deformações no corpo, como quando nos deparamos com a pintura de Bacon. Uma mesma sensação, em toda sua simplicidade, é capaz de compreender passagens entre diferentes ordens, envolvendo uma pluralidade de níveis constituintes. Assim, o caráter sintético da sensação não corresponde a um objeto representado que excita nossos múltiplos nervos, mas é a multiplicidade dos movimentos contínuos que dão à sensação um ritmo, uma velocidade e, sobretudo, uma qualidade própria. A sensação é real, atinge o espírito, o corpo, diretamente - não é representativa.

As frágeis e, todavia, convictas percepções, afecções e opiniões se dissolvem perante a arte. O artista excede o vivido, povoa zonas de indiscernibilidade. Nós nos transformamos com suas criações ao penetrarmos nessa zona de dissipação de todas as formas. Ao contemplar uma paisagem, tornamo-nos paisagem. “Não estamos no mundo. Tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos contemplando-o. Tudo é visão, devir. Tornamo-nos universo.”<sup>18</sup> Participamos ativamente do composto de perceptos e afectos, cuja experiência é tão excessiva que constantemente é acompanhada por uma saúde individual frágil, uma vez que ver a vida sem seus aprisionamentos orgânicos é inegavelmente uma experiência grande demais, intolerável, que carrega a “marca discreta da morte”. Ao mesmo tempo, como diz Nietzsche, trata-se da grande saúde do espírito, que tem o poder, inclusive, de fazer

<sup>17</sup> DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon, a lógica da sensação*, Rio de Janeiro: Zahar, 2007. p.42.

<sup>18</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p.220.

o artista ou o filósofo viver através das miseráveis doenças do vivido.

As grandes paisagens têm, todas elas um caráter visionário. A visão é o que do invisível se torna visível... A paisagem é invisível porque quanto mais a conquistamos, mais nela nos perdemos. Para chegarmos à paisagem, devemos sacrificar tanto quanto possível toda determinação temporal, espacial, objetiva; mas este abandono não atinge somente o objetivo, ele afeta a nós mesmos na mesma medida. Na paisagem, deixamos de ser seres históricos, isto é, seres eles mesmos objetiváveis. Não temos memória, nem mesmo para nós na paisagem. Sonhamos em pleno dia e com os olhos abertos. Somos furtados ao mundo objetivo, mas também a nós mesmos. É o sentir.<sup>19</sup>

Entretanto, ainda que os grilhões da representação tenham sido rompidos e a arte tenha promovido a revolução das imagens, emancipando-as definitivamente de ter de servir a um modelo ou corresponder a uma idéia, deve-se sempre levar em conta que sua terra está poluída de antemão, sendo necessário efetuar uma limpeza e esvaziamento antes de proceder com a realização de uma obra. Caso contrário, o *clichê* espreita toda criação. Trata-se, em certa medida, do problema que Nietzsche levanta ao falar na transvaloração de todos os valores. Ora, não se deve simplesmente mudar os valores, mas, sim, a potência geradora de valores, senão a transformação será apenas nominal. A dificuldade é rigorosamente essa: *instaurar uma nova imagem do pensamento*. Por exemplo, de que adianta matar Deus e preservar a moral? Não seria melhor preservar Deus, pelo menos ortograficamente, e matar a moral? O que interessa, nesse sentido, são as forças que povoam as coisas e não seus nomes. Spinoza, em sua *Ética*, nos ensinou que os nomes são máscaras e quando se substitui uma imagem do pensamento dogmática por uma imagem do pensamento criadora, é certo que Deus pode sim nos levar à beatitude, sem que isso nos deixe o mínimo resquício de transcendência.

Nietzsche tem um extremo cuidado em se aliar com seu leitor. No fundo de seus aforismos, sentimos ressoar outras palavras: “Horror ao que tu falas! Tudo que falas e que falaste não veio de ti, em sua boca reverbera vozes da multidão.” Descoberta aterradora para aqueles que pensam que falar o que se “pensa” é um ato revolucionário. Na verdade, é preciso muito silêncio para que se consiga falar com voz própria, como diz o poeta Manoel de Barros: “Desaprender 8 horas por dia leva aos princípios.”<sup>20</sup> Sabe-se que as máquinas de construção dos corpos estão

---

<sup>19</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p.220.

<sup>20</sup> BARROS, Manoel. *Poesias completas*. São Paulo: Leya, 2010.

presentes antes do nosso nascimento e os valores do senso comum fazem naturalmente parte de nós. Somos continuamente conduzidos para o mundo como ele é, ou melhor, para o estabelecido. É preciso, logo o princípio, enfrentar esse mundo saturado de clichê.

O pintor não pinta sobre uma tela virgem, nem o escritor escreve sobre uma tela branca, mas a página ou a tela já estão de tal maneira cobertas de clichês preexistentes, preestabelecidos, que é preciso de início apagar, limpar, laminar mesmo estraçalhar para fazer passar uma corrente de ar, saída do caos, que nos traga a visão<sup>21</sup>

Por meio de uma rigorosa análise a respeito dos procedimentos artísticos do pintor Francis Bacon, Deleuze não só descobre que há todo um *diagrama* necessário para a execução da obra-de-arte, como também que a ordem final encontrada na tela implica uma intensa luta contra dados figurativos ou os chamados clichês. Sobretudo, destaca a intervenção acidental de marcas e traços assignificantes, que sugere a quebra da organização ótica, caracterizadora da arte figurativa. Para além da soberania do mundo visual da ilustração e do caráter inteligível da narração, surge a possibilidade de a arte não representar objetos exteriores (modelos) ou contar histórias, mas tornar visíveis forças que não são da ordem do visível ou da inteligência. Desse modo, constitui-se a sensação, como resultado da influência de uma força insensível sobre um corpo por sua vez não determinado pelo seu funcionamento ordinário. Devido à autonomia da sensação, este corpo indeterminado qualifica-se provisoriamente de acordo com a força sobre ele exercida, sendo seus órgãos naturais submetidos a recodificações diversas. A arte, entendida como expressão sensível de forças insensíveis, indica que a experiência estética pertence a um domínio distinto ao da sensibilidade, furtando-se aos mecanismos perceptivos correspondentes à relação cognitiva entre um sujeito e um objeto. Ainda, dentre os efeitos da força capturada transformada em sensação, condiciona-se a maneira pela qual um movimento pictural será composto ou recomposto, ou seja, como será o uso das cores, da profundidade, da luz, das pinceladas, etc.

Deleuze, em seu livro “Francis Bacon: Lógica da Sensação”, desenvolve o seguinte problema: a pintura apenas pode ganhar o estatuto de arte caso supere

---

<sup>21</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p.262.

seu caráter figurativo. Descobre, enfim, que isso implica que devemos nos reportar exclusivamente a um plano totalmente distinto daquele que inclui uma relação entre sujeito e objeto para pensarmos esteticamente e com os instrumentos adequados. Ora, longe de se conjurar toda possibilidade figural em nome de uma confusão ou, no outro extremo, de uma obra inteligentemente simbólica, o que Deleuze propõe é alcançar a sensação em si, indiferente à sensibilidade dos nossos órgãos representativos: extrair a Figura da figuração. Dessa maneira, é possível até mesmo que se encontre alguma semelhança no quadro pronto, desde que ela tenha sido produzida pelos meios diferenciadores da sensação e que não passe de um resultado. Além de disso, é necessário que a força estética predominante esteja muito mais nos movimentos pictóricos e nos intervalos entre as formas do que em qualquer tentativa de narração. Bons exemplos desse tipo de relação intensiva vislumbrada sob a representação clássica – corpo descoberto sob o organismo – são Rembrandt e Velásquez, cada um contribuindo à sua maneira ao dar às leis propriamente estéticas expressões de sua potência. De todo modo, é o esforço para abrir caminho para a expressão pura da sensação que ocupa a sua investigação filosófica dedicada à pintura.

Deleuze compreende que os elementos filosóficos em questão na arte são forças, acaso, espírito, matéria, sensação, corpo e caos, combinados diversamente de forma direta e sem os desvios da representação. Tais elementos são independentes de toda consciência subjetiva – precedem-na e até mesmo podem vir a constituí-la, mas permanecem autônomos. Sobretudo, são individuantes, isto é, anteriores a qualquer indivíduo formado. A arte é tratada pela perspectiva da criação em si, antes acontecimento vital do que objeto de um espetáculo. Nesse sentido, encontramos uma modalidade de movimento mais profunda que a construção de idéias gerais ou o deslocamento e a mudança. Vê-se surgir um tipo de movimento que consiste em uma relação intensiva entre diferentes níveis de sensação. Trata-se de um movimento no lugar, espiritual, cujo caráter excessivo rompe os limites do organismo. A arte como metafísica das sensações. E eis, uma vez mais, o que se define por sensação: o encontro de uma onda que atravessa o corpo, traçando limiares que são variações de sua amplitude. A sensação, então, não se refere mais à intuição sensível como matéria e fonte do conhecimento. Não tende à inexorável conformação e unificação da dada diversidade pelas formas puras do espaço e do



tempo, traduzindo-se como impressão em nossa sensibilidade. A propósito, espaço e tempo deixam de integrar a estrutura a priori do sujeito, apresentando-se como modos do infinito. Acima de tudo, com esta nova problematização, desloca-se a pretensão de estabelecer uma reflexão sobre a arte para o efetivo acompanhamento da criação artística, prescindindo finalmente da questão levantada por Kant de emitir juízos de gosto não-científicos. Julgar deixa de ser tarefa do espírito e a filosofia volta-se à sensação pura.

O que se passa na pintura é um movimento que tem vida própria e que tende a percorrer diversos sentidos. No caso de Bacon, Deleuze consegue distinguir um duplo movimento entre os seus elementos pictóricos: um que vai da superfície plana à Figura, causando um constrangimento no contorno, que é o limite comum entre a Figura e a superfície plana, provocando um violento enclausuramento dos corpos; e um segundo movimento, mais essencial, que parte da Figura em direção a tal estrutura espacializante em que consiste a grande superfície plana de modo a constituir um ponto de fuga dissipativo, capaz de atravessar o contorno fazendo o corpo escapar ao seu aprisionamento anterior. Os efeitos pictóricos dessas forças atuantes são a deformação dos corpos em direção a zonas de indiscernibilidade entre homem e animal. Tais qualificações de nenhuma forma implicam correspondências formais baseadas em semelhança, identidade ou acordos de qualquer espécie entre bichos e homem – eis a realidade do devir pintada por Bacon.

O corpo pintado no quadro não está representando nenhum objeto, mas experimenta sensações e é ele mesmo fonte de movimento. Deleuze diz que, quanto a este problema, poderíamos fazer uma mesma crítica tanto à pintura figurativa, quanto à pintura abstrata, pois ambas requerem uma passagem pelo cérebro ao invés de agirem imediatamente sobre o sistema nervoso. Em virtude disso, operam muito bem transformações de forma, mas dificilmente alcançam as deformações do corpo. A hipótese fenomenológica é também insuficiente porque invoca o corpo vivido, ignorando o jogo das forças invisíveis. Enfatizamos que a sensação é de fato real. Trata-se da presença sob a representação, a libertação absoluta das linhas e das cores. A pintura permite uma visão direta, na qual o olho adquire uma função que excede a do organismo. Com efeito, o que permite a visibilidade das forças é precisamente sua relação com o corpo, cuja composição

produz diversos níveis de intensidade de acordo com seu confronto, a liberação de novas forças e o inevitável acoplamento de sensações. A propósito, é o resultado dessa luta ativa que dá a visão final do quadro. Quanto à natureza das forças, elas podem ser puras, como a influência do tempo, assim como podem ser elementares, como a pressão, a inércia, a gravidade, a germinação, entre outras.

O plano das sensações tem um caráter de exterioridade absoluta em relação a todo sujeito ou objeto, isto é, não é representável, portanto cabe descobrir como se dá o trabalho do pintor diante de uma tela em branco. Ora, a percepção humana já comporta uma série de clichês físicos e psíquicos com os quais procede suas ações e reações. Nesse sentido, não é correto dizer simplesmente que a figuração não existe. Pelo contrário, está aí antes mesmo que o pintor execute sua primeira pincelada. Os dados figurativos são influências tão fortes e comuns no dia-a-dia que Deleuze diz ser preciso engendrar uma limpeza e um esvaziamento da tela em branco, desde sempre preenchida por representações virtuais. Todavia, o triunfo sobre os clichês não advém apenas de uma luta contra eles. Não obstante a necessária guerra a ser travada, esse propósito sozinho inevitavelmente cria novos clichês. Na verdade, apenas quando se livra dos clichês e eles sequer se apresentam como obstáculos é que a pintura pode começar. Certamente, isso pode acontecer depois de uma ilustração atual ser executada. Quando é assim, é preciso que a figuração nascente seja destruída com a intervenção de marcas livres no interior da imagem pintada. Convém, por isso mesmo, distinguir onde começa o ato de pintar da provável figuração inicial e saber como é possível criar todo um novo mundo visual. Para inviabilizar a organização ótica soberana, concebe-se a irremediável necessidade de ações involuntárias da mão, por sua vez insubordinada à visão. Desde o princípio, coloca-se em questão qual seria o fator responsável pela produção de traços assignificantes, independentes de nossa vontade subjetiva. Encontra-se justamente no efeito catastrófico do acaso a força manual capaz de restituir à pintura sua capacidade autônoma e não mais ilustrativa. Entretanto, trata-se de um salto imprudente afirmar imediatamente que é por esse meio involuntário que se chega à sua natureza estética. Faz-se preciso esclarecer que o acaso ao qual nos remetemos nada tem a ver com o acaso probabilístico, uma vez que este último refere-se a um momento anterior à atividade pictórica, no qual a superfície bem determinada da tela, com bordas e centro, pode ser objeto de uma inteligência

calculadora, que considera todos os lugares observados como equivalentes até que a intenção artística converta-os em probabilidades desiguais. Dessa forma, não pertence ao ato de pintar propriamente dito. Quando, pelo contrario, há um tipo de ação sem probabilidade que diz mais respeito à mão do pintor que às dimensões da tela, aí sim encontramos o acaso enquanto potência artística. As probabilidades dizem respeito às coordenadas dos dados antes de serem lançados, enquanto que o acaso integrado à pintura intervém qualitativamente reorientando todo o conjunto visual final do quadro. Este acaso, por sua vez, é sempre improvável. Contudo, não é qualquer pessoa que pode transformar marcas ao acaso em movimentos picturais. “Ora, é na manipulação, quer dizer, na reação das marcas manuais sobre o conjunto visual que o acaso torna-se pictural ou se integra ao ato de pintar”<sup>22</sup>. A questão é saber fazer uso do acidente, seja ele virtual ou atual, seja anterior ou interior ao ato de pintar, de tal forma que ele constitua uma chance para escapar do clichê e da probabilidade. Apenas uma chance, não uma certeza, pois consistiria ainda em um máximo de probabilidade. Apenas um início, não um fim. Quando se encontra uma unidade entre tais traços manuais acidentais e sua reintrodução no conjunto visual estético é que se instaura o ato de pintar por excelência.

