

com realidade plena, aspirando à atualidade. Se por um lado a “realização” é uma relação entre o possível e o real, mediada por um “bit” lógico do tipo, ou possível ou real. Por outro, na “atualização”, as virtualidades estão muito mais ligadas à velocidade, maior ou menor, através da qual se desenvolvem rumo à atualidade. A realização é salto, a atualização é processo.

[...] o possível e o virtual se distinguem ainda porque um remete à forma de identidade no conceito, ao passo que o outro designa uma multiplicidade pura na Idéia, que exclui radicalmente o idêntico como condição prévia. Enfim, na medida em que o possível se propõe à "realização", ele próprio é concebido como a imagem do real, e o real como a semelhança do possível. Eis por que se comprehende tão pouco o que a existência acrescenta ao conceito, duplicando o semelhante pelo semelhante. É esta a tara do possível, tara que o denuncia como produzido depois, fabricado retroativamente, feito à imagem daquilo a que ele se assemelha. A atualização do virtual, ao contrário, sempre se faz por diferença, divergência ou diferenciação. A atualização rompe tanto com a semelhança como processo quanto com a identidade como princípio. (DELEUZE, 2000A, p. 191).

Para ultrapassar as dificuldades do processo de realização de um possível tomado isoladamente, processo bruto segundo Deleuze, Leibniz formula o conceito de compossível, que é uma relação de conjunto entre as possibilidades. Com isto ele desloca a análise lógica para a compatibilidade entre as infinitas possibilidades. Assim, a existência passa a ser analisada como um conjunto máximo de possibilidades que não se contradizendo mutuamente, formam um mundo possível. As consequências deste pensamento levam este filósofo a teorizar que infinitos mundos são possíveis no entendimento divino, porém dentre estes, Deus escolhe, segundo sua natureza de perfeição, o melhor dos mundos, como o mais complexo e variável dentre todos os possíveis. Nesta noção de compossibilidade, enquanto harmonia entre os possíveis, as verdades de essência ou de fato, seguem um princípio de continuidade onde toda possibilidade participa da composição do mundo e as suas diferenças tendem, no limite, a se desvanecer. “A extraordinária noção de compossibilidade se define, pois, como um *continuum* de singularidades, a continuidade tendo por critério ideal a convergência das séries.” (DELEUZE, 2000B, p. 115).

Esta idéia de compossibilidade refere-se ao processo de realização, pois, todo possível prescindido da existência, tem em sua natureza a tendência para passar à realidade. Porém, os possíveis não passam à existência isoladamente, este processo é feito em conjunto com todos os outros possíveis. Esta passagem segue um princípio de não-exclusão, ou melhor, de compossibilidade entre todos os possíveis que efetivamente passam à existência.

O extraordinário mundo leibniziano coloca-nos em presença de um contínuo ideal. Segundo Leibniz, essa continuidade de modo algum se define pela homogeneidade, mas pela coexistência de todas as variações de relações diferenciais e distribuições

de singularidades que lhes correspondem. O estado desse mundo é bem exprimido nas imagens do rumor, do oceano, do moinho dágua, do desfalecimento ou mesmo da embriaguez, imagens que dão o testemunho de um fundo dionisíaco retumbante sob essa filosofia aparentemente apolínea. (DELEUZE, 2004, p. 62).

Para Leibniz, um mundo é constituído com a condição de que as séries sejam convergentes. Uma infinidade de singularidades selecionadas por convergência e o indivíduo seria um conjunto finito destas singularidades combinadas dentro de um corpo que as encarna, como um círculo de convergência em torno do qual se forma um mundo. Assim, um indivíduo não é separável de um mundo que ele habita. É nele que as singularidades efetuam-se, encarnam-se em um corpo, ou seja, expressam-se. Daí a célebre fórmula leibniziana: toda mònada individual exprime o mundo. A expressão não pode ser compreendida como simples inherência dos predicados de um indivíduo que se expressa. O compossível está relacionado com a natureza do possível em passar à existência. Entretanto, esta tendência à existência do possível não pode acontecer de forma autônoma, em razão de si mesmo, mas somente na relação com o conjunto infinito de todos os possíveis. Assim, serão compossíveis os conjuntos de possíveis que passam à existência sem se contradizerem, ou seja, sem se excluírem mutuamente. Daí Leibniz conceitua a reciprocidade, a inclusão e as verdades analíticas.

A inclusão em Leibniz refere-se à sua teoria de que em toda proposição verdadeira, o predicado deve estar incluído no sujeito, ou pelo menos ter entre eles uma reciprocidade. Um sujeito individual apresenta de saída todos os seus predicados como incluídos em sua natureza. O pecado de Adão está incluído na noção de Adão. A inclusão tem uma condição de clausura ou de fechamento que se dá em torno de um ponto de vista, que se apresenta como uma alma ou sujeito. A alma apreende o mundo sob seu ponto de vista, este ponto é a inflexão. "A inflexão é uma idealidade ou virtualidade que só existe atualmente na alma que a envolve." (DELEUZE, 1991, p. 44). O movimento da inclusão vai da inflexão à inclusão.

Mònada é o nome escolhido por Leibniz para a alma ou sujeito enquanto ponto metafísico. Ela se refere a uma noção plenamente individual envolvida por uma infinidade de outras noções individualizadas cada qual guardando seu ponto de vista irredutível do mundo. Estas mantém um acordo ou harmonia entre todos os pontos de vistas singulares sobre o mundo que habitam. Os pontos de vistas são diferentes, mas, dizem de um mesmo mundo. Toda a série infinita das inflexões é o mundo e o mundo está totalmente incluído em cada alma sob um ponto de vista. Se cada mònada, enquanto indivíduo inclui toda a série do mundo, entretanto, só expressa claramente uma pequena região, o resto da série se esvai em

um ruído de fundo. Assim, a mònada “[...] expressa o mundo inteiro, mas não o faz sem expressar mais claramente uma pequena região do mundo, ‘um departamento’, um bairro da cidade, uma seqüência finita.” (DELEUZE, 1991, p. 48). Duas almas mesmo que infinitamente próximas não têm a mesma visão ou o mesmo compartimento. O importante é ressaltar que a infinidade dos indivíduos advém da noção primeira de um mundo, primeiro Deus criou o mundo no qual Adão pecou, e então um Adão-pecador que inclui em si a noção do mundo dentro do qual foi criado. Vai-se do mundo ao sujeito fazendo com que o mundo exista somente nos próprios sujeitos, mas, os sujeitos vão se reportar ao mundo em que foram criados. Deus cria o mundo e um Adão para pecar neste mundo criado.

Dado que o mundo está na mònada, cada uma inclui toda a série dos estados do mundo; mas, dado que a mònada é para o mundo, nenhum contém claramente a “razão” da série, da qual todas elas resultam e que lhes permanece exterior como o princípio do seu acordo. (DELEUZE, 1991, p. 50).

É preciso colocar o mundo no sujeito para que o sujeito seja para o mundo, assim, é a clausura como condição do ser para o mundo. “A alma é expressão do mundo (atualidade), mas porque o mundo é o expresso pela alma (virtualidade).” (DELEUZE, 1991, p. 51). A expressão é composta por uma região clara, distinta sobre um fundo obscuro e sombrio. É deste fundo sombrio que a alma tira toda expressão do mundo, daí sua condição de clausura. O interior da mònada comporta uma série que vai do claro ao escuro, a região distinta onde ela expressa claramente o mundo e o fundo sombrio onde os contornos do mundo expresso se esvaem.

Um indivíduo em Leibniz se expressa no mundo enquanto círculo de convergência de uma série infinita. Por outro lado, a própria formação do mundo se dá em torno de indivíduos que o ocupam. Para ele, a efetuação do mundo é ao mesmo tempo coletiva e individual. Um mundo é criado a partir de um conjunto compossível e as mònadas se expressam como ponto de vista único. Deus cria um mundo compossível com o pecado de Adão e, ao mesmo tempo, um adão-pecador é inseparável do mundo no qual seu pecado será expresso em convergência com todas as séries constituintes deste mundo compossível. Um Adão-pecador expressa seu pecado em continuidade com uma Eva-tentadora e uma serpente que lhe oferece a maçã.

Para entendermos os mecanismos da síntese dos mundos possíveis em Leibniz, é preciso compreender a relação entre a mònada e a compossibilidade. A Mònada expressa o mundo a partir de seu ponto de vista, uma porção clara e distinta que se esvanece a medida que se afasta de seu centro. A compossibilidade rege a gênese de um mundo no qual somente

passam à existência, possíveis compatíveis entre si. O importante é perceber que para Leibniz, Deus cria primeiro o mundo onde uma mònada poderá se expressar. Mas, ao mesmo tempo, o mundo não existe fora da expressão das mònadas, são elas que exprimem o mundo. "O mundo exprimido preexiste virtualmente às individualidades expressivas, mas não existe atualmente fora dessas individualidades que o exprimem de próximo em próximo." (DELEUZE, 2004, p. 62). A efetuação é assegurada pela expressão individual de cada mònada no mundo e a compossibilidade pela continuidade da expressão do conjunto das mònadas que juntas expressam claramente a série infinita do mundo.

O primeiro nível de efetuação produz correlativamente mundos individuados e eu individuais que povoam cada um destes mundos. Os indivíduos se constituem na vizinhança de singularidades que eles envolvem; e exprimem mundos como círculos de convergência das séries dependendo destas singularidades. Na medida em que o expresso não existe fora de suas expressões, isto é, fora dos indivíduos que o exprimem, o mundo é realmente o "pertencer" do sujeito, o acontecimento se tornou predicado, predicado analítico de um sujeito. *Verdejar* indica uma singularidade-acontecimento na vizinhança da qual a árvore se constitui; ou *pecar*, na vizinhança da qual Adão se constitui; mas *ser verde*, *ser pecador*, são agora os predicados analíticos de sujeitos constituídos, a árvore e Adão. (DELEUZE, 2000B, p. 115).

Deleuze entende que certo caráter imediato ao predicado deve ser reconhecido, pois, para ele "[...] uma rosa não é vermelha sem ter o vermelho desta rosa." (DELEUZE, 2000B, p. 116). Isto denota que mesmo quando não se determina um predicado não quer dizer que ele adquira uma determinação mais geral. O que aparece é uma estrutura que pode ser preenchida, mas, para que isso ocorra, é necessário, de saída, a existência de um sujeito, tal qual o *vermelho da rosa*, que servirá de predicado para o sujeito rosa.

Os predicados analíticos não implicam ainda nenhuma consideração lógica de gêneros ou de espécies, de propriedades nem de classes, mas implica somente a estrutura e a diversidade físicas atuais que os tornam possíveis nas misturas dos corpos. (DELEUZE, 2000B, p. 116).

A determinação de predicados analíticos para os indivíduos leva ao aparecimento de generalidades na medida em que os predicados servem de sujeitos para outro predicado. Porém, se os predicados não adquirem uma determinação mais geral em um nível superior, não implicando gêneros ou espécies, propriedades ou classes, como se apresenta a noção indeterminada de objetos que se revelam em mundos divergentes? Deleuze distingue no sistema de Leibniz, três seleções diferentes: a primeira se refere à regra de compossibilidade que produz um mundo por convergência; a segunda é aquela que trata as mònadas como indivíduos completos, mesmo com seu fundo obscuro de indeterminação; e finalmente uma terceira que revela elementos incompletos, ambíguos, comuns a vários mundos e aos

indivíduos correspondentes. Os últimos referem-se àqueles manifestados entre séries divergentes ou entre mundos incompossíveis. Eles apontam para uma indeterminação comum a vários mundos, uma essência autônoma do mundo em que se expressa.

É somente quando alguma coisa é identificada entre séries divergentes, entre mundos incompossíveis, que um objeto = X aparece, transcendendo os mundos individuados ao mesmo tempo que o Ego que o pensa transcende os indivíduos mundanos, dando desde então ao mundo um novo valor em face do novo valor do sujeito que se funda. (DELEUZE, 2000B, p. 116).

Para Deleuze, esta coisa comum presente entre mundos incompossíveis aparece devido às características do problema, do acontecimento e das singularidades. O problema relaciona-se às condições que constituem sendo que estas se referem à indeterminação superior e positiva. O acontecimento que tem por natureza dividir-se sem cessar e reunir-se em um só e mesmo Acontecimento. Finalmente, os pontos singulares que se distribuem a partir de figuras móveis que se comunicam. Isto faz com que todas as jogadas sejam como uma única, e cada lançar se apresente como uma multiplicidade.

É preciso, pois, conceber que os mundos incompossíveis, apesar de sua incompossibilidade, comportam alguma coisa em comum e de objetivamente comum que representa o signo ambíguo do elemento genético com relação ao qual, vários mundos aparecem como casos de solução para um mesmo problema (todos os lances, resultados para um mesmo lance). Nestes mundos há, pois, por exemplo, um Adão objetivamente indeterminado, isto é, positivamente definido por algumas singularidades somente, que podem se combinar e se completar de maneira muito diferente em diferentes mundos (ser o primeiro homem, viver em um jardim, fazer nascer uma mulher de si, etc.). (DELEUZE, 2000B, p. 117).

