



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

Leonardo Francisco Amaral

**Gilles Deleuze e os Traços do Infinito**

Rio de Janeiro

2022

Leonardo Francisco Amaral

**Gilles Deleuze e os Traços do Infinito**



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

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

Rio de Janeiro

2022

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

D348    Amaral, Leonardo Francisco.  
          Gilles Deleuze e os Traços do Infinito / Leonardo Francisco Amaral. –  
          2022.  
          98 f.

          Orientador: Ivair Coelho Lisboa R.N. Itagiba Filho.  
          Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Insti-  
          tuto de Filosofia e Ciências Humanas.

          1. Deleuze, Gilles, 1925-1995 – Teses. 2. Infinito – Teses. 3. Tempo  
          – Teses. 4. Arte – Teses. I. Lisboa, Ivair Coelho. 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 tese, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Leonardo Francisco Amaral

## **Gilles Deleuze os Traços do Infinito**

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

Aprovada em 17 de fevereiro de 2022.

Banca Examinadora:

---

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

---

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

---

Profa. Dra. Maria Helena Lisboa  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

---

Prof. Dr. Luame Cerqueira  
Universidade Santa Úsula

---

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

Rio de Janeiro

2022

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Ivair Coelho, por realçar os possíveis na Filosofia.

Ao Luame Cerqueira e à Bia Antunes, pelo ar fresco no pensamento.

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

Henri Bergson, *A Energia Espiritual*

## RESUMO

AMARAL, Leonardo Francisco. *Gilles Deleuze e os Traços do Infinito*. 2022. 98 f.  
Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas,  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

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

Palavras-chaves: Deleuze. Infinito. Tempo. Bergson. Espinosa. Arte.

## ABSTRACT

AMARAL, Leonardo Francisco. *Gilles Deleuze; Traces of the Infinite*. 2022. 98 f.  
Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas,  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

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

Kew-words: Deleuze. Crystal. Time. Bergson. Spinoza. Abstract machine.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	08
<b>1 DA METAFÍSICA ÀS SENSações</b> .....	13
1.1 <b>Movimentos, corpos e Imagens</b> .....	13
1.2 <b>A pintura, o diagrama e o infinito atual</b> .....	39
1.3 <b>O cinema e o plano de variação universal</b> .....	47
<b>2 DA ÉTICA AO CONSTRUTIVISMO</b> .....	63
2.1 <b>Ética, multiplicidade e máquinas abstratas</b> .....	63
2.2 <b>Corpo sem órgãos e Plano de Consistência</b> .....	73
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	88
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	94

## INTRODUÇÃO

Gilles Deleuze pensa e experimenta a filosofia como uma potência infinita, cujas obras não poderiam ser jamais determinações de um Eu, sendo, antes, expressões de uma indisfarçável multiplicidade<sup>1</sup>. De partida, são os encontros que um filósofo faz em seu percurso, os diálogos e as intersecções que ele entretém com os autores aliados, permitindo que diferentes vozes falem através de sua obra. Porém, de uma forma bem menos aparente, são também as atividades subterrâneas, os abalos e deslizamentos que ocorrem, sobretudo, no encontro com potências criadoras de outra ordem, que vêm reformular a imagem e o propósito que uma filosofia se dá, sua maneira de consistir e de se colocar no mundo, “sua terra” e “seu direito”<sup>2</sup>. Dizemos, assim, que a filosofia é uma multiplicidade, mas, ainda, que isto se exprime de diversas maneiras: além da natureza heterogênea e fractal do conceito, cuja fabricação envolve sempre componentes de outros conceitos e histórias variadas; a terra que lhes dá sustentação é uma terra móvel, que não forma uma unidade fechada, de fronteiras bem definidas. É, antes, o traçado de movimentos infinitos, movimento instantâneo de ida e vinda, que constitui o plano filosófico com suas dobras, curvaturas e interferências, trazendo à filosofia sempre uma nova matéria, capaz de assegurar-lhe a consistência, ao mesmo tempo em que a relança em tortuosos desvios. Se, por um lado, os conceitos não escondem suas trajetórias de constantes reajustes e modulações, bem como a trama de ressonâncias e tensões junto aos conceitos vizinhos; de outro, o plano nos exige uma análise que é mais sutil, porém, não menos importante. Afinal, muito além de meros acidentes que viriam a se somar ou a alterar o suposto “curso natural” de uma obra, os desvios na trajetória de um pensador constituem as fronteiras, sempre móveis, os limiares de potência, e, até, a rigorosa condição do pensamento.

Tendo em vista a bibliografia de Gilles Deleuze, não raro, tende-se a enxergar na dedicação à história da filosofia uma etapa inicial ou forma de preparo para um

---

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

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

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

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

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

p.78). Tanto acontece que uma potência de repetição se desprende de obras que, por si só, constituem já todo um universo, mas que, em seus horizontes absolutos, assumem uma inegável cumplicidade, remetendo-nos às grandes visões da filosofia num movimento que não precisa repousar sobre premissas sólidas, já que encontra consistência na troca imediata - lampejo, clarão - que caracteriza seus limiares imanentes. É que não há pensador, ao menos de interesse, que não traga consigo a marca do visionário, os olhos vermelhos do espírito, e que não dê à filosofia uma nova imagem, que se constitui antes pela carga de luz, de intensidade e de movimento, do que pela forma, exatidão ou fixidez. De modo que se na filosofia não há limites exteriores, resta apenas a questão do quanto o pensamento é capaz de se embater com o caos, resguardando o infinito; e, o tanto que a quase sempre frágil saúde do filósofo é capaz de suportar as visões que o acometem. Como não há nada além de potências, de afetar e de ser afetado, de pensar e de agir; os movimentos, ou as linhas que constituem os planos da filosofia, lisos, porém, irregulares, acidentados, esburacados, como que visitados constantemente por tempestades de raios; não diferem dos traços que retratam o filósofo.

Pode-se invocar um gosto pela “superfície dos sentidos” à maneira estoica, ou uma suposta perversão transfiguradora como inclinação pessoal de Deleuze, na tentativa de se explicar leituras que atravessam as obras buscando sempre aquilo que escapa numa linha molecular ou cósmica? Mas todas essas razões permanecem excessivamente formais, ou mesmo intencionais, pelo fato de não atingirem exigências vitais ou pré-filosóficas. Com efeito, raramente se percebe as regiões fronteiriças pelas quais se deslocam problemas de natureza filosófica. Quase nunca se compreende, com a devida importância, a aproximação da filosofia com outros universos, como o das artes, em seu perpétuo movimento de “volta-se para”, que afeta seu Ser e torna-o sempre outro<sup>3</sup>; e a cada vez que a fórmula “criar conceitos” é invocada, é apenas para que seja novamente rebatida sobre o plano intelectual. Ora, que a filosofia trabalhe com conceitos não é, evidentemente, novidade digna de

---

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

ratificação. A ênfase, aqui, está na afirmação da necessidade de sua criação, bem como de sua natureza processual, que deve se aproximar de uma arte das perspectivas e do sentido (como já nos mostrava Nietzsche), ao passo que se afasta dos campos da significação e da significância: nem a eternidade da metafísica, nem o sedentarismo transcendental<sup>4</sup>. Nesse sentido, uma relação criadora com o pensamento nada tem a ver com a pretensão autoral, tendência ocidental, obsessiva e estagnante. E não se pode reforçar suficientemente o caráter impessoal do plano de consistência, que se move como a grande correnteza de onde se levantam os conceitos como vagas: afinal, sem a arte de traçar um plano, conservando seus movimentos infinitos, como não reproduzir um pensamento do estático? Como não recair na tentação de uma nova e ainda mais sofisticada substancialização, um novo centro de poder para o pensamento, seja num polo subjetivo ou objetivo, particular ou universal? Sem o plano de imanência, como evitar que a filosofia relance o transcendente como mera representação do firmamento ou do absoluto, aproximando-se das religiões e dos dogmas, privando-se de seus traços mais vitais, de suas forças mais artísticas, e até de seus gritos de guerra? Como evitar que o filósofo encarne demasiadamente seus disfarces, permitindo que se petrifiquem e se perpetuem as máscaras de funcionário público, homem do bom senso, ou sacerdote?

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

---

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

que conduz o pensamento<sup>5</sup>. Mesmo a composição e os signos a-significantes da arte, há muito se insinuam sobre o plano filosófico, o plano de imanência, proliferando os desvios e as curvaturas que vão tomando o lugar de todo fundamento absoluto e inclinação pessoal. Afinal, compor, construir, criar, exige sempre o traçado de uma consistência no seio do movimento, e, em certos momentos, é verdade, mesmo frente ao caos, colocando-se a trabalhar incessantemente para que não seja interrompido, fazendo-se um movimento infinito “de direito”, ou melhor, um movimento ou um traço do infinito. Como veremos, é simplesmente esta a natureza do plano de consistência, já que não há nada mais simples e ao mesmo tempo aterrador do que um movimento que não cumpre metas pré-estabelecidas, sem finalidade ou ponto de chegada, buscando apenas seu processo, potencializando-se através da efetuação de novas conexões, encontros e achados, no decorrer de seu percurso; como nos mostra Kafka neste pequeno conto:

A partida

Ordenei que tirassem meu cavalo da estrebaria. O criado não me entendeu.

Fui pessoalmente à estrebaria, selei o cavalo e montei-o. Ouvi soar à distância uma trompa, perguntei-lhe o que aquilo significava. Ele não sabia de nada e não havia escutado nada. Perto do portão ele me deteve e perguntou:

– Para onde cavalga, senhor?

– Não sei direito – eu disse –, só sei que é para fora daqui, fora daqui. Fora daqui sem parar; só assim posso alcançar meu objetivo.

– Conhece então o seu objetivo? – perguntou ele.

– Sim – respondi – Eu já disse: “fora-daqui”, é esse o meu objetivo.

– O senhor não leva provisões, disse ele.

– Não preciso de nenhuma – disse eu. – Essa viagem é tão longa que devo morrer de fome se não receber nada no caminho. Nenhuma provisão pode me salvar. Por sorte esta viagem é realmente imensa.

---

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

## 1 DA METAFÍSICA ÀS SENSAÇÕES

### 1.1 Movimentos, corpos e imagens

Pouco a pouco, somos convidados a adentrar um campo povoado unicamente por sensações, no qual imagens e corpos talvez não passem de herdeiros demasiadamente tardios de fulgurações primeiras: forças que não se deixam estratificar. A sensação se confunde, assim, com a necessidade de uma redescoberta dos corpos e das imagens no âmago de um impulso criador; uma vez que estes se caracterizam por uma existência por demais ambígua, e a depender do sentido em que são tomados, apresentam-se desconectados dos movimentos que os precedem, tendendo a se acomodar excessivamente na ordem dos estratos, no mundo do estabelecido. Por isso, para além dos termos dados, será preciso aprender a cultivar e a se compor com linhas de natureza bastante peculiar, linhas que diríamos infinitas, e que percorrem toda a Terra, furtando-se tanto aos obscuros centros de automatismo orgânico, onde se instala o esquema sensório-motor, quanto aos muros brancos do juízo e seus regimes de signos, onde imagens se deixam formalizar segundo uma ordem sempre variável e equívoca. Será preciso submeter as formas fixas, à serviço da percepção, a uma nova tensão, ainda que à força de caos e de catástrofes, para que se possa entrever a vida inerente às imagens, devolvê-las ao movimento. É verdade que tais visões, tais intensidades, não podem ser inteiramente compreendidas, nem dominadas, mantendo-se refratárias aos avanços lentos e graduais de um programa, habitando somente limiares e zonas de vizinhança, onde as linhas que fazem contorno se rendem aos turbilhões de Van Gogh, produzindo homens-girassóis, núpcias anti-natura, horizontes indiscerníveis. Daí, a importância de um diagrama, cuja natureza é temporal e aberta, e de uma cartografia dos circuitos, mais do que de um mapa dos estados de coisas.

Por todas essas razões, pensar por sensações será sempre uma rara conquista, constituindo ao mesmo tempo a força e a singularidade dos artistas, distinguindo-os radicalmente daqueles cujas atividades se definem pela manipulação de termos dados, encerrados na impotência da realidade, como nos casos da publicidade e da comunicação. Certamente, corpos e imagens são pontos de partida bastante vagos, distinções até impróprias, já que, no limite, haveria mesmo uma maneira pela qual os corpos se passam por imagens, e as imagens por corpos. Afinal,

seria o corpo forçosamente um conteúdo frente ao qual a imagem servisse sempre de forma de expressão? Ou formariam conteúdo e expressão uma relação muito mais animada de paradoxos, cada qual contendo sua própria forma e substância, isto é, ambos dotados de corporeidade e signo, parti-signos que já não respondem a correspondências bem estabelecidas? São questões incômodas, que instauram uma reviravolta em premissas e pressupostos tradicionais, fazendo com que os termos implicados sofram profundas variações de natureza: corpos que já não se definem pelo conjunto de “matérias formadas”, supostamente constituintes de uma realidade concreta na natureza; imagens que já não se deixam reduzir a representações acessórias, destinadas a um sistema de orientação no mundo<sup>6</sup>.

Não haveria espaço para explicações que remetessem esta ou aquela questão estritamente ao bergsonismo ou a uma inspiração spinozista; podendo-se distinguir, a princípio, duas grandes críticas: ao sistema de juízo, e ao mecanismo da percepção; implicadas numa redescoberta do corpo, e das imagens. Muito cedo, porém, seguimos por uma multiplicidade de problemas que não podem avançar senão por um movimento recíproco, ainda que de maneira “enviesada”, isto é, em sentidos distintos de acordo com cada intuição filosófica. Acontece que os fins do entendimento não deixam de envolver um conhecimento imaginativo, com afecções que lhe servem como forma de expressão, fornecendo verdadeiros “vetores” para os delírios do homem; ao passo que a esquematização do aparelho sensório-motor conta com uma inteligência que condiciona seu conteúdo “movente”, por assim dizer, recebida na forma de estímulo, de vibração. Em cada caso, tem-se a irredutibilidade de problemas singulares; mesmo assim, operam-se rupturas e transformações que não deixam de avançar com belas e curiosas ressonâncias, sobretudo, no que tange à superação da tradicional relação entre essência e aparência, ou, melhor dizendo, entre conteúdo e expressão. No caso de Spinoza, isso se mostra com muita força.

Sabe-se que Deleuze atribui ao livro da *Ética* uma profunda teoria dos signos, de forma que a obra excede a perspectiva das noções comuns (conveniência das

---

<sup>6</sup>Não apenas a tese de individuação, no pensamento de Spinoza, como veremos, rejeita qualquer hilemorfismo. Como a descoberta de um plano imagético para lá da percepção humana, ou natural, é uma das grandes novidades de *Matéria e Memória*. Essa tese, como mostra Deleuze, efetua-se concretamente com advento da imagem cinematográfica, que materializa a imagem-movimento para além do sujeito senciente.



relações características entre os corpos), empreendendo, com igual importância, uma renovação das formas de expressão – como se o livro trabalhasse secretamente com o objetivo de transformar o leitor diretamente em sua “maneira de ver”. Ou seja, se por um lado a *Ética* constitui o grande grito contra a moral e sua hierarquia - segundo a qual o corpo, acometido pelas paixões e responsável pelos equívocos provenientes dos sentidos, deve ser submetido às razões da alma - ela não deixa de avançar por problemas que concernem igualmente à expressão, uma vez que não haverá liberação das potências do corpo sem que a habitual sistematização de signos seja também superada.

É, pois, por um único movimento que chegaremos, se for possível, a captar a potência do corpo para além das condições dadas do nosso conhecimento, e a captar a força do espírito, para além das condições dadas da nossa consciência (Deleuze, 2010, p. 89 )

Como nos mostra Deleuze, mesmo o denominado “método geométrico” de Spinoza está mais próximo de uma geometria projetiva e animada de imagens abstratas, à maneira de Desargues, que de uma geometria euclidiana, como aquela de Descartes e Hobbes, referindo-se, portanto, menos a analogias entre estruturas sólidas do que a uma espécie de coesão entre figuras abstratas<sup>7</sup>. Também a definição do primeiro gênero de conhecimento se caracteriza por uma clara impotência da “visão”, num sentido amplo e abstrato, mais do que por uma deficiência do intelecto, num sentido estrito e cognitivo; e mesmo que os exemplos citados nos remetam de alguma forma a exemplos clássicos do racionalismo e às ilusões dos sentidos (as distorções perceptivas do sol à distância, ou de um galho submerso), o problema já se encontra inteiramente deslocado em função do uso que a consciência faz de tais impressões. Em cada caso, a grande ilusão residirá sempre na tendência inerente à consciência em “tomar os efeitos pelas causas” (a “ilusão de finalidade” tem um caráter claramente retroativo), jamais nos sentidos ou nas impressões elas mesmas.

---

<sup>7</sup>É um dos temas do texto “Spinoza e as Três éticas”, de *Crítica e Clínica* (Deleuze, p.160, 1997). Deleuze faz uma referência a um estudo Yvonne Toros: *Spinoza et l'espace projectif*.

Em Spinoza, tudo se encaminha de forma a inocentar o corpo, uma vez que o próprio “corpo conhecido” é objeto de uma grande ilusão. Mas, justamente, esta ilusão é também o produto de uma notável incapacidade de *ver* que acomete a espécie humana. Sendo assim, nas leituras mais recorrentes da *Ética*, os equívocos se acumulam: acredita-se partir das ideias de Deus e de seus atributos mais gerais, como parte de uma manobra de retificação intelectual; quando, na verdade, o que se apresenta, desde o início, é uma nova perspectiva, um novo plano, que traz consigo as concepções cinéticas de corpo e suas séries de composições, rompendo com os limites da teoria cartesiana, sobretudo no tocante a uma substância de caráter fortemente estático. O que vemos é a inauguração de uma nova imagem da filosofia, de natureza prática, afirmadora das potências e dos modos, em detrimento da substância e de sua lógica atributiva.

No bergsonismo, isso não é diferente. No que se refere à inauguração de uma nova forma de se fazer filosofia, deparamo-nos, uma vez mais, com uma injustiça, ou, para usar as palavras de Deleuze, com um “mal entendido histórico” a ser desfeito<sup>8</sup>. Conta-se que, certa vez, à Châtelet e a outro amigo, que em razão de uma posição “materialista-marxista” mantinham reservas em relação à Bergson, atribuindo-o um espiritualismo ultrapassado, Deleuze fez a seguinte advertência: “(...) não se enganem, vocês não leram direito. É um grande filósofo”, mostrando-se decepcionado (Dosse, 2010, p. 89). Por outro lado, admirava os artigos de Jean Hyppolite dedicados ao filósofo, compactuando da mesma tendência a ressaltar, na obra, uma natureza ontológica em detrimento da dimensão psicológica. É nesta mesma direção, portanto, que devemos compreender a priorização dada por Deleuze, em *bergsonismo*, à introdução de *Matéria e Memória*. Tratando-se, em parte, da “função polêmica” de um livro, que surge para dissipar as baixas interpretações que aproximam a filosofia de Bergson de um elogio à interioridade, bem como qualquer leitura conservadora que queira fazer da matéria e do atual, fontes definitivas e substanciais de ilusões, com a intenção de torna-los traços meramente negativos de sua filosofia. Reiteradamente, em *Bergsonismo*, mas também em *Cinema 1: A Imagem-movimento*, e em *O que é a filosofia?*, Deleuze insistirá na importância desta passagem, como expressão de uma

---

<sup>8</sup>“Quando se deve escrever um livro? 1. Quando se acredita que os livros sobre o mesmo tema ou sobre um tema próximo incorrem em uma espécie de erro global (função polêmica do livro); 2. Quando se acredita que algo de essencial foi esquecido sobre o tem (função inventiva); 3. Quando se julga capaz de criar um novo conceito (função criadora)”– (Dosse, 2010, p. 100)

visão bergsoniana que atesta para um impulso criador capaz de alcançar todos os graus da duração, estendendo-se até o último limite da matéria, ao passo que traça um plano de consistência: a afirmação da identidade absoluta desta, com o movimento e com a imagem.

Chegaremos a estar maduros para uma inspiração espinosista? Aconteceu com Bergson, uma vez: o princípio de Matéria e Memória traça um plano que corta o caos, ao mesmo tempo movimento infinito de uma matéria que não para de se propagar e a imagem de um pensamento que não para de fazer proliferar por toda parte uma pura consciência de direito". (DELEUZE, 1993, p. 66)

Tal qual Bergson, Deleuze é profundamente tocado pela ideia deste mundo inusitado, no qual imagens existem “em si”, e não mais em função de um sujeito senciente. No curso dedicado à pintura, assinala o quanto esta ideia parece guardar estranhas ressonâncias com aquela uma vez pensada por Cézanne: “mundo sem testemunhas”, “desabitado e anterior ao homem”, “paisagem deserta”. Mas, naturalmente, surgem daí questionamentos e obstáculos de todos os tipos, sobretudo, provenientes dos hábitos imperialistas da consciência humana: como explicar essa “ausência do homem”, isto é, como afirmar que haja o aparente sem o observador? Como afirmar esta visibilidade sem olho? Com efeito, através de uma crítica, isto é, negativamente, já se pode remontar os mecanismos da percepção, as operações do intelecto, e os artifícios da linguagem, de modo a revelá-los antes como resultados secundários em relação a seu próprio uso, do que como realidades concretas, capazes de “fundar” uma terra.

(...) Quer se trate de movimento qualitativo, de movimento evolutivo ou de movimento extensivo, o espírito dispõe-se de modo a tomar aspectos estáveis da instabilidade. E desemboca, assim, como acabamos de mostrar, em três espécies de representações: primeiro, as qualidades, segundo, as formas ou

essências; terceiro, os atos. A essas três maneiras de ver correspondem três categorias de palavra: os adjetivos, os substantivos e os verbos, que são os elementos primordiais da linguagem. Adjetivos e substantivos simbolizam, pois estados. Mas o verbo por sua vez, se nos ativermos à parte iluminada da representação que ele evoca, no fundo também exprime estados (BERGSON, 1995, p. 328).