O conjunto operatório das linhas e zonas, traços e manchas assignificantes e não-representativos é o que Deleuze chama de *diagrama*. Pode ser que se dê lugar a ele antes mesmo do esboço, constituindo um trabalho preparatório invisível e silencioso, não obstante sua imensa intensidade. Seu resultado é um caos; por isso, caso não se guarde nas devidas proporções, leva o quadro a fracassar manualmente, o que dá no extremo oposto do fracasso visual representativo: confusão versus ilustração. Para além desse dualismo, deve-se compreender a função do diagrama como a introdução daquela chance - a sugestão da pintura por vir ou a possibilidade dela surgir, possibilidade de fato.

O diagrama é um caos, uma catástrofe, mas também um germe de ordem ou de ritmo. É um violento caos em relação aos dados figurativos, mas é um germe de ritmo em relação à nova ordem da pintura: ele abre domínios sensíveis, diz Bacon.<sup>23</sup>

A expressão de Bacon traz o sentido preciso do caos instaurado pelo diagrama: serve para instaurar um território inocente, favorável a outros universos

<sup>22</sup> DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon, a lógica da sensação*, Rio de Janeiro: Zahar, 2007. p.99.

<sup>23</sup> Ibid. p.104.

sensíveis, indiferentes à organização ótica soberana, à função demasiado orgânica do olho. Serve para inocentar a sensação. Mas, acaso poderia essa nova ordem nascer do caos? Eis uma pergunta que alcança legitimamente o problema filosófico relativo à atividade artística.

A experiência com o caos é necessária; no entanto, o que faz a diferença de cada artista é a maneira que cada um tem de se agarrar a ela e escapar dela. As grandes vias analisadas por Deleuze, como o abstracionismo e o expressionismo abstrato, expressam justamente como variam suas relações. A primeira, à qual pertencem Mondrian, Herbin e Kandinsky, por exemplo, eleva-se acima dos dados figurativos, escapando quase inteiramente do caos, reduzindo-o ao mínimo, redescobrimo no código, extremamente visual, uma salvação da confusão irracional e manual. Restauram um espaço ótico interior e puro, onde há mais uma escolha digital e binária, horizontal-vertical, que uma submissão do olho à mão. Os abstracionistas interiorizam no visual o movimento manual que descreve as forças invisíveis que a determinam. O teor cerebral da pintura abstrata, que substitui o diagrama involuntário por um código visual, não agrada Bacon, já que há o risco da pintura se reduzir a uma simples codificação simbólica do figurativo, o que ele observa acontecer no trabalho de Duchamp. Além disso, considera que ao atingir o cérebro, prejudica a sensação que deveria atuar diretamente no sistema nervoso.

No expressionismo abstrato, por sua vez, o diagrama se desenvolve ao máximo, a ponto de ocupar o quadro inteiro. A linha torna-se exclusivamente manual, não faz contorno algum, torna-se mancha-cor que nada delimita, nem interior nem exterior, como podemos ver em Pollock ou Morris Louis. Pode-se dizer que não há mais coisas no quadro, apenas intervalos, não há mais formas, apenas decomposição da matéria que nos revela seus lineamentos e suas granulações. Eis a pintura-diagrama, catástrofe de um extremo a outro. Como o homem dessa via artística volta-se para o ritmo da matéria, os instrumentos apropriados não poderão mais ser os mesmos que subordinavam a mão às exigências de uma organização ótica. O pincel e o cavalete são deixados de lado e a mão se liberta para o uso de paus, esponjas, panos, seringas. O horizonte ótico é substituído pelo chão tátil. As gestualidades da cor são impostas ao olho, em virtude das quais ele não encontra repouso e não consegue penetrar, já que está imerso num espaço com potências manuais absolutamente estranhas à sua função originária. A proliferação exagerada

do diagrama leva a sensação a um estado irremediavelmente confuso, por isso trata-se de uma via que também não convém ou interessa a Bacon. Ele insiste na necessidade de impedir que o diagrama ocupe todo o quadro, que ele seja mantido apenas em algumas regiões da tela e em certos momentos do ato de pintar.

Com efeito, o acaso é a força que instaura o diagrama. O diagrama explicita a distância que há entre a intenção do artista (geralmente figurativa) e a execução final da obra, seu análogo estético, que comporta um produto inteiramente novo e relações intensivas de outra ordem. É necessário esclarecer, todavia, que o diagrama possui efeitos que o ultrapassam e, desse modo, ele desfaz o mundo ótico, mas não é suficientemente artístico. Deve ser reinjetado no conjunto visual de um mundo propriamente háptico, onde o olho adquire função tátil. Bacon, portanto, institui uma terceira via, que não é nem estritamente ótica, nem estritamente manual, por meio do uso temperado do diagrama, permitindo que se libere caminho para que uma direção mais consistente e essencial se expresse. O diagrama fracassa se nada surgir, pois ele é catástrofe, zona de borragem, mistura e indiferença. Eis, segundo Deleuze, o problema de uma lógica pura da pintura: passar da possibilidade de fato ao Fato.

Evidentemente, a terceira via não é exclusividade de Bacon, mas outros pintores, como é o caso de Cézanne ou de Monet, conseguiram também sustentar sua obra dessa maneira. A regra é clara: tornar semelhante por meios dessemelhantes, isto é, quando a semelhança aparece, trata-se apenas de um efeito produzido pela sensação, não é símbolo ou representação do real. Quando o diagrama é operatório, ou seja, quando o acaso é manipulado pelas predominantes forças estéticas, ele define possibilidades de fato: as linhas e as cores estão prontas para se deixar constituir o Fato pictural. Este fato consiste numa Figura, que ultrapassa a representação clássica e descobre uma vitalidade não-orgânica que em Bacon encarna uma deformação. É certo que havia já nas outras duas tendências – rumo a um espaço ótico puro e rumo a um espaço manual puro – uma destituição do espaço tátil-ótico da representação chamada clássica, mas o elemento diferenciante apontado por Bacon é a descoberta de uma nova função do olho.

Enfim, falaremos de háptico toda vez que não houver mais subordinação rigorosa em um sentido ou em outro, nem subordinação branda, nem conexão virtual, isto é,

quando a visão descobrir em si mesma uma função de tato que lhe é característica, e que só pertence a ela, distinta de sua função ótica.<sup>24</sup>.

É, enfim, um terceiro olho que surge do diagrama involuntário, o singular olho inorgânico e vitalista do artista.

---

<sup>24</sup> DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon, a lógica da sensação*, Rio de Janeiro: Zahar, 2007. p.156.

## 2 O CAOS NA CRIAÇÃO ARTÍSTICA

*A grandeza de um músico não se mede pelos bons sentimentos que provoca; assim o acreditam as "mulheres"; se mede pela força de tensão da sua vontade, pela segurança com que o caos se move às suas ordens e toma forma; se mede pela necessidade que leva sua mão a uma sucessão de formas. A grandeza de um músico, em uma palavra, se deve medir por sua capacidade de criar um grande estilo.*

Nietzsche.

Raros artistas conseguem expressar naturalmente, somente com a potência de sua obra, grandes problemas do pensamento concernentes ao próprio procedimento artístico. Wim Wenders é um cineasta que frequentemente versa sobre o *fazer cinema*, tanto em documentários quanto em ficções, integrando as questões relativas a isso à sensação que o filme desenvolve. É capaz de elaborar sensações de conceitos e nos inspirar, igualmente, conceitos de sensações. Em *O Céu de Lisboa*, Wim Wenders apresenta o problema da imagem, quando esta é reduzida ao falso dualismo percepção *versus* confusão, isto é, opinião (ou hábitos) *versus* caos. Entrega-se a uma investigação sobre a natureza da imagem e sua expressão no cinema, sobre o contágio dos clichês (que assumiram inesgotável reprodução industrial) e uma pretensa pureza da imagem a ser resgatada, uma imagem indiferente que nunca poderia ser captada por olhos humanos.

No filme, investiga-se o caso da imagem cinematográfica, mas o problema levantado poderia estender-se muito bem à arte em geral, sem cair em imprecisões, em virtude dos modos distintos de expressão artística terem em comum o ato mesmo da composição. A obra mostra-nos o quão perigoso o caos se torna quando, a partir de uma dada decepção com a percepção demasiado humana, é eleito finalidade da arte. Winter, personagem principal, é um captador de som que recebe o chamado de um diretor de cinema: seu amigo Friederich que se encontra em Lisboa, tentando fazer um filme. Nota-se, desde o início, que o sistema sensório-motor de Winter não o domina completamente, seja por sua perna quebrada, sejam por seus contínuos atos desastrosos. A propósito, cabe, nesse ponto, retomar a anedota sobre o primeiro filósofo Tales, que caiu num buraco ao andar distraído olhando para as estrelas: trata-se de um indício de que filósofos e artistas não se

relacionam com o mundo preocupando-se com sua utilidade, antes estabelecem relações com seus possíveis, com sua beleza. Ambos estão em contato com algo grande demais, que por vezes compromete o próprio funcionamento harmonioso e eficaz do organismo, bem como seus prolongamentos motores.

O captador de som, mesmo com a perna quebrada, empreende uma viagem de carro de Berlim a Lisboa. Através da longa jornada, as músicas tocadas no carro nos conduzem a diversos lugares, como se uma diversidade de países nascessem não apenas de territórios físicos, mas, sobretudo, de uma instauração qualitativa. Enquanto o artista resiste às suas próprias trapalhadas, por ter em vista algo capaz de sobrevoar todo esse mundo, o carro quebra. Aliás, não só deixa de funcionar a coordenação entre seus mecanismos, como também o carro vai se despedaçando pelo caminho. Winter, atrapalhado com os meios, só quer chegar a seu destino para finalmente por-se em criação. Assim, troca o carro (com o som 'stereo') por uma carona até Lisboa. Lisboa: cidade parada no tempo, que parece guardar uma pureza que a Europa moderna perdeu. Chegando na casa onde Friederich estaria hospedado, percebe que o amigo não se encontra e decide se acomodar nos aposentos. Eis que, durante um rápido cochilo, surge um garoto com uma filmadora VHS na mão, filmando tudo sem distinção e sem parar, apontando a câmera para o rosto de Winter. Conversa com ele filmando incessantemente e questiona o que poderia conter aquelas numerosas malas trazidas. Winter diz que são sons. Abrindo uma delas, o garoto se decepciona ao encontrar, ao invés de sons, objetos estranhos, até mesmo inclassificáveis. "Na verdade, são objetos de fazer, fabricar sons." Numa cena posterior, as crianças se apoderam de tais apetrechos de forma caótica e não conseguem produzir nada além de barulho. Wenders já mostra, aí, que a arte precisa de uma aproximação especial, de certa disposição do espírito para produzir, com materiais inverossímeis, sons consistentes.

As crianças pedem constantemente para que Winter assista o resultado de suas filmagens aleatórias, alegando que, à pedido de Friederich, executavam aquelas gravações. E mais, afirmam que Friederich sentava-se e desprendia tempo para assisti-las. Winter perde a paciência com as crianças, os chama de *vidiotas* (entusiasmando-se com o adjetivo criado), e pergunta "Vocês são cegos?". Afinal, a câmera das crianças só captura os fatos ordinários do mundo, incapaz de produzir beleza. Isso fica nítido em várias cenas do filme, numa das quais contemplamos a



dança da menina sob as lentes de Wenders, com enquadramento e iluminação impecáveis, merecendo a admiração e silêncio de Winter. Não obstante, a mesma cena captada pelas lentes do garoto merece repulsa. Em outra cena, o garoto insiste em mostrar a gravação que fez de uma escola: Winter vê a cena e diz com desprezo que é apenas uma escola qualquer. Entretanto, o garoto replica: “Não, é a minha escola”. Wenders, com isso, aborda ainda outro problema fundamental - a imagem tem que ficar de pé sozinha. Fatores exteriores a arte, como vivências pessoais, não sustentam uma obra de arte, pois o que se passa é de outra natureza: um percepto não é uma percepção, assim como um afecto não é uma afecção ou sentimento. Há, ainda, toda uma crítica a simples idéia da democratização do cinema, como se bastasse distribuir câmeras para surgir filmes. Vale ressaltar que Wenders não critica, com isso, as novas tecnologias, como o cinema digital, que alcançou um nível estético equivalente à película e é positivo na medida em que retira o constrangimento material que inviabilizava muitos artistas de fazerem seus filmes.

Winter, não sabendo do paradeiro do amigo, resolve passar os dias explorando a cidade. Parece sempre buscar alguma coisa além da percepção. Ao caminhar sem seus instrumentos de trabalho, a cidade apresenta-se deserta e imobilizada, parece que nada pode acontecer. Contudo, quando liga seu microfone direcional, a vida preenche a atmosfera: ele fecha os olhos e seleciona os sons dignos de ser captados. Prova que o cinema pode extrair a vitalidade não-orgânica das coisas. Em casa, entra em contato com livros de Fernando Pessoa, principalmente com as partes marcadas à caneta por Friederich: “Escutar sem olhar e assim ver”. Posteriormente, vemos como esses versos se ligam ao destino de Friederich.