É importante deixar claro que o incompossível e o compossível não são sinônimos de contraditório e não contraditório. Estes conceitos referem-se, respectivamente à divergência e convergência das séries dos possíveis constituintes de um mundo. A convergência das séries define um mundo compossível e, quanto maior o conjunto de continuidade entre as vizinhanças das singularidades, tanto mais perfeito, ou mais compossível este mundo será. O melhor mundo, o mais perfeito, é aquele que detém o maior e mais variado conjunto de singularidades possíveis que convergem para um mundo real. Por outro lado, a incompossibilidade surge, na medida em que, uma descontinuidade entre os mundos se apresenta. Um conjunto de séries convergentes forma um mundo, mas, quando este conjunto diverge em relação ao outro, ergue-se uma incompossibilidade. O incompossível aparece na divergência entre os mundos e a compossibilidade na convergência entre as séries de um mesmo mundo. Compreendemos como dentro de um conjunto de séries compossível formam-se as essências individuais ou mônadas, como pontos singulares que

expressam o mundo do qual participam. Entretanto, quando tomamos a relação entre mundos incompossíveis, aparece uma nova noção de uma essência individual vaga.

Não nos encontramos mais diante de um mundo individuado constituído por singularidades já fixas e organizadas em séries convergentes, nem diante de indivíduos determinados que exprimem este mundo. Encontramo-nos agora diante do ponto aleatório dos pontos singulares, diante do signo ambíguo das singularidades, ou antes diante do que representa este signo e que vale para vários desses mundos e, no limite, para todos, para além de suas divergências e dos indivíduos que o povoam. Há pois um "Adão vago", isto é, vagabundo, nômade, um Adão = X, comum a vários mundos. [...]. No limite, uma qualquer coisa = X comum a todos os mundos. Todos os objetos = X são pessoas. (DELEUZE, 2000B, p. 119)

Estas essências individuais vagas ou pessoas, não são ainda indivíduos atuais, porém, mantém uma identidade, um nome próprio que garante sua singularidade. Deleuze observa o surgimento destes "objetos = X", absolutamente vagos, mas, ainda assim, individuais. Ele entende que estas essências vagas surgem no encontro de duas séries incompossíveis: existe um Adão vago que se refere tanto àquele que será inserido na série do mundo onde vai pecar, quanto na série do mundo onde não vai pecar. Este Adão paradoxal guarda dentro de si dois possíveis absolutamente contraditórios e sua morada é a fenda descontínua que se abre entre estes dois mundos incompossíveis.

Escher apresenta muito bem vários conceitos expostos até aqui. Ele produz mundos compossíveis onde cada possível se encaixa em sua vizinhança; através da topologia e da divisão do tempo Escher mostra a evolução enquanto fenômeno que se desenrola do genérico ao singular; tudo sendo apresentado de forma confortável e didática. Ele é um artista cujo pensamento é atormentado pela diferença, pelo paradoxo, pelo espanto, entretanto, está sempre encontrando uma maneira de apresentar racionalmente estes problemas. Podemos ver a seguir como ele consegue ligar estados opostos, dia e noite, céu e terra, de uma maneira suave e que absorve a diferença entre eles de maneira tão verossímil que os faz parecer a mesma coisa.

Quando colocamos lado a lado as obras de Escher e Magritte sobre o mesmo tema, notamos como estes artistas interpretam a realidade de maneiras completamente diferentes. Enquanto Magritte, com seu "O Império das Luzes II" (1954), adota uma passagem bruta entre os dois pontos extremos do ciclo, indo do dia à noite e vice-versa em um único movimento, Escher por outro lado, utiliza uma série de aproximações. O efeito produzido por ele, em seu "Dia e Noite" (1938), é o de uma passagem gradual entre os dois extremos da série. O dia avança gradualmente em direção à noite e vice-versa. Provocando sobre o olhar do espectador uma condução no ritmo da abordagem da obra. Magritte salta de

forma descontínua, Escher percorre uma série buscando a continuidade. Os dois artistas pretendem representar a convivência dos contrários, entretanto, Escher traduz o ciclo diário em quatro etapas (dia, anoitecer, noite, amanhecer), ao passo que Magritte reconhece apenas duas (dia e noite).

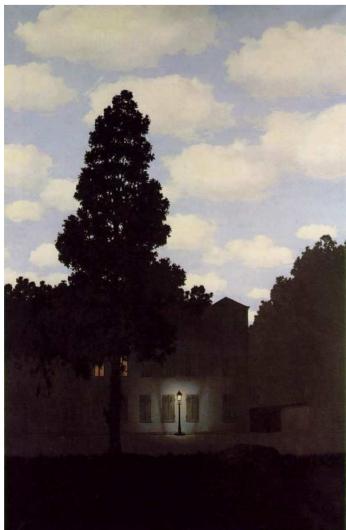
A maneira como Escher apresenta suas idéias, buscando exibir um caminho lógico para ligar duas realidades tão distintas é, de fato, uma ocupação dada à razão para que a obra possa levar o fruidor a habitar uma porção de espaço impossível. Enquanto esta segue por uma trilha segura, o espírito avança sobre um terreno desconhecido, e quando a razão percebe o labirinto pelo qual foi capturada, nasce um afeto no prazer desta descoberta. Encantar a razão fazendo-a se apaixonar por enigmas supostamente solucionáveis. Distraí-la para que o fundo irracional venha à tona, mesmo que por um breve instante. Esta é a intenção de Escher produzir afetos, fazer surgir um pensamento na forma de uma intensidade.

Pela evocação simultânea de dia e noite, Magritte procura surpreender e encantar. Surpreende, porque é impossível. Quando Escher apresenta Dia e noite ou O sol e Lua faz isso também para surpreender... mas exatamente porque é possível. Ele surpreende e encanta simplesmente, porque há nele um sopro do impossível. Mas surpreende ainda mais porque Escher encontrou um meio, uma composição lógica absolutamente concludente, que torna possível o impossível (ERNST, 2007, p. 69).

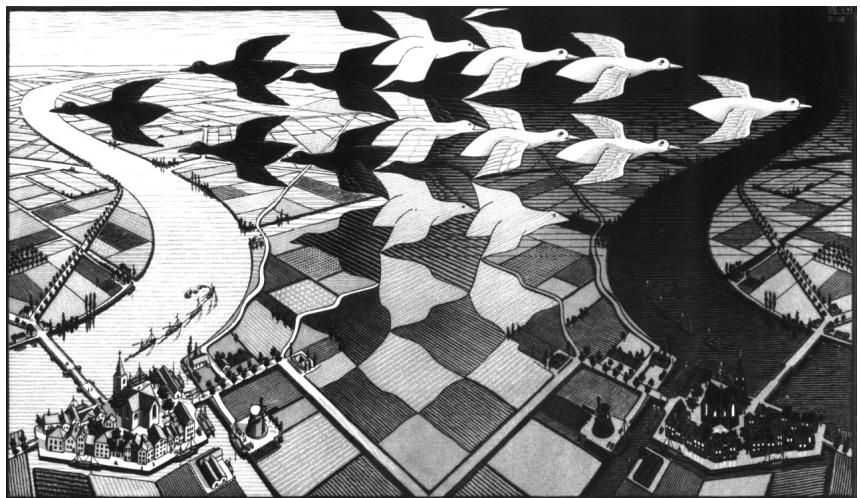
Este processo de apresentação dos estágios intermediários entre dois estados ou realidades, além de oferecer um conforto para a razão, descobre uma realidade mais profunda das coisas. Cada estado só se presentifica mediante uma concessão do outro que se deixa transformar: dia em noite, claro em escuro, losangos em aves. Isto denota que, em última instância, ambos são a mesma realidade, pois carregam obscuramente o outro. Mas, além disso, com a apresentação do artista de várias etapas da passagem, Escher pode libertar o tempo. Um quadro como um filme. Movimento e metamorfose livres se desenvolvendo fluidamente. Ao contrário, Magritte aprisiona o tempo em um instante, sua obra trás consigo a marca do impossível e por mais que se esforce, não consegue se livrar dela. Enquanto Magritte salta, Escher flui.

A opção de Magritte pela convivência destes contrários de forma tão contrastante, pode ser traduzida pela convivência de dois possíveis incompossíveis. Tomados isoladamente são perfeitamente possíveis, entretanto, em conjunto, não o são. É a incompossibilidade bruta produzindo a estética surreal. Ao se deparar com “O império das Luzes II” é fácil exclamar: isto é impossível! O quadro de Magritte é inverossímil, e nos parece que esta era realmente sua intenção. Ele opta por representar a passagem colocando dois planos sobrepostos. No primeiro plano, a noite, representando o aqui e agora; no segundo, o dia aproxima-se, já

totalmente formado, para substituí-la. A sobreposição dos planos impede ao observador medir a distância. Nenhum elemento indica quanto falta para o dia, somente sua aproximação é representada. A passagem entre os dois é contraída em um instante, é um salto de “realização”, relação bruta entre dois possíveis, enfim, representação da incompossibilidade de forma evidente.



O império das luzes II
(MAGRITTE;1954)



Dia e Noite (ESCHER; 1938).

FIGURA 16. – O descontínuo e a continuidade.

A abordagem de Escher é completamente diferente. Seu intuito é fundar a continuidade entre o dia e a noite. Ele comprehende que este ciclo natural é um desenrolar suave, de modo que, mesmo o dia totalmente claro guarda um pouco da escuridão da noite. A percepção de Escher desta série contínua entre dois extremos remete ao conceito de duração, tal como pensado por Bergson. O ciclo dia-noite é uma duração com os dois elementos sempre presentes. Sua expressão artística representa a duração se desenvolvendo no espaço-tempo de quatro dimensões, pois, só neste âmbito complexo ela poderia se manifestar. É a continuidade se desenrolando como dia penetrado nas dobras da noite. Ao tratar os dois componentes do ciclo como séries, Escher retrata a mútua convergência destas. O dia caminha em direção à noite. A noite caminha em direção ao dia.

Escher opta por um plano longitudinal para retratar este ciclo e, assim, representar todos os momentos entre os extremos, dia e noite. Escher apresenta a incompossibilidade entre estes contrários como uma ilusão. De fato, o dia e a noite não podem conviver simultaneamente, no tempo presente, mas quando tomados de um ponto de vista, mais abrangente, os dois extremos são partes de um processo. Ele mostra que sempre é dia e noite ao mesmo tempo, e que a oposição dos contrários é ilusória. A noite é o barulho de fundo do

dia. “Dia e noite” é uma obra verossímil. E, assim como o problema da semente é virar árvore, o problema do dia é caminhar para noite, como entardecer único, singular. Nesta mesma obra, Escher estabeleceu uma conexão entre o céu e a terra. A liberdade das aves brotando dos campos cultivados. A terra se erguendo em direção ao céu, mas, ao mesmo tempo, o céu se fixando na terra.

Nas obras de Escher a distância entre dois pólos é apresentada sempre como esta evolução criadora e suas diversas fases interpenetradas. Vai-se de um estágio ao outro suavemente, o que é bem diferente da relação bruta e descontínua de Magritte. Em outras obras dele encontramos o mesmo processo, porém, nestas, Escher mostra a evolução que se atualiza nos infinitos entes singulares. Cada singularidade uma existência única.



ESCHER, Borboletas, 1950



ESCHER, Liberação, 1955

FIGURA 17 – Atualização de singularidades.

Trata-se do ser da diferença, como disse Deleuze, pois, só ela é capaz de produzir a diversidade do singular. Neste movimento toda a diversidade é produzida na equivocidade do ser unívoco. Escher carrega consigo este conceito, indo do indiferenciado ao singular, ele produz uma infinidade de aves ou borboletas únicas, cada uma com sua autonomia. E, ao mesmo tempo, ele mostra como um modelo é uma explicação muito grosseira para a diversidade. Os indivíduos não são cópias do modelo ideal, mas o movimento de

diferenciação produzindo o novo, singular, individual. Em níveis mais gerais qualquer modelo se esvai no indiferenciado.

Quando investigamos estas obras, encontramos uma continuidade confortável em Escher e um salto bruto inverossímil em Magritte. Entretanto, precisamos tomar muito cuidado neste estudo. Escher mostra um processo que, através da diferenciação, é capaz de produzir a diversidade do singular. Ele decompõe suas fases, acompanha seu desenrolar, caminha do amorfo ao indivíduo. Tudo dentro de uma ordem orgânica e harmoniosa. Os inúmeros estágios do processo são apresentados dentro do tempo. O ilimitado se faz limitado; o limitado se torna geométrico, o geométrico se transforma em figura; a figura se conforma à classe; e finalmente, o indivíduo se destaca dentro da classe afirmando sua singularidade. Na verdade, com este esquema, Escher está absorvendo a diferença pura. A diferença aparece no indivíduo quando este afirma sua singularidade diante de todos os outros, neste mecanismo a diferença aparece como alteridade. À medida que avança para níveis mais genéricos, a diferença é absorvida pela classe e, finalmente, desaparece completamente na matéria bruta, no *continuum* indiferenciado. A essência do modelo não está diante dos olhos comuns, assim, ela se encaixa no esquema platônico onde precisa ser revelada. A essência só poderia ser alcançada pelo olhar treinado do filósofo. Mesmo que perdida na forma genérica, Escher ainda assim pretende formar uma imagem desta generalidade. O incompossível se torna compossível; a velocidade do simulacro é reduzida; a realidade aparece como um processo ordenado e racional; a compossibilidade é assegurada na medida em que os singulares se conformam ao todo. Em nenhum momento Escher viola a não-contradição, todos os indivíduos são possíveis, todo o quadro é possível, a figura do tempo repartido distribuiu a diferença através das diversas etapas do processo.

