



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

Thompson Lemos da Silva Neto

**Artes do acaso e composições com o caos: a experimentação-vida da pintura  
figural**

Rio de Janeiro

2007

Thompson Lemos da Silva Neto

**Artes do acaso e composições com o caos: a experimentação-vida da pintura figural**



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

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Maria Helena Lisboa da Cunha

Rio de Janeiro

2007

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

D348a Silva Neto, Thompson Lemos da  
Artes do acaso e composições com o caos: a experimentação  
vida da pintura figural / Thompson Lemos Neto da Silva. - 2007.  
127 f.

Orientadora: Maria Helena Lisboa da Silva.  
Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.  
Bibliografia.

1. Deleuze, Gilles, 1925 – 1995. 2 Bacon, Francis, 1561 –  
1626. 3. Filosofia francesa – Teses. I. Silva, Maria Helena  
Lisboa da. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 1(44)

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

---

Assinatura

---

Data

Thompson Lemos da Silva Neto

**Artes do acaso e composições com o caos: a experimentação-vida da pintura figural**

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

Aprovada em 07 de fevereiro de 2007.

Banca Examinadora:

---

Maria Helena Lisboa da Cunha (Orientadora)  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

---

James Bastos Arêas  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

---

André Luis dos Santos Queiroz  
Universidade Federal Fluminense

---

Ivair Coelho Lisboa Itagiba Filho  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

---

André Martins Vilar de Carvalho  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2007

## DEDICATÓRIA

Ao mestre Claudio Ulpiano – que jamais desaparecerá –, por ter me arrastado para a aventura de encontrar o pensamento na vida e a vida no pensamento.

Ao meu avô Thompson Lemos da Silva, ainda na tentativa de aprender como pode haver tanto amor em alguém.

## AGRADECIMENTOS

Chego ao fim deste trabalho mais disposto ainda a recusar os limites da identidade e da pessoa do que já estava ao começá-lo. Portanto, não seria no momento de agradecer aos encontros que propiciaram a pesquisa e o texto assinados com meu nome que eu sucumbiria à crença na identidade que, como mostram Deleuze e Bacon, tende a reduzir as singularidades, submetendo sua potência criadora segundo significações previsíveis e subjetividades moldáveis. Mas como evitar o credo nos contornos sufocantes da pessoa e ainda assim considerar essas forças que atravessaram a vida que aprendi a chamar de minha, partindo de olhares, palavras, gestos, sorrisos, desafios, interrogações, contestações, toques? Como lidar com os campos de influência que me atingiram a consciência senão celebrando os encontros com as fontes de seus efeitos? Mas, principalmente, como e por que rejeitar o sentimento de gratidão? Assim cabe fazer, aqui: celebrar nomes que não representam identidades definidas e acabadas mas indicam nascedouros de afetos – de emoções vividas intensamente. Isto, para não desperdiçar o amor que tenho por estas interseções imprevisíveis, para não esbanjar a intensidade de ter contato com modos tão belos de viver, para não tratá-los como meros seres repetitivos, para não julgá-los, mesmo que imaginando absolvê-los.

E é feliz com a lembrança de que todos gerarão efeitos para sempre que começo festejando dois desses nomes: Katia Goldman e Flávio Goldman Thompson – meu professorzinho –, companheiros de tudo. Sigo pelo encantamento de rememorar como me guiaram e inspiraram, na vida e na universidade, Aristóteles e Maria da Graça – meus pais –, e Maria Helena Lisboa da Cunha – minha mestra e orientadora. Alcanço com extrema alegria a recordação das riquíssimas intervenções dos membros da banca examinadora, professores James Arêas e André Queiroz, ressaltando as leituras atentas e que ambos fizeram de meu trabalho, redefinindo-lhe os rumos para lugares muito melhores. Comemoro as aulas do professor Ivair Coelho Lisboa por me precipitarem na incerteza fértil, pressuposto das criações – do que é testemunho a epígrafe do capítulo 5. Louvo meu reencontro com Sílvia Ulpiano, que de modo desprendido me convidou para as audições de aulas gravadas do mestre Claudio Ulpiano, e que me deu a honra de receber cópia da tese de doutorado dele para que esta viesse a ser uma das mais importantes peças da bibliografia deste trabalho. Recordo o encanto que sempre me traz Tatiana Roque: sem sua ajuda, eu não teria a mesma disposição de lutar para que essa dissertação se construísse como afirmação da liberdade. Ambas, Sílvia e Tatiana, ainda têm em suas mãos a bela tarefa de liderar, com Pedro Passini, Marici Passini, Jucenei Batista e Viviane De Lamare, a construção do Centro de Estudos Claudio Ulpiano, cujas reuniões iniciais, de que participei, contribuíram para o amadurecimento de minha experiência com o pensamento da vida e da diferença. Faço menção com grande júbilo aos que me levaram ao Zen-Budismo, me mostrando que não é preciso que o cérebro seja intermediário entre as sensações e o viver: Dra. Adriana Thomaz (esta, tendo também participação direta no meu ingresso na UERJ) e meu mestre Alcio Soho. Destaco que deixaram marcas preciosas na elaboração desta dissertação amigos como Carla Miguelote (pensadora e artista de brilho inestimável – felizmente não apenas para mim), Maurício Rocha, Valter Rodrigues, Francisco Fuchs, Siomara Sodrê, Rômulo Ballestê, Pablo Andrada, Karina Buccos e Ana Christina Vieira – de quem roubei emprestada a epígrafe do capítulo 2, como uma homenagem à maravilha de sua dissertação de mestrado.

Que seja motivo de festejo, ainda, minha irmandade com Lúcia, Rômulo e Jorge Thompson, José Mauro Elsas, Denise Gomes, Alex Frias, Juliana Manganelli, Charly Cohen, Fernando Nogueira e Maria Raeder. Todos estes são os nomes que sempre me mostrarão que pensar é muito mais do que se valer da razão.

## RESUMO

SILVA NETO, Thompson Lemos da. **Artes do acaso e composições com o caos: a experimentação-vida da pintura figural**, 2007. 114 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Esta pesquisa tem como ponto de partida a abordagem que o filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995) faz da pintura, e concentra-se na argumentação desenvolvida em seu livro *Francis Bacon, logique de la sensation*. Além da análise lógica e conceitual da *sensation*, privilegia-se aqui o enfoque deleuziano do processo pictórico de Francis Bacon, naquilo em que este envolve a *manipulação do acaso*, e busca-se relacioná-lo com a questão do *enfrentamento do caos*, tal como se apresenta no livro de Deleuze e Félix Guattari *Qu'est-ce que la philosophie?* Neste trabalho é de grande importância a compreensão do problema da representação na obra deleuziana. Trata-se de pensar em como este problema se traduz na destruição dos clichês e da reconhecimento, mas sobretudo na afirmação das forças da vida, da criação, da diferença e da liberdade.

Palavras-chave: Sensação. Deleuze. Pintura. Bacon. Criação.

## RESUMÉ

Cette recherche a comme point de départ l'étude que le philosophe français Gilles Deleuze (1925-1995) fait de la peinture, et se concentre dans l'argumentation développée dans son livre *Francis Bacon, logique de la sensation*. Au delà de l'analyse logique et conceptuelle de la *sensation*, on privilégie ici l'approche deleuzienne du processus pictural de Francis Bacon, qui comporte la *manipulation du hasard*, et on essaie de la relier à la question de la *affrontation du chaos*, comme elle se présente dans le livre de Deleuze et de Félix Guattari *Qu'est-ce que la philosophie?*. Il s'agit de penser comment ce problème se traduit par la destruction des clichés et de la reconnaissance, et surtout par l'affirmation des forces de la vie, de la création, de la différence et de la liberté.

Mots-clés: Sensation. Deleuze. Peinture. Bacon. Création.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 01 - Three studies for a crucifixion (painel esquerdo), Francis Bacon, 1962.....	22
Imagem 02 - Seated figure, Francis Bacon, 1974.....	23
Imagem 03 - Painting, Francis Bacon, 1946.....	28
Imagem 04 - Study for portrait of Lucian Freud (sideways), Francis Bacon, 1971.....	33
Imagem 05 - Head VI, Francis Bacon, 1949.....	34
Imagem 06 - Figure at a washbasin, Francis Bacon, 1976.....	36
Imagem 07 - Three studies of the male back (painel central), Francis Bacon, 1970.....	55
Imagem 08 - Study for head of Lucian Freud, Francis Bacon, 1967.....	60
Imagem 09 - Composition, Piet Mondrian, 1930.....	68
Imagem 10 - Cathedral, Jackson Pollock, 1947.....	70
Imagem 11 - Four studies for a self-portrait, Francis Bacon, 1967.....	72
Imagem 12 - Three studies for portrait of George Dyer (painel direito), Francis Bacon, 1964.....	96

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 <b>SENSAÇÃO, COMO LÓGICA E CONCEITO: A FIGURA.....</b>	19
1.1 <b>A carne da pintura: devir.....</b>	19
1.2 <b>O teatro intensivo da Figura.....</b>	30
1.3 <b>A sensação-choque: pintando o “grito”.....</b>	38
2 <b>ENFRENTANDO O CAOS, AFIRMANDO O ACASO: O FIGURAL.....</b>	56
2.1 <b>A criação da Figura: manipulação do acaso.....</b>	56
2.2 <b>Arte e jogos do acaso.....</b>	61
2.3 <b>O diagrama: investigando as composições com o caos.....</b>	66
3 <b>HÁPTICO, SENSACÃO E REPRESENTAÇÃO.....</b>	79
3.1 <b>A visão háptica.....</b>	79
3.2 <b>O ser de sensação: contemplação, intensidade, diferença.....</b>	85
4 <b>A ARTE NÔMADE DO FIGURAL: CONSIDERAÇÕES SOBRE A EXPERIMENTAÇÃO COMO POLÍTICA DA CRIAÇÃO.....</b>	90
4.1 <b>Como fazer um CsO.....</b>	90
4.2 <b>Rostidade e desrostificação.....</b>	94
4.3 <b>A potência de vida da arte nômade e do espaço liso, e a pintura figural.....</b>	100
4.4 <b>Plano de composição, dessemelhança e as singularidades nômade no problema da criação.....</b>	104
5 <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	115
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	123
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	127

## INTRODUÇÃO

Segundo Gilles Deleuze, a pintura de Francis Bacon produz um choque<sup>1</sup>. É um choque provocado pelas forças que esta pintura libera, um choque de linhas e cores, um choque de *sensação*. Tal afirmação começa a delinear o campo temático desta dissertação – a filosofia produzida por Gilles Deleuze em seu encontro com a pintura –, que se desenvolverá sem jamais abandonar a força afirmativa do choque trazido pela *sensação*. A partir de tal ideia, nossa pesquisa se ocupará primeiramente do campo do conceito de *sensação* e, em seguida, do impacto do *acaso* e do *caos* na filosofia de Deleuze, a partir da pintura de Francis Bacon.

Na concepção de Deleuze, a pintura de Bacon tem como principal característica dissipar a identidade e a representação, e deste modo forçar o olhar e o pensamento a escaparem de serem submissos tanto à reconhecimento quanto à previsibilidade de *dados figurativos*. Mais: é a autoridade do olhar julgador, medidor, orgânico, que Deleuze e Bacon desafiam ao criarem suas obras com ênfase nas forças que afetam o corpo, forças que o corpo trata de tornar visíveis com arte e filosofia.

Nossa investigação dedica-se ao tema da pintura na filosofia entendido como um plano de problemas que clamam por soluções, mas que não desaparecem ao serem solucionados e que, nesta insistência, constituem o alvo privilegiado de nosso estudo. Precisaremos percorrer a obra deleuziana, num exercício de exploração que se pode considerar uma cartografia<sup>2</sup> (“de um mapa a outro, não se trata da busca de uma origem, mas de uma avaliação dos deslocamentos”<sup>3</sup>), para encontrar a força das ressonâncias da aliança Deleuze-Bacon mesmo em alguns textos deleuzianos que não tratam prioritariamente de pintura ou de arte. A nos guiar, aparece com persistência a recusa deleuziana da representação, seja como afirmação da diferença diante da identidade, seja como resistência da criação frente à reconhecimento. O combate à representação é a interseção entre os problemas enfrentados por Francis Bacon e por Gilles Deleuze (também com Félix Guattari<sup>4</sup>) em suas respectivas obras. Mas não somente: o combate à representação é talvez o mais influente dentre os fatores que levam esta pesquisa a extravasar a própria *lógica da sensação*, qual seja, a convergência que estudamos

<sup>1</sup> Deleuze, Gilles. “La peinture enflamme l’écriture”. In *Deux régimes de fous*, p. 167.

<sup>2</sup> Utilizamos aqui o sentido que Deleuze e Guattari dão ao termo *cartografia* no primeiro capítulo (ou “platô”) do livro *Mille plateaux*: o de um princípio que se opõe ao *decalque*, à *lógica da árvore*, os quais hierarquizam e submetem a modelos, e se afastam da afirmação da multiplicidade feita por este princípio. Cf. Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Mille plateaux*, p. 19.

<sup>3</sup> Idem. *Critique et clinique*, p. 83-4.

<sup>4</sup> Em grande parte, esta dissertação contempla o pensamento que é indissociavelmente produzido em dupla, por Gilles Deleuze e Félix Guattari, sobretudo através dos livros *Mille plateaux* e *Qu’est-ce que la philosophie?*. Contudo, temos aqui propriamente um estudo dedicado à obra de Deleuze, uma vez que não abordaremos diretamente temas colocados por Guattari sem a participação de Deleuze.

entre filosofia e pintura, e romper as fronteiras supostas de nosso território de partida – o desafiador livro de Gilles Deleuze *Francis Bacon, logique de la sensation* –, rumo à construção de nosso universo de trabalho como um campo mais amplo e sem limites exatos definidos *a priori*.

Nesta construção – determinada e configurada pelos afetos<sup>5</sup> da filosofia deleuziana –, além do problema da representação, notamos desde já a relevância de dois outros elementos: os conceitos de *devir* e de *intensidade*. Não há dúvida de que os conceitos da obra de Deleuze diretamente ligados às questões da arte intervirão aqui prioritariamente. Outros serão trazidos à discussão por exigência da compreensão dos demais. Todavia, *devir* e *intensidade* se destacam no entrecruzamento dos temas deste trabalho com as principais questões da filosofia deleuziana, e estabelecem as características singulares de nosso desafio. Por isso merecem alusão especial. E, assim como ocorre com o tema da recusa da representação, os conceitos de *devir* e de *intensidade* ajudam a enfatizar a idéia de que seria pouco produtivo um estudo da pintura no pensamento deleuziano que se restringisse, por exemplo, à descrição do conteúdo de *Francis Bacon, logique de la sensation* – ou que se contentasse a analisá-lo sem levar em consideração o largo alcance dos campos conceituais que o livro instiga. Isto além do fato de que seria no mínimo ingênuo pretender descrever o livro melhor do que suas próprias linhas já o fazem. E, mesmo que se pudesse não ultrapassar os limites do livro sem se prender à mera resenha, a força dos conceitos e dos problemas que afetam a arte da pintura, em Deleuze, dissemina-se por vários trechos de sua obra. Tal asserção – que não pretende de modo algum subestimar a riqueza filosófica do livro em que Deleuze trata da pintura – ficará patente, por exemplo, ao mostrarmos como alcançamos mais rica exploração dos conceitos de *devir* e de *intensidade* quando os estudamos em diversos textos do autor – inclusive, mas não apenas, visando à compreensão do conceito de *sensação*, que amadurece na problematização da pintura. Ora, se aqui se procura afirmar a força dos conceitos, e se esta força aumenta em virtude da prospecção dos problemas e dos conceitos para além de seus indícios primeiros e mais evidentes, um considerável trabalho exploratório será necessário – com a ressalva de que tal força se esvairá se houver um deslocamento excessivo e dispersivo de nossa parte. Portanto é exigida aqui uma grande atenção quanto à pertinência e utilidade de cada trajeto. Mas a necessidade de percorrer a obra de Gilles Deleuze – de todo modo considerada como um conjunto aberto que não se encerra em seus textos, mas avança processualmente a constituir-se através dos investimentos e leituras que dela se fazem –, evidencia outra

---

<sup>5</sup> O termo *afeto* aqui é usado na acepção, de origem sobretudo spinozista, que é consagrada por Deleuze e Guattari em *Qu'est-ce que la philosophie?*, e que significa, em linhas gerais, variação impessoal de afecção, e não sentimento ou emoção.

característica inelutável desta pesquisa: não há como estudar os conceitos e os problemas propriamente pictóricos, em Deleuze, sem que se chegue necessariamente a pôr em foco as principais linhas conceituais e os mais importantes problemas produzidos no seio de sua filosofia. Ou seja, esta dissertação não se faz sem saber que é impulsionada pelo vigor do pensamento deleuziano por inteiro: pelo pensamento “selvagem e potente” que ele mesmo chamou de *Empirismo Transcendental*<sup>6</sup>.

Assim partimos do livro *Francis Bacon, logique de la sensation*, que concentra a abordagem da pintura na obra deleuziana. Nele encontramos um estudo em que se dá a análise não apenas das obras de Bacon, na forma de quadros acabados, mas também do seu processo criador – além de alusões a aspectos da história da arte moderna. Desenrola-se ali a seguinte argumentação: os riscos de um radical combate aos *clichês* e à identidade na pintura não chegam a precipitá-la no puro *caos* ou na *catástrofe*, e por esta razão permitem a constituição de uma variedade de arte que opera através da transfiguração de seus motivos, com a participação de forças do *acaso* trabalhadas pela manipulação atenta. Esta manipulação, por seu turno, acaba por traduzir-se em um tipo de *prudência* – sempre visando à *sensação*.

Mas a leitura do livro dedicado a Francis Bacon não demora a produzir violência: logo surgem questões que causam extrema estranheza às formas tradicionais de se pensar a arte. São questões que provocam um choque, mas de natureza diversa daquele mencionado anteriormente, já que não é mais o choque da *sensação*, e sim o do conceito. Elas não nascem da *sensação* em si, mas de uma lógica transgressora – aquela desenvolvida por Deleuze a partir da pintura, a *lógica da sensação*, e que desafia a lógica tradicional vinculada aos mecanismos da representação e da identidade. Assim – antecipando alguns termos que surgem no livro –, como entender, apenas com os recursos da tradição, que a *sensação* em Bacon possa consistir numa potência e num devir impessoal, apesar de produzir efeitos em pessoas? Ou: o que permite haver uma *Figura* que não seja mais figurativa? Quando o *acaso* pode produzir signos mais potentes do que a consciência produziria? Quem pode querer ao mesmo tempo pintar à semelhança do tema e ainda assim conjurar toda ilustração? Como pode Deleuze avaliar um tipo de pintura, como a de Bacon, que ainda possui algo de figuração, como sendo mais capaz de combater a representação do que a arte abstrata? Como, em outras palavras, pode Francis Bacon, segundo Deleuze, criar uma figuração que não é mais figurativa? Quanto o *caos* pode introduzir-se na recusa aos *clichês* figurativos e identitários, e mesmo na criação? Como a *carne* que Bacon pinta é ao mesmo tempo a de um homem e a de

---

<sup>6</sup> Idem. “L’immanence: une vie...”, In: *Deux régimes de fous*, p. 359.

um bicho? Que olhar pode ter uma função tátil, como no conceito de *háptico*? O que se pode dizer de um pintor que abre mão do absoluto controle consciente de sua criação, e com isso em vez de sucumbir à indiferenciação torna sua obra inconfundível? Os *afetos* da pintura de Francis Bacon e da filosofia de Gilles Deleuze compõem-se de tal modo que esta composição resulta numa potência de estranheza. A partir dos conceitos de *Francis Bacon, logique de la sensation* surgem questões que parecem não ter resposta, o que poderia implicar a impotência do pensamento mas, em vez disso, configura um imperativo para que ele não caia em hesitação infértil. Além disso: não se trata de buscar obter, sob pressão das questões, conclusões imediatas a respeito da abordagem deleuziana da pintura, ou mesmo em relação à crítica da representação. A partir das questões que surgem de pronto e que nos ameaçam de paralisia, tentaremos formular problemas que nos levem à afirmação do pensamento, o que requer um trabalho de construção. Evidentemente não é uma tarefa simples, nem trivial. Ela obedece a uma necessidade que supera as exigências de cunho acadêmico: vem de uma violência que retira o pensamento de toda inércia. Trata-se mesmo de um encontro a ser pensado: “Há no mundo alguma coisa que força a pensar. Este algo é o objeto de um *encontro* fundamental e não de uma *reconhecimento*”.<sup>7</sup> Por isso mesmo, exige uma formulação que recuse a banalidade da mera descrição do encontro entre Deleuze e a pintura de Francis Bacon, feita como se este fato não passasse de um evento de efeitos previsíveis na história do que se convencionou chamar de Filosofia da Arte. Ao contrário: este encontro é assumido aqui desde já como um acontecimento, bem no sentido que Deleuze confere a esta palavra em sua obra<sup>8</sup>. Deste acontecimento nascem as questões que abalam nossas certezas, assim como vem a necessidade de constituir os problemas que melhor expressem sua força. Se é difícil este empreendimento, há contudo algo que o orienta: a própria abordagem deleuziana da pintura já é colocada na forma de problemas. No livro *Francis Bacon, logique de la sensation*, além das questões que relacionamos, encontramos um campo de problematização: por um lado, a pintura de Bacon é tratada por Deleuze primordialmente como o enfrentamento de problemas pictóricos e suas respectivas soluções; por outro lado, o que para nós importa mais ainda, Deleuze transfigura os problemas originalmente pictóricos em problemas de natureza filosófica. Podemos ir mais longe: o processo criador de Francis Bacon é colocado pelo próprio pintor desde o princípio como um problema a ser resolvido<sup>9</sup>; é pensado por Deleuze exatamente neste sentido – pensamento que por sua vez implica criação filosófica –, e

<sup>7</sup> Idem, *Différence et répétition*, p. 182.

<sup>8</sup> Sobre o conceito de *acontecimento* nos reportamos, como fonte principal na obra deleuziana, ao capítulo “De l’événement”, de *Logique du sens*.

<sup>9</sup> Bacon, Francis e Sylvester, David. *A brutalidade do fato*, p. 65.

constitui um caso de criação artística que evidencia de modo privilegiado a concepção deleuziana do processo criador como problematização. Para Deleuze, Bacon tem um problema primeiro: romper com os *dados figurativos*, com os *clichês*, com a probabilidade, com a representação (“como fazer com que o que pinto não seja um clichê?”<sup>10</sup>). Mas este problema se desdobra em vários outros, componentes ou derivados: como eliminar o “sensacional” e pintar a *sensação*?<sup>11</sup> Como impedir a figuração, a ilustração e a narração mesmo em presença da *Figura* no quadro?<sup>12</sup> Como tornar visíveis forças invisíveis?<sup>13</sup> Como passar da possibilidade de fato para o fato pictórico?<sup>14</sup> Percebemos que estes problemas da pintura não têm a mesma feição de impasse das questões apresentadas anteriormente: eles são a própria potência de criação. Já quanto aos problemas filosóficos que estudaremos aqui, podemos dizer que atravessam os problemas pictóricos, nascem antes de *Francis Bacon, logique de la sensation* e não cessam aí. Alguns já vêm de passagens anteriores da obra deleuziana: o problema da representação, a criação de um *corpo sem órgãos*, a sobrecodificação do *rosto*, a afirmação do *acaso*, o *háptico* – e prosseguem através de *Francis Bacon, logique de la sensation*. Outros são retomados de alguma forma mais adiante, nas obras publicadas pelo autor posteriormente: a *sensação*, a composição com o *caos*. Sendo assim, cabe a nosso estudo, como problema próprio, definir estes problemas cujo cerne está num modo peculiar de se fazer filosofia a partir da arte, e investigar seus encaminhamentos. Deparamos com as questões que brotam dessa confluência. É preciso medir a força deste encontro, das soluções dos problemas, dos conceitos que daí nascem, e como se desenrolam. Temos de mapear convenientemente o mundo dos conceitos e dos problemas, até porque, segundo Deleuze, “um conceito não exige somente um problema sob o qual remaneja ou substitui conceitos precedentes, mas uma encruzilhada de problemas em que se alia a outros conceitos coexistentes”<sup>15</sup>. Esta é nossa missão, nosso problema, enfim: traçar o mapa. Isto faremos para responder a uma inquietação que tudo resume: o que pode o encontro da filosofia deleuziana com a pintura de Francis Bacon?

Tal encontro merece ainda algumas observações quanto à sua natureza, que põem em cheque a concepção mesma de uma Filosofia da Arte. Na tradição, muitas vezes a filosofia se ocupou das artes como que lhes oferecendo fundamento ou interpretação. Mas não é o que Deleuze almeja. Quando dedicado a outras práticas criadoras, o pensamento deleuziano busca

<sup>10</sup> Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*, p. 60.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 30, 39.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>15</sup> Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 24.

exercer propriamente a filosofia, afirmando-se como domínio independente e rejeitando que a atividade filosófica se reduza a uma metalinguagem. Neste sentido, para Deleuze a filosofia não é uma disciplina que pretenda fundar ou explicar as demais, e sim uma atividade autônoma em seu poder de criar, assim como o são a ciência ou a arte. Deleuze não aposta na superioridade da filosofia, como algo capaz de estabelecer bases para os outros saberes, nem que ela seja vista como teoria pura, uma teoria portanto *sobre* os outros domínios. Trata-se de recusar esta suposta superioridade, que resultaria numa inferioridade: “a filosofia não tem nenhum pseudoprímado de reflexão, e por conseguinte nenhuma inferioridade de criação.”<sup>16</sup>

Destacam-se três aspectos principais do tratamento filosófico das artes, em Deleuze:

- a) A concepção de que filosofia e arte são práticas de pensamento;
- b) A não-subordinação da filosofia pela arte ou da arte pela filosofia, ou seja, a não-hierarquização das práticas do pensamento; e
- c) A importância da criação artística na obra deleuziana, quase como um paradigma de toda criação, de todo combate à representação, de toda recusa de subordinação à identidade e de toda afirmação da vida, e o que de seus problemas e conceitos principais concernem, também, à abordagem da pintura que aqui estudamos.

Os capítulos deste trabalho, que expõem a problematização que buscamos alcançar, obedecem ao seguinte plano. No primeiro capítulo expomos a questão da *carne* (em francês, *chair* ou *viande*, conforme o sentido em cada contexto, o que detalharemos mais à frente) na arte, a partir das obras de Bacon examinadas por Deleuze, e isto nos joga no meio do turbilhão da pintura que gerou a *lógica da sensação*. Não há como deixar de enfrentar desde já o conceito de *devenir*. Mas avançamos pelo conceito de *carne*, tal como se mostra em *Qu'est-ce que la philosophie?*, o que nos leva inexoravelmente a invadir os mistérios da *sensação* como conceito. Dedicamo-nos em seguida à compreensão de um forte personagem: a *Figura*, que nos conduz ao seu improvável cenário. E, como um insistente choque, o conceito de *sensação* vem terminar o primeiro capítulo, carregado da força da *intensidade*, que também nos traz pela primeira vez o conceito de *corpo sem órgãos*.

No segundo capítulo, saímos da obra de arte para seu processo de criação: vamos agora falar de como se pinta a *Figura*, em Francis Bacon, com a participação de que forças. Mostraremos que o modo como a *Figura* se faz, sobretudo nos retratos, é inseparável de sua configuração final no quadro. Em decorrência do uso do *acaso* por Bacon na criação da

---

<sup>16</sup> Deleuze, Gilles. *Pourparlers*, p. 170.

*Figura*, investigaremos não apenas como isto ocorre na pintura *figural*, mas também seu sentido de *lance de dados* na filosofia deleuziana, de afirmação do *eterno retorno* e da *diferença*. E como a marca deixada pelo *acaso* no quadro pintado é o *caos* da *zona de indiscernibilidade*, ou *diagrama*, seremos convidados a um percurso que nos conduzirá ao *simulacro* como *caos da diferença* e como elemento da mais genuína *criação*, tendo passado pela compreensão da pintura *figural* na qualidade da mais elevada potência de combate à representação na arte moderna, segundo Deleuze.

O capítulo terceiro examina o conceito de *háptico*, que se compõe com o *diagrama* e com a *sensação* para aprofundar a crítica deleuziana à visão orgânica, intelectual, medidora e medida. Trata-se da função tátil da visão aproximada, que rompe a tradição da representação clássica. Voltamos, depois da visão háptica, à *sensação*, para desta vez aproximá-la do conceito de *diferença*, através da questão da *contemplação*, da *contração* e da *conservação*. A *sensação* será pensada enfim como um ser, o *ser de sensação*, que se sustenta por si, como um monumento, como o ser do sensível – o ser que se encontra no plano sensível e não num mundo inteligível transcendente – que ultrapassa toda representação e evidencia a *diferença*, tal como lemos na definição do *Empirismo Transcendental*, em *Différence et répétition*:

o empirismo se torna transcendental e a Estética se torna uma disciplina apodítica quando apreendemos diretamente no sensível o que só pode ser sentido, o próprio ser do sensível: a diferença, a diferença de potencial, a diferença de intensidade como razão do diverso qualitativo.<sup>17</sup>

O último capítulo nasce de um desdobramento dos problemas do *figural* que nos ocorre como inevitável. Porque o *figural*, como fato e como ato, nos instiga a pensar o combate à representação para além da negação, como afirmação da vida e da criação. Assim, deparamos com o conceito de *arte nômade*, que é um modo de se considerar, em Deleuze, a arte como produto de *experimentação* e como criação livre de qualquer identidade. Chega mesmo a se insinuar um *devir-revolucionário* da arte, ou do artista. Não, porém, no sentido de que a arte contribua, como instrumento, para uma suposta revolução política conduzida por palavras de ordem e por projetos de poder – na qual a atividade artística teria a função de reforçar identidades. Mas, o que é bastante diferente, quando falamos em *devir-revolucionário* da arte é no sentido da criação de novos possíveis, como resposta “ao intolerável”<sup>18</sup>, o que põe em xeque toda forma de luta que predetermine seus efeitos e que apague as diferenças sob a identificação de objetivos transcendentais. É com esta outra inclinação que pensaremos, sempre a partir do que Deleuze elabora com a pintura, na criação

<sup>17</sup> Idem. *Différence et répétition*, p. 79-80.

<sup>18</sup> Deleuze, Gilles. *Pourparlers*, p.231

de um *corpo sem órgãos*, na dessubjetivação e dessignificação do *rosto*, na afirmação do *espaço liso* diante do *espaço estriado* e na concepção do *plano de consistência* e do *campo transcendental* como condições da criação da arte como dessemelhança e expressão da *pura diferença*, em que não se impõe mais o sujeito na qualidade de “uma instância dotada de deveres, de poder e de saber”<sup>19</sup>.

Assim é que este trabalho se dedica mais propriamente a um problema do que a um tema, à experimentação do que à interpretação, a riscos do que a definições. Não se pretende chegar a nenhuma conclusão que traduza a crença no fim (seja termo ou causa final) do pensamento, ou no *pensamento sedentário*. A filosofia deleuziana é a força que nos inspira e transfigura em vez de ser um acomodado objeto de pesquisa.

Por se envolver com as potentes criações de Deleuze e Bacon, esta dissertação se reconhece um tanto carregada de cores e variedades, de forças e devires, de carne e dilaceração. Mas aqui vale mais a acepção de “tornar intenso”, do que a de “tornar pesado”, para o verbo carregar. Porque as “cargas” que neste trabalho acontecem são antes diferenças de potencial, variações de atmosfera que trazem relâmpagos – isto é, algo que tende ao movimento –, do que pesos a serem transportados com esforço – isto é, algo que tende à paralisia. Assim, se as cores parecem fortes, elas são antes fochos vibrantes de luz do que camadas pesadas de tinta. Se há alguma violência, não é a que constrange o pensamento à quietude, mas aquela que o impulsiona para além de seus limites. Que seja bem-vinda.

---

<sup>19</sup> Ibidem, p.238.

## 1. SENSAÇÃO, COMO LÓGICA E CONCEITO: A FIGURA.

Arte não tem pensa:  
 O olho vê, a lembrança revê, a imaginação transvê.  
 É preciso transver o mundo.  
 Isto seja:  
 Deus deu a forma. Os artistas desformam  
 É preciso desformar o mundo:  
 Tirar da natureza as naturalidades.<sup>20</sup>

### 1.1. A carne da pintura: devir.

Dilaceração do corpo: diríamos que este é o termo, final e inicial, do encontro entre a filosofia deleuziana e a pintura de Francis Bacon; mas é antes o meio interminável, é este próprio encontro em devir. O corpo que se dilacera é o corpo orgânico e organizado da figura representada, mas também o corpo do pensamento racional tendente a modelos, o corpo da significação, o corpo da unidade mão-consciência do sujeito criador, o corpo recognitivo do espectador, o corpo do rosto sobrecodificado. O que se produz com esse dilaceramento é a *carne*<sup>21</sup> (*viande*), e a *sensação* da carne. Ou seja, o que se cria é o ser do sensível, aquilo que não depende de interpretação a partir de referências transcendentais para que seja experimentado. É o que buscaremos entender: como Bacon faz a *carne* (*viande* e *chair*) presente sem pretender representar a carne física, como pode a *carne* ser impessoal e exatamente por isso produzir a *sensação*, para Deleuze.

A dificuldade de se compreender a impessoalidade da *sensação* tem o mesmo sentido de se duvidar da impessoalidade da *carne* – aqui compreendida tanto como *viande* quanto como *chair* – em Bacon e em Deleuze. Afinal, é tradicional acreditar que na carne se gravam as memórias que constituem a pessoa, ou que a *sensação* é um estado do sujeito pessoal. Na verdade, a *sensação* se define exatamente por atingir a *carne*, ou seja, o que Bacon chama de “sistema nervoso”<sup>22</sup>, e com ela se compor, aquém e além de estruturas pessoais, determinadas

<sup>20</sup> Barros, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996, p. 75.

<sup>21</sup> A palavra “carne”, na língua portuguesa, pode significar tanto a carne (músculos, vísceras) enquanto elemento constitutivo dos corpos animais – incluído nestes o do homem – quanto a carne no sentido de alimento, isto é, carne de açougue. No original de Francis Bacon, *logique de la sensation*, entretanto, encontramos a palavra que aqui traduziremos sempre como carne, em duas formas: *viande* e *chair*. O primeiro sentido é mais propriamente o de carne de açougue, isto é, alimento, e o segundo é a carne como constituinte dos corpos. Esta distinção é importante porque Deleuze, ao estabelecer o conceito filosófico de *chair*, no livro dedicado a Bacon, o faz no sentido de parte estrutural do corpo orgânico, enquanto que *viande* é a própria indiscernibilidade, é a carne não mais orgânica, não mais estrutural, como veremos adiante. Já em *Qu'est-ce que la philosophie?* o conceito que encontraremos será sempre o de *chair*. Nas ocasiões em que for importante esta distinção, colocaremos a palavra original, em francês, entre parênteses. Quanto à tradução, ainda que exista em português a palavra “vianda”, ela serve tanto para a carne enquanto alimento, quanto para alimentos em geral. Ademais, trata-se de um termo pouco utilizado. Por estas razões, não nos pareceu apropriado, para a boa compreensão deste trabalho, traduzir *viande* por vianda.

<sup>22</sup> Bacon, Francis e Sylvester, David. *A brutalidade do fato*, p. 43.

estas por esquemas sensório-motores<sup>23</sup>. Portanto, quando se está submetido à crença na naturalidade inevitável dos esquemas sensório-motores, torna-se mais difícil conceber algum efeito da arte que não seja intelectualivo, circunscrito a um repertório de reações previsíveis. Buscaremos compreender adiante o que significam os esquemas sensório-motores, em Deleuze. Mas entremos primeiramente em contato com a *carne*. Quando o choque é o do sensacional e não o da *sensação*, a carne é pessoal e nos remete potencialmente ao estado de paralisia próprio do sensacionalismo. Quando o choque é o da *sensação*, é outra *carne* o que temos.

A *carne* é tão-somente imagem, imagem de si, é pura expressão e não imagem de outrem. É o que excede o vivido: puro excesso<sup>24</sup>. É o fato que exploraremos a seguir, como na Imagem 01<sup>25</sup>, em que há um corpo desfeito em carne e sangue, disposto no estado aparente de uma destruição irreversível, mas que é todavia um corpo, ainda que não seja a representação da destruição de um corpo ocorrida fora do quadro. O que a imagem dá a ver é um corpo em movimento, expressão de forças. O corpo é aqui uma *Figura*, dos conceitos deleuzianos talvez o mais importante na *lógica da sensação*. Veremos que, nesta acepção, o corpo não é figurativo, mas *figural*. Isso significa que a exposição de sua carne, sua deformação, sua destruição, não configuram o retrato de uma carne ou de uma destruição reais. É uma destruição em processo, mas não de um organismo existente – o qual teria um fim, que a *sensação* não tem. Perceberemos por isso que, paradoxalmente, a apresentação da carne, neste caso, é mais afirmação da vida do que ilustração da morte.

Deleuze destaca que, nos quadros em que a carne (*viande*) aparece, ela é uma *zona de indiscernibilidade* entre o homem e o animal. Ao mesmo tempo homem e animal, o corpo em carne-viva é também o espírito: “espírito que é o corpo, sopro corporal e vital, espírito animal, o animal do homem: espírito-porco, espírito-búfalo, espírito-cachorro, espírito-morcego...”<sup>26</sup> Confundem-se portanto carne, corpo e espírito: são indiscerníveis. A *zona de indiscernibilidade* é um conceito seminal na *lógica da sensação*, assim como o de *Figura*. Ambos escapam – e fazem escapar, através da transfiguração e da indecidibilidade – de ter

<sup>23</sup> Examinaremos no capítulo 2 o sentido que os esquemas sensório-motores têm na filosofia deleuziana, expresso sobretudo em seus estudos do cinema e do pensamento bergsoniano, visando à compreensão da quebra dos clichês associados a estes esquemas.

<sup>24</sup> Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 155.

<sup>25</sup> Optamos por designar as ilustrações fotográficas de pinturas pela nomenclatura “Imagem” (Imagem 01, Imagem 02 etc.), e não por “Figura” (Figura 01, Figura 02 etc.), como é usual em trabalhos acadêmicos, para que não haja confusão com um dos principais conceitos de Francis Bacon, *logique de la sensation*, chamado exatamente de *Figura*. Todas as Imagens de quadros de Francis Bacon aqui reproduzidas também o foram em *Francis Bacon, logique de la sensation*. Isto é, nossos exemplos de quadros deste pintor são repetições de exemplos de Gilles Deleuze. O mesmo não se dá em relação a quadros de outros pintores, que não constam do livro em questão, mas que utilizaremos para auxiliar nossa argumentação.

<sup>26</sup> Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*, p. 19.

correspondência formal com motivos externos, e não obedecem a organizações internas. A indecisão também pode e deve se chamar *devir* naquilo que eternamente *se torna*: “o homem se torna animal, mas ele não se torna sem que o animal ao mesmo tempo se torne espírito, espírito de homem, espírito físico de homem apresentado no espelho”.<sup>27</sup> Na Imagem 02 a *Figura* sentada apresenta na cabeça essa *zona de indiscernibilidade* que Deleuze chama de *devir-animal*. Os traços animais da cabeça da *Figura* conduzem ao processo de interminável indecisão entre corpo humano, rosto, corpo animal, espírito. Diante da *Figura*, na parede, encontra-se outra *Figura*, animal, sua imagem especular. Mas quem reflete quem? De acordo com o que acabamos de ver, nem cabe tal indagação, uma vez que o que se dá é uma relação de tensão, de devir, sem que se defina o original e o derivado, ou o sujeito e o objeto.

Para enriquecer nossa *cartografia*, examinemos como o *devir-animal* se comporta em outros lugares da obra deleuziana. Ele ocupa parte considerável do “platô” 10 de *Mille plateaux*, onde é disposto, desde o título, no mesmo plano dos conceitos de *devir-imperceptível* e do *devir-intenso*. Isto é sugestivo de duas fronteiras do *devir-animal* interessantes para nossa pesquisa: de um lado (*devir-imperceptível*), o tornar-se imperceptível nos avizinha de algo a que já aludimos, isto é, da *zona de indiscernibilidade* do *devir-animal* em *Francis Bacon, logique de la sensation*, o que também nos leva às proximidades dos problemas relativos à crença na pessoalidade da percepção; de outro (*devir-intenso*), chegamos perto de uma importante característica do *devir* na obra deleuziana, qual seja, a correlação conceitual entre *devir* e *intensidade*. Mas vejamos, primeiramente, como o *devir* contrasta com a semelhança:

Está tudo aí: um devir-animal que não se contenta em passar pela semelhança, para o qual a semelhança, ao contrário, seria um obstáculo ou uma parada; (...) uma circulação de afetos impessoais, uma corrente alternativa, que tumultua os projetos significantes, tanto quanto os sentimentos subjetivos (...).<sup>28</sup>

Extraímos daí algumas questões para cotejar com aquelas já colocadas sobre o *devir-animal* no caso da pintura de Bacon. A primeira: a semelhança é um obstáculo, uma parada. Isto nos leva a considerar que a semelhança – no caso, entre o homem e o animal – estabelece uma âncora que prende uma idéia a uma outra, que funciona como seu fundamento. Se aceitarmos que o homem se explica pelo animal, este passa a constituir uma identidade, uma referência recorrente para aquele, e por isso mesmo uma idéia sedimentada, estratificada, uma

<sup>27</sup> Ibidem, p. 20.

<sup>28</sup> Deleuze, Gilles e Félix Guattari. *Mille plateaux*, p. 285.