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

Pressentimos que os movimentos relativos, ou linhas de segmentaridade, mediados pela percepção e pela inteligência, são secundários em relação a movimentos, ou linhas, que os ultrapassam infinitamente. Todavia, num sentido físico e ontológico: como, e com que direitos, afirmar positivamente a existência de um plano anterior ao homem? Como conceber esta estranha condição de imagens autônomas, movendo-se livremente, sem qualquer resistência, sem qualquer desperdício? Enquanto as imagens não se distinguem da matéria, e a matéria não se distingue dos movimentos, o mundo permanece fora dos eixos, descentralizado, sem horizonte fixo, sem direita, e sem esquerda: tem-se, simplesmente, a existência de um plano espaço-temporal de universal variação<sup>9</sup>. Persiste, contudo, a questão: com que direito? Ora, à parte de um centro perceptivo, tal plano só se explica positivamente pela luz. É a própria identidade da matéria e da luz que explica a identidade da matéria, do

---

<sup>9</sup>O quarto capítulo de *A Imagem-movimento* investiga a concepção desse plano pré-individuo de universal variação; bem como as variedades da imagem.

movimento, e da imagem. *Ou seja, se, para Bergson, o universo aparece para si mesmo, é porque ele próprio é luminoso.* Deleuze mostra o quanto esta afirmação perigosa coloca sua filosofia numa posição bastante singular, ao mesmo tempo distinta daquela da tradição escolástica, bem como das ideias da fenomenologia (que se estabelecia na França), uma vez que ambas situavam a luz na esfera das qualidades humanas<sup>10</sup>, isto é, no âmbito da consciência, e não da natureza. O fato é que, para Bergson, é evidente que uma percepção, e mesmo um intelecto, não possam se constituir por um caráter nem luminoso, nem afirmativo. Ao contrário, o que possibilitará a formação de um centro em meio a imagens que não cessam de reagir umas sobre as outras em todas as suas faces, difundindo-se em todas as direções será, antes, uma tendência a conter a luminosidade, a reter o movimento, que, anteriormente, transitava sem amarras.

Assim, indissociáveis dos corpos, inseparáveis das imagens, movimentos infinitos compõem nossa primeira paisagem: o plano de universal variação prescinde de sujeitos e centros perceptivos, sendo composto apenas pelos traços intensivos, e pela luz universal, que constituem seus horizontes absolutos. Com efeito, no tocante aos movimentos, Bergson não se conformará jamais com um sistema de relatividade, descobrindo um processo de diferenciação absoluto, de alteração de natureza, e, conseqüentemente, tanto irreduzível ao deslocamento de móveis, quanto indivisível em etapas sucessivas. Acontece que, por força dos hábitos, encontrarmo-nos cercados de ilusões por todos os lados. Tendemos a acreditar, por exemplo, que um móvel possa se deslocar sobre um pano de fundo inteiramente estático, o que é concretamente impossível. Aderimos permanentemente a sistemas que são meramente ilustrativos, isto é, válidos somente em condições ideais, controladas ou pré-determinadas. Iludimo-nos com este mundo artificial e imaginativo, gerado em função do conjunto de ações potenciais que destacam objetos desenhados grosseiramente, como aglomerações de pontos de interesse, que deixam escapar sua

---

<sup>10</sup>Neste mesmo capítulo de *A Imagem-movimento*, Deleuze assinala que apesar de toda sua pretensão em renovar o pensamento filosófico, a fenomenologia, ao menos nesse ponto, não se distingue da tradição filosófica senão por aproximar a consciência da percepção, concebendo-a ainda como uma espécie de lanterna, ou de feixe luminoso, através da qual os objetos seriam apreensíveis (haja vista a fórmula “toda consciência é consciência de alguma coisa”); enquanto a tradição filosófica fazia das representações e do intelecto, mais especificamente, uma luz central (lâmparina), destinada a se expandir progressivamente, de forma a garantir um conhecimento seguro e demonstrativo.

vibração e realidade interiores. A ilusão é tão profunda, que mesmo em nossa vida psicológica, em nossa experiência mais íntima, temos a atenção atrelada a perfeitos equívocos: somos levados a pontuar uma alternância de estados distintos, quando o que se passa realmente é o desenrolar de uma mudança contínua, absoluta, e imperceptível. Simplesmente, nos momentos em que a transformação se torna grande o suficiente para exigir do organismo uma nova atitude, e, da inteligência um novo raciocínio, é que elas ganham o destaque de nossa atenção, mantendo-nos numa espécie de perfeita conformidade com os limites de nossa ignorância. Todavia, para Bergson, não bastará denunciar a ilusão e a natureza inapreensível dos movimentos, postura que, aliás, não o distinguiria muito de uma série de pensadores que, anteriormente, já trataram do problema dos limites do conhecimento humano. Deleuze mostra como a maneira com que Bergson coloca o problema já oferece à filosofia uma nova direção, abrindo caminho para a construção de um método elaborado, capaz de - voltando-se contra a tendência habitual da inteligência - atingir o real de forma imediata. Assim, num primeiro momento, caberá à intuição, enquanto método, dissipar as ilusões e agrupamentos grosseiros da inteligência e da percepção, tornando o pensamento apto a entrever as articulações do real, isto é, a reencontrar as diferenças de natureza, ali, onde a própria vida se diferencia.

Mas se todo grande autor não pode evitar que sua obra seja alvo de baixas interpretações, no que se refere à obra de Bergson, o perigo parece ir no sentido de se suprimir, ou de se negligenciar, exatamente esses temas: a afirmação de uma vida inerente à matéria (claramente expressa na ideia de “vibração”, sem a qual o conceito de “sensação” não seria sequer possível); mas, também, a problemática de um “monismo reinstaurado”, coexistente aos múltiplos graus da duração. É comum aos dois problemas o fato de reforçarem o posicionamento de uma filosofia não hierárquica e avessa ao transcendente. São visões de uma imanência reencontrada, que restituem os direitos dos movimentos infinitos e efetuam um plano de consistência para a filosofia. Afirmá-lo, ainda uma vez, extraindo as consequências até o limite, eis a “necessidade monstruosa” do retrato de um filósofo<sup>11</sup>: “era preciso passar por toda

---

<sup>11</sup>Em *O Espírito do Zen*, Allan Watts conta que, na presença de discípulos, os mestres Zen frequentemente faziam referência uns aos outros se utilizando de expressões desconcertantes, e até vulgares, como “saco de batatas podres”, ou coisas do tipo. Era típico do Zen: o humor, o gosto pelo paradoxo (o Koan), bem como a aversão à escolástica.

espécie de descentramentos, deslizes, quebras, emissões secretas que me deram muito prazer” (DELEUZE, 1996, p.14); donde, muito provavelmente, se devem as censuras dirigidas a *Bergsonismo*:

“E hoje tem gente que morre de rir acusando-me por eu ter escrito até sobre Bergson. É que eles não conhecem o suficiente de história. Não sabem o tanto de ódio que Bergson no início pôde concentrar na Universidade francesa, e como ele serviu – querendo ou não, pouco importa – para aglutinar todo tipo de loucos e marginais, mundanos ou não” (DELEUZE 1996, p.15).

Deleuze faz ainda uma observação curiosa: “Sabemos que Bergson invoca as operações conjugadas da necessidade, da vida social e da linguagem, da inteligência e do espaço (...) *Mas isso não é o mais importante: a utilidade não pode fundar o que a torna possível*” (DELEUZE, 1999, p.98). Perguntamo-nos o que faz com que a crítica não possa partir da ideia de utilidade, tampouco do atual ou da matéria? Um risco de precipitar o pensamento novamente num falso problema? Poderiam traços negativos de uma filosofia, se mal colocados, restabelecerem o transcendente de forma a interromper seus movimentos? É que, no plano de imanência, os movimentos encontram-se misturados, de tal maneira que um traço positivo relança um negativo, e vice-versa. Assim como na imagem clássica do pensamento a guerra contra as paixões, ou contra o erro, incitam uma vontade de verdade e de juízo; um deslocamento do problema que passe a colocar em questão a bobagem, e a idiotia, mais do que o erro, já trará consigo uma lógica das potências, ou uma busca por precisão, que afastará a filosofia moderna da imagem de uma verdade transcendente. Na realidade, a matéria, tal qual a imagem, constituem, antes, traços ambíguos do que negativos no plano de imanência de tais filosofias, de tal maneira que tudo depende da perspectiva através da qual o problema é colocado, exigindo-se algo a mais do pensamento, para além do que nos foi dado (enquanto quê?): “É de se notar que a matéria opera uma espécie de vaivém entre as duas, ora ainda envolvida na multiplicidade qualitativa, ora já desenvolvida num esquema métrico que a impele para fora de si mesma” (DELEUZE, 1997, p.168). Vem daí, também, a noção de que, na

filosofia, é preciso fazer com que o problema já comece pelo meio, como condição de que os termos estejam submetidos a um excesso que transborde a quaisquer definições ou funções formais, como ocorre no sobrevoo dos componentes do conceito. Em outras palavras, o pensamento requer, no mínimo, o problema de um agenciamento, como as funções não formais e os continuums de intensidades de uma máquina abstrata, na sua complexa relação com os estratos.

Em Bergson, trata-se, sempre, de *um único e mesmo movimento que possui, todavia, dois sentidos distintos, ora contraindo-se no espírito, ora dilatando-se na matéria*. Há, efetivamente, uma ruptura com o dualismo, não se tratando de colocar quantidade e homogeneidade de um lado, e qualidade e heterogeneidade de outro; de modo que, com frequência, encontram-se, na obra, expressões que designam precisamente este processo, tais como “fluxo heterogêneo”, ou “uno-múltiplo”. Todavia, sob o risco de cairmos num abstracionismo, ou numa associação vazia dos contrários, que o próprio Bergson denunciava, devemos, sobretudo, mostrar *como*, ou seja, de que maneira tais movimentos se efetuam, na instauração de um plano na imanência. E, em seu aspecto mais concreto, a superação do dualismo passará justamente pelas vibrações na matéria, isto é, por uma vida contida na matéria; ao passo que a sensação – da mesma forma para Deleuze – se encontrará implicada neste movimento que trabalha diretamente nos “traços ambíguos” do plano, devolvendo o finito ao infinito, e, definindo-se pela contração de trilhares de vibrações numa superfície receptiva, extraindo-se diferenças de natureza, num movimento que atravessa os extremos da duração, indo-se do tempo à matéria, e, da matéria ao tempo: um lampejo que invade os extratos liberando a vida, ali, onde ela estava bloqueada<sup>12</sup>.

É por isso que o empirismo bergsoniano é radical, distinguindo-se da parcialidade que envolve as teorias tradicionais de tal corrente filosófica. Empreende uma tese inédita que dissolve a separação entre aparência e essência, entre parte e todo: diante de uma percepção pura, o universo pode ser assimilado a uma espécie de consciência latente, impessoal e sem sujeito. *Além*

---

<sup>12</sup>Gilles Deleuze, *Bergsonismo*, p. 58



*disso, em todos os níveis, não pode ser separado de suas modificações irreversíveis que perpassam até mesmo a matéria mais aparentemente sólida e fixa: há em seu íntimo toda ordem de oscilação, vibração, ondulação e alteração energética. Todo movimento descrito vai, em última instância, converter-se na mobilidade mais real e metafísica, aquela que não admite repouso, que é variação qualitativa infinitesimal, impregnada de espiritualidade, ou seja, exprimindo mais uma virtualidade do que uma propriedade.* Ainda, tal instabilidade originária, ao invés de produzir caos e aniquilamento de possibilidades, é responsável pela criação ininterrupta que caracteriza a vida, esse reino não-linear, onde a indeterminação é uma positividade. (Gomes, Ana 2013. P.81, grifo nosso)

Tudo se passa como se a exemplo do que é exposto no terceiro capítulo de *Filosofia Prática*, intitulado *A Evolução de Spinoza*, Deleuze encontrasse na novidade apresentada a partir de *Matéria e Memória* (1896) e desenvolvida até o conceito de “impulso vital” em *A Evolução Criadora* (1907), uma “evolução de Bergson”. A constância de tal elogio nos mostra a importância desta passagem, considerada uma verdadeira renovação do problema encontrado em *Dados Imediatos* (1889): “Daí a importância de Matéria e memória: o movimento é atribuído às próprias coisas, de modo que as coisas materiais participam diretamente da duração, formam um caso limite de duração. Há superação de Os dados imediatos: o movimento está tanto fora de mim quanto em mim; e o próprio Eu [Moi], por sua vez, é tão-somente um caso entre outros na duração”. Contudo, tal avanço, ou superação, não se exprime de modo algum por um grau maior de complexidade na relação entre novos elementos, ou conceitos. De modo que nos resta questionar: segundo Deleuze, o que muda? Na realidade, trata-se de uma mudança de *enfoque*, isto é, uma transformação que é tão mais sutil quanto trabalha no limite para o qual tendem todas as investigações. Ora, é o próprio “alvo” da filosofia que muda. Testemunha-se, conjuntamente, os traços de uma expressividade cada vez mais poética, mística, e, até, musical (a reconhecida beleza dos textos de *A Evolução Criadora*). A busca por uma nova imagem da filosofia não se distingue de uma linha de fuga capaz de deslizar por “entre” os estratos, afastando o pensamento dos hábitos da inteligência, que a fazem atribuir, sempre, demasiada importância ora ao sujeito e ao entendimento, ora à eternidade metafísica,

sustentadas num ponto de vista que é o da própria imobilidade. E as disputas entre as escolas pelo terrível direito de “sobrecodificar o mundo”, não refletem mais do que tais tendências dualistas, seus posicionamentos mais reativos do que radicais, seus interesses psicossociais, acadêmicos ou não. Através da afirmação de uma identidade matéria-movimento-imagem, Bergson dissipava, enfim, o falso-problema na forma de uma dicotomia, que se instalava na filosofia, com o desacordo entre o idealismo e o materialismo. A retomada da questão numa perspectiva esclarecedora, dirá Bergson, é tão intuitiva, quanto pré-filosófica: "colocamo-nos no ponto de vista de um espírito que ignorasse as discussões entre filósofos. Esse espírito acreditaria naturalmente que a matéria existe tal como ele a percebe; e, já que ele a percebe como imagem, faria dela própria uma imagem." (Bergson, 1999:2 \*) Em Bergson, diz-se que o olho já está nas coisas, concebe-se a visibilidade da coisa afirmada pela própria existência da imagem, que difunde sua luz própria. De tal maneira que, o que a percepção faz é tão somente reter essa luz, conter esse movimento que escoava sem amarras “Perceber significa imobilizar” (Bergson, 1999:244 \*). A determinação da imagem, o procedimento pelo qual ela adquire uma função representativa, se desenha, assim, numa sistematização que reúne a matéria e a memória, o atual e o virtual, na formação de pontos referenciais uniformes que acedem às possibilidades de ação, e à funcionalidade orgânica. Habituada a ignorar o que não é suficientemente invariante e identificável, a mente humana segue dois caminhos bem demarcados: ora se deixa hipnotizar pelos resultados, tomando produtos por causas, e causas por verdadeiras diferenças de natureza; ora se rende às transcendências, isto é, às ilusões de uma eternidade:

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

nunca é uma coisa, mas uma tendência. (DELEUZE,1999, p.129-131

Assim, não se pode partir da utilidade sem que antes se mostre a condição de sua própria possibilidade, isto é, aquilo que a funda no próprio Ser. Deleuze destaca a “ideia curiosa” de um número numerante, ou número em potência, que, para Bergson, reside no seio da própria duração; noção esta que se aproxima dos problemas tratados pela matemática de Riemann, enquanto “ciência menor”, com seu gosto pela matéria e pela singularidade, pela itinerância e pela variação absoluta, bem como pela geometria intuicionista. Nesse sentido, portanto, o problema não é a utilidade em si, muito embora, na inteligência, já exista uma tendência que nos leva a um problema bastante concreto. É que quando as linhas de segmentaridade se colocam a remontar o infinito, elas “extrapolam os seus direitos”, isto é, se utilizam de métodos e conclusões válidas apenas em seus sistemas parcialmente isolados numa tentativa de especulação pura, que, invariavelmente, excede os limites de sua própria potência. Neste contexto, que é o de um embate dentro do próprio pensamento, compreendemos que, para Deleuze, os processos de “involução” em tais filosofias, marcam uma posição cada vez mais firme frente aos imperialismos das máquinas dualistas, e de segmentaridade, frente à própria lentidão dos estratos e seus códigos imperativos, que insistem em pontos de partida que funcionam como centros de poder. Na medida destes avanços é que adentramos, sempre, um universo pré-individuado, ou cinético, um plano de multiplicidades infinitas, e de ideias físico-químicas que valem como uma substância movente, onde o movimento já “tomou tudo”; mas também descobrimos uma nova maneira de *ver*, uma consciência de direito como espécie de visibilidade descentrada, que emite a sua luz imanente e universal em todas as direções. Exigindo-se, desde então, que o pensamento abdique tanto de hilemorfismos quanto de harmonias previamente estabelecidas, propondo-se uma nova teoria de individuação.

\*

Na concepção de Spinoza, para que haja um afeto, necessariamente deve haver uma ideia. Assim, por mais confusa e abstrata que seja, a ideia é condição necessária de um afeto. Por esta mesma razão, poderíamos considerar um estudo do

que Spinoza entende por “ideia” como condição para o estudo da teoria dos afetos. Mas comecemos propriamente pelo conatus, que é a essência de todas as coisas. Conatus pode ser um esforço, e, sobretudo, um desejo de se realizar, de perseverar no seu ser. Este esforço se expressará na alma e no corpo de formas diferentes: na alma, como vontade, potência de pensar, e, no corpo, como potência de agir. Mas quando se refere à alma e ao corpo simultaneamente, chamar-se-á apetite, potência de existir. Este apetite não é senão a essência de cada coisa enquanto tal, ou melhor, a essência das singularidades, das finitudes. Spinoza chamará de Deus a ideia daquilo que não é finito, e, portanto, infinito e causa plena e imanente de todas as coisas. As coisas singulares são, portanto, nada mais do que modos pelos quais os atributos de Deus se exprimem. Ou seja, Deus como causa imanente não é causa de nada externo a ele, mas de partes intrínsecas. Segue-se daí que o conatus de todas as coisas é um modo da potência infinita de Deus. Nesse esforço por perseverar todo ser busca o aumento do conatus, ou seja, da potência de agir e de pensar, opondo-se a tudo o que possa ser contrário a ele e que possa diminuí-lo, colocando-o num estado de possível conflito com outros modos que, por sua vez, também buscam perseverar no seu ser.

Agora deixemos o conatus momentaneamente para pensarmos a ideia, que o afeto não se dará senão numa relação entre ambos. O que é a ideia para Spinoza? Seguindo a tradição filosófica, Spinoza entenderá por ideia todo modo do pensamento que representa alguma coisa. Por exemplo, um modo de pensamento que representa um livro é uma ideia de livro. Este aspecto representativo da ideia, novamente de acordo com a tradição filosófica, o filósofo chamará de realidade objetiva. Ou seja, a relação entre a ideia e o objeto que ela representa. Mas há ainda outro aspecto a ser compreendido. Uma ideia já possui uma realidade, ou seja, é nela mesma alguma coisa. Esta é a realidade formal da ideia, isto é, certo grau de realidade ou de perfeição que a ideia enquanto tal possui e que possibilitará, ainda, que se formem outras ideias a partir desta. Há, portanto, este caráter intrínseco da ideia, que está intimamente ligado ao caráter representativo, o extrínseco, mas que não é o mesmo. Por exemplo, a ideia de humanidade terá uma realidade formal maior do que a ideia de cardume, e ainda que este grau de potência esteja relacionado diretamente com seu objeto, não está na relação com o objeto, mas *na própria ideia*. No plano das relações de

representação haverá ainda outra diferenciação: graus de conhecimento, ou adequação da ideia ao objeto.

Tratemos agora deste caráter extrínseco da ideia que remete aos gêneros de conhecimento. Para Spinoza existem três tipos de ideias: as ideias-afecção, as noções e as ideias de essências. Cada uma dessas ideias nos possibilitará um grau de conhecimento. No primeiro estágio, o mais imperfeito, encontramos-nos no campo das afecções. Uma afecção é o estado de um corpo considerado como sofrendo a ação de outro. Nessa mistura de corpos, em que um age sobre o outro, a afecção é muito mais da natureza do corpo afetado que da afetante. Vejamos; quando a lua reflete seus raios sobre nossos corpos, apenas a percebemos em virtude do estado de nossas percepções visuais, o que resulta em algo muito diferente da forma pela qual um cachorro, por exemplo, perceberia. Ao andarmos pela rua temos, assim, uma série de afecções, já que todas as coisas que encontrarmos no caminho agem sobre nós, e nós as perceberemos de nosso modo. Spinoza fará uso da palavra “*occursus*”, que significa encontro. É claro que, para Spinoza, toda afecção resulta numa ideia da afecção em nossa alma, ou seja, numa ideia-afecção. Estaríamos, portanto, sujeitos a esta constante sucessão de ideias-afecção ao longo de nossas vidas, podendo-se concluir que: todo modo de pensamento que representa uma afecção do corpo é uma ideia-afecção; e que esta ideia possibilita nosso primeiro gênero de conhecimento, um conhecimento confuso e abstrato, conhecimento dos efeitos sem as causas, em que percebo os raios da lua sobre mim, mas ignoro as razões para tal. Assim, esta representação de um efeito sem suas causas é justamente o que Spinoza chamará de ideia inadequada.