Magritte, por outro lado, não absorveu a diferença. Ele ergueu um paradoxo, uma incompossibilidade insuperável. As forças do simulacro estão empurrando em dois sentidos ao mesmo tempo afirmando esta gênese da contradição. É inverossímil, impossível, contraditório. O tempo não é repartido para se apresentar a passagem do dia para a noite. Magritte apresenta o passado e o futuro ao mesmo tempo. O esquema conceitual platônico não é suficiente para absorver este mecanismo. Não há nenhuma imagem possível do elemento incompossível, este nem mesmo pode ser reduzido a uma massa amorfa. Sobre “Império das Luzes”, a filosofia da representação só pode exclamar: isto é impossível!

Para superarmos estas dificuldades precisamos compreender que o virtual e o atual têm existência real. O virtual se atualiza, é realmente um processo, tal como Escher entende, entretanto, o virtual não é uma massa amorfa. O virtual tem existência, o que ele

carece é de atualidade. O virtual e o atual são duas metades da realidade, são ambos reais, são presentes, porém, o atual já é de fato, e o virtual não. O virtual é a diferença pura.

Em suma, Magritte denuncia a diferença, porém, ao apresentar dois extremos possíveis e opostos instaura uma contradição. Ele mostra o processo de realização, o salto bruto entre dois possíveis distintos. Ao apresentá-los simultaneamente, ele não fragmenta o tempo e a contradição aparece. Magritte produz um mundo incompossível. Escher, por outro lado, apresenta o mundo enquanto processo harmônico, entretanto, ele o faz absorvendo a diferença pura. Escher fragmenta o tempo em diversos presentes possíveis, assim, ele apresenta as inúmeras fases que vão formatar o indivíduo. Este movimento distribui a contradição diluindo-a. Finalmente, entendemos que o problema de Magritte é denunciar os limites da representação apresentando uma diferença insuperável. Já o problema de Escher é tornar a representação infinita através da absorção da diferença.

Até aqui, os esforços de Escher foram suficientes para superar a distância entre o dia e a noite, apresentar o processo de aparecimento do indivíduo, formar conjuntos compostos de possibilidades infinitas, enfim, ele foi capaz de absorver a diferença pura dentro de um mundo harmônico, compostível e com a máxima continuidade. Mas, não foram somente estas suas aventuras, Escher não recuou diante da relação entre mundos incompossíveis. Ele encontrou uma maneira de absorver a descontinuidade entre duas séries incompossíveis.

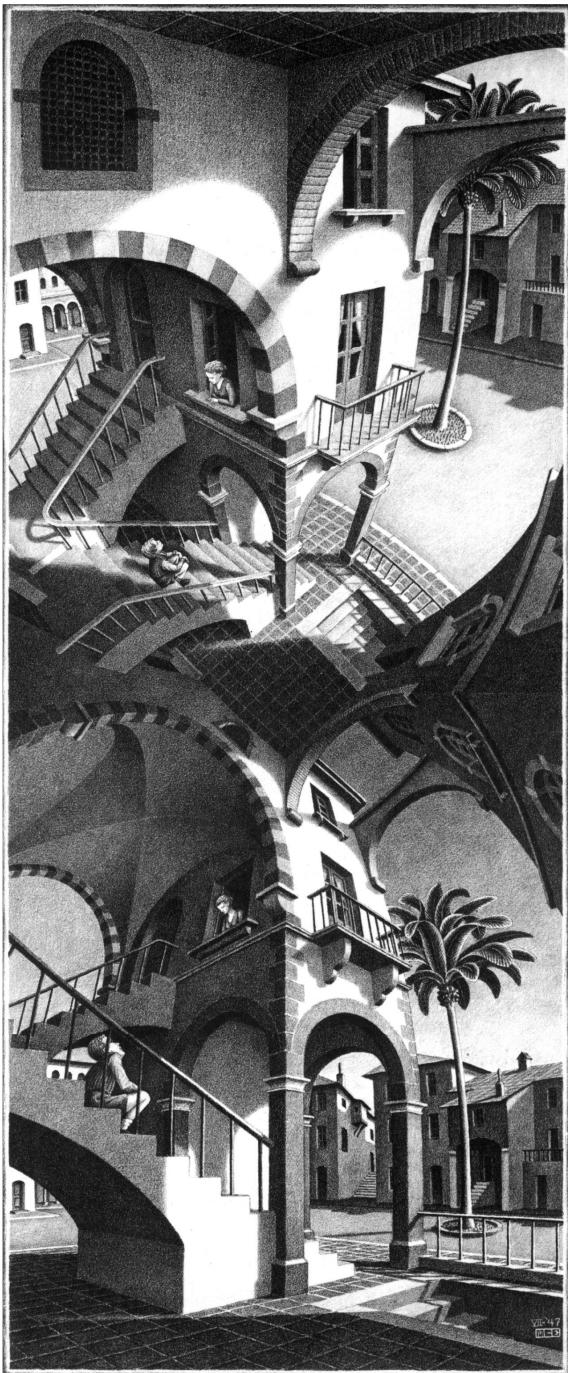
A compostibilidade está ligada à continuidade, pelo menos na concepção deleuzeana. Quanto mais compostível um mundo maior a continuidade apresentada pelo conjunto. Duas séries incompossíveis fundam uma descontinuidade. Dois mundos incompossíveis são descontínuos, necessariamente há um salto, um abismo na fronteira entre eles. Entretanto, o pensamento de Escher foi capaz de ultrapassar esta descontinuidade. Ele criou uma continuidade entre elementos descontínuos, fazendo convergir pontos, outrora separados, em um mesmo ou em vários mundos. Uma compostibilidade de incompossíveis.

A possibilidade de se construir diversas geometrias abriu o precedente para que Escher pudesse desenvolver sistemas geométricos compatíveis com suas necessidades estéticas. Esta abertura foi explorada de forma muito criativa. Estudando as regras de projeção dentro do espaço euclidiano, ele subverteu, por exemplo, aquela que demarca o Zenith e o Nadir fazendo-os convergir dentro da perspectiva para um mesmo ponto. Na obra “Em cima e embaixo” de 1947, Escher força a coincidência dos pólos superiores e inferiores do espaço. O resultado é uma distorção surpreendente, o ponto de vista é multiplicado e contemplamos a paisagem de dois lugares simultaneamente.

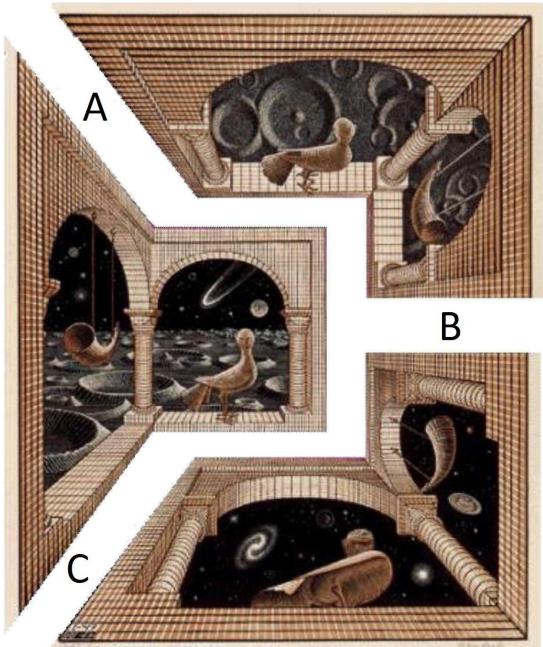
Vermos dois mundos diferentes num único lugar e ao mesmo tempo, suscita uma sensação de feitiço. Isso é impossível; onde está um corpo, não pode estar outro. Temos de inventar uma nova palavra para esta impossibilidade - simultópica, ou descrevê-la: a ocupação, ao mesmo tempo, do mesmo lugar. Só um artista nos pode dar esta ilusão e através dela nos proporcionar uma sensação tão peculiar, uma experiência de um sentido absolutamente novo (ERNST, 2007, p. 77).

O que a simultópica nos dá são diferentes visões possíveis simultaneamente. Cada visão representa um ponto de vista de uma mônada, dado através de sua posição dentro da série do mundo no qual se atualizou. Cada ponto de vista é a representação da visão que a mônada tem de seu mundo. Isto é facilmente notável nestas obras do Escher, mas, não foi a multiplicação de vistas a responsável pelo efeito surpreendente. Entendemos que o espanto se dá quando percebemos que um mesmo ponto, ou mônada, ocupou lugares diferentes dentro do mesmo mundo. Na obra “Em cima e embaixo” temos duas visões de um mundo. Uma escada, uma sacada e um namoro entre um casal. Uma série perfeitamente compossível vista de dois pontos de vista diferentes. O problema é que um ponto se atualizou no mundo com duas funções diferentes. Um ponto possível poderia se tornar o Nadir, polo inferior do espaço. Um outro possível ponto poderia se tornar o Zenith, polo superior do espaço. Entretanto, Escher apresentou a coincidência destes dois possíveis, fazendo “Zenith = Nadir”. Em nosso entendimento aqui encontramos uma aproximação entre Deleuze e Escher. Quando um ponto é Zenith e Nadir ao mesmo tempo, ele afirma as duas possibilidades simultaneamente sem abrir mão de uma em favor da outra. As duas expressões possíveis são afirmadas para a mesma mônada, assim, ela se torna uma essência vaga existente na fissura do incompossível. Este ponto encontrado por Escher é um daqueles objetos = X, nômades, vagos que Deleuze entende surgir no limite entre dois mundos incompossíveis. É um lançar de dados afirmando todas as possibilidades ao mesmo tempo.

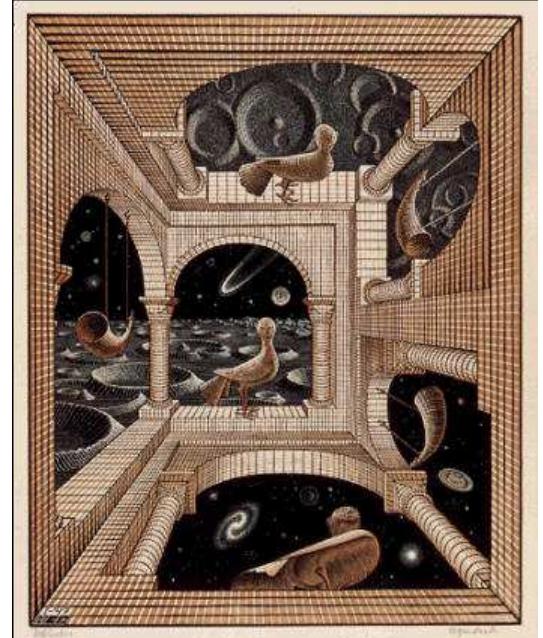
Numa outra interpretação podemos dizer que dois mundos surgiram e assim garantir que uma contradição não foi atualizada. Em dois mundos diferentes a mesma mônada se expressou, em um como Zenith e em outro como Nadir. Um ponto que ao tomar sua posição dentro da série do mundo, se expressou compossivelmente com aquele mundo. Entretanto, ao duplicar as séries tornamos um atual e outro apenas possível, mas, não é o que ocorre nestas produções artísticas. Escher apresenta a convergência entre dois mundos possíveis e, no limite, uma mônada se torna Zenith-Nadir. Este caráter ambíguo da mônada obrigou à duplicação do mundo para que uma representação fosse possível, porém, isto implicou em distorções, supressões e desorientações.



ESCHER, Em cima e em baixo, 1947



Três geometrias, três sistemas, três mundos convergindo para um único?



ESCHER, Outro mundo, 1947

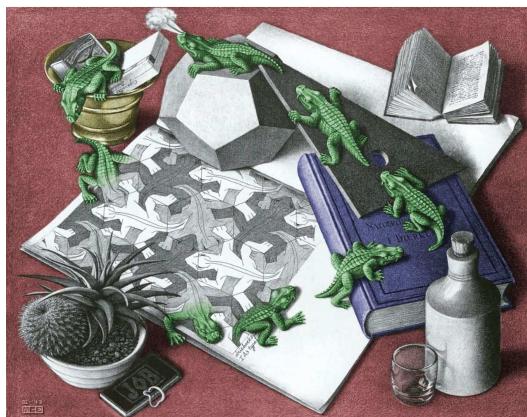
FIGURA 18 – Compossibilidade dos incompossíveis.