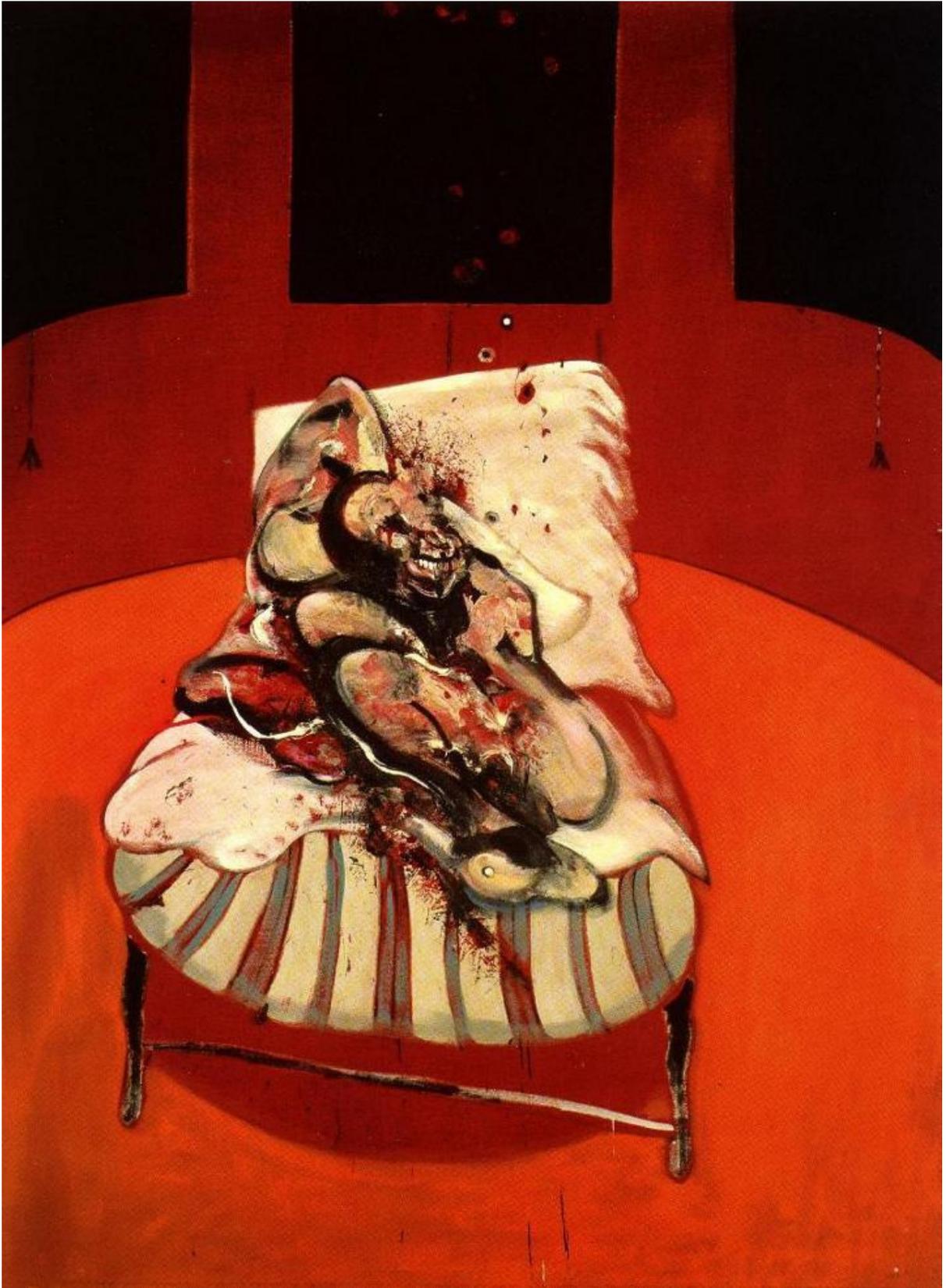


Imagem 01 - Three studies for a crucifixion (painel esquerdo), Francis Bacon, 1962

Fonte: "WebMuseum, Paris", disponível na internet em: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/bacon/crucifixion/crucify2.jpg>

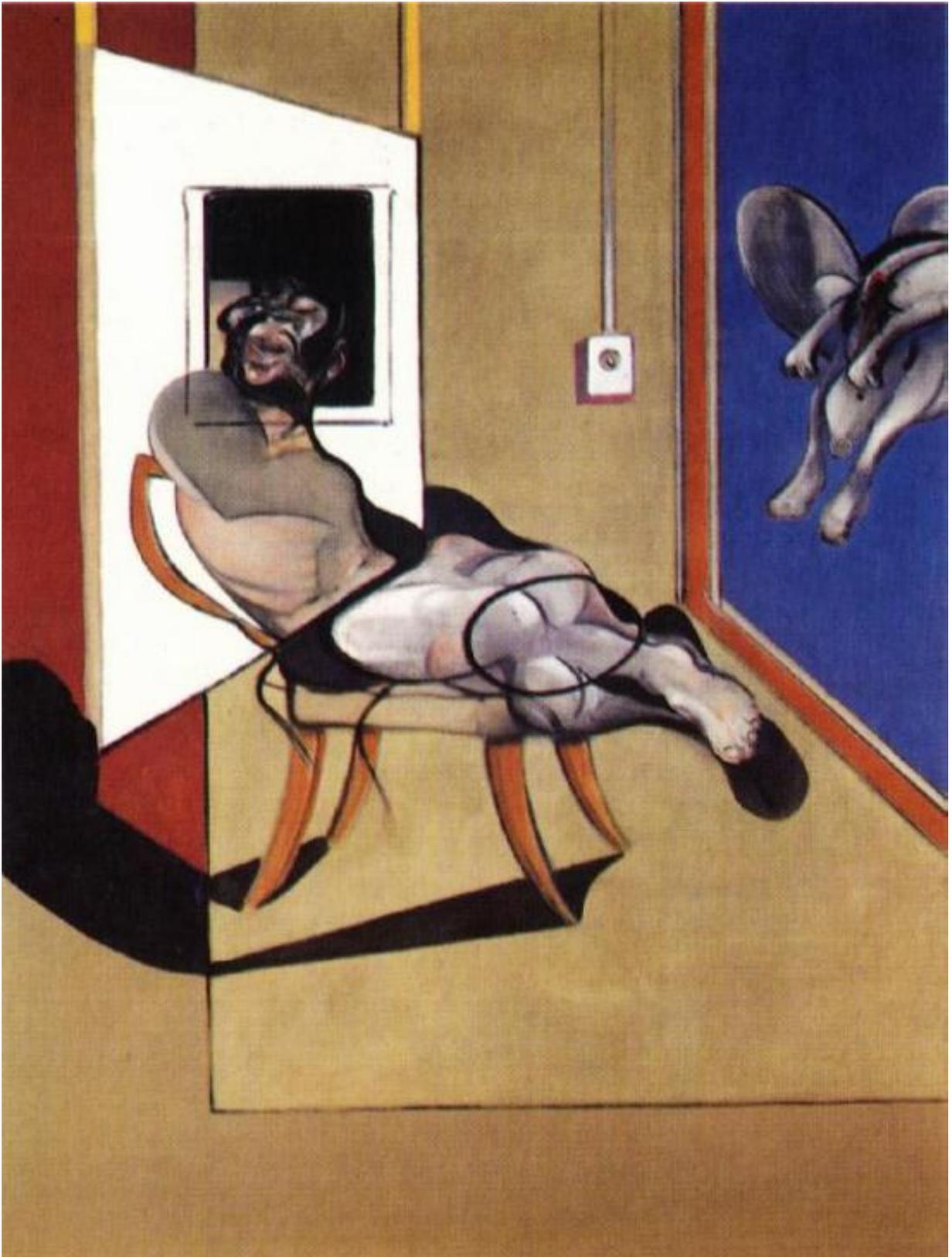


Imagem 02 - Seated figure, Francis Bacon, 1974

Fonte: "Wahooart", disponível na internet em: <http://en.wahooart.com/A55A04/W.nsf/Opra/BRUE-6E3SWU>

parada. Isto seria como remeter, por exemplo, a espécie ao gênero, num trabalho de abstração a ser realizado com o conceito. Ao contrário, o *devoir-animal* é processo sempre inacabado, é um entre-dois que é pura “tendência a”, e sempre num trajeto de mão-dupla onde sequer se pensaria numa fundamentação recíproca. Já outra questão é a que se coloca ainda na mesma citação anterior, e que diz respeito à circulação de *afetos* impessoais, e à ruptura com significâncias e subjetividades. Os *afetos* se opõem à representação, à fundamentação na pessoa, à determinação dos significados prévios e dos sujeitos acabados. Os *afetos*, componentes dos *devires*, circulam, não se sedimentam como significações ou sentimentos.

Veremos mais adiante que os *afetos* ocuparão nas pinturas de Bacon o lugar que na tradição pertenceria às semelhanças, às significâncias, aos sujeitos, aos rostos. Os *afetos* participam assim da pintura *figural*.

Uma segunda questão de *Mille plateaux*: a realidade do próprio *devoir*. Dizem Deleuze e Guattari:

Os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Pois se o *devoir-animal* não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna “realmente” animal, como tampouco o animal se torna “realmente” outra coisa. O *devoir* não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. (...) O *devoir-animal* do homem é real, sem que seja real o animal que ele se torna; e, simultaneamente, o *devoir-outro* do animal é real sem que esse outro seja real.(...) É este o ponto que será necessário explicar: como um *devoir* não tem sujeito distinto de si mesmo; mas também como ele não tem termo, porque seu termo por sua vez só existe tomado num outro *devoir* do qual ele é o sujeito, e que coexiste, que faz bloco com o primeiro.<sup>29</sup>

Esta passagem é de crucial importância para nosso estudo. Se Deleuze e Guattari nela afirmam que o homem não se torna animal, nem o animal se torna homem no *devoir-animal*, isto corrobora a própria realidade do *devoir* em si. Os devires, como realidades próprias, produzem efeitos por si, e não através do que “representam”, já que nada representam. Eles não são metáforas. E é nesse sentido que não cabe dizermos, ao vermos a Imagem 02, que a *Figura* em tela representa um animal, ou um homem, ou um homem-animal. Ela sequer “representa” um *devoir*. Ela o apresenta. Ela o faz agir, funcionar, produzir. Abre-se aqui um campo em que a compreensão do *devoir* contribui para investigarmos o sentido da recusa à representação, em Deleuze. Prosseguiremos nossa incursão a este conceito sempre reafirmando que “um *devoir* não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação”.<sup>30</sup> E não é também “fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo

<sup>29</sup> Ibidem, p. 291.

<sup>30</sup> Ibidem.

de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar”.<sup>31</sup> Além disso, ressalte-se aí o aspecto da imprevisibilidade, que se vincula ao modo como abordamos, aqui, a recusa da representação como crítica à crença no mundo das formas, da identidade e da *mimese*. Deste modo o verbo

devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade, ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, *um* animal ou de *uma* molécula: não imprecisos nem gerais, mas **imprevistos**, não preexistentes (grifo em negrito nosso).<sup>32</sup>

Em outro exemplo, é “como os pássaros de Mozart: há um devir-pássaro nesta música, mas tomado em um devir-música do pássaro, os dois formando um único devir, um único bloco, **evolução a-paralela**, de modo algum uma troca” (grifo nosso).<sup>33</sup> É assim, a partir de uma noção em que não envolve imitação ou identificação, mas entre-dois, passagem, processo e variação, que o *devir* é também indispensável para a compreensão do conceito de *sensação* e para irmos desfazendo os mistérios daquilo que Deleuze chama de *choque*. Contudo, cumpre fazer um alerta, ainda que aparentemente redundante, sobre o *devir*, antes de seguir: não se trata de um conceito em relação ao qual caiba a função de fundamento, de centro, de base, ou de raiz. Ele não se dissemina na filosofia deleuziana por filiação ou hierarquização. Antes, afirma-se por *contágio*, que assim se caracteriza: “Opomos a epidemia à filiação, o contágio à hereditariedade (...). A propagação por epidemia, por contágio, não tem nada a ver com a filiação por hereditariedade”<sup>34</sup>. Não há filiação porque não há uma lógica de dependência, de genealogia. O *devir*, assim como qualquer outro conceito da filosofia deleuziana, não tem papel de referência central, ou de origem dos demais. Ele não corresponde a um princípio fundamental de onde o conjunto do pensamento do autor possa ser deduzido, ainda que parcialmente. Sua presença é distribuída não através de uma cadeia de ramificações sucessivas, mas por ligações não-hereditárias, múltiplas: “o devir nada produz por filiação; toda filiação seria imaginária. (...) Ele é da ordem da aliança”<sup>35</sup>. Deste modo se apresenta uma lógica do *rizoma*<sup>36</sup>: das *multiplicidades*. Esta é a principal lógica a orientar a filosofia de Deleuze e este trabalho. A parceria de Deleuze com Félix Guattari expressa no livro *Mille plateaux*, e que constitui uma de nossas preferenciais fontes tanto para o conceito de *devir* quanto para a lógica das *multiplicidades*, assume, afirma e constrói esta lógica

<sup>31</sup> Deleuze, Gilles e Claire Parnet. *Dialogues*, p. 8.

<sup>32</sup> Deleuze, Gilles. “La littérature et la vie”. In : *Critique et clinique*, p. 11.

<sup>33</sup> Deleuze, Gilles e Claire Parnet. *Dialogues*, p. 9.

<sup>34</sup> Deleuze, Gilles e Félix Guattari. *Mille plateaux*. p. 295.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 291.

<sup>36</sup> O conceito de *rizoma* é um modo de apresentar as *multiplicidades*, e é tratado no “platô” 1, capítulo de introdução de *Mille plateaux*. Ali, o *rizoma* é caracterizado como uma conexão ou série de conexões em que não há ordem de hierarquia ou filiação entre os componentes, não há centro, fundamento, sujeito, objeto, mas unicamente aliança. Cf. Deleuze, Gilles e Félix Guattari. *Mille plateaux*. p. 9 e segs.

exemplarmente. O prefácio à edição italiana desta obra assim resume o pensamento das *multiplicidades*:

As multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. As subjetivações, as totalizações, as unificações são, ao contrário, processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades. Os princípios característicos das multiplicidades concernem a seus elementos, que são *singularidades*; a suas relações, que são *devires*; a seus acontecimentos, que são *hecceidades* (quer dizer, individualizações sem sujeito); a seus espaços-tempos, que são espaços e tempos *livres*; a seu modelo de realização, que é o *rizoma* (por oposição ao modelo da árvore); a seu plano de composição, que constitui *platôs* (zonas de intensidade contínua); aos vetores que as atravessam, e que o constituem *territórios* e graus de *desterritorialização*.<sup>37</sup>

Este resumo correlaciona *devir e multiplicidades*, mas a correlação se reforça mais quando Deleuze e Guattari afirmam que “o devir e a multiplicidade são uma só e mesma coisa. Uma multiplicidade não se define por seus elementos, nem por um centro de unificação de compreensão”.<sup>38</sup> Observemos também o que Deleuze e Guattari chamam de ressonância:

Os conceitos, que só têm consistência ou ordenadas **intensivas** fora de coordenadas, entram livremente em relações de **ressonância** não discursiva. (...) Os conceitos são centros de vibrações, cada um em si mesmo e uns em relação aos outros. É por isso que tudo ressoa, em lugar de se seguir ou de se corresponder. Não há nenhuma razão para que os conceitos se sigam (grifo nosso).<sup>39</sup>

Após estas considerações acerca do *devir*, façamos um retorno à questão da *carne* (*chair*), em que se nota ressonância com o conceito de *devir* e com seu campo: há também uma importante relação (intensiva) entre carne e ossos. Deleuze diz que

vale notar esta tensão pictural da carne (*chair*) e dos ossos. Pois é justamente a carne (*viande*) que realiza esta tensão na pintura, compreendida pelo esplendor das cores. A carne (*viande*) é o estado tal do corpo em que a carne (*chair*) e os ossos se confrontam localmente, ao invés de se comporem estruturalmente. Até mesmo na boca e nos dentes, que são pequenos ossos. Na carne (*viande*) diremos que a carne (*chair*) descende dos ossos, enquanto que os ossos se elevam da carne (*chair*).<sup>40</sup>

Na Imagem 03 vemos carne (*chair*) e os ossos compostos numa relação como a descrita acima. Tanto na carcaça que se eleva por trás do guarda-chuva, quanto nas peças de corpos que aparecem espetadas num círculo em primeiro plano, músculos e ossos compõem-se para constituir o que Deleuze chama de *carne* (*viande*). A exposição das peças como que numa espécie de açougue revela também o *devir* que confirma a tese da impessoalidade (na verdade, o problema de como o impessoal pode ser entendido como potência de vida). Deleuze e Bacon reclamam piedade para a carne (*viande*). Os retalhos de corpos exibidos no abatedouro provocam a piedade não pelo animal, ou pelo homem que também se descobre animal através da carne, mas pela própria carne: piedade neste caso é a expressão da

<sup>37</sup> Idem, “Préface pour l’édition italienne de *Mille plateaux*”. In : *Deux régimes de fous*, p. 289-90.

<sup>38</sup> Idem, *Mille plateaux*, p. 305.

<sup>39</sup> Idem, *Qu’est-ce que la philosophie?*, p. 28.

<sup>40</sup> Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*, p. 20.

indiscernibilidade, já que “o homem que sofre é um bicho, o bicho que sofre é um homem. É a realidade do devir”.<sup>41</sup>

Este capítulo trata de como a *sensação* se compõe nos quadros de Bacon, mas também na filosofia de Deleuze. Vejamos em que o tema da *carne* (*chair*) contribui para a concepção da *sensação* no pensamento deleuziano, ou até que ponto a *carne* (*viande e chair*) de *Francis Bacon, logique de la sensation* se articula com a *carne* de *Qu'est-ce que la philosophie?*. Melhor dizendo, trata-se de investigar se e como a *carne* ajuda a criar o *ser de sensação*, aquilo que a arte produz para se manter viva, como nos quadros de Bacon. Que tipo de signo a carne pode ser em relação ao *ser de sensação*?

Deleuze e Guattari abordam uma interpretação fenomenológica do conceito de carne (*chair*), o “Carnismo”<sup>42</sup>, de Merleau-Ponty. Isto ocorre no capítulo “Percept, affect et concept”, de *Qu'est-ce que la philosophie?*, e tem início a partir de uma afirmação dos autores a respeito da condição de monumento da arte, que se compara a um monumento dedicado, por exemplo, a uma revolução: “Um monumento não comemora, não celebra algo que passou, mas transmite para o futuro as sensações persistentes que **encarnam o acontecimento**: o sofrimento sempre renovado dos homens, seu protesto recriado, sua luta sempre retomada (grifo nosso).”<sup>43</sup> Trata-se de saber como a *sensação* encarna o acontecimento. Não será, segundo Deleuze e Guattari, através da

noção piedosa e sensual, ao mesmo tempo, uma mistura de sensualidade e religião, sem a qual a carne, talvez, não ficaria de pé sozinha (ela desceria ao longo dos ossos, como nas figuras de Bacon). A questão de saber se a carne é adequada à arte pode se anunciar assim: é ela capaz de carregar o percepto e o afeto, de construir o ser de sensação, ou então é ela mesma que deve ser carregada, e ingressar em outras potências de vida?<sup>44</sup>

A observação de Deleuze e Guattari se dirige à proposta de Merleau-Ponty em seu livro *O visível e o invisível*. Ali, o autor concebe a *carne* como um “elemento”<sup>45</sup> que constitui o mundo do visível e do vidente, do sentido e do sentiente, do tangível e do tangente. A *carne* é a “textura que regressa a si e convém a si mesma”.<sup>46</sup> É ao mesmo tempo a carne da pessoa e do mundo. Forma o meio do sujeito e do objeto, é propriamente uma textura carnal do mundo, um estofamento; é carne das coisas, latência e possibilidade.<sup>47</sup> Há o pressuposto da pessoa, do corpo vivido, em Merleau-Ponty: “Em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a de meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me

<sup>41</sup> Ibidem, p. 21.

<sup>42</sup> Deleuze, Gilles e Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 169.

<sup>43</sup> Ibidem, p. 167.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 169.

<sup>45</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *O visível e o invisível*, p. 136.

<sup>46</sup> Ibidem, p. 142.

<sup>47</sup> Ibidem, p. 130.



Imagem 03 - Painting, Francis Bacon, 1946

Fonte: "WebMuseum, Paris", disponível na internet em: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/bacon/painting.jpg>

mundo e fazendo-as carne”.<sup>48</sup> Mas Deleuze e Guattari preferem excluir o *corps vécu* da *sensação*, e veremos como a *carne* participa deste processo na filosofia deleuziana, que apresenta uma alternativa à concepção da fenomenologia. Primeiramente, eles afirmam que “é a *carne* que vai se libertar ao mesmo tempo do corpo vivido, do mundo percebido, e da intencionalidade de um ao outro, ainda muito ligada à experiência”.<sup>49</sup> Mas vão mais longe na recusa à interpretação fenomenológica da sensação e ao seu “carnismo”, regressando de certo modo ao que já foi tratado em *Francis Bacon, logique de la sensation*:

a carne não é a sensação, mesmo se ela participa de sua revelação. (...) Mas o que constitui a sensação é o devir-animal, vegetal, etc., que monta sobre as praias do encarnado, no nu mais gracioso, mais delicado, como a presença de um animal descarnado, de um fruto descascado.<sup>50</sup>

Eles afirmam que é preciso algo que dê consistência à carne, segundo eles por demais tenra. A *carne* não se sustenta sem uma armadura, sem o que os autores passam a nomear de *casa*<sup>51</sup>. Esta é formada por planos: “primeiro-plano, e plano-de-fundo, paredes horizontais, verticais, esquerda, direita, retos e oblíquos, retilíneos ou curvos... (...) De todos os modos possíveis, é a junção dos planos de mil orientações que define a casa-sensação”.<sup>52</sup> A *casa* é a armadura que sustenta a *carne*, constituindo as faces do *bloco de sensações*<sup>53</sup>.

Dirigida à noção fenomenológica de carne, sustentada por Merleau-Ponty (“o mundo é a carne universal...”<sup>54</sup>), mais uma contestação: Deleuze e Guattari, além da *carne* e da *casa*, agregam ainda um elemento à *sensação*. É o universo, o cosmos: “Não é somente a casa aberta que se comunica com a paisagem, por uma janela ou um espelho, mas a casa mais fechada está aberta sobre um universo”.<sup>55</sup> Porém, a divergência mais patente: “O universo-cosmos não é carne”.<sup>56</sup> O universo é o fundo, mas um fundo infinito, que comporta a *casa* e a *carne* que a habita. Assim, em vez de apenas *carne*, como em Merleau-Ponty, temos agora na filosofia deleuziana da *sensação*: *carne* (corpo), *casa* (vida) e *cosmos* (universo). Estes três elementos reencontraremos a seguir na análise da *lógica da sensação*, ao tratarmos de elementos que envolvem a *Figura* nos quadros de Francis Bacon. Que fique aqui esboçada a idéia: o que sustenta a *sensação*, o que a faz encarnar o acontecimento, não é apenas a *carne*; não é ela que constitui por si o monumento que se mantém de pé. Este é mantido pelo *bloco*

<sup>48</sup> Ibidem, p. 132.

<sup>49</sup> Deleuze, Gilles e Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 168-9.

<sup>50</sup> Ibidem, p. 169.

<sup>51</sup> Ibidem, p. 170.

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *O visível e o invisível*, p. 134.

<sup>55</sup> Deleuze, Gilles e Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 170-1.

<sup>56</sup> Ibidem, p. 171.

de sensações. A carne, por seu turno, é a própria *Figura*<sup>57</sup>. Ela apenas revela, não constitui o ser mesmo da *sensação*:

Numa palavra, o ser de sensação não é a carne, mas o composto das forças não-humanas do cosmos, dos devires não humanos do homem, e da casa ambígua que os troca e os ajusta, os faz turbilhonar como os ventos. A carne é somente o revelador que desaparece no que revela: o composto de sensações.<sup>58</sup>

Para compreendermos em que consiste o composto não-humano do *ser de sensação* na pintura de Francis Bacon, como nesta pintura a arte se sustenta de pé enquanto obra, e como isto se produz através da relação da *Figura* com seu lugar, passemos ao próximo item.

## 1.2. O teatro intensivo da *Figura*.

A *Figura*, por não se tratar de abstração ou figuração, impõe duas dificuldades para sua produção, segundo o propósito de Bacon: de um lado, a configuração dela mesma, enquanto elemento de destaque na tela, na medida em que não deverá representar *dados figurativos* (de *clichês* ou modelos exteriores); de outro, a sua relação com outros elementos do quadro, com os quais não deverá estabelecer vínculos narrativos. Como foi dito na Introdução, trata-se de resolver problemas pictóricos, e Deleuze descreve como entende os processos que solucionam os problemas colocados por Bacon. No próximo capítulo analisaremos o processo de criação da *Figura*, com ênfase em retratos e auto-retratos, que são os casos em que a *Figura* ocupa quase a totalidade da tela. Nos demais casos em que a *Figura* aparece, ela se insere em situações nas quais, em decorrência do seu tamanho relativo e de sua posição, faz parte de uma cena. Nestas situações, pode ser que ela interaja com outras *Figuras*, ou com outras formas constituídas por linhas e cores, mas numa determinada série de quadros em que isto se dá Bacon repele a narração mediante alguns recursos. São procedimentos diversos daqueles que produzem a *Figura* em si. Deparamos portanto com dois desafios: primeiro, aquele que combate a identidade humana da *Figura*, na confecção daquilo que poderia ser chamado de um “anti-retrato”; segundo, o que combate os laços narrativos da *Figura* com seu entorno, quando este possui dimensão notável ou relevância especial. Em geral, as *Figuras* que pertencem a uma cena aparecem de corpo inteiro ou mostrando parte do corpo – não é o caso das cabeças, que aparecem nos retratos. Nestes, para impedir que cada *Figura* corresponda a rostos por similitude, o processo é aquele que será descrito no próximo capítulo, que utiliza a manipulação do acaso, e que obtém a transfiguração da figura.

---

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> Ibidem, p. 173.

Entretanto, para evitar que a *Figura* seja submetida a esquemas narrativos ou interpretativos no cenário do quadro, os recursos utilizados são de outra natureza. Relativamente àqueles voltados à produção da *Figura* em si, são mais simples: fazem parte de uma ordem de exame estabelecida por Deleuze, no livro *Francis Bacon, logique de la sensation*, que “vai, logicamente, de aspectos relativamente simples a aspectos relativamente mais complexos”<sup>59</sup>. Os procedimentos que se dedicam a combater a representação no sentido narrativo, ou seja, que buscam criar uma cena destituída de história, são apresentados no livro obedecendo a este sentido de aumento de complexidade. Eles possuem contudo uma característica comum, que os diferencia da criação da *Figura*, e que é preciso assinalar: todos têm o propósito de impedir que os elementos do quadro se engajem na representação através, principalmente, dos liames entre si. Ou seja, aqui importam mais as relações entre partes da própria obra (quadro único ou tríptico). Já na produção da *Figura* deverá ser preponderante a tarefa de impedir o estabelecimento da representação entre a obra e modelos exteriores a ela.

Quais seriam então os procedimentos que solucionariam o problema da representação no âmbito da distribuição de funções entre as partes da obra? O primeiro deles é o isolamento da *Figura*. Ou seja, nos quadros em que a *Figura* – um elemento do quadro com características que tendem à forma humana – poderia se integrar a uma história, em que a cena de que participa poderia constituir uma peça narrativa, ela deverá ser isolada. Esta é primeira condição necessária – ainda que insuficiente – para a liberação da figura dos vínculos representativos no interior da obra: seu isolamento. Isto é feito de várias formas:

(...) o quadro comporta uma pista, uma espécie de circo como lugar. É um procedimento muito simples que consiste em isolar a Figura. Existem outros procedimentos de isolamento: colocar a Figura em um cubo, ou antes em um paralelepípedo de vidro ou gelo; fazê-la colar sobre um raio, sobre uma barra estirada, como que sobre um arco magnético de um círculo infinito; combinar todos esses meios, o círculo, o cubo e a barra, como que em um estranho sofá largo e arqueado de Bacon. Estes são os lugares.<sup>60</sup>

Na Imagem 04, vemos um exemplo de um personagem isolado por uma circunferência oval. Na Imagem 05, temos uma *Figura* limitada por um paralelepípedo transparente.

Deleuze destaca que o isolamento da *Figura* não a imobiliza, mas lhe garante um campo operatório, um lugar, uma realidade isolada: um fato<sup>61</sup>. A *Figura* isolada, que deste modo torna-se imagem e ícone, poderia contudo ter ainda com o entorno uma relação narrativa. Por exemplo, se houvesse vínculo de profundidade entre os planos do quadro, que remetesse ao mesmo tempo a uma perspectiva espacializante e a um lugar exterior,

<sup>59</sup> Deleuze, Gilles. “La peinture enflamme l’écriture”. In *Deux régimes de fous*, p. 167.

<sup>60</sup> Idem, *Francis Bacon, logique de la sensation*, p. 9.

<sup>61</sup> Ibidem.

tributário ele mesmo de um tipo de perspectiva. Todavia, Deleuze ressalta que a falta de profundidade é o que precisamente garante que o entorno não admitirá narração. O entorno da *Figura*, para Deleuze, é constituído daquilo que ele chama de *pista*, e também por um “chapado”<sup>62</sup>. Mas o importante é que “se os chapados funcionam como fundo, é sobretudo em virtude de sua correlação estrita com a *Figura*, é a correlação de dois setores sobre um mesmo Plano igualmente próximo.”<sup>63</sup>. Sendo assim, está garantido que a narração não aconteça. Primeiramente, em virtude do isolamento da *Figura*. Em segundo lugar, pela inexistência de relações de profundidade entre os elementos que funcionam como fundo. Enfim, não há a relação tradicional entre figura e fundo neste caso, e nem mesmo uma relação espacializante. Veremos agora de que modo surgem as forças no quadro.

São três, para Deleuze – que invoca uma afirmação de Bacon a respeito<sup>64</sup> – os elementos do quadro:

- a) O chapado – que é correlato a uma estrutura material.
- b) A circunferência (*rond*) – que é o lugar da *Figura*.
- c) A pista – que é a zona limítrofe entre os elementos anteriores.

Tal classificação não se afasta muito daquela que acabamos de ver quando examinávamos a questão da *carne* em *Qu'est-ce que la philosophie?*. Não podemos deixar de notar que a *Figura* corresponderia à *carne*, a circunferência à casa e o chapado ao universo.

Estes elementos terão grande importância no momento em que entre eles se der o que Deleuze chama de *atletismo*. Mesmo que não haja nada a narrar, algo notável se passa entre estes setores. Se o isolamento da *Figura* e a ausência de profundidade do contorno permitem à “pintura agir por si mesma”<sup>65</sup>, um dinamismo interno a ela começa a se efetuar quando ocorre certo fato no quadro que não é um espetáculo, uma história, mas uma relação de forças entre linhas e cores. O primeiro movimento é do chapado em direção à *Figura*: “a estrutura material se enrola em volta do contorno para aprisionar a *Figura* que acompanha o movimento de todas as suas forças. Extrema solidão da *Figura*, extremo fechamento dos corpos excluindo todo espectador”.<sup>66</sup> Porém, mais notável é a força que parte da *Figura*: ela busca escapar. Um exemplo disto é o do quadro da Imagem 06, em que a *Figura* tende a se esvaír pelo ralo da pia. Começamos aí a ver em imagem aquilo que antes anunciamos de modo teórico: os *devires* da *Figura*. Desta feita como *fuga*. E, também, o que Deleuze chama então de

---

<sup>62</sup> Ibidem, p. 11.

<sup>63</sup> Ibidem.

<sup>64</sup> Ibidem.

<sup>65</sup> Ibidem, p. 10.

<sup>66</sup> Ibidem, p. 16.

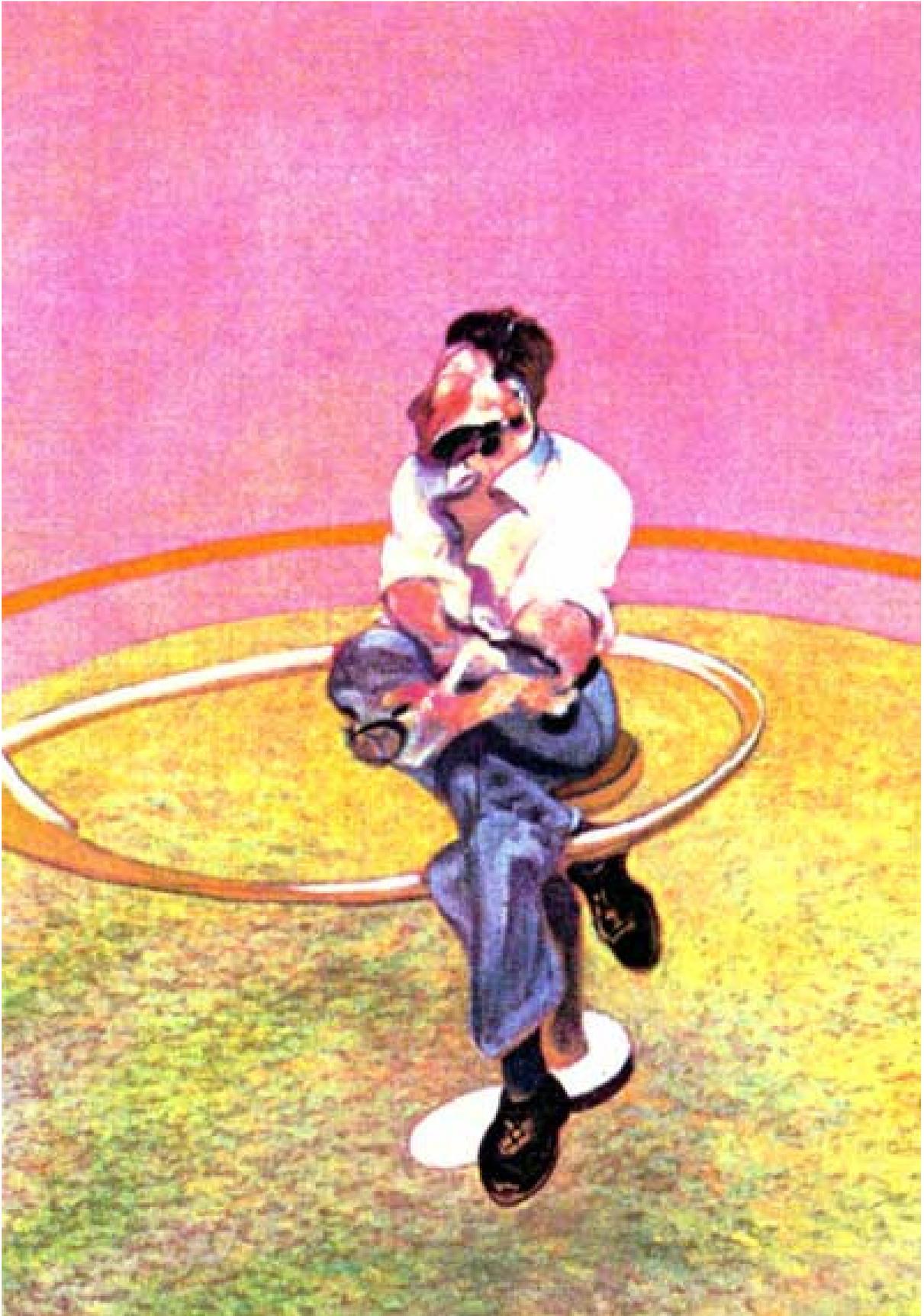


Imagem 04 - Study for portrait of Lucian Freud (sideways), Francis Bacon, 1971

Fonte: "Tumblr.com", disponível na internet em: [http://28.media.tumblr.com/tumblr\\_ll4vvgO6Yk1qhtw51o1\\_500.jpg](http://28.media.tumblr.com/tumblr_ll4vvgO6Yk1qhtw51o1_500.jpg)



Imagem 05 - Head VI, Francis Bacon, 1949

Fonte: "Archive of Francis Bacon Paintings", disponível na internet em: <http://members.tripod.com/~pinkfreudian/at/head-vi49.jpg>

de *atletismo*. Não é apenas pelo ralo que o corpo buscar escapar. Também diante do espelho ocorre o mesmo movimento. No dizer de Deleuze, “os espelhos de Bacon são o que quisermos, menos uma superfície que reflete. O espelho é uma espessura opaca por vezes preta.”<sup>67</sup> Ou seja, o espelho, para Bacon, não tem nada além, mas um “dentro”, para onde a *Figura* tenta fugir. Em outras palavras, o corpo tende a se dissipar. É uma deformação o que começa a ocorrer com a *Figura*, neste processo dinâmico de escape. Trata-se porém de um movimento não-extenso: é um “movimento intenso”<sup>68</sup> o que aqui acontece, “movimento deformadamente disforme”.<sup>69</sup> Aí constatamos que a pintura de Bacon, segundo Deleuze, é uma pintura de forças. Forças de constrangimento (do contorno sobre a *Figura*), de fuga (da *Figura* para fora da cena), mas sobretudo forças que tendem a dissipar a *Figura* na qualidade de personagem central. Ou seja, o personagem principal dos quadros é algo que está num permanente processo de desfazimento, e por isso mesmo é um personagem em desconstituição. Podemos dizer que o personagem é mais propriamente a dissipação da *Figura* do que sua condição de algo com uma existência e características permanentes. Isto reforça o que já vimos afirmando: não há uma representação que remeta a modelos ou histórias exteriores. A pintura age por si mesma, exatamente porque não se conforma às interpretações que poderiam reduzi-la a um plano exterior, e isto ocorre porque ela é invadida por forças, que operam no quadro. As forças que movimentam intensivamente o teatro da *Figura* são forças de afirmação da arte enquanto tal.

Adiante abordaremos mais detidamente a importância que Deleuze dá ao problema que a arte coloca para si, e que não seria exclusivo da pintura: tornar visíveis forças invisíveis. Por ora, cabem mais algumas considerações sobre a cena da *Figura*, que desdobram a questão do que Deleuze chama de *atletismo*, e que ainda mergulham nas implicações intensivas do movimento.

É que Deleuze vê no movimento acima descrito – em que a estrutura pressiona a *Figura*, e depois é pressionada por esta na direção de uma fuga – o que ele passa a chamar de *sístole* e *diástole*, que se repetem como um *ritmo*. Ocorreria complexidade nesta pulsação:

Tudo se reparte em diástole e sístole repercutidas em cada nível. A sístole, que aperta os corpos, e vai da estrutura à *Figura*; a diástole que o estende e o dissipa, indo da *Figura* à estrutura. Mas já há uma diástole no primeiro movimento, quando o corpo se alonga a para melhor se fechar; e há uma sístole no segundo movimento, quando o corpo se contrai para escapar.(...) A coexistência de todos os movimentos neste quadro é o ritmo.<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>68</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>69</sup> Ibidem.

<sup>70</sup> Ibidem, p. 26.