Desse ponto, podemos finalmente partir para os afetos. Vimos, anteriormente, que além do caráter extrínseco da ideia, que estabelece seu grau de adequação em relação ao objeto representado, temos o caráter intrínseco, a realidade formal. As ideias possuem, assim, graus de potência variados. Então, na medida em que penso uma ideia, sou imediatamente afetado por sua potência. O que significa dizer que além da sucessão de ideias na minha mente, ocorre neste mesmo processo uma variação da minha própria potência de existir, decorrente da influência da potência das ideias em minha alma. Logo, em relação a minha própria potência, certas ideias possuem mais perfeição intrínseca, outras menos. Com efeito, a distinção entre alegria e tristeza, em Spinoza, é colocada de forma extremamente simples e impessoal, quer

dizer, sem recair no campo da subjetividade. Tomemos o exemplo da nutrição. Se nesta mistura, que é uma afecção, meu corpo se harmoniza com o outro, se este encontro me fornece corpos necessários e bons para meu fortalecimento e preservação, paralelamente, e sem relação causal, em minha alma se dará um aumento da força de pensar, e, no meu corpo, o aumento da força de agir. No caso contrário, caso o outro corpo se misture com o meu de forma agressiva, prejudicando e até mesmo destruindo o meu, se dará em mim uma diminuição da força de existir. Então, se durante a refeição meu corpo for envenenado pela comida, mesmo que meu julgamento prévio seja extremamente favorável a ela, eu hei de me enfraquecer e experimentar uma paixão triste.

Ora, se um encontro é capaz de acarretar um acréscimo ou diminuição de meu apetite, é porque, em algum grau, por mais abstrato que seja, existe uma ideia deste corpo em minha alma. Segue-se que desejar é necessariamente desejar algo. Não há desejo sem objeto de desejo, sem ideia representativa deste objeto. Este primado, poderíamos dizer, é tanto cronológico quanto lógico. Nossas vidas são marcadas por uma constante variação de potência na medida em que as ideias-afecção se sucedem em nossas almas, fazendo aumentar ou diminuir nossas potências. E é exatamente em relação a estas variações que Spinoza utilizará os termos de alegria e tristeza. Alegria no caso de aumento da potência, e tristeza no caso de diminuição. Assim, Spinoza considera como *afeto* todo modo de pensamento não representativo. Uma volição, um desejo ou uma repulsa, uma alegria ou uma tristeza. Mas, até agora, nós nos detivemos na investigação de uma relação específica entre as ideias-afecção e o conatus. E, se para Espinoza existem três tipos de ideias, e três gêneros de conhecimento, estivemos, até o momento, concentrados nos primeiros, dos quais ainda resta algo a ser explicitado. É que quando nos precipitamos nesta série de encontros ao longo de nossas vidas, guiados unicamente por estas ideias-afecção que são, de fato, ideias inadequadas; encontramos-nos numa condição passiva e muito frágil em relação ao mundo.

Se, por um lado a realidade formal de uma ideia implica no acréscimo ou diminuição do conatus, ou seja, num afeto; por outro, a realidade objetiva das ideias determina justamente se este afeto é passivo ou se ele é ativo. Spinoza afirma que de uma ideia inadequada só pode nascer um afeto passivo, isto é, uma paixão. A paixão não é senão este afeto que se dá em mim através de uma afecção que faz variar

minha potência por fatores que são exteriores à minha potência, de tal maneira que não me encontro de posse de minha potência de existir, mas separado dela. Dizer que não estamos de posse de nosso conatus é o mesmo que afirmar que não somos causa adequada de suas próprias variações. Nas paixões, as variações do conatus são dependentes de uma causa externa, e, assim, encontramos-nos limitados, na melhor das hipóteses, a sermos causas parciais de nossas alegrias e tristezas. Só podemos entender realmente o fenômeno da paixão a partir de sua relação com o conhecimento imaginativo. Portanto, entendamos que é próprio da imaginação atribuir à realidade reflexos dos desejos particulares e dos efeitos das percepções a partir de uma inversão da ordem das causas. Guiado pelo conhecimento imaginativo o homem supõe que deseja algo por ser bom, ignorando o processo que faz com que ele julgue bom tudo aquilo que deseja, estruturando séries de ideias-afecções projetadas em leis particulares que visam explicar a natureza dos acontecimentos. Prisioneiros desta óptica, os homens deliram que a natureza se comporta guiada por propósitos e vontades similares às humanas, culminando na construção do mito de uma vontade divina, e similar à nossa, para explicar todas as coisas. O finalismo encontra-se encadeado ainda em outro grande engano: a ideia de livre-arbítrio. Pela ideia de liberdade o homem acredita que escolhe suas ações de forma incondicionada, ignorando todas as causas pelas quais são naturalmente determinadas. O sujeito imaginativo desconhece a natureza de seu próprio ser, e guiado por ideias inadequadas luta para perseverar nele de forma ineficaz. Porém, quanto menos eu ignoro estas determinações, menos passivo e determinado por elas eu sou. Uma vez que, se de uma ideia inadequada só pode nascer uma paixão, ou afeto passivo, a ideia adequada nos possibilitará outro tipo de afeto: o afeto ativo, ou ação.

Lembremos rapidamente que as ideias-afecção são ideias de uma mistura, ou efeito de um corpo sobre o meu, e que tal ideia ignora a causa desse efeito. Por este motivo, estas ideias são consideradas inadequadas, nos mantendo no mais baixo gênero de conhecimento, fazendo-nos tomar os efeitos por causas, invertendo a ordem real da natureza. Mantemo-nos neste conhecimento imaginativo, na medida em que ordenamos estas ideias inadequadas criando preconceitos. A ideia inadequada, tomada isoladamente, não nos precipita em crenças falsas, pois são apenas impressões de afecções; mas quando relacionamos estas ideias a fim de explicar os acontecimentos, invertemos a ordem causal da realidade através de um

mecanismo de projeção de impressões particulares. O conhecimento racional, ou segundo gênero de conhecimento, só será possível a partir das ideias adequadas, ou noções. A noção, não concerne a um efeito ou mistura de corpos, mas nos leva a conveniência ou inconveniência das misturas entre dois corpos. Ela nos faz compreender a causa dos efeitos de uma afecção. A ideia adequada é o conhecimento das causas de uma mistura boa ou ruim, potencializadora ou enfraquecedora. E Spinoza afirma que necessariamente teremos uma ideia adequada se a concebermos a partir de coisas comuns. Quanto mais propriedades em comum temos com outro corpo, mais noções comuns, ideias adequadas, teremos desse mesmo corpo. Estas noções nos possibilitam outro modelo de pensamento capaz de encadear adequadamente a ordem das coisas, capaz de nos retirar do estado de passividade. Uma ideia de ideias adequadas é igualmente adequada. Logo, se eu sei o suficiente sobre o meu corpo e outro corpo qualquer, para formar uma noção de que uma mistura entre os dois fará aumentar minha força de existir, eu poderei me direcionar para tal. Com efeito, quando a partir de uma ideia adequada se dá em mim um afeto, este afeto será necessariamente ativo. A causa de tal efeito será intrínseca e não externa. O aspecto cognitivo dos afetos, ou seja, o conhecimento de suas causas é importante neste “redirecionamento” dos afetos, mas também, igualmente importante, é o afeto, o prazer, que nasce desse próprio processo. Nossa relação cognitiva com o mundo passa a nos permitir uma série de afetos ativos que aumentam nossa potência progressivamente, permitindo-nos uma série de novas noções comuns por essas misturas favoráveis, que por sua vez também nos permitirão novas relações harmoniosas. A partir deste processo, que é a própria filosofia, já não estamos a deriva numa variação contínua, mas nos encaminhamos para uma estabilidade afetiva, uma felicidade suprema e plena que Spinoza dará o nome de Beatitude. Atingir este estado só será possível em outra passagem, em que a partir das noções comuns fazemos a descoberta das ideias essenciais. Passamos a conhecer, então, a essência singular que é a nossa, a essência de Deus e das coisas exteriores. Estas ideias essenciais nos permitem a entrada num mundo de intensidades puras onde todos os corpos convêm entre si. Mas já estaremos aí, num terceiro gênero do conhecimento, que Spinoza dará o nome de Ciência Intuitiva.

A história de organização dos corpos no mundo pressupõe uma trajetória de determinação das imagens nos esquemas da vida útil. Nesses processos, compete à



consciência remontar causas, bem como pressupor fins, a partir das impressões, ou marcas, que coleta dos corpos, de maneira que todos os seus esforços partem de um “conhecimento imaginativo”. Aqui, a condição denunciada por Spinoza não se define sequer pelo *erro*, não sendo possível supor que nem mesmo as crianças, em sua inocência, estejam resguardadas da ilusão fundamental que também as envolve. Com efeito, encontramos-nos numa situação na qual apenas “recolhemos” os efeitos de encontros entre os corpos, enquanto ignoramos, em suas causas, os longos processos de composição e de decomposição que subsomem suas inúmeras partes, ameaçando ou fortalecendo a efetuação de sua relação característica. Como errantes desavisados, ora nos alegramos, ora nos entristecemos, conforme nos compomos, ou nos decompomos no tecido de relações que percorre toda a natureza; mas de todos esses encontros, não registramos muito mais do que efêmeras passagens, estranhos vestígios: “(...) quando o espírito contempla os corpos sob esta relação, diremos que ele imagina”. (Spinoza, 2008:111). É assim que, num primeiro momento, em Spinoza, o corpo é o lugar do desconhecido; porém, de um desconhecido em nome do qual não cessamos de opinar e de formar juízos.

“Restrita a recolher efeitos sem causas”, a consciência acaba por suprir sua ignorância invertendo a ordem das coisas. Ela passa a transformar efeitos em causas, convertendo as imagens registradas a partir dos encontros com outros corpos, em causas finais destes corpos, e, em seguida, do mundo em geral: ilusão de finalidade, ou “finalismo”. Trata-se de ordenar o mundo a partir do que nos afeta, extraíndo índices sensíveis oriundos de afecções. Todavia, tais ideias constituem um grau rudimentar de conhecimento, dizendo-nos muito mais de uma natureza que é, de fato, extrínseca às coisas, não se reportando jamais a objetos, somente a outras imagens. Spinoza distingue, assim, a cadeia dos efeitos da cadeia das causas, de tal maneira que somente esta última abarque realmente os objetos: as afecções “indicam” a natureza afetada, enquanto apenas “envolvem” a natureza afetante, possibilitando, por isso mesmo, um saber equívoco, convencional, ou parcial. Mesmo assim, a todo instante, somos convidados a especular por relações de contiguidade, associabilidade, e analogia, extraídas das imagens, inserindo-as em sistematizações que remontam causas a partir de efeitos. Num só golpe, perdemos de vista tanto a pureza dos acontecimentos e suas cadeias de efeitos, quanto o infinito tecido das relações de composição, isto é, as causas. Ou seja, através de um único processo,

limitamos as potências do pensamento, subordinando a potência dos signos à produção de um conhecimento que atribui aos corpos uma causalidade que os ultrapassa inteiramente. Por isso, da mesma forma, será somente através de um único e mesmo movimento que: tanto os limites da consciência poderão ser superados rumo às reais potências do pensamento; quanto os limites do conhecimento imaginativo serão ultrapassados em proveito das reais potências dos corpos. A reversão da moral, de sua tradicional organização hierárquica entre corpo e alma, exige um deslocamento *absoluto* do problema, como nos mostra Spinoza na *Ética*: ao invés de uma oposição entre corpo e alma, são a consciência e o conhecimento imaginativo que passam a fazer oposição às potências do pensamento e dos corpos, e “o que é ação na alma é necessariamente ação no corpo, o que é paixão no corpo é por sua vez necessariamente paixão na alma” (Deleuze, 2002p.24).

Num texto<sup>13</sup>, citado com frequência por Deleuze, D. H. Lawrence afirma que a maior conquista de Cézanne era também uma espécie de fixação: o pintor haveria pintado retratos da mesma maneira que pintava as maçãs de suas célebres naturezas mortas. Talvez, isso se devesse ao fato de que por dominar tão plenamente uma determinada composição, por contemplar tão profundamente as potências de determinada matéria, bem como o encontro da luz sobre a superfície “maçãnesca”, fosse irremediavelmente atraído pelo tema. Por outro lado, Cézanne advertia os impressionistas de que um estudo sobre tons e cores não era suficiente para que uma composição se sustentasse por si mesma, como obra de arte. Afinal, de que valeria um artista que se sobressaísse às obras que fora capaz de produzir apenas por um profundo conhecimento, ou elaborada execução técnica? Para Deleuze, é condição para a arte que ela libere os efeitos da função de remontar causas, concedendo, à imagem, uma simpatia própria à série dos efeitos, que não a conduz mais às faculdades condicionadas pela inteligência. Afinal, não é justamente esta a definição de um clichê? Uma virtualidade que investimos no mundo e que não tem por função outra coisa senão nos proteger do caos, nos oferecer imperativos brutos, assim como ilustrações e narrativas fáceis das coisas? Dentre as razões para que um sistema tão limitado possa se sustentar por tanto tempo, ao menos uma é muito simples: ver para além dele pode ser cansativo e vertiginoso. Por isso, também, é difícil crer que

---

<sup>13</sup>“Introdução a essas pinturas”, *Eros et les chiens*. Ed. 10-18

habitemos um “mundo de imagens”, ou mesmo de aparências, como defendem certos intelectuais e moralistas. Com nossas percepções e afecções implicadas em opiniões prontas, com o esquema sensório-motor engatilhado de forma a nos auxiliar a reagir às situações sempre com o mínimo de esforço, à miséria e à beleza, ao que nos revolta ou que nos convém, torna-se inevitável a constatação de que vivemos, antes, num assombroso e sólido “universo de clichês”.

Deleuze invoca o cineasta Godard e sua fórmula: “justo uma imagem”. Com efeito, não é uma imagem bem ajustada, a “imagem justa”, que nos fará ver o que há para se ver. Apenas uma imagem que transborde aos esquemas orgânicos pode trazer à tona o jogo de forças geralmente ofuscado pelos inumeráveis clichês que carregamos conosco, e que se sobrepõem às coisas. É nesse sentido que, segundo Deleuze, a arte, tal como a filosofia, requer do artista uma espécie de “vidência”. O que se vê? Numa palavra: o tempo; ou o tempo manifesto na própria coisa. A linha de segmento que nos indicava a passagem do tempo de forma ilustrativa, recorrendo a uma forma inteligível de narrativa, deve dar lugar à forma pura do tempo. “Inverte-se” a usual hierarquia entre as ações do homem e a sucessão dos acontecimentos, ou, antes, aproxima-se o tempo de sua própria expressividade, numa troca imediata, de tal maneira que, agora, são as próprias forças do tempo que nos remetem a diferentes estágios, atualizações, e mundos possíveis. Dessa forma, resistindo a seu prolongamento em ação, a imagem se coloca face a face com sua própria imagem virtual, afastando-se do mundo conhecido e esquematizado, para efetuar o “menor dos circuitos”: atual e virtual já não se implicam na produção dos agrupamentos grosseiros que engendram a realidade, enquanto o mais enfraquecido dos possíveis; ao invés disso, passam a se perseguir um ao outro, até um ponto de cristalização ou de indiscernibilidade entre o real e o imaginário. Uma tal indiscernibilidade não se encontra “dentro” da imagem, não sendo explicada pela confusão do real e do imaginário, e, tampouco, pela experiência do sonho, ou do delírio. A indistinção e a confusão se reduzem quase sempre a um sujeito, ou coletivo, mas a indiscernibilidade invade o mundo, abarcando os corpos e os materiais enquanto tomados pela sensação.

Se é possível traçar uma relação entre os processos de determinação das imagens na percepção (clichês), e de organização dos corpos no mundo (opiniões, ou juízos), é justamente porque se rompe com ambos num mesmo processo de

desterritorialização e de descodificação. Toda vez que uma imagem imbuída de uma virtualidade inteiramente impessoal é capaz de irromper e saltar aos olhos, significa que já nos encontramos numa zona de indiscernibilidade que escapa ao entendimento e à representação. Mas se é possível dizer que o corpo é povoado de uma vida inorgânica que ultrapassa o conhecimento que dele temos, não é à maneira de uma mistura indistinta de materiais ou de novos componentes físico-químicos que garantiriam a produção de uma diversidade original. De fato, a vida não cessa de produzir zonas objetivas – muito além de interseções, ou de elos perdidos – que arrastam os viventes em trocas e transformações que escapam às demarcações entre as espécies, gêneros e reinos. De fato, só a arte pode adentrar e conservar tais acontecimentos, na forma de um monumento, ou de um bloco de sensações. Todavia, é “de direito”, isto é, na forma de uma sensação que se mantém na retaguarda, ou no limite cerebral capaz de contrair suas qualidades, que as sensações se instauram, através de uma pura contemplação da matéria<sup>14</sup>. Para Deleuze, não é o filósofo que contempla a ideia pelo conceito; é o artista que, aquém de qualquer juízo, contempla os elementos da matéria pela sensação. Na contemplação já não é possível representar, classificar, ou sobrepôr um sistema homogêneo e divisível ao plano extensivo. Já não há mediação entre pensamento e natureza, mas um único processo criador: “O artista é um vidente, alguém que se torna” (Deleuze, 1997, p. 222). São sempre visões e devires; vai-se de um a outro, e inversamente. Para Deleuze, não é outro o exercício da arte: arrancar *perceptos* dos estados de coisas e de um sujeito percipiente, assim como *affectos* das afecções e de um sujeito passível de sofrer suas passagens. E, o affecto não é um afeto no sentido ordinário (alternância entre estados conhecidos), mas o devir não humano no homem, *sensibilífa*. Enquanto que o percepto

---

<sup>14</sup>Em Bergson, por um lado, a matéria tende ao que é homogêneo, por um processo de dilatação, que nos permite uma especificação relativa no movimento; por outro, o espírito tende à qualidade pura, à diferença de natureza, e o processo de contração nos leva à diferenciação absoluta. Embora, inicialmente, Bergson tenha afirmado que o cérebro, enquanto matéria, pode no máximo atualizar o que há de funcional e espacial no pensamento; É como se Deleuze fizesse intervir, nesse ponto, um “paralelismo Spinozista”, concebendo o que seria um mínimo material, todavia abstrato e ilocalizável, que se dá nos limites de sinapses cerebrais; “lampejos” capazes de conservar, na forma de sensação, a vibração que naturalmente se estenderia em ação, e daria curso aos esquemas sensório-motores. A sensação é o que, do atual, se contrai na forma de uma qualidade pura. A arte como monumento; já que só ela conserva, não uma identificação funcional, mas o acontecimento enquanto diferença.

é o que “do invisível se torna visível”<sup>15</sup>, tornando sensíveis as forças insensíveis que nos afetam, nos fazem devir. Acontece, curiosamente, de o artista perceber menos por “ver” demais, e de escapar aos ressentimentos por se compor em devires não-humanos, que o garantem uma estranha e inorgânica saúde, ainda que estas composições possam parecer estranhas ou trágicas demais. Diz-se, portanto, que a sensação sempre excede ao vivido, seja ao sentimento, à sensibilidade, ou à opinião. Não sendo possível retratar o artista como uma personagem que aposta na eternidade das paixões humanas. Às distinções relativas da opinião que atuam com a função de manter certa economia das afecções e afetos conhecidos, organizando-os em relação a objetos, possuídos ou almejados, opõe-se uma sensação capaz de arrastar o corpo ao desconhecido.

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

---

<sup>15</sup>Cézanne, apud Erwin Straus, *Du sens des sens*, Ed. Millon; apud Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O que é filosofia?*, p. 220.

inorgânica.

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. (DELEUZE 1993.p.213.)

Também não se deve dizer que uma sensação seja uma percepção, uma vez que, simplesmente, ela não oferece qualquer utilidade, furtando-se a um conjunto estruturado de orientações. No caso da pintura, são incontáveis os exemplos de móveis que não podem sequer contar com a estabilidade de um fundo que se mantenha estático, como nas bicicletas pintadas por Iberê. Mas se essas imagens parecem “desorientar”, não devemos fazer disso um fim: já que elas o fazem por vias muito singulares. Não bastará, assim, distorcer a figura, misturá-la ao fundo, torná-la indistinta; afinal, a representação não se reduz a simples presença de limites, contornos, perspectivas e referências estáticas, nem mesmo à assimilação de semelhanças. Com efeito, a possibilidade de constituição de uma figura estética precede a própria figuração, podendo-se, inclusive, fazê-la se contrapor ao figurativo por um procedimento de extremo isolamento da imagem, até um limiar no qual as relações narrativas tendem ao improvável, ao impossível. É toda uma lógica da sensação que parece unir pintores como Cézanne e Francis Bacon numa luta comum contra o clichê, num trabalho obstinado para dar corpo, ou melhor, “dar composição” às sensações, libertando-as das concepções “finalistas” e funcionais dos objetos, e das relações banais que as remetem ainda a outras imagens, dentro de um contexto ilustrativo no qual são induzidas a recontar uma narrativa, inspirando as mesmas e cansadas reações.

À linha representativa que, por um lado, liga a imagem a um objeto e que, por outro, visa remontar uma história que se insinua na relação dessa imagem com outras imagens (figuração e narração), opõe-se, frequentemente, uma linha abstrata. De fato, Deleuze vê nessa linha uma importância primordial, como já afirmavam célebres

historiadores da arte, como Worringer e Riegl<sup>16</sup>. Porém, enquanto ambos subordinavam a linha abstrata à neutralização da mudança, e do espaço aproximado, através do emprego de um contorno retilíneo, bem como de um plano horizontal sem profundidade (tomando-se frequentemente como exemplo a arte egípcia), Deleuze afirma antes uma necessidade de remetê-la a um plano “liso”, concebido, primeiramente, num espaço aproximado<sup>17</sup>, que, todavia, não esteja submetido a finalidades orgânicas. Ou seja, Deleuze denuncia a tendência a se conectar o espaço aproximado aos agrupamentos da percepção, afirmando a existência do espaço aproximado-liso, que remete a uma terra que é pura variação. Afinal, o homem tardou a classificar o mundo, e a inteligência não fora sempre soberana, havendo épocas em que os planos extensivos se apresentavam, unicamente, como planos de composição abstratos e pré-formados, de tal maneira que as mudanças ocorriam de forma mais qualitativa e absoluta do que em referência a constantes. Não era o que experimentavam as tribos nômades, de zonas glaciais ou desérticas, nas quais mesmo a sobrevivência era obrigada a traçar uma linha pouco previsível, e que se inventava a cada vez, conforme um território que, remodelado pelos ventos, pelas mudanças migratórias dos animais, pelas transformações sazonais da vegetação, mudava constantemente de natureza? O plano liso se confunde, assim, com um corpo em devir e com as contemplações e qualificações primárias (sensibilía) de um sujeito-cérebro que se distinguem das conexões secundárias e funcionais que consolidadas em opiniões. Uma orientação só se torna possível conforme se dão novas composições, e a mudança, embora contínua, não é nem relativa a um observador centralizado, nem a constantes bem demarcadas no meio. De modo que mesmo os traços de semelhança não devam ser pensados em função de uma identidade, de

---

<sup>16</sup>No capítulo “O liso e o estriado”, Mil Platôs 5, Deleuze trabalha com os textos, ainda não traduzidos para o português: A. Riegl, *Spätromisch e Kunstindustrie*; e, W. Worringer, *Abstraction et Einfühlung*. No entanto, no curso denominado *La Peinture et la Question des Concepts*, Deleuze utiliza igualmente o livro “A arte gótica” de Worringer, 1992, publicado no Brasil, no qual o autor também desenvolve com profundidade o tema da linha setentrional, isto é, a linha abstrata, ou nômade.