A tentativa de aproximar mundos diferentes é recorrente na obra de Escher. Em “Outro mundo” de 1947, ele apresenta três sistemas geométricos diferentes representando um mesmo mundo. Observamos que, quando tomados isoladamente, as regras de perspectivas são coerentes com o que se espera de um espaço euclidiano. O ineditismo desta obra reside no fato de que, com ela Escher produz uma única visão através da convergência de outras três. Escher encontra um meio de fazer convergir os limites incompossíveis ultrapassando a

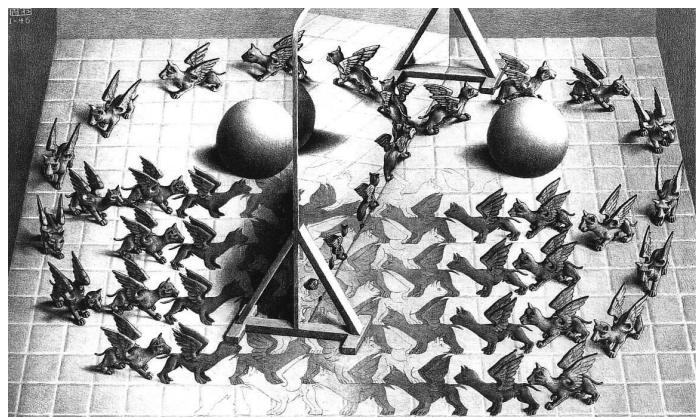
descontinuidade e a impossibilidade, absorvendo a diferença entre as três vistas. Se a compossibilidade é dada pela continuidade e a incompossibilidade pela descontinuidade, no caso desta obra, o gênio de Escher, fundou uma continuidade entre incompossíveis. Paradoxalmente ele foi capaz de preencher esta descontinuidade.

Três sistemas formais diferentes colocados lado-a-lado, são incompossíveis entre si, uma descontinuidade foi gerada, entretanto, Escher, observando todos os sistemas simultaneamente, a partir de um nível mais abrangente, fundou um sistema formal que conjugou os outros três. A compossibilidade entre os sistema visuais ou regras de perspectivas diferentes, se deu na medida em que, agora tomados em um nível acima, os três representaram um novo sistema. O esforço de Escher é exatamente instaurar a compossibilidade entre sistemas incompossíveis, eliminando a descontinuidade na medida em que estabelece uma convergência entre os mesmos. Novamente encontramos pontos limites que exercem uma dupla função. Dividimos a figura para tormarmos estes pontos isoladamente. Em “A” encontramos tijolos que fazem parte da coluna atrás da ave e, simultaneamente, da viga que sustenta o chifre. Em “B” encontramos tijolos pertencentes à coluna posicionada diante da abertura do chifre que, simultaneamente, pertencem à base e ao topo da mesma. Uma parte da coluna vai de baixo para cima e a outra segue o caminho inverso. Os tijolos da base, de certa forma, são os mesmos do topo. Em “C”, a coluna posicionada atrás do pássaro apresenta os mesmo componentes que a viga inferior sob o chifre. Temos pelo menos três possibilidades para alguns tijolos se atualizarem, mas, como Escher os retratou a partir de um ponto superior ao mundo onde se atualizaram, ele conseguiu representar estes “tijolos = X”, que foram inseridos na série do mundo, simultaneamente, como parte de uma coluna, de uma viga superior e de uma viga inferior. Escher conseguiu representá-los se atualizando em vários estados. Assim, instaurou um problema: são três mundos, três séries possíveis diferentes para o mundo? Ou, um só mundo que comporta elementos vagos capazes de aparecer, simultaneamente, com propriedades completamente diferentes?

Além desta convivência de incompossíveis, Escher também aproximou realidades que foram dadas em dimensões diferentes. Ele vai do bidimensional, em um meta-desenho, ao tridimensional no desenho. Uma interpenetração de realidades distintas no mesmo mundo. Toda a distância inicial entre as realidades foi substituída por uma passagem gradual entre elas. Ele tomou o cuidado de expressar alguns seres posicionados na passagem entre as dimensões, assim, pôde mostrar: répteis planos-sólidos; criaturas aladas planas-sólidas; e ainda, criaturas aladas que são seres-imagens.



ESCHER, Répteis, 1943



ESCHER, Espelho Mágico, 1946

FIGURA 19 – Interpenetrabilidade das dimensões.

Estes seres híbridos, existências dúbias, formados por porções bidimensionais e porções tridimensionais, ou porções reais e porções refletidas no espelho, são multiplicidades. Suas profundezas são marcadas pela contradição ou pelo hibridismo de viverem em duas geometrias diferentes ou dois planos diferentes para uma mesma realidade. Tratam-se de duas metades reais: uma atual e outra virtual. Estas multiplicidades retratadas por Escher, seres atuais-virtuais, realidade atual-virtual, são a expressão artística do pensamento deleuzeano sobre o Ser e a Idéia. É através destes conceitos que Deleuze pretende reverter àquela filosofia defensora de:

[...] uma doutrina do Ser que submete a imanência à transcendência, e o ser do mundo ao Ser de Deus - que, a partir de Platão e Aristóteles, passando por Descartes e Kant, domina a história do pensamento até nossos dias. É essa ontoteologia "análogica e equívoca" que Deleuze acredita ser necessário substituir por uma doutrina do Ser unívoco e imanente. (GUALANDI, 2003, p. 25)

Deleuze, em sua obra, interroga sobre a questão do Ser, contudo, ele o faz em favor de uma pura imanência, rejeitando qualquer sentido de transcendência e de negatividade, seu movimento se dá na afirmação de uma positividade do Ser.

“O princípio do Ser unívoco afirma a imanência absoluta do pensamento ao mundo existente, a recusa categórica e toda forma de pensamento transcendendo o Ser das coisas em uma forma qualquer de supra-sensível.” (GUALANDI, 2003, p. 20). Para Gilles Deleuze, o Ser é Uno e Devir, é uma multiplicidade. Porém, precisamos compreender o que significa o Ser como univocidade no âmbito deleuzeano.

Exatamente como para Parmênides, Duns Scot, Espinosa ou Heidegger, a ontologia (doutrina do Ser) deleuzeana afirma que há apenas uma única substância para tudo o que existe, ou, para dizer-lo em uma fórmula sintética, ela sustenta que o Ser é Uno. [...] O princípio do Devir parece significar o exato contrário daquele da univocidade. Em sua mais originária formulação, a de Heráclito, o princípio do Devir afirma que

"nada é igual, [...] tudo se banha em sua diferença, em sua dessemelhança e em sua desigualdade, mesmo consigo", isto é, nenhuma coisa é igual a ela mesma, pois o tempo carrega tudo em seu curso. (GUALANDI, 2003, p. 18).

O Ser como univocidade indica que, para todas as coisas, há somente uma única substância, que se diz em um mesmo sentido, em uma mesma voz. É preciso compreender que a univocidade do Ser, em Deleuze, refere-se, ao modo como ele se diz, em um movimento de afirmação que é sempre o mesmo, que ele se diz de uma só maneira e em um único sentido. Nas palavras do próprio Deleuze: "[...] uma só insistência para tudo que existe, um só fantasma para todos os vivos, uma só voz para todo o rumor e todas as gotas do mar." (DELEUZE *apud* GUALANDI, 2003, p. 18). O Ser se afirma de uma mesma forma em infinitos modos das coisas. Nesse sentido o Ser deleuzeano é uma multiplicidade. Um unívoco que se afirma enquanto multiplicidade nos modos das coisas que nunca são os mesmos. "[...] se, para Deleuze, o Ser é unívoco, é porque ele tem apenas uma única essência, uma única potência: a intensidade." (GUALANDI, 2003, p. 57). Deleuze atribui à Espinosa o caráter afirmativo do Ser, de um Ser que se expressa afirmativamente nos próprios entes, não mais um Ser fundamento que emana e empresta a sua essência aos entes, mas um Ser que se afirma nos entes, "[...] é com Espinosa que o ser unívoco deixa de ser neutralizado, tornando-se expressivo, tornando-se uma verdadeira proposição expressiva afirmativa." (DELEUZE, 2000A, p. 99).

Não podemos compreender a univocidade como a existência de um único e mesmo ser, "[...] ao contrário os existentes são múltiplos e diferentes, sempre produzidos por uma síntese disjuntiva, eles próprios disjuntos e divergentes, *membra disjuncta*." (DELEUZE, 2000B, p. 185). É a mais alta afirmação, enquanto síntese positiva da disjunção, que se expressa nos acontecimentos, nas coisas, na linguagem, ultrapassando o bom senso e o senso comum e adentrando o âmbito do impossível.

A univocidade significa a identidade do atributo noemático e do expresso lingüístico: acontecimento e sentido. [...] Puro dizer e puro acontecimento, a univocidade põe em contato a superfície interior da linguagem (insistência) com a superfície exterior do ser (extra-ser). O ser unívoco insiste na linguagem e sobrevém às coisas; ele mede a relação interior da linguagem com a relação exterior do ser. Nem ativo, nem passivo, o ser unívoco é neutro. Ele é, ele próprio, extra-ser, isto é, este mínimo de ser comum ao real, ao possível e ao impossível. [...] Em suma, a univocidade do ser tem três determinações: um só acontecimento para todos; um só e mesmo *aliquid* para o que se passa e o que se diz; um só e mesmo ser para o impossível, o possível e o real. (DELEUZE, 2000B, p. 185-186).

Precisamos localizar aquilo que pode se afirmar, de uma única maneira, mas que ao mesmo tempo seja mecanismo de uma pluralidade e que ainda possa ser manifestada como

singularidade das coisas. Deleuze atribui esse papel à Diferença, que “[...] não é o diverso. A diferença é o que faz com que o diverso seja diverso.” (SCHÖPKE, 2004, p. 187). Só ela pode se afirmar de uma única maneira, em um mesmo sentido e que, levada às últimas instâncias, pode manifestar-se enquanto singularidade no mundo. Um mesmo e único movimento atestando os infinitos modos das coisas. O ser como diferença é o mesmo, se diz em um só sentido, mas, os modos do ser nunca são o mesmo, são infinitos singulares. Este é o movimento da diferença pura.

[...] a diferença pura é o acontecimento maior do ser. Não um acontecimento qualquer e sim o primeiro e o mais significativo de todos. A diferença está no cerne do próprio ser, como sua manifestação mais profunda. [...] a diferença em si no sentido em que uma filosofia da diferença a toma: um ser unívoco que se diz da diferença. Neste sentido, ele se expressa na multiplicidade e afirma as diferenças que o compõem, não como um todo fechado, nem mesmo como finito ou infinito, mas como um “acabado ilimitado”. (SCHÖPKE, 2004, p. 150).

É através da Diferença que Deleuze pretende apresentar uma doutrina do Ser imanente, sem recorrer a nenhuma transcendência, a um mundo supra-sensível, um Ser que seja: uno, mas não imóvel e indiferenciado; devir, mas não abismo onde as coisas não sejam capazes de manter a sua “mesmidade”. Para Deleuze, “[...] o devir não é exatamente um vir-a-ser, mas a capacidade ou a potência de furtar-se ao presente.” (LOTURCO, 2001, p. 170). Além disso, a doutrina do Ser deleuzeano pretende mostrar “[...] que a essência das coisas não é um número inacessível.” (GUALANDI, 2003, p. 27). Para ele, é possível pensar a realidade. Entretanto, tudo isso deve ser feito mantendo-se o pensamento em sua condição de pensamento humano imanente, de pensamento finito. Para tal, em sua filosofia, Deleuze traça um paralelismo entre uma doutrina do Ser e uma doutrina do Pensamento. “Este paralelismo entre o Ser e o Pensamento aparece claramente na doutrina deleuzeana da Idéia, Idéia que é ao mesmo tempo real e ideal.” (GUALANDI, 2003, p. 27). Nesse paralelismo Deleuze nos apresenta duas metades dissimétricas da realidade de cada coisa. Em sua concepção, as Idéias são responsáveis pela introdução, no pensamento, de um “[...] mínimo de ‘dado’ que não pode ser pensado.” (DELEUZE, 2000A, p. 318).