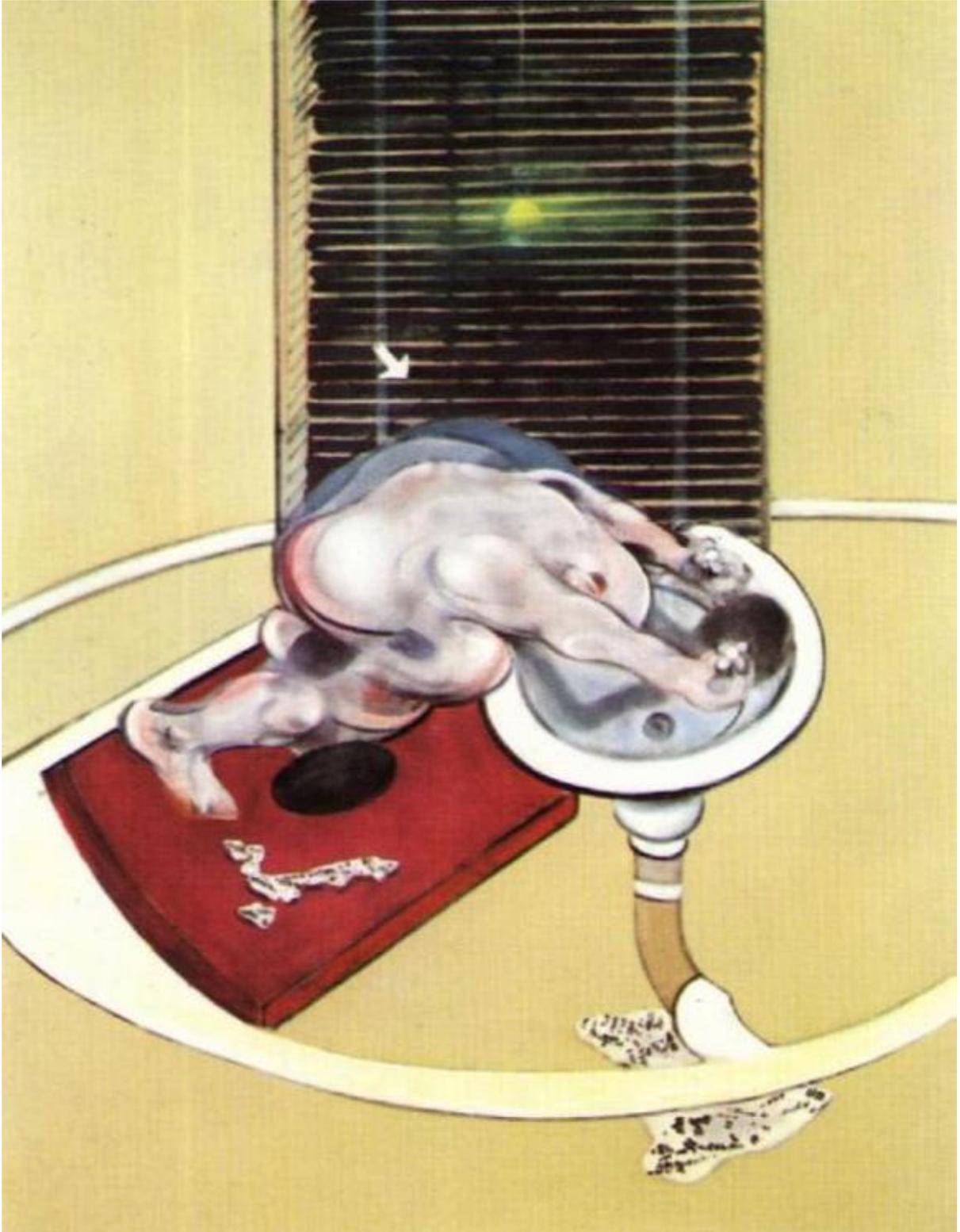


Imagem 06 - Figure at a washbasin, Francis Bacon, 1976

Fonte: "Artnet", disponível na internet em: [http://images.artnet.com/artwork\\_images/111884/429041.jpg](http://images.artnet.com/artwork_images/111884/429041.jpg)

Aqui é preciso abrir um parêntese, para tratar de uma questão de extrema importância na filosofia deleuziana, remetendo às principais referências teóricas feitas por Deleuze em *Francis Bacon, logique de la sensation*. Trata-se da construção de conceitos a partir de intercessores. Na lógica da sensação interferem vários deles, apontados por Deleuze numa série de citações. O primeiro intercessor é exatamente o próprio pintor Francis Bacon, e não apenas em decorrência de seus quadros. A partir de um livro de entrevistas dadas por Bacon a David Sylvester ao longo de várias décadas<sup>71</sup>, Deleuze extrai do discurso do pintor os germes de alguns dos conceitos desenvolvidos na lógica da sensação. Na verdade, o próprio conceito de *sensação* aparece nas palavras de Bacon<sup>72</sup>. Agora cumpre acrescentar que no livro *Francis Bacon, logique de la sensation* ocorre como que uma crítica ou, antes, uma alternativa ao pensamento fenomenológico da pintura, do mesmo modo como vimos em relação ao problema da *carne* em *Qu'est-ce que la philosophie?*. Deleuze estabelece a noção de *ritmo*<sup>73</sup>. Porém, seu desdobramento entre *sístole* e *diástole* vem do historiador da arte, vinculado à fenomenologia, Henry Maldiney. Têm ainda grande destaque na abordagem deleuziana da pintura a influência dos historiadores da arte Aloïs Riegl e Wilhelm Wörringer, respectivamente quanto aos conceitos de *háptico* e de *linha gótica* ou *setentrional*, que exploraremos mais à frente. Referências a ambos aparecem tanto em *Francis Bacon, logique de la sensation*, quanto em *Mille plateaux*, quando da análise dos conceitos de *espaço liso* e *espaço estriado*, em seu capítulo (“platô”) 5. Ressaltemos ainda a menção que Deleuze faz ao cientista Pius Servien, quando aborda o tema do acaso no livro dedicado a Bacon, e a não menos importante presença de Jean-François Lyotard na gênese do conceito de *figural*. Evidentemente, este é também o caso de Merleau-Ponty, que já analisamos. A questão dos intercessores é recorrente em Deleuze. Mas o modo como ele compreende as influências não deve ser tratado como algo trivial. Para ele é preciso mesmo ocorrer um resultado monstruoso:

Eu imaginava chegando pelas costas de um autor e lhe fazendo um filho, que seria seu, e no entanto seria monstruoso. Que fosse seu era muito importante, porque o autor precisava efetivamente ter dito tudo aquilo que eu lhe fazia dizer. Mas que o filho fosse monstruoso também representavam uma necessidade, porque era preciso passar por toda espécie de descentramentos, deslizes, quebras, emissões secretas que me deram muito prazer.<sup>74</sup>

---

<sup>71</sup> Deleuze cita em *Francis Bacon, logique de la sensation* a edição intitulada *L'art de l'impossible, Entretiens avec David Sylvester*, Ed. Skira, que contém entrevistas que vão de 1962 a 1974. Aqui utilizamos a tradução brasileira de uma edição aumentada da mesma obra, edição esta cujo nome original é *The brutality of fact: interviews with Francis Bacon*, e que traz o registro de conversas entre Sylvester e Bacon ocorridas até o ano de 1986.

<sup>72</sup> Bacon, Francis e Sylvester, David. *A brutalidade do fato*, p. 149.

<sup>73</sup> Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*, p. 31.

<sup>74</sup> Idem. *Pourparlers*, p. 15.

Considerando-se portanto os já notórios precursores de sua filosofia – estóicos, Hume, Spinoza, Nietzsche, Bergson, Simondon –, ou os pensadores das mais variadas áreas com que Deleuze se compõe, não se estará tratando de um elogio ou uma crítica nos moldes tradicionais, por parte do filósofo. Deleuze buscará realizar uma apropriação e uma recriação do pensamento produzido por outrem.

No caso que estudamos, a *sístole* e a *diástole* criadas como conceitos filosóficos originalmente por Maldiney evoluem, em Deleuze, para *ritmo*. E *ritmo* agora nos leva à questão das forças. Vimos que Deleuze chama de *ritmo* ao movimento permanente de pressão e escape em que a *Figura* se envolve com seu contorno. Trata-se antes de uma permanente tensão<sup>75</sup>. A tensão das forças acaba por exceder o vivido, o orgânico, e atinge diretamente o sistema nervoso. Assim surge a *sensação*, tema do próximo item.

### 1.3. A sensação-choque: pintando o “grito”.

O conceito de *sensação* é apresentado e desenvolvido por Deleuze em dois livros: *Francis Bacon, logique de la sensation* e *Qu'est-ce que la philosophie?*. No primeiro analisa-se a lógica da *sensação*, como uma série de relações entre elementos da pintura, marcadas por devires, ritmos e variações. Ali se dá uma espécie de teatro, como vimos anteriormente, no qual têm seu papel não apenas a *Figura*, mas sobretudo as linhas e as cores. É um teatro que se revela intensivo na medida em que a *Figura* se relaciona com os outros elementos do quadro por meios intensivos e não formais, perspectivistas, narrativos ou dialéticos. É também o que ocorre com as linhas e as cores, que produzem a *sensação* por diferenças de nível de intensidade, como veremos em detalhe mais à frente. Até mesmo a produção da *Figura* em si – produção que será o tema do próximo capítulo –, obedece a um processo marcado por movimentos intensivos. A *lógica da sensação* é, assim, uma lógica das intensidades – uma lógica irracional<sup>76</sup> – e as relações no interior da cena figural seguem esta mesma marca. Já no capítulo “Percept, affect et concept”, de *Qu'est-ce que la philosophie?*, encontra-se o conceito de *sensação* implicado em todas as formas de arte e não apenas na pintura; vale dizer, trata-se ali do conceito em si. Não há em *Qu'est-ce que la philosophie?* análise de relações entre elementos desta ou daquela arte, especificamente, mas a análise do próprio conceito, com o exame de seus componentes. Pode-se dizer que *sensação* é a noção que, sobretudo a partir da edição de *Qu'est-ce que la philosophie?*, constitui a chave para se estudar, na obra de

<sup>75</sup> Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*, p. 25.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 55.

Deleuze, a criação artística em geral. Afinal, é neste livro que Deleuze, com Guattari, estabelece a fórmula: a arte é a prática de criar *blocos de sensações*<sup>77</sup>. O *bloco de sensações* agrega dois conceitos componentes: o *percepto*, – o devir impessoal das percepções –, e o *afeto*, – o devir impessoal das afecções. Adiante examinaremos estes conceitos com maior abrangência, para além de seu sentido para a pintura. Porém, não se deve subestimar o alcance do conceito de *sensação* tal como surge no estudo deleuziano da pintura de Francis Bacon, ainda que ali seja dedicado a uma arte em especial. Mesmo que em *Francis Bacon, logique de la sensation* não se estudem as artes em conjunto, neste livro já se desenha a fuga do conceito de *sensação* da submissão à identidade, à fixidez e à pessoalidade, o que é retomado em *Qu'est-ce que la philosophie?*. E se em *Francis Bacon, logique de la sensation* não ocorre ainda a definição dada em *Qu'est-ce que la philosophie?*, de *sensação* como um composto de *perceptos* e *afetos*, no livro dedicado à pintura o conceito já se apresenta como *devir*, isto é, como variação e não como estado (“a sensação se desenvolve pela queda, caindo de um nível para outro”<sup>78</sup>), concepção reafirmada por Deleuze no livro escrito com Guattari (“como passagem de um estado a outro”<sup>79</sup>). No livro que trata da pintura o *devir* é dito *afeto*, literalmente: “Ora, não há sentimento em Bacon: nada mais do que afetos, ou seja, ‘sensações’”<sup>80</sup>. Mais à frente, examinaremos o conceito de *afeto* como um componente do conceito de *sensação*, como também será propriamente analisada a *sensação* na condição de um composto. Por ora, vale ressaltar que, em *Francis Bacon, logique de la sensation*, mesmo que embrionariamente, a arte já aparece como prática de composição, e esta como uma alternativa à organização: “é como se a *organização* clássica desse lugar a uma *composição*.(...) Mas o que é uma *composição*, diferentemente a uma *organização*? Uma *composição* é a própria *organização*, mas em vias de se desagregar”.<sup>81</sup> A *composição* – ou o composto, ou o bloco – é então concebida ao mesmo tempo como *devir* e *fuga*. O *devir* desequilibra: “Que o devir funcione sempre a dois, que aquilo que nos tornamos entra num devir tanto quanto aquele que se torna, é isso que faz um *bloco*, essencialmente móvel, jamais em equilíbrio”.<sup>82</sup> As *linhas de fuga* levam a *composição* a uma abertura, segundo seu plano: “É preciso ainda um vasto plano de *composição* que opere uma espécie de *desenquadramento* segundo *linhas de fuga*, que só passe pelo território para abri-lo sobre o universo (...)”<sup>83</sup>.

<sup>77</sup> Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 154.

<sup>78</sup> Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*, p. 54.

<sup>79</sup> Deleuze, Gilles e Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 158.

<sup>80</sup> Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*, p. 30.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>82</sup> Deleuze, Gilles e Félix Guattari. *Mille plateaux*, p. 374-5.

<sup>83</sup> *Idem*, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 177.

Temos portanto dois conceitos – o *devir* e a *fuga* – que, não bastasse a afinidade que mantêm ao longo da obra deleuziana, numa intensificação mútua, ganham mais proximidade ainda através das características comuns de desequilíbrio e abertura que ambos compartilham no campo conceitual da *sensação*, isto é, quando Deleuze se volta especificamente para as artes.

Retorna aqui a afirmação sobre o choque, que inicia e que será recorrente nesta dissertação, nas palavras de Deleuze:

Na maior parte das pessoas, Bacon provoca um choque. Ele próprio diz que seu trabalho consiste em produzir imagens, e se trata de imagens-choque. O sentido desse choque não remete a algo de “sensacional” (o que é representado), mas depende da sensação, isto é, de linhas e de cores.<sup>84</sup>

Este trecho condensa algumas das mais importantes questões que implicam a pintura de Bacon e o conceito de *sensação*. Enumeraremos a seguir quatro pontos principais:

- a) A pintura de Bacon produz imagens. Ou seja, ela não imita, mas cria suas próprias imagens.
- b) Estas imagens provocam um tipo de choque.
- c) Este não é um choque relacionado ao que as imagens representariam, já que elas nada representam. Não é um choque que remete, pois, a nada de sensacional, a nenhum impacto relacionado com o vivido, ou com um objeto representado, mas um choque dependente da *sensação*.
- d) A *sensação* não se define em função de modelos, mas em relação àquilo que as imagens contêm, em si: linhas e cores.

Examinemos cada um destes pontos. O primeiro deles diz que se trata aqui da criação de um certo tipo de imagem, uma imagem que existe em si, como um fato. Segundo Deleuze, Bacon quer “conjurar o caráter figurativo, ilustrativo, narrativo” da pintura, que não deve ter “nem modelo a representar, nem história a contar”<sup>85</sup>. É por não depender de modelo que a pintura pode existir em si<sup>86</sup>. O segundo ponto diz: a imagem pictórica produz algum tipo de choque. Ora, pelo que acabamos de ver, este choque não pode estar relacionado com algo fora da pintura, com um modelo, com algo representado, que produziria primariamente o choque, a ser repassado pela pintura como se esta fosse mero meio de transmissão. Uma das principais tarefas desta dissertação é explorar o sentido deste choque, desta violência. Buscando reunir os elementos para esta exploração, chegamos ao terceiro ponto: a violência é da própria *sensação*. Sobre isto, diz Deleuze:

<sup>84</sup> Deleuze, Gilles. “La peinture enflamme l’écriture”. In *Deux régimes de fous*, p. 167.

<sup>85</sup> Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*, p. 9.

<sup>86</sup> Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Qu’est-ce que la philosophie?*, p. 155.

À violência do representado (o sensacional, o clichê) se opõe a violência da sensação. E esta se faz uma só na sua ação direta sobre o sistema nervoso, os níveis pelos quais ela passa, os domínios que atravessa: sendo ela mesma uma Figura, ela não deve nada à natureza de um objeto figurado.<sup>87</sup>

A obra de arte não é submetida a um motivo formal exterior. Se há por exemplo horror na experiência vivida, não é este horror que Bacon procura pintar. Sua meta é “eliminar o ‘sensacional’, ou seja, a figuração primária naquilo que provoca uma sensação violenta. Tal é o sentido da seguinte sentença: ‘quis pintar o grito mais que o horror’”<sup>88</sup>. A violência que a obra produz, seu choque, tem portanto duas características:

- a) A força da arte não depende de um possível tema, de um suposto objeto representado; ela se exerce por si.
- b) Esta força não depende da reconhecimento de um objeto, intermediada pelo intelecto, mas dirige-se diretamente ao sistema nervoso.

Ou seja, não há ilustração nem interpretação que sustentem a arte: ela é sustentada exclusivamente pela *sensação*. Do quarto ponto extraímos, enfim, a idéia de que a *sensação* é constituída de linhas e cores. O que deve ser capaz de produzir a *sensação* e o choque da imagem são as linhas e as cores.

Por outro lado, estes dois elementos constituem aquilo que vem a ser a principal forma da pintura de Bacon: para Deleuze, “linhas e cores estão aptas para constituir a Figura”<sup>89</sup>. Se as linhas e as cores é que produzem a *sensação*, e o fazem constituindo a *Figura*, esta é então responsável por aquilo que já vimos ser próprio da *sensação*:

- a) A *Figura* não remete a objeto figurado, portanto não é figuração.
- b) Para que produza efeitos, não dependerá de interpretação: deverá ser capaz de atingir diretamente o sistema nervoso.

A impessoalidade da *Figura* é então dupla: ela não é representação de nenhuma pessoa, e ela não se dirige à interpretação pessoal. Ela remete à *sensação*. Já vimos que a *Figura* devém não-figurativa em seu cenário, o quadro. Falta ver como isso se produz, mas antes precisamos argüir algumas características da *sensação* analisadas em *Francis Bacon, logique de la sensation* e em *Qu'est-ce que la philosophie?*

Há uma questão colocada pelo próprio Bacon que permite a Deleuze desenvolver o conceito de *sensação* em outro sentido ainda. Trata-se da afirmação de que “a sensação é aquilo que passa de uma ‘ordem’ a outra, de um ‘nível’ a outro, de um ‘domínio’ a outro.”<sup>90</sup>

<sup>87</sup> Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*, p. 29.

<sup>88</sup> Ibidem.

<sup>89</sup> Ibidem, p 78.

<sup>90</sup> Ibidem, p. 28.

Esta seria, segundo Deleuze, uma definição positiva de *sensação*, enquanto que aquela que tão somente recusa a representação seria uma definição negativa. É sobre o terreno desta definição positiva que vamos nos mover agora.

Acrescentemos uma outra definição: “a sensação é a mão da deformação, o agente da deformação dos corpos”.<sup>91</sup> Tal idéia nos reconduz às forças de deformação mas também à noção de *ritmo* que aqui já experimentamos. Sabemos que estes campos não são excludentes, que a *Figura* se submete permanentemente à deformação e que isso se dá através da tensão de forças que a atingem, atravessam e se propagam para fora. Mas é preciso avançar mais sobre a questão da variação de níveis, colocada por Bacon, segundo Deleuze. Isto, mais do que à tensão, nos leva ao caminho da *intensidade*.

Pergunta Deleuze: “O que quer dizer Bacon, em todas suas entrevistas, cada vez que fala de ‘ordens de sensação’, de ‘níveis sensitivos’, de ‘domínios sensíveis’ de ‘seqüências móveis?’”.<sup>92</sup> Deleuze quer investigar como pode a *sensação* ter múltiplos níveis. Pesquisa se os níveis estão entre *sensações* diferentes, se estão numa possível ambivalência de sentimentos suscitados pela *Figura*, se numa variação motora sugerida pela imagem, ou ainda se

Os níveis de sensação seriam verdadeiramente domínios sensíveis remetendo aos diferentes órgãos dos sentidos; mas cada nível, cada domínio teria uma maneira de remeter aos outros, independente do objeto comum representado. Entre uma cor, um gosto, um toque, um odor, um ruído, um peso, existiria uma comunicação existencial que construiria o momento “pathico” (não representativo) da sensação.<sup>93</sup>

Esta última hipótese Deleuze chama de “fenomenológica”. Mas ela é também recusada por depender do organismo, do corpo vivido organizado, do mesmo modo como é recusado por ele o “carnismo” de Merleau-Ponty. A fenomenologia não recusa a instância prévia do sujeito perceptivo: ela se funda na intencionalidade que Deleuze não admite como pressuposto da *sensação*. Então é o caso de buscar romper com o organismo através de outros horizontes, não fenomenológicos: é quando aparece na *lógica da sensação* o conceito de *corpo sem órgãos*, para introduzir na *sensação* variações de níveis de *intensidade*. O conceito de *Corpo sem órgãos* (CsO) tem sua origem associada a um dos mais importantes intercessores de Deleuze: Antonin Artaud. É por Artaud que começaremos, portanto, a avançar na compreensão da noção de CsO. Em *Mille plateaux*, Deleuze e Guattari apresentam um problema: “como criar para si um corpo sem órgãos?”.<sup>94</sup> Este é o próprio título do “platô” 6 (“Comment se faire un corps sans organes?”). Mas abordaremos a criação do CsO como

<sup>91</sup> Ibidem.

<sup>92</sup> Ibidem.

<sup>93</sup> Ibidem, p. 31.

<sup>94</sup> Deleuze, Gilles e Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 185.

problema no último capítulo. Esta frase (“como criar um CsO?”) constituirá um dos enunciados do problema que levará à solução artística da pintura *figural* – para recusar a representação – e a alguns desdobramentos. Agora, nosso propósito é mostrar que o CsO é um corpo intensivo, a partir da leitura de *Francis Bacon, logique de la sensation*, e que isto permite localizar a *lógica da sensação* fora de uma estética do juízo. Afirma Deleuze:

Para além do organismo, mas também como limite do corpo vivido, existe aquilo que Artaud descobriu e nomeou: corpo sem órgãos. (...) O corpo sem órgãos se opõe menos aos órgãos que a esta organização dos órgãos a que chamamos organismo. É um corpo intenso, intensivo. Percorrido de uma onda que traça no corpo os níveis ou os limites segundo as variações de sua amplitude. O corpo não tem, portanto, órgãos, mas limites ou níveis.<sup>95</sup>

O organismo é, portanto, o que se contrapõe à *intensidade*. Deleuze quer em vez de órgãos, limites e níveis de *intensidade*, diferenças de *intensidade*. A *intensidade* toma o lugar do discursivo, do extensivo, da hierarquia, do formalismo, da organização – condições e conseqüências da crença na representação. Na abordagem da pintura, aparece a *intensidade* cumprindo papel correlato, com o sentido de *vibração*: “Se bem que a sensação não seja qualitativa e qualificada, ela só tem uma realidade intensiva que não determina mais nela dados representativos, mas variações alotrópicas. A sensação é vibração”.<sup>96</sup> Este é o espírito de uma estética de inspiração deleuziana, que acompanha e se deixa afetar por ondas de forças, por variações de *intensidade* – mas fora do vivido, e livre do organismo. Após sua pesquisa, Deleuze parece encontrar enfim o sentido do que o próprio Bacon busca com a idéia de “ordens de sensações” e “níveis sensitivos”. O que se dá é um encontro entre os três pensadores: Deleuze, Bacon e Artaud, na afirmação de um CsO da pintura. Sabemos que as três pessoas não se encontraram, como organismos. Encontram-se os pensadores todavia como criadores, através de suas criações, e geram uma forma de afirmação da vida, num encontro de forças:

O corpo é inteiramente vivo, e portanto não orgânico. Assim a sensação, quando atinge o corpo através do organismo, toma um movimento excessivo e espasmódico, rompe os limites da atividade orgânica. Em plena carne ela é diretamente levada pela onda nervosa ou emoção vital. Podemos acreditar que Bacon reencontra Artaud em muitos pontos: a Figura é precisamente o corpo sem órgãos (desfazer o organismo em prol do corpo, o rosto em proveito da cabeça); o corpo sem órgãos é carne e nervo; uma onda o percorre lhe traçando níveis; a sensação é como o reencontro da onda com Forças que agem sobre o corpo, “atletismo afetivo”, grito-sopro; quando assim se remete ao corpo, a sensação deixa de ser representativa e se torna real; e a *crudade* será ainda menos ligada à representação de qualquer coisa de horrível, ela será somente a ação das forças sobre o corpo, ou a sensação (o contrário do sensacional). Ao contrário de uma pintura miserabilista, que pinta pedaços de órgãos, Bacon não deixou de pintar os corpos sem órgãos, o fato intensivo do corpo.<sup>97</sup>

Como dissemos anteriormente, a *Figura*, ainda que seja (ou justamente porque é) um corpo dilacerado – ou em permanente tensão de dilaceração –, torna-se um corpo mais vivo

<sup>95</sup> Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*, p. 33.

<sup>96</sup> *Ibidem*.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 33-4.

do que um organismo jamais seria, para Deleuze (e Bacon e Artaud). As ondas de deformação combatem o organismo e afirmam uma vida intensiva. É uma propriedade da *sensação* suplantar o organismo: atingir diretamente o sistema nervoso, a carne.

Mais uma vez encontramos a “realidade” da *sensação*: livre do organismo (corpo representado), ela nada substitui, ela não depende de nenhum modelo exterior para que tenha sentido. O CsO da *sensação* é um fato intensivo, em nada preso à representação: “Presença ou insistência. Presença interminável.”<sup>98</sup> Não se conta uma história, não se faz narrativa do sensacional: apenas torna-se a *sensação* pura presença intensiva. É o que Deleuze chama de *crueledade* em Bacon, e que não se confunde com o horror. Novamente um ponto de convergência entre os três criadores: é a *crueledade* que Deleuze invoca em Bacon e que invocará em Artaud, no texto “Pour en finir avec le jugement”, publicado no volume *Critique et clinique*. Ali, Deleuze nos diz que

Na doutrina do juízo (...) as dívidas se escrevem sobre um livro autônomo sem que sequer o percebamos, de modo que já não podemos saldar uma conta infinita. (...) A doutrina livresca do juízo só é suave na aparência, pois nos condena a uma escravidão sem fim e anula qualquer processo liberatório. Artaud dará ao sistema da crueldade desenvolvimentos sublimes, escrita de sangue e de vida que se opõe à escrita do livro. (...) O sistema da crueldade enuncia as relações finitas do corpo existente com forças que o afetam, ao passo que a doutrina da dívida infinita determina as relações da alma imortal com os juízos. Por toda parte o sistema da crueldade opõe-se à doutrina do juízo.<sup>99</sup>

É Artaud que denuncia a “dívida interminável” em seu texto *Pour en finir avec le jugement de dieu*, cujo título Deleuze parafraseia no do artigo que aqui examinamos. Artaud apresenta seu sistema da crueldade para se opor ao sistema do juízo, e nos interessa especialmente o aspecto em que a doutrina do juízo é combatida no nível dos corpos:

É que o juízo implica uma verdadeira organização dos corpos, através da qual ele age: os órgãos são juízes e julgados, e o juízo de Deus é precisamente o poder de *organizar* o infinito. Donde a relação do juízo com os órgãos dos sentidos. Inteiramente outro é o corpo do sistema físico; ele se subtrai tanto mais o juízo quanto não é um “organismo”, estando privado dessa organização dos órgãos pela qual se julga e se é julgado. Deus criou para nós um organismo (...) ali onde tínhamos um corpo vital e vivente. Artaud apresenta esse “corpo sem órgãos” que Deus nos roubou para introduzir o corpo organizado sem o qual juízo não se poderia exercer. O corpo sem órgãos é um corpo afetivo, intensivo, anarquista, que só comporta pólos, zonas, limiares e gradientes. Uma poderosa vitalidade e não-orgânica o atravessa.<sup>100</sup>

Estão relacionados aí o CsO e o sistema físico, a vida e a vitalidade, o corpo afetivo e intensivo como alternativas ao juízo. Fica mais do que evidente a grande importância que a afirmação de uma vida intensiva tem para o combate à representação, à organização. E algo também notável: é preciso que o combate, ele mesmo, fuja ao juízo. Não se trata de um “combate-contra”. Não é o combate apenas no sentido da negação, da oposição. É necessário, para Deleuze, que se vá além da oposição dialética, e que a recusa, inclusive aquela à

<sup>98</sup> Ibidem, p. 36.

<sup>99</sup> Idem. “Pour en finir avec le jugement”, In : *Critique et clinique*, p. 160-1.

<sup>100</sup> Ibidem, p. 163-4.

representação e à organização, tenha um caráter não apenas destruidor, mas criador. O combate deverá ser de outra natureza: *devenir*, e não guerra. É o que Deleuze assevera ainda no mesmo texto:

O combate-contra procura destruir ou repelir uma força (lutar contra “as potências diabólicas do futuro”), mas o combate-entre, ao contrário, trata de apossar-se de uma força para fazê-la sua. O combate-entre é o processo pelo qual uma força se enriquece ao se apossar de outras forças somando-se a elas num novo conjunto, num *devenir*. (...) Em Artaud o combate é contra deus, o ladrão, o falsário, mas a empreitada só é possível porque o combatente trava ao mesmo tempo o combate dos princípios ou potências, que se realiza na pedra, no animal, na mulher, de sorte que é tornando-se (*devenir* pedra, animal ou mulher) que o combatente pode lançar-se “contra” seu inimigo, com todos esses aliados que lhe proporciona outro combate. (...) O combate não é de modo algum uma guerra. A guerra é somente o combate-contra, uma vontade de destruição, um juízo de Deus que converte a destruição em algo “justo”. (...) O combate, ao contrário, é essa poderosa vitalidade não-orgânica que completa a força com a força e enriquece aquilo de que se apossa.<sup>101</sup>

É a insistência no *devenir* a contribuir para a compreensão e a realização de um combate que deverá ser intensivo, que não deverá ser enfraquecedor, ou apenas negativo, e que assim não será “vontade de nada”<sup>102</sup>: o combate que é pura afirmação da vida. É deste modo que, paradoxalmente, a deformação da *Figura*, em Francis Bacon, é afirmação da vida, como já dissemos. Se a *Figura* fosse ainda organização, narração, representação, corresponderia ao sistema da interpretação e dependeria do juízo. A “avaliação” da *Figura* é tão-somente *intensiva*, é o acesso direto ao sistema nervoso, é a variação de níveis de *intensidade*. A *Figura* não-figurativa é afirmação, criação, e não guerra ou destruição. Esta é a chave que libera a solução mais potente do problema da representação. Criar é produzir novas formas de vida. Deleuze pergunta:

Mas não é antes juízo que supõe critérios preexistentes (valores superiores), e preexistentes desde sempre (no infinito do tempo), de tal maneira que não consegue apreender o que há de novo num existente, nem sequer pressentir a criação de um modo de existência? Um tal modo se cria virtualmente (...), não sem certa crueldade contra si mesmo (...). O juízo impede a chegada de qualquer novo modo de existência. Pois este se cria por suas próprias forças, isto é, pelas forças que sabe captar, e vale por si mesmo, na medida em que faz existir a nova combinação. Talvez esteja aí o segredo: fazer existir, não julgar. (...) Qual juízo de perito, em arte, poderia incidir sobre a obra futura? Não temos por que julgar os demais existentes, mas sentir se eles nos convêm ou desconvêm, isto é, se nos trazem forças ou então nos remetem às misérias da guerra, às pobreza do sonho, aos rigores da organização. (...) **Não há subjetivismo, pois colocar o problema nesses termos de força, e não em outros termos, já supera qualquer subjetividade.** (grifo nosso)<sup>103</sup>

Enfim, temos que o juízo se combate nos corpos. É a afirmação do *devenir* e da *intensidade* no interior do problema da representação dando-lhe a feição de um problema dos corpos: não um problema para o intelecto, nem de mera negação, mas ao mesmo tempo criação e afirmação de uma vida não-orgânica. É o sentido da *sensação*.

<sup>101</sup> Ibidem, p. 165-7.

<sup>102</sup> Ibidem, p. 166.

<sup>103</sup> Ibidem, p. 168-9.

Na última citação encontramos ainda a alusão à superação da subjetividade pela prevalência das forças diante do juízo. Quando tratarmos do modo de criação da pintura *figural*, e da correspondente dissipação do rosto, voltaremos a analisar o problema da subjetivação. Mas desde já deixamos assinalada a importância do tema, até mesmo porque é o próprio sujeito criador que entrará em cheque, no final de nosso trabalho, em decorrência do processo pictural de Bacon, em que é predominante a utilização do acaso.

Deleuze ainda introduz um conceito ao falar do CsO da *sensação*: trata-se do conceito de *histeria*. Ele nos diz que

Uma onda de amplitude variável percorre o corpo sem órgãos; traça zonas e níveis segundo as variações de amplitude. No encontro da onda, a tal nível, e de forças exteriores, aparece a sensação. Um órgão será então determinado por este encontro, mas é um órgão provisório, que não dura a não ser a duração da passagem da onda e da ação da força, e que se deslocará para se colocar em outro lugar. (...) O corpo sem órgãos se define assim por um *órgão indeterminado*, enquanto o organismo se define por órgãos determinados. (...) Vemos então que toda sensação implica uma diferença de nível (de ordem, de domínio), e passa de um nível a outro. Mesmo a unidade fenomenológica não dará conta disso. Mas os corpos sem órgãos sim, se observamos a série completa: sem órgãos – de órgão indeterminado e polivalente – para órgãos temporários e transitórios.<sup>104</sup>

É esta passagem de um nível a outro que Deleuze aproxima da *histeria*. Ele prossegue:

Se nos reportamos ao “quadro” da histeria tal como se dá no século XIX, na psiquiatria e em outras áreas, encontramos um certo número de características que não deixam de animar os corpos de Bacon. E em um primeiro momento as célebres contraturas de paralisias, as hiperestesias ou as anestésias, associadas ou alternantes, sejam fixas ou migrantes, seguem a passagem da onda nervosa, seguem as zonas que ela [a sensação] investiu e se retira.<sup>105</sup>

Mas certamente Deleuze com isto não diz que o pintor seja histérico, ou que se trate de uma doença. Ele quer extrair da imagem da histeria algo que possa contribuir para a compreensão do combate à representação através da *sensação*. O que importa são as variações, sempre, e isso – as variações da *sensação* – é o que ele busca associar à histeria como fenômeno psíquico. E mais uma vez trata-se de buscar afetar diretamente o sistema nervoso. É o que Deleuze chama de “otimismo nervoso”:

É o pessimismo cerebral que a pintura transmuda em otimismo nervoso. A pintura é histeria, ou converte a histeria, porque ela faz ver a presença, diretamente. Pelas cores e pelas linhas ela investe-se sobre o olho. Mas *ela não trata o olho como sendo um órgão fixo*. Liberando as linhas e as cores da representação, ela libera ao mesmo tempo o olho de seu pertencimento ao organismo, ela o libera de seu caráter de órgão fixo e qualificado: o olho se torna virtualmente um órgão indeterminado, polivalente, que vê o corpo sem órgãos, ou seja a Figura, como pura presença. A pintura nos põe os olhos em toda parte: na orelha, na barriga, nos pulmões (o quadro respira...). É a dupla definição da pintura: subjetivamente ela investe nosso olho que deixa de ser orgânico para se tornar órgão polivalente e transitório; objetivamente ela desvenda diante de nós a realidade do corpo, linhas e cores livres da representação orgânica. E um se faz pelo outro: a pura presença do corpo será visível ao mesmo tempo em que o olho será o órgão destinado desta presença.<sup>106</sup>

<sup>104</sup> Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*, p. 34-5.

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 37.

Esta passagem nos apresenta alguns novos elementos extremamente relevantes para a compreensão do sentido de *sensação*. Em primeiro lugar, temos a questão da presença, contraposta à representação. Mas é uma presença inseparável da idéia da relação direta da *sensação* com os nervos, com a carne. Não é uma presença percebida pelo intelecto, o que de algum modo redundaria em representação, em reconhecimento, em semelhança. É a força do novo, das novas formas de vida, se impondo. O meio desta gênese e desta presença é a entrada em ação de ondas de amplitude variável. Variação *versus* estado: é o que encontraremos quando falarmos dos *afetos* como componentes da *sensação* tal como ela se apresenta em *Qu'est-ce que la philosophie?*.

Outro elemento a extrairmos deste trecho é que a presença se dá ao produzir um novo olho. O olho que não é mais um órgão especializado dos sentidos, mas o olho que está em toda parte do corpo intensivo, por não ser mais o olho que apenas vê. Afinal, todos os corpos aqui envolvidos são intensivos, são CsOs: o corpo do pintor, o corpo da *Figura*, o corpo do espectador. Mais: todos constituem um só CsO. Anunciam-se a partir daí mais dois conceitos que merecerão nossa atenção: o conceito de *percepto*, que é o outro componente da *sensação* enquanto agregado sensível – fazendo par com o *afeto* –, e que se traduz na percepção impessoal da presença, realizada não mais por um olho carregado de significâncias e subjetividades; e a visão *háptica*, que é uma visão aproximada, tátil, intensiva, que não possui mais as características da visão ocular, distanciada, do olho-órgão.

As principais linhas a *lógica da sensação* foram estudadas neste capítulo até aqui. Isto não quer dizer de modo algum que estas sejam as linhas “verdadeiras”. São aquelas que nosso encontro com Deleuze encontrando a pintura pôde produzir. Se fossem escritas minutos depois seriam diferentes, assim como se o fossem anos após. Se fossem ditas em outra língua, evidentemente seriam tão intraduzíveis – a rigor – quanto aquelas que aqui estão. Porém foram resultado de uma dedicação certamente o mais atenta e comprometida possível porque, como já foi asseverado, não nasceram de uma inclinação, mas de uma necessidade; nem de uma obrigação puramente acadêmica, mas de uma violência. E elas resumem *sensação* em *Francis Bacon, logique de la sensation* com as seguintes características:

- a) Atinge diretamente os nervos (a carne), sem intermediação do intelecto;
- b) Possui um *ritmo* que é também uma tensão de visibilidade de forças de contração e expansão da *Figura*;
- c) Opera por variação de limiares e diferenças de *intensidades*;
- d) Ela é uma afirmação da vida não-orgânica através do combate *intensivo* à representação e ao juízo.

Constitui também uma lógica na medida em que consiste num conjunto de relações, quer da *Figura*, quer das forças. Retomaremos a questão da *intensidade*, assim como a da visibilidade das forças, que não se esgotam na *lógica da sensação*. Trataremos ainda do conceito de *sensação colorante* e do *háptico*. Entretanto, faremos agora outro percurso: um que vai ao encontro do conceito de *sensação* considerado não apenas em relação à arte pictórica, mas voltado para todas as variedades de criação artística. Em Deleuze, tal enfoque encontra-se sobretudo em *Qu'est-ce que la philosophie?*. Algumas questões suplementares a esta problematização aparecem em *Différence et répétition*, outras em *Critique et clinique*, outras ainda em *Mille plateaux*. Todavia, os aspectos principais do problema estão em *Qu'est-ce que la philosophie?*. Mas podemos nos perguntar por que enveredar neste itinerário. Seria ele necessário para o estudo da abordagem deleuziana da pintura? Não seria suficiente pesquisar em *Francis Bacon, logique de la sensation?* Na verdade, a problematização da abordagem da pintura por Deleuze se prolonga em *Qu'est-ce que la philosophie?*. Ali, além de haver ainda temas especificamente relacionados à pintura, apresentam-se cinco características que sintetizam a abordagem do conceito de *sensação*, e que reclamam nossa atenção:

- a) A *sensação* é um bloco constituído de *perceptos* e de *afetos*;
- b) Disto decorre que se constitui de *devires* impessoais;
- c) Ela se aplica às artes, em geral, e não apenas à pintura, como em *Francis Bacon, logique de la sensation*;
- d) A *sensação* é o produto da arte, por excelência; e
- e) Constitui um *ser de sensação* capaz de se sustentar por si, como um *monumento*.

Além disso há algo muito importante: o conceito de *sensação*, em *Qu'est-ce que la philosophie?*, é confrontado com o conceito de *caos*. Precisaremos investigar esta implicação em virtude da presença do *caos* na composição da pintura *figural*, em *Francis Bacon, logique de la sensation*, assunto a ser abordado no próximo capítulo.

Dizem Deleuze Guattari: “O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afetos”.<sup>107</sup> A obra não depende do criador nem do espectador para se sustentar como tal. Ela deve se conservar por meio da *sensação*. E se

---

<sup>107</sup> Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 154.

esta é um agregado, um bloco, sustenta-se por seus componentes, os *perceptos* e os *afetos*. Como? Em que consistem eles?

Os autores indicam que é justamente por serem devires impessoais que os *perceptos* e os *afetos* são capazes de manter a sensação de pé. Entendemos que por *perceptos* e por *afetos* Deleuze e Guattari nomeiam aspectos da própria *sensação*. É possível experimentar a definição destes dois componentes com base em *Qu'est-ce que la philosophie?* e em passagens de *Critique et clinique*, de *Pourparlers*, de *Dialogues*, de *Mille plateaux*, mas também nas obras de Deleuze sobre Spinoza. Começemos pelos *afetos*: “não são mais sentimentos ou afecções, transbordam as forças daqueles que são atravessados por eles”.<sup>108</sup> Ou seja, os *afetos* atravessam corpos. Por atravessarem, não são estáticos, são transbordamentos de forças, são movimentos, são variações: “passagem de um estado a outro”<sup>109</sup>. São portanto mudanças de sentimentos em que não é possível nem concebível manter a estabilidade de nenhum deles. Entretanto não importa se quem passa são os *afetos* ou se estes são atravessados: “Os afetos não são sentimentos, são devires que transbordam aquele que passa por eles (tornando-se outro)”<sup>110</sup>. Quem se torna outro é aquele afetado: e os *afetos* são também “novas maneiras de sentir”.<sup>111</sup> Todas estas indicações acabam nos remetendo à leitura deleuziana de Spinoza. O trecho abaixo consagra esta interpretação:

Daí a força da questão de Spinoza: o que pode um corpo? De que afetos ele é capaz? Os afetos são devires: ora eles nos enfraquecem, quando diminuem nossa potência de agir e decompõem nossas relações (tristeza), ora nos tornam mais fortes, quando aumentam nossa potência e nos fazem entrar em um indivíduo mais vasto ou superior (alegria). (...) Os corpos não se definem por seu gênero ou por sua espécie, por seus órgãos e suas funções, mas por aquilo que podem, pelos afetos dos quais são capazes, tanto na paixão quanto na ação. Você ainda não definiu um animal enquanto não tiver feito lista de seus afetos.<sup>112</sup>

Novamente, temos a questão do corpo, como na *lógica da sensação*. Desta vez, o intercessor é Spinoza, uma das principais fontes da filosofia deleuziana. Recuperando os traços da influência spinozista na criação do conceito deleuziano de *afeto*, reforçamos o estatuto do corpo: o corpo é precisamente o que se define pelos *afetos* de que é capaz, e não o contrário. Isto se confirma em um dos livros de Deleuze dedicados ao filósofo holandês: “A afecção remete a um estado do corpo afetado e implica a presença do corpo afetante, ao passo que o afeto remete à transição de estado a outro, tendo em conta a variação correlativa dos corpos afetantes”.<sup>113</sup> A afecção é a emoção, é um estado de um corpo. Já o *afeto* é uma transição que implica a variação dos corpos afetantes entre si. Visto que se trata de variação e

<sup>108</sup> Ibidem.

<sup>109</sup> Ibidem, p. 157.

<sup>110</sup> Deleuze, Gilles. *Pourparlers*, p. 187.

<sup>111</sup> Ibidem.

<sup>112</sup> Deleuze, Gilles e Parnet, Claire. *Dialogues*, p. 74.

<sup>113</sup> Deleuze, Gilles. *Espinoza – Filosofia prática*, p. 56.

de transição, registremos mais uma informação sobre o *afeto* que se mantém no universo spinozista de Deleuze: o *afeto* em Spinoza é signo vetorial. O que isso quer dizer? Primeiramente que o *afeto* é um signo: “um signo, segundo Spinoza, pode ter vários sentidos. Mas é sempre um efeito”.<sup>114</sup> E o que são os efeitos? Por que signos vetoriais? “São passagens, devires, ascensões e quedas, variações contínuas de potência que vão de um estado a outro. (...) São signos de crescimento e de decréscimo, signos vetoriais (do tipo alegria-tristeza), e não mais escalares, como as afecções”.<sup>115</sup> As afecções são emoções, sentimentos, estados, e por isso escalares, avaliadas como grandezas.