<sup>17</sup>O espaço liso define-se como abstrato, não sendo, necessariamente um “espaço háptico” (como aqui tratado), que pressuporia uma aproximação tátil-óptica, um local-absoluto. Simplesmente, desvincula-se, aqui, a ruptura com a representação orgânica de uma abstenção do corpo, mesmo porque, os esquemas orgânicos estariam presentes na virtualidade investida por um olhar distanciado. É apenas natural que, num primeiro momento, uma contemplação pura tenha surgido através de um tal espaço: espaço liso-háptico. No entanto, haveria, certamente, ainda muitas possibilidades de se atingir um espaço liso, que não esta.

uma finalidade, mas, antes, de um movimento que não cessa de exigir novas composições, como num puro construtivismo. Até hoje, não seria outra a luta da arte: traçar um plano de composição estético. O plano de composição constitui o próprio *universo* da arte, distinguindo-se, assim, do *planômeno*, ou plano de imanência da filosofia.

Deleuze e Guattari diziam que o corpo grita: “fizeram-me um organismo! dobraram-me indevidamente! (Deleuze, 1996, p.21). Com efeito, o mesmo pode ser dito da imagem, que precisa escapar ao clichê. E já era esse o avanço da imagem-cristal no cinema, capaz de manifestar a dimensão do tempo puro. Mas, para Bergson, a natureza do tempo é tal que, quando expressa, surge sempre na forma de um paradoxo, recusando a organização essencialmente figurativa e narrativa. É, justamente, em função da forma do tempo operar que não se pode conceber uma sucessão de instantes homogêneos, a não ser como um esquema artificialmente ilustrativo. A questão é que o atual não pode simplesmente “passar” para que, só então, um novo atual se apresente, tomando seu “lugar”. É certo que o atual deva passar, mas isso não nos diz muito. O problema é que ele precisa fazê-lo enquanto se faz presente, ou seja, no momento em que o é. Do contrário, ou seja, caso apenas passasse, resultaria disso uma divisão da realidade em instantes isolados por lacunas; o que é absurdo. Na realidade, é preciso que uma imagem seja atual e passada, num só tempo, constituindo-se um primeiro circuito, ou o “menor circuito”, entre matéria e a memória, entre atual e o virtual. Os esquemas utilizados pela inteligência, a lembrança que sobrepomos às coisas, não passam de derivações desse primeiro circuito, dessa primeira realidade que, em razão de sua natureza excessivamente heterogênea, precisa ser redesenhada dentro dos limites de nosso cérebro, que nos apresenta uma linha útil, porém, muito empobrecida, oferecendo-nos um tempo “espacilizado”. É por essa razão que, para Bergson, os artistas, embora “distráidos” em relação ao mundo, são capazes de ver o tempo expresso na realidade que os cerca, o tempo em sua eterna operação de se fazer presente, enquanto não cessa de passar e guardar um passado virtual que independe de nossa memória pessoal. A especificidade do cristal, sua relação característica, é justamente a maneira que tem de remeter sua forma visível à estrutura, sua expressão ao conteúdo, numa indiscernibilidade que é a própria natureza do tempo: distinta, porém, indesignável. De fato, o virtual não é o atual, e nem o atual se reduz ao passado, ou é por ele



inteiramente dedutível. Mas há coalescência de ambos numa mesma imagem, num mesmo objeto, numa mesma realidade; um nos levando incessantemente ao outro, de forma imediata, isto é, sem a mediação humana, que organiza a relação do conteúdo e da expressão segundo uma ordem que é a do próprio hábito. Em suma, não se acredita ver o sangue representado na tela, mas, simplesmente, a composição tinta-vermelho-sangue, por Rubens, eternizada. Ao menos, enquanto se retém a vibração, enquanto se conserva a sensação, persiste a identidade da matéria, do movimento, e da imagem. A arte erige monumentos que celebram um tempo puro, que coexiste com o material; ao passo que traça o plano de composição estético sobre o qual se erguem esses monumentos, como verdadeiros blocos de sensações.

## 1.2 A pintura, o diagrama e o infinito atual

No curso dedicado à Spinoza<sup>18</sup>, Deleuze mostra como o livro da *Ética* traz à filosofia uma concepção bastante extraordinária dos corpos, uma concepção que é inteiramente *cinética*. Isto porque, para Spinoza, a individualidade dos corpos se define por uma relação de velocidade e de lentidão entre elementos *não formados*. Tais elementos são ditos não formados justamente porque são as relações de velocidade e de lentidão que constituem a forma dos corpos, de cada corpo, ao passo que os elementos entre os quais se estabelecem tais relações permanecem, eles mesmos, sem forma. Spinoza entende, assim, que os corpos mais simples não têm nem grandeza nem figura, e que se definem pelos “infinitamente pequenos”; ou seja, por naturezas que não possuem uma existência independente das coleções infinitas às quais ao mesmo tempo pertencem e constituem. Em outros termos, os infinitamente pequenos pressupõem elementos não-formados, ao passo que a relação de rapidez e lentidão pressupõe *diferenciais*. *De forma que não é possível que se atribua nem uma forma nem uma figura a tais elementos sem que eles assumam, imediatamente, uma natureza outra, e, conseqüentemente, uma finitude*. Portanto, tais elementos não se definem por figura e grandeza, eles se definem por um conjunto

---

<sup>18</sup>Curso sobre Spinoza, www Paris 8.

infinito, eles se configuram por coleções infinitas. *E o conjunto infinito não se define por um termo, ele se define apenas por uma relação.* Com efeito, uma relação, qualquer que seja, é passível de uma infinidade de termos. Ainda que a relação seja em si mesma finita, ela pode subsumir sempre uma infinidade de termos. “Menor que”, “mais rápido que”, “mais alto que” são alguns exemplos banais que, evidentemente, abarcariam uma infinidade de termos possíveis. Contudo, no tocante aos corpos, Spinoza nos dirá que o conjunto infinito será definido por uma relação bastante especial e característica, a saber, uma relação de movimento e de repouso, de rapidez e de lentidão. Relação esta em si mesma finita, mas que subsume uma infinidade de termos, ou uma infinidade de elementos possíveis.

A afirmação de um infinito em ato, da existência de um infinito atual, é, para Deleuze, a base subentendida de toda a filosofia do século XVII<sup>19</sup>. Deleuze mostra como os filósofos do século XVII não se reconhecem nem nas teses finitistas, nem nas indefinitistas; isto é, nem na teoria antiga, que afirma a existência dos átomos (primeiro com Epicuro, e depois com Lucrecio), nem num infinito que só poderia ser afirmado em potência, definindo-se por uma análise que não chegaria nunca a seu último termo. Em outras palavras, os filósofos do século XVII acreditavam e apostavam, quase que espontaneamente, na existência de um espaço infinito. De modo que é possível afirmar que todos esses autores, seja Descartes, Malebranche, Leibniz, ou Spinoza, se opõem ao finitismo a partir da afirmação da existência de um infinitamente pequeno que nada tem a ver com o átomo. Como aponta Deleuze, Pascal, num texto esplêndido de *Pensamentos*, concebe a tragédia do homem como aquela de um indivíduo preso entre dois infinitos atuais: o infinitamente grande, que pode ser representado vagamente pelo céu, e o infinitamente pequeno, representado vagamente pelo microscópico. Contudo, a época moderna coloca um paradigma muito diverso, e o que vemos, ao contrário de uma priorização do espaço, é uma priorização do tempo. Deleuze assinala que Kant, por sua vez, rejeitava inteiramente o estatuto de um infinito atual, acusando uma falácia no raciocínio destes pensadores, a qual consistiria na pressuposição errônea de um caráter simultâneo de análise, enquanto que, pragmaticamente, para se chegar à ideia de um infinito, proceder-se-ia, segundo ele, sempre, por intermédio de uma *síntese sucessiva*, isto é, de uma síntese

---

<sup>19</sup>Spinoza, *Cours*; aula 9?

temporal. O contrassenso apontado por Kant, portanto, poderia se resumir no seguinte argumento: qualquer que seja o infinito espacial que se suponha existir, não pode preexistir à síntese sucessiva pela qual deve, necessariamente, ser produzido. O exemplo mais comum aos autores do século XVII envolvia a ideia de um círculo e de seus infinitos diâmetros, os quais coexistiriam em seu interior, comprovando a tese de um conjunto infinito. Kant, porém, afirmava que cada diâmetro precisaria ser traçado, um a um, dentro de uma sucessão temporal, aos moldes de um juízo distributivo, e que não se deveria, sobretudo, confundir esse ato de síntese temporal com a análise dos supostos diâmetros dados simultaneamente dentro do círculo. Naturalmente, essa sucessão remetia diretamente a um Eu, mas a um “Eu penso” como ao ato de síntese temporal, um “cogito temporal”, dirá Deleuze; ao passo que o cogito cartesiano permanecia, ainda, profundamente ligado ao plano da extensão.

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

filósofos do século XVII é porque, justamente, uma relação subsome uma infinidade de termos possíveis ou elementos atuais.

Em seus diversos aspectos, o indivíduo, tal como pensado em Spinoza, define-se por alguns traços principais: de uma parte, já vimos, ele é relação; por outra, ele é potência; que remete, por fim, a um grau, isto é, a um modo, ou um modo intrínseco. Deleuze destaca um termo bastante utilizado na Idade Média, que designa o plano no qual, de certa forma, todo indivíduo se encontra inserido, uma palavra latina que ressurge com bastante frequência: “compositio”. Assim, num determinado aspecto, sendo todo indivíduo uma relação, deve haver necessariamente um plano de relações que percorra todos os indivíduos, de forma que cada indivíduo não possa ser jamais concebido separadamente desse movimento de composição que abarca a todos os corpos. O segundo e o terceiro aspectos principais da concepção da tese de individuação em Spinoza estão estreitamente ligados: toda individualidade pressupõe uma potência, que, por sua vez, já não remete mais à relação enquanto compositio, mas a um grau, isto é, a um modo intrínseco. Deleuze mostra como esses três traços, juntos, marcam uma forte posição: é através deles que o indivíduo não se definirá mais, nem pela forma, nem pela substância. No latim, a substância é “terminus”, isto é, um termo. Ela é essencialmente uma forma definitiva. Mas uma vez que o indivíduo é relação, ele pode, por isso mesmo, subsumir uma infinidade de elementos, sem se definir, em sua individualidade, por nenhum deles. Ora, se o indivíduo é também potência, não poderá tampouco ser definido como uma substância, enquanto que esta designaria uma qualidade. Assim, para Spinoza, o indivíduo é, antes, *um grau desta, ou destas, qualidades*; e mesmo que o grau remeta necessariamente a uma qualidade, trata-se de uma qualidade a qual ele gradua, e não a uma qualidade a qual ele designa. De tal maneira que a qualidade não pertence de forma alguma a um indivíduo, como que sendo “interior a ele”; e, é antes o indivíduo “interior” a certas qualidades, às quais ele responderá como efetuação de determinados graus. Por último, os elementos tampouco emprestariam forma às individuações (uma vez que não possuem nem figura, e nem grandeza, enquanto pertencentes às coleções infinitas); é, antes, a relação característica de cada indivíduo que constitui formações que poderemos, desde já, chamar de metaestáveis. Deleuze conjectura que, muito provavelmente, essa tenha sido a primeira vez que um tal conceito de *relação* tenha sido pensado em seu “estado puro”, entendendo-se, disto, uma relação pensada

independentemente de seus termos (como, mais tarde, o problema é retomado pelo empirismo inglês). A dificuldade, aqui, e não a impossibilidade, advém da imanência da ideia de relação e da ideia de infinito; estando a atividade intelectual e filosófica implicada na colocação das relações puras, e, por conseguinte, igualmente implicada na afirmação de um infinito.

\*

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

Os movimentos ditos “informais” ou “abstratos”, na pintura, expressam, assim, a conquista de um espaço pictural puro. Se, anteriormente, a luz nos dava um equivalente pictural do tempo, é pelo traço, e pelas cores picturais, diz Deleuze, que o espaço retorna à pintura. A linha não é mais produto de um somatório de pontos,

mas de um conjunto de operações que toma o lugar da organização ótica e da harmonia orgânica características à arte clássica. Nota-se que os pontos, elementos e figuras que fazem contorno (também as cores podem fazer contorno) são da ordem de um espaço organizado. Eles determinam de antemão todos os modelos e clichês que inundam o espírito do artista, que, por sua vez, deve empreender uma verdadeira guerra na qual o caos lhe servirá de arma. O *diagrama* é exatamente esse processo operatório que faz uso do caos. A incursão de traços a-significantes, de todo tipo de acidentes e experimentações com novos materiais, e de cores não diferenciadas, tem por objetivo a quebra da forma visual e das cores enquanto qualidades ou essências. Poder-se-ia dizer que é uma luta de duas frentes: de um lado, os clichês mais ordinários, enraizados, sedimentados nas pequenas formas do cotidiano mundano, e nos elementos úteis; de outro, o modelo transcendente, emanado das essências e da lei divina: uma “tragédia do pintor moderno”, à maneira de Pascal.

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

Ainda no caso do expressionismo abstrato, diferentemente, trata-se de reduzir o caos, estendê-lo cada vez mais, de forma a se extrair dele um ritmo, esquivando-se

do tumulto molecular, e da mistura desordenada da matéria. Mas o abstrato, propriamente dito, apresenta algo muito diferente. Vê-se bem, no caso de Kandinsky, a luta para impor, ao caos, um novo código. Deleuze enxerga nesses pintores certa vocação ascética, quer dizer, uma inclinação à vida espiritual. Mas eis que o perigo, nesse caso, torna-se, justamente, o apego a uma ideia de “progresso”, uma ideia de hierarquia, que se dá através da adoção de códigos dogmáticos que arriscam invadir a pintura, vindos de uma forma exterior a projetar suas leis; leis extrínsecas à pintura. Nesse contexto, a luta passa a ser outra: é preciso que o pintor saiba extrair códigos propriamente picturais, isto é, interiores à pintura, sem os quais o quadro se anulará por completo. E, com efeito, os expressionistas tinham certa razão em sua censura ao movimento abstrato, afirmando que pintar um objeto sólido não é mais (nem menos) representativo, ou figurativo, do que pintar um objeto intelectual, ou geométrico.

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

A Figura não é apenas o corpo isolado, mas o corpo deformado que escapa. O que faz da deformação um destino é o fato de o corpo ter uma relação necessária com a estrutura material: não somente esta se enrola nele, mas ele deve juntar-se a ela e nela dissipar-se, e, para que isso aconteça, passar por ou nesses

instrumentos-próteses que constituem passagens e estados reais, físicos, efetivos, sensações, e nunca imaginações (DELEUZE, 2007, p. 26).

O diagrama, afirma Deleuze, é potencialmente criador, mas, essencialmente operatório; e, dele, deve sair “o fato”. Apenas no “fato” estarão visíveis as forças invisíveis que atuam na forma. Trata-se, por isso mesmo, de uma forma visual “a-significante”; ela não *designa* coisa alguma, ela apenas põe em evidência as forças, ou seja, as *matérias-fluxos*. O diagrama é, portanto, indissociável de uma realidade temporal que lhe é interior, isto é, uma duração própria; ligando-se a um “antes” e um “depois”, exteriormente. Antes da catástrofe, o mundo visual; depois; o fato na pintura. O fato pressupõe, portanto, um novo olhar: “o terceiro olho”, ou o percepto. E a função do diagrama será a de destituir a figura de suas semelhanças, ao menos, no seu sentido tirânico. As semelhanças podem certamente permanecer, mas como traços secundários a todo o processo, já que, com efeito, atinge-se a figura por uma via diferente. Antes do diagrama nos encontramos num mundo de representações. Somente depois, surgem as verdadeiras presenças: imagens sem semelhanças.

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



104).

É, sem dúvida, curiosa esta ênfase na “aventura temporal do quadro”, uma vez que a questão se desenvolve num terreno que é o da reconquista de um espaço pictórico, que restabelece os direitos do infinito atual através da pintura. Mas eis que a conquista de um espaço manual puro ressurgiu profundamente ligado ao diagrama, às funções não formais do diagrama, enquanto traços de expressão, functivos. O diagrama é certamente operatório, e, por conseguinte temporal; mas, em todos os sentidos, o operatório é também aquilo que se opõe à funcionalidade do *antes* e do *depois*, ou seja, ele dá fim ao automatismo estabelecido entre as imagens e o sensorio-motor, fazendo valer um novo circuito, uma troca imediata, que devolve a imagem a seu movimento, desvinculando-a do esquema orgânico, para reter somente a *sensação*. O diagrama é o coroamento da conquista de um espaço manual puro, contudo, com este não se confunde. É como a linha de Pollock. Se ela não faz contorno, se ela não contém interior nem exterior, é porque “de direito”, ela é infinita, ela não começa pelo começo, nem termina no seu fim, ela começa muito antes, como que “virtualmente”. O problema acerca da real possibilidade de uma linha sem início e sem fim deve, portanto, ser deslocado, proporcionando um olhar que o libere de falsas aporias. De acordo com a concepção kantiana, sabemos, haveria um claro contrassenso, já que o virtual procederia, necessariamente, por uma síntese temporal, e, na melhor das hipóteses, ter-se-ia uma sucessão indefinida. Não podemos, contudo, censurar Kant, uma vez que sua filosofia jamais abrangeu o conceito de um tempo que se expressa pelo mais puro paradoxo, afirmando-se no atual, enquanto “passa” para um passado que, com ele, coexiste. Sem isso, como conceber uma virtualidade inerente ao universo e às próprias coisas? Como conceber esse tempo no qual não subsistem mais as representações formais, estabelecidas entre forma, e substância, conteúdo e expressão?

### 1.3 O cinema e o plano de variação universal

O surgimento da imagem cinematográfica constitui uma novidade radical,

apresentando-nos uma forma de expressão artística sem precedentes. É, apenas, nesta medida, que ao nos aventurarmos a pensa-la, sentimos a necessidade de conceitos que estejam à altura dos problemas que a acompanham, isto é, de conceitos que preservem a singularidade do cinema enquanto puro acontecimento. Neste sentido, a fabricação dos conceitos, cujos títulos dos livros *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo* já anunciam, atende unicamente a exigências filosóficas, não havendo nisso qualquer excesso linguístico. E, para todos os efeitos, uma imagem-movimento será algo inteiramente distinto de uma “imagem em movimento”; aquela remetendo a um plano anterior ao homem, e esta, à percepção humana mais ordinária.

Contudo, diante de tamanha novidade, devemos pressupor uma evolução insondável, que se desenrolasse inteiramente à parte dos acontecimentos que abarcavam seu tempo? Na realidade, Bergson no mostra que na mesma época em que o cinematógrafo trazia a público suas primeiras projeções (que, de fato, ainda simulavam as condições da percepção natural), as ciências, e de um modo geral as artes, avançavam, também, por caminhos insólitos, realizando invenções que continham ressonâncias com as descobertas do campo cinematográfico. Sendo assim, Gilles Deleuze<sup>20</sup> atribui a Henri Bergson as teses necessárias para se pensar o vasto processo de transformação que abarca o cinema junto a outros campos de criação e de pesquisa no século XIX, desenredando os traços mais característicos de uma *máquina abstrata criadora ou mutante*. Veremos que, segundo Bergson, tais transformações se articulam diretamente com uma nova maneira de lidar com o movimento, tendo sido, sobretudo, por essa mudança de atitude que as ciências e artes modernas puderam se distinguir de suas predecessoras, que, por sua vez, ainda se encontravam profundamente atreladas às noções da Antiguidade, privilegiando fortemente as formas, e subordinando o movimento ao estático.

Em *A evolução criadora*, Bergson nos mostra que, na Antiguidade, o movimento era predominantemente subordinado às formas, ou às poses, sendo, por isso mesmo, menosprezado e pensado como uma fase de instabilidade, talvez necessária, mas de caráter sempre secundário e transitório. O que ganhava destaque era o instante

---

<sup>20</sup> Trata-se do primeiro capítulo de *A Imagem-movimento*.

privilegiado no qual determinadas formas se atualizavam na matéria. Deram testemunho dessa visão: a filosofia e a escultura gregas, a geometria euclidiana, a física e astronomia antigas.

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

A Modernidade, no entanto, consistiu em referir o movimento não mais ao instante privilegiado, mas ao *instante qualquer* (o instante qualquer sendo nada mais que um instante equidistante de outro), de modo a observá-lo em toda a extensão de sua trajetória, com igual importância. Se, na Antiguidade, dava-se voz aos elementos inteligíveis, às formas e às Ideias, sendo que o ponto culminante, ou o instante privilegiado, encarnava o que haveria de essencial, e de transcendente (telos, acme), reduzindo-se o movimento à passagem ordenada entre tais atualizações; a revolução científica moderna tratou de reorientar esse foco, tomando o movimento em seus elementos materiais imanentes, efetuando uma análise sensível e concreta. Foi assim com Kepler, Galileu, Descartes, Newton e Leibniz, respectivamente na astronomia e física modernas, na geometria cartesiana, e na matemática, com o cálculo infinitesimal.