[...] “uma Idéia nem é una nem múltipla: é uma multiplicidade”. Não é uma única Idéia que se distribui para todos os corpos nem são os corpos que participam de uma mesma Idéia. A Idéia é, ela própria, uma “multiplicidade virtual”. Ou melhor, ela é multiplicidade expressa como Idéia. (SCHÖPKE, 2004, p. 146)

Para ele, sobre a Idéia, “[...] é preciso dizer exatamente o que Proust dizia dos estados de ressonância: ‘Reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos’.” (DELEUZE, 2000A, p. 342). A Idéia possui uma realidade plena, o que ela não possui é atualidade, uma

vez que o atual refere-se ao concreto. Ele não opõe o real ao virtual, a oposição é entre o virtual e o atual. “Aos elementos e às relações que formam uma estrutura devemos evitar, ao mesmo tempo, atribuir uma atualidade que eles não têm e retirar a realidade que eles têm.” (DELEUZE, 2000A, p. 342). A Idéia tem uma realidade plena e participa da constituição das coisas, pois, “[...] todo objeto é duplo, sem que suas duas metades se assemelhem, sendo uma a imagem virtual e, a outra, a imagem atual. Metades desiguais ímpares.” (DELEUZE, 2000A, p. 343). Nesse processo de atualização, “[...] é preciso pensar a relação entre a Idéia e os fenômenos como uma verdadeira relação de expressão, isto é, como uma relação temporal que vai do virtual ao atual.” (GUALANDI, 2004, p. 49-50). Enquanto relação de expressão há uma anterioridade lógica do virtual para com o atual, entretanto, “[...] a virtualidade coexiste com a sua atualização, pois algo dela sempre se preserva inatualizado e secreto, perpassando o vivente.” (LOTURCO, 2001, p. 14). Melhor dizendo, “[...] a anterioridade do virtual em relação ao atual é de direito, mas, não de fato” (LOTURCO, 2001, p. 181). Dessa forma Deleuze garante o caráter de imanência da Idéia, pois, ela coexiste com sua atualização, como parte do objeto real.

Sobre esta coexistência entre o virtual e o atual, Deleuze nos diz: “[...] o virtual é a lembrança pura, e a lembrança pura é a diferença. A lembrança pura é virtual, [...] simplesmente algo que é [...] é uma lembrança do presente.” (DELEUZE, 2004, p. 62). Deleuze nos alerta no sentido de evitarmos uma confusão entre o virtual e o possível, “[...] o possível opõe-se ao real; o processo do possível é, pois, uma ‘realização’. O virtual, ao contrário, não se opõe ao real; ele possui uma plena realidade por si mesmo.” (DELEUZE, 2000^a, p. 345). O virtual opõe-se ao atual.

Para Deleuze, o papel da Filosofia é buscar no atual o virtual, num processo inverso ao da atualização da Idéia. Lembre-se, não devemos buscar uma origem, um fundamento para as Idéias, pois as mesmas se parecem muito mais com um *acaso criador*. Deleuze apresenta como origem para as Idéias um lance de dados, um ponto aleatório, negando qualquer princípio apodílico. Em suas palavras: “[...] invocamos lances de dados, imperativos e questões do acaso, em vez de um princípio apodítico; um ponto aleatório em que tudo se a-funda, em vez de um fundamento sólido.” (DELEUZE, 2000^a, p. 329). É a negação de um fundamento estático, de um alicerce, ao contrário, a apresentação de um a-fundamento, móvel, aleatório. Para Deleuze, “A ontologia é o lance de dados – caosmos de onde o cosmos sai.” (DELEUZE, 2000^a, p. 328). O importante é que esse acaso é afirmado e não uma arbitrariedade. É um acaso que afirma todas as possibilidades de uma única vez. “[...] a Idéia é a totalidade virtual e pré-individual que se atualiza sobre ‘linhas de

diferenciações’ que são como tantos casos de solução de um problema em que é a totalidade do Ser que ressoa em um novo acaso criador.” (GUALANDI, 2003, p. 50).

Entretanto, o que garante a unificação do Ser? O que garante que esse lançar de dados, esse acaso criador mantenha *certa regularidade* não produzindo aberrações à cada vez? E ainda, como garantir essa unificação do Ser sem recorrer a mecanismos transcendentais como Deus, consciência originária, essência? De acordo com Loturco:

Segundo Deleuze, as emissões de singularidades que se formam sobre uma superfície inconsciente, possuem “um princípio móvel imanente de auto-unificação por distribuição nômade, sempre móvel e deslocado, que dispensa as sínteses fixas de unificação da consciência originária (além de não necessitar de um deus garantidor)”. (LOTURCO, 2001, p. 156).

[...] estamos num domínio que não é nem individual nem pessoal, porém, singular; não abismo indiferenciado, pois, há uma emissão do lance de dados, saltando de uma singularidade para a outra, que é parte dum mesmo lance sempre fracionado e reformado a cada lance. (DELEUZE *apud* LOTURCO, 2001, p. 156).

E é esse mesmo lançar que, ao nosso ver, também garante a nossa mesmidade, renovada a cada lance dum único lançar. (LOTURCO, 2001, p. 157).

Dessa forma a filosofia deleuzeana apresenta o inconsciente como uma superfície povoadas de singularidades nômades, não mais aquele inconsciente psicológico designado como as profundezas do ser, mas, como uma usina produzindo o “mínimo de dado” que escapa à representação e que garante a mesmidade do singular na repetição. “[...] a Idéia-problema é, por natureza, inconsciente: ela é extra-proposicional, sub-representativa, e não se assemelha às proposições que representam as afirmações que ela engendra.” (DELEUZE, 2000^a, p. 426). Por isso as Idéias, em Deleuze, são concebidas como diferenciais do pensamento, como introdutoras de um “mínimo de dado” que não pode ser pensado, portadoras deste elemento extra-proposicional ou sub-representativo que sempre nos escapa. “Este elemento diferencial é o jogo da diferença como tal, que não se deixa mediatizar pela representação, nem subordinar-se à identidade do conceito.” (DELEUZE, 2000^a, p. 298). A doutrina da Idéia deleuzeana nos apresenta mais do que uma ‘coisidade’, ela nos dá uma corporeidade do objeto único que se repete. Pois só podemos falar em repetição daquilo que é absolutamente diferente. Em suma, a repetição do diferente, o eterno retorno do diferente, ou melhor, “[...] a repetição do eterno retorno consiste em pensar o mesmo a partir do diferente.” (DELEUZE, 2000^a, p. 100).

[...] o eterno retorno é a univocidade do ser, a realização efetiva desta univocidade. No eterno retorno, o ser unívoco não é somente pensado, nem mesmo somente afirmado, mas efetivamente realizado. O Ser se diz num mesmo sentido, mas este

sentido é o do eterno retorno, como retorno ou repetição daquilo de que ele se diz. A roda no eterno retorno é, ao mesmo tempo, produção da repetição a partir da diferença e seleção da diferença a partir da repetição. (DELEUZE, 2000^a, p. 101).

O caráter problemático da Idéia deleuzeana deu-lhe a possibilidade de permanecer na imanência e ao mesmo tempo alargar os limites do transcendental, uma vez que ele pensa um mínimo de dado que não pode ser representado, mas que constitui uma das condições do problema. Assim, o Ser das coisas não é um problema sem solução, o que há é uma impossibilidade de representação da diferença. Essa impossibilidade, entretanto, opera como parte integrante e ativa do problema, sem a qual o problema estaria incompleto. Conhecer o problema é conhecer todas as suas condições. Finalmente, este paralelismo entre o Ser e o Pensamento traçado por Deleuze é a via através da qual ele pretende estabelecer a continuidade entre o atual e o virtual.

No caso de se querer a formulação mais geral da lei da continuidade, talvez se possa encontrá-la na idéia segundo a qual não se sabe, não se pode saber *onde acaba o sensível e onde começa o inteligível*, o que é uma nova maneira de dizer que não há dois mundos. (DELEUZE, 1991, p. 114)

Assim, Deleuze apresenta-nos uma continuidade entre o mundo e o pensamento, entre o atual e o virtual. A mesma continuidade conseguida por Escher com aqueles seres que eram ao mesmo tempo imagem no espelho e corpos sólidos ou chatóides bidimensionais e corpos tridimensionais. Híbridos vagando entre dois planos do ser, porém, são dois planos com absoluta realidade. Escher, em suas composições artísticas, representou estes dois planos simultaneamente. Por isto o Zenith coincide com o Nadir, a coluna sobe e desce, mas, isto não quer dizer que estes seres atualizem dois estados ao mesmo tempo. Ocorre que a representação dos dois planos é a atualização do ponto, como Zenith em uma série, sem abdicar da virtualidade que este mesmo ponto tem para se expressar enquanto Nadir em outra série. O mesmo vale para aqueles tijolos que estão atualmente na base da coluna e virtualmente fazem parte do topo da mesma coluna. A existência destes tijolos é dada através de suas duas metades: a virtual e a atual.

Estes seres ambíguos que surgem no limite entre os mundos incompossíveis, revogam o funcionamento da disjunção clássica, que reparte os itens de forma negativa, separando os termos de modo que um somente se afirma a cada vez: A ou B, ambos não podem ser afirmados simultaneamente. A disjunção clássica opera através da exclusão em favor de um único termo. Contrariamente ao que preconiza a lógica clássica, Deleuze reconhece haver na disjunção uma utilização produtiva que não opera por repartição.

Não que a disjunção seja reduzida a uma simples conjunção. Distinguem-se três espécies de síntese: a síntese conectiva (se..., então) que recai sobre a construção de uma só série; a síntese conjuntiva (e), como procedimento de construção de séries convergentes; a síntese disjuntiva (ou) que reparte as séries divergentes. Os *conexa*, os *conjuncta*, os *disjuncta*. Mas, justamente, toda a questão é de saber em que condições a disjunção é uma verdadeira síntese e não um procedimento de análise que se contenta em excluir predicados de uma coisa em virtude da identidade do seu conceito (uso negativo, limitativo ou exclusivo da disjunção). A resposta é dada na medida em que a divergência ou o descentramento determinados pela disjunção tornam-se objetos de afirmação como tais. A disjunção não é, em absoluta, reduzida a uma conjunção; ela continua sendo disjunção uma vez que recai e continua recaindo sobre uma divergência enquanto tal. Mas esta divergência é afirmada de modo que o *ou* torna-se ele próprio afirmação pura. Em lugar de um certo número de predicados serem excluídos de uma coisa em virtude da identidade de seu conceito, cada “coisa” se abre ao infinito dos predicados pelos quais ela passa, ao mesmo tempo em que ela perde seu centro, isto é, sua identidade como conceito ou como eu. À exclusão dos predicados se substitui a comunicação dos acontecimentos. (DELEUZE, 2000B, p. 180)

Como exemplificado na 24^a série de Lógica do sentido, tomando-se um grupo de borboletas cujos membros dividem-se em: negros-vigorosos, ou, cinzas-fracos. Podemos encontrar um fundamento físico causal para este fenômeno, por exemplo, um hormônio determinante da cor também enfraqueceria os indivíduos. A oposição entre cinzento e vigoroso é formulada a partir da incompatibilidade entre os predicados, entretanto, isolando os acontecimentos puros constatamos que *acinzentar* significa aumento de segurança, devido ao mimetismo com ambiente, enquanto, *enegrecer* significa mais vigor, traduzido na resistência ao meio inóspito. Desta forma, “[...] vemos que o acinzentar não é menos positivo que o enegrecer.” (DELEUZE, 2000B, p. 176). Ambos significam adaptação e sobrevivência.

Em suma, as relações dos acontecimentos entre si, do ponto de vista da quase-causalidade ideal ou noemática, exprimem, em primeiro lugar, onseguências não-causais, compatibilidades ou incompatibilidades alógicas. (DELEUZE, 2000B, p. 177).

Para Deleuze, Leibniz é o primeiro teórico do acontecimento que através dos conceitos de compossibilidade e incompossibilidade impede uma redução ao idêntico e ao contraditório, saindo do âmbito do possível e do impossível, dimensão regida pela identidade e pela contradição. Leibniz comprehende que o acontecimento é anterior e original em relação ao predicado, por isso, na compossibilidade não se supõe a inerência dos predicados em um sujeito individual. Ao contrário, as séries singulares compossíveis convergem para um nível pré-individual determinando os predicados inerentes ao sujeito. Por outro lado, a incompossibilidade representa a divergência de tais séries.

Dois acontecimentos são compossíveis quando as séries que se organizam em torno de suas singularidades se prolongam umas às outras em todas as direções, incompossíveis quando as séries divergem na vizinhança das singularidades

componentes. A convergência e a divergência são relações completamente originais que cobrem o rico domínio das compatibilidades e incompatibilidades alógicas [...] (DELEUZE, 2000B, p. 178).

As exigências teológicas forçaram Leibniz a levar a incompossibilidade até a exclusão. A divergência das séries passa a ser interpretada de modo negativo, confundindo a incompatibilidade com improdutibilidade da disjunção. Porém, tomando os acontecimentos puros, as regras de exclusão são substituídas pela afirmação positiva da disjunção. Trata-se de uma operação, na qual, duas coisas ou determinações são afirmadas pela sua diferença perfazendo uma síntese produtiva. A diferença não é elevada até a contradição nem, tampouco, absorvida pela identidade, ela é afirmada enquanto distância positiva dos diferentes mantendo um relacionamento enquanto *diferentes*.

A idéia de distância positiva é topológica e de superfície e exclui toda profundidade ou toda elevação que reuniriam o negativo com a identidade. Nietzsche dá um exemplo de tal procedimento [...] Fazer da doença uma exploração da saúde, da saúde uma investigação da doença [...] Não identificamos os contrários, afirmamos toda sua distância, mas como o que os relaciona um ao outro. A saúde afirma a doença quando ela faz de sua distância com a doença um objeto de afirmação. (DELEUZE, 2000B, p. 178).