O diretor, sem dúvida, parte de um legítimo problema: desde já percebeu que a percepção humana “infecta as coisas”. Diz: “Cada vez que aponto a câmera é como se estivesse apontando uma arma e a vida escapa.” No entanto, embora sair da perspectiva humana seja, com efeito, um pressuposto, não basta fugir dela para produzir uma obra de arte - é preciso afirmar um novo possível. Friederich, cansado do óbvio, acaba quase que inteiramente tomado pelo caos. O primeiro estágio de sua busca por uma imagem não percebida se concentra na visão ainda não completamente solidificada das crianças, como se elas guardassem alguma pureza compatível com o porvir da arte. Mas, se num primeiro momento ele entrega

câmeras para as crianças, num segundo ele desemboca na ilusão de que é preciso deixar o mundo material falar por si próprio. Nesse sentido, faz imagens literalmente pela boca do lixo ou, então, coloca a câmera atrás das costas enquanto vagueia proferindo enunciados desconexos. Ora, a respeito disso, apesar de não ser absolutamente preciso uma ordem racional para dar sentido ao pensamento, isso não significa que devemos cair numa dispersão incapaz de construir sentidos. É preciso ainda contrair, criar sensações, dando consistência ao plano de composição. Só assim muda-se de natureza, só assim alcança-se sentidos estéticos. Frederick está mais isolado ainda nesse segundo estágio de sua investigação, ou melhor, mais tomado pelo caos, inclusive anda com um menino mudo como se não houvesse nem mais contração possível para ouvir a mínima construção de discurso, mesmo o infantil. O diretor explica a Winter que, se antes as imagens contavam histórias, ou melhor, criavam mundos, hoje elas apenas servem para vender o mundo, apontando para o casamento entre a indústria cinematográfica e a facilidade da organicidade e motricidade implicada na imagem percebida. Acredita que o cinema perdeu sua potência criadora e empreende um retorno às origens, como se cem anos de cinema nunca tivessem se passado. Como linha de fuga, vangloria-se das câmeras portáteis que podem filmar durante muito tempo, sem operar qualquer tipo de seletividade, podem ser escondidas em latas de lixo ou colocadas nas costas para deixar o mundo falar por si próprio. Cria, por fim, um vasto acervo de imagens não percebidas, designadas por Winter como cinemateca do lixo. Friederich, obcecado com a idéia de fugir da percepção humana, mergulha num niilismo caótico, não percebe que o artista usa forças não humanas para criar um bloco de sensações ao invés de produzir por mera desconstrução do estabelecido. Essa reatividade, inclusive, é capaz de criar novos clichês – imagens dispersas, indiferentes, que apenas inverteram os valores do estabelecido. Winter fica absolutamente estarecido com as conclusões do amigo: “Estás perdido!”. Sabe, ainda que de uma maneira não conceitual, que artista não é aquele cuja confusão desemboca no outro extremo do dualismo forjado, esperando colher seus frutos do acaso. Mesmo convicto, não se presta à discussão, pois não há convencimento possível, isto é, pode-se no máximo afetar e ser afetado. É sabido que o artista, assim como o filósofo, não gosta de debates. Winter, portanto, não discute - ao invés disso, grava sua voz numa câmera VHS, coloca-a dentro de uma caixa depositada

num dos refúgios decadentes de Frederich e, à distância, aperta 'play' pelo controle remoto, para que o amigo ouça sem perceber sua presença. Winter quer afetar o amigo, para que ele mesmo possa vencer o caos e traçar um plano criador. Sua gravação tem poemas de Pessoa, "À luz do sol, até os sons se tornam visíveis", inclusive mostrando que sua poesia não é uma ode ao caos, mas sim um convite para produzir algo de outra natureza. "Para que gastar tempo com imagens sem valor se você pode fazer imagens essenciais com o coração, com a película?" Restitui, enfim, o cinema à sua expressão artística. Resgata-se a visão do terceiro olho, a terceira via para além da percepção humana e do caos, capaz de levar ao infinito por meio de uma composição estética.

O caos, imenso buraco negro, é força que dissipa todas as construções, sejam elas de natureza habitual, sejam elas os frutos da filosofia, da arte e das ciências. É um abismo indiferenciado, oceano da dissemelhança, no qual a aparição e desaparecimento dos objetos mentais e materiais coincidem, fundindo-se num "nada incolor e silencioso"<sup>25</sup>. Nele, nem pensamento, nem natureza são possíveis. A ordem que há nos estados de coisas e nas associações de idéias pretende nos proteger de sua velocidade infinita, mas nos enrijece em um ponto que torna-se um centro frágil no seio do caos. Diz-se que a opinião é justamente isso: um guarda-sol que nos protege do caos. As religiões, por sua vez, pintam sobre o guarda-sol um firmamento, constituindo a fonte geradora de nossas opiniões. De modo inteiramente distinto, a arte, assim como a ciência e a filosofia, rasga o firmamento, fazendo-nos mergulhar no caos. Porém, caso permaneçamos inseridos nele, nunca poderemos dar prosseguimento às forças germinativas que querem dar luz à uma obra. É preciso, até mesmo inevitável, esse mergulho no caos – trata-se da maneira que temos de lutar contra as opiniões e clichês que espreitam e preexistem à criação artística. É a inocência requerida pela criação. Nesse sentido estrito, há uma afinidade dos criadores com o caos, pois este possui as armas adequadas para livrar-nos de tudo o que é estabelecido. Contudo, deve-se, acima de tudo, empreender uma luta contra ele, não deixar-se submergir completamente nesse oceano caótico, não permitir submeter-se à sua dissipação quase absoluta de tudo que quer surgir, deve-se - invariavelmente - vencê-lo. Vence-se o caos por um plano secante que o atravessa. Pode-se dizer que cada plano instaurado faz um recorte no

---

<sup>25</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p.259.

caos e nos dá um certo enquadramento, uma visão. A fenda no guarda-sol impõe seletividade. “A arte capta um pedaço de caos numa moldura, para formar um caos composto que torna sensível, ou do qual retira uma sensação caóide enquanto variedade (...)”

Cada disciplina nos dá uma visão, um plano, e cada um encerra múltiplas visões ou maneiras singulares de filtrar o caos, maneiras de qualificá-lo. O artista abre uma fenda no guarda-sol, rasga-o até o firmamento, para fazer passar um pouco do caos livre e tempestuoso e enquadrar uma visão que aparece através da fenda. Há todo um trabalho de seleção e eliminação, pelo qual se resiste à confusão e se compõe afirmativamente com forças do caos. O artista traz do caos *variedades*, que são seres de sensação levantados em um plano de composição. Não se trata mais, evidentemente, da sensação que sela o acordo entre o pensamento e as coisas, testemunhando a cômoda correspondência entre sujeito e objeto e, conseqüentemente, determinando o futuro de acordo com o passado. Trata-se, pelo contrário, de uma abertura ao infinito: os seres de sensação vão ao encontro de forças cósmicas, futuras, que reclamam um povo porvir e, quiçá, uma outra sensibilidade a ser constituída. Toda sensação é uma novidade, ou melhor, uma variedade. Entretanto, é ainda uma realidade caóide. A arte não é o caos, está composta com ele. Ao torná-lo sensível, já o superou, uma vez que a criação exige uma força afirmativa que o qualifica, diferenciando-o.

A arte não é o caos, mas uma composição do caos, que dá a visão ou sensação, de modo que constitui um caosmos, como diz Joyce, um caos composto – não previsto nem preconcebido.<sup>26</sup>

Da mesma forma, é próprio da filosofia enfrentar o caos, já que ela é de natureza diferente da opinião, que por sua vez quer fugir dele a todo custo. A filosofia não procura, por conseguinte, a segurança de reversíveis séries de razões ordenadas, às quais facilmente se voltaria para buscar um abrigo supostamente inviolável. Se assim fosse, o conceito se reduziria a um conjunto de idéias associadas e bastaria que os fenômenos obedecessem a princípios análogos ao funcionamento associativo mental para satisfazê-la. Bastaria, assim, um justo

<sup>26</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p.263.

encadeamento lógico para suprir as investigações filosóficas. Mas, o que se vê é um acontecimento radicalmente diferente disto. O filósofo, como o artista, também mergulha no caos e o vence pela instauração de um plano, mas, no seu caso, instaura-se um plano de imanência secante, sobre o qual erguem-se conceitos, cujos componentes intensivos são inseparáveis uns dos outros. Em outros termos, o filósofo traz do caos *variações* que não deixam de ser infinitas e que formam verdadeiros blocos conceituais. As idéias (associáveis e ordenáveis) devem ser ultrapassadas para atingir o conceito, que é obtido na medida em que as variações se tornam inseparáveis segundo zonas de vizinhança ou indiscernibilidade.

Até mesmo o cogito é apenas uma opinião ou, no máximo, URDOXA enquanto não se extrai dele as variações que lhe são inseparáveis e que fazem dele um conceito.<sup>27</sup>

Eis a tomada de *consistência* que dá origem ao conceito ou a blocos conceituais. O conceito é um conjunto de variações inseparáveis que se constrói sobre um plano de imanência na medida em que este recorta a variabilidade caótica e lhe dá consistência; é um estado caótico por excelência - caos tornado consistente, tornado Pensamento.

Quanto à ciência, parece pertencer à sua essência tal luta contra o caos, uma vez que esta disciplina procede por desaceleração da variabilidade infinita, impondo constantes, limites e até mesmo a reconduzindo a centros de equilíbrio. Essa desaceleração é uma fina borda que a separa do caos oceânico, que abdica do infinito para constituir um plano de referências ou coordenadas. O cientista traz do caos *variáveis*. Desacelera a velocidade infinita operando uma seleção: retém um pequeno número de variáveis independentes em eixos de coordenadas. Essa escolha implica o isolamento de sistemas por meio da eliminação de outras variabilidades quaisquer, com o fim de impedir interferências consideráveis. Ora instaura-se relações entre tais variáveis, as quais podem ser calculadas a partir do cálculo determinista, ora se faz intervir tantas variáveis ao mesmo tempo que o estado de coisas só pode ser calculado por meio de probabilidades. De todo modo, as variáveis retidas entram em relações determináveis em uma *função*. O que a ciência chama de Natureza não passa de um caos referido. Apesar de sua

<sup>27</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p.267.

necessidade de pensar por limiares, a ciência cada vez mais revela e aprofunda sua atração pelo caos, transitando em sua direção pelas suas mais diversas veredas, tais como as matemáticas, a química, a física e a biologia. Tende ultimamente a mostrar o caos, escondido pelos hábitos ou modelos de reconhecimento.

Os planos traçados sobre o caos (de imanência, de composição e de referência) não cessam de ser engolidos novamente por ele, fazendo seus conceitos, figuras estéticas e funções dissiparem-se vez ou outra. A filosofia frequentemente deixa de suportar a velocidade infinita da qual nunca abdica, impedindo-se de presenciar a coexistência do conceito a todos os seus componentes intensivos ao mesmo tempo. Quando isso acontece, protege-se com a armadura da linguagem e da opinião: remete-se tão somente a velocidades relativas que só concernem a movimentos que ligam um ponto a outro, um componente extensivo a outro, uma idéia a outra. Tomado por crenças, o espírito reduz-se a simples associações, sem poder reconstituir o conceito nesse estado em que se cristalizou. No caso de permanecer submersa no caos, por outro lado, nenhum pensamento e nenhuma opinião se sustentam e algo impede que se lute ativamente para sair da indiferença de que é tomado o espírito. Ora o espírito se enrijece, ora se dilui num abismo indiferenciado.

A arte, por sua vez, pode também ser tomada por uma imensa fadiga, pela qual as vibrações não podem mais ser contraídas na sensação, deixando os elementos escaparem dispersamente ou, em última instância, recaindo sobre opiniões inteiramente acabadas, clichês que mostram que o artista não tem mais nada a dizer. Quando uma dessas duas alternativas se realiza, as forças não se qualificam mais esteticamente, o artista não é mais capaz de criar sensações novas. Se ainda resta o seu nome, que pretende sintetizar sua individualidade, a sua assinatura já não é mais a mesma, o que o fazia singular tornou-se ordinário. Seu corpo não é mais o mesmo território intensivo capaz de transformar forças em blocos sensíveis. Seu Eu é, de fato, preservado, todavia sabe-se que ele já não passava de um intruso quando as forças então eram capazes de atuar positivamente na afirmação de alguma diferença, pela potência desviante de seu corpo intensivo. Não é raro encontrarmos artistas que perderam sua força criadora e, não obstante, continuam usando seu nome para fins não-artísticos. Por influência de seu passado, usam o nome tanto para usufruir de reconhecimento ou para promover sua

subsistência orgânica a partir do comércio de obras sem qualquer valor estético. Deve-se lembrar, contudo, que a vida, em seu caráter mais essencial, já morreu dentro daquele corpo funcional, agora marcado por traços de subjetivação e socialização.

Os três planos que cortam o caos são irreduzíveis, ainda que problemas análogos se coloquem a cada um deles, produzindo interferências e ressonâncias entre si. Todavia, enquanto cada disciplina interferente proceder com seus próprios meios, não se coloca em risco a consistência exigida para se erguer sobre o caos. Há, por outro lado, um tipo de interferência mais sutil que não se faz apenas exteriormente, mas que provoca escorregamentos entre os planos. Nesse caso, verifica-se construções muito difíceis de avaliar, como podemos encontrar no *Zaratustra* de Nietzsche, quando personagens conceituais e figuras estéticas tornam-se quase indiscerníveis. É inegável, sobretudo, a comunidade que liga a arte, a ciência e a filosofia, a saber, a sombra de um povo por vir. As três disciplinas partilham dessa mesma sombra que os acompanha a todo momento e que aponta incessantemente para o não-pensável do pensamento. A arte, particularmente, compõe sensações para liberar a vida aí onde ela está aprisionada, para nos fazer ver e pensar o que permanecia na sombra. Isso significa que não ficamos presos às formas construídas, não nos basta o modelo do reconhecimento, mas somos levados a resistir a toda forma, alcançar a vida em seus excessos vitalistas, sem o aprisionamento do organismo. Com a arte, resistimos sem cessar do presente.