Nesse contexto, Deleuze mostra que o cinema pertence fortemente a esta nova linhagem, mesmo se dentro de suas imagens ele ainda carregue vestígios de formas artísticas que o precederam, formas que ainda possuem uma história de dedicação às poses e ao estático, como nos casos da dança clássica e da mímica. Se não é possível afirmar que alguns dos responsáveis pela introdução dessas artes no cinema, como Chaplin, Kelly e Astaire, fizeram uso das câmeras como mera ferramenta de registro e divulgação, é justamente porque vemos o quanto elas se modificaram com a filmagem, tendo de lidar com o surgimento de novas composições ao longo de seu percurso: desde a vida transitória das cidades que intervêm em cada mímica, até

cadeiras e estatuetas incorporadas a um passo de dança, ou, simplesmente, com a chuva empoçada nas ruas (ao menos, até que a autoridade interrompa o movimento). Sistemas anteriores que já produziam uma sucessão de imagens, seja através da projeção de sombras ou de jogos ópticos, mas que se atinham às poses, ou seja, que submetiam o movimento a formas prévias, não podem ser consideradas como pertencentes à linha evolutiva do cinema. Na realidade, as condições básicas para o surgimento do cinema, segundo Deleuze, são as seguintes: a fotografia instantânea (e não a de poses); a equidistância dos instantâneos; a passagem da série equidistante ao filme (perfuração da película por Edison e Dickson); e os dentes de Lumière que fazem correr o filme.

Contudo, quando consideramos a primeira e mais conhecida tese de Bergson acerca do movimento, nos deparamos com uma ambiguidade no tocante aos avanços da Modernidade, ou, ao menos, com uma defasagem própria à época. É que o advento dessas práticas não fora acompanhado do surgimento de uma filosofia capaz de tratar problemas de mesma natureza<sup>21</sup>, tendo, assim, recorrido a explicações que tomavam por realidade sistemas apenas artificialmente produzidos. A primeira tese acerca do movimento é a seguinte: o movimento não se confunde com o espaço percorrido; o espaço percorrido é passado, mas o movimento se desenrola na duração, ou seja, é ato de percorrer; o espaço percorrido enquanto processo encerrado é homogêneo e infinitamente divisível, mas o movimento é contínuo e forçosamente heterogêneo ou diferenciante (só é possível dividi-lo alterando-lhe sua natureza). Vemos de imediato que, ao menos nesse sentido, a Modernidade não nos oferece uma visão menos falha do movimento do que a Antiguidade. Afinal, o que Bergson denuncia na primeira tese é justamente a ilusão de que seja possível remontar o movimento a partir de pontos fixos; para tanto, considerando-se o movimento num todo inteiramente *dado*, forçando-o a coincidir, de forma exata, com

---

<sup>21</sup>À ciência antiga correspondia uma filosofia da forma eterna; mas enquanto a revolução científica reclama por uma nova filosofia capaz de pensar a novidade e a criação de formas, ela permanece ainda como que suscetível à opinião, à *doxa*: "(...) o que pôde enganar a própria ciência sobre a origem de certos procedimentos que ela usa foi que a intuição, uma vez capturada, tem de encontrar um modo de expressão e de aplicação que seja conforme aos hábitos de nosso pensamento e que nos forneça, em conceitos bem firmes, os pontos de apoio sólidos de que tanto precisamos (...) É por isso que muitas vezes confundimos o aparelho lógico da ciência com a própria ciência, esquecendo a intuição de onde o resto saiu". (BERGSON, 2006. p. 46.)

o somatório das partes. Com efeito, nesse aspecto, remontar o movimento a partir de instantes quaisquer não é melhor do que reduzi-lo à ordem das formas fixas, ou de instantes privilegiados. Em ambos os casos falhamos o movimento: supomos um todo inteiramente acabado, seja por cortes imóveis, seja a partir de poses eternas; enquanto, concretamente, o movimento exprime uma *duração*, sendo, por isso mesmo, abertura para o surgimento de novidades. Para Deleuze, tal desdobramento da primeira tese, ou seja, a distinção entre duas formas de ilusão, a Antiga e a Moderna, já constitui uma segunda tese acerca do movimento.

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

Acima de tudo, o que Bergson torna evidente através desses exemplos é como

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

O todo é o próprio transcorrer dos acontecimentos: a duração. Sentimos a duração de uma espera, mas essa espera ganha seu sentido num todo. Experimentamos o tempo, mas não como um valor mecânico ou pessoal. É o próprio universo que dura. É nesse sentido que não é possível dizer que impulsos vitais que implicam transformações na natureza se expliquem por uma mecânica das partes, ou por uma finalidade previamente estabelecida. Eles pressupõem antes um todo sempre aberto que reside nas relações. Deleuze aponta a correspondência entre o todo e as relações, mas, precavidamente, não atribui a Bergson uma alusão direta a esta

conexão. Ainda que a ideia de uma *relação* esteja certamente presente no tema da finalidade radical, e num sentido próximo ao que Deleuze encontra nos pensadores ingleses: “Nesse sentido, pode dizer-se que ele (o indivíduo) permanece unido à totalidade dos seres vivos por laços invisíveis”. (A Evolução Criadora p.47) Para Deleuze, a originalidade de Bergson não se explica por ter sido o primeiro a afirmar que o todo é o Aberto, irreduzível aos termos ou às partes; o que o distingue dos demais é que, muito longe de ver nisso um motivo para qualquer renúncia ao pensamento, Bergson apostou na abertura como a própria exigência do pensamento filosófico, fazendo da *intuição*, muito mais do que um sentimento vago, um método altamente elaborado.

O corte móvel remete a um todo aberto; enquanto que os pontos fixos remontam a um movimento abstrato, participando de um sistema artificialmente fechado. Dos pontos fixos ao movimento abstrato, e do corte móvel à duração concreta, tem-se a mesma proporção, com a diferença que a primeira fórmula constitui uma ilusão, e a segunda, uma realidade. Eis a terceira tese acerca do movimento, com todas as suas implicações. Resta que mesmo esse movimento abstrato precisa estar de algum modo ligado à realidade; os cortes imóveis, ou pontos fixos, são como instantâneos de um movimento concreto. Simplesmente, do nosso ponto de vista, a matéria tende à imobilidade. Ela se presta à produção de sistemas isolados que são potencialmente decomponíveis em elementos distintos; estando o movimento como que “entre dois níveis”, possuindo como que duas faces tão inseparáveis como o direito e o avesso, a frente e o verso: uma voltada à abstração de um sistema fechado, homogêneo e divisível; e outra voltada ao todo aberto, do qual ele seria a expressão qualitativa da duração. Da mesma forma, em Deleuze, um agenciamento se conecta, de um lado, com os estratos, e de outro, com as máquinas abstratas. Em suma, distinguem-se três níveis: os conjuntos de elementos, o próprio movimento, e o todo aberto. Sendo que o movimento opera, ou se “agencia” duplamente, abstrata e concretamente: ora se decompondo em elementos que sofrem deslocamentos relativos e passam de um estado a outro; ora remontando a um todo aberto, do qual ele é a expressão de uma transformação irreduzível.

Nesse sentido, o plano cinematográfico é a própria imagem-movimento: ou seja, o correlato cinematográfico do movimento na medida em que, por um lado, se decompõe nos elementos do quadro, e, por outro, exprime a transformação do todo

num filme. Enquanto que o enquadramento é justamente a determinação de um sistema relativamente fechado e dos elementos que dele fazem parte: objetos, personagens, cenários. Assim, o que define a relação do plano com o quadro é o fato de que a imagem-movimento, possuindo as duas faces do movimento, deve: por um lado, modificar as posições relativas das partes do conjunto, ora reposicionando as personagens e objetos, ora fazendo com que os mesmos alternem entre diferentes estados; e, por outro, fazer com que esses reposicionamentos, essas alternâncias de estado, respondam à expressão de uma transformação qualitativa no filme, ou seja, de uma afecção do todo. Por isso, o plano também se encontra em relação direta com a montagem, que, na produção cinematográfica, é a relação por excelência, ou o intervalo que se abre para as novas ideias, respondendo pelo todo de uma obra.

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

Aquilo que Eisenstein censura a Griffith é ter feito do organismo uma concepção meramente empírica, sem lei de gênese nem de crescimento; é ter concebido a unidade de coleção, reunião de partes justapostas, e não como unidade de produção, como célula que produz as suas próprias partes por divisão, por diferenciação: é ter compreendido a oposição de maneira



acidental, e não como a força motriz interna por meio da qual a unidade dividida volta a formar uma unidade nova a outro nível. (Deleuze 2004, p. 58)

Trata-se ainda, segundo Deleuze, de uma imagem indireta do tempo, bem como de uma concepção orgânica, no entanto, o intervalo e o todo já não são os mesmos: o intervalo, presente variável, é agora salto qualitativo; e o todo passa a ser concreto: ao invés de uma totalidade de reunião, ele contém agora uma causalidade recíproca que serve de causa para o próprio conjunto.

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

Dentre todos os cineastas russos, porém, é Vertov quem levará a dialética até uma afirmação radical, tornando-a interior à própria matéria. Deleuze compreende que a originalidade de Vertov é descobrir nas atualidades (máquinas, paisagens, crianças, camponeses) uma interação molecular incessante, tomando-as espécies de catalisadores, de transformadores: se, por um lado ainda compõem um conjunto de paixões e ações no seio da natureza, por outro, recebem as velocidades alterando-lhes a direção, a ordem, a probabilidade. A montagem, nesse sentido, libera o intervalo de seu papel orgânico, que normalmente separa a reação do movimento, dispondo-se a encontrar para cada ação dada em um ponto do universo, uma reação apropriada num outro ponto qualquer. A dialética, nas mãos de Vertov, define-se pela correlação entre uma matéria não-humana e o olho da câmera, isto é, um olho na matéria mesma: não mais a dupla homem-natureza, orgânico-patético, mas o par matéria-olho. Eis que o “cine-olho”, tal como concebido por Vertov, se propõe a atingir o próprio sistema de universal variação, de forma que o olho enquanto órgão de percepção, com sua

imobilidade relativa, que faz as imagens variarem sempre em função de uma imagem privilegiada, dê lugar a um olho não-humano, um olho presente nas coisas, podendo agora ser atingido através da câmera e da montagem.

Aquilo que o materialista Vertov realiza por meio do cinema é o programa materialista do primeiro capítulo de *Matéria e Memória: o em-si da imagem*. (...) o olho da matéria, o olho na matéria, que não está submetido ao tempo, que “venceu” o tempo, que acede ao “negativo do tempo” e não conhece outro todo que não o universo material e sua extensão”. (Deleuze, 2004, p.129-130)

\*

Há, na filosofia de Nietzsche, uma absoluta impaciência com os pensamentos que se deixam prender à ideia de origem. Tal ideia imprime uma subordinação que o afasta de um pensamento criador. Nietzsche descarta a dialética por esta fazer a filosofia caminhar rumo à negação da vida, isto é, rumo à vingança e ao ressentimento. É Nietzsche, pois, quem percebe o engano das noções de Justiça e de Verdade, já que tais ideias revelam o espírito subalterno da moral e do escravo. É o homem trágico, o artista, quem transvaloriza o pensamento: pensar, em vez de estar posicionado do lado da fraqueza dos juízos, deve constituir-se como força. Em *A Vontade de Poder*, Nietzsche afirmará: “Nossa religião, moral e filosofia são formas de decadência do homem; o contra-movimento: a arte” (NIETZSCHE§ 797, p. 397). Posicionar-se à força será despojar-se de qualquer subordinação à qual a condição humana tenha se habituado. Assim, o triunfo da injustiça essencial leva a vida à interiorização da dor, ou seja, a ver no sofrimento ao qual todos estão sujeitos a injustiça irrevogável da condição humana. A existência parece querer se justificar diante da imensidão do sofrimento, e, empobrecendo a vida, resolve justificar-se através da busca de uma conciliação. É o cristianismo a conciliação do homem com o sofrimento, e a filosofia de Nietzsche faz, por meio de Dionísio e Zaratustra, uma transvaloração, ao gerar uma forma estética de alegria, distante de toda forma de piedade. O pensamento trágico distancia-se da dialética, e, por conseguinte, redime-

se de ter de acusar a vida, e de justificá-la pelas razões de sua consciência infeliz, distanciando-se a largos passos da ideia de Justiça.

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

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

Quando os poetas são excluídos da Polis grega por terem se desatrelado dos deuses, afirmando suas corrupções – como relata Platão no livro IV da República – fica demonstrado o quanto a poesia não pertence ao mundo do juízo e da justiça. A

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

“Há um nietzschianismo de Welles, como se ele tornasse a passar pelos principais pontos da crítica à verdade em Nietzsche: o ‘mundo verdadeiro’ não existe e, se existisse, seria inacessível, não possível de evocação; e se fosse evocável, seria inútil, supérfluo (...) À maneira de Nietzsche, Welles não parou de lutar contra o sistema de julgamento: não existe valor superior à vida, a vida não tem de ser julgada, nem justificada, ela é inocente, tem a ‘inocência do devir’, para além do bem e do mal...” (DELEUZE, 2004. p.168)

Do kafkiano julgamento de *O Processo* ao caótico escritório do juiz em *A Dama de Shanghai*, o que o cinema de Welles mostra é que não há como se julgar a vida: na vida, tudo é um jogo, tudo é uma questão de forças. É preciso compreender, porém, que a força não remete a uma questão meramente quantitativa, já que ela traz consigo uma qualidade qualquer. Existem forças que não sabem mais como responder às

outras forças senão de uma maneira invariável, uniforme, fixa. Tais forças perderam a capacidade de se transformar, evidenciam um esgotamento da própria vida. A força esgotada pode ser ainda grande, sob uma perspectiva meramente quantitativa, mas ela já não sabe se transformar diante das forças da vida e está, por isso mesmo, fadada a um declínio, a uma decadência inevitável. Em *A Marca da Maldade*, o detetive Quinlan se permite manipular e fraudar as leis de acordo com suas próprias convicções, fazendo do juízo um juízo pessoal. Trata-se de um homem superior, que, diferentemente do homem verídico, pretende jogar a vida por si mesmo, abrindo mão de valores superiores. É o “homem doente de si próprio”, como dizia Nietzsche. Trata-se do homem que julga tudo de acordo com sua própria doença, sua própria impotência.

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

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

juízo, têm a inocência do devir. (DELEUZE, 2007. P.173)

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

O duende é uma potência incapturável, nunca uma conquista; é um lutar, experimentar, e não um refletir, ou interpretar. Na tradição flamenca, diz-se que o duende não está na garganta, mas que ele sobe pela planta dos pés. Não se trata nunca de uma questão de bom desempenho das faculdades, mas sempre de transmutação e de limiares, isto é, de criação em ato. Este espírito da terra que abraçou o coração de Nietzsche, que o buscava em suas formas e expressões diversas, sobre a ponte Rialto, ou pela música de Georges Bizet, havia saltado dos misteriosos gregos para as bailarinas de Cádiz, e para o dionisiaco grito degolado de Silverio. Ou seja, o duende é o riso que acompanha a série dos falsários, transformação de forças que desbanca a fixidez do homem verídico: também, este, pego em flagrante delito no jogo das potências do falso. No mundo flamenco do sul da Espanha, o duende é um assunto tão vivo e poderoso que, em certas ocasiões,

pode-se chegar à percepção de uma manifestação do duende através dos sons provocados pelo encontro dos ventos com as folhas e galhos de uma árvore. Esta árvore tem duende! Nas palavras de Lorca:

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

Quando o músico e compositor Guinga afirma que o violão não deve ser visto como nada além do que um instrumento, não o faz para reduzir seus mistérios ou encantos. Ao contrário, é para reforçar que a arte não é redutível ao campo técnico, e que todo trabalho deve ser colocado a serviço do campo de composição estético e da criação musical. É que, frequentemente, o trabalho exclusivamente técnico representa uma vontade de esgotar os possíveis de um instrumento, de forma que os impulsos artísticos se percam num movimento em espiral, que gira em torno de um ponto ideal. Aliás, enquanto instrumentos, um violão, piano, ou trompete, superam infinitamente qualquer concepção técnica que possamos deles ter, não por uma essência superior, mas, ao contrário, por sua própria materialidade (no curso sobre Spinoza, Deleuze dialoga com um músico, à respeito da maneira que as potencialidades materiais do instrumento compõem uma “essência” tão essencial quanto qualquer noção musical). E é marca de grandes músicos, sobretudo de instrumentistas como Django Reinhardt ou Guinga, saber arrancar de maneira irreproduzível (Guinga cita inúmeros violonistas menos reverenciados, ou “amadores”, frequentemente cantores que se acompanham, como Chico Buarque e Gil) de seus instrumentos, uma infinidade de sons, timbres, e de dinâmicas que escapam às métricas e às demarcações rítmicas (é notória a dificuldade dos franceses, por exemplo, em conduzir o jazz *Manouche*, apesar do domínio da técnica envolvida). São sonoridades vindas de outro lugar, de limiares inexplicáveis; e a singularidade de um instrumento não é separável das insólitas e infinitas potências materiais que este traz consigo. Ainda que a mediação técnica seja necessária e incontornável, dificilmente se extrairá intensidades de um instrumento, se não se souber efetuar, em algum grau, um verdadeiro encontro com o mesmo, uma

troca imediata que se dá muitas vezes quando o trabalho cotidiano já se esgotou, e quando já não há como se guiar através das convicções de qualquer escola ou corrente, por mais inovadoras que estas possam ser. Conta-se que Django, uma vez convidado a deixar Paris a convite de músicos norte americanos, ao chegar à Nova Iorque, não conseguiu se encontrar, ainda que em meio à fervilhante cena do jazz americano. Alguns comentadores da música especularam uma incompatibilidade, ou diferença de grau, relativa à teoria ou à técnica. Mas, talvez, a seus ouvidos, as excessivas variações harmônicas, bem como mudanças bruscas de ritmo, provenientes de uma onda inventiva que já se reterritorializava nas escolas, e que exigia cada vez mais teorias, bem como um atletismo cada vez mais desgastante, escondesse algo de um frio distanciamento, ou até de inimizade, para com a música. Ironicamente, sentiu-se solitário naquele que deveria ser o “seu lugar”.



## 2 DA ÉTICA AO CONSTRUTIVISMO

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

Henry Miller, *Trópico de Capricórnio*

### 2.1 Ética, multiplicidade e máquinas abstratas

Há momentos vividos pelos indivíduos e pelas sociedades que constituem verdadeiras passagens, exercendo grande fascínio sobre os intelectuais, impulsionando teorias, e fornecendo lógicas a serem empregadas em variados campos, de tratados políticos e econômicos, a ensaios da psiquiatria, ou da psicanálise. Tudo se passa como se um grau acentuado de transformações se efetuasse num curto período de tempo, trazendo rupturas determinantes em relação à época anterior. E, no entanto, o que parece se sobressair nesses casos, tornando-se objeto de forte especulação, não é esse potencial de “desterritorialização” propriamente dito, mas a impressão de que entre as diferentes esferas (sociais, culturais, políticas, científicas) ocorresse uma comunicação ou uma ressonância qualquer, como se qualquer coisa migrasse de um plano para outro, gerando um parentesco entre as práticas e os enunciados que passam, então, a prevalecer, a vigorar. Algumas teorias, em resposta a esse problema, propõem um sistema de analogias, um sistema de homologias, capaz de fornecer uma estrutura à qual todo esse conjunto de novidades, seja nos enunciados ou nas práticas, nas condutas político-sociais ou comportamentais, possa ser remetido, como variáveis a uma

equação. São estas as teorias chamadas estruturalistas<sup>22</sup>. Ou ainda, quando, num determinado pensamento, uma esfera específica é destacada como determinante em relação às outras, como uma base em relação a um recobrimento cultural, o que se tem, grosso modo, é uma teoria de cunho marxista. Reconhece-se, evidentemente, um sem-número de procedimentos e sistemas dos mais variados tipos, não se tratando de se fazer uma classificação com a pretensão de esgotar essa variedade. O essencial, para Deleuze, está em compreender de que maneira estes saberes se aproximam sempre, em maior ou menor grau, ora de um pensamento fundado em um dualismo, em uma moral, em uma axiomática, ora em um pensamento orientado por uma ética, que, ao contrário, amplia suas conexões concretamente, e ao invés de remetê-las a uma análise combinatória, efetua uma abertura às multiplicidades<sup>23</sup>.

Mas o que se quer dizer realmente ao se remeter a moral a um dualismo, e a teoria das multiplicidades a um princípio ético? Quanto a esta última hipótese, vimos como a teoria de uma lógica das potências, e de uma ordem das composições, de uma seleção das situações e dos encontros, pode nos dar a chave dessa relação. Spinoza desenvolve no livro da *Ética*, em termos bastante definitivos, a teoria de como, a partir de uma composição (e nunca através de uma decomposição), é possível se chegar a formar uma noção comum, primeiro e difícil passo rumo à superação do conhecimento imaginativo, permitindo-nos maior autonomia em relação à absoluta equivocidade e parcialidade dos signos. Nesse sentido, pode-se dizer que toda a teoria das multiplicidades, bem como a concepção da diferença em Deleuze, pressupõe uma seleção prática das composições e da realização de bons encontros, uma vez que estes operam por séries que visam às potências, e não por encadeamentos que pressupõem as causas. Inclinando-nos, assim, a conceber um plano de consistência, seja de composição ou de imanência, que tenda, de direito, ao

---

<sup>22</sup>Na aula intitulada *Dualisme, Monisme, et Multiplicités* (1973), Deleuze desenvolve o conceito de *máquina abstrata* em contraposição ao *estruturalismo* e ao *marxismo*. Os livros citados referentes a esse problema são *Arqueologia do Saber*, de Foucault, e *La vie sexuelle dans la Chine ancienne*, de Robert Hans van Gulik.