Para Deleuze, é a forma do eu que assegura a conexão em série e a convergência das séries prolongáveis e contínuas, enquanto é a forma de Deus que assegura a disjunção tomada no seu uso exclusivo ou limitativo. Uma disjunção positiva significa a morte do eu, como princípio de manifestação da proposição; do mundo, como de designação; e de deus, como de significação. Adentramos o espaço onde o sentido adquire outra natureza, dada pelo não-senso. Este ponto aleatório, a-fundamento produzido pela disjunção, não admite “[...] que subsista Deus como individualidade originária, nem o eu como Pessoa, nem o mundo como elemento do eu e produto de Deus.” (DELEUZE, 2000B, p. 182). A disjunção afirmativa percorre as séries divergentes formando um “caosmos”, um contra-eu e um princípio diabólico, respectivamente, contra o cosmos, o eu e deus.

2.2. O PREDICADO-ACONTECIMENTO E OS OBJETOS IMPOSSÍVEIS

A filosofia da representação pretende desvendar a substância através de uma descrição de seus atributos imóveis. Opera um processo de seleção das cópias regido pela semelhança destas com um modelo ideal. Subsume a diferença entre indivíduos ao incluí-los na classe genérica. Em suma, tanto Platão quanto Aristóteles buscaram um significado para Ser. Para eles, o significado de um ser é a sua essência. Assim, o significado de um ser não pode mudar, pois, isto mudaria a sua essência. Por isso, o simulacro precisa ser banido, obtendo-se a estabilidade do significado do ser.

Entretanto, encontramos entre os gregos antigos o pensamento estóico que entende que a essência do ser não é seu significado, mas, sua potência. Para eles, os significados dos seres são secundários, aparecem como efeitos de suas potências. Os estóicos dividem o mundo em dois planos: o dos corpos e o dos acontecimentos. Os corpos têm como essência a potência, um germe em busca de sua expansão. No encontro entre os corpos, surge os acontecimentos incorporais, efeitos de superfície dados pelo agenciamento entre as potências de dois corpos, estes sim, se dão no campo dos significados. Os incorporais são os efeitos de superfície que rejeitam o fundo obscuro da profundidade e manifestam-se sobre a pele de todas as coisas neste devir louco e ilimitado. Encontramos no pensamento estóico, pela primeira vez, uma distinção radical entre “[...] dois planos de ser: de um lado o ser profundo e real, a força; de outro, o plano dos fatos, que se produzem na superfície do ser e instituem uma multiplicidade infinita de seres incorporais.” (BRÉHIER *apud* DELEUZE, 2000B, p. 06).

Na divisão estóica entre as coisas e o “estado de coisas”, as últimas são determinadas pelas misturas entre os corpos. Todos os corpos são causas uns para os outros de certos efeitos, que não são corpos, mas incorporais, estabelecidos enquanto atributos lógicos e dialéticos e não qualidades ou propriedades físicas. Entretanto, os efeitos incorporais jamais são causas uns dos outros, não podem ser considerados mais do que “quase-causas”.

As misturas em geral determinam estados de coisas quantitativos e qualitativos: as dimensões de um conjunto ou o vermelho do ferro, o verde de uma árvore. Mas o que queremos dizer por “crescer”, “diminuir”, “avermelhar”, “verdejar”, “cortar”, “ser cortado”, etc., é de uma outra natureza: não mais estados de coisas ou mistura no fundo dos corpos, mas acontecimentos incorporais de superfície, que resultam destas misturas. A árvore verdeja... (DELEUZE, 2000B, p. 6-7).

O primeiro plano do Ser refere-se aos corpos na imobilidade e eternidade do tempo, enfim, na sua relação com a substância. Neste plano o ser se manifesta em um tempo que se prolonga infinitamente rumo ao passado e ao futuro mantendo uma existência imutável. Entretanto, para os Estóicos “[...] os estados de coisas, quantidades e qualidades, não são menos seres (ou corpos) que a substância; eles fazem parte da substância;” (DELEUZE, 2000B, p. 08). Deste modo, os incorporais constituem um segundo plano do ser. O plano dos efeitos de superfície apresenta os corpos e suas tensões, qualidades, relações, como “estados de coisas”, que se dão sempre no presente. O incorporeal é esta entidade não existente, mas insistente no tempo sempre presente; é como um extra-ser. Neste movimento, os estóicos denunciam a necessidade de um termo mais alto que possa abarcar tanto as *existências*, dadas pelo Ser, quanto as *insistências*, dadas pelos incorporais. Os incorporais são propriamente acontecimentos e não coisas ou estados de coisas, por isso, não se pode dizer que existem, mas apenas que subsistem como uma quantidade mínima de ser. Este mínimo de ser aparece em um tempo infinitivo, que não se dá em três dimensões sucessivas, como no tempo cronológico em passado, presente, futuro, mas, revela-se em um tempo que é a unidade infinitamente pequena de passado e futuro, contraídos num breve instante: *Aion*. A questão da forma do tempo é central para a compreensão dos incorporais, se o presente é o único que realmente existe; passado e futuro são os únicos que persistem.

Enquanto Cronos exprimia a ação dos corpos e a criação das qualidades corporais, *Aion* é o lugar dos acontecimentos incorporais e dos atributos distintos das qualidades. Enquanto Cronos era inseparável dos corpos que o preenchiam como causas e matérias, *Aion* é povoado de efeitos que o habitam sem nunca preenchê-lo. Enquanto Cronos era limitado e infinito, *Aion* é ilimitado como o futuro e o passado, mas finito como o instante. Enquanto Cronos era inseparável da circularidade e dos acidentes desta circularidade como bloqueios ou precipitações, explosões, desencaixes, endurecimentos, *Aion* se estende em linha reta, ilimitada nos dois sentidos. Sempre já passado e eternamente ainda por vir, *Aion* é a verdade eterna do tempo: pura forma vazia do tempo, que se liberou de seu conteúdo corporal presente e por aí desenrolou seu círculo, se alonga em linha reta, talvez tanto mais perigosa, mais labiríntica, mais tortuosa por esta razão [...] (DELEUZE, 2000B, p. 170).

Na verdade, os incorporais são a denúncia do puro devir ou do acontecimento, pois, estes não podem nunca finalizar seu movimento. A mudança de um estado ao outro, como para o “mais quente”, não tem ponto de parada, pois sempre há um “mais quente” para devir. A imobilidade, o ponto de parada, é capacidade dada somente ao Ser. O devir sempre se furtá ao presente, pois, se “fosse” na imobilidade se converteria em Ser e assim não seria mais Devir. Neste movimento, o devir se manifesta como puro paradoxo nesta “[...] identidade infinita dos dois sentidos ao mesmo tempo.” (DELEUZE, 2000B, p02).

O devir-ilimitado torna-se o próprio acontecimento, ideal, incorporal, [...] o já e o não: pois o acontecimento, infinitamente divisível, é sempre os dois ao mesmo tempo, eternamente o que acaba de se passar e o que vai se passar, mas nunca o que se passa [...] (DELEUZE, 2000B, p. 09)

Que o instante atual não seja um instante de ser ou de presente 'no sentido estrito', que ele seja o instante que passa, nos força a pensar o devir, mas a pensá-lo precisamente como o que não pode começar e o que não pode acabar de devir. (NIETZSCHE *apud* MACHADO, 1990, p. 85).

A dualidade foi deslocada pelos estóicos para a relação entre os corpos ou estados de coisas e os efeitos ou acontecimentos incorporais. Neste processo há uma subversão da filosofia da representação que precisa da imobilidade e constância do Ser. A reviravolta estóica é exatamente dar ao acontecimento um mínimo de existência. Entretanto, é preciso uma nova maneira de filosofar, assim os estóicos se servem do paradoxo "[...] ao mesmo tempo como instrumento de análise para a linguagem e como meio de síntese para os acontecimentos." (DELEUZE, 2000B, p. 9). Também se utilizam de uma dialética que considera que os termos se deslocam na linguagem, estabelecendo limites e, simultaneamente ultrapassando-os. Os acontecimentos são co-extensivos ao devir e este o é em relação à linguagem, logo, tudo se passa na fronteira entre as coisas e as proposições. Uma arte da conjugação de uma série de acontecimentos dependentes uns dos outros, na forma de uma linguagem, pois, é próprio dos acontecimentos serem exprimíveis. "A dialética é precisamente esta ciência dos acontecimentos incorporais tais como são expressos nas proposições, e dos laços de acontecimentos, tais como são expressos nas relações entre proposições." (DELEUZE, 2000B, p. 9). É a destituição da profundidade em favor dos acontecimentos de superfície que, agora, são apresentados pelo humor contra a velha ironia das profundidades ou das alturas socráticas.

Os Sofistas e os Cínicos já tinham feito do humor uma arma filosófica contra a ironia socrática, mas com os Estóicos o humor encontra sua dialética, seu princípio dialético e seu lugar natural, seu puro conceito filosófico. (DELEUZE, 2000B, p. 10)

A ironia socrática opera arrancando o indivíduo do acontecimento imediato, ultrapassando as particularidades em busca de leis que submetem a realidade sensível ao modelo ideal afinado com a Idéia. Neste processo, de ascensão do particular ao universal, ao final, o percurso se fecha sobre o indivíduo justificando o mundo da representação e assegurando que o Ser e o indivíduo coexistam sob um conhecimento imutável. Todas as singularidades são encerradas nos limites do indivíduo. Mas, há um fundo indiferenciado, um pensamento trágico, um acontecimento imediato que se apresenta no instante, um devir-louco.

Por isso, contra a ironia e suas significações, Deleuze propõe que se utilize o humor como um exercício “[...] que consiste em substituir as significações por designações, mostrações, consumações e destruições puras.” (DELEUZE, 2000B, p. 138). Rejeita-se todo o trajeto de uma significação irônica através de uma designação imediata, uma ação instantânea ou mesmo uma mímica que se dá no instante presente. Designação de singularidades e instantes contra a imobilidade das Essências. É através desse tipo de exercício de *imediaticidade* que se pode alcançar o puro acontecimento.

A dificuldade em relação aos acontecimentos, ou simulacros, é que, neste movimento duplo, a falta de um ponto de parada subsume as identidades fixas, pois, “[...] o nome próprio ou singular é garantido pela permanência de um saber”. (DELEUZE, 2000B, p. 03). É a partir da fixidez que se constitui um nome próprio, atributo de um eu, já a falta de permanência de um significado se torna aquilo que ameaça o bom senso da filosofia da representação.

“O bom senso é a afirmação de que, em todas as coisas, há um sentido determinável; mas o paradoxo é a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo.” (DELEUZE, 2000B, p. 01). Assim, o bom senso remete às coisas limitadas e medidas, ou seja, ao Ser. Por outro lado, o paradoxo refere-se ao simulacro que se afirma em dois sentidos, ao puro devir e sua capacidade de furtar-se ao presente. Afirmar-se em dois sentidos ao mesmo tempo é correlativo a uma identidade infinita. É preciso a linguagem para fixar os limites, pois a identidade infinita contesta a identidade pessoal. O nome próprio se esvai sem a garantia de um saber constante que estabeleça pontos de parada. A dupla direção do paradoxo destrói tanto o bom senso, quanto sentido único; como a designação de identidades fixas, característica do senso comum. O paradoxo surge destruindo toda a profundidade, ele é a denúncia dos acontecimentos de superfície dos estoicos. A linguagem fixa os limites porque “[...] é próprio aos acontecimentos o fato de serem expressos ou exprimíveis, enunciados ou enunciáveis por meio de proposições possíveis.” (DELEUZE, 2000B, p. 13). Portanto, passemos ao estudo das três primeiras dimensões da proposição, sugeridas por Deleuze: designação, manifestação e significação.

A designação ou indicação refere-se à relação que a proposição estabelece com o estado de coisas. Ela opera através de uma associação entre as imagens, que representam o estado de coisas, e as palavras. As palavras designam estados de coisas exteriores ao pensamento exprimindo-os sob a forma, “isto é isto”, “isto não é isto”. Deste modo, a designação coloca-nos perpetuamente submetidos à ligação entre condicionado e condição. O critério e elemento da designação são o verdadeiro e o falso, assim, quando designamos uma

coisa qualquer ela é submetida ao critério de concordância ou discordância da verdade que legisla sobre ela. Em suma, "alguma coisa é" ou "alguma coisa não é".

A manifestação é a dimensão da proposição que trata de sua relação com o sujeito que fala, que se exprime. Ela não é secundária, em referência à designação, pelo contrário, é ela que permite toda designação possível. As inferências, o enunciado dos desejos e das crenças, constituídos no domínio pessoal, são responsáveis pela formação de uma unidade sistemática da qual as associações derivam. São os manifestantes, a partir do Eu, que possibilitam a produção da designação. Porém, o Eu não é o primeiro, nem tampouco o suficiente na ordem da fala. Quando as significações não se sustentam em si mesmas a identidade pessoal é perdida. O próprio Eu é um ponto de parada ideal do qual a manifestação é emitida.