Porém, seria o caráter de variação que daria aos *afetos* sua impessoalidade? Mas de onde vem exatamente este seu caráter impessoal? Retornemos a *Qu'est-ce que la philosophie?*. Deleuze e Guattari dizem: “Os afetos são precisamente esses devires não humanos do homem”.<sup>116</sup> Já vimos o que significam os *devires-animais*: não são mudanças em que o homem se torna animal, nem uma pura referência, mas um entre-dois interminável. Os *afetos* são impessoais por jamais se constituírem num estado acabado, por serem *devires*: por serem “zonas de indeterminação, de indiscernibilidade”<sup>117</sup>. São irreduzíveis até mesmo ao termo que carrega a animalidade, que não é essência biológica: “O *afeto* não opera certamente o retorno às origens como se reencontrasse, em termos de semelhança, a persistência de um homem bestial ou primitivo sob o civilizado”.<sup>118</sup> Quanto ao fato de que o vivido do autor não se equipara à arte, Deleuze e Guattari dizem, evocando a literatura:

Muitas **pessoas** pensam que se pode fazer um romance com suas percepções e suas afecções, suas lembranças ou seus arquivos, suas viagens e seus fantasmas, seus filhos e seus pais, os personagens interessantes que pôde encontrar e, sobretudo o personagem interessante que é forçosamente ele mesmo (quem não o é?), enfim suas opiniões para saldar o todo. (...) Nada nos poupa, na ausência de qualquer trabalho realmente artístico. (...) A fabulação criadora nada tem a ver com uma lembrança mesmo amplificada, nem com um fantasma. Com efeito, o artista (...) excede os estados perceptivos e a passagens afetivas do vivido. **É um vidente, alguém que se torna** (grifos nossos).<sup>119</sup>

O artista que tenta imprimir em sua arte sua personalidade, não cria *sensações*. Do outro lado, está o *vidente*, que é o artista que enfrenta o excesso, o que ultrapassa as afecções. Retomaremos a questão do *vidente*. O problema carrega maior dificuldade se pensamos no espectador: como pode alguém que pressupõe seu estado fixo de pessoa experimentar a arte como *afeto* impessoal? Pelo que vimos até agora, precisamente tendo abalados os seus estados pessoais, que demonstram então não serem naturais. É o choque de *sensação*. Em ambos os

<sup>114</sup> Idem. “Spinoza et les trois ‘Éthiques’”. In : *Critique et clinique*, p. 172.

<sup>115</sup> Ibidem, p. 173.

<sup>116</sup> Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 160.

<sup>117</sup> Ibidem, p. 164.

<sup>118</sup> Ibidem.

<sup>119</sup> Ibidem, p. 161.

casos, tanto do artista quanto do espectador, a questão está no *devoir*, nas variações de um estado a outro, nas núpcias entre elementos. Como constatamos quando examinamos a questão do juízo combatido pelas forças em *devoir*, na *sensação* não há lugar para subjetividades fixas.

Quanto ao *percepto*, o caminho é correlato. Assim como os *afetos* não são afecções, os *perceptos* não são percepções: “são independentes do estado daqueles que os experimentam”<sup>120</sup>. Aqui devemos atentar para algo que Deleuze e Guattari vêm afirmando: os *afetos* e os *perceptos* independem de estados, excedem o vivido, existem na ausência do homem, enfim, ultrapassam seus termos. O *percepto* ultrapassa a percepção, desde que dela extraído: “O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente (...)”.<sup>121</sup> Os termos da percepção, ou seja, o objeto e o sujeito, devem ser ultrapassados por algo que se dá entre eles. É esse “algo” que sustenta a arte. E não o objeto da percepção (tema), o artista ou o espectador em suas pessoas. Trata-se do “enigma de Cézanne”: “A paisagem vê. (...) O percepto é a paisagem anterior ao homem, na ausência do homem. Mas em todos estes casos, por que dizer isto, já que a paisagem não é independente das supostas percepções dos personagens, e, por seu intermédio, das percepções e lembranças do autor?”.<sup>122</sup> Cézanne, segundo Deleuze e Guattari, diz que o homem está, paradoxalmente, ausente e inteiro na paisagem. Mas a força deste paradoxo ajuda a arrancar o *percepto* da concepção tradicional de que a paisagem depende de um sujeito: o que os autores afirmam, com a intercessão do pintor francês, é exatamente que aquela é uma paisagem que não mais depende de uma pessoa que a sustente, seja o artista ou o espectador. A paisagem é, neste caso, o que excede a percepção ou seus sujeitos e objetos, é o que satura.

Porém, é a impessoalidade destes dois componentes da *sensação*, os *afetos* e os *perceptos*, que sustenta a arte por si? Esta é evidentemente uma condição, já que se dependesse do sujeito criador ou do sujeito percipiente para se manter de pé, a arte não teria força própria. Além disso,

é preciso por vezes muita inverossimilhança geométrica, imperfeição física, anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto, do ponto de vista das percepções e afecções vividas; mas esses erros sublimes acedem à necessidade da arte se são os meios interiores de manter de pé (ou sentado, ou deitado)<sup>123</sup>

---

<sup>120</sup> Ibidem, p. 154.

<sup>121</sup> Ibidem, p. 158.

<sup>122</sup> Ibidem, p. 159.

<sup>123</sup> Ibidem, p. 155.

Então, o que sustenta a arte? Sejam quais forem os meios, é preciso criar um *ser de sensação*: isto constitui o monumento que se manterá de pé por si mesmo. Mas o que se conserva não é o material da obra. O que se conserva são os *perceptos* e os *afetos*: “mesmo se o material só durasse alguns segundos, daria à sensação o poder de existir e de se conservar em si, na eternidade que coexiste com esta curta duração. (...) Toda matéria se torna expressiva”.<sup>124</sup> Com os meios e o material cada artista compõe os *seres de sensação*, que são *variedades*<sup>125</sup>. O trabalho do artista é compor *perceptos* e *afetos*. É uma tarefa de *composição*, que erguerá o monumento de *sensação*.<sup>126</sup>

Retomaremos agora a questão das forças, mas não apenas no sentido, já explorado anteriormente, de que a *Figura*, ou mesmo a *sensação*, constituem-se de forças em tensão permanente. É preciso examinar o fato de Deleuze considerar que um dos principais problemas da arte, e especificamente da pintura, é tornar visíveis forças invisíveis. Não apenas pintar com as forças, mas pintar as forças.

Uma pergunta que Deleuze faz:

A força está em relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, na forma de uma onda, para que haja sensação. Mas se a força é a condição da sensação, não é ela que é sentida, visto que a sensação “dá” todas as outras coisas a partir das forças que a condicionam. **Como poderia a sensação voltar-se o suficiente sobre si mesma, se esticar ou se contrair, para captar naquilo que nos dá as forças não dadas, para fazer sentir as forças insensíveis e se elevar à sua própria condição?** (grifo nosso)<sup>127</sup>

Deleuze considera que os pintores enfrentam conscientemente o problema de tornar as forças visíveis. Mas o problema que ele coloca para si é filosófico, e acompanha o problema da pintura. Ele quer saber como a *sensação*, ela mesma sendo composta de forças, pode cumprir o propósito de dar a ver as forças. E o caminho a ser tomado para buscar esta resposta é o da *Figura*: ou seja, o da solução pictórica de Bacon.

A primeira observação notável que Deleuze faz, em relação a esse tema, é a de que não se trata de pintar os efeitos das forças, mas elas mesmas. Por exemplo: o movimento. Não é o caso de pintar o movimento, mas as forças que o provocam. E é o que ocorre na pintura da *Figura*, isto é, na pintura *figural*. Ali se coloca a questão de que a forma adquire um estatuto singular se pensada enquanto concurso de forças. Diz Deleuze:

Tudo então está em relação de forças, tudo é força. É isto o que constitui a deformação como ato de pintura: ela não se deixar conduzir à transformação da forma, nem a uma decomposição dos elementos. E as deformações de Bacon são raramente restritas ou forçadas, não são torturas, ao que podemos dizer: ao contrário, são as posturas as mais naturais de um

<sup>124</sup> Ibidem, p. 157.

<sup>125</sup> Ibidem, p. 166.

<sup>126</sup> Ibidem, p. 167.

<sup>127</sup> Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*, p. 39.

corpo que se reagrupa em função da força simples que se exerce sobre ele, em vias de dormir, de vomitar, de se voltar, de ficar sentado o maior tempo possível... etc.<sup>128</sup>

O filósofo chama atenção para duas coisas importantes, nesta passagem:

- a) A pintura de Bacon não transforma, mas deforma;
- b) A deformação não é tortura, mas um arranjo natural de forças.

O primeiro aspecto ressalta o fato de que não estamos diante de formas prévias que são modificadas para se tornarem outras formas. É o *devenir*: não se trata de partir de um elemento para chegar a outro, ou de um elemento passar a ser o outro. O que importa é o entre-dois, a variação, a passagem, os *afetos* e os *perceptos*. Esta é uma característica de destaque na pintura *figural*, e que contribui para a construção do conceito de *sensação*, em geral. Contudo, a deformação não se aplica apenas à destruição. Pode se chamar de deformação a mera adequação de um corpo a seu assento, a conformação de um conjunto de forças.

O grito também deve revelar e exprimir as forças que o provocam. Mais do que pintar o grito trata-se de pintar as forças do grito. Ou melhor: a relação das forças com o grito. Primeiramente, Bacon recusa pintar o horror, preferindo o grito. Contudo, há forças invisíveis que produzem o grito: essas são as mais importantes, é o que será dado a ver.

Aqui se anuncia novamente o vitalismo deleuziano: “Quando Bacon distingue duas violências, aquela do espetáculo e aquela da sensação, e diz que é necessário renunciar a uma para atender à outra, é uma espécie de declaração de fé na vida”.<sup>129</sup>

Mas seria um ato de fé na vida apostar numa violência, ainda que da *sensação* e não do horror? Não seria muitas vezes um espetáculo doloroso por exemplo a exposição da carne? Sim, por um lado. Mas por outro não:

Quando o corpo visível enfrenta como um lutador as potências do invisível, ele não lhes dá outra visibilidade senão a sua. E é nesta visibilidade que o corpo luta ativamente, que afirma uma possibilidade de triunfar que ele não possuía enquanto ela permanecia invisível no seio de um espetáculo que nos tirou as forças e nos revirou. É como se um combate fosse possível agora. A luta com a sombra é a única luta real.<sup>130</sup>

A *lógica da sensação* enfim afirma-se com um modo de se tornarem visíveis forças da vida, através da luta, do choque de *sensação*.

Dentre as forças, as forças do tempo. Este é o modo como Deleuze trata o tempo em *Francis Bacon, logique de la sensation*: como origem de forças que também serão tornadas visíveis pela pintura. Ele nos diz:

<sup>128</sup> Ibidem, p. 40-1.

<sup>129</sup> Ibidem, p. 41.

<sup>130</sup> Ibidem, p. 42.

É um modo de introduzir o tempo no quadro; e em Bacon há uma grande força do tempo, o tempo é pintado. A variação de texturas e de cores sobre um corpo, sobre uma cabeça, ou sobre as costas (como em *Três estudos de costas de homens*) é verdadeiramente uma variação temporal regulada em décimos de segundos. Vem daí o tratamento cromático do corpo, muito diferente daquele dos planos chapados: haverá um cromatismo do corpo em oposição ao monocromatismo do chapado. Colocar o tempo na *Figura*, esta é a força dos corpos em Bacon: as largas costas de homens como variação.<sup>131</sup>

Na Imagem 07 vemos o quadro central do tríptico a que Deleuze se refere na citação acima. Nele, segundo a abordagem deleuziana, a variação das cores nas costas do homem sentado revela uma variação temporal. Não importam os efeitos das forças, mas as próprias forças, que neste caso são as forças do tempo. Trataremos adiante da questão das cores, mas desde já podemos correlacionar o modo como as cores se distribuem no quadro com o sentido do tempo em Bacon, segundo Deleuze. Na *Figura*, o cromatismo indica um tempo que passa; no chapado, o monocromatismo indica um tempo da eternidade:

Se bem que o tempo pareça resultar duas vezes da cor: como tempo que passa, na variação cromática de tons quebrados que compõem a carne; como eternidade do tempo, ou ainda eternidade da passagem nele mesmo, na monocromia dos chapados.<sup>132</sup>

Em ambos os casos temos a pintura do tempo. Porém as forças do tempo se expressam de modos diversos, conforme a região do quadro e o regime de cores. Mais adiante veremos como isto também pode ser pensado em termos de diferenças de intensidade, entre os tons quebrados da *Figura* e o monocromatismo do chapado. Ou seja, o tempo, ou suas forças, são pensados em termos intensivos.

É preciso agora explorar o processo de criação da *Figura*, sobretudo das cabeças, dos retratos. Ali se apresentará o *caos*. Perguntaremos se o *caos* também pode ser um elemento de afirmação da vida, e como.

---

<sup>131</sup> Ibidem, p. 35.

<sup>132</sup> Idem. *Francis Bacon, logique de la sensation*, p. 91.



Imagem 07 - Three studies of the male back (painel central), Francis Bacon, 1970

Fonte: "Originalprints", disponível na internet em: <http://www.originalprints.com/images/prints/prt30665.jpg>

## 2. ENFRENTANDO O CAOS, AFIRMANDO O ACASO: O FIGURAL.

O artista plástico arrisca uma aventura extrema, perigosa. Ele ventila os meios, separa-os, harmoniza-os, regulamenta suas misturas, passa de um a outro. O que ele enfrenta assim é o caos, as forças do caos, as forças de uma matéria bruta indomada. (...). Prodigiosa agilidade.<sup>133</sup>

### 2.1. A criação da Figura: manipulação do acaso.

Deleuze alerta sobre o equívoco, ou o paradoxo, da tela em branco. Para ele, enfrentar o vazio da tela antes de pintar é um falso problema. O problema verdadeiro seria: como limpar a tela das inúmeras imagens que a povoam antes da pintura? Este seria o desafio primeiro do pintor: como eliminar os *clichês* que habitam sua mente e, portanto, a tela branca, para depois poder criar algo que não seja identificado a estes *clichês*. Possivelmente esta é uma das questões mais originais trazidas por Deleuze no texto de *Francis Bacon, logique de la sensation*. Ela abre as portas de um inovador enfoque do combate à representação. Num primeiro momento do livro, se apresenta a *lógica da sensação* através da exposição das peculiaridades que envolvem a relação da *Figura* com seu entorno. Àquela altura, o combate à representação é antes de tudo a afirmação dos *devires* que compõem a *sensação*. Melhor dizendo, tornar presentes as forças invisíveis é a alternativa criadora à mera reconhecimento das formas. Já na etapa que agora examinamos o problema é outro: como eliminar as formas prévias, no processo propriamente pictural. Enfim, há algum procedimento capaz de impedir que os *clichês* que ocupam a tela em branco se imponham? É o que veremos.

Os *clichês* são também chamados de *dados figurativos*. Consistem em elementos de algum modo desenhados na memória do pintor cuja força parece impor sua reprodução. Esta não é de modo algum a força criadora do artista. É a força do hábito, a força da representação. Seria a deformação, que já analisamos anteriormente, um modo de impedir a força dos *clichês*? Talvez sim. Porém, é preciso que haja algum procedimento que não seja correlato à ação da reconhecimento. Mesmo Bacon, segundo Deleuze, alerta sobre o que ainda resta de sensacionalista, por exemplo, na exposição da carne: “Ele julga: ‘a série de Crucifixões? Muito sensacional, muito sensacional para ser sentida’.”<sup>134</sup> As touradas pintadas por ele seriam assim excessivamente dramáticas, ainda. Se a solução não está na cena da *Figura*, onde estaria?

<sup>133</sup> Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Mille plateaux*, p. 417.

<sup>134</sup> Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*, p. 58.

Uma hipótese de solução para o problema poderia ser a deformação pictural dos *clichês*. Por exemplo, se fosse possível pintar a partir de uma fotografia impondo a ela alguma mudança de suas formas. Porém, isto seria apenas uma transformação, como já vimos. Assim, o modo de produzir a deformação continua um mistério, já que mesmo as decisões conscientes que conduziriam o pincel a recusar a cópia da imagem fotográfica seriam induzidas por *clichês*: “Desde então, não é mais transformando o clichê que sairemos da foto, que escaparemos aos clichês. A maior transformação de clichê não fará por si só um ato de pintura, não causará a menor deformação pictural.”<sup>135</sup>

A resposta de Bacon vem com a utilização do *acaso*. Tanto para Bacon quanto para Deleuze não há outro caminho para romper com os *dados figurativos*. Trata-se da recusa das probabilidades. Segundo Deleuze, “se consideramos de fato uma tela antes do trabalho do pintor, parece que todos os lugares são equivalentes, todos igualmente prováveis”.<sup>136</sup> Além disso, há uma probabilidade maior de que as imagens que estão na mente do pintor sejam pintadas. Assim, há probabilidades iguais e desiguais. Cabe às marcas feitas ao acaso romper com as probabilidades:

É necessário rapidamente fazer marcas livres no interior da imagem pintada, para destruir nela a figuração nascente, para dar chance à *Figura*, que é o próprio improvável. As marcas são acidentais, ao acaso; mas vemos que a mesma palavra acaso não designa mais as probabilidades, fala agora de um tipo de escolha de ação sem probabilidade. Essas marcas podem ser ditas não representativas, justamente porque elas dependem do ato ao acaso e não exprimem nada relativo à imagem visual: elas só dizem respeito à mão do pintor.<sup>137</sup>

Esta é uma das mais importantes passagens do livro *Francis Bacon, logique de la sensation*. Concentra os elementos que efetivamente conduzem à recusa da representação na pintura de Francis Bacon. São eles:

- a) Para romper com os *clichês* é necessário fazer marcas ao acaso no interior da pintura;
- b) A *Figura* é o improvável;
- c) As marcas ao acaso são a ausência de probabilidades;
- d) O *acaso* é não-representativo;
- e) O *acaso* não é produto dos olhos, mas da mão do pintor.

Agora não consideramos mais a *Figura* em relação ao seu entorno: tomamos a *Figura* em si. Sozinha, ela não tem relações, representativas ou não, a estabelecer com setores do próprio quadro a fim de recusar a representação. Ela terá de romper com as probabilidades dos *dados figurativos*: elementos exteriores ao quadro.

---

<sup>135</sup> Ibidem, p. 60.

<sup>136</sup> Ibidem.

<sup>137</sup> Ibidem, p. 60-1.

Explicamos melhor como se dá o uso do acaso por Francis Bacon: ele faz marcas casuais na pintura, que depois são trabalhadas pela mão, conscientemente. Isto permite a Deleuze batizar o método de *acaso manipulado*.

Para distinguir o acaso da probabilidade, Deleuze nos traz elementos da teoria do cientista romeno Pius Servien. Segundo esta teoria, enquanto as probabilidades são objeto da ciência, ou melhor, de cálculo, o acaso não é escolha científica nem estética, é escolha sem nenhum cálculo.<sup>138</sup> Assim será a escolha casual de Bacon.

Porém Deleuze destaca que em Bacon o acaso é antes pré-pictórico. Somente se incorporará à pintura após a manipulação. Mas ainda assim conservará suas características de marcas inconscientes, manuais. O pintor graças a elas sai do *clichê*: “São as marcas manuais ao acaso que lhe darão uma chance”.<sup>139</sup>

Quando Deleuze diz que as marcas ao acaso são aplicadas sobre a pintura, refere-se principalmente aos retratos pintados por Bacon. Num primeiro momento, há alguma imagem, possivelmente inspirada em uma fotografia, daquele rosto que está sendo retratado. Mas é sobre esta imagem que são lançadas as marcas manuais ao acaso:

limpar, escovar ou espanar os lugares ou zonas (manchas-cores); jogar tinta, de modo anguloso e com velocidades variadas. Portanto este ato, ou estes atos, supõem que já exista sobre a tela (como na cabeça do pintor) dados figurativos, mais ou menos virtuais, mais ou menos atuais. São precisamente esses dados que serão demarcados, ou limpadados, escovados, espalhados, ou ainda encobertos, pelo ato de pintar.<sup>140</sup>

Vemos um exemplo de pintura assim realizada na Imagem 08. Nela podemos constatar, sobre o que seria o lugar do rosto, os efeitos do *acaso manipulado*. Há o contorno da cabeça, como *dado figurativo*, há marcas borradas no rosto feitas ao acaso, mas há também a manipulação destas marcas feitas conscientemente.

Esta imagem servirá também para exemplificar outra questão: a ordem dos figurativos. Um primeiro figurativo é o clichê, o dado. É a figuração propriamente dita. No caso, o figurativo é a cabeça-rosto de Lucien Freud, o motivo. Mas, segundo Deleuze, “existe um segundo figurativo: aquele que o pintor obtém, desta vez como resultado da *Figura*, como efeito do ato pictórico.”<sup>141</sup> O segundo figurativo é precisamente o *figural*. Assim Deleuze descreve o processo: “Um conjunto visual provável (primeira figuração) foi desorganizado, deformado por traços manuais livres que, reinjetados no conjunto, farão a Figura visual improvável (segunda figuração)”.<sup>142</sup>

<sup>138</sup> Ibidem, p. 61.

<sup>139</sup> Ibidem, p. 62.

<sup>140</sup> Ibidem, p. 65.

<sup>141</sup> Ibidem, p. 62.

<sup>142</sup> Ibidem, p. 61.

O que as marcas livres produzem não é eliminado pela manipulação: permanece evidenciando o *acaso* que levou a elas. A esta região Deleuze chama de *diagrama*: “é como se, **de um só lance**, introduzíssemos um Saara, uma zona de Saara, na cabeça” (grifo nosso).<sup>143</sup> Destacamos a expressão “de um só lance”, que se refere ao uso do *acaso*, porque ela nos convida a insistir numa questão que já tem suas linhas desenhadas desde que o *acaso* passou a integrar o processo de criação da *Figura*, em nossa pesquisa. Trata-se de perguntarmos sobre até que ponto o uso do *acaso* num lance único, para recusar o *clichê* (o Mesmo?), é um problema filosófico, posto por Deleuze, que pode ultrapassar os limites de *Francis Bacon, logique de la sensation*. É que os termos desta questão parecem conduzir à afirmação mesma da *diferença*, para além da pura negação da representação. Eles remetem ao tema do *acaso*, tal como se apresenta em obras de Deleuze como *Nietzsche et la philosophie*, *Différence et répétition* e *Logique du sens*. Vejamos o que implica este tema no corpo da filosofia Deleuziana, e como ele pode ser articulado com a questão do combate à representação e à afirmação da *diferença*.

---

<sup>143</sup> Ibidem, p. 65.

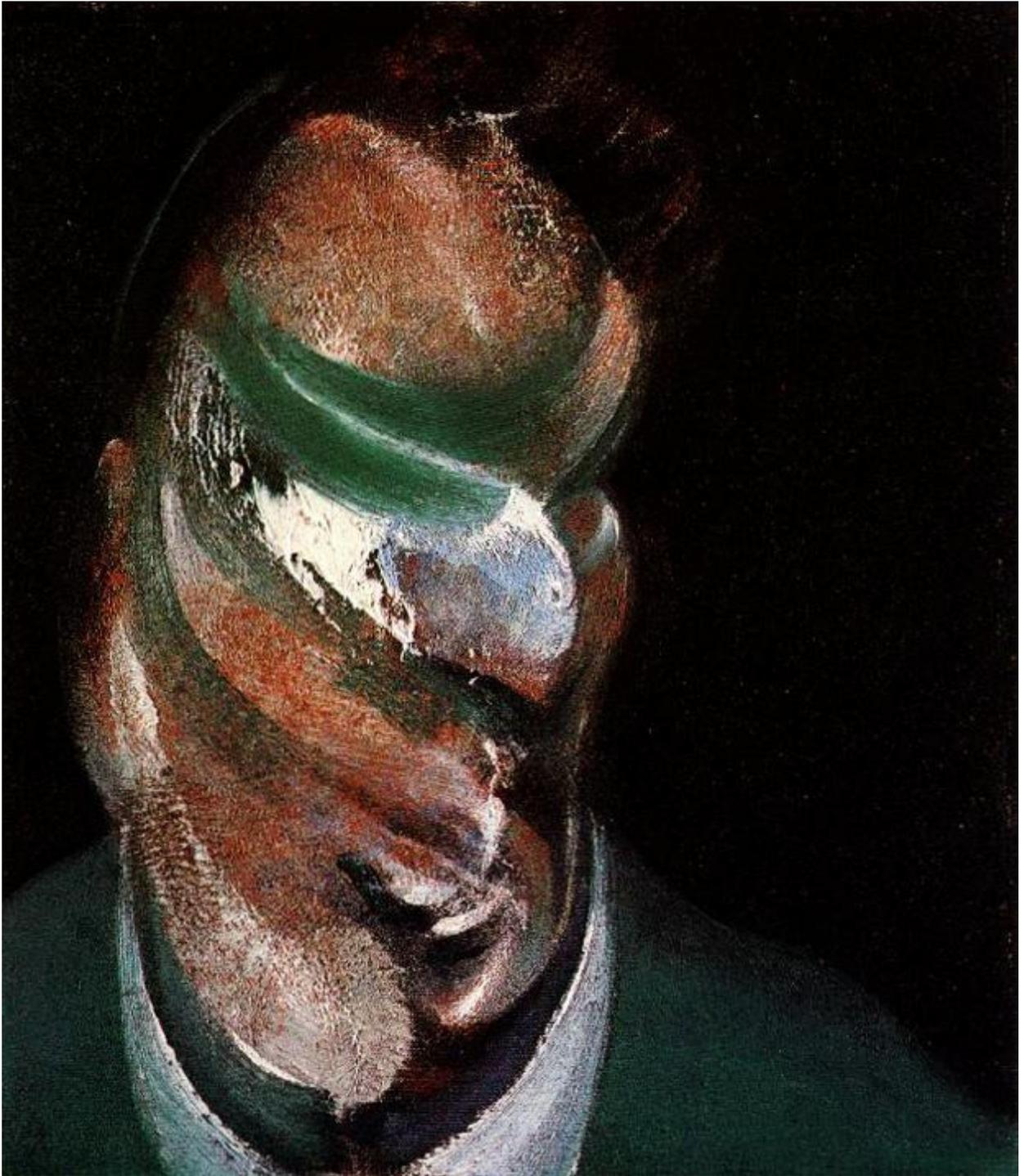


Imagem 08- Study for head of Lucian Freud, Francis Bacon, 1967

Fonte: "Tateonline", disponível na internet em: [http://www.tate.org.uk/collection/L/L02/L02882\\_9.jpg](http://www.tate.org.uk/collection/L/L02/L02882_9.jpg)

## 2.2. Arte e jogos do acaso.

O assunto é apresentado inicialmente em *Nietzsche et la philosophie*. É ali colocado como sendo o problema do *lance de dados*. Articula a necessidade com o jogo, a partir da afirmação do *devir*. Deleuze explica que Nietzsche faz do *devir* uma afirmação ao afirmar a existência, inspirado em Heráclito. Mas ressalta que

é preciso refletir longamente para compreender o que significa fazer do devir uma afirmação. Sem dúvida significa, em primeiro lugar, que só há o devir. Sem dúvida é afirmar o devir. Mas afirma-se também o ser do devir, diz-se que o devir afirma o ser ou que o ser se afirma no devir.<sup>144</sup>

Ou seja, o ser do *devir* não é outro que não o próprio *devir*. Além disso, o múltiplo é a afirmação do um: “não há ser além do devir, não há o um além do múltiplo”.<sup>145</sup> Deleuze assinala que não há nada de negativo no devir nem no múltiplo, a partir de Heráclito e de Nietzsche. Tampouco se deve pensar que haja algo de negativo na existência. A inocência é o que se diz da existência, ao recusar-se todo o olhar moral sobre ela. Portanto, afirma-se a existência sem culpa ao afirmarem-se o ser do *devir* e o um do múltiplo, num jogo: “a correlação do múltiplo e do um, do devir e do ser formam um jogo. Afirmar o devir, afirmar o ser do devir são os dois tempos de um jogo que se compõem com um terceiro termo, o jogador, o artista ou a criança”.<sup>146</sup> O jogador inocente é aquele que afirma o *devir* e o *múltiplo* através do *lance de dados*. Todavia,

não se trata de vários lances de dados, que devido ao seu número, chegariam a reproduzir a mesma combinação. Ao contrário, trata-se de só lance de dados que, devido ao número da combinação produzida, chega a reproduzir-se como tal. Não é um grande número de lances que produzem repetição de uma combinação, é o número da combinação que produz a repetição do lance de dados. Os dados lançados uma só vez são a afirmação do acaso.<sup>147</sup>

Ao jogador cabe, pois, afirmar o acaso apenas uma única vez “para produzir o número que traz de volta o lance de dados”.<sup>148</sup> Este é o “bom jogador”, aquele que se equipara à criança e ao artista. O mau jogador se utiliza de um grande número de *lances de dados*, servindo-se da probabilidade, em busca de um objetivo calculado. Estes são os primeiros passos da leitura que Deleuze faz da *afirmação do acaso* em Nietzsche. Mas seria esse um pensamento propriamente deleuziano ou apenas uma notícia que Deleuze dá do pensamento de um de seus principais intercessores? Francis Bacon, por seu turno, poderia ser o artista-jogador-criança? E por que motivo se deve afirmar o *acaso*, afinal?

<sup>144</sup> Deleuze, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*, p.27.

<sup>145</sup> Ibidem.

<sup>146</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>147</sup> Ibidem, p. 29.

<sup>148</sup> Ibidem, p. 30.

Vimos que em *Francis Bacon, logique de la sensation* Deleuze também destaca a afirmação do *acaso* contra as probabilidades, e que o *acaso* produz seus efeitos na pintura de uma única vez: “Um Saara, uma pele de rinoceronte, eis o diagrama estendido de uma só vez. É como uma catástrofe que sobrevém na tela, nos dados figurativos e probabilísticos”.<sup>149</sup> Por esta razão não nos furtamos a suspeitar de que há algo único que se afirma no *lance de dados* deleuziano, seja ele expresso em *Nietzsche et la philosophie* ou em *Francis Bacon, logique de la sensation*. Esta suspeita nos levaria certamente a buscar mais elementos filosóficos no livro dedicado a Nietzsche. Mas há algumas afirmações do próprio Francis Bacon que seria útil antes examinar, para compreendermos melhor a natureza do jogo ao qual ele se entrega, e para inquirir até que ponto poderia haver alguma ressonância notável entre ele e aquele jogador-criança-artista de Nietzsche (e Deleuze).

Em entrevista a David Sylvester, de 1966, Bacon revela sua preferência pelo jogo da roleta, comparativamente ao bacará. Reproduzimos abaixo parte do diálogo:

*Sylvester*: Uma vez você descreveu a pintura como um jogo de azar. Quando está jogando, você prefere a roleta ao bacará?

*Bacon*: Bom, em geral sim.

*Sylvester*: Seria porque você gosta mais da impessoalidade da roleta?

*Bacon*: Eu gosto da impessoalidade. Odeio o personalismo que marca as atitudes dos jogadores de bacará, por isso gosto do fato completamente impessoal da roleta.<sup>150</sup>

Considerando sua preferência pelo jogo impessoal, vejamos o que pensa a respeito de perdas e ganhos na pintura e no jogo:

*Sylvester*: Costuma-se dizer que as pessoas jogam para perder, e sinto que meu próprio jogo é feito para perder. Isto se aplica ao seu caso ou você sente que quer realmente ganhar?

*Bacon*: Sinto que quero ganhar, mas sinto exatamente a mesma coisa com relação à pintura. Sinto que quero ganhar mesmo que eu sempre perca.<sup>151</sup>

A partir dessas declarações, notamos que para Bacon o jogo em si é mais importante do que uma suposta vitória ou mesmo que o desempenho esperado do jogador. Ele vai mais longe nesta concepção, ao ser indagado por Sylvester sobre como está sua sorte no trabalho: “Acho que a sorte, o que eu chamaria de acaso, é um dos aspectos mais importantes e ricos no meu trabalho, porque se alguma coisa sai bem, sinto que não concorri de nenhuma maneira para isso, foi simplesmente porque o acaso quis assim”.<sup>152</sup> Ele acrescenta: “E, no meu caso, sempre que um resultado me agradou, sinto que foi consequência de um acaso sobre o qual pude trabalhar”.<sup>153</sup>

<sup>149</sup> Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*, p. 65.

<sup>150</sup> Bacon, Francis e Sylvester, David. *A brutalidade do fato*, p. 50-1.

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 52-3.

Aí está o jogo artístico de Bacon: a afirmação do *acaso* como o *lance de dados*, no qual há a afirmação incondicional do *acaso*, ainda que este depois de marcado na tela possa ser manipulado. Deleuze apresenta em *Logique du sens* uma teoria do jogo ideal em que há uma afirmação do *acaso* e uma desvalorização de perdas e ganhos muito próximas das que Francis Bacon expressa. Poderemos investigar sua relação com a arte, e que conseqüências filosóficas traz. Mas antes vejamos por que o *lance de dados* seria tão importante para Deleuze, no contexto de seu estudo de Nietzsche.

Ainda em *Nietzsche et la philosophie*, Deleuze dá um sentido para a afirmação do *acaso* e do *lance de dados* que não se esgota neles mesmos. Trata-se de seu papel na afirmação do *eterno retorno da diferença*. É o que Deleuze enfatiza quando diz que

O eterno retorno é o segundo tempo, o resultado do lance de dados, a afirmação da necessidade, o número que reúne todos os membros do acaso, mas também o retorno do primeiro tempo, a repetição do lance de dados, a reprodução e a re-afirmação do próprio acaso. O destino do eterno retorno é também a “boa vinda” do acaso.<sup>154</sup>

Mas, antes de prosseguir investigando o problema do acaso, é preciso entender o sentido de *eterno retorno* para Deleuze. Apesar de este ser um conceito próprio da filosofia de Nietzsche, não se pode subestimar a importância de sua interpretação por Deleuze e a influência desta na recepção ao pensamento nietzschiano no século XX. Mais do que isso, é seguro afirmar que o *eterno retorno* desde que recriado por Deleuze torna-se um conceito genuinamente seu. Não foi pequena sua contribuição para que o conceito se afastasse das interpretações que privilegiavam o *eterno retorno* do Mesmo e que se passasse a fazer retornar sempre o *dever* e a *diferença*, o que é de suma importância. O primeiro passo lógico para que o *eterno retorno* não faça retornar o Mesmo é seu caráter seletivo. Em *Différence et répétition* Deleuze indaga: “E o que seria o eterno retorno, se esquecêssemos que ele é um movimento vertiginoso, que ele é dotado de uma força capaz de selecionar, capaz de expulsar assim como de criar, de destruir assim como de produzir, e não de fazer retornar o Mesmo em geral?”.<sup>155</sup> Para Deleuze “é o pensamento do eterno retorno que seleciona. Faz do querer algo de completo. O pensamento do eterno retorno elimina do querer tudo o que cai fora do eterno retorno, faz do querer uma criação, efetua a equação querer = criar”.<sup>156</sup> Esta é porém apenas a primeira seleção, por se limitar a eliminar do pensamento “certos estados reativos”, como “uma preguiça, uma tolice, uma baixeza, uma covardia, uma maldade”<sup>157</sup> que tentassem retornar. A segunda seleção é do ser: não se trata apenas do não retorno daquilo que o

<sup>154</sup> Deleuze, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*, p. 32.

<sup>155</sup> Idem. *Différence et répétition*, p. 20.

<sup>156</sup> Idem. *Nietzsche et la philosophie*, p. 78.

<sup>157</sup> Ibidem.

pensamento recusa, mas do retorno do “devir-ativo”. Para Deleuze esta seleção é bem diferente da primeira: “não se trata mais de eliminar do querer, pelo simples pensamento do eterno retorno, o que cai fora desse pensamento; trata-se de fazer, pelo eterno retorno, entrar no ser o que nele não pode entrar sem mudar de natureza”.<sup>158</sup> A eliminação seletiva do Mesmo e a afirmação seletiva do devir é o que Deleuze reitera em *Différence et répétition*:

Com o eterno retorno, Nietzsche não queria dizer outra coisa. O eterno retorno não pode significar o retorno do idêntico, pois ele supõe, ao contrário, um mundo (o da vontade de potência) em que todas as identidades prévias são abolidas e dissolvidas. Retornar é o ser, mas somente o ser do devir. O eterno retorno não faz "o mesmo" retornar, mas o retornar constitui o único Mesmo do que devém. Retornar é o devir-idêntico do próprio devir. Retornar é, pois, a única identidade, mas a identidade como potência segunda, a identidade da diferença, o idêntico que se diz do diferente, que gira em torno do diferente. Tal identidade, produzida pela diferença, é determinada como "repetição". Do mesmo modo, a repetição do eterno retorno consiste em pensar o mesmo a partir do diferente. Mas este pensamento já não é de modo algum uma representação teórica: ele opera praticamente uma seleção das diferenças segundo sua capacidade de produzir, isto é, de retornar ou de suportar a prova do eterno retorno. O caráter seletivo do eterno retorno aparece nitidamente na idéia de Nietzsche: o que retorna não é o Todo, o Mesmo ou a identidade prévia em geral.<sup>159</sup>

Mas o *acaso* volta a ser incluído no raciocínio, reunido já ao *eterno retorno* e ao jogo, e associado à *diferença*:

O eterno retorno é potência de afirmar, mas ele afirma tudo do múltiplo, tudo do diferente, tudo do acaso, salvo o que os subordina ao Uno, ao Mesmo, à necessidade, salvo o Uno, o Mesmo e o Necessário. (...) Se ele está em relação essencial com o futuro, é porque o futuro é o desdobramento e a explicação do múltiplo, do diferente, do fortuito por si mesmos e "para todas as vezes". (...) Diz-se que o homem não sabe brincar: é que, mesmo quando ele se dá um acaso ou uma multiplicidade, ele concebe suas afirmações como destinadas a limitá-lo, suas decisões como destinadas a conjurar-lhe o efeito, suas reproduções como destinadas a fazer retornar o mesmo sob uma hipótese de lucro. Precisamente, é o mau jogo, aquele em que arriscamos a perder tanto quanto a ganhar, porque não afirmamos todo o acaso: o caráter preestabelecido da regra que fragmenta tem como correlato a condição por deficiência no jogador, que não sabe qual fragmento sairá. O sistema do futuro, ao contrário, deve ser chamado jogo divino, porque a regra não preexiste, porque o jogo já incide sobre suas próprias regras, porque a criança-jogadora só pode ganhar - sendo todo o acaso afirmado cada vez e para todas as vezes. Não afirmações restritivas ou limitativas, mas co-extensivas às questões levantadas e às decisões das quais emanam: tal jogo acarreta a repetição do lance necessariamente vencedor, pois ele só o é à força de abarcar todas as combinações e as regras possíveis no sistema de seu próprio retorno.<sup>160</sup>

Difícil dizer com exatidão que tipo de correspondência o jogo que Deleuze descreve acima tem com o jogo de Francis Bacon no *acaso manipulado* da pintura *figural*. Porém, é mais difícil ainda não admitir que a pintura de Francis Bacon tem sucesso na expulsão do Mesmo, da reconhecimento, da representação justamente porque afirma o *acaso* e realiza um *lance de dados* vencedor. Ao lançar um *Saara* no rosto da *Figura*, Bacon impede que a pintura se submeta aos *clichês* da figuração. Ainda que as marcas manuais feitas aleatoriamente sejam depois trabalhadas conscientemente pelo artista, é a participação do *acaso* que garante a dessemelhança da *Figura* com o retratado, cujo rosto, se copiado ocularmente no quadro,

<sup>158</sup> Ibidem, p. 80.

<sup>159</sup> Idem. *Différence et répétition*, p. 59-60.

<sup>160</sup> Ibidem, p. 152.

seria formado por significâncias e subjetividades previamente construídas na mente do pintor, as quais conduziriam à formação da representação. De qualquer modo, não deixemos de verificar se a experimentação da arte no *figural* tem algo do *jogo ideal*. Este, descrito por Deleuze em *Logique du sens*, inspira-se nos jogos insólitos inventados por Lewis Carroll na história de *Alice*. Estes jogos contrariam a lógica dos jogos tradicionais, que assim se resume<sup>161</sup>:

- a) Tem regras preexistentes;
- b) Suas regras dividem o *acaso* através de hipóteses de perda e ganho;
- c) As hipóteses organizam o jogo em uma pluralidade de jogadas distintas, quer real ou numericamente;
- d) As jogadas podem ter como resultados vitória ou derrota.

Além destas características, estes jogos têm duas outras muito importantes: de um lado, são apenas parte das atividades reais dos homens e, de outro, “retêm o acaso somente em certos pontos e abandonam o resto ao desenvolvimento mecânico das conseqüências ou à destreza da arte da causalidade”.<sup>162</sup> Este tipo de jogo constitui, para Deleuze, “um modelo moral do Bem ou do Melhor, modelo econômico das causas e dos efeitos, dos meios e dos fins”.<sup>163</sup> A ele, nosso autor opõe um “jogo puro”, cujas características são<sup>164</sup>:

- a) Não há regras preexistentes, mas regras inventadas a cada lance;
- b) O conjunto das jogadas afirma todo o acaso, isto é, não há divisão do acaso um número de jogadas distintas;
- c) As jogadas não se distinguem em número, mas somente em qualidade, e são todas formas de um só e mesmo lance;
- d) Um jogo assim, sem distinção entre destreza e acaso, sem regras e sem vitória ou derrota não seria, segundo Deleuze, um jogo divertido, nem real.

Mas a sua principal característica é ser um jogo do pensamento. Pois

só o pensamento pode afirmar todo o acaso, fazer do acaso um objeto de afirmação. E, se tentamos jogar este jogo fora do pensamento, nada acontece. E, se tentamos produzir um resultado diferente da obra de arte, nada se produz. É pois o jogo reservado o pensamento e à arte, lá onde não há mais vitórias para aqueles que souberam jogar, isto é, afirmar e ramificar o acaso, em vez de dividi-lo para dominá-lo, para apostar, para ganhar. **Este jogo que não existe a não ser no pensamento e que não tem outro resultado além da obra de arte, é também aquilo pelo que o pensamento e arte são reais e perturbam a realidade, a moralidade e a economia do mundo** (grifo nosso).<sup>165</sup>

<sup>161</sup> Idem. *Logique du sens*, p. 74.