<sup>23</sup>No texto intitulado *Théorie des Multiplicités Chez Bergson* (1970), Deleuze mostra como o dualismo entre o uno e o múltiplo mantém o emprego do termo multiplicidade restrito a seu sentido de adjetivo. Bergson, no entanto, diferencia os dois usos em *Ensaio sobre os Dados Imediatos da Consciência*, ao pensar o número enquanto multiplicidade, no “sentido forte” do termo. Ainda, “o número é uma multiplicidade não significa, de modo algum, o mesmo que uma multiplicidade de números”.

infinito. É somente nos livros da *Ética* que, em um nítido movimento de evolução em relação ao *Tratado da correção do intelecto*, o conceito de “noção comum” é apresentado. Para Deleuze, seu surgimento marcará precisamente uma posição mais clara, por parte de Spinoza, em defesa da natureza prática desta ideia. No capítulo “A evolução de Spinoza” do livro *Spinoza, filosofia prática*, Deleuze faz a relação entre os pontos de partida dos dois livros, mostrando como a ideia de um “ser geométrico”, que depende unicamente do intelecto, dá lugar à “noção comum” do atributo da extensão, que depende diretamente de uma composição das relações características entre dois ou mais corpos, bem como de uma experiência mais intuitiva. Assim, se é verdade que a ordem de exposição teórica começa pelos atributos, terminando nos indivíduos, isto é, partindo do mais universal ao menos universal; em contrapartida, sua possibilidade concreta de formação reside numa seleção dos encontros mais próximos. A noção comum tem por objeto as composições entre os corpos existentes, e uma vez que o problema é posto nesses termos, não só o raciocínio deverá desempenhar seu papel, como também todo tipo de recurso prático: “são ideias físico-químicas, biológicas, mais do que geométricas<sup>24</sup>”. É, nesse sentido, que só se pode falar num plano de consistência se traçado em completa imanência às multiplicidades que o povoam, rejeitando-se uma dimensão suplementar à qual todo problema deva ser referido, como a um valor transcendente. Em diversos momentos, numa alusão a uma definição da matemática, Deleuze aponta ser mesmo essa a característica que define um “problema”, em sua diferença em relação a um “teorema”, que, por sua vez, já traz consigo todos os dados e elementos dos quais se extrairá uma solução.

Por outro lado, seria preciso avaliar de que maneira o dualismo nos remete não apenas a uma moral, mas também à ilusão fundamental de que o sujeito é, por si só, gerador de enunciados individuais, o que equivale a dizer que, de certa forma, o sujeito deteria a autoridade sobre o próprio pensamento. Segundo Deleuze, o início dessa vertente que marcará profundamente o pensamento ocidental se encontra na filosofia de Descartes, com a teoria do cogito. Mais tarde, a psicanálise será herdeira dessa lógica que consiste, em primeiro lugar, em remeter todo enunciado a um sujeito, para, em seguida, como consequência direta, extrair a ideia de que todo enunciado efetua uma clivagem interior ao sujeito que o produz. Se pressupomos que o enunciado é

---

<sup>24</sup>DELEUZE, G. “A evolução de Spinoza” in *Spinoza, filosofia prática*, Escuta, 2002, p.120.

produzido por um sujeito; é por meio desse processo que este mesmo sujeito se dividirá em sujeito de enunciado, e em sujeito de enunciação. Para Deleuze, todos os dualismos de Descartes, incluindo “pensamento e extensão”, “alma e corpo”, “paixão e ação”, remontam a essa cisão do sujeito. O sujeito de enunciado remete, finalmente, à união da alma e do corpo, enquanto o sujeito de enunciação remete à substância pensante.

No curso *Anti-Œdipe et autres réflexions*, Deleuze discorre sobre o que considera ser um dos momentos mais fortes e inventivos do pensamento cartesiano. Trata-se de um texto do livro *Respostas às Objeções*, no qual uma série de críticas dirigidas ao livro *Meditações* são rebatidas. São, em sua maioria, argumentos que focam no cogito e em sua fórmula “Penso, logo existo.” Tais críticas questionam a fórmula apontando para uma suposta arbitrariedade na escolha do verbo “pensar”, afirmando-se não haver razões para se dizer “Eu penso” em vez de, por exemplo, “Eu caminho”. É nesse ponto que Descartes lança, possivelmente, o argumento final no que se refere ao cogito, distinguindo-o, com muita força, do método de definição que remete à tradição aristotélica, e à qual, segundo ele, seus críticos estavam habituados. Sabemos que os conceitos aristotélicos procedem por uma definição de gênero e diferença específica. O próprio homem é definido como “animal racional”, uma vez que seu gênero é “animal”, e sua diferença específica é “racional.” O argumento de Descartes consiste em mostrar que o cogito procede por uma via inteiramente distinta, propondo uma nova “definição do homem”. Nesse ponto, Deleuze considera que Descartes se antecipa em relação a toda uma problemática da linguística, falando realmente como um linguista ou um lógico fariam, e operando uma distinção entre uma *significação explícita*, que pressupõe um significante cujo significado deve ainda ser explicitado, ou desenvolvido; e uma *significação implícita*, na qual o sentido do enunciado estaria “envolto” na própria fórmula. O que significa dizer que é pela própria fórmula “Penso, logo existo” que, segundo Descartes, o sujeito toma consciência do que significa “pensar”, e do que significa “existir”. Mais tarde, esse problema suscitará a invenção de um signo linguístico muito especial, que incluirá as palavras “eu”, “aqui”, “agora”, entre outras, ou seja, termos que variam inteiramente de acordo com aquele que o pronuncia, não havendo um “designado” independente do próprio signo ou ato elocutório: “(...) para o conjunto dessas noções, os linguistas inventaram uma categoria interessante a partir de uma palavra inglesa, “shifter”, que Jakobson

propunha traduzir como “embrayeur”, em francês”, (*Anti-Œdipe et autres réflexions*, 1980, tradução nossa). No português, “embreantes” ou dêiticos. Nas palavras de Benveniste, o “Eu” é “auto-referencial”.

Em suma, diferentemente do método de significação explícita, no cogito cartesiano a significação estaria envolta na fórmula, de modo que não fosse realmente possível efetuar tal enunciado sem que, pelo mesmo, seu conteúdo fosse, também, apreendido. Em um dos exemplos de Descartes, o “Eu caminho” é sujeito de enunciado, enquanto que, o “Eu penso” é sujeito de enunciação. No primeiro caso, minhas ações podem muito bem contradizer o enunciado, isto é, eu posso sempre dizer “eu caminho” sem, no entanto, realmente caminhar. Mas ao dizer “Penso, logo existo”, para Descartes, um processo *imanente ao próprio ato elocutório* deve assegurar a efetuação da fórmula, e do conceito, por conseguinte, assegurando a experiência e a existência envolvidas no próprio ato. Essa questão interessa especialmente à Deleuze, que a retomará em diversos cursos, evidentemente, menos pela conclusão a qual se pretende sustentar, do que pelo funcionamento maquínico da fórmula, isto é, sua maneira inovadora de reconduzir o conceito a uma substância. Acontece que a inovação da teoria cartesiana renovará a forma do pensamento se reterritorializar, substancializando-se o problema, efetuando-se uma *sobrecodificação*, isto é, uma apropriação “em ato”. Tal como, no capitalismo, isto deverá se dar através das operações de aparelhos edipianos englobantes, nas dimensões da economia política e da vida familiar: força de trabalho abstrata, e libido abstrata, realienadas “em ato”.

Em Deleuze, o dualismo é precisamente aquilo que se coloca como obstáculo para o pensamento, já que tem por essência o procedimento de redução e achatamento dos enunciados do pensamento através de um aparelho especulativo que efetua a clivagem do sujeito. Nessa lógica, também se inserirá todo tipo de perversão sociopolítica: o juiz e o policial simpatizam e compreendem enquanto homens, porém, agem conforme a lei e “enquanto autoridades”. Também as armadilhas psicológicas: é no dualismo que se estabelece uma ilusão de livre-arbítrio, ao passo que o ressentimento e a servidão se acumulam silenciosamente; ao sujeito cindido, assegura-se o poder de legislar enquanto sujeito de enunciação, estando entendido que, na mesma medida, deverá se submeter e se assujeitar enquanto sujeito de enunciado. O dualismo não se definirá, portanto, pela “dualidade”, mas pela

restrição do conceito de multiplicidade à função secundária de adjetivo (a dificuldade em se conceber o infinito nas teses de individuação), e pela negação da própria natureza do pensamento: os fluxos, os processos. Deleuze mostrará, ainda, que tal restrição do pensamento é, necessariamente, uma restrição do desejo, de forma que a afinidade da psicanálise com o cogito cartesiano se explica por esse eterno rebatimento dos fluxos do desejo, e dos enunciados do pensamento, sob coordenadas restritivas. A oposição entre algo que possa ser afirmado como *uno*, e algo que possa ser afirmado como *múltiplo*, remete, precisamente, ao sujeito de enunciado, que compreende o uno, e ao sujeito de enunciação, que compreende o múltiplo. É também esta a base da teoria que coloca o desejo em função de uma falta: o sujeito de enunciação coloca o desejo em uma relação com a felicidade inatingível, enquanto o sujeito de enunciado coloca o desejo em relação com o prazer<sup>25</sup>. Nesse sentido, seria preciso que desenvolvêssemos melhor a noção de fluxo apresentada em *O Antiédipo* – já que a relação fluxo-desejo-pensamento se impõe –, a qual pode ser mais bem pensada à luz da relação, apontada por Deleuze, entre a máquina capitalista e a esquizofrenia. Para tanto, consideraremos, antes, algumas teses acerca do próprio delírio.

No domínio da clínica, Deleuze afirma a possibilidade de se destacar dois grandes tipos de interpretação da psicose. Em primeiro lugar, as interpretações de degradação, de decomposição, ou seja, as interpretações sob o signo do negativo: a psicose é vista sob a ótica de um mecanismo de decomposição da relação com o real, da unidade da pessoa, marcando uma espécie de derrota do ponto de vista dessa relação. Essas teorias são ditas personológicas por retornarem sempre ao Eu, e à unidade da pessoa, como referência de base. O autor do grande manual de psiquiatria, Henri Ey, o psiquiatra e psicanalista Daniel Lagache, Lacan, no que se refere à primeira parte de seus trabalhos, e, sobretudo Freud, são destacados como grandes expoentes dessa vertente personológica. Em seguida, Deleuze aponta o estruturalismo<sup>26</sup> como uma segunda grande corrente também no que se refere à interpretação do delírio. Nesse caso, a psicose é interpretada em virtude de

---

<sup>25</sup>A figura do “padre do sul” é citada no texto *O Corpo sem órgãos de Mil platôs Vol.3*, (2002), que opera diferentemente do tradicional, o do norte: no lugar da interdição; a exterioridade hedonista.

<sup>26</sup> É válido ressaltar que o estruturalismo tem origem, assim como se estabelece inicialmente, na linguística, antes de migrar para outras áreas.

“fenômenos essenciais da estrutura”, em vez de remeter a um acidente que ocorre às pessoas sob a forma de um mecanismo de decomposição. Trata-se, portanto, de um acontecimento essencial da estrutura, ligado à distribuição de suas posições, situações, e relações. O “segundo Lacan”, aquele dos *Escritos*, lança uma interpretação da psicose em função do estruturalismo.

Por último, Deleuze destaca uma terceira via, na qual o delírio não é mais remetido a um mecanismo de degradação que incide na relação da pessoa com o real, nem tampouco interpretado em termos de estrutura. Nesse caso, o delírio é pensado em termos de “processo”. A interpretação da psicose enquanto processo; a ideia de um “processo doença mental”, parece remeter à psiquiatria alemã do século XIX, atingindo maior expressão com o psiquiatra e filósofo Karl Jaspers. Em seguida, essa ideia é retomada pela antipsiquiatria, a saber, com Ronald Laing e David Cooper, que colocam a relação “processo-viagem”, problema central na questão dos “drogados americanos”, e, sobretudo, na própria experiência do esquizofrênico, uma vez que o tema da viagem aparece constantemente. Sob um aspecto, é verdade que Deleuze identifica, aqui, uma vertente predecessora; contudo, é preciso ressaltar que na esquizoanálise, desenvolvida em conjunto com os trabalhos de Guattari, há ao menos uma grande diferença: em seu contexto, o processo é pensado em sua relação com os fluxos; o que significa dizer que há implicação recíproca: “o processo é o percurso de um fluxo” (*Anti-Œdipe et autres réflexions*, 1980, tradução nossa).

Consideremos a existência de fluxos de todos os tipos: libidinais, financeiros, migratórios e etc. Trata-se de uma problemática fundamental à clínica, mas que abarca igualmente a política, a geografia, o capitalismo. Nesse sentido, a esquizoanálise não afirma que o homem e as sociedades sejam feitas inteiramente disso, mas que o inconsciente e as transformações histórico-sociais devem ser interpretados em termos de processo, uma vez que exprimem fluxos de todos os tipos, “fluxos quaisquer”. O processo é esse fluxo que carrega o delirante pelo campo histórico-social a partir de vetores que precisariam ser investigados, pois não diferem dos movimentos concretos de desterritorialização que acometem os corpos sociais. E, finalmente, todos temos vetores que nos conectam com tal ou tal campo histórico-social, já que, para Deleuze, assim opera o desejo, que consiste em parte em “delirar o mundo”, e pouco tem a ver com dramas familiares. Assim, há processo, também, a cada vez que seja preciso se referir às transformações que operam no corpo social:

por exemplo, processos de desterritorialização da força de trabalho, e de descodificação do fluxo monetário, ambos ligados, historicamente, a toda uma organização sedentária e a um aparato tributário que os amarravam e indexavam de diversas formas. A queda do Império Romano, com as invasões bárbaras, marca, precisamente, uma conjuntura na qual fluxos descodificados escoam em todos os sentidos pelo corpo social. No entanto, é somente mais tarde que surgem as condições para o advento do capitalismo, já que este precisará não apenas dispor de fluxos descodificados, como, também, efetuar, como condição para seu surgimento, a conjugação de tais fluxos. Somente assim podemos responder à questão: por que aqui e agora, e não noutra momento, e noutra local? Eis que a lógica de imanência particular ao capitalismo será a dos fluxos descodificados – todavia – continuamente conjugados. No capitalismo, trata-se sempre de estimular os fluxos, e, ao mesmo tempo, de “conjugar para deter”.

O primeiro conceito a ser colocado em relação com o conceito de fluxo, por Deleuze, é o conceito de polo, ou de corte. Faz-se uma ressonância spinozista: uma pessoa é, ao mesmo tempo, ponto de partida para uma emissão de fluxos, e ponto de chegada para recepção e interceptação de fluxos; o que marca, ao mesmo tempo, um limite de afetar e de ser afetado. A produção esquizofrênica enquanto entidade clínica, por exemplo, se definirá, justamente, por um sujeito que, apreendido num processo, isto é, carregado por fluxos descodificados, experimenta a extrapolação de seus limiares de potência: “é duro demais para mim”. Naturalmente, não é do interesse do capitalismo um fenômeno que coloque em evidência, ao mesmo tempo, tanto uma falha de sua axiomática<sup>27</sup>, em relação aos enunciados do esquizofrênico, quanto a existência dos fluxos, estranha e temida potência, conjurada por todos os modelos de sociedade anteriores ao capitalismo: aquilo que não responde a nenhum código. Pode parecer estranho dizer que o capitalismo trabalhe exatamente sobre fluxos descodificados, os mesmo fluxos cujos modelos anteriores de sociedade se esforçavam por evitar a todo custo; uma vez que já apontamos seu interesse em

---

<sup>27</sup>Dentre as diferenças entre um regime de códigos e uma axiomática está o fato de que esta prescinde de um sistema de crenças. Assim, desde que entre duas culturas se estabeleça uma codificação polarizada, ao capitalismo bastará trabalhar uma sobrecodificação que distribua, por exemplo, a ideia de “graus opostos de desenvolvimento”. Não havendo, efetivamente, nenhuma assimilação, ou aliança, com quaisquer valores.



apagar todos os vestígios de uma atividade esquizofrênica, incluindo a rejeição de toda potência que lhe seja particular. Mas não há nenhuma contradição nisso: há, antes, ambiguidade na própria operação capitalista, que ao passo que assimila e até incita a produção de fluxos descodificados – contrariamente às civilizações anteriores que dependiam de seus códigos –, opera, simultaneamente, uma reterritorialização e sobrecodificação segundo a sua própria axiomática.

O que é, portanto, bastante singular no capitalismo é que, com a crescente descoberta de uma atividade abstrata, desenvolvem-se dois movimentos: uma descodificação de fluxos que remetem propriamente a uma atividade abstrata; mas, também, um processo de reterritorialização e de sobrecodificação: primeiro nas condições da propriedade privada, no campo da economia política, e, em seguida na família moderna, no momento da psicanálise. Era preciso esse duplo movimento de conjugação a fim de deter a atividade abstrata que se revelava cada vez mais intensa: referir o pensamento, subordinar o desejo, a um sujeito; constringendo-se, na subjetividade, as formas de força de trabalho e de libido, tomando-se, como medidas, as condições da propriedade privada, tais como pensadas por Ricardo e Adam Smith, e de família, tal como pensada por Freud. Deleuze, nesse sentido, se mantém muito próximo ao pensamento de Marx, de onde traz os elementos críticos para a análise da operação mercadológica capitalista: Ricardo descobre a “essência” da riqueza na *atividade de produção* em geral, apenas para aliená-la novamente na forma da propriedade privada.

Nunca se trata de um conjunto de interpretações, teorias, saberes que tenham por objeto qualquer variedade de processos psíquicos ou histórico-sociais, considerados decisivos, privilegiados, por alguma razão. Trata-se, sempre, das operações de uma *máquina abstrata*. E falar em termos de máquinas abstratas muda bastante o problema, uma vez que estas são absolutamente imanentes aos *agenciamentos maquínicos* sobre os quais têm, por vezes, muito estranhamente, a pretensão de versar “sobre”. No ponto em que nos encontramos, os processos histórico-sociais de intensa transformação precisam ser pensados em termos de desterritorialização dos agenciamentos maquínicos, isto é, transformações no âmbito de um campo composto por linhas de força, ou de linhas abstratas. Uma *geoanálise* requer, no mínimo, a leitura de três linhas abstratas de naturezas muito distintas, que atravessam os agenciamentos: as linhas de segmentaridade dura, definidas por seus

dualismos (homem-mulher, trabalho-lazer); linhas moleculares, definidas por limiares ou desterritorializações relativas; e as linhas de fuga, verdadeiras rupturas, movimentos de desterritorialização absolutos. Cada uma está numa posição diferente em relação aos fluxos, que se igualam às linhas de desterritorialização. Com efeito, em Deleuze, pode-se dizer que há uma “primazia das linhas de fuga”; e que, no limite, tanto em relação a uma sociedade, quanto a um indivíduo, podemos dizer que “tudo foge”. A própria Terra é a desterritorializada por excelência. O que não exclui, evidentemente, seus fenômenos de estratificação, assentados sobre as linhas de segmentaridade. Vimos como diferentes saberes podem dar preferência a tal ou tal linha, podendo haver muito pouca diferença, nesse ponto de vista, entre uma corrente personológica e um estruturalismo, já que ambas efetuam a subordinação das linhas a centros articuladores, de modo a conjuga-los.

As máquinas abstratas concernem às sociedades no que tange ao inconsciente e ao desejo, ao fluxo e ao processo, podendo ser tanto revolucionárias, mutantes, criadoras, quanto profundamente comprometidas com o poder, desempenhando, nesse caso, um papel axiomático, dualista e sobrecodificante. A máquina abstrata diz respeito ao quarto aspecto de um agenciamento<sup>28</sup>, quer dizer, às suas pontas de desterritorialização. Como uma linha de fuga constitui-se num processo essencialmente ambíguo, que carrega consigo o risco de, a qualquer momento, recair sobre um processo radical de reterritorialização, ou de destruição: o caso da esquizofrenia enquanto entidade clínica. Isso significa dizer que há máquinas abstratas que trabalham inteiramente em função de sobrecodificações que se opõem à produtividade, às inovações, às criações que se desenvolvem em determinados territórios. É o caso de uma máquina que se define pelas operações do aparelho

---

<sup>28</sup>A tetralência dos agenciamentos se define assim: de um lado, eles se voltam aos estratos, nas formas de um conteúdo e de uma expressão. De outro, eles compõem um território com fragmentos descodificados, ao mesmo tempo que são arrastados por uma linha de fuga. Essa tetralência ainda se divide nos agenciamentos maquínicos, de um lado, e no agenciamento de enunciação, de outro: o que se faz, o que se diz? Por exemplo, o “amor cavalheiresco”, nos remete ao território feudal, no qual reterritorializam-se fluxos descodificados que surgem com a queda do Império Romano. Há um forte valor transcendente que o envolve. No “amor cortês” já temos algo bem distinto: há a geração de um campo de imanência para o desejo (ainda que “de direito”), que contesta as leis, mas também conjura o prazer, que, como vimos, pode vir a interromper o “processo”, efetuando uma reterritorialização. Nietzsche soube definir bem o quarto aspecto desta máquina, em seu movimento de ruptura e inovação: “A espiritualização da sensualidade se chama amor: é uma grande vitória sobre o cristianismo”. NIETZSCHE, F. *Crepúsculo do Ídolos*. São Paulo: Hemus, 1984.

edipiano, máquinas sobrecodificantes de essência dualista, contrárias às multiplicidades. Vimos precisamente a relação entre as operações do cogito e da psicanálise, e, em quê, isso pertence a uma lógica essencial ao capitalismo, ou seja, a de uma re-alienação “em ato”: do pensamento em relação ao sujeito, da libido abstrata na forma da família, e da produtividade abstrata na forma da propriedade privada. Uma Ética procede de modo inteiramente distinto: ao aparelho edipiano ela opõe uma máquina anti-edipiana; ao dualismo, um agenciamento de multiplicidades; às apropriações transcendentais do pensamento, toda sorte de composições em série. Finalmente, é preciso dizer que não há um novo dualismo fundado na oposição dessas máquinas, uma vez que se trata de diferenças operacionais: ambas são imanentes aos agenciamentos; e compostas pelas linhas abstratas. O que torna tudo ainda mais complexo, e que merece aprofundamento, é que há tanto deformações anárquicas no modelo transcendente, quanto formações despóticas que podem surgir no seio do processo imanente.