Há um liame profundo entre os signos, os acontecimentos, a vida, o vitalismo. É a potência de uma vida não-orgânica, a que pode existir numa linha de desenho, de escrita ou de música. São os organismos que morrem, não a vida. Não há obra que não indique uma saída para a vida, que não trace um caminho entre as pedras.<sup>28</sup>

Diz-se que um novo pensamento, sempre que surge, traça no cérebro sulcos desconhecidos, torce-o, dobra-o fende-o. Inspira novas conexões, novas passagens, novas sinapses. Por isso, o cérebro não é um ponto de partida para pensar, o pensamento é uma potência que o transborda, capaz de materializar nele suas criações. Aliás, Deleuze coloca que, se há disciplinas exteriores à própria arte capazes de fornecer critérios de avaliação estética, não será a lingüística ou a psicanálise que o farão, mas a microbiologia do cérebro, uma vez que esta procura

---

<sup>28</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. p. 179.

circuitos que não preexistem, mas que se inventam quando o cérebro – matéria relativamente indiferenciada – entra em contato com o novo, com a arte. Trata-se de conexões não simplesmente intelectuais, mas de toda ordem, até mesmo emotiva e passional, submetidas a novos agenciamentos e circuitos. Ora, é evidente que quando o cérebro é tratado como uma função determinada, apenas testemunha mapas preexistentes, configura um conjunto complexo de conexões horizontais constantes e integrações verticais regulares. O cérebro, quando é considerado dessa maneira pela ciência, não passa de um aparelho constituído para a reconhecimento e comunicação. Aqui, portanto, a biologia do cérebro restringe-se e alinha-se aos mesmos postulados da lógica. Entretanto, o problema do cérebro não consiste em percorrer caminhos inteiramente prontos e acabados, que implicam um traçado prévio, antes trata-se da espontânea instauração de novos trajetos, que gradualmente constituem campos de forças e procedem por níveis crescentes de tensão.

Se os objetos mentais da filosofia, da arte e da ciência (isto é, as idéias vitais) tivessem um lugar, seria no mais profundo das fendas sinápticas, nos hiatos, nos intervalos e nos entre-tempos de um cérebro inobjetivável, onde penetrar, para procura-los, seria criar.<sup>29</sup>

Procura-se, a partir de então, pensar o cérebro não mais como órgão das conexões e integrações orgânicas, mas como a interseção dos três modos de pensamento – arte, ciência e filosofia – pelos quais o cérebro assume um estado de sobrevôo (“vôo sem distancia, ao rés do chão”), sem que isso implique transcendência. “É forma em si, absoluta, copresente a todas as suas determinações, que as percorre em velocidade infinita. O cérebro é o espírito mesmo.”<sup>30</sup>

Enganam-se aqueles que pensam que encontraremos objetivamente a sensação enquanto fenômeno orgânico por meio da análise das conexões nervosas excitação-reação e das integrações cerebrais percepção-ação. Dessa maneira, não conseguimos chegar ao nível do espírito em que aparece a sensação, uma vez que ela é suposta e se mantém na retaguarda. Sendo inobjetivável, aproveita-se dos intervalos entre as funções do cérebro, não podendo ser traduzida pelos trajetos que

<sup>29</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p.268.

<sup>30</sup> Ibid. p.270.



atravessam a substância cerebral, uma vez que estes já são seus efeitos. Trata-se da maneira que o espírito é capaz de conservar as vibrações do excitante, qualificando-as sobre uma superfície nervosa. Distinguindo-se inteiramente do plano em que agem os mecanismos e se impõem as finalidades, o plano de composição conserva vibrações, fazendo a sensação conservar-se enquanto tal, sem prolongamentos orgânicos. O espírito é uma força capaz de contração, pela qual conserva (contraindo) o que a matéria dissipa e, dessa forma, a qualifica espiritualmente. Sobretudo, faz-se questão de esclarecer que contrair não é agir, pelo contrário, é contemplação pura. “Contemplar é criar, mistério da criação passiva, sensação.”<sup>31</sup> À medida que contrai seus elementos constituintes, a sensação contempla o que a compõe ao mesmo tempo em que se contempla a si mesma. Preenche-se exatamente com aquilo que ela contempla: efetua-se uma contemplação de si. A contemplação assume, aqui, um sentido imanente e criador. A propósito, até mesmo a contração de hábitos procede por contemplação. Hume já dizia que os casos sucessivos se contraem numa imaginação contemplante e o hábito, embora gere conhecimento abstrato e ações automáticas, é apenas efeito desse movimento contraente. A planta contempla contraindo os elementos dos quais ela procede, a luz, o carbono e os sais, preenchendo-se a si mesma ao qualificá-los como cores e odores, constituindo uma variedade, uma sensação. As flores, portanto, sentem-se a si mesmas enquanto sentem aquilo que as compõem, antes mesmo de serem objetos da percepção de algum ser vivo dotado de centros nervosos ou cerebrados. São seres de sensação antes mesmo de serem seres sensíveis.

A noção deleuziana de *ritornelo* remete-nos ao problema da arte na medida em que envolve os três aspectos - caos, hábito e criação. Apresenta, além disso, a face repetitiva do tempo apenas como um falso enclausuramento, dotado necessariamente de uma abertura em sua duração, pela qual as linhas e movimentos, embora “circulares”, nunca constituem um sistema fechado, mas são, a princípio e por essência, expressão diferenciante de qualidades livres. Reitera, assim, que a sensação não é exclusividade do homem, uma vez que o vivo agencia forças do caos, forças terrestres e forças cósmicas para ser simplesmente possível, constituindo um corpo primeiramente expressivo antes de sua codificação funcional.

---

<sup>31</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é a Filosofia? Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 272.

Um componente expressivo – qualidade livre - pode muito bem desenvolver-se em função orgânica, o que não exclui o valor em si da sensação que o antecedeu ou até mesmo que coexiste a ele. Nesse último caso, a qualidade é ao mesmo tempo propriedade.

O desenvolvimento desse problema também vincula-se às noções de *territorialização* e *desterritorialização*. “O ritornelo é um agenciamento territorial”<sup>32</sup>. Ora, território não é simplesmente um limite físico, condição material sobre a qual se dá a vida, mas é resultado da expressividade de marcas qualitativas, que podem ser muros sonoros, cromáticos, olfativos ou gestuais. Em suma, é resultado de um construtivismo propriamente artístico. A marcação de um território é dimensional, o que não significa que consista em coordenadas, mas trata-se, antes, de uma questão de ritmo. O ritmo é propriamente uma duração particular incomensurável que impede que se caia no caos, ou seja, que permite que a criação se erga sobre ele, em composição com ele e, sobretudo, que sua consistência ou contração especial dure. É evidente que o ritmo entrega-se a repetições periódicas, entretanto deve-se esclarecer que estas não tem outro efeito senão produzir uma diferença. É justamente a diferença produzida pelas repetições das vibrações que é rítmica, não a própria repetição. Como consequência, ritmo não é o mesmo que uma medida regular, tampouco consiste numa cadência irregular – um ritmo pode ser uma melodia. Acima de tudo, o ritmo se dá na passagem contínua entre meios heterogêneos.

É nesse entre-deois que o caos torna-se ritmo, não necessariamente, mas tem uma chance de tornar-se ritmo. O caos não é o contrário do ritmo, é antes o meio de todos os meios. Há ritmo desde que haja passagem transcodificada de um para outro meio, comunicação de meios, coordenação de espaços-tempos heterogêneos.<sup>33</sup>

Justificar a constituição atual de um determinado ser vivo pela sua inserção e transição entre meios é muito simplório para alcançar a metafísica imanente que ele supõe. Com efeito, não é apenas o vivo que passa de um meio para outro, sobretudo são os próprios meios que se comunicam incessantemente, deslizam-se uns sobre os outros. Sabe-se, desde já, que todo meio é vibratório – um bloco de

<sup>32</sup> DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995. v4.

<sup>33</sup> DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995. v2. p 119.

espaço-tempo que nunca está isolado. E o território é sempre construído com aspectos ou porções de todos os meios, capturando componentes pertencentes aos meios materiais, produtos orgânicos, estados de membrana, fontes de energia e condensados percepção-ação. Comporta, aliás, em si mesmo um interior, um exterior, um intermediário e um anexado. O corpo, nesse sentido, é ele mesmo um território. Apesar disso, cabe lembrar que há territorialização apenas na medida em que tais componentes deixam de ser propriedades meramente naturais e funcionais para tornarem-se precisamente dimensões de ordem qualitativa, expressiva. Portanto, o território não se reduz ao meio, mas consiste na instauração de um plano que afeta todos os meios e todos os ritmos, territorializando-os.

As funções que surgem num território nunca são primeiras, elas supõem uma expressividade que faz o território, de tal forma que a reorganização da função nunca será capaz de explicá-lo. Trata-se de funções territorializadas que se distinguem, por natureza, das expressões territorializantes. Estas últimas nunca se reduzem a efeitos imediatos de um impulso que desencadeia uma ação num meio – nesse caso, circunscrevemos impressões e, no máximo, emoções subjetivas – não estamos no mesmo nível das sensações. É o que podemos notar no caso da cor em certas populações de pássaros ou peixes: quando a cor permanece funcional e transitória, ligada a algum tipo de ação, como a sexualidade, a agressividade e a fuga, a cor remete a estados interiores hormonais, é apenas um estado de membrana. Agora, quando a cor adquire uma constância temporal e um alcance espacial que fazem dela uma marca territorial, torna-se expressiva.

Cada meio é vibratório, isto é, um bloco de espaço-tempo constituído pela repetição periódica do componente. O vivo tem um meio exterior que remete aos materiais; um meio interior que remete aos elementos componentes e substâncias compostas; um meio intermediário que remete às membranas e limites; um meio anexado que remete às fontes de energia e às percepções-ações.<sup>34</sup>

Nesse sentido, cada meio define uma *codificação* em virtude de sua repetição periódica que, no fundo, não passa de um estado de constante transcodificação, pelo qual os meios se servem uns dos outros, se dissipam uns nos outros ou se estabelecem uns sobre os outros. Há, ainda, casos em que a troca se dá entre os próprios códigos, como aquele que Uexkull desenvolve sobre a aranha e a mosca, sobre a vespa e a orquídea ou, ainda, sobre o carrapato e o mamífero.

<sup>34</sup> DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995. v4. p.118.

Se na flor não houvesse qualquer coisa de abelha  
Se na abelha não houvesse qualquer coisa de flor,  
Nunca o acorde seria possível.<sup>35</sup>

As investigações sobre os mundos próprios dos seres vivos leva Uexkull à concepção de uma natureza melódica, polifônica, cujos componentes são motivos musicais que se cruzam em pontos e contrapontos. Os vivos comportam, em seu próprio corpo, a partitura (código) de outros, assim harmonizam-se num encontro (mesmo se nessa ocasião morre uma presa), sem que haja qualquer tipo de finalismo envolvido.

Cada território junta planos espaço-temporais com planos qualitativos, inclusive atuando da maneira interespecífica acima descrita. Tais planos são extensões diversamente orientadas que dão justamente as faces do bloco de sensações. É por isso que é incorreto afirmar que a carne é capaz de constituir o ser de sensação. Ora, ela é apenas o revelador da sensação, que desaparece à medida que é carregada e levada a ingressar em outras potências da vida. É precisamente a arquitetura dos planos extensivos e qualitativos que dá à sensação o poder de se manter de pé sozinha de forma autônoma. Caso não interviesse esse construtivismo capaz de dar consistência à carne, ela permaneceria um embaralhamento caótico, uma vez que a indiscernibilidade não teria direção alguma. Trata-se de uma “casa”, de uma “armadura”, de uma “moldura ou enquadramento”, em suma, de uma territorialização necessária. A “casa” permite a troca turbilhonante entre forças não-humanas do cosmos e devires não-humanos do homem, operando uma seleção ou filtragem das forças cósmicas. As faces do bloco de sensações, que estamos tratando por “casa”, ao invés de nos abrigar e proteger do infinito, inventa um caminho (porta ou janela) que nos remete a ele consistentemente. Nesse sentido, é preciso um vasto plano de composição que efetue a potência de desenquadramento necessária para garantir o valor metafísico da arte, isto é, que permita passar pelo território apenas para abri-lo para o infinito; “da casa-território à cidade-cosmos”. Sendo assim, o território na arte implica sua própria desterritorialização: linhas de fuga que desarticulam os planos, remetendo-os aos seus intervalos, criadores de afetos.

Se a natureza é como a arte, é porque ela conjuga de todas as maneiras esses dois

---

<sup>35</sup> UEXKÜLL, Jacob Von. Dos animais e dos homens. Lisboa: Ed. Livros do Brasil, 1989. p. 214.

elementos vivos: a Casa e o Universo, o Heimlich e o Unheimlich, o território e a desterritorialização, os compostos melódicos finitos e o grande plano de composição infinito, o pequeno e o grande ritornelo.<sup>36</sup>

O plano de composição se constrói ao mesmo tempo em que a obra avança compondo singulares blocos de perceptos e afectos. Esclarece-se, desse modo, que este não é pensado por antecipação e não pertence abstratamente às intenções originárias do autor. Não se trata de um programa pré-concebido ou voluntário a ser realizado. Existe uma estreita coexistência e complementariedade entre a sensação composta e o plano de composição, um progredindo através do outro.

A cidade não vem depois da casa, nem o cosmos depois do território. O universo não vem depois da figura. A figura é aptidão de universo.<sup>37</sup>

Instaura-se à medida que forças insensíveis se tornam sensação, tornando a matéria expressiva e autônoma, e logo se abrem ao infinito, ultrapassando qualquer resquício de atualidade que os meios podem conter. Tanto o é, que a única definição coerente para a arte, segundo Deleuze, é dizê-la uma *composição*. Acima de tudo, deve-se afirmar que tal composição é necessariamente estética, ela nunca é técnica por essência. Enquanto a composição estética consiste no próprio trabalho da sensação, a composição técnica é somente o trabalho do material, que sem dúvida vem a ser manipulado de modo que compreenda muitos elementos que individualizam a obra. Entretanto, este plano técnico é sempre recoberto ou reabsorvido pelo estético: ora a sensação se realiza no material, ora o material entra no composto de sensações.