A significação, por sua vez, se define por uma ordem de implicação conceitual, ela é a relação da palavra com conceitos universais ou gerais. Nela, a proposição participa como elemento de uma demonstração, fazendo papel de premissa ou conclusão, assim, "implica" e "logo" são, para Deleuze, os significantes lingüísticos essenciais. Ao percorrer a fundamentação em sua relação com o mais geral, a significação fundamenta a verdade, mas, ao mesmo tempo torna o erro possível, por isso, o que não tem significação é tido por absurdo, e não como falso. Fundamentar a verdade e o erro é, portanto, estabelecer que a condição do verdadeiro não se opõe ao falso, mas sim ao absurdo pois, o que é sem significação é aquilo que não pode ser nem verdadeiro nem falso. Quando falamos de condições de verdade é preciso elevar-se acima do falso e do verdadeiro, esta condição superior é definida apenas pela possibilidade de uma proposição ser verdadeira, como forma de possibilidade conceitual.

Entretanto, para Deleuze, é preciso uma quarta dimensão da proposição, o Sentido. Ele é "[...] o expresso da proposição, este incorporal na superfície das coisas, entidade complexa irredutível, acontecimento puro que insiste ou subsiste na proposição." (DELEUZE, 2000B, p. 20). Este expresso não se confunde com a proposição nem com nenhum de seus termos e não existe fora da proposição.

O sentido, o expresso da proposição, seria pois irredutível seja aos estados de coisas individuais, às imagens particulares, às crenças pessoais e aos conceitos universais e gerais. Os Estóicos souberam muito bem como dizê-lo: nem palavra, nem corpo, nem representação sensível, nem representação racional. Mais do que isto: o sentido seria, talvez, "neutro", indiferente por completo tanto ao particular como ao geral, ao singular como ao universal, ao pessoal e ao impessoal. (DELEUZE, 2000B, p. 20).

Como o sentido não existe fora da expressão não podemos dizer que ele existe, mas apenas que insiste ou subsiste. Ele se expressa através da proposição, mas não se confunde com ela, é um extra-ser com sua objetividade completamente distinta, é atributo da coisa ou do estado de coisas e não atributo da proposição. O sentido é um acontecimento e não pode ser confundido com sua efetuação espaço-temporal em um estado de coisas. Ele é o verdejar da árvore, atributo da coisa expresso enquanto acontecimento, e não a cor verde como qualidade existente aplicada à coisa. O sentido possui este mínimo de ser característico das insistências, do acontecimento. Por isso, não se confunde nem com a proposição que o exprime, nem tampouco, com a qualidade ou estado de coisas designados pela proposição.

Verde designa uma qualidade, uma mistura de coisas, uma mistura de árvore e de ar em que uma clorofila coexiste com todas as partes da folhas. Verdejar, ao contrário, não é uma qualidade na coisa, mas um atributo que se diz da coisa e que não existe fora da proposição que o exprime designando a coisa. E eis-nos de volta a nosso ponto de partida: o sentido não existe fora da proposição... etc. (DELEUZE, 2000B, p. 22-23).

A primeira grande dualidade dos corpos e dos acontecimentos se prolonga naquela das coisas e das proposições. O sentido, mesmo como aquilo que se exprime na proposição, não existindo fora dela, somente persistindo, é na realidade atributo de estado de coisas. "O acontecimento subsiste na linguagem, mas acontece às coisas." (DELEUZE, 2000B, p. 26). Isto denuncia a função mediadora que o sentido tem na relação entre a linguagem e as coisas. Ele não as mistura, mas não deixa que se oponham radicalmente, ele articula a diferença. Sua função se reflete em ambos os lados.

Do lado da coisa, há as qualidades físicas e relações reais, constitutivas do estado de coisas; além disso, os atributos lógicos ideais que marcam os acontecimentos incorporais. E, do lado da proposição, há os nomes e adjetivos que *designam* o estado de coisas e, além disso, os verbos que *exprimem* os acontecimentos ou atributos lógicos. (DELEUZE, 2000B, p. 26)

Não devemos confundir a dualidade da proposição, como sendo entre duas espécies de nomes, as qualidades denotando repouso, e as ações o devir. A verdadeira dualidade é dada entre duas dimensões da proposição: a designação, do lado da coisa; a expressão, do lado do acontecimento. Passar da designação à expressão é levar a dualidade para o interior da proposição. "É chegar a uma dimensão em que a linguagem não tem mais relação com designados, mas somente com expressos, isto é, com o sentido." (DELEUZE, 2000B, p. 27). O sentido é a fronteira entre designação-expressão, nunca se reduzindo a um dos termos desta dualidade.

Para Deleuze, o sentido articula a diferença e se desenvolve através de uma série de paradoxos, assim enumerados: *Paradoxo da regressão ou proliferação indefinida* - o sentido é suposto presente e compreendido toda vez que designo alguma coisa. Ele está sempre pressuposto quando o eu começo a falar, é nele que me instalo para pensar as condições de uma designação qualquer; *Paradoxo do desdobramento estéril ou reiteração seca* - o sentido não tem uma existência plena, ele insiste ou subsiste na proposição. É uma esterilidade do sentido, na qual, "[...] somente os corpos agem e padecem, mas não os incorporais, que resultam das ações e das paixões." (DELEUZE, 2000B, p. 34); *Paradoxo da neutralidade ou do terceiro-estado da essência* - enquanto duplo da proposição, o sentido é indiferente à afirmação e à negação. Ele não é nem passivo, nem ativo, permanecendo o mesmo para proposições que se opõem. Os pontos de vista das proposições opostas concernem à designação e aos aspectos de sua efetuação ou preenchimento por estados de coisas e não ao sentido ou à expressão. A neutralidade do sentido se dá diante de todos os opostos; *Paradoxo do absurdo ou dos objetos impossíveis* - apesar das proposições que designam objetos impossíveis serem absurdas, e não terem nenhuma significação, isto não quer dizer que não tenham nenhum sentido. Elas designam objetos contraditórios, que não podem ser efetuados em um estado de coisas, mas que, segundo Deleuze, representam puros acontecimentos ideais. Objetos "sem pátria" que percorrem uma dimensão exterior ao ser, adotando uma posição precisa e distinta, configurando-se enquanto um "extra-ser". Em suma, montanha-sem-vale, quadrado-redondo, entre outros, são designações de objetos contraditórios, que não podem de forma alguma se efetuarem e nem mesmo serem representados, mas, mantém um sentido preciso e distinto no exterior do ser.

Devemos chamar este paradoxo de paradoxo de Meinong, que soube tirar dele os mais belos e mais brilhantes efeitos. Se distinguimos duas espécies de ser, o ser do real como matéria das designações e o ser do possível como forma das significações, devemos ainda acrescentar este extra-ser que define um mínimo comum ao real, ao possível e ao impossível. Pois o princípio de contradição se aplica ao real e ao possível, mas não ao impossível: os impossíveis são extra-existentes, reduzidos a este mínimo e, enquanto tais, insistem na proposição. (DELEUZE, 2000B, p. 37).

Conforme Cláudio Ulpiano (1998), a “Teoria dos Objetos” de Meinong, segue o caminho da doutrina da intencionalidade de Husserl, que se origina na psicologia de Brentano já afirmando duas dimensões: a da consciência intencional e do objeto como unidade intencional. Entretanto, não se trata de um objeto do senso comum, configurado a partir de uma exterioridade material, posto que, este entra em suspensão pela atividade redutora da fenomenologia, a *epoché*. Deve-se considerar o seu sentido, a sua camada de significação, seu

ser transcendental, excluindo-se assim sua dimensão existencial. Meinong expõe que o problema da existência é um problema metafísico, por outro lado, ele se interessa por todos os objetos do conhecimento que, em sua visão, são muito mais numerosos que os abordados pelo campo metafísico. Sua teoria dos objetos inclui objetos intencionais, puros sentidos, estendendo-se sobre os objetos impossíveis enquanto *noemas*. Não lhes é dado existir, pois, carregam uma contradição interna que impede suas efetuações. Objetos que, tal como um círculo-quadrado, não aceitam nem mesmo a formação de uma imagem. Desta forma, delimita-se o campo do impossível, como o que não pode passar à existência, enquanto efetuação, mas que, todavia, não pode ser subsumido pelo conceito de expressão absurda em Husserl. Os objetos impossíveis não se entregam à constituição de uma forma, carregam a absurdade, a contradição, que os mantêm excluídos do campo existencial, entretanto, são insistentes enquanto extra-seres.

Em qualquer situação, o círculo quadrado estará sempre em impossibilidade existencial. Está absolutamente fora da possibilidade existencial. Objeto impossível, inconcebível na série causal, física e lógica. Logo, sua aparição se dá na outra série - na série temporal, que os estoicos nomeiam como sendo a linha aiônica - a do acontecimento [...] (ULPIANO, 1998, p. 69).

Os impossíveis não podem ganhar existência empírica, nem mesmo psicológica, porém, isto não quer dizer que estes objetos absurdos não tenham sentido. A absurdade que carregam não impede que o sentido subsista. Estes objetos absurdos obrigam-nos a um rompimento com o bom senso, pois, não são representantes do verdadeiro ou do falso. Estes objetos carregam uma contradição interna, isto os faz absurdos, impedem sua atualização existencial e até a formação de uma imagem na representação. Entretanto, não deixam de ser objetos de uma representação. Twardowski entende que, tanto os objetos possíveis quanto os impossíveis são objetos de representação, pois, segundo ele, não há representação sem objeto.

As chamadas representações sem objeto são, para Twardowski, o resultado da confusão em que alguns pensadores se envolveram sobre a relação entre a existência e os objetos da representação. O fato de um objeto não ter uma existência real, não invalida a possibilidade de sua existência fenomenal, intencional, enquanto objeto de uma representação. Mesmo quando o objeto é contraditório, não admitindo a formação de uma imagem, ele estará presente enquanto objeto de uma representação. Assim, não há representações sem objeto, o que há são representações de objetos inexistentes. Tanto pelo fato do objeto não ter sido encontrado ainda, quanto pela impossibilidade de sua existência devido a uma contradição interna presente no mesmo.

A confusão feita pelos defensores das representações sem objeto consiste em que eles tomaram a não existência de um objeto de representação pelo seu não ser representado. Contudo, para cada representação um objeto é representado, exista ele ou não, do mesmo modo que cada nome nomeia um objeto a despeito de se ele existe ou não. (TWARDOWSKI, 2005, p. 70).

Para Twardowski é correto sustentar que objetos de certas representações não existam, mas, não é correto sustentar que por não existirem ou serem contraditórios estas representações se dêem sem objetos. Em suma, toda representação tem um objeto, mesmo que este objeto seja absurdo, contraditório, impossível. Assim, toda representação tem seu objeto representado, mas, nem toda representação tem uma imagem estável de seu objeto.

A contradição interna que estes objetos absurdos carregam impede que uma imagem estável deles seja formada. Porém, alguns artistas e pensadores irão concentrar seus esforços para formar imagens destes quase-seres impossíveis. Estes são ditos impossíveis porque não podem superar sua condição contraditória. Lembramos que um possível é aquilo que não apresenta nenhuma contradição. Assim, não devemos confundir os objetos impossíveis com aqueles que não têm existência atual, mas, não são contraditórios. Estes últimos são existentes apenas em possibilidade. Um cavalo alado é deste tipo de ser ficcional, possível, porém, impedido de se atualizar neste mundo.

A contradição de alguns objetos impossíveis aparece em propriedades essenciais que tornam qualquer formulação de imagem para os mesmos inviável. O círculo-quadrado é um destes objetos. A contradição está situada em um predicado que define aquilo que o objeto é. O círculo não pode ser quadrado sem deixar de ser círculo. Entretanto, em outros casos, a contradição, mesmo não sendo superada, pode ser absorvida dentro de um desenho, tornando assim, a imagem destes objetos absurdos possível. Roger Penrose e Escher se interessaram por objetos impossíveis e produziram algumas imagens destes absurdos.

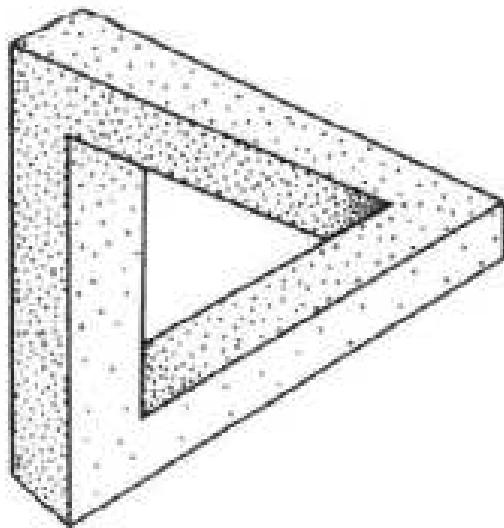
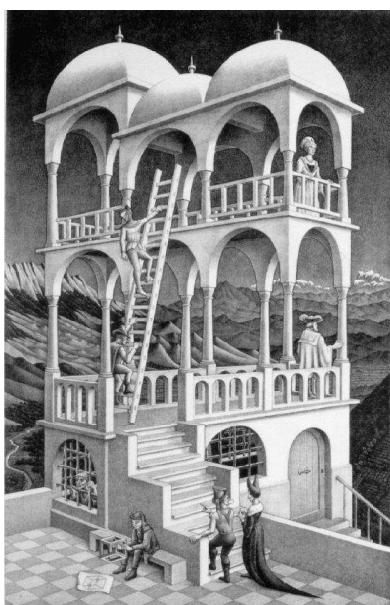


FIGURA 20. – PENROSE, Tribar impossível, 1998, p. 148.