## 2.2 Corpo sem órgãos e Plano de Consistência

O corpo sem órgãos é um plano pré-formado, mas contemporâneo por excelência, nunca regressivo. Trata-se de um campo de experimentação, esquivando-se tanto a um meio organizado quanto a uma interioridade, fantasma, ou fantasia. Uma realidade intensiva, no entanto, não indiferenciada: composta apenas de transições, passagens, e zonas de vizinhança que escapam às delimitações do “espaço estriado”, ou o espaço bem demarcado por coordenadas espaço-temporais. Na realidade, o plano pré-formado não se define sequer como um espaço, constituindo-se, antes, como um *spatium* não extensivo. Mesmo assim, por si só, ele não é garantia de nenhuma fluidez, tampouco de qualquer saúde: o CsO pode esvaziar-se, de modo que nada mais se passe, não havendo real circulação dos fluxos; ou, o que é ainda pior, pode se tornar “canceroso”, proliferando-se exasperadamente, de maneira totalizante: desejo totalitário, desejo fascista, forma-se um corpo que bloqueia todos os outros, todos os fluxos<sup>29</sup>. Daí as ressalvas e os riscos

---

<sup>29</sup>A diferenciação entre o fascismo e o totalitarismo, assinalada no curso *Anti-Œdipe et autres*

referidos a tal empreendimento, sempre reafirmados pela esquizoanálise: o CsO é desejo, mas uma vontade de aniquilamento também não o é? Para além das coordenadas do mundo conhecido, há sempre o risco de que um desejo mortífero se apodere das experimentações do plano de consistência: uma canalização, uma vontade de violência, ou um ressentimento contra a vida e contra a diferença.

“O pior não é permanecer estratificado – organizado, significado, sujeitado – mas precipitar os estratos numa queda suicida ou demente, que os faz recair sobre nós, mais pesados do que nunca.” (Deleuze 1995A;pag24).

Todavia, é preciso dizer que mesmo os aparelhos de estado, as formações sociais mais sedimentadas e estratificadas, coexistem e até estimulam a formação de corpos sem órgãos, nem por isso menos potencialmente mortíferos: especuladores de criptomoedas e do mundo financeiro, milícias urbanas, grupos paramilitares, cultos e sociedades secretas, podem ter relações ambíguas com o Estado. Mesmo no caso de certos neoarcaísmos, como mostra Guattari em *As Três Ecologias*, o que pode estar em jogo é um limite móvel, e não um meio já dado. Compreendemos, pouco a pouco, que o corpo sem órgãos se distingue do organismo sem, no entanto, separar-se dele, isto é, sem que os dois formem duas “coisas” ou substâncias opostas. O corpo não é o organismo, e dizemos até mesmo que os organismos são inimigos dos corpos em tantos sentidos; mas isso não impede que ambos sejam imanentes. A relação sempre tumultuosa das máquinas de guerra com os aparelhos estatizantes: o organismo impõe ao corpo uma perpétua estratificação; bloqueando-o, marcando-o, rebaixando-o, enquanto o plano de consistência permite ao corpo escapar pelas brechas, por onde for possível, sempre que possível. Assim, mesmo os estratos não devem ser vistos como substâncias que permaneceriam inalteradas e alheias às forças do tempo, formando-se, também, de forma cinética e dentro do próprio plano, contudo, numa relação que faz prevalecer a lentidão, através de um processo que é

---

*Réflexions*, aponta no totalitarismo um regime conservador, preso ao plano de organização, e no fascismo, justamente, um CsO canceroso, uma linha de fuga que se torna, imediatamente, linha de destruição.

o de uma dupla articulação, ou dupla-pinçagem. Fica claro que o processo de estratificação, portanto, nada tem a ver com o isolamento de um sistema, ou ecossistema, e muito embora nos estratos prevaleçam linhas de segmentaridade dura, permanece uma clara abertura ao movimento. Por exemplo, para que haja uma seleção e ordenação de moléculas, é necessária já uma “pinçagem” submolecular, por assim dizer, e, assim por diante, infinitamente.

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

Fundamentalmente, são três os processos de estratificação que condicionam, diretamente, as nossas vidas: o organismo, a significância e a subjetivação. A significância e a subjetivação estão, sem dúvida, mais diretamente implicadas em nossas maiores ilusões, muito embora, para tanto, contem com os organismos. E, dos organismos em relação aos cristais, como também dos homens em relação aos animais, estabelece-se, a cada vez, um distanciamento e uma flexibilização da expressão em relação ao conteúdo. O que não implica dizer que haja, nisso, nem a conquista, nem a garantia de qualquer liberdade ou criação. Tal como ocorre em relação aos fluxos que escoam pelo corpo social, ou à crescente descoberta de uma atividade abstrata, nos quais processos de reterritorialização se fazem presentes (propriedade privada; família), também a linearidade temporal dos signos é assombrada por uma sobrecodificação que suscita todo tipo de pretensões imperialistas da linguagem: “É, evidentemente, a ilusão constitutiva do homem (quem o homem pensa que é?). É a ilusão que deriva da sobrecodificação imanente à própria linguagem”.(DELEUZE, 2004A. p.80) Assim, de todas as formas, em nós mesmos e por todos os lados, somos segmentarizados “como vermes”, e, nos deparamos com uma infinidade de linhas de segmentaridade que trabalham, sem cessar, na formação

dos estratos: “Nós não paramos de ser estratificados” (DELEUZE, 2004C. p.21)

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

Um dos raros exemplos, citados por Deleuze, no que se refere aos estratos e à relação de expressão e conteúdo, apoia-se no pensamento de Foucault, que em *Vigiar e Punir* discorre sobre a emergência das prisões como forma de punição ligada a um discurso que estabelece progressivamente a ideia de delinquência. Há, dessa forma, uma materialidade das instituições penais que “se atualiza” na construção das prisões, e que se encontra implicada na formalização de um discurso que floresce no século XIX. Não há correspondência, simplesmente, ambos respondem a uma única máquina abstrata investida nos estratos: “(...) uma única máquina abstrata envolvida no estrato e constituindo sua unidade. É o Ecúmeno, por oposição ao Planômeno do plano de consistência”. (DELEUZE, 1995B. p.65)

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

Na realidade, apesar da simplificação histórica comumente atribuída à Spinoza, a expressão de “paralelismo” (cunhada por Leibniz) não implica a ideia de um isolamento de dois planos, onde se rejeitaria qualquer tipo de passagem entre os

estratos. E afirmar a autonomia de forças constitutivas imanentes é muito diferente de reforçar uma distinção binária entre “substâncias paralelas”. Parece ser, inclusive, com tais filósofos que Deleuze adquire o curioso hábito de divergir sem, no entanto, se opor; de modo que uma dualidade absolutamente distinta do aparelho binário e de seus isolamentos artificiais se torna tão possível quanto necessária: “É por isso que entre o conteúdo e a expressão, entre a expressão e o conteúdo há estados intermediários, níveis, trocas, equilíbrios pelos quais passa um sistema estratificado”. (DELEUZE, 1995A. p.59) Haverá, assim, todo tipo de fenômenos de passagem entre os estratos: interferências, induções, transduções, ou traduções que variam segundo a unidade de composição e suas formas de expressão<sup>30</sup>. De modo que a dualidade não forme nunca um dualismo; e, o que o espinozismo rejeita, efetivamente, é a correspondência que se estabelece dentro da relação, enquanto princípio de identidade, comumente, na forma de causa e efeito, ou, ainda, de essência e aparência: “Preeminência da alma sobre o corpo”, hierarquia sobre a qual toda moral encontra fundamento. Na introdução do livro V, encontra-se, possivelmente, a passagem mais cômica do livro da *Ética*, na qual Spinoza lança a Descartes sua sincera indagação, perguntando o que levaria um homem, de tão elevada cultura e instrução, a concluir a existência de uma função comunicadora na medula espinhal, cuja única finalidade seria transmitir os comandos da alma, ao corpo.

Como toda grande filosofia prescinde da determinação de um centro de poder como forte unidade principal, rejeitando-se as explicações que recorrem a substâncias como a causas para efeitos que, por sua vez, só pertencem à pureza dos acontecimentos; acontece que todas essas filosofias já avançavam no sentido de uma teoria bastante complexa no tocante aos processos de estratificação. Por isso, temos a impressão de que as más interpretações que atribuem à Spinoza um papel racionalista, e à Bergson de “espiritualista”, infundem em Deleuze um imenso cansaço. Percorre sua obra, um grito, ou, antes, um canto, que se levanta em defesa da instauração do plano de consistência, contra os reducionismos atributivos que tentam

---

<sup>30</sup>*Geologia da Moral*, mil platôs 1.

encerrar certas qualidades em determinadas substâncias:

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

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

É somente quando se pensa em termos de máquinas abstratas que, efetivamente, a relação entre expressão e conteúdo encontrada nos agenciamentos, nomeadamente nos estratos, deixa de ser pertinente. Podendo-se falar, somente, em *traços* de expressão e de conteúdo, enquanto matérias-fluxo e signos a-significantes. Isto não quer dizer, contudo, que nos estratos as correspondências e as relações de causa e efeito estejam solidamente estabelecidas, tratando-se, antes, de uma metaestabilidade, isto é, de uma constância relativa, ou relacional: expressão e conteúdo só podem ser definidas por oposição e de maneira relativa como os functivos de uma mesma função que se opõem um ao outro. É assim que, no primeiro livro de *Mil platôs*, Deleuze tomará de empréstimo as invenções e os recursos linguísticos de Hjelmslev, aproximando-os do insólito universo de Simondon; de forma a conjurar, definitivamente, os dualismos e hilemorfismos instalados entre forma e substância, tal como constam na imagem clássica do pensamento. A relação entre conteúdo e expressão se formulará, desde então, como uma relação de *pressuposição recíproca*, resguardando-se os direitos de processos constitutivos imanentes a cada articulação: por um lado, a forma pertencente ao conteúdo constituindo uma ordem pela qual as partículas são selecionadas na formação de uma substância; e, por outro lado, a substância da expressão contando como um verdadeiro “composto” expressivo. Equivale a dizer que os functivos, enquanto funções não formais, tanto contedúísticos,



quanto expressivos, já não operam dentro de uma lógica atributiva ou dualista. De tal maneira que, agora, um corpo não se definirá como substância. Com efeito, o conceito de substância não servirá, nem mesmo, para definir a partícula, ou o “menor dos corpos”, uma vez que estes já contam, sempre, com uma *forma* capaz de ordenar suas matérias intensivas; enquanto as últimas permanecem pertencentes às coleções não formadas, às multiplicidades. Em suma, a ideia de uma *dupla articulação* responde a um princípio ético, que recusa o dualismo da metafísica clássica: a primeira articulação já contendo uma forma (territorialidade e código), e, a segunda, redobrando esta forma (reterritorialização e sobrecodificação); de modo que a *substância* da segunda articulação pressupõe a *forma* da primeira. Como já não é possível partir de uma substância enquanto fundamento, ou enquanto termo (terminus), ao pensarmos os processos de estratificação já nos encontramos, desde sempre, mergulhados numa natureza problemática, isto é, inseridos no movimento. E até o último limite de estratificação, a relação de *pressuposição recíproca* nos garantirá a expressão do próprio *plano de consistência*, que nunca se encontra apartado.

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

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

Assim, o primeiro livro de *Mil Platôs* apresenta-nos um avanço decisivo. Em *A Geologia da Moral*, o pensamento se afasta definitivamente de qualquer resquício

substancial, concebendo as inevitáveis dualidades, e as incontornáveis noções de extensão e de pensamento, de matéria e de memória, dentro de uma relação cada vez mais dinâmica e diferencial. Aproxima-se a natureza do problema de sua própria formulação, de modo que qualquer coisa deva se passar concretamente. Se o Fora está no coração da filosofia, o plano de imanência deve rejeitar toda e qualquer dimensão suplementar, de tal maneira que mesmo suas fórmulas tenham, como condição, a seleção de diálogos com domínios que se coloquem à altura do pensamento. As intersecções da filosofia têm, como condição, que outras formas de criação, quaisquer que sejam suas áreas ou domínios, efetuem, através de seus próprios meios, uma potência de pensar que lhes é própria, de tal maneira que também elas venham ao encontro da filosofia. *Eis a condição mesma de um desvio: que ele se constitua como movimento infinito.* Um “paralelismo desterritorializado” que invoca uma verdadeira máquina de guerra, capaz de trazer à filosofia matérias insólitas, reviravoltas e traições que não cessam de conjurar a formação de um centro de poder, colocando em questão até mesmo a relação do pensamento, e da filosofia, com o Estado. Com efeito, ainda que as ameaças da excomunhão e da fogueira já tenham sido afastadas; o pensamento conta com um inimigo cada vez mais íntimo, capaz de ameaçar a filosofia de dentro: é que o transcendente é relançado de tantas formas, que é preciso realmente que o problema seja arrancado de seu postulado anterior, adquirindo novas velocidades. As máquinas binárias se renovam, atingem-nos, agora, por onde jamais se previu. E, se a reterritorialização se tornou demasiado dura, demasiado eficaz, já não temendo sequer o escoamento de fluxos descodificados, sabendo conjuga-los e detê-los *em ato*; mais cedo ou mais tarde, será preciso se confrontar com uma pergunta inevitável: bastará à filosofia uma nova imagem? Tal qual Nietzsche nos propunha uma transvaloração capaz de nos levar antes às forças constitutivas de valores, que a novos valores propriamente ditos. Assim, também, Deleuze coloca em questão as *máquinas diretamente implicadas na produção das imagens do pensamento*, e dos planos de imanência. E, se “além do Bem e do Mal” ao menos nunca quis dizer “além do bom e do mau”; um “pensamento sem imagem”, tal como invoca Deleuze, ao menos não quer dizer uma filosofia sem brilho, e sem as matérias insólitas que trazem à filosofia, a cada vez, novos traços,

que compõem uma exuberância que lhe é própria<sup>31</sup>.

O plano de consistência se opõe ao plano de organização que conduz os processos de estratificação. Um tal plano é maquínico, isto é, ignora as consolidações, produzindo individuações por uma pura hecceidade, sem qualquer interiorização de forma e substância, que são ignorados. Concretamente, o plano de consistência se constitui apenas por relações de velocidade e lentidão entre as multiplicidades, coleções infinitas; pressupondo um afecto intensivo correspondente: uma vida que surge como pura fulguração, alheia aos estratos. Individuações como acontecimentos puros, ou hecceidades, pressupõem um corpo sem órgãos, com seus continuums de intensidade; e vice-versa. Não há espaço para o sujeito, o significado, ou o organismo; a vida não orgânica escapa aos estratos, atravessando-os numa linha abstrata e sem contorno. Mas, ainda, o curioso é que, para Deleuze, o plano opera em “multiplicidades de dimensões variáveis”, de tal maneira que, num limite, o plano de consistência se constituirá, também, enquanto plano de imanência, na relação diferencial com os próprios conceitos, enquanto territorializações deste mesmo movimento infinito, que vêm povoar o plano. Conserva-se um monismo que é o das “relações puras”, que se efetuam, sem cessar, nas aberturas e conexões do plano, engolindo “deuses” e “sábios”, até um limite que o leva à coexistência diferencial com os conceitos: “(...) na realidade, os elementos do plano são traços diagramáticos, enquanto os conceitos são traços intensivos” (DELEUZE, 1993. p.56). Sobretudo, não se deve cair na confusão entre os dois, o plano e o conceito, já que isso colocaria toda a máquina em risco: “Cada vez que se interpreta a imanência como “a” algo, produz-se uma confusão do plano com o conceito, de modo que o conceito se torna um universal transcendente, e o plano, um atributo no conceito” (DELEUZE, 1993.p.56). Em suma, o plano de consistência é tanto plano de composição, enquanto soma de todos os corpos sem órgãos; quanto plano de imanência que garante a sustentação

---

<sup>31</sup>Não seria a mesma exigência para as artes? Visto que no capitalismo mesmo a relação com o caos já se encontra sob uma névoa cada vez mais espessa de clichês? Quanto à “razão de ser” que percorria a pintura moderna e a relação da arte em geral com o caos, uma cena de Blow-Up nos diz muito: o automatismo dos fãs que assistem a um show de rock se revela no ato de destruição de uma guitarra, que, imediatamente, se reterritorializa na furiosa vontade de posse de seus fragmentos.

dos conceitos:

“o conjunto eventual de todos os CsO, o plano de consistência.”  
(DELEUZE, 2005. p.222).

“É uma mesa, um platô, uma taça. É um plano de consistência ou, mais exatamente, o plano de imanência dos conceitos, o planômeno”.(DELEUZE, 1993. p.51)

Não havendo separação possível entre a imagem do pensamento e matéria do Ser, entre Pensamento e Natureza, entre *Noûs* e *Physis*; o movimento infinito constitui o fenômeno de *reversibilidade* do plano, exprimindo-se numa “troca imediata perpétua, instantânea, um clarão” (DELEUZE,1993,p.53). Conjurando-se toda distinção entre viver e pensar, o movimento não pode constituir uma nova imagem do Pensamento, sem renovar, ao mesmo tempo, a própria matéria do Ser: “Quando pensa o pensamento de Tales, é como água que o pensamento retorna. Quando o pensamento de Heráclito se faz *polémos*, é o fogo que retorna sobre ele” (DELEUZE,1993.p.54). O plano é ao mesmo tempo concreto e abstrato, e a máquina abstrata distribui papéis dissimétricos como elementos de um só devir: traços intensivos, matérias não formadas, ou traços de conteúdo; traços diagramáticos, funções não formais, ou traços de expressão; enfim, verdadeiros parti-signos: indiscerníveis, e, todavia, distintos. Os eixos, e as coordenadas espaço-temporais, não resistem aos fluxos que integram a imanência dos planos de consistência, de tal maneira que apenas “a intimidade com o caos”, apenas os traços diagramáticos, passam a constituir o ato de “orientar-se” dentro dos movimentos infinitos do pensamento. Como num único plano há já incontáveis movimentos do infinito, acontece da conexão destes movimentos constituírem infinitas dobras, curvaturas, concavidades e convexidades, traçando sua natureza fractal:

“Cada movimento percorre cada plano, fazendo um retorno imediato sobre si mesmo, cada um se dobrando, mas também dobrando outros ou deixando-se dobrar, engendrando

retroações, conexões, proliferações, na fractalização desta infinidade infinitamente redobrada (curvatura variável do plano)” (DELEUZE, 1993, p.55).

\*

No capítulo *Filosofia-limite*, do livro *Deleuze, Movimentos Aberrantes*, Lapoujade trata da importante questão dos *limites* na obra deleuzeana. Numa aparente distinção terminológica entre o limite e o limiar, Lapoujade remete a noção de limiar, enquanto “transposição do muro”, ao emprego da *disjunção inclusiva*, conectivo lógico cuja fórmula afirma ser o “nem, nem”. Segundo conclui, é em proveito deste conjunto de noções que serão superados tanto a ideia de um limite relativo, quanto o emprego da *disjunção exclusiva*, em sua forma “ou, ou”. E, de fato, um *limite*, enquanto demarcação ou divisa exterior, seja na filosofia, seja no plano extensivo, tende a cumprir uma função separadora, de modo que se deva escolher entre dois “lados”, conforme uma lógica exclusiva: *ou* este, *ou* aquele. Compreende-se que, a partir daí, a superação da noção de limite rumo à noção de limiar, a princípio, encaminhe o pensamento a uma espécie de recusa generalizada das soluções, ou teorias, estabelecidas dentro de um dualismo: *nem* este, *nem* aquele. Todavia, perguntamo-nos se, de direito, a crítica já nos forneceria realmente toda a matéria necessária para a conclusão subsequente, qual seja, a de que é possível se definir a noção de limiar, ou de horizonte absoluto, mesmo no que tange à sua lógica, a partir da substituição da *disjunção exclusiva* pela *disjunção inclusiva*; para tanto, assumindo-se somente um carácter redobrado de negação. Afinal, na fórmula “ou bem, ou bem” (veremos que é esta a fórmula tratada em *O Antiedipo*), ainda que de maneira atrelada ou subordinada à negação, a lógica exclusiva já contém um aspecto afirmativo: *afirma-se* ou *opta-se* por este, negando-se aquele, e inversamente. Ora, se a disjunção inclusiva se define realmente pela fórmula “nem, nem”, onde estaria, então, o que lhe cabe de afirmativo? É verdade que Lapoujade invoca a função seletiva, como “espécie de membrana”, para caracterizar o novo aspecto do limiar. Mesmo assim, não deveria haver ainda uma qualidade afirmativa própria a sua expressão ou formulação lógica?

A distinção feita em *O Antiedipo* se dá entre as fórmulas “ou bem, ou bem” e “ou, ou”. E, mais importante, para Deleuze, tal fórmula exprime a maneira pela qual o paradoxo esquizo faz coexistirem os dois polos em sua distância plena, sem que seja feita qualquer tipo de aproximação, ou abrandamento de cada tendência. Alternadamente, o esquizo é homem, enquanto homem; e mulher, enquanto mulher. Isto é, vive cada polo levando-o ao limite. Alternadamente, é morto ou vivo, mas experimenta cada estado em seus extremos, e sem concessões. Dessa forma, cada “polo”, cada alternativa, já contém *funcivos* distintos, isto é, substância e forma: em cada caso “X enquanto X elevado à potência do falso”. Uma incompreensão neste nível, uma redução das alternativas que subtraia de cada polo seu “grau”, que efetua, nesse caso, uma intensificação, inevitavelmente nos levará a perder de vista o problema, que é o de uma guerra instaurada pelo esquizo contra o próprio dualismo, contra os códigos, contra a moral. Se esta guerra tem como consequência uma derrota que o faz se deparar novamente com os limites separadores, dessa vez, mais duros do que nunca, não impede que seu processo de desterritorialização já constitua um movimento absoluto, na medida em que o toma por completo.