<sup>162</sup> Ibidem, p. 74-5.

<sup>163</sup> Ibidem, p. 75.

<sup>164</sup> Ibidem.

<sup>165</sup> Ibidem, p. 76.

Trata-se de submeter o pensamento à experimentação. Isto é uma característica do jogo da arte de Francis Bacon, segundo a filosofia de Deleuze, mas é também uma característica da filosofia deleuziana: diante das probabilidades, diante dos *clichês*, afirmar todo o *acaso* de uma só vez. Mais do que um gesto de Bacon, mais do que um ato manual do pintor, este é um ato do pensamento na afirmação da criação, para além das formas e das regras pré-estabelecidas. De um lado, temos uma técnica de pintura em que a solução para o problema da representação é promover marcas ao acaso. De outro, porém, o que temos é a afirmação de todo o *acaso* num único lance, e com isso a afirmação do *devir* no mesmo lance – tudo no único gesto do pintor. O *devir* é afirmado aqui não apenas pela mão do pintor, mas pelo pensamento, da arte e da filosofia. O combate à representação demonstra ser portanto afirmação, e não negação – combate-entre e não guerra. É afirmação do *acaso*, do *devir*, da *diferença*, isto é, da *criação*.

### 2.3. O diagrama: investigando as composições com o caos.

Após abordarmos o processo de criação pictórica de Bacon, passemos a acompanhar a análise que Deleuze faz dos resultados do *lance de dados* na pintura: vejamos as características da *Figura*. No caso da pintura *figural* o choque de *sensação* vem de um choque de *acaso*, de uma descarga de *caos* sobre parte da tela. O que resulta é chamado de *diagrama*: “o exemplo operatório das linhas e das zonas, dos traços e das manchas assignificantes e não representativas”.<sup>166</sup> O *diagrama*, contudo, estabelece apenas uma “possibilidade de fato”. Para chegarem a consistir num fato pictórico, “para evoluir em *Figura*”, os traços e as manchas “devem injetar-se em um conjunto visual”, que por sua vez não mais será “aquele do organismo óptico, ele dará ao olho uma outra potência ao mesmo tempo em que um objeto não será mais figurativo”<sup>167</sup>. O *diagrama*, limite entre a preparação e o ato da pintura, é “um caos, uma catástrofe, mas também o germe de ordem ou de ritmo”<sup>168</sup>. Como vimos no capítulo anterior, o *ritmo* é o acontecimento das forças, a tensão que se estabelece entre a *Figura* e seu entorno, é o jogo da *intensidade* na cena *figural*. De algum modo, é ordem. Se o *diagrama* é *caos*, por outro lado também é o princípio da *intensidade*, da *sensação* no quadro. É potência.

<sup>166</sup> Idem, *Francis Bacon, logique de la sensation*, p. 65.

<sup>167</sup> Ibidem.

<sup>168</sup> Ibidem.

Deleuze invoca a história da pintura moderna para melhor situar o problema do *caos* diante da representação. Ele analisa diversas formas de a pintura se compor com o *caos* a fim de superar a figuração. Num extremo, a *catástrofe* do *diagrama*. No outro, as formas elementares do figurativo (formas da representação), mesmo que abstratas. Em algum lugar no meio do caminho, a solução para o problema da figuração sem submergir no *caos*, ou seja: enfrentar o *caos* será compor com ele.

Serão examinadas por Deleuze três vias para esta composição com o *caos* visando à fissura da figuração:

- a) O abstracionismo geométrico, que tem em Piet Mondrian seu principal teórico e artista;
- b) O expressionismo abstrato da *Action Painting*, cujo pintor de maior destaque – quase solitário – é Jackson Pollock; e
- c) A pintura *figural* de Francis Bacon.

Na primeira via Deleuze aponta a máxima recusa do *caos* e do manual. Se são os traços manuais ao acaso que produzem a *zona de indiscernibilidade* do *diagrama*, no abstracionismo geométrico – também chamado por Mondrian de *Neoplasticismo* – o *caos* será evitado através da mínima presença da mão. Ali predomina o óptico. Deleuze diz que esta pintura elabora um código simbólico na sua rejeição à *catástrofe*.

Examinemos um pouco mais esta corrente da arte moderna. Fundada em 1917, a revista *De Stijl* uniu o holandês Piet Mondrian a outros três pintores: Theo van Doesburg, Bart van der Leek e Vilmos Huszar. Era o ponto de partida do abstracionismo geométrico, e trazia seu ideário: pregava o abstracionismo total, banindo toda relação “com a percepção de fragmentos contingentes da realidade e a criação artística”<sup>169</sup>, e definia os elementos aos quais a pintura deveria se limitar. Estes elementos eram: a linha e o ângulo retos, as três cores primárias (vermelho, amarelo e azul) e as três “não-cores” primárias (branco, cinza e preto). Na Imagem 09, vemos uma obra de Mondrian que se enquadra rigorosamente neste programa. Trata-se de uma aposta na forma total, pura, mental. Resultado de uma considerável dose de cálculo, estima ser possível realizar uma arte sem nenhuma correspondência com dados figurativos desde que a dimensão apenas visual, de uma visão interior, governe seu empreendimento. Como veremos, faz um *espaço estriado*.

---

<sup>169</sup> Jaffé, Hans. *Mondrian*, p. 36.

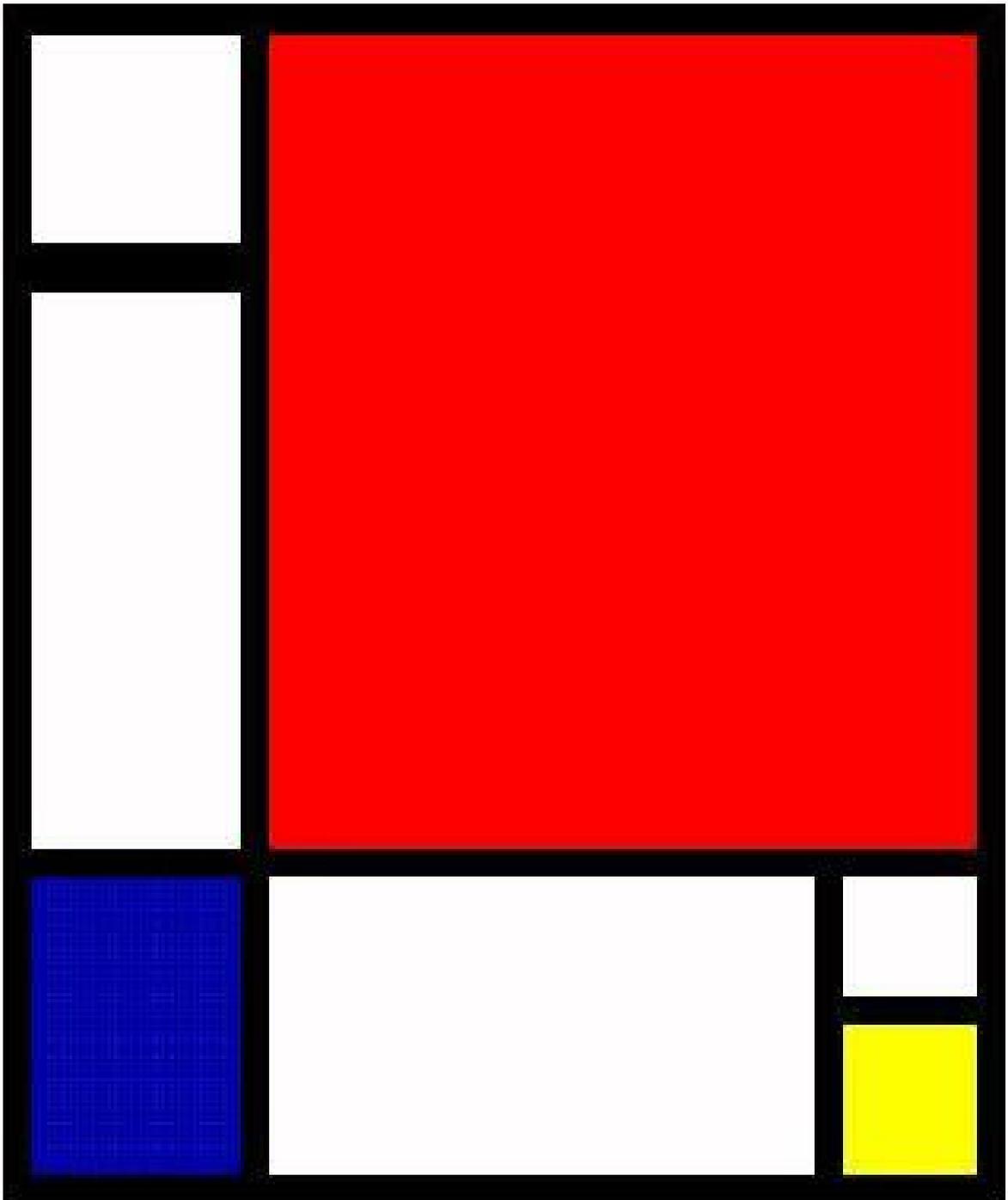


Imagem 09 - Composition, Piet Mondrian, 1930

Fonte: "Wiki FineArts", disponível na internet em:  
[http://images.pediaportals.com/konfuciy/nonAdult/FineArts/2683\\_pumpkin.jpg](http://images.pediaportals.com/konfuciy/nonAdult/FineArts/2683_pumpkin.jpg)

A segunda via, para Deleuze, é o mergulho no oposto: efetua a precipitação no abismo absoluto do *caos*. Trata-se do expressionismo abstrato, também chamado de arte informal. Seu maior representante é o pintor norte-americano Jackson Pollock. O *diagrama*, neste caso, ocupa a tela inteira. Nada mais existe além de marcas ao acaso. São feitas linhas que não formam nenhum contorno, que não ligam nada a nada. Estas linhas correspondem às linhas góticas que Deleuze analisa a partir de Wilhelm Wörringer. São linhas de puro devir: passam apenas *entre*. Aparece também o que Deleuze chama de manchas-cor (do mesmo modo na obra do pintor Morris Louis). Na *Action Painting* de Pollock, segundo a análise de Deleuze, há o abandono total da visualidade, sendo restaurado “um mundo de probabilidades iguais”<sup>170</sup> graças à repetição do gesto de deixar a tinta cair na tela, que se encontra estendida no solo. Para conferir maior precisão ao que apresentamos, é necessário ressaltar que o estilo a que Deleuze se refere corresponde à fase de Pollock compreendida entre 1947 e 1950, e foi denominado pela crítica de *drip and pour* (algo como “gotejar e escorrer”). Na Imagem 10, temos um exemplo de um quadro desta fase. Um *espaço liso* ocupa toda tela, fato que entenderemos melhor mais adiante.

A terceira via é a pintura *figural*, de Francis Bacon. A palavra “figural” é proveniente de dois contextos que chegam ao nosso trabalho paralelamente. Num deles, ela é derivada do substantivo *Figura*, como a pintura que não é figurativa, mas tampouco abstrata. No outro, ela tem um preconizador: Jean-François Lyotard já utilizava a palavra *figural* em seu livro *Discours, figure*, de 1971. Ali, ele estabelecia a distinção entre “figurativo” e “figural”<sup>171</sup>. Assim ele define a “figuratividade”: “A figuratividade é pois uma propriedade relativa ao vínculo do objeto plástico com aquilo que ele *representa*. Ela desaparece se o quadro não tem mais como função representar, se ele é o objeto em si mesmo”<sup>172</sup>. O “figural” é então um caso mais geral do “figurativo” em que não há representação. É o caso da Imagem 11, na qual temos mais um exemplo de cabeças pintadas por Bacon. Nela o *caos* se limita a áreas da tela: neste caso, os lugares dos rostos. O *diagrama* é contido, portanto não se precipita na pura catástrofe, como o que, segundo Deleuze, acontece com Pollock. Por outro lado, o que predomina é exatamente a manualidade dos traços assignificantes. Como? Na *Figura* de Bacon, o *diagrama* recebe destaque, ao não mergulhar na entropia da equi-probabilidade que

<sup>170</sup> Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*, p. 70.

<sup>171</sup> Lyotard, Jean-François. *Discours, figure*, p. 211.

<sup>172</sup> *Ibidem*.



Imagem 10 - Cathedral, Jackson Pollock, 1947

Fonte: "Quora.com", disponível na internet em: <http://d2o7bfz2il9cb7.cloudfront.net/main-qimg-f7c89fe4089fd4c6ba4f1b2784e2609a>

Deleuze atribui a Pollock. A *Action Painting* consistiria no que Deleuze chama de “pintura-catástrofe”.<sup>173</sup> Dela nada se salva: toda a figuração se apaga sob a chuva de tinta. Ao contrário, em Bacon o contorno é preservado. O *diagrama* é mantido sob controle, e por isso potente e “operatório”<sup>174</sup>, já que “sendo ele mesmo uma catástrofe, o diagrama não deve fazer catástrofe. Sendo ele mesmo zona borrada, ele não deve borrar o quadro”.<sup>175</sup> Trata-se de uma prudência. É como se os restos mortais da figuração (primeira figuração) fossem exibidos como um “troféu”, na *sensação*. Ali se expõe a própria morte da representação. É ainda o teatro intensivo, a cena trágica da destruição dos *clichês* da identidade, do hábito. Seria também a morte do próprio sujeito criador?

Esta afirmação da pintura *figural* como a melhor forma de se combater a figuração, na arte moderna, em função do papel que o *caos* nela desempenha, suscita outros problemas. Por que o *caos* teria a potência de, segundo sua dosagem, mudar a natureza da recusa à representação? Qual a função do *caos* na pintura? Mais: qual a função do *caos* na criação?

O conceito de *caos* não é muito estudado pelos comentadores de Deleuze. Contudo, não é pequena a importância que ele recebe no livro dedicado a Francis Bacon. Ali, ele é tratado quase como um conceito-referencial. É seguramente o que apaga os *clichês* da representação, mas não para permanecer enquanto desordem e *catástrofe*: é germinação de uma ordem superior. Por isso tem um estatuto tão importante. E, já que desde o início deste trabalho uma de nossas principais fontes, além de *Francis Bacon, logique de la sensation* é *Qu'est-ce que la philosophie?*, não podemos deixar de salientar que neste último livro o *caos* merece um tratamento extremamente relevante. Todo o seu capítulo final é dedicado à questão do *enfrentamento do caos* pelas práticas criadoras: filosofia, ciência e arte. Além disso, não é desprezível a dimensão do *caos* nas abordagens deleuzianas do *eterno retorno* e do *simulacro*, em outras obras, sem contar as referências ao conceito nas considerações acerca da *diferença*, como “anarquia coroada”, em *Différence et répétition*. Façamos um breve percurso em busca de alguma elucidação para o problema do *caos* em Deleuze.

Em que medida o *caos* é entendido como pura desordem, na filosofia deleuziana? De que modo é possível dar a este conceito uma definição antes afirmativa que negativa, como ocorre na teoria do *figural*? Ele poderia ser pensado como algo que não uma ausência, uma falta (ausência de ordem, em que esta é entendida como primeira)? Enfim, que papel cabe ao *caos* no pensamento e na criação?

<sup>173</sup> Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*, p. 71.

<sup>174</sup> *Ibidem*.

<sup>175</sup> *Ibidem*, p. 101.

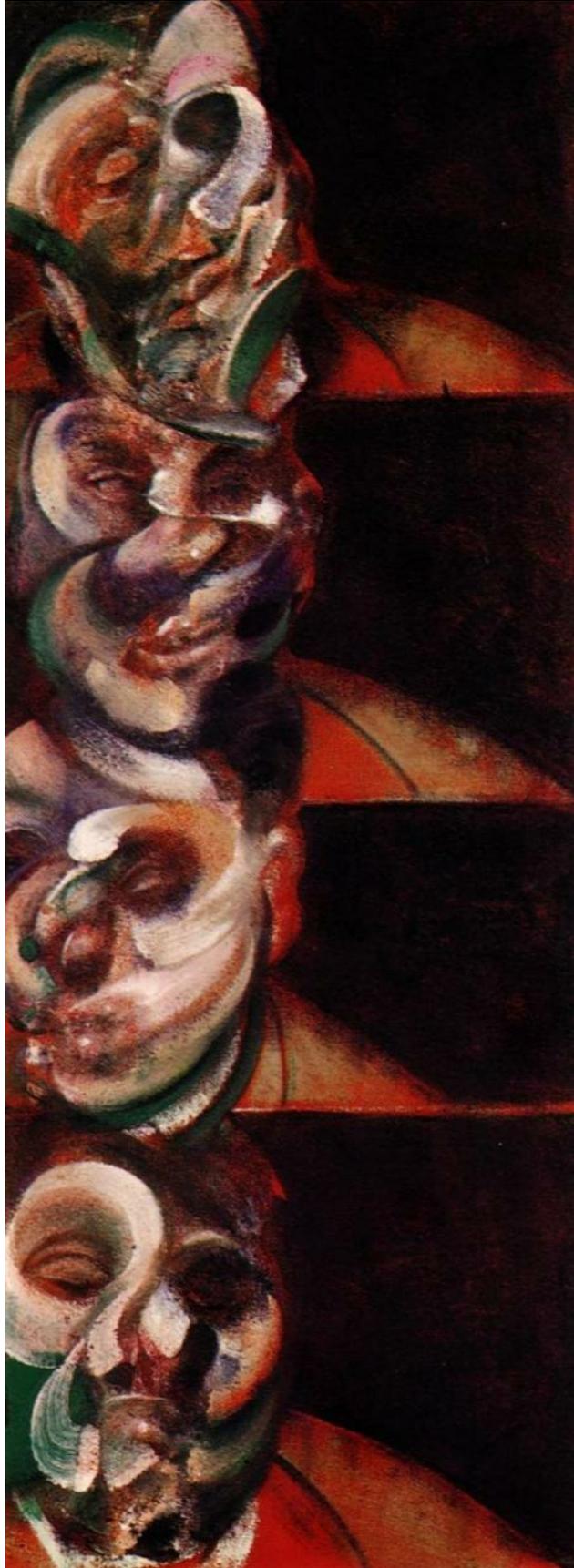


Imagem 11 - Four studies for a self-portrait, Francis Bacon, 1967

Fonte: "Woahooart", disponível na internet em: <http://en.wahooart.com/A55A04/W.nsf/Opra/BRUE-6E3SVG>

Em *Mille plateaux*, Deleuze e Guattari começam o “platô” 11, “De la ritournelle”, falando de um dinamismo no qual “forças do caos” e “forças anti-caos” se confrontam para que se esboce uma ordem vital, como que numa cosmogonia da vida cotidiana. Neste dinamismo o *caos* jamais está ausente, ainda que seja mantido “fora”. Primeiro, é uma criança que cantarola no escuro para afastar o medo e criar um centro: “a canção salta do caos a um começo de ordem no caos”.<sup>176</sup> Em seguida, uma dona de casa liga o rádio de maneira a delimitar o espaço sonoro de sua casa: “Eis que forças do caos são mantidas no exterior tanto quanto possível, e o espaço interior protege as forças germinativas de uma tarefa a ser cumprida, de uma obra a ser feita”.<sup>177</sup> Mas trata-se também até mesmo de “tomar algo emprestado do caos através do filtro ou do crivo do espaço traçado”.<sup>178</sup> Mais adiante nos dizem do *ritmo* que nasce do *caos*, *ritmo* como já visto em *Francis Bacon, logique de la sensation*, sendo que a intercessão de ambos é um entre-dois, um *devoir*, o *caosmos*:

Os meios são abertos no caos, que os ameaça de esgotamento ou de intrusão. Mas o revide dos meios ao caos é o ritmo. O que há de comum ao caos e ao ritmo é o entre-dois, entre dois meios, ritmo-caos ou caosmos. (...) É nesse entre-dois que o caos torna-se ritmo, não necessariamente, mas tem uma chance de tornar-se ritmo. **O caos não é o contrário do ritmo, é antes o meio de todos os meios** (grifo nosso).<sup>179</sup>

Em seu livro dedicado a Leibniz e ao Barroco, Deleuze nos dá uma definição do *caos* que confirma a necessidade de um *crivo* e indica que o *caos* mantém algo de si naquilo que dele nasce:

O acontecimento produz-se em um caos, em uma multiplicidade caótica, com a condição de que intervenha uma espécie de crivo. O caos não existe, é uma abstração, porque é inseparável de um crivo que dele faz sair alguma coisa (algo em vez de nada). O caos seria um puro *Many*, pura diversidade disjuntiva, ao passo que alguma coisa é um *One*, não já uma unidade mas sobretudo o artigo indefinido que designa uma singularidade qualquer. Como um *Many* se torna um *One*? É preciso que um grande crivo intervenha, como uma membrana elástica e sem forma, como um campo eletromagnético ou como o receptáculo do Timeu, para fazer com que alguma coisa saia do caos, *mesmo que esse algo dele difira muito pouco*.<sup>180</sup>

Já em *Qu'est-ce que la philosophie?*, o tema do *caos* aparece desde o início, trazendo novamente a questão do *crivo*, acompanhando a definição de *plano de imanência*. Este é

um corte do caos e age como um crivo. O que caracteriza o caos, com efeito, é **menos a ausência de determinações que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e se apagam**: não é um movimento de uma a outra mas, ao contrário, a impossibilidade de uma relação entre duas determinações, já que uma não aparece sem que a outra tenha já desaparecido, e que uma aparece como evanescente quando outra desaparece como esboço (grifo nosso).<sup>181</sup>

Aqui se trata do problema da filosofia, como prática de criação de conceitos, e a função do *caos* é pensada neste campo. Porém, extraímos daí pelo menos uma convicção: o

<sup>176</sup> Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Mille plateaux*, p. 382.

<sup>177</sup> Ibidem.

<sup>178</sup> Ibidem.

<sup>179</sup> Ibidem, p. 385.

<sup>180</sup> Deleuze, Gilles. *A dobra. Leibniz e o Barroco*, p. 132.

<sup>181</sup> Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 44-5.

*caos*, para a filosofia, não é ausência de ordem, mas velocidade infinita das determinações. Outra definição semelhante de *caos* aparece mais adiante, e vai ao encontro daquela:

Define-se o caos menos por sua desordem que pela velocidade infinita com a qual se dissipa toda forma que nele se esboça. **É um vazio que não é um nada, mas um virtual**, contendo todas as partículas possíveis e suscitando todas as formas possíveis que surgem para desaparecer logo em seguida, sem consistência nem referência, sem consequência (grifo nosso).<sup>182</sup>

O *plano de imanência* deverá ser capaz de dar consistência ao pensamento sem renunciar às velocidades infinitas do *caos*, que não se dissipa com o advento do plano – ou seja, mantém-se como virtual. Deleuze e Guattari acrescentam: “O plano de imanência toma do caos determinações, com as quais faz seus movimentos infinitos ou seus traços diagramáticos”.<sup>183</sup> Vale dizer, está patente que a filosofia enfrenta o *caos*, assim como a arte (“a arte e a filosofia recortam o caos e o enfrentam”<sup>184</sup>). Resta saber se há uma forma comum de enfrentá-lo, e se este enfrentamento aproveita do *caos* algo indispensável para a prática criadora em geral, como vimos ocorrer na pintura *figural*. As formas de enfrentamento divergem quanto ao uso que fazem do infinito, mas “o que define o pensamento, as três grandes formas do pensamento, arte, ciência e filosofia, é sempre enfrentar o caos, traçar um plano, esboçar um plano sobre o caos.”<sup>185</sup> A diferença está em que a filosofia “quer salvar o infinito, dando-lhe consistência”, a ciência “renuncia ao infinito para ganhar referência” e a arte “quer criar um finito que restitua o infinito”.<sup>186</sup> Mas há perigos: de um lado está a *opinião*, de outro o precipício do puro *caos*. Há que haver prudência, como na solução *figural*, em que do próprio *caos* se obtém um germe de ordem: “pedimos somente um pouco de ordem para nos proteger do caos”.<sup>187</sup>

As velocidades infinitas que há no *caos* podem se assemelhar excessivamente com o nada. As idéias se arriscam a serem perdidas. E tudo o que se queria era fugir da *opinião*, dos *clichês*. Mas “a filosofia, a ciência e a arte querem que rasguemos o firmamento e que mergulhemos no caos. Só o venceremos a este preço”.<sup>188</sup> Então, para Deleuze e Guattari, o risco de se penetrar excessivamente no *caos* tem de ser vivido. O *caos* deverá ser visitado para que com ele se obtenha criação. O filósofo obtém *variações* infinitas. O cientista, *variáveis*. Já o artista colhe *variedades* do *caos*, e “trata-se sempre vencer o caos por um plano secante que

<sup>182</sup> Ibidem, p. 111.

<sup>183</sup> Ibidem, p. 51.

<sup>184</sup> Ibidem, p. 64.

<sup>185</sup> Ibidem, p. 186.

<sup>186</sup> Ibidem.

<sup>187</sup> Ibidem, p. 189.

<sup>188</sup> Ibidem, p. 190.

o atravessa”.<sup>189</sup> O pintor, como vimos, “passa por uma catástrofe, por um incêndio, e deixa sobre a tela o traço desta passagem, como o salto que conduz do caos à composição”.<sup>190</sup> Isto demonstra, como a pintura *figural* aqui já havia demonstrado, que o enfrentamento do *caos* é antes uma *composição* com ele. Deleuze e Guattari explicitam: “Diríamos que a luta contra o caos implica afinidade com o inimigo”.<sup>191</sup> Como na pintura de Francis Bacon, a luta contra os *clichês* é que justifica a aliança com o *caos*: “significa dizer que o artista se debate menos contra o *caos* (que ele invoca em todos os seus votos, de certa maneira), que contra os ‘clichês’ da opinião”.<sup>192</sup> Deleuze e Guattari aduzem acerca da arte que, “se ela se bate contra o caos, é para emprestar dele as armas que volta contra a opinião, para melhor vencê-la com armas provadas”.<sup>193</sup> O que foi até agora chamado de enfrentamento passa a se chamar de composição com o *caos*: “A arte não é um caos, mas uma composição do caos, que dá a visão ou sensação, de modo que constitui um **caosmos**” (grifo nosso).<sup>194</sup> Logo chegamos ao conceito de *caosmos*. Da variabilidade caótica a arte obtém *variedades caóides*. Ocorre então o que já vimos na pintura da *Figura* – que seria ela mesma um *caosmos*: “a arte luta com o caos, mas para torná-lo sensível”.<sup>195</sup> É portanto propósito da arte tornar sensíveis não apenas as forças, mas também o *caos*. Segundo nossos autores, “a arte capta um pedaço de caos numa moldura para formar um caos composto que se torna sensível, ou do qual retira uma sensação caóide enquanto variedade”.<sup>196</sup> O que é *caóide*? Isto nos ajuda na pesquisa sobre o sentido do *caos* em Deleuze? “Chamam-se caóides as realidades produzidas em planos que recortam o caos”.<sup>197</sup> Com isso, Deleuze e Guattari pressupõem que tanto o *plano de imanência* (da filosofia) quanto o *plano de composição* (da arte) recortam o *caos* para dele extrair conceitos, perceptos e afetos que contêm em si mesmos as virtualidades caóides de onde nascem.

Diante do que vimos, o *caos* em Deleuze tem um sentido de criação. Sem ele não se concebe a eclosão de novas formas de vida e de pensamento. Mas desde que ele seja uma fonte de velocidades, movimentos e variações infinitas para que se possa construir algo, e não o impedimento desta construção. Não se trata de construir o *caos*, mas a partir dele. Daí a importância do que Deleuze chama de prudência. A prudência é também a coragem máxima da criação, porque dá consistência ao *caos*: o enfrenta para com ele compor um mundo mais

---

<sup>189</sup> Ibidem.

<sup>190</sup> Ibidem, p. 191.

<sup>191</sup> Ibidem.

<sup>192</sup> Ibidem, p. 192.

<sup>193</sup> Ibidem.

<sup>194</sup> Ibidem.

<sup>195</sup> Ibidem, p. 193.

<sup>196</sup> Ibidem, p. 194.

<sup>197</sup> Ibidem, p. 196.

potente. E *caóide* é o resultado da criação em que o *caos* subsiste, como potência elevada pela prudência, mas como condição de incerteza, instabilidade e imprevisibilidade, que permitem a ação incessante de forças cambiantes, que caracterizam a realidade como *devenir*, como algo sem começo nem fim (ou sem princípio nem finalidade).

É precisamente a afirmação da criação associada a uma realidade *caóide* que aparece em outro texto de Deleuze, em que estão relacionados o *caos* e a recusa da representação como afirmação da *diferença*. Trata-se do apêndice a *Logique du sens* que se chama “Platon et le simulacre”. Nele, Deleuze utiliza o conceito de *simulacro* para apontar o que seria a verdadeira “reversão do platonismo” desejada por Nietzsche: não apenas a denúncia do mundo das essências e do mundo das aparências, mas a valorização daquilo que foi considerado como falso pretendente pelo método da divisão platônico, por não buscar corresponder, como a cópia, a um modelo, isto é, o *simulacro*. Reverter o platonismo não seria mais apenas recusar a separação entre o mundo inteligível, dos modelos, e o mundo sensível, das cópias. Mas sobretudo considerar a importância das “más” cópias, que são os *simulacros*. É o que Deleuze nos explica:

Partiríamos de uma primeira determinação do motivo platônico: distinguir a essência e a aparência, o inteligível e o sensível, a Idéia e a imagem, o original e a cópia, o modelo e o simulacro. Mas já vemos que essas expressões não são equivalentes. **A distinção se desloca entre duas espécies de imagens.** As cópias são possuidoras em segundo lugar, pretendentes bem fundados, garantidos pela semelhança; os simulacros são como os falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essenciais (grifo nosso).<sup>198</sup>

Vemos portanto que a distinção importante para a reversão do platonismo tal como proposta por Nietzsche, segundo Deleuze, é entre as boas e más cópias, entre as *cópias* e os *simulacros*. Coloca-se aí a questão da *diferença* mesma: “O simulacro é construído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude”<sup>199</sup> E do *devenir*: “há no simulacro um devir-louco, um devir ilimitado (...), um devir sempre outro, um devir subversivo das profundidades, hábil a esquivar o igual, o limite, o Mesmo ou o Semelhante.”<sup>200</sup> A tarefa do platonismo, a ser combatida, é limitar o devir para que seja semelhante. E “a parte que permaneceria rebelde, recalca-la”<sup>201</sup>. Reverter esse processo é, então “fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias”.<sup>202</sup> Porém, a afirmação do *simulacro* carrega consigo outras forças. A primeira delas é sem dúvida consequência de então triunfar o que seria antes um falso pretendente. O *simulacro*, já como

<sup>198</sup> Deleuze, Gilles. “Platon et le simulacre”. In : *Logique du sens*, p. 295-6.

<sup>199</sup> Ibidem, p. 297.

<sup>200</sup> Ibidem, p.298.

<sup>201</sup> Ibidem.

<sup>202</sup> Ibidem, p.302.

propriamente um *fantasma*, por não ter modelo de verdade, é a “mais alta potência do falso”<sup>203</sup>, na concepção nietzschiana reafirmada por Deleuze, e desfaz tanto o Mesmo (modelo) quanto o Semelhante (cópia). Promove algo além, com a destruição das distribuições sedentárias e das hierarquias da representação: em seu lugar, segundo Deleuze, “instaura o mundo das **distribuições nômades** e das **anarquias coroadas**” (grifo nosso).<sup>204</sup> Tais noções são valiosas para o que vimos estudando até aqui. Porque o mundo que elas trazem “longe de ser um novo fundamento, engole todo fundamento, assegura um universal desabamento, mas como acontecimento positivo e alegre”<sup>205</sup>. Ou seja, temos um processo em que não prevalece uma dinâmica da negação, aos moldes da dialética, seja ela platônica como aquela expressa no método da divisão, seja a de formato hegeliano. Assim como no processo pictórico de Francis Bacon, em que o apagamento do rosto através do caos-germe do *diagrama* não conduz a uma nova forma representativa, na afirmação do *simulacro*, pela destruição da representação, não se instaura uma nova relação de semelhança e hierarquia em que um fundamento sedentário produz imitações também sedentárias, que dele dependem para terem realidade. Ao contrário, o que mais uma vez vemos afirmado é o *eterno retorno*. Anteriormente, neste trabalho, o conceito de *eterno retorno* esteve prioritariamente relacionado ao *acaso*. Já no texto que ora examinamos, a ênfase recai sobre o *caos*. Vejamos de que modo. Deleuze agora opõe dois conteúdos para o *eterno retorno*: o conteúdo manifesto e o conteúdo latente. O manifesto é aquele adotado pelo platonismo: “ele representa então a maneira pela qual o caos é organizado sob a ação do demiurgo e sobre o modelo da Idéia que lhe impõe o mesmo e o semelhante”.<sup>206</sup> Este conteúdo manifesto não apenas repudia a *diferença*, ao impor o Mesmo e o Semelhante, mas também é o controle do devir-louco, do *caos* através da representação organizada e orgânica. Contudo, para Deleuze,

longe de representar a verdade do eterno retorno, este conteúdo manifesto marca antes sua utilização e sua sobrevivência mítica em uma ideologia que não o suporta mais e que perdeu o seu segredo. (...) É preciso dar razão a Nietzsche quando trata o eterno retorno como sua própria idéia vertiginosa, que não se alimenta senão em fontes dionisíacas esotéricas, ignoradas ou recalcadas pelo platonismo.<sup>207</sup>

Outra força que vem da afirmação do *simulacro* é, portanto, a afirmação do conteúdo latente do *eterno retorno*. Se o sentido manifesto do *eterno retorno* se baseia no Mesmo e no Semelhante, seu sentido latente só admite a *diferença*; se o *eterno retorno* manifesto controla

---

<sup>203</sup> Ibidem, p. 303.

<sup>204</sup> Ibidem.

<sup>205</sup> Ibidem.

<sup>206</sup> Ibidem, p. 304.

<sup>207</sup> Ibidem.

o *devoir*, o latente o libera; e se o conteúdo manifesto organiza o *caos*, o conteúdo latente do *eterno retorno* o afirma:

O segredo do eterno retorno é que não exprime de forma nenhuma **uma ordem que se opõe ao caos** e que o submete. Ao contrário, ele não é nada além do que o caos, potência de afirmar o caos. (...) À coerência da representação, o eterno retorno substitui outra coisa, sua própria caos-errância. (grifo nosso)<sup>208</sup>.

O *simulacro* e o *eterno retorno* são assim modos de se recusar a representação que supõe uma ordem e uma coerência prévias e é nisto que afirmam o *caos*. Não se trata de afirmar uma desordem que a tudo destrói ou que não permite a criação de nada. Mas de compreender que não há ordem, coerência e hierarquia pressupostas que constituam uma lei a subjugar os processos criativos. O sistema do *simulacro* pertence ao mundo da *intensidade* e da *diferença*:

O simulacro é o sistema em que o diferente se refere ao diferente por meio da própria diferença. Tais sistemas são intensivos; eles repousam, em profundidade, sobre a natureza das quantidades intensivas, que entram precisamente em comunicação através de suas diferenças. (...) O sistema do simulacro afirma a divergência e o descentramento; a única unidade, a única convergência de todas as séries é um caos informal que compreende todas elas.<sup>209</sup>

---

<sup>208</sup> Ibidem, p. 305.

<sup>209</sup> Idem. *Différence et répétition*, p. 355-6.

### 3. HÁPTICO, SENSACÃO E REPRESENTAÇÃO.

Este capítulo é consagrado não apenas ao conceito de *háptico*, e à sua importância no que concerne à singularidade da pintura de Bacon segundo Deleuze, mas também à análise das relações entre a *sensação* e o combate à representação, no qual têm notável função as questões da *conservação*, da *diferença* e da *intensidade*.

A *visão háptica* é mais um conceito que se alia a outros, como *sensação*, *figural*, *corpo sem órgãos*, *simulacro*, *caosmos* para nos levar ao combate à reconção de tal modo que afirmemos a criação. O *háptico* recusa a representação em sua organização e hierarquias que são estabelecidas por uma visão distanciada, dedicada à reconção de formas figurativas. Ele introduz um sentido tátil para a visão que a aproxima da *intensidade* e a desvincula da extensão.

Após termos tratado do *háptico*, que alcança também o problema da cor em Francis Bacon – o que mais uma vez nos levará ao conceito de *intensidade* – abordaremos algumas características da *sensação* que concernem mais diretamente à *diferença*. Isto também vai no sentido da recusa à reconção, na medida em que a *sensação* é uma mudança de nível que não se prende ao vivido nem ao representado, e que instaura o próprio *ser do sensível*. São algumas questões ligadas a este ser, antes de tudo um *dever*, que nos ocuparão em seguida. É preciso afirmar, a partir da compreensão do problema de um *ser de sensação* que não corresponde a modelos ou mimetismo, a própria criação. Tratamos aqui de uma dessemelhança intensiva, selvagem. Isto, como veremos, não decorre de um mero combate, não é secundário ou derivado. Não se enquadra numa negação do tipo dialético. É a eclosão de *devires* que não deixam de criar e recriar novos mundos, num processo em que toda identidade e todo modelo são dissolvidos.

#### 3.1. A visão háptica.

Primeiramente, compreendamos em que consiste a *visão háptica*, o que nos levará também à questão da cor, em Bacon e Deleuze.

O conceito de *háptico* deve ser mesmo introduzido nesta dissertação como uma passagem que liga universos aparentemente distintos. De um lado, expusemos a *lógica da sensação* como um conjunto de relações entre partes da obra pictórica de Bacon. De outro, analisamos o processo de criação desta obra – sobretudo a importância da ação livre da mão do pintor. Mas como uma ponte, surge a questão que poderia passar como algo extremamente

sutil: o valor tátil da visão, visão intensiva, visão *háptica*. Este conceito vem, a rigor, mostrar que olho e mão não possuem características diversas ou divergentes, se compreendidos como modos de ação intensivos, que são maneiras de o CsO se expressar. Assim, o olho apenas seria o órgão da visão óptica, se e quando valorizadas características como extensão, figuração, rosto, mimese, em oposição a uma relação intensiva entre os elementos da arte. Neste sentido, o liame filosófico entre a obra de Bacon enquanto quadro, e ela enquanto processo, reside numa compreensão da relação entre o manual (o tátil) e o óptico, que conduz ao *háptico*.

A idéia de *háptico* provém da leitura deleuziana do historiador da arte Aloïs Riegl – que criou o termo “haptish”, do grego  $\alpha\pi\tau\omega$ , tocar<sup>210</sup> –, e aparece inicialmente em *Francis Bacon, logique de la sensation* a partir de considerações sobre a história da pintura, desdobrando-se a seguir numa definição que envolve a questão da cor. Tais considerações começam na análise que Riegl faz do baixo-relevo egípcio, com influências de Henri Maldiney. Naquela arte antiga ocorreria o fato de a forma e o fundo estarem num mesmo plano, apenas separados por um contorno, que é seu limite comum. Disto decorre o olho ter a função de “tocar”, numa visão frontal aproximada. Deleuze atribui aos quadros de Bacon efeito semelhante, em razão de o contorno da *Figura* não ter com ela relação de profundidade, e de ambos estarem rigorosamente no mesmo plano. Isto estaria vinculado, entre outras coisas, à concepção de Bacon de sua pintura como um tipo de escultura em baixo-relevo. Assim, a pintura de Bacon guardaria com o baixo-relevo egípcio esta correspondência *háptica*, ou seja, em que o olho tem uma função tátil. Porém, para que se entenda a complexidade do conceito de *háptico* em Deleuze é preciso fazer dois trajetos: um, envolvendo aspectos da história da pintura; outro, no interior na obra de Bacon rumo à questão da *cor*.

Segundo Deleuze, teria ocorrido na história da pintura, em seguida ao baixo-relevo egípcio e com o advento da arte grega, a distinção dos planos. O plano, que no baixo-relevo era único, em um dado momento se divide para que se crie a profundidade. Passa a haver uma organização e um espaço ópticos, opostos ao *háptico* do período anterior. Trata-se do que Deleuze chama de “representação clássica”<sup>211</sup>. Inaugura-se aí a figuração e o modelo ocidental de representação, que Deleuze combate em *Francis Bacon, logique de la sensation*, e em boa parte de sua obra. Ele diz, a respeito:

<sup>210</sup> Sasso, Robert e Villani, Arnaud. *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, p. 133.

<sup>211</sup> Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*, p. 80-1.

Se a representação se relaciona com um objeto, esta relação sai da forma da representação; se este objeto é o organismo ou a organização, é porque a representação é antes orgânica em si mesma, é porque a forma da representação exprime a princípio a vida orgânica do homem enquanto sujeito.<sup>212</sup>

Esta afirmação, conquanto se dirija à arte clássica, resume de modo privilegiado a argumentação deleuziana contra a representação na arte. Em primeiro lugar, mostra que a representação, mesmo relativa a objetos, estabelece a relação representativa a partir de sua própria forma. Em segundo lugar, diz que se o objeto tem como característica ser orgânico, é porque representação é, ela mesma, orgânica. Por último, está no sujeito da representação a organicidade e a organização que a representação e seu objeto recebem. Este último aspecto é muito importante se considerado em relação ao processo de pintura de Bacon: ali, podemos entender que o próprio sujeito é fendido em sua organização representativa quando lança mão do acaso. Ou seja, ao romper com a consciência abandona também a organicidade que esta defende. É como dissemos anteriormente: no ato pictórico, não é apenas a *Figura* que devém um corpo sem órgãos, mas o próprio pintor. Se o espectador for considerado também um sujeito, a mesma ruptura com a organicidade o atinge com a *sensação*. Tal idéia de uma organização subjetiva Deleuze obtém de sua leitura de Wilhelm Wörringer, que afirma: “Com todos os seus sentidos, o homem clássico entrega-se ao mundo dos sentidos para mudá-lo à sua imagem”.<sup>213</sup> Contudo, o que a representação clássica faz não é contrapor um espaço puramente óptico ao *háptico*, mas estabelecer um espaço tátil-óptico. Deleuze assim resume esta condição: “o olho tendo abandonado sua função háptica tornou-se óptico, subordinando o tátil como potência secundária”.<sup>214</sup>

Todavia, à representação orgânica, com seu espaço tátil-óptico, sobrevém um desequilíbrio em duas direções históricas, segundo Deleuze. De um lado, cria-se o espaço óptico puro, com a arte bizantina recusando até mesmo a tutilidade subordinada da representação clássica; de outro vem “a imposição de um espaço manual violento”<sup>215</sup>, com a arte gótica.