Diz-se que é próprio da arte passar pelo finito para reencontrar o infinito. O procedimento artístico implica três etapas coexistentes concernentes ao território que ela supõe, a saber: desterritorialização do sistema de opinião ou organicidade em geral, reterritorialização sobre o plano de composição (pelo “enquadramento” que limita seus componentes e cria perceptos e afectos) e, simultaneamente, desterritorialização superior (“desenquadramento”) que a abre sobre um cosmos infinito.

<sup>36</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é a Filosofia? Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p.240.

<sup>37</sup> Ibid. p.252.

### 3 A ARTE E POTÊNCIA DO FALSO

*Calando a boca. – O autor tem de calar a boca, quando sua obra fala.*

Nietzsche.

Uma obra artística não é um *estado de coisa*, é antes um *acontecimento encarnado*. Ora, é próprio do acontecimento esquivar-se a todo presente, livrando-se das determinações em coisas, indivíduos ou fatos. Tomado em si mesmo, o acontecimento é impessoal e pré-individual, nem geral nem particular, é precisamente aquilo que não se efetua num espaço-tempo e que não possui qualquer caráter de transcendência. Pelo contrário, ele povoa a imanência: está no mundo, embora se desvie de todo estado de coisa; está na linguagem, embora se distinga de toda proposição. Nem significações, nem coisas.

O que a história capta do acontecimento é sua efetuação em estado de coisas ou no vivido, mas o acontecimento em seu devir, em sua consistência própria, em sua autopoisição como conceito escapa à História.<sup>38</sup>

O conceito de acontecimento só pode aparecer em uma *lógica do sentido*. Sua experimentação só pode dar-se por *devires*. O devir não é o que se torna outra coisa, não é o intervalo entre duas formas, não é uma imitação nem uma identificação. Devires formam blocos que são verdadeiros encontros entre termos heterogêneos, recusando-se a distribuição sedentária de propriedades genéricas e específicas. Trata-se de um movimento cuja realidade é a própria indiscernibilidade ou zona de vizinhança. É um ponto no infinito imediatamente anterior a toda diferenciação natural.

Uma linha de devir só tem um meio. O meio não é uma média, é um acelerado, é a velocidade absoluta do movimento. Um devir está sempre no meio, só se pode pegá-lo no meio. Um devir não é nem um nem dois, nem relação de dois, mas entre-dois, fronteira ou linha de fuga, de queda, perpendicular aos dois.<sup>39</sup>

Aliás, diz-se que todo devir é *minoritário* porque a maioria supõe um modelo de dominação, um padrão constituído, ao passo que o devir não constitui propriamente um estado de minoria social (como mulheres, ciganos, negros, judeus

<sup>38</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é a Filosofia? Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

<sup>39</sup> DELEUZE, Gilles. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995. v4.

podem ser), mas escapa dessas duas condições dadas, que são ainda *formas*. Nem o devir é uma hesitação ou oscilação entre dois estados ou formas, nem uma minoria estabelecida enquanto tal basta para devir.

(...) se os próprios judeus têm que devir-judeu, as mulheres que devir-mulher, as crianças que devir-criança, os negros que devir-negro, é porque só uma minoria pode servir de termo médium ativo ao devir, mas em condições tais que ela pare por sua vez de ser um conjunto definível em relação à maioria. O devir-judeu, o devir-mulher, etc., implicam, portanto, a simultaneidade de um duplo movimento, um movimento pelo qual um termo (o sujeito) se subtrai à maioria, e outro pelo qual um termo (o termo médium ou agente) sai da minoria.<sup>40</sup>

Um devir, minoritário por essência, só existe através de um sujeito desterritorializado da maioria e, também, como um termo desterritorializante da minoria. É por isso que o devir revolucionário não se confunde com a revolução caída na história. Ou melhor, nada impede que grupos menores reivindiquem seus direitos ou até mesmo que formulem um novo modelo, a partir do qual se estabelecerá modos de vida e pensamento desviantes da dominação anterior. Agora, é preciso que o *devir revolucionário* coexista com o novo estado de coisas para que a vitalidade do movimento não se esmoreça ou comprometa a liberdade criadora do espírito.

Só há história de maioria, ou de minorias definidas em relação à maioria. **Mas como conquistar a maioria é um problema inteiramente secundário em relação aos caminhos do imperceptível.** (*grifo nosso*)<sup>41</sup>

Sob a perspectiva estritamente política, a arte é um agente precipitador de devires, de tal forma que age molecularmente com muito mais vigor e eficácia que qualquer intenção consciente de convencimento ou explicação racional, haja vista a utilização norte-americana do cinema na sua dominação cultural. As suas armas imperialistas mais poderosas não foram o porte da verdade ou o exercício da força bruta, mas principalmente a propagação imanente de ficções, por sua vez produtoras de corpos e mentes em virtude de seu poder individuante. Todavia, independente de seus usos, a arte, enquanto um ser de sensações, é já em si mesma devir e resiste a toda determinação – eis o que há de comum intensivamente entre ela e a revolução, atividades distintas do ponto de vista dos meios e dos fins.

---

<sup>40</sup> DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995. v4.

<sup>41</sup> Ibid.

O devir não é história, hoje ainda a história designa somente o conjunto das condições das quais nos desviamos para um devir, isto é, para criarmos algo de novo.<sup>42</sup>

A arte, na medida em que dá um corpo ao acontecimento, ultrapassa seus elementos de atualidade ao mesmo tempo em que estes individualizam a obra, alcançando a categoria do *possível* (nem inteiramente atual, nem inteiramente virtual). Entretanto, implica ainda um agenciamento maquínico de corpos (ações, paixões e misturas corporais), que lhe serve de conteúdo, bem como um correspondente agenciamento coletivo de enunciação e transformações incorpóreas, sem o qual não se integra sua expressão. Em outros termos: devires e sentidos são inseparáveis faces metafísicas da construção artística. A arte envolve um conjunto qualificado de relações materiais e um regime de signos coextensivo, cujas gêneses são recíprocas. A individuação artística decodifica inteiramente os estados de coisa estabelecidos, uma vez que age molecularmente com a introdução de flutuações intensivas de ordem metafísica, proporcionado pela construção de uma *máquina abstrata*. Toda performance artística se dá num plano de composições abstrato, ainda que implique certo construtivismo material, técnico e habilidades específicas. Articulam-se séries heterogêneas que envolvem, inclusive, efetuações espaço-temporais, isto é, acidentes irreversíveis que permanecem, no máximo, enquanto condições existenciais. A arte, não obstante, somente encontra seu sentido no que há de inefetuável, no seu sobrevôo mesmo. Eis uma das razões pelas quais não se pode atribuir uma evolução progressiva das artes segundo o andamento da história, a não ser do ponto de vista dos materiais. Caso a arte fosse relativa aos fatores históricos ou psicossociais, dificilmente veríamos brotar a singularidade que caracteriza a diferença de estilo entre múltiplos artistas. Ora, devir não se confunde com o tempo histórico. É antes *Aion* do que *Chronos*: sofre daquela *intempestividade* que Nietzsche vê permear o pensamento.

Agir contra o tempo, e assim sobre o tempo, em favor, eu espero, de um povo por vir – mas o porvir não é um futuro da história, mesmo utópico, é o infinito Agora, o Nûm que Platão já distinguia de todo presente, o Intensivo ou Intempestivo, não um instante, mas um devir.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é a Filosofia? Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p.126.

<sup>43</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Considerações intempestivas. São Paulo: Abril Cultural, 1981



Costuma-se insistir na oposição entre *eternidade* e *história*, dando ao primeiro termo transcendência e verdade, dando ao segundo o poder de desenrolar sucessivamente as idéias eternas ou, ainda, o lugar no qual a ação e a contingência são possíveis. Essa restrição dualista negligencia a realidade do devir e dá à arte, no máximo, uma posição idealista e, no mínimo, uma submissão relativista. Segundo Nietzsche, todo ato de criação é não-histórico, mas também nada tem de transcendente, ou melhor, trata-se de um acontecimento intempestivo.

O que não é histórico se parece com uma atmosfera ambiente, onde só a vida pode engendrar-se, para desaparecer de novo com o aniquilamento dessa atmosfera. (...) Onde há atos que o homem tenha sido capaz de realizar sem estar primeiro envolvido nessa nuvem negra não histórica?<sup>44</sup>

Sendo assim, as criações se livram da incumbência de representar o mundo, precisamente porque agenciam um novo tipo de realidade que a história só é capaz de tocar de maneira exteriorizada. Desde a “Origem da Tragédia” até seus últimos escritos, Nietzsche mantém em relação à arte todos seus traços fundamentais, a saber, a recusa de uma análise essencialista, de um cognitivismo, de uma suposta função representativa e, sobretudo, a recusa de tratar a arte do ponto de vista de um espectador, ou seja, da sua recepção ou contemplação. Trata-se, afinal, de pensar a arte pela perspectiva da criação e da teoria dos valores. “Definir a essência do belo” deixa de ser considerado o problema estético por excelência. O pensamento, por sua vez, passa a concentrar-se na arte enquanto atividade produtora, enquanto processo de criação.

No lugar do homem romântico que busca o equilíbrio perfeito ou procura realizar uma idealidade racional, a *embriaguez* assume papel indispensável para o ato de criação. Entretanto, é preciso compor o *dionisíaco* e o *apolíneo* para atingir a força trágica da arte, sobretudo derivando-a do espírito da música, essência mesma da natureza. Tais núpcias envolvem, em primeiro lugar, uma coincidência com a natureza em estado virtual de co-implicação, pelo qual perdem lugar o “princípio de individuação” (tipicamente apolíneo), as fronteiras biológicas e as classes sociais, atingindo um êxtase dionisíaco uno que mistura horror e alegria. Atravessado por tais intensidades puras, o homem perde sua humanidade e sua individualidade, tornando-se ele mesmo obra-de-arte. No entanto, só se expressa artisticamente ao

---

<sup>44</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Considerações intempestivas. São Paulo: Abril Cultural, 1981

ter esse instinto excessivo domado pelas mãos de Apolo, que permite uma projeção em ações ou imagens daquilo que a própria realidade ou as forças da natureza exprimem. Apolo materializa ou mascara as forças mais íntimas da natureza, produzindo uma composição, um encontro de forças heterogêneas, que tem como efeito nada menos que a *arte*, que não se restringe apenas à obra artística, mas estende-se principalmente ao funcionamento artístico do mundo. Devido a isso, a atividade artística é valorizada para além de seu âmbito estrito, uma vez que possui um poder de interpretação intrínseco, pelo qual se seleciona a realidade pela perspectiva da potência ou das forças e não da moral ou do conhecimento. A arte se torna o modelo mesmo do pensamento e a partir do qual se deve pensar a vida e as atividades humanas. A *afirmação*, sobretudo, se expressa aqui sob sua forma suprema, sendo o verdadeiro antípoda do ideal ascético. A arte encarna a santificação da ilusão, do *falso*, colocado agora em sentido extra-moral. Com efeito, valorizar a atividade artística ao invés do conhecimento modifica inteiramente tanto a natureza da problematização filosófica quanto a condução ética da vida.

No “mundo verídico”, a primeira coisa que o réu deve fazer em seu julgamento é jurar a verdade sobre todas as coisas. Caso houvesse semelhante Tribunal no “mundo artístico”, o primeiro juramento seria o *falso* sobre todas as coisas. O réu, no primeiro caso, atém-se aos fatos para reconstituir a cena do crime, cita seus álibis, lembra onde estava e o que fazia para, quiçá, ser absolvido. O artista, por sua vez, ignoraria todos os fatos, desprezaria todas as testemunhas, esqueceria todos os lugares aos quais visitou e, sobretudo, a si próprio. Na verdade, o tribunal do artista é de outra natureza: o pensamento não serve para julgar a vida, mas sim para afirmá-la. O martelo não está na mão de um juiz que representa valores transcendentais, mas é o artista que o possui, pois ele é legislador, criador, efetua a destruição da *doxa* e instaura a *potência do falso*. A verdadeira guerra não é social, tampouco individual, é metafísica e dispensa a existência do Estado. O artista luta com o caos, traça um plano de composição e produz blocos de sensação mais violentos que qualquer cena de crime possível. Todo esse processo tem vida própria, seu movimento não é objeto de um espetáculo. Assim, caso fosse submetido a um julgamento, seria absolvido com a inocência de uma criança.

A tradição filosófica insistiu na crença de que pensar teria uma única direção: alcançar a verdade. Esta, por vezes, encontrar-se-ia acima do espaço e do tempo,

em outro mundo, estaria na eternidade; por outras, esconder-se-ia nas coisas e nos fatos, cabendo à filosofia e a ciência desvelá-la. Deleuze designa esta tendência dentro da história da filosofia de *imagem dogmática do pensamento*. Caracteriza-a por três aspectos fundamentais: em primeiro lugar, pela certeza de *que o ato de pensar conduz à verdade* ou, no mínimo, quer e ama o verdadeiro. Como conseqüência, torna-se mister a existência de um mundo verídico sobreposto à vida. O segundo aspecto da imagem dogmática do pensamento é o *erro*, palavra abundante na história da filosofia, o único perigo que espreita a cautelosa busca da verdade, causado pelas forças exteriores que atrapalhariam a pretensa capacidade natural de pensar. Finalmente, o que garante a retidão do pensamento, a trilha segura que nos afasta do erro e permite a viagem tranqüila ao mundo verídico é o *método* – terceiro aspecto da imagem dogmática do pensamento. Eis os elementos responsáveis por colocar o pensamento em oposição à vida, limitando-a, medindo-a, julgando-a. Dentro desta imagem do pensamento, mesmo quando aparecem filósofos prometendo revoluções com poderosas críticas, o máximo que conseguem é trocar certos elementos de lugar, como tirar Deus e inserir o sagrado. No entanto, nunca se questiona o próprio lugar, a necessidade de reterritorializar, inventar uma nova imagem para o pensamento.