A fórmula simples e afirmativa que melhor exprime a ruptura com o dualismo, e que, ao menos de direito, precede o emprego da disjunção inclusiva é a locução “enquanto que”. Mesmo que, de modo geral, tal processo venha acompanhado de uma rejeição generalizada às teorias vigentes, quase sempre organizadas na forma de uma dicotomia. Trata-se, assim, do “Não” decorrente do “Sim”. O “enquanto que” exprime, portanto, um movimento que busca por diferenças internas, liberando traços intensivos da reatividade das opiniões, para dar voz às multiplicidades que permaneciam sufocadas pela máquina dualista.

Não é por acaso que a filosofia emprega constantemente uma palavra que nos leva a uma reprovação – mas o que vocês querem? Ela o faz por necessidade – é uma espécie de locução “en tant que”. Se fosse preciso definir a filosofia, numa palavra, diríamos que é a arte do “enquanto que”. Se vocês virem alguém que por acaso é levado a dizer “enquanto que”, vocês podem dizer que é o pensamento que nasce.

O primeiro homem que pensou disse “enquanto que”. Por quê? “Enquanto que” é a arte do conceito. É o conceito. E o que faz com que Spinoza empregue constantemente o equivalente em latim de “enquanto que”? O “*enquanto que*” remete a *distinções*

*no conceito que não são perceptíveis nas coisas mesmas. Quando vocês operarem por distinções no conceito, e pelo conceito, vocês podem dizer: a coisa enquanto que... Trata-se do aspecto conceitual da coisa. (DELEUZE, Curso sobre Spinoza, trad. Nossa; grifo nosso).*

Eis porque não podemos definir nem mesmo o conceito como uma trama complexa de lógicas, não se devendo interpretar seu “sobrevoo” como uma metáfora. Com efeito, em velocidades infinitas, o conceito sobrevoa seus componentes como a *puras intensidades*, reais, concretas, corpóreas, que têm como pressuposto, justamente, o extraordinário desenvolvimento de um corpo sem órgãos. Não havendo grande pensador que não tenha inventado, em meio a todo o construtivismo que envolve a sua obra, uma maneira singular de experimentar a própria vida. Em suma, estaríamos diante de um teorema lógico; ou, muito além, de um problema vital, cuja natureza nos força a ultrapassar os dados, e a buscar elementos que ainda não nos foram fornecidos *a priori*? Em segundo lugar, também não se compreende, no mesmo capítulo, porque a função seletiva da membrana substituiria a noção bergsoniana do Todo Aberto; uma vez que ambos remetem a formas diferentes de limiares, cada qual dentro de um plano e sentido distintos. Na realidade, a membrana e sua função seletiva respondem apenas por uma das operações da “dupla articulação”, enquanto processo de formação dos estratos, não havendo, nesse sentido, possibilidade de uma definição única e geral. É que a função da “pinçagem” deve variar, em cada caso, segundo a forma de constituição do estrato e de seus materiais, por exemplo: ordenação submolecular, seleção molecular, sobrecodificação significativa, etc... A depender, também, do nível de autonomia do material expressivo, e da unidade de composição em questão. O que devemos evitar, a todo custo, é a substancialização do problema, bem como o excessivo agrupamento (ainda que sofisticado) de tais noções em dois “lados”, aos moldes de um dualismo. Afinal, a membrana pressupõe uma função seletiva que é, ainda, excessivamente formal, e não nos serve para “qualificar” nem o conceito de limiar, nem o de Fora. Com efeito, não se trata tanto da função seletiva da membrana em si, quanto da curiosa *maneira pela qual matérias intensivas precisam variar de natureza de acordo com certas passagens entre planos ou estratos*. Em suma, é este processo de “passagem” de matérias intensivas ligado a uma variação de natureza, que pode, eventualmente, se formalizar, se individualar,

ou se atualizar, numa membrana e em sua função seletiva. Nesse sentido, ao menos, o conceito bergsoniano de Todo Aberto não deve ser reduzido a um limite relativo, não deixando jamais de responder à altura do problema (sendo retomada, inclusive, em *Cinema1*), uma vez que inclui, em seus componentes, aberturas, movimentos, passagens, e, enfim, uma alteração qualitativa do Todo; como já vimos.



Se as tentativas de definição da filosofia de Deleuze tais como “filosofia da diferença”, “do virtual”, ou da “multiplicidade” são tão frustrantes e equivocadas, não é porque uma definição mais precisa fosse possível caso partíssemos de um problema anterior, que abarcasse tais noções como a desdobramentos secundários. Pode-se, é claro, denunciar o redutivismo de tais definições; mas isto perderia todo o sentido, se em seguida prosseguíssemos apenas pela substituição do termo da mesma equação, numa permuta que não transforma o mais importante: o próprio processo. Redobraríamos, assim, a mesma aposta, ao fazer da invenção de um suposto conceito, específico para a obra em questão, uma definição transcendental, ou espécie de Urdoxa. Claramente, manter-se-ia, assim, a pretensão “englobante”, ou “totalizante” que, invariavelmente, se choca tanto com uma potência que não cessa de se transformar, como com as velocidades infinitas e incapturáveis dos próprios conceitos. É que, finalmente, grandes pensadores nos deixam apenas esta possibilidade de conexão com seus traços mais expressivos, quem sabe, de modo a extraí-los, ainda, sob uma nova luz. Não se trata, de todo, da mesma coisa. O retratismo não procede pelo fechamento de contornos - que é o que leva a definição a seu inexorável fracasso -, ele revisita o plano criador de um grande autor traçando novas conexões a partir de seus conceitos, personagens, ou grandes problemas; podendo-se, inclusive, para tanto, exceder a forma escrita. É o melhor que podemos fazer: percorrer todos esses traços, profundamente artísticos, construtivistas, místicos, que constituem o plano de imanência de uma filosofia, acentuando algumas das grandes inovações que acarretam. No caminho oposto, a definição de uma filosofia é o próprio transcendente: na melhor das hipóteses, ela é o resultado da confusão entre o plano e o conceito, ou seja, ela isola um traço do plano, tornando-o um suposto conceito universal àquela obra, mas que na realidade não passa de uma imagem muito desgastada. Pode-se, certamente, afirmar que a filosofia é uma multiplicidade (o que ocorre sempre); mas isto nada tem a ver com a ideia de uma filosofia “da multiplicidade”, ou “da diferença”. Ademais, uma filosofia com objetivos tão claros e bem definidos não passaria de um conjunto bem elaborado de opiniões: teoria sem nenhum encanto, sem nenhum devir.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quer se trate das atribuladas relações entre as matérias-fluxo e o organismo, ou entre as potências do pensamento e a consciência; quer se trate de um corpo social organizado, sobre o qual se estabelece um discurso ou narrativa disciplinar a serviço de determinados dispositivos de poder: são, às vezes, necessários, mas, frequentemente, lamentáveis os processos de estratificação, e sua correspondente *codificação* moralista. Todavia, são verdadeiramente terríveis os axiomas *sobrecodificantes* dedicados a conduzir os fluxos em verdadeiras *linhas de demolição*. De modo que o paradoxo que a filosofia de Deleuze nos revela, a todo instante, é que as máquinas implicadas em atividades abstratas, que envolvem frequentemente o próprio exercício do pensamento, muito embora possam nos conduzir a uma vida transformadora e afirmativa; também representam, potencialmente, as maiores ameaças às mais diversas formas de vida, engendrando, no mundo, o que há de mais centralizado, hierarquizado, totalizado, e, em suma, apartado de qualquer saúde possível. Por si só, a natureza, por mais que se permita ordenar, organizar, sedimentar, não deixa jamais de exprimir uma potência que lhe é própria, uma primazia das linhas de fuga que se efetua nos fluxos capazes de arrastar tais fenômenos de territorialização, liberando partículas intensivas num grito que constitui antes um canto da própria Terra. Mas os delírios imperialistas do homem e da linguagem, a neurose e suas redundâncias, a teoria dos universais e sua esterilidade, instauram, na Terra, uma doença e degenerescência inéditas, incomparáveis<sup>32</sup>. Certamente, os fluxos já trazem consigo uma temível potência destrutiva que pertence à Natureza; contudo, esta é ainda inocente, e, às vezes, necessária, na medida em que permanece ligada a uma máquina de guerra voltada a conjurar os centros de poder, enquanto centros de gravidade, ou buracos negros. Longe disso, o problema da conjugação dos fluxos em função de uma destruição generalizada envolve, antes, a sofisticação de um programa, os agenciamentos de uma máquina abstrata empenhada em englobar todo o mundo conhecido e povoado, o Ecúmeno e seus estratos, precipitando-os num processo que se guia somente por forças reativas, e que só pode ser definido como um verdadeiro culto à morte.

---

<sup>32</sup> O filme “O Abraço da Serpente”.

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

Para Deleuze, *analisar* não quer dizer mais do que percorrer as linhas que compõem determinado problema, que constituem determinada obra, uma imagem do pensamento e os pressupostos de seu tempo, uma geografia e suas cores, cantos, ou ritornelos territoriais. Pensa-se, orienta-se, dentro do jogo de forças que se desenrola dentre esses diferentes tipos de linhas, suas batalhas ou eventuais sintonias, isto é, a maneira como uma linha pode convergir com outra, fortalecendo-a, ou, ao contrário, arrastando-a num movimento de fuga que não faz concessões. Não há outro “objeto” de análise que não seja este: até que ponto um pensador é capaz de seguir por linhas infinitas, efetuando as potências do pensamento? De que maneira lida com as exigências dos estratos, com suas linhas de segmentaridade? Sabe “involuir”, junto às multiplicidades do pensamento? Ou retrocede diante de uma potência desconhecida, ali onde a imagem já não representa nada, fornecendo apenas traços diagramáticos no embate com o caos? Efetua apenas uma

desterritorialização relativa; ou, antes, se posiciona no próprio horizonte absoluto, traçando através de um construtivismo a consistência que assegura a vitalidade de suas linhas de fuga, levando-as a durar toda uma vida, levando-as a coincidir com a própria vida? Nesse sentido, trata-se, sempre, de uma *geofilosofia*, ou de uma *geoanálise*, não sendo realmente possível se contornar esta espécie de “metodologia sem método”, que já parte de planícies desabitadas, como pressupostos para o pensamento.

Assim, de que maneira, e por que razão colocar a questão de uma “involução” pertencente, também, ao pensamento deleuzeano; tal como já vimos em Spinoza e em Bergson? É que, afinal, não queremos correr o risco de supor que o pensamento de Deleuze já tenha “nascido pronto”, como que de um só golpe, ignorando seus imensos desvios, seus devires nômades que invocavam sempre uma nova terra, também os abalos e deslizamentos que, na relação com os estratos, liberavam intensidades aprisionadas pelas segmentaridades, marcando, a cada vez, um afastamento dos domínios do sujeito e da linguagem, da significação e da lógica; ainda que, em relação a estes, já se tratasse sempre de um enfrentamento no limite. Era, certamente, necessário que se partisse de lá, como que estrategicamente, ora pelas convenções do mundo estabelecido, ora pelas condições e imposição dos próprios estratos, que nos compõem a todos: “um mínimo de organização”, e “pequenas provisões de significância e interpretação” (DELEUZE, 1995, p.26). Mesmo que os enfrentamentos já estivessem postos, e os riscos já fossem evidentes: os perigos de uma subjetivação e significação excessivas, além das penosas exigências orgânicas<sup>33</sup>. Com efeito, o que é próprio às forças reativas é uma espécie de profundidade que não passa pelos fluxos subterrâneos; constituindo-se, antes, por uma atração gravitacional, como no caso da linha passional dos processos de subjetivação. Onde se compreende, também, essa espécie de orgulho na estagnação e no assentamento, que acompanha certa “obsessão pela forma”, pelos domínios bem demarcados, pelos limites: “Uma das críticas dirigidas a Deleuze, uma das razões essenciais pelas quais ele não é levado a sério, é que transpõe os limites com demasiada leviandade e humor. É que ficamos sérios quando se trata de limites”.

---

<sup>33</sup>Em 1968 Deleuze contrai tuberculose, sendo necessária uma intervenção cirúrgica na qual parte de seu pulmão é removido; doravante, convive com dificuldades respiratórias que lhe impõem crescentes limitações físicas. Época em que mais se dedicara aos trabalhos voltados à história da filosofia.

(LAPOUJADE, 2017, p.314) De tal maneira que, entre esses dois processos de naturezas distintas, entre as linhas que fogem ou desterritorializam, e os segmentos que gravitam em torno de um centro, desenrola-se sempre uma batalha que envolve os limites da segmentaridade, e as transposições absolutas das multiplicidades nômade. Ao menos, sempre era possível fazer com que o pensamento escapasse por todos os lados, como na assombrosa visão de um “vínculo secreto” entre grandes pensadores, onde o pensamento se compunha com poderosas linhas que atravessavam o tempo filosófico, em sua ordem estratigráfica, de forma a renovar a sua própria história, afastando-a da tarefa, bastante impertinente, de discorrer objetivamente sobre o suposto “conjunto de todos os filósofos”.

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

Em muitos sentidos, o combate é mesmo sem fim, e mesmo a filosofia engendrará seus perigos na forma de quimeras gigantes, monstros alados, novos transcendentos e máquinas sobrecodificantes. Mas, justamente, não se trata de querer encerrar o combate, ou tampouco de toma-lo por vencido; trata-se de transformar, pouco a pouco, a própria natureza do combate. É o próprio combate que se torna cada vez mais sóbrio, mais preciso, de modo que haja, de direito, o mínimo de desperdício das potências que eram, antes, obrigadas a se atualizar e a dispendir demasiada energia na relação com os estratos, ou no embate com os centros de poder. Toda uma involução que vai no sentido de uma terceira transmutação: devir criança, ou devir dançarino; “como nas palavras de Nietzsche: que a Terra se torne leve”... Ou como no latim dito “simplório” de Spinoza, mas que só permite passar potências infinitas; remetendo-nos a um problema da expressão, e dos dispositivos cada vez mais sofisticados do poder, que, todavia, não sabem, apesar de todos os seus recursos, lidar com as máquinas mutantes e suas incessantes transformações

de natureza. Potência infinita de transmutação, a identidade Nietzsche-Spinoza. E, finalmente, para Deleuze, já não há mesmo porque se explicar; é como observa no curso sobre Spinoza, a respeito das baixas interpretações de Hegel: “é destino inescapável dos muito espertos, serem tratados como ingênuos, pelos ‘espertinhos”.

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

Que o filósofo não extraia compostos de sensações com os perceptos e com os afectos, como os artistas na relação com o plano de composição, e nem functivos, como os cientistas na relação com o plano de referência, não significa dizer que ele não os viva à sua maneira, experimentando-os na forma de visões e de devires que transitam nas zonas de vizinhança entre os planos, inscrevendo-se no plano de consistência enquanto hecceidades e contínuos de intensidades essenciais a seu construtivismo filosófico. Assim, no ponto em que nos encontramos, já não se trata de uma discórdia entre faculdades levadas a seus respectivos limites, ensejando uma espécie de “encontro na distância”. *Mas de um enfrentamento do caos que se dá em*

*planos distintos, gerando fenômenos de “interferências ilocalizáveis”*: Decorrem de uma espécie de “extra-plano”, enquanto sombra projetada de cada plano, interferências ilocalizáveis entre as disciplinas da arte, da ciência e da filosofia. É que a filosofia necessita da não-filosofia, da mesma forma que a arte e a ciência precisam da não-arte e da não-ciência. Elas não precisam desse negativo como espécie de origem ou de fim, mas em seus próprios devires: “Neste mergulho, diríamos que se extrai do caos a sombra do “povo por vir”, tal como a arte o invoca, mas também a filosofia, a ciência: povo-massa, povo-mundo, povo-cérebro, povo-caos.” O plano de imanência, e seus movimentos infinitos, trazem “sempre um pedaço de uma nova terra”, que se funda nos direitos de uma luz universal; ao mesmo tempo em que projeta a sombra de um “povo por vir”, engendrando interferências ilocalizáveis, na relação com outros planos.

## REFERÊNCIAS

- ALLIEZ, Éric. *Deleuze filosofia virtual*. São Paulo: ed.34, 1996.
- ANTONIOLI, Manola. *Deleuze et l'histoire de la philosophie: ou de la philosophie comme Science-Fiction*. Paris: Kimé, 1999.
- BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Ed. Gallimard, 1978.
- BERGEN, Véronique. *L'ontologie de Gilles Deleuze*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- BERGSON, Henri. *Cours I, II, III*. Paris: PUF, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Cours, IV : cours sur la philosophie grecque*. Paris : PUF, coll. Épiméthée , 2000.
- \_\_\_\_\_. *Correspondances*. Paris : PUF, 2002.
- \_\_\_\_\_, Henri . *La politesse et autres essais, avec une préface de Frédéric Worms*. Paris : Payot & Rivages, 2008. (coll. Rivages poche).
- \_\_\_\_\_. *Oeuvres*. Paris: PUF, 1991.
- BIANCO, Giuseppe (éd.). Gilles Deleuze, Georges Canguilhem. *Il significato della vita*. Lecture del capitolo III dell'Evolutione creatrice di Bergson, avec une préface de Frédéric Worms, Milan : Mimesis, 2006.
- BLANCHOT, Maurice. *De Kafka A Kafka*. Paris: GALLIMARD, 1994.
- BLANCHOT, Maurice . *La Part Du Feu*. Paris: GALLIMARD, 1949.
- \_\_\_\_\_. *L'Entretien Infini*. Paris:GALLIMARD, 1969.
- \_\_\_\_\_. *L'Espace Littéraire*. Paris: GALLIMARD, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Le Livre à venir*. Paris: GALLIMARD, 1959.
- BORGES, Jorge Luís. *Ficções* . Porto Alegre: Ed. Globo, 1972.
- \_\_\_\_\_. *O Aleph*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1969.
- CÉZANNE, Paul. *Correspondência*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed.34, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 :A Imagem-movimento*, Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.



\_\_\_\_\_. *Cinema 2 :A Imagem-tempo*, São Paulo: Brasiliense 2007.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DELEUZE, Gilles. *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia 1* Rio de Janeiro: Ed.34, 1995

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 3*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 5*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.

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

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

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

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

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

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

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

- GUILMETTE, Armand. *Gilles Deleuze et la modernité*. Québec: Zéphyr, 1984.
- HUME, David. *A treatise of human nature*. London: Penguin Books, 1969.
- JACOB, François. *La logique du Vivant*. Paris: Editions Gallimard, 1970.
- KANT, Emmanuel. *Oeuvres philosophiques I et II*. Paris: Gallimard, 1985.
- KLEE, Paul. *Teoria del arte moderno*. Buenos Aires: Editions Cálden, 1971.
- LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- LAPORTE, Yann. *Gilles Deleuze: l'épreuve du temps*. Paris: L'Harmattan, 2005.
- LEROI-GOURHAN, André. *Evolução e técnicas 1 : o homem e a matéria*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Evolução e técnicas 2 : o meio e as técnicas*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloqüente*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- LISBOA, Ivair Coelho, R. N. I. F. *Deleuze se entregou aos movimentos infinitos. Cadernos transdisciplinares*, 1998.
- MARTIN, Jean-Clet. *Variations: la philosophie de Gilles Deleuze*. Paris: Payot & Rivages, 1993.
- MONTEBELLO, Pierre. *Deleuze : La passion de la pensée*. Paris: Bibliothèque d'histoire de la philosophie, Vrin, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Deleuze, philosophie et cinema*. Paris: Ed. Vrin, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Nature et subjectivité*. Grenoble: les éditions Jérôme Millon, 2007.
- \_\_\_\_\_. *L 'autre métaphysique : essai sur ravaillon, tarde, Nietzsche et Bergson*. Paris: Desclée de Brouwer, 2003.
- \_\_\_\_\_. *La matière chez Bérghson*. In: *Imagens da Imanência*. Rio de Janeiro: Ed. Autêntica, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Les lectures croisées de Deleuze: Spinoza, Nietzsche, Annales bergsoniennes III*. Paris: PUF Epiméthée, 2007.
- MONTEBELLO, Pierre. *Vie, monde et Individuation chez Deleuze et Simondon*. In:

“*Vie monde et individuation*”. Paris: Olms, 2003.

\_\_\_\_\_. *Vie et être chez Nietzsche*. Kairos, 1999.

\_\_\_\_\_. *Une axiomatique de l'individuation*, Cahiers philosophiques, 1992.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche, La volonté de puissance*. Paris: PUF, 2001.

NEGRI, Antonio. Sur Mille Plateaux. In: *Chimeres*. Paris:1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *OEuvres philosophiques complètes*. Paris: Gallimard, 1967-1992.

PIERCE, Charles Sanders. *Écrits sur le signe*. Paris: Seuil, 1978.

\_\_\_\_\_. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PRIGOGINE, Ilya. *As leis do caos*. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.

\_\_\_\_\_. *O fim das certezas*. São Paulo: Ed. UNESP, 1996.

READ, Herbert. *História da pintura moderna*. São Paulo: Ed. Círculo do Livro, 1974.

SIMONDON, Gilbert. *L'invention dans les techniques : cours et conférences*. Paris: Éditions du Seuil, 2005.

\_\_\_\_\_. *The genesis of the Individual*. New York: Zone, 1992.

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

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

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

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

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

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

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

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

Universidade Estadual de Campinas, 1998.

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

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

São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

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

Paris: PUF, 1999.

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

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

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

Gallimard, 1995.

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

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

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

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

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

1994.

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

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

PUF, 2004.