Na arte bizantina, todas as referências táteis se apagam, restando apenas a composição puramente óptica, um código óptico. Segundo Mireille Buydens, em seu livro sobre a estética deleuziana, trata-se agora de “visões espirituais”, com o apagamento das formas em favor das cores<sup>216</sup>. É um modo puramente óptico de se romper com a representação orgânica. Podemos, evidentemente, estabelecer um paralelo deste com o caso já estudado aqui da pintura

<sup>212</sup> Ibidem, p. 81.

<sup>213</sup> Wörringer, Wilhelm. *A arte gótica*, p. 36.

<sup>214</sup> Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*, p. 81.

<sup>215</sup> Ibidem, p. 82.

<sup>216</sup> Buydens, Mireille. *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*, p. 109.

abstracionista geométrica do séc. XX, ou seja, no *Neoplasticismo* se impõe a pureza óptica como na arte de Bizâncio.

Já no caso da arte gótica, estudada por Wörringer e também chamada por Deleuze de arte bárbara, a representação orgânica é substituída pelo “tato em sua pura atividade”<sup>217</sup>. É composta pela linha gótica, setentrional ou abstrata, descrita por Wörringer, “que tanto vai ao infinito sem parar de mudar de direção, perpetuamente dobrada, quebrada, e se perdendo nela mesma, ou volta-se sobre si, em um movimento violento periférico ou turbilhonante”.<sup>218</sup> Esta linha nada delimita, não é contorno de coisa alguma. Como no caso anterior, encontramos uma analogia com a arte do séc XX: a linha gótica seria aquela que se espalha na superfície dos quadros da *Action Painting*, por nós já examinada.

Mas seria um equívoco opor a arte óptica pura àquela integralmente tátil, como se fossem incompatíveis. Os dois sistemas podem coexistir, como em Cézanne. Isto é o que considera Deleuze, lançando mão do argumento da cor: de um lado, as cores poderiam ser classificadas quanto a graus de valor (do preto ao branco); de outro, segundo a tonalidade (em função do espectro das radiações coloridas). Assim, se a escala do claro-escuro remete ao óptico, a do espectro cromático remete ao tato, por meio do calor. Cézanne, por exemplo, teria sido capaz, de acordo com Deleuze, de modelar o claro-escuro e ao mesmo tempo modular as tonalidades. É na modulação entre das cores do espectro, contudo, que se encontraria o *háptico* ou, antes, a função háptica da visão. É o olho tendo uma relação intensiva com as cores, mais próxima do tátil, já que no espectro cromático ocorrem gradações de calor, próprias da percepção da pele. É como se olho assumisse as propriedades da pele, ou mais adequadamente membrana, de que é efetivamente revestido. É a visão aproximada.

Assim é que o *háptico* parte do baixo-relevo egípcio e chega à arte moderna. No séc. XX, o que importa mais é o problema da cor, para definir um sentido propriamente *háptico* para a visão. Aqui, retornamos a Francis Bacon. Em sua pintura Deleuze encontrará a visão háptica perfeitamente articulada com o tema da cor.

O conceito que Deleuze utiliza para guiar a compreensão da relação entre visão háptica e cor, em Francis Bacon, é o *diagrama*, já tão intensamente trabalhado em *Francis Bacon, logique de la sensation*. Percebemos que ocorre aqui o encontro do tema da criação da *Figura* – na qual tem papel originário o *diagrama* – com o da cor. Vejamos como. Em primeiro lugar, Deleuze afirma que o *diagrama* é potência manual, mas que deverá ser

<sup>217</sup> Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*, p. 82.

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 82-3.

contida, como já vimos, para que a pintura não se precipite na *catástrofe*. Sendo assim, é preciso que o contorno seja preservado. Ou seja,

o diagrama desfaz o mundo óptico, mas ao mesmo tempo deve ser reinjetado no conjunto visual onde ele induz um mundo propriamente háptico e uma função háptica do olho. É a cor, são as relações da cor que constituem um mundo e um sentido háptico, em função do quente e do frio, da expansão e da contração.<sup>219</sup>

Sendo assim, o que possibilita que se dê o efeito *háptico*, ou de visão aproximada, ao quadro de Bacon, segundo Deleuze, é a intrusão manual do *diagrama*, que “age como modulador, e como lugar comum dos quentes e dos frios, das expansões e das contrações”.<sup>220</sup>

Deleuze introduz a questão da cor, em Bacon, chamando a atenção para o uso dos tons vivos e dos tons quebrados:

Por um lado, por mais uniforme que ele seja, o *tom vivo* dos chapados compreende a cor como passagem ou tendência, com diferenças muito tênues de saturação mais do que de graduação (por exemplo a maneira com que o amarelo ou o azul tendem a se elevar até o vermelho; e mesmo que haja perfeita homogeneidade, existem “passagem idêntica” ou virtual). Por outro lado, o volume do corpo será dado por um ou dois *tons quebrados*, que formam outro tipo de passagem em que a cor parece cozer e sair do fogo. Misturando-se os complementares em proporção crítica, o tom quebrado submete a cor a um calor ou um cozimento que rivalizam com a cerâmica.<sup>221</sup>

Nos quadros de Bacon, o corpo da *Figura* seria produzido pelos *tons quebrados*, enquanto que o chapado seria constituído de *tons vivos*. Deleuze considera que “é a modulação, ou seja, a relação de cor, que explica (...) a unidade do conjunto, a repartição de cada elemento, e a maneira com que cada um age sobre o outro”.<sup>222</sup> Ele recorre a um exemplo. Trata-se do quadro da Imagem 06, que já vimos anteriormente. Têm tons vivos o fundo ocre e o contorno dado pela almofada púrpura, sobre a qual se encontra a *Figura* composta de tons quebrados. Contudo, Deleuze ressalta a importância dos elementos aparentemente secundários:

primeiro a persiana preta que parece cortar o chapado ocre; depois o lavabo, ele mesmo de um azulado quebrado; e o longo tubo curvado, branco, marcado de manchas manuais ocre, que envolve a almofada, a *Figura* e o lavabo, e que recorta assim o chapado. Vemos a função destes elementos secundários e no entanto indispensáveis. O lavabo é como um segundo contorno autônomo, que está para a cabeça da *Figura* assim como o primeiro está para o pé. E o tubo é ele mesmo um terceiro contorno autônomo, cuja ramificação superior divide-se em dois chapados. Quanto à persiana, seu papel é mais importante quando, segundo um procedimento caro a Bacon, ela pende entre o chapado e a *Figura*, de modo a preencher a profundidade magra que os separava, e a relacionar o conjunto sobre um mesmo plano. É uma comunicação rica de cores: os tons quebrados da *Figura* retomam o tom puro do chapado, mas também o tom puro da almofada vermelha, somando-se ainda os azulados que ressoam com aquele do lavabo, azul quebrado que contrasta com o vermelho puro.<sup>223</sup>

O que interessa a Deleuze destacar é algo mais complexo: os três elementos, chapado, *Figura* e contorno, têm entre si relações em que as cores não apenas têm seu papel na escala

<sup>219</sup> Ibidem, p. 88.

<sup>220</sup> Ibidem.

<sup>221</sup> Ibidem, p. 90.

<sup>222</sup> Ibidem, p. 93.

<sup>223</sup> Ibidem, p. 93-4.

quente-frio, mas também no ritmo de expansão e contração, sendo mais importante ainda os “regimes de cores, as relações entre estes regimes, os acordes entre tons puros e tons quebrados”.<sup>224</sup> São estes regimes que, para nosso autor, constituem a maior expressão do *háptico*.

Por fim, vejamos as relações que ainda restam ser comentadas entre o *háptico* e o *diagrama*. Isto é, entre a visão aproximada, ou função *háptica* da visão, e o produto das marcas manuais no quadro.

Numa gradação que de algum modo já conhecemos em nossa pesquisa, Deleuze diz que há quatro tipos de relação entre a mão e o olho:

- a) Digital: subordinação máxima da mão ao olho, em que a visão interior convoca o dedo, no máximo, para pintar formas puras.
- b) Tátil: quando o espaço óptico ainda se conecta com o manual; deste modo, são chamadas de táteis referentes como profundidade e contorno;
- c) Manual: espaço aformal produzido exclusivamente pela mão, que desfaz o óptico; e
- d) Háptico: quando não há mais subordinação da mão pelo olho ou vice-versa; trata-se de quando “a própria visão descobre em si uma função de tocar que lhe é própria, e que só pertence a ela, distinta de sua função óptica. Diremos então que o pintor pinta com os olhos, mas somente quando ele toca com os olhos”.<sup>225</sup>

Tocar com os olhos é portanto a característica da arte *háptica*. Este conceito vem contribuir para uma solução bastante peculiar do problema da representação, em Deleuze, a partir de seu estudo da pintura. Quando abordamos a produção da *Figura*, com o procedimento do *acaso manipulado* e a aposição do *diagrama*, vimos que a mão tinha o papel de quebrar os *clichês* visuais através de marcas assignificantes aleatórias. Porém, havia duas características que reconduziam ao olho: a presença inicial de rostos a serem apagados, e a manipulação consciente do *diagrama* para que este fosse contido. Ora, o que podemos concluir do que analisamos é que o olho que acolhe as imagens figurativas do *clichê* já não é mais o olho da visão distante, da visão óptica, mas o olho *háptico* da visão aproximada. Este olho *háptico* tem função crítica de sua tendência à figuração e à imitação, através de uma relação intensiva com o que vê. Não mais afecções, mas *afetos*; não mais percepções, mas

---

<sup>224</sup> Ibidem, p. 96.

<sup>225</sup> Ibidem, p. 99.

*perceptos*. É deste modo, com a criação do *figural* e do *háptico* que Francis Bacon obtém o efeito de manter de pé a obra de arte.

### 3.2. O ser de sensação: contemplação, intensidade, diferença.

Deleuze afirma no início de *Francis Bacon, logique de la sensation* que a *sensação colorante* constitui o auge da *lógica da sensação*.<sup>226</sup> No entanto, ele não desenvolve expressamente este conceito até o final do livro. O que não quer dizer que as principais características dele não estejam ali analisadas. Acabamos de examinar como, na obra de Bacon, Deleuze classifica os efeitos da cor, e como estes efeitos geram, ou melhor, constituem a *sensação*. Não deixamos de notar como o valor da *sensação* produzida mais evidentemente pela intensidade, ou seja, pelas variações de tonalidade, ganha destaque diante daquela produzida pelas variações de luz. Enfocaremos algumas características da *sensação* que remetem não apenas à intensidade, mas às diferenças de intensidade. Isto, para investigarmos o que seria próprio de um *ser de sensação*, e em que medida ele se reporta aos conceitos de *devoir*, *intensidade*, *diferença* e *contemplação*. Começemos por algumas observações que Deleuze e Guattari fazem a respeito da formação da *sensação*, em *Qu'est-ce que la philosophie?*.

Primeiramente, é preciso assinalar que Deleuze e Guattari utilizam termos novos para mostrar que o cérebro ser considerado sujeito é uma concepção insuficiente, diante de seu papel em relação às práticas de criação. Em relação à filosofia, o cérebro é, para utilizar uma palavra apresentada no livro como tendo origem em Whitehead, um “superjecto”<sup>227</sup>: faculdade da criação de conceitos, através do estabelecimento de um plano de imanência e da produção de personagens conceituais. É o “eu concebo”. Mas em relação à arte o cérebro é o que Deleuze e Guattari passam a chamar de “injecto”. É o “eu sinto”.<sup>228</sup> Vejamos como se relaciona a *sensação* com o cérebro: “Se consideramos as conexões nervosas excitação-reação e as integrações cerebrais percepção-ação, não nos perguntaremos em que momento do caminho, nem em que nível, aparece a sensação, pois ela é suposta e se mantém na retaguarda”.<sup>229</sup> Mas por que retaguarda? Porque a *sensação* se conserva:

---

<sup>226</sup> Ibidem, p. 7.

<sup>227</sup> Ibidem.

<sup>228</sup> Ibidem.

<sup>229</sup> Ibidem, p. 199.

A sensação é a excitação mesma, não enquanto se prolonga gradativamente e passa à reação, mas enquanto se conserva ou conserva suas vibrações. A sensação contrai as vibrações do excitante sobre uma superfície nervosa ou num volume cerebral: a precedente não desapareceu ainda quando a seguinte aparece. É sua maneira de responder ao caos. A sensação vibra, ela mesma, porque contrai vibrações. Conserva-se a si mesma, porque conserva vibrações: ela é Monumento.<sup>230</sup>

A *sensação* portanto conserva, mantém-se de pé, por não se desfazer em reações, como no caso do esquema sensório-motor. Ela conserva e contrai vibrações. O cérebro que conserva é chamado de “injecto”, alma ou força. E a contração não é ação, mas contemplação pura.<sup>231</sup> Para desenvolver esta questão, Deleuze e Guattari trazem o pensamento de Hume, e nele o tema da imaginação como uma contemplação-contração eminentemente passiva. Trata-se da *síntese passiva*, ou *síntese originária do tempo*, desenvolvida por Deleuze em *Différence et répétition*. Ali, Deleuze começa mostrando que a repetição “nada muda no objeto que se repete, mas muda alguma coisa no espírito que a contempla”.<sup>232</sup> Esta é uma tese de Hume, que faz surgir da própria *repetição* a *diferença*, já que uma repetição que nada muda no objeto produz algo de novo no espírito. No exemplo de Hume, a repetição é do tipo AB, AB, AB, AB, A..., em que cada par de eventos sequenciais AB é independente dos demais, mas no espírito se dá uma mudança e uma dependência, na medida em que o espírito, após habituar-se à seqüência, uma vez ocorrido A, passa a esperar pela ocorrência de B. Isto quer dizer que o espírito *transvasa* a repetição.<sup>233</sup> Segundo Deleuze, os eventos independentes se fundem na imaginação: é ela, como dissemos, que contrai, que retém um evento quando o próximo aparece: “Quando A aparece, aguardamos B com uma força correspondente à impressão qualitativa de todos os AB contraídos”.<sup>234</sup> Esta contração constitui uma síntese sensível e perceptiva. Mas não apenas. Ela leva a uma síntese orgânica:

na ordem da passividade constituinte, as sínteses perceptivas remetem a sínteses orgânicas, como a sensibilidade dos sentidos remete a uma sensibilidade primária que somos. Somos água, terra, luz e ar contraídos, não só antes de reconhecê-los ou de representá-los, mas antes de senti-los.<sup>235</sup>

As sínteses perceptivas erguem-se sobre estas sínteses orgânicas para constituir o hábito, sob a força da contração. Isto é o que leva Deleuze e Guattari a dizerem que

não são Idéias que contemplamos pelo conceito, mas os elementos da matéria, por sensação. A planta contempla contraindo os elementos dos quais ela procede, a luz, o carbono e os sais, e se preenche a si mesma com cores e odores que qualificam sempre a sua variedade, sua composição: é sensação em si.<sup>236</sup>

<sup>230</sup> Ibidem.

<sup>231</sup> Ibidem, p. 200.

<sup>232</sup> Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*, p. 96.

<sup>233</sup> Ibidem.

<sup>234</sup> Ibidem, p. 97.

<sup>235</sup> Ibidem, p. 99.

<sup>236</sup> Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 200.

Ora, vemos com isso que para Deleuze a *sensação* é algo muito diferente de uma mera preparação de ação ou de reação. Ela constitui o ser da *conservação*, da *contração*, da *composição*: da *contemplação*. E “contemplar é transvasar”<sup>237</sup>, que significa extrair a *diferença da repetição*: “Transvasar à repetição algo novo, transvasar-lhe a diferença, é este o papel da imaginação ou do espírito que contempla em seus estados múltiplos e fragmentados”.<sup>238</sup>

Assim é que a *sensação* não é algo que surja no cérebro na forma de reações e excitações. Quando Deleuze e Guattari dizem que a *sensação* se mantém na retaguarda mesma das ações, é porque ao conceberem *sensação* como *contemplação*, mostram que ela precede as reações, ela constitui a própria materialidade do ser que sente. É deste modo também que se chega a uma das características do *ser de sensação* como *diferença*. Vejamos outros aspectos desta relação.

Em *Francis Bacon, logique de la sensation*, Deleuze aborda o problema da *intensidade* na *sensação* de um modo que remete, sobretudo, à questão da *diferença de intensidade*. Mais especificamente, ali ele fala da *queda*:

A maioria dos autores que se confrontaram com o problema da intensidade na sensação parecem ter encontrado uma mesma resposta: a diferença de intensidade se dá na queda. (...) A sensação se desenvolve pela queda, caindo de um nível para outro. É essencial aqui a idéia de uma realidade positiva, ativa, da queda.<sup>239</sup>

Aí temos duas importantes questões: a *sensação* como variação de níveis de *intensidade* e o fato de a diferença de *intensidade* ocorrer na *queda*, e não numa ascensão. A primeira das questões já foi abordada, sob outro ponto de vista, quando tratamos do conceito de *sensação* como um composto em *devenir*, a partir do que está colocado nos dois últimos capítulos de *Qu'est-ce que la philosophie?*. E em *Francis Bacon, logique de la sensation* isto revela outros aspectos, sobretudo se considerarmos o que Deleuze chama de *queda*. Ele explica:

Por que a diferença de nível não pode ela ser experimentada em outro sentido, como uma subida? É que a queda não deve de maneira alguma ser interpretada de modo termodinâmico, como se produzisse uma entropia, uma tendência à igualdade de mais baixo nível. Pelo contrário, a queda está ali para afirmar a diferença de nível como tal. Toda *tensão* é experimentada em uma queda. (...) Mesmo quando a sensação tende a um nível superior ou mais alto, ela só pode ser experimentada pela aproximação deste nível superior a zero, ou seja, pela queda. Qualquer que seja a sensação, sua realidade intensiva é aquela de uma queda em profundidade mais ou menos “grande”, e não por uma subida. A sensação é inseparável da queda. (...) Esta idéia de queda não implica nenhum contexto de miséria, de revés ou de sofrimento, se bem que um tal contexto pudesse ilustrá-la mais facilmente. Mas assim como a violência de uma sensação não se confunde com a violência de uma cena representada, a queda de mais e mais profunda em uma sensação não se confunde com uma queda representada no espaço. (...) A queda é o que há de mais vivo na sensação, aquilo no que a

<sup>237</sup> Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*, p. 102.

<sup>238</sup> Idem, p. 103.

<sup>239</sup> Idem. *Francis Bacon, logique de la sensation*, p. 54.

sensação é experimentada como viva. Se bem que a queda intensiva possa coincidir com uma descida espacial, mas também com uma subida.<sup>240</sup>

Ou seja, a *queda*, neste contexto, tem o sentido de mudança de nível de *intensidade* propriamente – e não de uma descida espacial –, mudança que pode ela mesma ser, para os efeitos do que aqui estudamos, considerada uma *queda*. O mais importante é afirmar a diferença de nível que a *queda* implica. A *sensação* é enfaticamente entendida na obra deleuziana como variação, diferença de *intensidade*, o que, por seu turno, reforça o próprio sentido de *intensidade* como *diferença*. Isto já havia sido posto em *Différence et répétition*:

Toda diversidade e toda mudança remetem a uma diferença que é sua razão suficiente. Tudo o que se passa e que aparece é correlativo de ordens de diferenças: diferença de nível, de temperatura, de pressão, de tensão, de potencial, *diferença de intensidade*. (...) A expressão “diferença de intensidade” é uma tautologia. A intensidade é a forma da diferença como razão do sensível. **Toda intensidade é diferencial, diferença em si mesma** (grifo nosso).<sup>241</sup>

Do mesmo modo como a *intensidade* é inseparável de uma *diferença* de nível, a *sensação* também o é, por ser intensiva. É neste sentido que o *ser de sensação* tem, na obra deleuziana, afinidade com a variação. Mas não com a variação limitada ao extenso: trata-se sempre de variações intensivas. A *razão do sensível*, para Deleuze, é “o Desigual em si, a disparação tal como é ela compreendida e determinada na diferença de intensidade, na intensidade como diferença”.<sup>242</sup> A importância da *diferença de intensidade* para a compreensão da *sensação* é tal que nos leva a deparar neste encontro de conceitos com a mais alta potência da filosofia deleuziana. Já dissemos que esta filosofia é um *empirismo transcendental*. Deleuze diz que se trata de um empirismo superior, dedicado à *diferença* e ao *ser do sensível*, com a presença do *caos*, no sentido criador que já visitamos: “O mundo intenso das diferenças, no qual as qualidades encontram sua razão e o sensível encontra seu ser, é precisamente o objeto de um empirismo superior. Este empirismo nos ensina uma estranha ‘razão’, o múltiplo e o caos da diferença (as distribuições nômades, as anarquias coroadas)”.<sup>243</sup>

O empirismo superior, ou *empirismo transcendental*, constitui um modo de pensar que ultrapassa o “mundo do sujeito e do objeto”<sup>244</sup>. Deleuze define este empirismo reforçando o *dever* selvagem da *sensação*, que é o fato de a *sensação* consistir em passagem, em variação de potência — que corresponde a algo que acabamos de ver quando investigamos a relação entre *sensação* e *intensidade*:

<sup>240</sup> Ibidem, p. 54-5.

<sup>241</sup> Idem. *Différence et répétition*, p. 286-7.

<sup>242</sup> Ibidem, p. 287.

<sup>243</sup> Ibidem, p. 80.

<sup>244</sup> Idem. “L’immanence: une vie...”. In : *Deux régimes de fous*, p. 359.

Há alguma coisa de potente e selvagem neste empirismo transcendental. Não é certamente o elemento da sensação (empirismo simples), já que a sensação é um corte na corrente de consciência absoluta. É antes, por mais próximas que sejam duas sensações, a passagem de uma a outra como devir, como aumento ou diminuição de potência (quantidade virtual).<sup>245</sup>

---

<sup>245</sup> Ibidem.

#### 4. A ARTE NÔMADE DO FIGURAL: CONSIDERAÇÕES SOBRE A EXPERIMENTAÇÃO COMO POLÍTICA DA CRIAÇÃO.

O pensamento tem-se dividido em duas imagens das quais resultam dois diversos modos de vida. Uma delas crê nas causas do mundo, na origem do mundo, na racionalidade ou na ordem inteligível de todas as coisas, crê na certeza, no determinismo, na linearidade, em suma, no império do ser e de sua verdade. Outra imagem mergulha na instabilidade, nos devires, no indeterminismo, no acaso, no caos, compreende a vida e o espírito como modos abstratos povoados de incerteza. (...) Os racionalistas têm agora um encontro marcado com a nomadologia e todas as forças do empirismo revolucionário. Restam os efeitos.<sup>246</sup>

Acabamos de estudar vários aspectos da criação, em Deleuze. Neste capítulo trabalharemos os problemas que se projetam a partir da abordagem deleuziana da pintura, e são definidos por força de alguns entrecruzamentos desta abordagem com formulações outras da filosofia de Gilles Deleuze, não menos importantes e impregnadas do sentido de *resistência*, na criação. No primeiro capítulo, tratamos das características do CsO, relacionando-o à *intensidade* que o constitui e mostrando como esse conceito pode combater o juízo. Mas como fazer um CsO para si? Qual o sentido político desta criação? Seria inevitável a percepção de um *dever-revolucionário* do artista, ou do ato de criação em geral, inclusive do CsO? Deleuze e Guattari indicam primeiramente que “ao CsO não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite”.<sup>247</sup> Isto é, mais uma vez estamos diante de um *dever*, de algo que jamais se alcança totalmente, que constitui um processo sem fim (novamente, fim entendido aí como termo final tanto quanto como finalidade teleológica). De novo, *intensidade* e *dever*, como temos constatado em outras passagens deste estudo. Mas introduziremos, neste capítulo, mais um elemento: o conceito de *experimentação*. É através de uma *experimentação* em limite que se faz um CsO, que se desfazem as significâncias e subjetividades do rosto e que nasce a criação como atualização de um campo problemático, um *plano de composição* constituído de singularidades pré-individuais, que geram arte e vida quebrando a previsibilidade do mundo das semelhanças.

##### 4.1. Como fazer um CsO.

Deleuze e Guattari avisam: “o CsO já está a caminho desde que o corpo se cansou dos órgãos (...) ou, antes, os perde”.<sup>248</sup> Há as formas de abolição dos órgãos que implicam

<sup>246</sup> Lisboa, Ivair Coelho. Apresentação do “Curso de Filosofia e Arquitetura”, disponível na internet em: <http://nossacasa.net/arqu/texto.asp?texto=59#inicio>.

<sup>247</sup> Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Mille plateaux*, p. 186.

<sup>248</sup> *Ibidem*.

destruição, como a hipocondria, a paranóia, a esquizofrenia, a droga e o masoquismo. Mas não só: há também CsOs plenos de alegria intensa. É preciso advertir sobre a necessária *prudência*, que evite a abolição. Já tivemos anteriormente contato com ela, em duas passagens deste trabalho: quando tivemos notícia do *figural* como uma solução mais prudente de contenção do *diagrama* e quando tivemos contato com a *composição* construtiva com o *caos* em que os planos o cortam para gerar *caóides*, processo que, segundo Deleuze, não se realizará se não houver cuidado e o *caos* predominar. Aqui temos chance de nos avizinharmos de mais um aspecto desta *prudência*, na criação do CsO: “Que aconteceu? Você agiu com a prudência necessária? Não digo sabedoria, mas prudência como dose, como regra imanente à experimentação: injeções de prudência”.<sup>249</sup> Como anteriormente, a *prudência* aqui é um propósito de afirmação da vida, contra a abolição de todo corpo. Mas é, sobretudo – vemos agora – *experimentação*.

Para Deleuze, distinguem-se duas fases na criação do CsO: sua fabricação e seu povoamento por *intensidades*, que deverão nele circular através de ondas. Como na criação da *Figura*, importa não apenas formar uma cena, mas fazer com que ela tenha um *ritmo* intensivo, vida – não permitir que se prenda às interpretações e às narrativas. Deleuze adverte, com Guattari: “O corpo é tão-somente um conjunto de válvulas, represas, comportas ou vasos comunicantes (...). O CsO é feito de uma tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente intensidades passam e circulam”.<sup>250</sup> Porém não se deve buscar apenas combater os órgãos, não é isto que garante a criação de um CsO para si: é preciso, antes, abrir mão do organismo – exatamente como vimos em *Francis Bacon, logique de la sensation*. Encontramos o mesmo processo de ruptura com a narração que já constatamos na criação da cena intensiva da *Figura*. Dizem Deleuze e Guattari: “Percebemos pouco a pouco que CsO não é de modo algum o contrário dos órgãos. Seus inimigos não são os órgãos. O inimigo é o organismo. O CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos corpos que se chama organismo”.<sup>251</sup> Aqui perceberemos outros desdobramentos do que é o organismo:

o organismo não é o corpo, o CsO, mas um estrato sobre o CsO, quer dizer um fenômeno de acumulação, de coagulação, de segmentação que lhe impõe formas, funções, negações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil. (...) Nós não paramos de ser estratificados. Mas o que é este nós, que não sou eu, posto que o sujeito não menos do que o organismo pertence um estrato e dele depende? Respondemos agora: é o CsO, é ele a realidade glacial sobre a qual vão se formar os estes aluviões, sedimentações, coagulação, desdobramentos e assentamentos que compõem um organismo – e uma significação e um sujeito.<sup>252</sup>

<sup>249</sup> Ibidem, p. 187.

<sup>250</sup> Ibidem, p. 189.

<sup>251</sup> Ibidem, p. 196.

<sup>252</sup> Ibidem, p. 197.

Esta é uma passagem de alta relevância em nosso trabalho. Introduce algumas questões cuja natureza política se impõe e que, se estavam implícitas na criação do *figural*, tal como aqui a estudamos, agora se explicitam inelutavelmente, ao compreendermos que na arte também ocorre a criação do CsO, e que esta criação é um combate a organizações dominantes. Já havíamos vislumbrado tais implicações políticas da criação ao constatar que fazer um CsO é combater o juízo. Agora veremos que há outros aspectos dessa criação a destacar:

- a) Organismo é um estrato que impõe ao CsO formas e organizações hierarquizadas e dominantes;
- b) Estes estratos são transcendências organizadas para extrair um trabalho útil;
- c) A organização implica não apenas significações, mas a presença de um sujeito.

O *estrato* é uma organização dominante que visa a um trabalho útil, que é realizado por um sujeito que está atravessado por significações. As significações garantem a utilidade do trabalho a ser realizado pelo sujeito. Para compreendermos esta abordagem, é preciso nos concentrarmos na questão das significâncias e das subjetivações, e em mais um elemento: o *plano de consistência*. O combate a que vimos nos referindo é um “combate perpétuo e violento do plano de consistência, que libera o CsO, atravessa e desfaz todos os estratos, e as superfícies de estratificação que o bloqueiam ou rebaixam”.<sup>253</sup> O *plano de consistência* é portanto uma arma de combate. Segundo Deleuze e Guattari, há três estratos a serem combatidos politicamente: o organismo, a significância e subjetivação, que geram formas diferentes de dominação (“A superfície de organismo, o ângulo de significância e de interpretação, o ponto de subjetivação ou de sujeição”<sup>254</sup>). Dizem eles:

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 um desviante. Você será sujeito e, como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado – senão você será um vagabundo. Ao conjunto dos estratos, o CsO opõe a desarticulação (ou as n articulações) como propriedade do plano de consistência, a experimentação como operação sobre este plano (nada de significante, não interprete nunca!), o nomadismo como movimento (inclusive no mesmo lugar, ande, não pare de andar, viagem imóvel, dessubjetivação).<sup>255</sup>

Assim se explicita um problema político complexo. Mas não é um problema afim que Deleuze e Francis Bacon enfrentam na pintura? A *Figura* é criada como um CsO, e isto quer dizer que repele a organização, a interpretação e os clichês que povoam a representação e o sujeito criador. O artista estabelece um *plano de composição* – um *plano de consistência* –

<sup>253</sup> Ibidem, p. 197.

<sup>254</sup> Ibidem.

<sup>255</sup> Ibidem, p. 197-8.

através da *experimentação*, para realizar seu combate. Mas neste combate é preciso liberar-se de hábitos que organizariam o rosto da *Figura* e conduziriam a mão do pintor na elaboração de formas prováveis – daí o recurso do *acaso manipulado: experimentação*. Nomadismo: *arte nômade* é o nome desta pintura que promove uma *experimentação* capaz de dessubjetivar para libertar.

Contudo, nunca é demais falar em prudência (vida?): “desfazer um organismo nunca foi matar-se”.<sup>256</sup> Deleuze e Guattari observam que

no limite, desfazer organismo não é mais difícil do que desfazer os outros estratos, significância ou subjetivação. A significância cola na alma assim como o organismo cola no corpo e dela também não é fácil desfazer-se. E quanto ao sujeito, como fazer para nos descolar dos pontos de subjetivação que nos fixam, que nos pregam numa realidade dominante? Arrancar a consciência do sujeito para fazer dela um meio de exploração, arrancar o inconsciente da significância e da interpretação para fazer dele uma verdadeira produção, não é seguramente nem mais nem menos difícil do que arrancar o corpo do organismo. A prudência é a arte...<sup>257</sup>

Na arte do *figural*, Bacon evita a interpretação, a organização e a significância através da recusa à consciência do sujeito (“todo um ‘diagrama’ contra os programas ainda significantes e subjetivos”<sup>258</sup>). Ele promove a dessubjetivação da pintura, portanto, não numa recusa qualquer ao rosto do retrato, mas especificamente renunciando ao preenchimento consciente e habituado das formas do rosto, mediante a utilização de gestos casuais, livres, não controlados. Porém, a grande força do *figural* está na prudência. O contorno é mantido já que

é necessário guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora; pequenas provisões de significância e de interpretação é também necessário conservar, inclusive para opô-las ao seu próprio sistema, quando as circunstâncias o exigem, quando as coisas, as pessoas, inclusive as situações nos obrigam; e pequenas rações subjetividade é preciso conservar suficientemente para poder responder à realidade dominante. Imitem os estratos. Não se atinge o CsO e seu plano de consistência desestratificando grosseiramente.<sup>259</sup>

Por estas razões, Deleuze afirma que a pintura *figural* é a mais capaz de combater a figuração e de compor com o *caos*. Ela não evita o *caos* como o *Neoplasticismo*, mas não se precipita na *catástrofe* como a *Action Painting*. Escapa às armadilhas da abstração e guarda o suficiente das formas que combate, para opô-las à própria representação. O CsO da *Figura*, assim como os demais,

não pára de oscilar entre as superfícies que o estratificam e o plano que o libera. Liberem-no com um gesto demasiado violento, façam saltar os estratos sem prudência e vocês mesmos se matarão, encravados num buraco negro, ou mesmo envolvidos numa catástrofe, ao invés de traçar o plano. O pior não é permanecer estratificado (...) mas precipitar os estratos numa queda suicida ou demente (...). Eis então o que seria necessário fazer: instalar-se sobre um

<sup>256</sup> Ibidem, p. 198.

<sup>257</sup> Ibidem.

<sup>258</sup> Ibidem, p. 199.

<sup>259</sup> Ibidem.

estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí (...) linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar...<sup>260</sup>

A *experimentação* é portanto a busca de *linhas de fuga*, que não são o mesmo que as linhas de abolição, da destruição, do precipício. É possível criar *linhas de fuga*, *experimentações*, que recusem a interpretação e o sujeito, mas não levem à *catástrofe*. É deste modo que Bacon, de acordo com Deleuze, cria a *Figura* e com isto uma figuração segunda, superior. Não se trata apenas da recusa aos *clichês* do rosto – à primeira figuração – mas da elaboração de algo mais potente.

#### 4.2. Rostidade e desrostificação.

A criação do CsO corresponde a uma *experimentação* que tem características próprias quando envolve o apagamento do rosto, como na pintura *figural*. A dimensão política do que Bacon desfaz – o rosto – merece especial atenção de Deleuze e Guattari. No “platô” 7 de *Mille plateaux* – “Année zero – Visagité” – as questões das significâncias e das subjetivações são exploradas em maior detalhe, trazendo alguns conceitos relevantes para os rumos da nossa pesquisa. Quanto ao sentido político do que tratamos, Deleuze e Guattari afirmam: “Se o rosto é uma política, desfazer o rosto também o é, engajando devires reais”.<sup>261</sup> Trata-se de desfazer significâncias e subjetividades e para tal os autores encontram uma imagem: “a significância não existe sem um muro branco sobre o qual escreve seus signos e suas redundâncias. A subjetivação não existe sem um buraco negro onde aloja sua consciência, sua paixão, suas redundâncias”.<sup>262</sup> Este sistema *muro branco-buraco negro* constitui a *rostidade*, e nele

o rosto não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente. A forma do significante na linguagem, suas próprias unidades continuariam indeterminadas se o eventual ouvinte não guiasse suas escolhas pelo rosto daquele que fala (“veja, ele parecia irritado...”, “ele não poderia ter dito isso...”, “você vê meu rosto quando eu converso com você...”, “olhe bem para mim...”). Uma criança, uma mulher, uma mãe de família, um homem, um pai, um chefe, um professor primário, um policial, não falam uma língua em geral, mas uma língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos. Os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes. Do mesmo modo, a forma da subjetividade, consciência ou paixão, permaneceria absolutamente vazia se os rostos não formassem lugares de ressonância que selecionam o real mental ou sentido, tornando-o antecipadamente conforme uma realidade dominante.<sup>263</sup>

Ou seja, o rosto está ligado indissociavelmente ao poder das significâncias e subjetividades. Estas operam guiadas pelos traços de *rostidade*. O rosto serve para neutralizar

<sup>260</sup> Ibidem.

<sup>261</sup> Ibidem, p. 230.

<sup>262</sup> Ibidem, p. 205.

<sup>263</sup> Ibidem, p. 206.

rebeldias às significâncias e estabelecer as subjetivações dominantes: ele é uma “*máquina abstrata de rostidade*”.<sup>264</sup> Contudo, é preciso estabelecer uma diferença, que diz respeito aos retratos de Bacon: a cabeça não deve ser confundida com o rosto. Para Deleuze e Guattari, a cabeça é corpo, e o rosto não. Ou melhor, “o rosto só se produz (...) quando o corpo, incluindo a cabeça, se encontra descodificado e deve ser sobrecodificado por algo que denominaremos Rosto”.<sup>265</sup> Mais: neste processo todo o corpo é *rostificado* pela *máquina abstrata* que possui esta função. A operação inversa é aquela levada a cabo, por exemplo, por Francis Bacon. Sua ação corresponde ao destino do homem, segundo Deleuze e Guattari, que é:

escapar ao rosto, desfazer o rosto e as rostificações, tornar-se imperceptível, tornar-se clandestino, não por um retorno à animalidade, (...) mas por devires-animais, por estranhos devires que (...) farão com que os próprios traços de rostidade se subtraíam enfim à organização do rosto.(...) Sim, o rosto tem um grande porvir, com a condição de ser destruído, desfeito. A caminho do assignificante, do assubjetivo.<sup>266</sup>

Observemos na Imagem 12 um exemplo da *desrostificação* realizada por Bacon. Já vimos outros quadros em que isto se apresenta (Imagens 08 e 11), mas neste é mais evidente que o rosto possui ainda alguns traços que o caracterizam enquanto tal, o que só reforça a sua destruição, num *devoir-animal*, num *devoir-imperceptível*, com os quais o rosto não deixa de ser rosto para ser completamente outra coisa, mas apenas para não ser mais o rosto da *sobrecodificação*, dos *clichês*. Na Imagem 11 temos uma *imagem-choque*, produzida, como já vimos, por linhas e cores. Mas é importante notar que o choque é ocasionado pelo *diagrama*, que é a própria zona de assignificação e dessubjetivação. Uma vez que os rostos esperados são *clichês*, algo previsível e provável, a *imagem-choque* é a ausência de previsibilidade e probabilidade. As *significâncias* e *subjetividades* do *rosto* são portanto o previsível e o provável a serem destruídos pelo *diagrama*. O que não quer dizer, contudo, que os *clichês*, os *dados figurativos* sejam elementos prontos e fixos. Eles precisam ser, como o *rosto*, produzidos pela *máquina abstrata*. Deleuze e Guattari fazem então uma outra indagação: quando se desencadeia a *máquina abstrata* de rostidade? É uma questão de poder. Exemplos: “o poder maternal que passa pelo rosto durante o próprio aleitamento; o poder passional que passa pelo rosto do amado, mesmo nas carícias; o poder político que passa pelo rosto do chefe, bandeirolas, ícones e fotos, e mesmo nas ações da massa; o poder do cinema que passa pelo rosto da estrela e o close, o poder da televisão...”.<sup>267</sup> É preciso que haja o rosto para que estes poderes se exerçam. Nossos autores acrescentam: “Não é questão de ideologia, mas de economia e de organização de poder. Não dizemos certamente que o rosto, a potência do

<sup>264</sup> Ibidem, p. 207.

<sup>265</sup> Ibidem, p. 208.

<sup>266</sup> Ibidem, p. 210.

<sup>267</sup> Ibidem, p. 215.