A vontade do verdadeiro, que nos induzirá ainda a muitas aventuras perigosas, essa famosa veracidade da qual todos os filósofos sempre falaram com respeito, quantos problemas ela já nos colocou!... O que em nós quer encontrar a verdade? De fato, demoramo-nos muito diante do problema da origem desse querer e, para terminar, encontramos-nos completamente imobilizados diante de um problema mais fundamental ainda. Ao admitirmos que queríamos o verdadeiro, porque não, de preferência, o não-verdadeiro? Ou a incerteza? Ou mesmo a ignorância?... E acreditar-se-ia que nos parece, em definitivo, que o problema nunca teria sido colocado até agora, que somos os primeiros a vê-lo, considerá-lo, usá-lo.<sup>45</sup>

Problematizar a verdade é necessariamente instaurar a pergunta necessária sobre seu valor. O problema crítico consiste em investigar o valor dos valores, isto é, sua criação. Sabe-se que Kant nunca colocou a crítica nesses termos. Ademais, não se trata de encontrar uma razão de ser dos valores em fundamentos ou derivações causais. Eis o uso nietzschiano da *genealogia* como atividade por excelência do filósofo: em relação aos valores, apresenta-nos seu nascimento ao mesmo tempo em que sua diferença interna (Em outros termos: valor da origem e origem dos valores). A genealogia se opõe tanto ao caráter absoluto dos valores quanto a seu

<sup>45</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001

caráter relativo ou até mesmo utilitário. Implica, sobretudo, duas atividades determinantes: a *interpretação* e a *avaliação*, a partir das quais se extrai o sentido e a qualidade das forças. A crítica é a expressão de um modo de existência ativo, que não age por ressentimento, contudo faz uso do martelo, pois tem em vista a necessidade da criação. Não é uma reação – é uma ação. O diferencial é o elemento positivo de uma *criação*. Ora, sabe-se desde já que a dualidade *aparência e essência* ou *causa e efeito* é substituída por Nietzsche por *fenômeno e sentido*, por sua vez coexistentes. O fenômeno é um sintoma ou signo que encontra seu sentido numa força que dele se apropria. Um mesmo fenômeno está submetido a uma variação incrível de sentidos, de tal forma que há sempre pluralidade. Uma força nunca pode ser pensada no singular, o que aponta até mesmo para uma coexistência complexa que impõe que todo signo seja em si mesmo uma multiplicidade. A interpretação é a arte de encontrar as forças que entram em mais afinidade com uma coisa e que lhe dão, por assim dizer, uma “essência” ou uma inclinação. Afinal, não há objeto que possua neutralidade – toda coisa já é uma força que entra em relação com outras. Cabe à filosofia distinguir a diferença pura, não enquanto se compara dois objetos e se a atribui de forma exteriorizada, mas enquanto concentra um sentido intrínseco e uma tendência qualitativa. Cabe enfatizar que a lógica das forças não é uma realidade psicológica ou transcendente, mas verifica-se sua aplicação em todo universo, a nível cosmológico e a nível microscópico. A matéria mesmo aparece como atuação da vontade, afastando-se das explicações mecânicas que lhe retiram liberdade. “A cosmologia nietzschiana indica que há forças finitas, plurais, é claro, em um incessante movimento que faz suas perspectivas serem infinitas.”<sup>46</sup> A propósito, forças só podem se relacionar com forças e não com partículas materiais, nervos ou músculos. Estes últimos só podem encarnar suas expressões ou máscaras. O encontro entre as forças, sua luta e sucessivas dominações, é o que chamamos de *vontade*. A vontade de potência é justamente o que diferencia uma força, explicitando em primeiro lugar, a vontade de afirmar sua diferença e, em segundo lugar, a hierarquia que se deriva disso. Esclarece-se, ainda, que não há uma vontade de *deter o poder* no enunciado nietzschiano, mas é a potência que quer afirmar sua vontade por meio da instauração da diferença.

---

<sup>46</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001. p. 66.

Nietzsche leva a arte à atividade propriamente metafísica do homem, aquilo que dá sentido à existência. Em virtude disso, renega as interpretações que a colocam como acessório, ornamentação ou divertimento de massas. A instauração de uma nova condição para a criação do homem do porvir se faz por meio do questionamento sobre a interpretação antropomórfica do mundo, que coloca em questão a consciência, a ciência e a linguagem, em suma, a posição privilegiada do homem na Terra. A verdade se torna um falso problema e a criação é colocada como princípio da vida. Cabe explicitar ainda que o conhecimento, considerado como uma atividade moral, distingue-se rigorosamente da noção nietzschiana de pensamento. A arte, aliada a este último, devolve-nos a vitalidade que há no coração da natureza.

Então, verdade adquire talvez uma nova significação. Verdade é aparência. Verdade significa efetuação do poder, elevação ao mais alto poder. Em Nietzsche, nós os artistas = nós os procuradores de conhecimento ou de verdade = nós os inventores de novas possibilidades de vida.<sup>47</sup>

Desconfia-se, a princípio, das arbitrarias delimitações que produzem conhecimento à imagem do intelecto, concentrando-o na busca da verdade. Explicita-se, sobretudo, que a arte precede a atividade humana e diz respeito ao próprio funcionamento do mundo, cujo princípio falseante torna-o sempre outro, o faz criar-se a todo momento, destinando o mundo a redistribuições incessantes de sentidos. Ora, quando é a potência que quer na vontade, ao invés da consciência moral, o homem expressa a potência do falso e cria. Sua força criadora vai tão longe que civilizações inteiras são sustentadas pelos seus frutos. Os hábitos seculares levam os homens a esquecer que as verdades são ilusões. Além disso, sentem-se moralmente obrigados a se adequarem ao conhecimento, uma “obrigação de mentir segundo uma convenção sólida, mentir em rebanho”<sup>48</sup>. A moral estende-se ao plano biológico também: corrompe até a experiência sensível, pois o atual remete a experiências vividas. “Não existem vivências que não sejam morais, mesmo no âmbito da percepção sensível.”<sup>49</sup> Criam-se esquemas que favorecem o viver e o

---

<sup>47</sup> DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Rio, 1976. p.84.

<sup>48</sup> NIETZSCHE, Friedrich “Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral.”, in *Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 2004. p.57.

agir, universalizando e ordenando as impressões, afastando as qualidades que podem ser ditas singulares. Tais conjuntos sólidos de leis e limites se impõem à vida com seu caráter imperativo, com o fim de uma comunicação necessária. É nesta medida que se insere a sua noção de consciência: “Consciência é, na realidade, apenas uma rede de ligação entre as pessoas - apenas como tal ela teve que se desenvolver: um ser solitário e predatório não necessitaria dela.”<sup>50</sup> Por esta razão, tudo que é consciente é generalizado e vulgarizado em virtude da natureza da consciência ser adaptativa. Sendo assim, quando a consciência pretende criar, remete-nos ao médio e geral, ignorando as diferenças puras que a vontade de potência urgentemente reclama.

(...) o ser humano, como toda criatura viva, pensa continuamente, mas não o sabe, o pensar que se torna consciente é apenas a parte menor, a mais superficial, a pior, digamos: - pois apenas esse pensar consciente ocorre em palavras, ou seja, em signos de comunicação, com o que se revela a origem da própria consciência.<sup>51</sup>

A vida caracteriza-se pelo seu superabundante poder criador, independente de suas capturas pelo plano moral, social ou subjetivo, sempre secundárias. Afirma-se que a arte é, por um lado, precisamente o estimulante da vontade de potência, por outro, o objeto mesmo da vontade. Não serve para curar, sublimar, acalmar ou suspender os desejos – é o que permite à vida exercer-se no mais alto grau de sua essência criadora. Trata-se de uma afirmação colocada em relação a forças ativas, pela qual se efetua a vontade propriamente artística. Explícita, acima de tudo, que o funcionamento imanente das forças tem sentido puramente estético e que, no lugar da verdade, é o *falso* que magnifica o mundo como *ficção*. Aliás, Nietzsche mostra que a vontade de verdade se frustra quando se exerce sobre um mundo que não tem compromisso com a verdade.

Não temos nenhum órgão para o conhecer, para a verdade: nós “sabemos” (ou cremos, ou imaginamos) exatamente tanto quanto pode ser útil ao interesse da grege humana da espécie: e mesmo o que aqui se chama “utilidade” é, afinal, apenas uma crença, uma imaginação e, talvez, precisamente a fatídica estupidez, da qual um dia pereceremos.<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

<sup>50</sup> Ibid. p.248.

<sup>51</sup> Ibid. p.249.

<sup>52</sup> Ibid..

Por outro lado, quando problematizada, a verdade tende a perecer levando consigo a exterminação da moral. *Nietzsche opõe vontade de verdade à vontade de potência*. A última não tem vínculo com o conhecimento, com a preservação, com a verdade, mas, de outra maneira, com a potência expansiva, com a superação permanente. Coloca-se, portanto, *para além do bem e do mal*. O pensamento, distinguido de conhecimento, é da ordem da criação, da afirmação do inabitual, da experimentação de novas perspectivas, da invenção de novas possibilidades. Desta forma, a noção de verdade se revela como a mais falsa das idéias.

Ora, quando supomos que há verdade e que ela deve reger nossas investigações intelectuais e conduzir nossa vida, devemos supor também a existência de um mundo verídico. Este, por sua vez, pressupõe o *homem verídico* – uma monstruosidade, um ser esgotado que quer a verdade a qualquer custo. Acontece que, libertadas as imagens de todo e qualquer modelo, a vida não passa de ficção: criação contínua e livre. Em um mundo radicalmente falso, no qual só há simulacros, a *vontade de verdade* se torna algo extremamente nocivo. Como haver lugar para o homem verídico em um mundo regido pela *vontade de potência*? Entramos, finalmente, em uma nova imagem do pensamento, onde o *erro* não é um acidente ou um obstáculo para nossas pretensões intelectuais, antes, constitui o mais alto poder do falso, que propaga a potência criadora pela vida.

Nunca cometo o mesmo erro  
duas vezes  
já cometo duas três  
quatro cinco seis  
até esse erro aprender  
que só o erro tem vez<sup>53</sup>

Segue-se disto que a função do pensamento não é mais a de religar um sujeito a um objeto, chegar à sua correspondência definitiva ou operar um corte transcendente na vida. Pensar não é sequer algo natural, fruto do exercício de uma faculdade do sujeito, acionada pela sua boa vontade, mas, por outro lado, é fruto de uma violência. O fora, que antes era apenas o lugar do erro, agora passa a ser o local dos movimentos constituintes do pensamento. O falso não se opõe mais à verdade - está livre do eixo moral e passa a ser avaliado esteticamente. O mundo não é mais subalterno, ele não representa nada, é autônomo como a arte. As

---

<sup>53</sup> LEMINSKI, Paulo. *Melhores poemas de Paulo Leminski*. São Paulo: Ed. Global, 1996.

imagens se libertaram da sua anterior escravidão às idéias. Pensar agora significa criar. Instaura-se, então, uma nova maneira de pensar: *imagem criadora do pensamento*. A arte e a vida são livres demais para caberem num pretens mundo das idéias ou numa experiência vivida. São, sobretudo, de outra natureza, carregam consigo o brilho do infinito que excede os fatos mais interessantes e os mundos mais perfeitos. Querer que a arte represente algo é mantê-la asfixiada à uma imagem dogmática do pensamento. Ao contrário de limitar as coisas, retratando-as, a arte nunca nos levará a um objeto ou paisagem perceptíveis, em virtude de sua natureza ser excessiva. Antes, ela é desviante, criadora - nos levará a paisagens nunca vistas, por mais que se viaje bastante pelos continentes. Reitera-se, enfim, que seu composto finito é uma passagem para o infinito.

A arte precisamente inventa mentiras que elevam o falso a esse poder afirmativo mais alto, ela faz da vontade de enganar algo que se afirma no poder do falso. Aparência, para o artista, não significa mais a negação do real nesse mundo, e sim seleção, correção, reduplicação, formação.<sup>54</sup>

Como não há verdades, resta-nos a mais livre criação. A arte é justamente essa força que dá consistência ao falso, que o eleva a enésima potência e devolve ao mundo o seu princípio criador. *A arte é a potência do falso*. No mundo artístico, onde a vontade de potência legisla, o homem verídico não encontra ressonância, de nada vale sua impecável aparência, sua boa vontade e seu comportamento exemplar: são armaduras frágeis diante da fúria do caos. No livro “A Morte de Ivan Ilich”, de Tolstoi, o personagem Ivan torna-se um distinto cidadão, fazendo tudo o que todos gostariam de fazer. Casa-se com a mais bela do baile; afinal, por que não o fazer se todos o fariam? Funda sua vida em exigências orgânicas e sociais, atingindo altos salários, tornando-se um admirável juiz. Por que não? Ora, todos fariam! Decora sua casa com móveis “exclusivos” e sente-se um privilegiado, muito embora todos do seu cargo tenham exatamente o mesmo mobiliário. Por que não? Ora, todos fariam! Mas, se nem a armadura divina de Aquiles é capaz de prever os delírios do mundo, o hábito também não é capaz de garantir a eterna proteção contra o caos. A queda do juiz ao colocar uma cortina dentro de seu novo apartamento certamente não o mata, rende-lhe apenas um arranhão no abdômen, ou seja, nada que o tempo não cicatrize. Os dias e as semanas passam e o

<sup>54</sup> DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Rio, 1976. p.84.



burocrata fica muito doente, cada vez mais magro, o semblante da morte começa a nascer em seu rosto. Gemidos, gritos, sofrimento: a família o vê como um estorvo. As avaliações da medicina passam a ser crenças fracas, médicos não o iludem mais com seus diagnósticos. Ivan está só. A noite chega bruscamente. É preciso pensar pela primeira vez sobre sua vida: o que ele fez para merecer aquilo? Ivan quer viver... Mas a insolente pergunta é rapidamente dissipada, pois ele vivera sempre da melhor maneira. No fundo de sua memória ressoa a convicção de que todos viveriam como ele. A despeito de toda e qualquer reflexão, a dor aumenta e a cama vira seu lar. Depois de muitas vezes abandonar a pergunta sobre seu modo de vida, que levava sempre à mesma resposta, ele finalmente a encara quando o sofrimento alcança graus extremos. Percebe que seus momentos mais verdadeiros estão proporcionalmente ligados à sua mais tenra idade. Uma paixão por uma garota no colégio, uma amizade verdadeira no colegial, tudo isso foi sendo suplantado por modelos frios e ideais conforme foi crescendo. Por fim, o juiz percebe que fora longe demais: o mais absurdo não era o fato inexplicável de sua doença e, sim, querer continuar a viver, continuar enrijecido pelo hábito, justificando a passividade que o dominou a maior parte de sua vida. Ivan, em seu leito, percebe a insuficiência da representação, a insuficiência das idéias. Sua vida fora atualizar ideias, revelar fotos. Tomado por um excesso que o atravessa, sente que a vida, assim como a arte, não é o lugar para representação, é de outra natureza. Daí o ridículo de querer continuar a viver... Querer continuar a viver é nada mais nada menos que um desejo de continuar a representar. Sabe-se que o mundo, com toda a sua instabilidade e imaginação, é um lugar perigoso demais para o homem verídico. Mas o juiz também é parte do mundo e, assim, ainda pode delirar uma última vez. Abre-se, afinal, uma possibilidade de afirmação: ser ativo, ou seja, querer morrer! Com isso, a dor cessa e Ivan Ilitch morre.