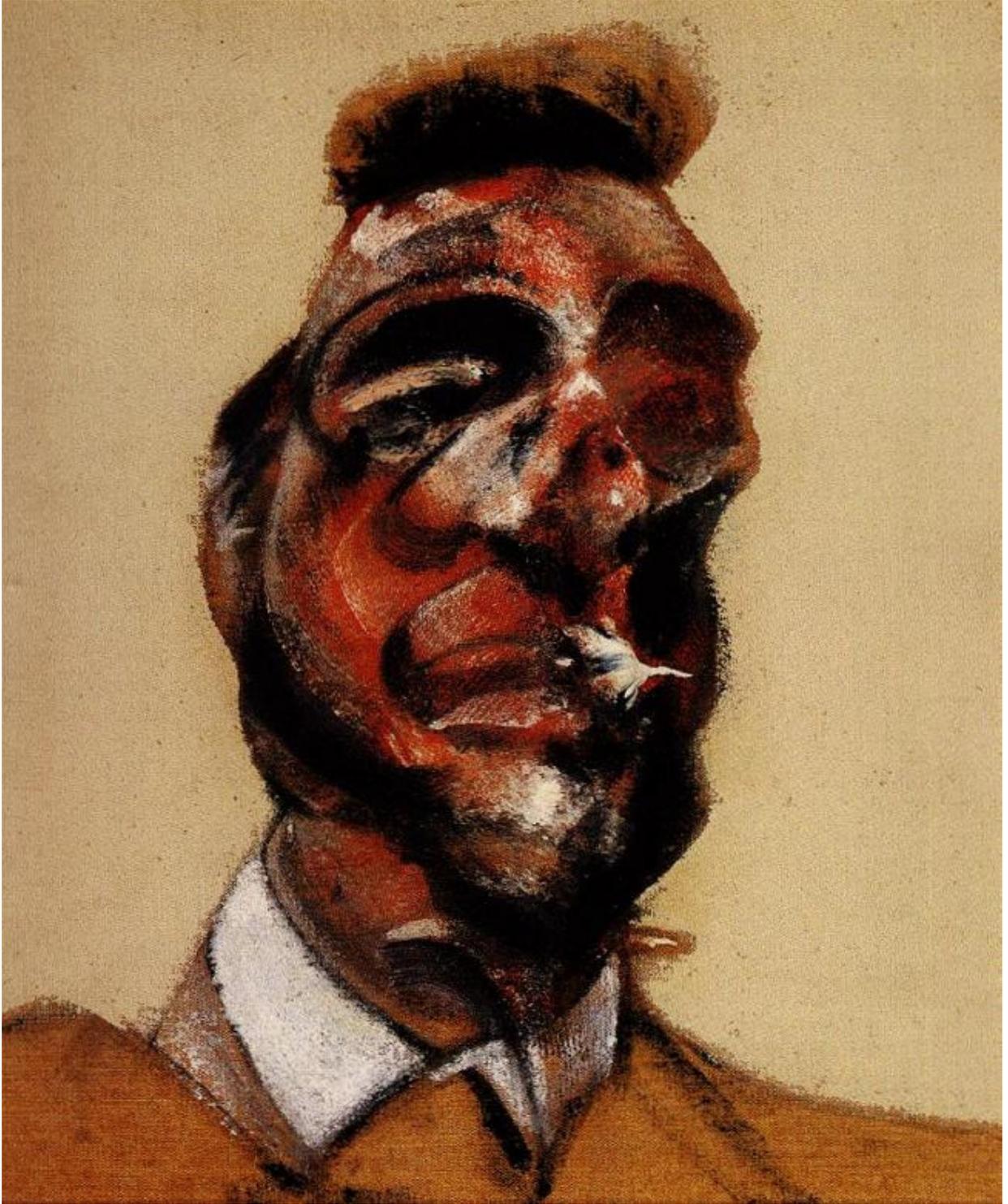


Imagem 12 - Three studies for portrait of George Dyer (painel direito), Francis Bacon, 1964

Fonte: "Photobucket", disponível na internet em: [http://i120.photobucket.com/albums/o198/joshuaware/dyer64\\_a.jpg](http://i120.photobucket.com/albums/o198/joshuaware/dyer64_a.jpg)

rosto, engendra o poder e o explica. Em contrapartida, determinados agenciamentos de poder têm necessidade de produção de rosto, outros não”.<sup>268</sup> Mas desde que haja a necessidade política, a *máquina abstrata* estabelece os rostos como modelos, *clichês*. Os rostos individuais são feitos tendo como modelos os *clichês*: “Introduzimo-nos em um rosto mais do que possuímos um”.<sup>269</sup> A máquina opera um controle seletivo em que um rosto individual, concreto, é absorvido ou rejeitado, num processo de decisão cujo critério é o binário “sim-não”.

Porém, assim como a *rostificação* atinge o corpo, atinge também a paisagem. De acordo com Deleuze e Guattari,

o rosto possui um correlato de grande importância, a paisagem (...). Múltiplas são as correlações rosto-paisagem. (...) Os manuais de rosto e de paisagem formam uma pedagogia, severa disciplina, e que inspira as artes assim como estas a inspiram. A arquitetura situa seus conjuntos, casas, vilarejos ou cidades, monumentos ou fábricas, que funcionam como rostos, em uma paisagem que ela transforma. A pintura retoma o mesmo movimento, mas o inverte também, colocando uma paisagem em função do rosto, tratando de um como do outro. (...) Não há rosto que não envolva uma paisagem desconhecida, inexplorada, não há paisagem que não se povoe de um rosto amado ou sonhado, que não desenvolva um rosto por vir ou já passado.<sup>270</sup>

Portanto, a questão política do rosto se reforça como pedagogia, ao atingir o mundo no qual o rosto é visto. Nada deixa de ser sobrecodificado pela *máquina abstrata* de *rostidade*. A significância e a subjetivação “têm em comum exatamente o fato de esmagar qualquer polivocidade, de erigir a linguagem em forma de expressão exclusiva, de proceder por biunivocização significativa e por binarização subjetiva”.<sup>271</sup>

É preciso então uma ação que resista a essa máquina de rostificação. “Como desfazer o rosto?”, perguntam nossos autores. Respondem:

é uma questão de velocidade, mesmo sem sair do lugar. (...) Não mais olhar os olhos nem nos olhos, mas atravessá-los a nado, fechar seus próprios olhos, e fazer do seu corpo um raio de luz que se move a uma velocidade cada vez maior? Para isso são necessários, sem dúvida, todos os recursos da arte, e da mais elevada arte.<sup>272</sup>

Não é isso o que faz Francis Bacon? Ele “fecha seus olhos” para os clichês do rosto ao, no lugar do rosto, injetar um *diagrama*, um *caos*, um *Saara*, evitando a ilustração através de marcas livres. Ele mesmo revela suas intenções:

Se você pensa num retrato, pode ser que antes tenha colocado a boca num lugar qualquer e de repente, pelo **diagrama**<sup>273</sup>, perceba que a boca poderia ir para o outro lado do **rosto**. De qualquer modo você adoraria poder, num retrato, fazer da cara um Saara... (...). Não é isso

<sup>268</sup> Ibidem.

<sup>269</sup> Ibidem, p. 217.

<sup>270</sup> Ibidem, p. 211-2.

<sup>271</sup> Ibidem, p. 220.

<sup>272</sup> Ibidem, p. 229.

<sup>273</sup> Bacon diz, no original em inglês, “graph”. Na tradução brasileira, o termo utilizado para “graph” é gráfico. Porém, Deleuze traduz “graph” por “diagramme”, palavra que traduzimos para *diagrama*. Para sermos coerentes com a utilização do conceito de *diagrama* por Deleuze em *Francis Bacon, logique de la sensation*, oriundo do “graph” de Bacon, substituímos “gráfico” por “diagrama”, neste trecho.

que se deseja? Que uma coisa seja tão factual quanto possível e ao mesmo tempo tão sugestiva ou reveladora de áreas de **sensação**, em vez de parecer simples ilustração do objeto que se pretendeu fazer? (grifos nossos)<sup>274</sup>

Bacon dedica-se a retratar alguma coisa que não é o rosto. É o que nos diz Deleuze:

Retratista, Bacon é um pintor de cabeças e não de rostos. Existe uma grande diferença entre estas duas coisas. Pois o rosto é uma organização espacial estruturada que recobre a cabeça, enquanto a cabeça é uma dependência do corpo, mesmo ela sendo o seu extremo. (...) Trata-se portanto de um projeto todo especial que Bacon persegue enquanto retratista: desfazer o rosto, encontrar ou fazer surgir uma cabeça sob um rosto.<sup>275</sup>

O retrato não comporta mais o rosto, com suas significâncias e subjetividades, mas passa a provocar apenas *sensações, afetos*: “O artista traz do caos *variedades*, que não constituem mais uma reprodução do sensível no órgão, mas erigem um ser do sensível, um ser da sensação, sobre um plano de composição, anorgânica, capaz de restituir o infinito”.<sup>276</sup> Trata-se agora de um outro tipo de visão, em virtude da qual o que se pinta não é mais o que os olhos aprenderam a ver: “é preciso de início apagar, limpar, laminar, mesmo estraçalhar para fazer passar uma corrente de ar, saída do caos, que nos traga a **visão**” (grifo nosso).<sup>277</sup> A “visão” aqui não é mais a visão recognitiva, que se acostumou aos *clichês*. Ela provém justamente da quebra destes últimos. É o que Deleuze observa, a partir de sua leitura de Henri Bergson, no seu segundo livro dedicado ao cinema:

Um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa. Como diz Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês. Mas, se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou quebram, então pode aparecer outro tipo de imagem: a imagem óptico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais de ser “justificada”, como bem ou como mal...<sup>278</sup>

Vimos buscando compreender desde o início deste trabalho o que exatamente quebra os *clichês*. No caso da pintura de Francis Bacon, “quebrar os clichês” se aplica tanto ao espectador, que em suas obras não consegue mais ver os *clichês* do rosto, nem significâncias e subjetividades transcendentais, quanto ao próprio pintor, que deseja, como na citação de Bacon que registramos acima, “que a coisa seja tão factual quanto possível”. O “horror” que o pintor deseja transpor para a tela é a *sensação*, que escapa dos *clichês*, do pessoal, do sensacional, dos esquemas sensório-motores. O que o pintor vê e quer pintar pertence a outro tipo de visão: “A ruptura sensório-motora faz do homem um vidente que é surpreendido por algo intolerável

<sup>274</sup> Bacon, Francis e Sylvester, David. *A brutalidade do fato*, p. 56.

<sup>275</sup> Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*, p. 19.

<sup>276</sup> Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 190.

<sup>277</sup> Ibidem, p. 192.

<sup>278</sup> Deleuze, Gilles. *L'image-temps*, p. 32.

no mundo, e confrontado com algo impensável no pensamento”.<sup>279</sup> Esta é a visão do vidente, uma visão que implica *resistência* (à *rostidade*, aos *clichês*): “Haverá situações ópticas e sonoras puras, que engendrarão modos de compreensão e de resistência de um tipo inteiramente novo”.<sup>280</sup> O vidente não mais responde como se esperaria, não mais reage de acordo com o previsível. Ele rompe a cadeia que repete as mesmas reações aos mesmos estímulos. O que ele “vê” é o que a arte lhe mostra: algo forte demais, excessivo, forças antes invisíveis, insensíveis. São forças inéditas, que se tornam sensíveis através de um processo de *experimentação*, que deixa de depender da consciência e das emoções pessoais: “Fazer da consciência uma experimentação de vida, e da paixão um campo de intensidades contínuas. (...) Dessubjetivar a consciência e a paixão”.<sup>281</sup> No caso da pintura de Bacon, o que isto significa? Que a renúncia ao ato de pintar consciente – com a intervenção do *acaso* –, bem como a instauração de um campo de intensidades contínuas – *sensações: perceptos e afetos* – no lugar de estados emocionais (o sensacional) e de percepções sensorio-motoras (os *clichês*), são produtos de uma *experimentação*. É uma *experimentação* que promove a *dessubjetivação* do ato artístico em si. Vemos como é de fato importante para o presente trabalho levar em conta o ato de pintar, mais do que seu resultado, o quadro. O processo criador traz consigo as forças que serão capazes de engendrar a *sensação*. Isto não quer dizer, evidentemente, que apenas o *acaso* possa criar o *ser de sensação*. E sim que no caso singular do *figural* temos um processo em que a quebra dos *clichês* se dá de um modo especialmente útil para se compreender a natureza da criação em Deleuze. Por outro lado, tal constatação quer dizer seguramente que sem alguma aventura de composição com o *caos* não se cria a arte mais potente. A pintura *figural* tem a propriedade de tornar visível não só um novo conjunto de forças, mas também o *caos* de que se constitui. A precariedade das subjetividades e das significações revela-se abertamente e, com isso, a incerteza e a instabilidade do mundo, que estavam por elas acobertadas, afloram. O fundamento “estável” se esvai: ele se constituía tão-somente de crenças, de *clichês*. A *experimentação* condena enfim à morte o sujeito e seu mundo: “A experimentação substitui toda interpretação da qual ela não tem mais necessidade. Os fluxos de intensidade, seus fluidos, suas fibras, seus contínuos e suas conjunções de afetos, o vento, uma segmentação fina, as micro-percepções substituíram o mundo do sujeito”.<sup>282</sup>

---

<sup>279</sup> Ibidem, p. 221.

<sup>280</sup> Idem, *Pourparlers*, p. 168.

<sup>281</sup> Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Mille plateaux*, p. 167-8.

<sup>282</sup> Ibidem, p. 200.

### 4.3. A potência de vida da arte nômade e do espaço liso, e a pintura *figural*.

O conceito de *arte nômade* vem contribuir para alargar a compreensão do sentido experimental e libertador da pintura *figural*. Liberta-se a arte da reconhecimento, das hierarquias, do juízo – mas também da catástrofe, da abolição. É uma afirmação da arte através da *sensação*, do *dever*, da *intensidade*, da *visão háptica*. A *arte nômade*, na concepção deleuziana, é, e isso envolve o *figural*, uma arte de ocupação livre dos espaços, que não se submete a modelos, a leis transcendentais, à função de comunicar, a medidas orgânicas. É uma arte que afirma um *espaço liso*, por oposição a um *espaço estriado*, e com isso a força da vida inorgânica. Deleuze explica, com Guattari e a partir de Pierre Boulez, o que “é a diferença entre um espaço liso (vetorial, projetivo ou topológico) e um espaço estriado (métrico): num caso, ‘ocupa-se o espaço sem medi-lo’, no outro, ‘mede-se o espaço a fim de ocupá-lo’”.<sup>283</sup> A idéia de uma diferença entre espaços *liso* e *estriado* nasce na música, com Boulez, mas com Deleuze e Guattari se estende por diversos tipos de ocupação do espaço – inclusive a pintura que, neste caso, nos interessa mais diretamente. Reencontramos aqui o conceito de *háptico*, combinado aos de *liso* e *estriado*, ao buscarmos uma definição de *arte nômade*:

Várias noções, práticas e teóricas, são apropriadas para definir uma arte nômade e seus prolongamentos (bárbaros, góticos, modernos). Primeiramente, trata-se de uma “visão aproximada”, por oposição à visão distanciada; é também o “espaço tátil”, ou antes o “espaço háptico”, por diferença do espaço óptico. (...) O Liso nos parece ao mesmo tempo o objeto por excelência de uma visão aproximada e o elemento de um espaço háptico (...). Ao contrário, o Estriado remeteria a uma visão mais distante, e a um espaço mais óptico.<sup>284</sup>

A *arte nômade* é sobretudo uma arte não submetida à medida do olhar cognitivo. A pintura *figural* devém nômade por todas as suas características, tanto no sentido da obra quanto no sentido do processo criador. A pintura *figural* recusa os *clichês* da reconhecimento e do mimetismo através de traços manuais assignificantes, através de zonas de indiscernibilidade, que afirmam a *visão háptica* e a *sensação* num *continuum* intensivo que parte do ato de criar e não cessa enquanto a obra se mantenha viva. Deste modo ela afirma um sentido nômade, e portanto contrário ao sedentarismo da razão estabelecida pelo Estado, tal como se define o conceito de *nomadismo*, no “platô” 12, “Traité de nomadologie: la machine de guerre”, de *Mille plateaux*. Ali, Deleuze e Guattari afirmam que ao *nomadismo* se associa a uma *máquina de guerra* exterior ao Estado (e ao sedentarismo que o condiciona):

Se os nômades criaram a máquina de guerra, foi porque inventaram a velocidade absoluta, como “sinônimo” de velocidade. E cada vez que há operação contra o Estado, indisciplina, motim, guerrilha ou revolução enquanto ato, dir-se-ia que uma máquina de guerra ressuscita.<sup>285</sup>

<sup>283</sup> Ibidem, p. 447.

<sup>284</sup> Ibidem, p. 614-5.

<sup>285</sup> Ibidem, p. 480.

Não há *máquina de guerra* e *nomadismo* apenas nas lutas contra o Estado, estritamente falando, mas, como estamos constatando, também na arte (“também os movimentos artísticos são máquinas de guerra”<sup>286</sup>). Na verdade, Deleuze e Guattari buscam exemplos elementares – no caso, as linhas – das artes que foram produzidas por povos nômades para afirmar uma arte libertadora e liberta da representação. Ressurge aqui o conceito de *linha gótica*, originado em Wörringer, que já abordamos anteriormente. E, com ele, autores que já mencionamos: não apenas Wörringer, mas também Riegl e Maldiney. Segundo Deleuze e Guattari,

eles apreendem o espaço háptico nas condições imperiais da arte egípcia. Definem-no pela presença de um fundo-horizonte, pela redução do espaço ao plano (vertical e horizontal, altura e largura) e pelo contorno retilíneo que encerra a individualidade, subtraindo-a da mudança. (...) Mostram, em compensação, de que modo, com a arte grega (depois, na arte bizantina, e até a renascença), distingue-se um espaço óptico que arrasta o fundo com a forma, faz com que os planos interfiram, conquista a profundidade, trabalha com uma extensão volumosa ou cúbica, organiza a perspectiva, joga com relevos e sombras, luzes e cores.<sup>287</sup>

É aquilo que já vimos, quando abordamos o caráter háptico da pintura *figural*. Isto é, no *figural* não há profundidade, nem perspectiva, nem hierarquia dos planos, como no espaço óptico. Na pintura de Francis Bacon predominam a visão e o espaço hápticos, em que não se estabelece o primado da medida, da visão distanciada. É um exemplo de *arte nômade* no século XX. Mas não seria de se estranhar que no Egito imperial houvesse uma arte háptica, ainda que não predominasse um espírito nômade, em decorrência do poder imperial impregnado também na arte? A questão é que havia mesmo uma certa estriagem imperial do espaço háptico egípcio, ainda que se assinalasse a presença de nômades na região. Mas o que é mais importante é deixar patente que quando Deleuze e Guattari invocam “uma dualidade primordial do liso e do estriado, é para dizer que as próprias diferenças ‘háptico-óptico’, ‘visão próxima-visão longínqua’, estão subordinados a essa distinção”.<sup>288</sup> Isto porque, em algumas circunstâncias, como no caso da arte egípcia, o fato de haver um espaço háptico, como aponta Riegl, não quer dizer que não haja uma estriagem deste espaço, relacionada à organização social imperial. Porém, como definir mais precisamente os espaços *liso* e *estriado* de modo a compreender que tais conceitos constituam uma dualidade mais importante que as outras relacionadas ao *háptico*? Uma primeira correlação é feita entre *liso* e *nômade*, de um lado, e *estriado* e *sedentário*, de outro: “O espaço liso e o espaço estriado, – o espaço nômade e o espaço sedentário, – o espaço onde se desenvolve a máquina de guerra e o

<sup>286</sup> Deleuze, Gilles. *Pourparlers*, p.238.

<sup>287</sup> Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Mille plateaux*, p. 618.

<sup>288</sup> *Ibidem*, p. 619.

espaço instituído pelo aparelho de Estado, – não são da mesma natureza”.<sup>289</sup> Mesmo que logo após afirmarem tais diferenças, Deleuze e Guattari alertem para sua complexidade e para misturas que muitas vezes se dêem entre os dois tipos de espaço, estes são princípios importantes para nortear a compreensão, na filosofia deleuziana, da criação e da produção espacial – e isto nos é extremamente útil no caso da pintura de quadros. No próprio caso do *figural* não estaríamos diante de uma mistura, em que formas de uma estriagem embrionária – produzidas a partir de um mimetismo larvar – conviveriam com os espaços lisos das zonas de indiscernibilidade do *diagrama*? A ocupação da tela não se daria, no caso dos retratos pintados por Bacon, a partir de contornos gerados por imagens estriadas ainda ópticas, logo preenchidas por marcas ao acaso conduzidas por um nomadismo da mão?

Uma interessante definição de *liso* e *estriado* é dada por Deleuze e Guattari em relação à tecelagem, e termina por se aproximar, também, da questão da pintura. Mesmo que no caso da produção de tecidos não se trate da ocupação de um plano, como na pintura moderna, mas da criação do próprio plano, este pode ser pintado, ou tecido, conforme padrões ou, ao contrário, a partir de distribuições casuais. Dizem os pensadores sobre as características do tecido, um *espaço estriado*:

Um tecido apresenta em princípio um certo número de características que permitem defini-lo como um espaço estriado. Em primeiro lugar, ele é constituído por dois tipos de elementos paralelos: no caso mais simples, uns são verticais, os outros horizontais, e ambos se entrecruzam perpendicularmente. Em segundo lugar, os dois tipos de elementos não têm a mesma função; uns são fixos, os outros móveis, passando sob e sobre os fixos.(...) Em terceiro lugar, um tal espaço estriado está necessariamente delimitado, fechado ao menos de um lado: o tecido pode ser infinito em comprimento, mas não na sua largura, definida pelo quadro da urdidura. (...) Enfim, um tal espaço parece apresentar sempre um avesso e um direito.<sup>290</sup>

Todavia, há outro tipo de pano – o feltro – que é como um “anti-tecido”<sup>291</sup> e, assim, um *espaço liso*. Ele “não implica distinção alguma entre os fios, nenhum entrecruzamento, mas apenas um emaranhado de fibras, obtido por prensagem”.<sup>292</sup> Além disso, é um pano originalmente feito por tribos nômades. A disposição de seus fios é aleatória, não obedece a um plano óptico preconcebido, é nômade como o são os trajetos de seus criadores no deserto. Tem o mesmo caráter de distribuição de linhas que a pintura de Jackson Pollock, já analisada anteriormente. Ou seja, tanto no feltro quanto na *Action Painting* do tipo *drip and pour*, as linhas constituintes do plano ou de sua ocupação são *linhas abstratas*. Segundo Deleuze e Guattari, a *linha abstrata* seria “‘gótica’, ou melhor, nômade, e não retilínea”<sup>293</sup>. Para eles, “a

<sup>289</sup> Ibidem, p. 592.

<sup>290</sup> Ibidem, p. 593.

<sup>291</sup> Ibidem, p. 594.

<sup>292</sup> Ibidem.

<sup>293</sup> Ibidem, p. 620.

linha nômade é abstrata (...) precisamente porque é de orientação múltipla, e passa *entre* os pontos, entre as figuras e entre os contornos: sua motivação positiva está no espaço liso que traça, e não na estriagem que operaria para conjurar a angústia e dominar o liso”.<sup>294</sup> Num certo sentido, a *linha abstrata* é uma *linha de fuga* do orgânico, do métrico, da estriagem. É um tipo de linha que se associa à criação de espaços lisos e à recusa da representação. Mas há uma importantíssima conclusão a respeito das linhas, já que

abstrato não se opõe diretamente a figurativo (...). O figurativo ou a imitação, a representação, são uma consequência, um resultado que provém de certas características da linha quando ela toma tal ou qual forma. (...) Seja um sistema onde as transversais estão subordinadas a diagonais, as diagonais a horizontais e verticais, as horizontais e verticais a pontos, mesmo que virtuais: um tal sistema retilíneo ou unilinear (seja qual for o número de linhas) exprime as condições formais sob as quais um espaço é estriado, e a linha constitui um contorno.<sup>295</sup>

Vemos que ter feito esta incursão ao campo dos conceitos de *arte nômade*, *espaços liso e estriado* e *linha abstrata* nos conduziu ao menos a uma idéia importante: a de que a própria natureza da linha lhe confere o caráter representativo ou não; de que a estriagem em si já é o princípio da representação. Já havíamos examinado essa questão quando tratamos do *háptico* anteriormente, e mencionamos a representação orgânica da Grécia antiga (quando falamos em forma da representação, que retomaremos algumas linhas abaixo). Assim, um espaço óptico é também por excelência um espaço medido, hierárquico, previsível em suas linhas. Não é preciso que uma linha – ou conjunto de linhas – imite imagens exteriores para que assuma uma função de representação. O fato de traçar um quadro de estriagem – de delimitação e medida –, lhe confere um princípio de representação. Ou seja,

Uma tal linha é representativa em si, formalmente, mesmo se ela nada representa. Ao contrário, *uma linha que nada delimita, que já não cerca contorno algum*, que já não vai de um ponto ao outro, mas que passa entre os pontos, (...) – esta linha mutante sem fora nem dentro, sem forma nem fundo, sem começo nem fim, tão viva quanto uma variação contínua, é verdadeiramente uma linha abstrata, e descreve um espaço liso. Não é inexpressiva. (...) Não se deve (...) confundir os traços de expressão que descrevem um espaço liso, e que se conectam a uma matéria-fluxo, com as estrias que convertem o espaço, dele fazendo uma forma de expressão que esquadrinha a matéria e a organiza.<sup>296</sup>

Fazendo com que ressurja nossa atenção à pintura de Francis Bacon, neste campo, observamos que os traços assignificantes do *diagrama* são certamente traços de expressão que produzem um *espaço liso*. Na pintura *figural*, a expressão é um efeito da *zona de indiscernibilidade* que predomina em relação às linhas de contorno, representativas, que esboçam uma figuração nascente, logo dissipada pelos traços e manchas feitos ao acaso, ou seja, sem a estriagem do gesto conduzido pelo óptico e pelos *clichês* figurativos.

<sup>294</sup> Ibidem.

<sup>295</sup> Ibidem, p. 621.

<sup>296</sup> Ibidem, p. 621-2.

O que temos de novo para nosso estudo da pintura em Deleuze, na teoria do *liso* e do *estriado*, é a noção de “forma da representação”, que estabelece o orgânico, independente do que seja representado: “O orgânico não designa algo que seria representado, mas, antes, a forma da representação, e mesmo o sentimento que une a representação a um sujeito”.<sup>297</sup> Como temos no *figural*, a presença da *linha abstrata*, *nômade* ou *gótica* estabelece um *corpo sem órgãos*, através do acaso que rompe com a previsibilidade do sujeito criador consciente, a desafiar uma organicidade que é oposta à vida, para afirmar esta última. *A linha nômade é*

mecânica, mas de ação livre e giratória; é **inorgânica mas no entanto viva, e tanto mais viva quanto inorgânica**. Distingue-se ao mesmo tempo do geométrico e do orgânico. (...) Libera uma potência de vida que o homem corrigia, que os organismos encerravam, e que a matéria exprime agora como o traço, o fluxo ou o impulso que a atravessa. Se tudo é vivo, não é porque tudo é orgânico e organizado, mas, ao contrário, porque **o organismo é um desvio da vida**. Em suma, uma intensa vida germinal inorgânica, uma poderosa vida sem órgãos, um Corpo tanto mais vivo quanto é sem órgãos, tudo se passa *entre* os organismos. (...) A linha abstrata é o afeto de um espaço liso, assim como a representação orgânica era o sentimento que presidia o espaço estriado (grifos nossos).<sup>298</sup>

Por fim, temos aqui mais uma vez a afirmação daquilo que Deleuze em *Francis Bacon, logique de la sensation* irá definir como a potência da terceira via, daquela pintura que é mais capaz de combater a representação, e que ele chama de *figural*: não o espaço estriado como o do abstracionismo geométrico, nem o espaço absolutamente liso da *Action Painting*, mas algo que afirma a potência do *liso* justamente ao preservar o contorno, paradoxalmente. Ou seja, é a reafirmação constante da *prudência* na liberação das forças da vida. Não há arte separada da política, mas uma política da vida e da criação. Uma política que saiba que “evidentemente os espaços lisos por si só não são liberadores. Mas é neles que a luta muda, se desloca, e que a vida reconstitui seus desafios, afronta novos obstáculos, inventa novos andamentos, modifica os adversários. Jamais acreditar que um espaço liso basta para nos salvar”.<sup>299</sup>

#### 4.4. Plano de composição, dessemelhança e as singularidades nômades no problema da criação.

No início deste trabalho enfatizamos o valor filosófico e artístico da noção de problema. Dissemos que não apenas esta dissertação trataria a filosofia deleuziana e a pintura como práticas que consistem em enfrentamento de problemas, mas que este próprio trabalho assume seu objetivo como uma tarefa de problematização. Neste, que é o segmento final de

<sup>297</sup> Ibidem, p. 622.

<sup>298</sup> Ibidem, p. 623-4.

<sup>299</sup> Ibidem, p. 625.

nosso trabalho, voltaremos ao conceito de problema para abordar, ainda que de um modo não tão aprofundado – dados os limites próprios de nosso alcance –, a relação entre a criação artística, seu caráter de problematização e os elementos que envolvem este processo: notadamente o artista, a obra e o campo problemático em si, que na filosofia deleuziana é pensado como um *plano de consistência*. Vimos anteriormente que as práticas de criação esboçam um plano sobre o caos. No caso da arte, trata-se do *plano de composição*. Vimos também, quando tratamos de como fazer um CsO, a importância do *plano de consistência* como uma arma contra a organização e as hierarquias. Examinaremos agora algumas características da relação do plano com a obra de arte, mas também com o artista. Além disso, do ponto de vista do *plano de composição* como *campo transcendental*, trataremos da questão da criação na pintura quanto à sua desvinculação da semelhança e da representação, bem como da questão da liberação dos contornos do sujeito criador, e investigaremos as implicações políticas da criação evidenciadas através do processo de criação artística.

Tratando do tema do *plano de composição* em *Qu'est-ce que la philosophie?*, Deleuze e Guattari estabelecem, inicialmente, a diferença entre *plano de composição técnica* e *plano de composição estética*. O primeiro deles corresponde ao processo que envolve o material, o meio, o suporte, as técnicas propriamente ditas. Evidentemente, cada tipo de arte – música, literatura, pintura, teatro, cinema, dança – se caracteriza por seus meios materiais e técnicos que pré-definem um tipo de *plano de composição técnica*. Mas também no interior de cada arte há as especificidades de cada artista e de cada corrente estética quanto ao processo material. O que é preciso ressaltar é que o plano técnico não subordina o plano estético; tal idéia poderia prevalecer caso se supusesse que as condições materiais determinam a arte em última instância. Todavia, já assinalamos que não é o material que mantém a obra enquanto *monumento*, e potência de vida, mas a *sensação*. Sendo assim, embora os problemas técnicos tenham importância na criação, não tem ressonância na filosofia deleuziana nenhum tipo de concepção de determinação técnica da arte. Isto não afasta a participação da técnica até mesmo do plano estético. Mas a técnica somente terá papel destacado na medida em que tiver influência na composição da *sensação*. Segundo Deleuze e Guattari,

só há um plano único, no sentido em que a arte não comporta outro plano diferente do da composição estética: o plano técnico, com efeito, é necessariamente recoberto ou absorvido pelo plano de composição estética. É sob esta condição que a matéria se torna expressiva: o composto de sensações se realiza no material, ou o material entra no composto, mas sempre de modo a se situar sobre um plano de composição propriamente estético.<sup>300</sup>

Mais uma vez ressaltando o caráter problemático da criação, observamos que mesmo que problemas técnicos e suas soluções interfiram no processo criador, isto se fará “em função

---

<sup>300</sup> Ibidem, p. 185.

de problemas de composição estética, que concernem aos compostos de sensações e ao plano ao qual remetem necessariamente com seus materiais”.<sup>301</sup> Como já tivemos oportunidade de enfatizar, para Deleuze, “composição, composição, eis a única definição da arte. A composição é estética, e o que não é composto não é uma obra de arte”.<sup>302</sup> É porque a composição é um problema de criar agregados sensíveis, blocos de *afetos* e *perceptos*, com a finalidade de manter de pé a obra, que não apenas se cria artisticamente a partir de um *plano de composição*, como também o plano material se submete às exigências relativas à *sensação*. Porém, o *plano de composição* não pode ser confundido com um plano abstrato, um planejamento anterior – até porque algo desta natureza somente poderia se definir num sentido técnico, em vista do que aqui observamos. O *plano de composição* “não vem antes, não sendo voluntário ou preconcebido, não tendo nada a ver com um programa, mas também não vem depois, embora sua tomada de consciência se faça progressivamente e surja freqüentemente depois”.<sup>303</sup>

Ora, em decorrência da atenção que aqui dedicamos à obra de Francis Bacon, é cabível buscar nela indícios do que se configuraria como um *plano de composição* a ela imanente. Não há como estabelecer tal coisa com precisão. Como já foi dito, o *plano de composição* não é um programa de trabalho, nem tampouco a explicação que o próprio autor dá do seu processo de criação. Contudo, parece-nos evidente que o processo criador constitui, ainda que em parte, o plano. De um lado, porque consiste nos elementos técnico-materiais da produção artística. De outro, e o que é sem dúvida mais importante, porque constitui aquilo que é capaz de levar a obra de arte a manter-se de pé. Ou seja, o processo produtivo está intimamente vinculado à composição da *sensação*. Como expusemos, Deleuze descreve no livro *Francis Bacon, logique de la sensation* o modo como Bacon provoca a *sensação* com sua pintura. Ali é analisado seu processo de *composição*, além das características da obra realizada. Tal processo envolve três aspectos principais: a produção da *Figura* em si, sobretudo no caso dos retratos, que implica o *acaso manipulado*; a confecção de quadros com a presença da *Figura*, em que a interpretação e a narração são banidos através de procedimentos como o isolamento; e a utilização diferenciada da cor na *Figura* e em seu contorno, de modo a que se evidencie a *sensação colorante*. O conjunto destes procedimentos, que configura a *lógica da sensação*, participa do que podemos chamar de *plano de composição* de Bacon. O propósito de recusar o sensacionalismo, o combate a toda forma de interpretação e narração, a quebra dos *clichês*, da

---

<sup>301</sup> Ibidem.

<sup>302</sup> Ibidem, p. 181.

<sup>303</sup> Ibidem, p. 186.

identidade e da representação em geral, a destruição do rosto, a *composição colorante*, tudo isso participa do *plano de composição* traçado, o que não significa que este seja um projeto elaborado, realizado e dominado conscientemente.

Façamos algumas considerações sobre características do *plano de composição* em geral, para que possamos retornar ainda ao caso de Francis Bacon como enfrentamento de um problema na arte.

Deleuze e Guattari opõem dois tipos de planos: o primeiro deles é um plano de transcendência, de analogia, de organização, genético. Mas que para os autores tem traços mais importantes que estes: “É que o plano, assim concebido ou assim feito, concerne de todo modo ao desenvolvimento das formas e a formação dos sujeitos. Uma estrutura oculta necessária às formas, um significante secreto necessário aos sujeitos”.<sup>304</sup>

O outro plano não tem nem formas, nem sujeitos, ou sequer o desenvolvimento destes. Possui relações de movimento e repouso, velocidade e lentidão “entre elementos não formados (...). Há somente hecceidades, afetos, individuações sem sujeito (...)”.<sup>305</sup> Neste plano,

nada se subjetiva, mas hecceidades formam-se conforme as composições de potências ou de afetos não subjetivados. A este plano, que só conhece longitudes e latitudes, velocidades e hecceidades, damos o nome de **plano de consistência ou de composição** (por oposição ao plano de organização ou desenvolvimento) (grifo nosso).<sup>306</sup>

As características do *plano de consistência* ou de *composição* apontam para a imanência, em vez da transcendência, e para a univocidade. É chamado também de plano de Natureza, mesmo que os autores enfatizem não fazerem diferença entre o natural e o artificial. Ele se equipara também ao CsO. Deleuze e Guattari reiteram: “É como se um imenso plano de consistência com velocidade variável não parasse de arrastar as formas e as funções, as formas e os sujeitos, para deles extrair partículas e afetos”.<sup>307</sup>

Contudo, mais uma vez Deleuze e Guattari ressaltam a importância da prudência, que já apareceu neste trabalho diversas vezes, sobretudo na defesa da pintura *figural*: “Mas, ainda aqui, quanta prudência é necessária para que o plano de consistência não se torne um puro plano de abolição, ou de morte. (...) Não será preciso guardar um mínimo de estratos, um mínimo de formas e de funções, um mínimo de sujeito para dele extrair materiais, afetos, agenciamentos?”.<sup>308</sup>

<sup>304</sup> Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Mille plateaux*, p. 325.

<sup>305</sup> Ibidem, p. 326.

<sup>306</sup> Ibidem.

<sup>307</sup> Ibidem, p. 332.

<sup>308</sup> Ibidem, p. 330-1.

A análise da pintura de Francis Bacon feita por Deleuze nos mostra, entre outras coisas, que um enfrentamento do *caos* é necessário para que se crie a *sensação*. Porém, como já assinalamos, este enfrentamento seria mais apropriadamente chamado de *composição*, uma vez que leva à criação de algo, isto é, não resulta num mero combate negativo, destrutivo ou nulo. Esta composição é um trabalho de *experimentação*, em que o *acaso* é lançado na arte como um modo de se quebrarem os *clichês* da representação. Ou seja, o que se desenvolve com o processo pictórico de Francis Bacon, assinalado por Deleuze, é uma atividade de *criação* que destrói, com a participação do *diagrama* – que se trata de uma zona assignificante, caótica – os elementos que subjugariam a obra aos ditames da significância, da subjetivação, da interpretação, do mimetismo e da identidade. Há ao mesmo tempo a recusa aos *dados figurativos* e à mão guiada pela visão óptica da representação orgânica. Elimina-se, no *acaso* manipulado do *figural*, não apenas os modelos que povoam a mente do pintor, mas também a sua própria subjetividade consciente – que, a rigor, constatamos não ser, pela presença de *clichês* herdados do senso comum, um domínio circunscrito a decisões supostamente autônomas do artista. Porém, esse movimento é realizado de modo a que se sustente, com a maior potência de vida. Assim, não se pode mergulhar na catástrofe absoluta do *diagrama* total – como Deleuze insiste ser o caso da *Action Painting* –, nem na abolição da própria criação, que seria resultado de uma recusa absoluta de qualquer subjetividade criadora. Esta subjetividade é que parece receber um novo caráter: ela não mais acredita em um domínio consciente do olho e da mão, ela quer atingir diretamente a carne e o sistema nervoso através de *afetos* e *perceptos* não pessoais – mas exatamente porque se viu atingida por *afetos* e *perceptos* fortes demais, quase insuportáveis. A arte, segundo a filosofia deleuziana, compõe *sensações* que se mantêm de pé ao preço de excederem o vivido, o caráter pessoal. Ao ter acesso à *sensação*, não estaríamos diante da “singularidade livre, anônima e nômade que percorre tanto os homens, as plantas e os animais independentemente das matérias de sua individuação e das formas de sua personalidade”?<sup>309</sup> De todo modo, salta diante de nós o que a obra de Deleuze constantemente provoca: a necessidade da *experimentação*, mas também da criação, apoiada na prudência que é sua condição. É a *experimentação-vida*<sup>310</sup>: recusar a opinião e o *clichê*, porém fazê-lo através de uma aliança com o *caos*, que nunca deixa de estar presente como uma nuvem virtual, mas que não deve ser o abismo que absorverá toda nossa potência. É também a afirmação do *espaço liso* e da *linha*

<sup>309</sup> Deleuze, Gilles. *Logique du sens*, p. 131.

<sup>310</sup> Deleuze, Gilles e Parnet, Claire. *Dialogues*, p. 59.

*nômade* que, como vimos, não é suficiente para garantir a criação e a maior potência de vida.

Deleuze adverte:

Nos mantivemos durante muito tempo diante da alternativa: ou vocês são indivíduos e pessoas, ou vocês se juntarão a um fundo anônimo indiferenciado. Nós descobrimos contudo um mundo de singularidades pré-individuais, impessoais. Elas não se conduzem nem a indivíduos nem a pessoas, nem a um fundo sem diferença. São singularidades móveis, salteadoras e soltas, que passam de uma a outra, que promovem arrombamentos, que formam anarquias coroadas, que habitam um espaço nômade.<sup>311</sup>

De que modo o mundo das *singularidades pré-individuais* e das *individuações impessoais* interfere na questão da criação? Isto é o que tentaremos responder até o final deste capítulo, cotejando o que Deleuze diz a partir da pintura de Bacon e da arte em geral, com aquilo que pensa em relação à criação como individuação, solução e atualização.

Primeiramente, vejamos que relação há entre o *plano de composição*, ou mesmo o *plano de imanência* – entendidos no sentido de *plano de consistência* –, com a idéia de um *campo transcendental*, e de que modo se constituem como realidades virtuais e problemáticas.

Para Deleuze, o *transcendental* é imanente: “O transcendente não é o transcendental. Na falta da consciência, o campo transcendental se definiria como um puro plano de imanência, já que ele escapa a toda transcendência do sujeito assim como do objeto”.<sup>312</sup> Este é um dos sentidos em que o *plano de imanência*, *composição* ou *consistência* teria as características de um *campo transcendental*. Outro sentido está no caráter aformal e assubjetivo do “plano de imanência ou de consistência, que leva as formas e tira delas as indicações de velocidade, que dissolve os sujeitos e extrai deles hecceidades.”<sup>313</sup> Veremos outros adiante. Por outro lado, Deleuze busca determinar

um campo transcendental impessoal e pré-individual, que não se parece com os campos empíricos correspondentes e que não se confunde, entretanto, com uma profundidade indiferenciada. Este campo não pode ser determinado como o de uma consciência: apesar da tentativa de Sartre, não podemos conservar a consciência como meio ao mesmo tempo em que recusamos a forma da pessoa e o ponto de vista da individuação.<sup>314</sup>

Desta passagem é importante destacar, de início, a dessemelhança entre o *campo transcendental* e o campo empírico e, em segundo lugar, algo que nos remete à experimentação de Bacon: a recusa aos meios da consciência e à forma da pessoa, que ocorrem nos procedimentos da pintura *figural*. Pode-se, além disso, ressaltar um tal caráter nebuloso do plano, um

puro plano de imanência, de univocidade, de composição, onde tudo é dado, onde dançam elementos e materiais não formados (...) porque há sempre elementos que não chegam a tempo, ou que chegam quando tudo acabou, tanto que é preciso passar por neblinas, ou vazios, avanços e atrasos que fazem parte eles próprios do plano de imanência.<sup>315</sup>

<sup>311</sup> Deleuze, Gilles. “Gilles Deleuze parle de la philosophie”. In: *L’île deserte et autres textes*, p. 198.

<sup>312</sup> Idem, “L’immanence: une vie...”. In: *Deux régimes de fous*, p. 359.

<sup>313</sup> Deleuze, Gilles e Parnet, Claire. *Dialogues*, p. 159.

<sup>314</sup> Deleuze, Gilles. *Logique du sens*, p. 124.

<sup>315</sup> Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Mille plateaux*, p. 312.

Isto se alia com o que diz o próprio Francis Bacon: “Não quero que minha pintura seja nebulosa, mas pinto envolvido por uma neblina feita de sensações, sentimentos e idéias que vêm a mim e eu tento cristalizar”.<sup>316</sup> O que ele chama de cristalização, Deleuze denominará atualização, individuação, solução, diferenciação, criação.