O personagem de Tolstoi experimenta, inicialmente, a vida marcada pelo reconhecimento – a sua casa, o seu rosto, suas relações familiares e afetivas em geral – tudo é percorrido por traços demasiado humanos (individualmente, socialmente e intelectualmente). Mais tarde, é atravessado por linhas bárbaras, incomunicáveis, de natureza desconhecida, inspiradora de pensamentos insólitos e imprevisíveis, tal como querer a própria morte torna-se um pensamento de afirmação

da vida. Sabe-se que é próprio da arte instaurar sensações. Sensações não são da ordem cognitiva da sensibilidade, pela qual se reconhece o mundo por meio de impressões e construção de idéias correspondentes. Ora, o conhecimento é precisamente um reconhecimento, ou seja, é remeter-se ao habitual, ao conhecido. “Não seria o instinto de medo que nos faz conhecer?”<sup>55</sup> Na verdade, uma sensação instaurada remete sempre a um novo mundo, cuja diferença é tão singular que sequer pode ser comunicada. Eis a solidão incrível em que grande parte dos artistas vivem. Sobretudo, eis porque a arte nada tem a ver com o reconhecimento, trata-se de uma expressão livre de intenções generalizantes e comunicacionais. Quando a diferença não é acidental e submetida a uma idéia geral, quando ela é a própria vida das coisas e dos seres, o que dá ao mundo sua realidade é precisamente o encontro e desencontro de forças diferenciantes e, por isso mesmo, individuantes.

Quando se negligencia que o sujeito é uma ficção acrescida à ação, coloca-se mal o problema artístico, submetendo-o justamente à influência do livre-arbítrio ou, ainda, às expurgações de ordem psicológica ou moral. Para compreender plenamente a arte como ação suprema do espírito livre, deve-se colocá-la desde o princípio como atividade não-humana, servindo, não a interesses individuais, mas apenas à expansão dionisíaca da aventura da criação. Em vista da compreensão da arte sob tal perspectiva dionisíaca, circunscrevemos dois outros conceitos nietzschianos capazes de esclarecer a questão, a saber, os de *nobre* e *escravo*. É importante ressaltar que esses conceitos não correspondem a valores, são, na verdade, elementos diferenciais a partir dos quais se cria o valor dos valores. Uma alma nobre, por exemplo, potencializa tudo o que lhe é oferecido, enquanto que o escravo marca todas as coisas com a baixeza presente em seu espírito. Vê-se que são princípios geradores de valores, a partir dos quais se julga e, sobretudo, de acordo com os quais se estabelecem merecidos modos de vida. O nobre ou o aristocrático (livres já das determinações de teor sociológico) age, cria, sem a intervenção de sua consciência calculadora, sem a necessidade do reconhecimento, sem fins que não sejam a realização de sua própria vontade de potência. Desta forma, encontramos atitudes de nobreza até mesmo nas florestas brasileiras, no olhar do índio goitacá, que se recusa a devorar um Europeu capturado quando este começa a rezar e chorar - não por pena, mas por uma dietética, uma ética. Tal índio

---

<sup>55</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.251.

não se deixa compor com um corpo fraco, demasiado humano. Não se quer um inimigo fraco e moribundo, mas, ao contrário, homens fortes, repetíveis e impessoais. Sabe-se que quando um inimigo era capturado em guerra, antes de ser devorado, este participava de uma bela festa onde era tratado com todo respeito: divertia-se, cantava, comia, amava, e, na manhã seguinte, totalmente saciado material e espiritualmente, olhava com orgulho nos olhos de seu capataz que estava com o tacape em punho pronto para esmagar seu crânio num só golpe, sem qualquer humilhação. Proferia, ainda, palavras em tom de ameaça, lembrando que um dos seus viria o vingar. “Apesar de minha pessoalidade, o movimento percorrerá através de meu povo. O olho seus olhos com a perspectiva de ser ao mesmo tempo vítima e capataz, pois trata-se apenas de uma questão de tempo e de nomes diferentes.” Assim, esse inimigo forte (um verdadeiro nobre) era devorado com avidez. O nobre está em relação com as forças e não com o estabelecido. Sendo assim, é indubitável que todo artista e todo filósofo seja de direito um aristocrata, isto é, ambos não têm nada a comunicar, pois o que viram é grande demais para ser comunicado, restando-lhe apenas criar blocos de sensação ou conceitos que não se destinam a um povo existente, mas pedem, antes, um povo porvir.

A arte e a filosofia juntam-se nesse ponto, a constituição de uma terra e de um povo ausente, como correlatos da criação. Não são autores populistas, mas os mais aristocráticos que exigem esse povo porvir.<sup>56</sup>

“A Genealogia da Moral”, a principio, é capaz de apontar os mecanismos que produziram os fundamentos gerais do conhecimento, tal como o instinto de verdade. Contudo, tem como razão primordial libertar a criação de todo vínculo ao estabelecido. Sabe-se que os nobres exercem sua potência na afirmativa criação de valores. As noções de *bom* e *ruim* parecem estar de acordo com um processo de sucessivas designações e assimilações espirituais de determinadas preeminências políticas, frutos de subjugações de uma força sobre a outra. Desse modo, o nobre que determina primeiramente o que é bom, conforme sua superioridade no poder. Esses valores criados pelos direitos senhoriais aos poucos se tornam características do espírito, elevando o sentido social de aristocrático a um determinado traço de caráter. O bom torna-se o espiritualmente nobre. Os escravos, os submissos, produzem uma revolta ressentida ao inverter os valores tidos como bons, passando

<sup>56</sup> DELEUZE, Gilles. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2005. p.140.

a eleger para si o contrário da correspondente concepção nobre. Surge, portanto, o ideal ascético contrapondo-se ao vitalismo criador. Instaure-se o empobrecimento da vida como pressuposto. Utilizando-se do sentimento de culpa, o sacerdote faz ressoar o amortecimento geral na alma do homem. Reinterpreta-se o mundo por meio de justificações. Corrompe-se a saúde que havia nos criadores. No entanto, este ideal não morre com a ascensão da ciência tradicional.

Ambos, ciência e ideal ascético, acham-se no mesmo terreno, na mesma superestimação da verdade (mais exatamente na incriticabilidade da verdade), e, com isso, são necessariamente aliados - de modo que, a serem combatidos, só podemos combatê-los e questioná-los em conjunto.<sup>57</sup>

A vontade de verdade é inseparável do mundo verídico. É neste sentido que o conhecimento científico com o qual Nietzsche dialoga é, ainda, moral. O homem verídico julga a vida, persiste em colocá-la sob um tribunal para que seja justificada. Por meio dessa adequação, garante-se a capacidade de atribuir um sentido e uma finalidade à existência do homem e aos seus sofrimentos. Encontra-se uma fixidez que satisfaz e apazigua o horror estabelecido em face do movimento inexplicável e sem fins da matéria. A ciência tradicional, que é frequentemente vista como opositora da religião, não passa de seu aperfeiçoamento. Sendo assim, o desejo do homem verídico é certamente transformar a vida em uma passagem para o mundo verídico. Nietzsche considera tal perspectiva sobre o mundo uma expressão de ódio contra a vida, enquanto que a "... arte, na qual precisamente a mentira se santifica, a vontade de ilusão tem uma boa consciência a seu favor, opõe-se bem mais radicalmente do que a ciência ao ideal ascético."<sup>58</sup> A arte se opõe, portanto, tanto ao ideal ascético quanto à ciência, instaurando uma existência essencialmente estética. A arte é, por excelência, a atividade metafísica do homem. Pela primeira vez, vemos um pensador tratar a arte a partir do processo criador, isto é, o próprio artista é visto como expressão de forças que tem a necessidade de se efetuarem no mundo, tornando-o cada vez mais livre de determinações, múltiplo e devindo sempre outro.

Em suma, não é o filósofo que fala em sua obra, assim como não é o artista que aparece em sua composição, pelo menos não essencialmente: o *fora* é

---

<sup>57</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Genealogia da Moral. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p 141.

<sup>58</sup> Ibid.

autônomo e primeiro em relação a qualquer *dentro* que venha a se constituir. O que emerge do plano de imanência e do plano de composição são respectivamente os personagens conceituais e as figuras estéticas, que intervêm na criação dos conceitos e do composto de afectos e perceptos. Para se adquirir o direito de se lançar aos turbilhões, de se misturar com furacões, para poder entrar no oceano tempestuoso da criação, é preciso não ser mais inteiramente homem, mas, acima de tudo, pede-se que se possa erigir velas, ou seja, criar personagens conceituais ou figuras estéticas, e assim estando aptos a participar da mais veloz fúria dos ventos - o pensamento.

Os personagens conceituais são os “heterônomos” do filósofo, e o nome do filósofo, um simples pseudônimo de seus personagens.<sup>59</sup>

Não é o filósofo que tem o pensamento é o pensamento que precisa usar os personagens conceituais para se expressar. Dessa maneira, compreende-se que o que importa numa *anedota* não são os tipos sociais ou psicológicos de um filósofo, mas justamente os personagens conceituais que os habitam.

O rosto e o corpo dos filósofos abrigam esses personagens que lhes dão frequentemente um ar estranho, sobretudo no olhar, como se algum outro visse através de seus olhos. As anedotas vitais contam a relação de um personagem conceitual com animais, plantas ou rochedos, relações segundo a qual o próprio filósofo se torna algo de inesperado, e adquire uma amplitude trágica e cômica que ele não teria sozinho.<sup>60</sup>

Nesse sentido, a arte pode até fazer uso das contingências particulares à experiência vivida pelo artista, mas a instauração das sensações só é realmente efetuada por uma experiência qualitativa de outra natureza, por sua vez metafísica e impessoal, tal como o demonstramos. Portanto, nunca se deve confundir o material de expressão com a força que dele se apropria, que torna a matéria expressiva e que finalmente engendra uma composição artística. Deve-se invariavelmente acompanhar a relação recíproca entre *virtual* e *atual* para compreender o funcionamento da diferenciação propriamente artística que evoca o *possível*. Por conseqüência, a arte não se situa entre as categorias frívolas do *real* e do *imaginário*, ambas atreladas à uma visão dualista que leva em conta a existência

<sup>59</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

<sup>60</sup> Ibid.

irredutível de um sujeito e de um objeto e que leva necessariamente à interpretações representativas ou metafóricas. Afirmamos que a arte não representa nada: trata-se de uma realidade independente, o que não significa que tenha como essência seu comedido grau de atualidade, uma vez que o todo virtual e todo possível são irremediavelmente reais e até mesmo mais intensos e vitais, ainda que em sua virtualidade e possibilidade.

#### 4 CONCLUSÃO

*Juramento. – Não lerei mais nenhum autor que se percebe ter pretendido fazer um livro: mas somente aqueles cujos pensamentos se tornaram inesperadamente um livro.*

Nietzsche

No filme “Blow-up”, de Antonioni, acompanhamos a vida de um fotógrafo publicitário, ou seja, não se trata de um criador de imagens falsas, mas antes de um reproduzidor de imagens fracas. Em certo momento, ao revelar uma de suas fotos, percebe que fotografou por acaso um assassinato. Começa, então, a ficar obcecado: passa a ampliar constantemente a foto, pois acredita que capturou uma verdade, bastando um método apropriado para revelá-la. Entretanto, a vida segue num movimento incapturável, indivisível e ininterrupto. O corpo que ele fotografara nem mais está lá, são somente a sua câmera e seu modo de pensar que acreditam poder reter as coisas. Posteriormente, vai para um show de rock para procurar um amigo e não suporta aquela música. Seu desânimo contrasta com o fascínio do público que acompanha aquele movimento. Quando o guitarrista quebra seu instrumento e o lança no público, o fotógrafo, o homem dos falsos problemas, aficionado por capturar instantes da vida, se lança selvagememente na briga pela guitarra e a obtém para logo em seguida descartá-la... O que ele retém não resiste à fúria do tempo. No final do filme (aliás, uma das cenas mais belas do cinema), há um jogo de tênis praticado por mímicos em que acompanham uma bola fictícia com o olhar. O fotógrafo observa aquilo à distância: eis que a “bola” é lançada na sua direção. Os mímicos pedem que ela seja relançada para o jogo prosseguir. Ele, diante daquela bola infotografável, incapturável, é arrebatado pelo movimento. Abandona sua câmera, sempre ineficaz, e se curva para pegar a bola, para se lançar as forças, aos problemas. A propósito, a verdade não é inatingível em decorrência de uma deficiência das nossas faculdades imperfeitas ou de atrasos tecnológicos. Por mais que se amplie, por mais que se fotografe um instante, jamais se chegará à vida.