Examinemos na filosofia deleuziana como são considerados esses processos: de onde partem, o que e como produzem. Primeiramente, tomemos o ponto de vista da atualização, o que nos levará necessariamente aos conceitos de *virtual* e *atual*. Este par de noções é extremamente importante na filosofia deleuziana, e não poderíamos realizar um trabalho dedicado à criação que não considerasse tais conceitos. Além disso, estas idéias conduzem a outras relacionadas com a criação. Deleuze diz a respeito que se deve “precisar as condições sob as quais a palavra ‘virtual’ pode ser empregada rigorosamente (...). O virtual não se opõe ao real; o que se opõe ao real é o possível. O virtual se opõe ao atual e, neste sentido, possui plena realidade”.<sup>317</sup> Mas talvez o que mais interesse ao nosso trabalho, no que diz respeito à criação e à ruptura com a semelhança, seja o que vem a seguir:

O virtual e o possível se opõem de múltiplas maneiras. De um lado, o possível é tal que o real é constituído à sua semelhança. É por isso que, em função deste vício original, não se poderá nunca livrá-lo da suspeita de ser retrospectivo ou retroativo, ou seja, construído posteriormente, à semelhança do real que ele supostamente precederia. (...) O possível é somente o conceito como princípio de representação da coisa, sob as categorias da identidade do representante, e da semelhança do representado. O virtual, ao contrário (...) não se assemelha ao atual, tanto quanto o atual a ele não se assemelha. (...) O virtual não se atualiza por semelhança, mas por divergência e diferenciação. A diferenciação ou atualização são sempre criadoras, em relação àquilo que elas atualizam, enquanto que a realização é sempre reprodutiva ou imitadora.<sup>318</sup>

A atualização do *virtual* é a criação do dessemelhante, o que não ocorre na realização do possível. É um processo no qual não há previsibilidade: não comporta, para utilizar o exemplo da pintura *figural*, a similitude dos *clichês*. Assim, afirma-se a natureza da criação como diferenciação.

É rumo ao bergsonismo de Deleuze que precisaremos nos dirigir a fim de ressaltar a relação entre *virtual* e *diferença*: “é próprio da virtualidade existir de tal maneira que ela se atualiza se diferenciando, e que ela é forçada a se diferenciar. Diferenciar-se é o movimento de uma virtualidade que se atualiza”.<sup>319</sup> Do bergsonismo deleuziano extraímos também que, como temos ressaltado, a criação é mais do que uma negação: “a diferenciação nunca é uma

<sup>316</sup> Bacon, Francis e Sylvester, David. *A brutalidade do fato*, p. 194.

<sup>317</sup> Idem, “La méthode de dramatization”. In : *L’île déserte et autres textes* p. 141.

<sup>318</sup> Ibidem.

<sup>319</sup> Idem, *Le Bergsonisme*, p. 93.

negação, mas uma criação, (...) a diferença nunca é negativa, mas essencialmente positiva e criadora”.<sup>320</sup>

O *virtual* se atualiza diferenciando-se. Mas será que ele é absolutamente destituído de diferença, enquanto *virtual*? Para avançar neste sentido, nos será útil abordar aquilo que Deleuze chama de *Idéia*:

Uma *Idéia* tem duas características principais. De um lado, ela consiste num conjunto de relações diferenciais entre elementos desprovidos de forma sensível e de função. (...) De outro lado, às relações diferenciais correspondem distribuições de ‘singularidades’. (...) As singularidades são *acontecimentos ideais*. (...) A *Idéia* aparece pois como uma multiplicidade que deve ser percorrida em dois sentidos, do ponto de vista da variação das relações diferenciais, e do ponto de vista da repartição das singularidades que correspondem a certos valores destas relações.<sup>321</sup>

Isto provoca várias conseqüências, segundo Deleuze. A primeira delas: “A *Idéia* assim definida não dispõe de nenhuma atualidade. Ela é virtual, ela é pura virtualidade”. Mas além disso, é preciso assinalar mais uma vez a dessemelhança entre o *virtual* e o *atual*:

A *Idéia* somente se atualiza na medida precisa em que suas relações diferenciais se encarnam em espécies ou qualidades separadas, e em que as singularidades concomitantes se encarnam num extenso que corresponde a esta qualidade. Poder-se-á contudo sublinhar a condição absoluta de dessemelhança: a espécie ou a qualidade não se assemelham com as relações diferenciais que elas encarnam, não menos as singularidades se assemelham ao extenso organizado que as atualiza.<sup>322</sup>

Ou seja, a atualização da *Idéia* é uma *diferenciação*, já que em si, e em sua virtualidade, ela é *indiferenciada*. Porém, aqui há uma importante advertência a ser feita: a *Idéia* não é de modo algum indeterminada. Isto quer dizer que a *Idéia* é *diferenciada*, ainda que não *diferenciada*. Trata-se de assinalar o traço distintivo *ç/c*. Primeiramente, a condição de *diferençação* (com “ç”) do *virtual*. Em seguida, sua atualização, que consiste numa *diferenciação* (com “ci”). É o que nos diz Deleuze:

A *Idéia* nela mesma, ou a coisa na *Idéia*, não é de modo algum *diferenciada*, uma vez que lhe faltam as qualidades e partes necessárias. Mas ela é plenamente *diferenciada*, já que dispõe de relações e singularidades que se atualizarão sem semelhança nas qualidades e partes. Parece que toda coisa, então, tem como que duas “metades” ímpares, dessemelhantes e assimétricas, cada qual dessas metades dividindo-se ela mesma em duas: uma *metade ideal*, mergulhada no virtual, e constituída pelas relações diferenciais e pelas singularidades concomitantes; uma metade atual, constituída por sua vez pelas qualidades encarnando estas relações, e pelas partes encarnando as singularidades.<sup>323</sup>

Assim é que se dá a *diferenciação* num processo em que se parte de algo já diferenciado. É nesse mesmo sentido, em que há *indiferenciação*, mas não *indeterminação* do campo intensivo virtual, com *singularidades nômade*s nele distribuídas, e um processo de *diferenciação* que corresponde à sua atualização, que encontraremos as questões da *individuação*, dos problemas e suas soluções, e da criação.

<sup>320</sup> Ibidem, p. 105.

<sup>321</sup> Idem. “La méthode de dramatization”. In : *L’île déserte et autres textes* p. 139.

<sup>322</sup> Ibidem, p. 139-40.

<sup>323</sup> Ibidem, p. 140.

Do ponto de vista da *individuação*, temos também *singularidades*. São *singularidades pré-individuais*. É ao mesmo tempo uma teoria da atualização como solução de um problema. Esta é a teoria deleuziana da *individuação*, que nasce com Simondon:

Gilbert Simondon mostrou recentemente que a individuação supõe, em primeiro lugar, um estado metaestável, isto é, a existência de uma "disparação" como duas ordens de grandeza ou duas escalas de realidade heterogêneas, pelo menos, entre as quais os potenciais se repartem. Esse estado pré-individual não carece, todavia, de singularidades: os pontos relevantes ou singulares são definidos pela existência e pela repartição dos potenciais. Aparece, assim, um campo "problemático" objetivo, determinado pela distância entre ordens heterogêneas. A individuação surge como o ato de solução de um tal problema ou, o que dá a mesma, como a atualização do potencial e o estabelecimento de comunicação entre os disparates. O ato de individuação não consiste em suprimir o problema, mas em integrar os elementos da disparação num estado de acoplamento que lhe assegura a ressonância interna. O indivíduo encontra-se, pois, reunido a uma metade pré-individual, que não é o impessoal, mas antes o reservatório de suas singularidades. Sob todos estes aspectos, acreditamos que a individuação é essencialmente intensiva e que o campo pré-individual é ideal-virtual ou feito de relações diferenciais. É a individuação que responde à questão Quem?, assim como a Idéia respondia às questões *quanto?*, *como?* *Quem?* é sempre uma intensidade... A individuação é o ato da intensidade que determina as relações diferenciais a se atualizarem, de acordo com linhas de diferenciação, nas qualidades e nos extensos que ela cria.<sup>324</sup>

A referência à teoria da individuação já nos permite resumir as características da atualização que interessam especialmente ao nosso estudo da criação, realizado a partir das questões provocadas pela leitura de *Francis Bacon, logique de la sensation*. Da *individuação* destacamos que ela ocorre a partir de um estado *pré-individual* metaestável intensivo, em que a repartição de potenciais define *singularidades*, dando-se como solução de um *campo problemático*. Como já havíamos visto quanto à atualização, o indivíduo – ou seja, o atual – é inseparável de sua metade pré-individual – ou seja, virtual –, que não desaparece, assim como o problema não desaparece após ser solucionado. Sendo assim, temos que:

- a) A criação é um processo de atualização, de individuação, de diferenciação e de solução de um campo problemático, intensivo, virtual, mas transcendental e imanente;
- b) Este campo intensivo pré-individual e virtual é povoado de *singularidades* que não se assemelham aos indivíduos, às soluções, à criação;
- c) O pré-individual permanece como uma “metade” virtual daquilo que se cria, individua, atualiza.

Em que estas características do processo de criação importam para a filosofia que se interessa pela pintura *figural*? Primeiramente é preciso considerar, com Deleuze, o processo pictórico como um problema, e destacar o fato de que a solução não implica semelhança com suas condições. Constatamos anteriormente, por exemplo, que a experimentação que produz o *figural* rompe com as formas previsíveis dos *clichês*, da *rostidade*, da representação. O retrato

<sup>324</sup> Idem. *Différence et répétition*, p. 317.

que Francis Bacon pinta, com a intervenção do acaso e preenchido pelo *diagrama* – caos germinativo –, não se assemelha a nenhum modelo, nem se submete às probabilidades da figuração, ou à previsibilidade dos *clichês*. É, assim, presença aberrante, expressão de um *plano de composição* imanente que escapa à organização, ao óptico, à estriagem do espaço. É o resultado nunca totalmente acabado do enfrentamento do problema de romper com a figuração, compondo-se com o *caos* e suas velocidades infinitas. Podemos dizer que o problema de Bacon o leva a traçar um *plano de composição*, e que sua pintura é a solução encontrada. Mas o *figural*, além de tudo, carrega consigo sua porção virtual, pré-individual, indiferenciada. Nunca se livra dela, que é povoada de *singularidades nômades*, *hecceidades*, e desprovida de consciência e sujeito, como a arte de Bacon tão nitidamente evidencia ao recusar o papel tradicional do criador que tudo prevê com sua consciência subjetiva, como mero realizador do possível. É assim arte em *devir*, *sensação*, vida. É o que diz Francis Bacon: “Uma sensação de vida é o que se tem de conseguir”.<sup>325</sup>

A recusa ao sujeito como condutor prévio e providente da obra infiltra-se em nosso trabalho numa articulação com a criação do dessemelhante. Esboça-se uma política da criação nesta recusa, nesta *experimentação*, na afirmação do acaso por Francis Bacon:

Acho que quando as imagens surgem diante de mim apesar de não ficarem como foram previstas, elas estimulam a maneira que me permitirá contar com o trabalho da sorte ou do acaso. **Penso sempre em mim, não como pintor, mas como um instrumento do acaso ou da sorte** (grifo nosso).<sup>326</sup>

O que Francis Bacon demonstra saber é o que Deleuze e Guattari afirmam sobre a autoria do que é criado:

o que é verdadeiramente criado, do ser vivo à obra de arte, desfruta por isso mesmo de uma autopoisição de si, ou de um caráter autopoietico. (...) O que depende de uma atividade criadora livre é também o que se põe em si mesmo, independente e necessariamente.<sup>327</sup>

Ao lançar um deserto, um *Saara*, sobre o que seria um rosto, Bacon, numa *experimentação-vida*, desfaz-se ao mesmo tempo de sua condição de autor carregado de *clichês*, e das *subjetividades* e *significâncias* que os rostos que poderiam ser pintados inevitavelmente dispõem. Faz-se uma identidade sem identidade, *Figura* sem figuração. Deleuze afirma: “O deserto, a experimentação sobre si mesmo é nossa única identidade, nossa única chance para todas as combinações que nos habitam”.<sup>328</sup> O *lance de dados* na pintura ao mesmo tempo afirma a singularidade do artista e dissipa o sujeito: “São essas emissões do tipo ‘lance de dados’ que constituem um campo transcendental sem sujeito. O múltiplo se

<sup>325</sup> Bacon, Francis e Sylvester, David. *A brutalidade do fato*, p. 174.

<sup>326</sup> Ibidem, p. 140.

<sup>327</sup> Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 16.

<sup>328</sup> Deleuze, Gilles e Parnet, Claire. *Dialogues*, p. 18.

torna o substantivo, multiplicidade, e a filosofia a teoria das multiplicidades, que não remetem a nenhum sujeito como unidade prévia”.<sup>329</sup> O *campo transcendental* constitui o campo da *criação* marcada pela dessemelhança selvagem com aquilo que a produz. São as multiplicidades que criam: “Quem fala e age? Sempre uma multiplicidade, mesmo que seja na pessoa que fala e age. Nós somos todos pequenos grupos. Não existe mais representação, só existe ação”.<sup>330</sup> Para Deleuze “a noção de sujeito perdeu muito de seu interesse em favor de *singularidades pré-individuais* e de *individuações não-pessoais*”.<sup>331</sup> Não se trata portanto apenas de recusar o sujeito como solução mas, com Deleuze e Bacon, encontrar talvez o choque mais potente dentre os efeitos do problema da criação, que é o fato de o sujeito nem ser mais um problema: “Não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não EU. Não somos mais nós mesmos. (...). Fomos socorridos, aspirados, multiplicados”.<sup>332</sup> Restam os efeitos imprevisíveis da criação sem sujeito: sensações.

---

<sup>329</sup> Deleuze, Gilles. “Réponse à une question sur le sujet”. In : *Deux régimes de fous*, p. 327.

<sup>330</sup> Deleuze, Gilles. “Os intelectuais e o poder” . In: Foucault, Michel. *Microfísica do poder*, p. 70.

<sup>331</sup> Idem. “Réponse à une question sur le sujet”. In : *Deux régimes de fous*, p. 328.

<sup>332</sup> Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Mille plateaux*, p. 9.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cada coisa, cada ser deve ver sua própria identidade tragada pela diferença, cada qual sendo só uma diferença entre as diferenças. É preciso mostrar a diferença diferindo. Sabe-se que a obra de arte moderna tende a realizar estas condições: neste sentido, ela se torna um verdadeiro teatro feito de metamorfoses e de permutações. Teatro sem nada fixo ou labirinto sem fio (Ariadne se enforcou). A obra de arte abandona o domínio da representação para tornar-se "experiência", empirismo transcendental ou ciência do sensível.<sup>333</sup>

Fizemos portanto uma cartografia. Buscamos nela, como nosso problema, colocar os problemas filosóficos constituídos por Deleuze a partir de seu encontro com os problemas pictóricos de Francis Bacon. Percorremos o livro *Francis Bacon, logique de la sensation* à procura das linhas que constituem a *lógica da sensação* como um modo de afirmar a criação, para além do combate negativo à representação. De início, dois choques: um, aquele provocado pela pintura; porém outro talvez mais contundente, que é o choque de uma filosofia que faz a afirmação radical da criação. Diante de questões aparentemente insolúveis que uma primeira leitura da *lógica da sensação* pode produzir, temos a alternativa de recolocar as forças da violência inicial destas questões na forma de problemas que não se dão prontos, e nem desaparecem com suas soluções.

Assim definida a tarefa, mergulhamos diretamente na confluência entre a pintura de Bacon e a filosofia de Deleuze, e partimos para o trabalho de investigar o conceito de *carne* (como *chair* ou *viande*, no original em francês), que nos dá uma aproximação dos problemas pictóricos que envolvem algo que já não é mais figuração mas não chega a ser arte abstrata – num incansável *devenir*. Ali, nos dedicamos a pesquisar os sentidos de *devenir* na obra deleuziana, a partir da noção de *devenir-animal* – o que nos auxiliou a compreender o conceito de *sensação*, e seus componentes, o *percepto* e o *afeto*.

A *carne* (*viande*) é uma *figura estética*. Deleuze e Guattari dizem que “As figuras estéticas (e o estilo que as cria) não têm nada a ver com a retórica. São sensações: perceptos e afetos, paisagens e rostos, visões e devires”.<sup>334</sup> As *figuras estéticas* contribuem para que o artista trace um *plano de composição* sobre o *caos* e crie o *bloco de sensações* – assim é que se faz a arte, segundo a filosofia deleuziana. O papel das *figuras estéticas* é correlato ao dos *personagens conceituais*, na filosofia. Assim como os *personagens conceituais* não se confundem com os *conceitos*, as *figuras estéticas*, como a *carne* (*chair* ou *viande*), não se confundem com a *sensação*. E, após fazer uma incursão ao mundo da *carne* (*chair*), tanto na

<sup>333</sup> Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*, p. 79.

<sup>334</sup> Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 167.

pintura de Bacon quanto na filosofia de Deleuze, marcando inclusive sua diferença para com a concepção fenomenológica de Merleau-Ponty, chegamos ao conceito de *Figura*, que é a principal *figura estética* de Bacon. E iniciamos mostrando que, nos quadros do pintor, Deleuze aponta os modos como a cena se desenha, com participação da *Figura*, sendo antes de mais uma cena intensiva, um teatro nômade sem história e sem perspectiva, no qual Francis Bacon luta contra todas as formas de representação para que a pintura ela mesma se faça presente, sem intermediários entre a arte e o mundo. Assinalamos o isolamento da *Figura* bem como as forças de constrangimento e fuga que a afetam. Isto constitui o *ritmo*, o que nos conduzirá a outro problema da pintura: como tornar visíveis forças invisíveis?

Em seguida dedicamo-nos a investigar já mais diretamente o conceito de *sensação* na pintura, e como ele nasce da determinação do artista de evitar o sensacional, de tornar visíveis as forças, de combater a representação e, sobretudo, de sua necessidade de manter de pé a obra de arte, por ela mesma. Assim, fomos à procura do que faz com que o conceito de *sensação* seja capaz de estabelecer a grande diferença da concepção filosófica de Gilles Deleuze da arte, comparativamente às noções tradicionais da filosofia ocidental. Para tal, como em outras passagens de nosso trabalho – ou seja, para solucionar nosso problema de cartografia – fizemos uma incursão a textos deleuzianos que não são os dedicados à pintura. A partir das referências ao conceito de *corpo sem órgãos* (CsO), feitas em *Francis Bacon, logique de la sensation*, chegamos ao importantíssimo texto “Pour en finir avec le jugement”, de *Critique et clinique*, no qual Deleuze opõe o CsO ao juízo, através da intercessão do pensamento de Artaud e Nietzsche. Com isso verificamos que, além de ser uma arma para recusar a estética da representação, o conceito de *sensação* é também um instrumento de luta contra a estética do juízo, que submete a arte à moral e cassa a liberdade de sua criação e fruição.

Partimos então para a análise do conceito de *sensação* em geral, como se coloca em *Qu'est-ce que la philosophie?*. Ali, o conceito é entendido como um agregado. Sendo assim, fizemos a investigação de seus componentes, o *percepto* e o *afeto*, para compreender como estes podem ser percepções e afecções em *devoir*, vale dizer, não mais pessoais, e sim excessos em relação ao vivido. Vimos que estes componentes, com suas características, são capazes de manter a arte de pé, como um *monumento*, e tornar visíveis forças invisíveis.

Até a análise da lógica e do conceito de *sensação*, estivemos voltados mais para o estudo da obra do que do processo criador. Contudo, no capítulo 3, precisamos nos debruçar sobre o modo de produção da *Figura*, que envolve o uso do *acaso*, sobretudo na confecção do que, nos retratos pintados por Bacon, seria o lugar do rosto. Porém, os traços assignificantes

produzidos pelo *acaso* na área demarcada por um contorno de cabeça necessitam ser manipulados, para que constituam um *diagrama* operatório, capaz de atingir diretamente o sistema nervoso, como é o propósito de Bacon. Deste modo, a afirmação do *acaso* num só lance, realizada para destruir os *clichês* da pintura, será tratada de maneira a não se perder na pura catástrofe. Isto é, a manipulação do *acaso* não elimina os efeitos deste, mas os reforça. A afirmação do *acaso*, do *lance de dados* como um procedimento contra as probabilidades, descrito por Deleuze em *Francis Bacon, logique de la sensation*, é também examinada por nós em outras obras do filósofo, sobretudo em *Nietzsche et la philosophie* e em *Logique du sens*, onde encontramos vinculações entre o *lance de dados*, o *acaso* e o *eterno retorno*. Tal incursão nos leva a indagar: o estudo da afirmação do *acaso* na arte não seria um meio de a filosofia evidenciar a afirmação da *diferença* contida na criação artística, proporcionada pela recusa ao Mesmo e ao Semelhante? No estudo do conceito de *diagrama*, feito a seguir, chegamos ao modo como Deleuze introduz a noção de *caos* em *Francis Bacon, logique de la sensation*. O *diagrama*, produto de manchas e traços dispostos na tela ao acaso, é apresentado por Deleuze como um *caos* germinativo. Numa comparação com outros modos de lidar com o *caos*, visando ao combate à representação na pintura moderna, a arte *figural* de Francis Bacon se apresenta, segundo Deleuze, como a de maior potência. Deleuze invoca os exemplos do *Neoplasticismo* de Mondrian e da *Action Painting* de Pollock para mostrar extremos de inexistente ou excessiva participação do *caos* na pintura. A pintura *figural* surge então como uma maneira de composição com o *caos* em que este contribui para o combate à representação e para a afirmação da *criação*, com o benefício da prudência, noção importantíssima no estudo deleuziano da pintura – mas que constatamos em nossa pesquisa tratar-se de um tema recorrente na filosofia de Deleuze.

O *figural* é, para usar termos de *Qu'est-ce que la philosophie?*, um *caosmos*, uma *variedade caóide*, o que caracteriza a obra de arte como enfrentamento e composição com o *caos*, e uma luta contra a *opinião* e os *clichês*. Isto não se obtém sem prudência, mas tampouco sem a aventura que vá encontrar no *caos* velocidades e variações infinitas para dissipar significâncias e subjetividades sedentárias, e assim aderir às *distribuições nômade*s e as *anarquias coroadas* próprias da *diferença* e do *simulacro*. O *simulacro* é um conceito deleuziano que nos encontra desde *Logique du sens*. Ele emerge das considerações que Deleuze faz sobre o que seria a mais genuína “reversão do platonismo”, de inspiração nietzschiana. Esta seria não a mera recusa à divisão entre o mundo das essências e o mundo das aparências, mas a valorização da “má cópia”, aquela que não se faz em conformidade com o Mesmo nem com o Semelhante: o *simulacro*. Este é trazido das profundezas em que esteve

submerso pelo platonismo, para afirmar o *caos* da *diferença* e expulsar o Mesmo do *eterno retorno*. Quando a obra de arte é pensada como *simulacro*, não se submete à representação, nem aos *clichês* que em *Francis Bacon, logique de la sensation* são denunciados pelo pintor e pelo filósofo. Ela se sustenta por si: não necessita de valores e transcendentais que a mantenham, basta que constitua um *bloco de sensações*, que vá diretamente ao sistema nervoso, que seja presença de si, e não representação de algo. Como ressalta Deleuze, o que também nos conduz à força do *simulacro*: “Presença, presença, esta é a primeira palavra que vem à frente de um quadro de Bacon”.<sup>335</sup> Valorizar a presença da obra em si, contudo, é mais do que combater a representação: é afirmar a *criação* como algo livre das ordens e hierarquias do previsível e do provável. Necessariamente a *criação*, sob o ponto de vista do *simulacro*, implica uma aliança com o *caos*, que mesmo cortado por um *plano de composição* não desaparece, subsiste por sua força: trata-se de “destruir os modelos e as cópias para instaurar o caos que cria”.<sup>336</sup> Sem dúvida, isto implica um sentido novo para *liberdade*.

Uma outra maneira de se pensar a insubmissão a modelos e espaços sedentários está no conceito de *háptico*. Derivado dos estudos de Aloïs Riegl sobre a arte egípcia, este conceito é apresentado e desenvolvido por Deleuze como uma crítica à visão distanciada, óptica, que predomina não apenas na representação orgânica de matriz grega, mas em grande parte da arte ocidental. A *visão háptica* valoriza a função tátil do olho, e libera o olhar das hierarquias da profundidade e da perspectiva. Como uma *visão aproximada*, ela se vincula a uma concepção de espaço a-centrado – em que não há fundo, nem contorno, nem forma –, e a um *dever-animal*: “É uma animalidade que não se pode ver sem tocá-la com o espírito, sem que o espírito se torne um dedo, inclusive através do olho”.<sup>337</sup> Alcança também o problema da cor: na pintura de Francis Bacon, Deleuze destaca o valor *háptico* das tonalidades do espectro cromático em oposição à luminosidade da escala do claro-escuro. Ou seja, com isso Deleuze ressalta o sentido *intensivo* da cor, portanto sua relação com aspectos táteis mais afinados com o calor do que com a luz, com a pele do que com a visão.

Seria necessário também articular o que Deleuze chama de *ser de sensação* ou *ser do sensível* com a *diferença*. Nossa tentativa foi no sentido de relacionar a *sensação* como *contemplação*, *conservação* e *contração* com a *diferença* que transvasa a *repetição*, que rompe com o esquema sensorio-motor das reações previsíveis, de um lado; e que, de outro lado, se afirma como *diferença de intensidade*. A *sensação* é produto de uma diferença de nível de *intensidade*. Isto nos leva a reforçar uma idéia importantíssima na filosofia

<sup>335</sup> Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*, p. 36.

<sup>336</sup> Idem. “Platon et le simulacre”. In : *Logique du sens*, p. 307.

<sup>337</sup> Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Mille plateaux*, p. 616.

deleuziana: a de que a *intensidade é diferença*, de que não há *intensidade* que não seja *diferença de intensidade*, e tal concepção se apresenta com muitíssima nitidez quando, em *Francis Bacon, logique de la sensation*, Deleuze enfatiza que na obra de Bacon a *sensação* é produto de variações de níveis de intensidade. O caráter intensivo da *sensação* e da arte fica patente. A partir desta noção, Deleuze erige seu empirismo superior, o *Empirismo Transcendental*, que tem no conceito de *ser do sensível* a potência afirmadora da *multiplicidade* e do *caos da diferença*.

O capítulo 5 foi dedicado a desdobramentos da questão da criação na obra deleuziana, provocados sobretudo por aspectos da elaboração da pintura de Francis Bacon. Nossa atenção voltou-se de início ao problema de como criar um *corpo sem órgãos*, que se apresenta como o problema político de romper com os estratos: organismo, significância e subjetividade. Mas isto não se reduz a uma ruptura, já que é preciso, além de romper com os estratos, criar um CsO e afirmar o *plano de consistência*, com a necessária dose de prudência em favor de uma vida não-orgânica. E é no mesmo sentido de dissolução de significâncias e subjetividades que outro aspecto político da criação se apresenta: a *desrostificação*, ou o apagamento dos traços de *rostidade*. Deleuze e Guattari concebem o rosto como uma “desnatureza”, como uma organização de poder, a ser combatida para liberar a expressão da vida, que não é a vida orgânica. O rosto é feito de *clichês*, cuja dissipação constitui o problema de Bacon, solucionado através da pintura – mas este também é um problema de Deleuze. Esta dissipação, para permitir que haja criação e afirmação da vida, constitui uma ação de *resistência* ao esquema sensório-motor, desmontado por Deleuze com a intercessão de Bergson. A quebra dos *clichês* e do esquema sensório-motor fornece condições para outro tipo de visão, que não aquela moldada pela significância e pela subjetividade: a visão do *vidente*. O *vidente*, neste caso, é o criador que se entrega a uma *experimentação* que o arrasta até algo que é forte demais, brutal, intolerável, mas que não é o sensacional: é a *sensação*, é um bloco de *afetos e perceptos*.

Mas não poderíamos ter deixado de enfatizar o modo como a questão da dessemelhança aparece na filosofia deleuziana. Em primeiro lugar, em razão das características da pintura baconiana, que tem seu modo singular de combater a ilustração, tragando a similitude e a *mimesis* no turbilhão das linhas assignificantes do *diagrama*. Em segundo lugar, mas num sentido não menos importante, porque Deleuze acompanha Simondon numa teoria da individuação que se notabiliza por atribuir ao que é criado e ao que é atualizado uma diferença genética em relação às *singularidades* que se agitam no campo virtual do *pré-individual*. É uma característica importantíssima da filosofia deleuziana a

concepção de um *plano de consistência* que não se baseia no sujeito. Diferentemente, é constituído de *hecceidades*, de *singularidades pré-individuais*, e condiciona a criação de modo imanente e dissociado da semelhança. Isto reafirma o sentido político da criação, uma vez que ela não se submete a um *plano de organização* ancorado em modelos e identidades, que expressariam um poder dado a fragilizar a própria criação e a vida. A força da *experimentação* substitui os impulsos de interpretação e traça um *plano de consistência*, um *planômeno*<sup>338</sup>, um *corpo sem órgãos*, que libera a realidade *caóide* que é a própria realidade da criação da vida.

Insistir na criação é resistir, tal como ensinam o pensamento e a prática de Gilles Deleuze e Francis Bacon. É resistir à condição de cópia, é resistir a uma realidade que seja mera imitação, é resistir ao orgânico, é resistir ao sujeito pessoal com sua carga sedentária de certezas e *clichês*. Isso teria mesmo um sentido político? Para Deleuze, “há uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência. (...) Somente o ato de resistência resiste à morte, seja sob a forma de uma obra de arte, seja sob a forma de uma luta de homens”.<sup>339</sup> Criar não é uma tarefa de mera comunicação do que já se encontra posto, do mesmo,

criar não é comunicar, mas resistir. Há um liame profundo entre os signos, o acontecimento, a vida, o vitalismo. É a potência de uma vida não orgânica, a que pode existir numa linha de desenho, de escrita ou de música. São os organismos que morrem, não a vida. Não há obra que não indique uma saída para a vida, que não trace um caminho entre as pedras. **Tudo o que escrevi era vitalista.** (grifo nosso)<sup>340</sup>

O vitalismo do pensamento deleuziano que aqui encontramos guarda íntima relação com a criação, mas também com a produção de um mínimo de contornos, de formas. Se há a necessidade de se resistir ao orgânico, ao estriado, à representação, aos clichês, também é preciso resistir à catástrofe, à abolição de toda e qualquer forma, que seria também a abolição das formas de vida. Em várias passagens de nosso trabalho se evidenciou o que Deleuze chama de *prudência*. O peso desta palavra no senso comum pode levar à suspeita de um conservadorismo no seio do vitalismo deleuziano, que enfraqueceria até mesmo a importância que Deleuze dá à afirmação do *lance de dados*, do *caos da diferença*, do *devenir*. Contudo, não é o que nos parece. A recorrência do tema da prudência em sua obra enfatiza uma preocupação com a criação da vida, que exige, entre outras condições, que o *virtual* de onde se produz a *atualização* (criação, solução) seja *diferenciado*. A própria noção de *diferença* requer que não se aposte na dissolução de todas as formas. A pintura *figural* seria justamente

<sup>338</sup> Deleuze, Gilles. *Dialogues*, p. 113.

<sup>339</sup> Idem. “Qu’est-ce que l’acte de création?”. In : *Deux régimes de fous*.

<sup>340</sup> Idem. *Pourparlers*, p. 196.

um modo de se produzirem formas que recusam a reprodução de significações e subjetividades previamente estabelecidas, mas que não se precipitam na total ausência de contornos, na pura negação. O que não quer dizer que o *figural* seja um paradigma político, ou sequer artístico, de valoração e julgamento de novos modos “adequados” de criação. Da análise da pintura de Bacon, realizada por Deleuze, emerge um modo de afirmação da força do *caos* e do *acaso criadores*, não de seu poder de indeterminação, e menos ainda de sua domesticação. Aliás, a indeterminação total é também a acomodação das potências da vida e a cessação da criação.

Restaria saber a quem caberia a tarefa de promover a criação e a prudência, ou perguntar se não estaríamos diante de uma doutrina em que novas palavras de ordem seriam sugeridas a supostas vanguardas artísticas ou políticas. Isto é, poderíamos desconfiar de que a discussão sobre a necessidade da prudência na criação teria como pressuposto a instauração de sujeitos da transformação histórica bem determinados, a quem coubesse um programa “deleuziano” de ação coletiva organizada. Porém, não poderíamos nos ver mais distantes de tal hipótese do que na obra de Gilles Deleuze. Isto porque em nossa pesquisa se impõe de modo inexorável a descrença em sujeitos – individuais ou coletivos –, prontos e conscientes de sua identidade e de seus limites. A criação, a vida, a prudência inerentes à *diferenciação* não são programas pré-estabelecidos. Ao contrário, se há alguma prudência a se defender, esta se aplica ao cuidado com o nascimento de novas formas de vida (incluídas aí as obras de arte), em que estas possam se manter de pé com a máxima potência. Ou seja, não se trata, jamais, da afirmação de formas previamente estabelecidas, impostas, correspondam estas à condição para a realização de limitados possíveis, ou aos fundamentos para a reconhecimento de sujeitos da criação “senhores de si” ou de um destino provável. Tampouco falamos aqui de formas dominadas pela extensão, pela medida, pelo cálculo, mas de formas intensivas como a vida.

Neste sentido, ao fim deste trabalho nos parece que o choque de sensação, mencionado no início de nosso trajeto, nos atinge com novas intensidades. Ele vem pela força da criação como um acontecimento, como simulacro e fato aberrante, desguarnecendo-nos de qualquer previsão. Vem como a mais elevada potência do falso, a pura diferença. Mergulhamos ainda naquilo que é o porquê de este trabalho ter sido feito: a força da vida, a força da criação, a potência da filosofia da diferença. No início da dissertação, perguntamos: o que pode o encontro da filosofia deleuziana com a pintura de Francis Bacon? Esta é uma pergunta para não ter resposta definitiva, é antes um problema que tenta se colocar com a maior potência, de modo a que não desapareça. Mas por ser colocado, não abdica de produzir algumas soluções. Uma delas é que a criação é mais do que a negação da representação, é a

força da vida numa operação de permanente diferenciação, e mesmo a invenção de novas formas de vida. O encontro entre a filosofia de Deleuze e a arte de Bacon, enfim, nos orienta e nos faz afirmar, com Deleuze: “A vida é o processo da diferença”.<sup>341</sup>

Uma inconclusão é o que nos cabe, ao final. Fica a sensação de que a *liberdade* quer ser pensada e vivida. Talvez a maior liberdade: a liberdade de si, da crença no sujeito, dos clichês. E, trágica, talvez a mais audaciosa liberdade seja alguém criar a si mesmo como simulacro, como campo intensivo, como *corpo sem órgãos*, em pleno *caos da diferença*. Isto de tal modo que não faça mais sentido pensar que haja vida sem criação, ou que esta seja privilégio deste ou daquele tipo de atividade: que viver seja a vida a criar-se. Como? Puro devir.

---

<sup>341</sup> Idem. *Le Bergsonisme*, p. 92.

## REFERÊNCIAS

### OBRAS DE GILLES DELEUZE

- Cinéma 1 - L'image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- Cinéma 2 - L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- Critique et clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.
- Deux régimes de fous*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- Dialogues*, com Claire Parnet. Paris: Flammarion, 1977.
- Différence et répétition*. Paris: PUF, 1968.
- Empirisme et subjectivité - Essai sur la nature humaine selon Hume*. Paris: PUF, 1953.
- Foucault*. Paris: Les éditions de Minuit, 1986.
- Francis Bacon, logique de la sensation*, 2 vols. Paris: Éditions de la Différence, 1981.
- Kafka, pour une littérature mineure*, com Félix Guattari. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975.  
Trad. brasileira de Júlio Castañon Guimarães, Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- L'anti-Oedipe*, com Félix Guattari. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972. Trad. brasileira de Georges Lamazière, Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- La Philosophie critique de Kant - Doctrine des facultés*. Paris: PUF, 1963.
- Le Bergsonisme*. Paris: PUF, 1966.
- Le pli. Leibniz e le baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988. Trad. brasileira de Luiz B. L Orlandi, Campinas: Papirus, 2ª edição, 2000.
- Les cours de Gilles Deleuze*. Disponíveis na internet, arquivos consultados em abril de 2006, em: <http://www.webdeleuze.com/php/sommaire.html>.
- L'île déserte et autres textes*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.
- Logique du sens*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1969. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: P.U.F., 1988.
- Mille plateaux*, com Félix Guattari. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- Périclès et Verdi*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988.
- Pourparlers*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.
- Présentation de Sacher-Masoch - Le froid et le cruel*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967

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

*Qu'est-ce que la philosophie?*, com Félix Guattari. Paris: Les Éditions de Minuit, 1991.

*Spinoza – Philosophie pratique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1981.

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

“Un manifeste de moins”. In: *Superpositions*, com Carmelo Bene. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.

#### OBRAS SOBRE GILLES DELEUZE

AGAMBEN, Giorgio. “A imanência absoluta”, Trad. brasileira de Cláudio William Veloso, In: ALLIEZ, Eric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

ANTONIOLI, Manola. *Deleuze et l'histoire de la philosophie*. Paris: Ed. Kimé, 1998.

BADIOU, Alain. *Deleuze, la clameur de l'être*. Paris: Hachette, 1997. Trad. brasileira de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BAINS, Paul. “Subjectless subjectivities”. In: MASSUMI, Brian (org.). *A shock to thought: expressions after Deleuze and Guattari (Philosophy & cultural studies)*. Nova York: Routledge, 2002.

BOGUE, Ronald. *Deleuze on music, painting, and the arts*. Nova York: Routledge, 2003.

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

COLEBROOK, Claire. *Understanding Deleuze*. Melbourne: Allen & Unwin, 2003.

CUNHA, Maria Helena Lisboa da. “Kafka, por uma literatura menor”. In VASCONCELLOS, Jorge e FRAGOSO, Emanuel Ângelo da Rocha (orgs.). *Gilles Deleuze: imagens de um filósofo da imanência*. Londrina:UEL, 1997.

GUALANDI, Alberto. *Deleuze*. Trad. brasileira de Danielle Ortiz Blanchard. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

HARDT, Michael. *Gilles Deleuze – an apprenticeship in philosophy*. Minnesota: Regents of University of Minnesota, 1993. Trad. brasileira de Sueli Cavendish. São Paulo: Ed. 34, 1996.

LINS, Daniel. *Juízo e verdade em Deleuze*. São Paulo: Annablume, 2004.

LISBOA, Ivair Coelho. Apresentação do “Curso de Filosofia e Arquitetura”. Disponível na internet, arquivos consultados em abril de 2006, em: <http://nossacasa.net/arqu/texto.asp?texto=59#inicio>.

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

PALBERT, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado: imagens do tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. “Existe uma estética deleuziana?”, Trad. brasileira de Paulo Nunes, In: ALLIEZ, Eric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

SCHÖPKE, Regina. *Por uma filosofia da diferença*. São Paulo: Contraponto/EDUSP, 2004.

ULPIANO, Cláudio. “A imanência é precisamente a vertigem filosófica, inseparável do conceito de expressão”. In VASCONCELLOS, Jorge e FRAGOSO, Emanuel Ângelo da Rocha (orgs.). *Gilles Deleuze: imagens de um filósofo da imanência*. Londrina: UEL, 1997.

ULPIANO, Cláudio. “O pensamento de Deleuze ou a grande aventura do espírito”. Tese (Doutorado em Filosofia). Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

## OBRAS DE FILOSOFIA EM GERAL

BERGSON, Henri. *Matière et mémoire*. Paris: PUF, 1939. Trad. brasileira de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

\_\_\_\_\_. *L'Évolution créatrice*. Trad. brasileira de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. brasileira e org. de Roberto Machado. São Paulo: Graal, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Um diálogo sobre os prazeres do sexo; Nietzsche, Freud e Marx; e Theatrum philosophicum*. Trad. brasileira de Jorge Lima Barreto e Maria Cristina G. Cupertino. São Paulo: Landy, 2005.

HUME, David. *Tratado da natureza humana*. Trad. brasileira de Deborah Danowski. São Paulo: UNESP, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Trad. brasileira de José Arthur Gianotti e Armando Mora D'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus*. Trad. brasileira de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SIMONDON, Gilbert. *L'individu et sa genèse physico-biologique*. Grenoble: Éd. Jérôme Millon, 1995.

#### OBRAS DE E SOBRE FRANCIS BACON

BACON, Francis. *Entretiens avec Michel Archimbaud*. Paris: Gallimard, 1996.

BACON, Francis e SYLVESTER, David. *The brutality of fact*. Trad. brasileira de Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 1992.

DOMINO, Christophe. *Bacon, monstre de peinture*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.

FICACCI, Luigi. *Bacon*. São Paulo : Taschen do Brasil, 2004.

#### OBRAS DE TEORIA E HISTÓRIA DA ARTE.

EMMERLING, Leonhard. *Pollock*. São Paulo: Taschen do Brasil, 2004.

JAFFÉ, Hans L.-C. *Mondrian*. Paris: Cercle D'Art, 1970.

NAMUTH, Hans. *L'atelier de Jackson Pollock*. Paris: Macula, 1978.

WORRINGER, Wilhelm. *A arte gótica*. Trad. portuguesa de Isabel Braga. Lisboa: Edições 70, 1992.

**BIBLIOGRAFIA.**

GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Trad. brasileira de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?*. Trad. brasileira de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2005.

LISBOA DA CUNHA, Maria Helena. *Nietzsche, espírito artístico*. Londrina: Ed. CEFIL, 2003.

LYOTARD, Jean-François. *Discours, figure*. Paris : Kincksieck, 1971.

ROLNIK, Suely. “Novas figuras do caos”. In: SANTAELLA, Lucia e VIEIRA, Jorge A. (orgs.). *Caos e ordem na filosofia e nas ciências*. São Paulo: Face e Fapesp, 1999.

RUELLE, David. *Acaso e caos*. Trad. brasileira de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: UNESP, 1993.

SERVIEN, Pius. *Hasard et probabilités*. Disponível para carga na internet, arquivo carregado em abril de 2005, em: <http://www.vigdor.com/index.html>.