Quando a arte é tratada do ponto de vista do espectador, resta ao filósofo elaborar juízos estéticos que concernem unicamente à contemplação. Quando tem no sujeito um ponto de partida e no objeto um modelo, o único fim visado é

representar. Trabalha-se, nesse caso, com um corpo organizado, com funções bem constituídas e, entre as quais, a sensibilidade e suas pretensões cognitivas imperam no espírito. Relaciona-se com a arte de forma pessoal e busca-se inteligentemente por símbolos, logo ali onde só há imagens autônomas, qualidades puramente expressivas e signos livres de toda significação. Entretanto, eis que Deleuze instaura uma perspectiva imanente de se pensar a arte, capaz de alcançá-la em seu processo mesmo de individuação. Desloca-se, a partir de então, o eixo do problema estético e se elabora uma lógica das sensações. Assim, a questão se volta ao ato de criação, implica vitalidades não orgânicas, planos de composição, acontecimentos encarnados, territorializações e desterritorializações, enfim, toda uma nova máquina conceitual, compatível com a potência criadora propriamente artística. Aliás, como a arte é instauração de sensações, ela é necessariamente metafísica. Não designa simplesmente um tipo de atividade humana, seja considerada como acessória ou de natureza transcendente, mas está presente até mesmo no animal, quando este age esteticamente, de modo construtivista, isto é, sendo capaz de compor cores, gestos, cantos, cenários, sem a submissão a uma funcionalidade orgânica. A propósito, essa diferenciação qualitativa pode inclusive provocar a constituição de novos hábitos secundariamente, embora por essência e na origem trata-se de um puro ser de sensação.

A arte, portanto, desvia-se dos aprisionamentos que a vida orgânica impõe ao espírito. Trata-se do exercício pleno da liberdade metafísica. Desse modo, o artista não cria com seus fantasmas pessoais, suas lembranças, sua experiência vivida. Sua criação o ultrapassa, pois nem teve uma percepção na sua origem e sequer se destina a tal faculdade. O artista extrai compostos de perceptos e afectos das paisagens percebidas e das afecções ou sentimentos pessoais, criando blocos de sensações independentes. Essa ação implica dobrar-se ao Fora, uma vez que tudo o que interioridade se degrada pelas necessidades de sobrevivência, que produzem uma mediação com o mundo por relações de semelhança, analogia e identidade. O Fora é a exterioridade absoluta das relações – compõe-se por forças, cuja dinâmica força uma diferenciação incessante, a qual o artista prolonga ao criar. Segue-se disso que não há outra função para as circunstâncias históricas, sociais, pessoais do que servir de matéria para uma vontade criadora que ultrapassa qualquer condição pessoal, atingindo diretamente a Vida.



A arte cria mundos na ausência do homem, é produção de afectos e perceptos. Um problema estético que se deriva dessa afirmação é, sem dúvida, como se opera essa passagem ou experiência limítrofe entre presença e representação, Vida e vivido, impessoal e pessoal. Ainda, é preciso explorar a inevitável coexistência entre corpo, casa, universo, que torna possível dizer que uma obra não é um mero aglomerado material, mas remete ao infinito. Trata-se fundamentalmente do problema do enquadramento que implica um desenquadramento maior, ou seja, toda construção artística possui um sentido espiritual para o qual a matéria serve apenas de meio expressivo. Faz-se necessariamente uma delimitação sensível e técnica, porém, apenas na medida em que sua consistência apresenta-se virtualmente, por forças qualitativamente experimentadas. Ora, não se trata da estabilidade face ao caos que um hábito ou opinião é capaz de satisfazer, e sim de uma territorialização que obedece a leis puramente estéticas. Sendo assim, toda atualidade se faz necessária ao mesmo tempo que contingente, o que leva a arte ao estatuto de *possível*, nem atual, nem virtual.

O artista, na medida em que não participa dos hábitos instituídos, é visto frequentemente com desconfiança. Devido à sua estranheza para com o conjunto de semelhanças previstas, poderíamos até imaginá-lo sendo preso por um homem da lei, com o olhar carregado de valores estabelecidos. Impregnando o mundo por expectativas criadas por sua percepção, o guarda justificaria a prisão do artista da seguinte maneira: “Encontrei-o caminhando sem rumo. O lugar que ele descreve morar é impossível, assombroso. Verifiquei seus documentos e, na verdade, mora num lugar absolutamente diverso do descrito. Ao mencionar os vizinhos, parece descrever seres irrealis, com características fantasiosas. Da mesma forma, após verificações, nada do que foi dito bate com a realidade. Sua memória é fraca e pouco se lembra dos fatos, mas inventa histórias extraordinárias, sem pé nem cabeça. Todos os fatos nos levam a crer de que ou seja um criminoso ou, no máximo, um louco”. O homem que quer a verdade sempre verá o artista com desprezo ou pavor. Não há comunicação possível entre o homem e o artista. Quando Sileno, com seu conhecimento dionisíaco, é capturado pelo rei Midas, é obrigado a revelar seus ensinamentos. Com o olhar carregado de desprezo, Sileno mostra que não há acordo possível e o melhor para o homem é não ter nascido; já que nasceu, o melhor a fazer é querer morrer o mais brevemente. Da mesma forma,

os blocos de sensações se portam diante do homem como um monumento que nunca celebra um passado, não querem seu bem-estar, sua estabilidade ou seu prazer, mas antes querem que estes pereçam, olhando para o inatualizável dos acontecimentos. Os artistas produzem em vista de um novo homem, de um novo povo, sempre em devir.

## REFERÊNCIAS

- ALLIEZ, Éric. *Deleuze filosofia virtual*. São Paulo: ed.34, 1996.
- AMOR à flor da pele. Direção de Wong Kar-wai. França, Hong Kong: Block 2 Pictures, 2000. 1 DVD (98min), NTSC, son., color., legendado.
- ANTONIOLI, Manola. *Deleuze et l'histoire de la philosophie: ou de la philosophie comme Science-Fiction*. Paris: Kimé, 1999.
- ARISTOTLE, *The works of Aristotle*. London: Encyclopaedia Britannica, INC., 1952. v.1.
- BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Ed. Gallimard, 1978.
- BANDEIRA, Manuel. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- BARROS, Manoel. *Poesias completas*. São Paulo: Leya, 2010.
- BATAILLE, Georges. *Sur Nietzsche*. Paris, Gallimard, 1967.
- \_\_\_\_\_. *L'expérience intérieure*. Paris, Gallimard, 1954.
- BAYER, Raymond. *Historia de la estética*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- BERGEN, Véronique. *L'ontologie de Gilles Deleuze*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- BERGSON, Henri. *Cours I, II, III*. Paris: PUF, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Cours, IV: cours sur la philosophie grecque*. Paris : PUF, coll. Épiméthée , 2000.
- \_\_\_\_\_. *Correspondances*. Paris : PUF, 2002.
- \_\_\_\_\_, Henri . *La politesse et autres essais*, avec une préface de Frédéric Worms. Paris : Payot & Rivages, 2008. (coll. Rivages poche).
- \_\_\_\_\_. *Oeuvres*. Paris: PUF, 1991.
- BIANCO, Giuseppe (éd.). Gilles Deleuze, Georges Canguilhem. *Il significato della vita*. Lecture del capitolo III dell'Evoluzione creatrice di Bergson, avec une préface de Frédéric Worms, Milan : Mimesis, 2006.
- BLANCHOT, Maurice. *De Kafka A Kafka*. Paris: GALLIMARD, 1994.

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

\_\_\_\_\_. *L'Entretien Infini*. Paris:GALLIMARD, 1969.

\_\_\_\_\_. *L'Espace Littéraire*. Paris: GALLIMARD, 1988.

\_\_\_\_\_. *Le Livre à venir*. Paris: GALLIMARD, 1959.

BLOW UP: depois daquele beijo. Direção de Michelangelo Antonioni. Reino Unido, Itália: Metro, 1966. 1 DVD (111min), NTSC, son., color., legendado.

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

\_\_\_\_\_. *O Aleph*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1969.

BRAHAMI, F.. *Le travail du scepticisme*. Paris: PUF, 2001.

BRÉHIER, Émile, *Liberté et métaphysique*. Revue internationale de philosophie, Paris, n. 6, 1948.

BURCHELL, Graham. *Introduction to Deleuze*. London: Economy and Society, 1984.

BUYDENS, Mireille. *Sahara: l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: J. Vrin, 1990.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

O CÉU de Lisboa. Direção de Win Wenders. Alemanha, Portugal: Universal Pictures, 1994. (99min), NTSC, son., color., legendado.

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

DELEUZE, Gilles. *Le bergsonisme*. Paris: PUF, 1966.

\_\_\_\_\_. *Cinéma 1 :L'image-mouvement*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2 :L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

\_\_\_\_\_. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

\_\_\_\_\_. *Critique et clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.

\_\_\_\_\_. *Deux régimes de fous et autres textes*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

\_\_\_\_\_. *Différence et répétition*. Paris: PUF, 1968.

\_\_\_\_\_. *Empirisme et subjectivité*. Paris: PUF, 1953.

\_\_\_\_\_. *La logique de la sensation*. Paris: Éditions de la Différence, 1981.

DELEUZE, Gilles. *Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. *La philosophie critique de Kant*. Paris: PUF, 1963.

\_\_\_\_\_. *Le pli*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988.

\_\_\_\_\_. *L'île déserte et autres textes*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

\_\_\_\_\_. *Logique du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF, 1962.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Rio, 1976.

\_\_\_\_\_. *Péricles e verdi: a filosofia de François Châtelet*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

\_\_\_\_\_. *Proust et les signes*. Paris: PUF, 1964.

\_\_\_\_\_. *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1968.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie: t. I: L'anti-OEdipo*. Paris, Minuit, 1972.

DELEUZE, Gilles. *Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris: Éditions Minuit, 1980.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.

\_\_\_\_\_. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Éditions Minuit, 1991.

\_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

ESCOBAR, Carlos Henrique de (Org). *Dossier Deleuze*. Rio de Janeiro: Hólon Editorial, 1991.

FIZ, Simón Marchan. *Del arte objetual al arte de concepto: las artes plásticas desde 1960*. Madrid: Alberto Corazón, 1974.

FOCILLON, Henri. *Arte do ocidente*. Lisboa: Estampa, 1980.

FOUCAULT, Michel. *Ceci n'est pas une Pipe*. Montpellier: Fata Morgana, 1973.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche, Freud & Marx: theatrum filosoficum*. São Paulo: Princípio Editora, 1997.

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

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

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

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

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

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

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

LEMINSKI, Paulo. *Melhores poemas de Paulo Leminski*. São Paulo: Ed. Global, 1996.

O LEOPARDO. Direção de Luchino. Itália, França: Versátil, 1963. 2 DVDs (187min), NTSC, son., color., legendado.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

\_\_\_\_\_. *La matière chez Bérqson*. In: *Imagens da Imanência*. Rio de Janeiro: Ed. Autêntica, 2007.

\_\_\_\_\_. *Les lectures croisées de Deleuze: Spinoza, Nietzsche, Annales bergsoniennes III*. Paris: PUF Epiméthée, 2007.

- MONTEBELLO, Pierre. *Vie, monde et Individuation chez Deleuze et Simondon*. In: "*Vie monde et individuation*". Paris: Olms, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Vie et être chez Nietzsche*. Kairos, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Une axiomatique de l'individuation*, Cahiers philosophiques, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche, La volonté de puissance*. Paris: PUF, 2001
- NEGRI, Antonio. *Sur Mille Plateaux* in: *Chimeres*. Paris:1992.
- NIETZSCHE, Friedrich. *OEuvres philosophiques complètes*. Paris: Gallimard, 1967-1992.
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- PIERCE, Charles Sanders. *Écrits sur le signe*. Paris: Seuil, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PLAZAOLA, Juan. *Introducción a la estética*. Madrid: La Editorial Católica, 1973.
- PRIGOGINE, Ilya. *As leis do caos*. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O fim das certezas*. São Paulo: Ed. UNESP, 1996.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- RAJCHMAN, John. *The Deleuze connections*. Massachusetts: The MIT Press Cambridge, 2001.
- READ, Herbert. *História da pintura moderna*. São Paulo: Ed. Círculo do Livro, 1974.
- RODOWICK, David. *Gilles Deleuze's time machine*. Durham: Duke University press, 1998.
- SCHÉRER, René. *Regards sur Deleuze*. Paris: Kimé, 1998.
- SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier. 1989.
- \_\_\_\_\_. *Imagination et invention*. Paris: Editions de la transparence, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Ramos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- SIMONDON, Gilbert. *L'invention dans les techniques : cours et conférences*. Paris: Éditions du Seuil, 2005.
- \_\_\_\_\_. *The genesis of the Individual*. New York: Zone, 1992.

SIMONDON, Gilbert. *L'individu et sa genèse physico-biologique* : l'individuation à la lumière des notions de forme et d'information. Paris: PUF, 1995.

\_\_\_\_\_. *L'individuation psychique et collective*. Paris: Aubier, 1989.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. São Paulo: Cultrix, 1983.

\_\_\_\_\_. *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris: PUF, 1990.

SPINOZA, Baruch. *Ceuvres Completes*. Paris: Gallimard, 1954.

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon: a brutalidade dos fatos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TOLSTÓI, Lev. *A morte de Ivan Ilitch*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

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

ULPIANO, Claudio. *O pensamento de Deleuze ou a grande aventura do espírito*. 1998. 265 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1998.

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

\_\_\_\_\_. *O Universo, os Deuses, os Homens*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VERSTRAETEN, Pierre. *Deleuze, Gilles*. In: *Encyclopédie Philosophique Universell*. Paris: PUF, 1999.

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

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

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

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

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

\_\_\_\_\_. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

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

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



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

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