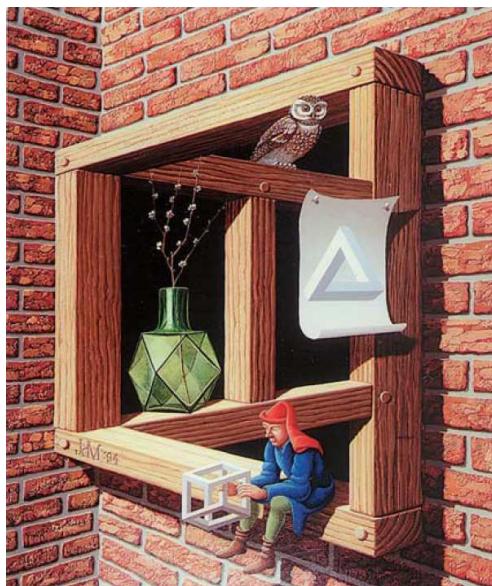
O matemático Roger Penrose, em 1958, publicou o “Tribar impossível” no *British Journal of Psychology*. Este objeto é composto por três cantos totalmente coerentes e possíveis, entretanto, quando tomados em conjunto, uma contradição aparece. Os lados do “tribar” parecem violar o espaço geométrico tridimensional. Este tipo de figura provoca o que Escher buscou em sua arte, um espanto, uma falácia do bom senso. A representação não pode absorver o movimento do paradoxo que vai se afirmado em dois sentidos ao mesmo tempo. Como o objeto foi “atualizado” na forma de um desenho, não podemos negar que Penrose representou, de fato, um objeto contraditório. Ele absorveu a contradição através de uma organização capaz de representar o absurdo. Este tipo de desenho é um verdadeiro simulacro. Uma imagem instauradora que viola o esquema de uma essência imutável. O problema do “tribar”, enquanto instância paradoxal, é que ele não mantém a estabilidade esperada pela representação no seu encontro com o bom senso. A estrutura, aparentemente estável, na realidade expressa um conjunto cambiante, móvel e a-centrado. “[...] o centro ideal de convergência é por natureza perpetuamente descentrado, não serve mais senão para afirmar a divergência.” (DELEUZE, 2000B, p. 180). O absurdo revogou o bom senso mostrando que o “tribar” é este tipo de extra-ser que, na realidade, opera como um contra-senso.

Enquanto os possíveis não aceitam uma contradição interna, pois, isto os auto-invalidaria, o paradoxo, por outro lado, marca a gênese de uma contradição. O princípio de não-contradição não é válido em seu âmbito. Neste espaço o pensamento pode operar livremente com elementos contraditórios e buscar o impossível. Escher trabalhou estes objetos não efetuáveis, ditos impossíveis, porém, ele conseguiu absorver os elementos contraditórios em suas produções e formar imagens destes objetos absurdos. O paradoxo é

utilizado por ele sem perder sua natureza dupla, entretanto, o paradoxo, em si, não pode ser representado. Assim, Escher precisou encontrar uma maneira criativa de mostrar os seus efeitos nos objetos dos quais é parte integrante. A representação do paradoxo é impossível, pois, ele é o fantasma que não tem imagem para ser produzida, porém, sua força produtora se expressa reorganizando o espaço em sua volta. O duplo sentido do paradoxo é expresso através de uma tensão que aparece nas estruturas que Escher desenha.



ESCHER, *Belvedere*, 1958



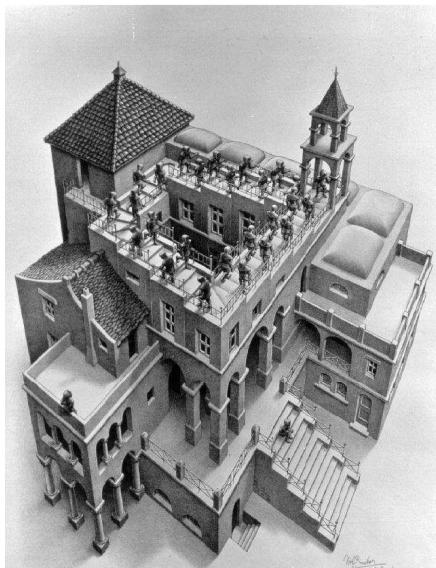
JOS DE MEY, *A window with an outside and inside view*, 1993-94

FIGURA 21 – Representações do absurdo.

Penrose aponta o caminho que é seguido por Escher e por outros artistas como Jos de Mey. Eles aprendem a absorver o elemento paradoxal. A percepção percorre o duplo sentido do paradoxo, porém, não encontra um último termo estável. O paradoxo está escondido pela configuração escolhida, mas, não deixa de produzir seus efeitos sobre todo o conjunto. Tanto Escher quanto De Mey interpretam artisticamente o “tribar” de Penrose. De Mey produz uma janela onde interior e exterior se confundem. Escher produz Belvedere, um edifício enigmático onde o andar superior está a noventa graus da base. Escher utiliza uma série de colunas para sustentá-lo, escolhendo um ponto de vista no qual elas aparentemente são retas. Entretanto, observe como as colunas ligam a parte de trás à parte da frente dos andares.

Não bastasse a absorção da contradição, Escher combina este elemento com os círculos viciosos ou voltas estranhas. Tendo aprendido a absorver a descontinuidade, ele

produz uma escada sem fim. Os monges presos neste edifício estranho vão caminhar sempre acima ou abaixo. Esta volta infinita é conseguida pela convergência do último degrau da escada com o primeiro. O mais alto encontra-se com o mais baixo. Toda a distância foi absorvida pelo artista, assim, a escada se fechou sobre si mesma.



ESCHER, Escada acima e abaixo, 1960



Queda d'água (ESCHER; 1961)

FIGURA 22 – Contradição e círculo vicioso.

Para Queda d'água Escher utilizou dois “tribars” com a mesma estrutura proposta por Penrose, no entanto, ele os combinou formando um caminho fechado para a água, de modo que ela, paradoxalmente, parece descer para o ponto mais alto, para depois cair. É absurdo que a água possa descer para o topo da queda. Da mesma forma que, é absurdo que uma escada se feche em um circuito infinito.

Nestes objetos absurdos, a divergência foi deslocada para dentro de um de seus predicados. Enquanto na incompossibilidade de duas séries, um objeto vago surgia para preencher seu lugar em duas séries possíveis diferentes e incompossíveis. No caso dos objetos impossíveis, a contradição aparece dentro do objeto. Um objeto vago, “objeto = X”, não é contraditório em si, ele representa múltiplos possíveis, podendo se atualizar nas séries às quais aparece ligado. Estes objetos quando se atualizam ocupam seu lugar na série como possíveis não contraditórios. A contradição só aparece quando, pelo menos, duas séries reivindicam a presença do objeto, que não podendo se inserir em mais de uma simultaneamente, aparece então como vago, habitando a fissura entre os mundos incompossíveis.

Quando a divergência do paradoxo aparece como predicado de um ser, ele se torna um acontecimento. Não se trata mais de uma designação de valor para o atributo, mas, de um movimento, que não chega a um último termo, e que, mesmo assim, preenche a estrutura do predicado. Em sua leitura de Leibniz, Deleuze entende que um predicado-acontecimento deixa de ser um atributo universal inerente a todos os indivíduos de uma classe para tornar-se um efeito incorporal manifestado na singularidade. Leibniz torna-se assim, um filósofo do acontecimento, pelo menos para Deleuze. O atributo refere-se aos primitivos sem relação, enquanto “[...] simples auto-inclusões, predicados de um Ser absolutamente infinito.” (DELEUZE, 1991, p. 84). Já os predicados tomados em um infinito de segunda ordem, ou seja, derivados desde Ser, não são atributos, pois, se tornaram relações que definem os todos e as partes até o infinito, numa inclusão recíproca com o definido. Aqui a razão suficiente, é o princípio onde os definidores são a razão do definido. Em suma, na leitura deleuzeana, os predicados são relações ou afecções, mesmo quando o sujeito é uma mônada, sem partes; e só é atributo o predicado das noções absolutamente simples primitivas.

Deleuze se interessa por algumas séries, que apenas convergem para um valor ou limite e nem sempre têm um último termo, as chamadas: intensões ou intensidades. Estas Características ou Caracteres de uma coisa convergem para um limite definidor da própria coisa estabelecendo um novo tipo de relação entre limites e assim constituem uma lei que configura a textura de uma coisa. É a definição de um sujeito real, através de um novo tipo de inclusão unilateral, não recíproca onde a razão suficiente torna-se princípio. “Todo real é um sujeito cujo predicado é uma característica presente em série, sendo o conjunto dos predicados a relação entre os limites dessas séries.” (DELEUZE, 1991, p. 85).

Deleuze avança rumo aos predicados problemáticos, que se desenrolam sem atingir um último termo, requisitos que formam a textura de um sujeito, como uma assinatura individual. Como exemplo: um som com sua altura, duração, intensidade, e timbre exclusivos. Cada característica remetendo a um valor variável da série, mas, em termos racionais já equivalendo a um valor definido, pois, os cálculos dos limites valem como demonstrações. Os caracteres referem-se ao problemático, não são a definição absoluta, mas referem-se à uma série convergente para um valor limite e, segundo Deleuze, é próprio deles “[...] ora fazer-nos descer ao conhecimento das bestas, ora elevar-nos ao conhecimento racional, definitivo e demonstrativo.” (DELEUZE, 1991, p. 87).

Nesta leitura deleuzeana de Leibniz, enquanto acontecimento, o predicado suscita inúmeras implicações que precisam ser consideradas. De fato, esta dinâmica do acontecimento dá ao predicado a potência do verbo, tornando cambiante o que antes era

tratado como simples atribuição. O predicado acontecimento expressa uma ação ou uma paixão, o que é totalmente diferente de definir o predicado por uma qualidade que, tomadas em conjunto definiriam um sujeito. O predicado torna-se uma passagem incessante que se manifesta como atributo constante, tal como o acontecimento estóico do verdejar de uma árvore. A característica da coisa singular é um acontecimento e não um atributo imóvel.

Para a filosofia da representação e seus silogismos lógicos, o valor de um predicado funciona como receptáculo de um valor em um momento instantâneo. Por isso, um predicado ou é ou não é um valor específico. Esta lógica de exclusão impede o predicado de obter dois valores diferentes simultaneamente. É fácil perceber que esta contradição é insuperável, mesmo em um instante infinitamente pequeno. Esta é a denúncia bergsoniana da impossibilidade de apreensão do movimento. O que apreendemos representam instantes congelados, por isso, um predicado precisa necessariamente registrar um único valor. Entretanto, se o movimento é apreendido em sua totalidade e atribuído ao predicado, obteremos um objeto resultante de uma lógica do acontecimento. É difícil para um pensamento afinado com o verdadeiro, imobilizado pelo esquema da essência platônica, apreender este objeto, porém, isso não garante que ele seja impossível, é apenas um predicado vago, que será preenchido pela distância positiva entre diferentes.

O predicado-acontecimento, conforme apresentado por Deleuze, permite mobilidade à expressão. A potência do verbo impede a existência de um ponto de parada fixo designador de um valor permanente para o atributo. Uma disjunção sintética afirmativa é capaz de produzir um acontecimento montado sobre uma instância paradoxal que nunca se estabiliza em um valor designado qualquer. A distância positiva entre os termos é portadora da diferença que não se reduz. Se nas séries convergentes, o predicado-acontecimento encontra um verbo, tal como o verdejar da árvore, para designá-lo em seu dinamismo, no caso da síntese disjuntiva afirmativa, nem mesmo um verbo pode ser utilizado. O duplo sentido do paradoxo é tão evidente que adentramos uma dimensão indeterminada, irrepresentável.

Segundo Deleuze, a disjunção é capaz de produção através da síntese afirmativa ou positiva, entretanto, quando tentamos representá-la enquanto paradoxo ocorre uma falência da percepção que não suporta a instabilidade do predicado. O verdejar de um objeto é apreensível e representável, porém, quando um predicado é preenchido pelo duplo sentido do paradoxo ele não pode chegar a um último termo. Estes objetos tornam-se absurdos e alguns foram representados sem a necessidade de se esconder o paradoxo. Penrose e Escher colocaram os predicados paradoxais dos objetos em uma posição que não podíamos ver, para

que a representação destes objetos absurdos fosse possível. Entretanto, outros autores procuraram retratar o paradoxo diante de nossos olhos.

Não se sabe ao certo a origem desta figura, ela apareceu em várias publicações. Umberto Eco em “Os limites da interpretação” (2004) credita-a a Roger Penrose, porém, em 1964, ela já havia sido publicada no *American Journal of Psychology* por D.H.Schuster. Da mesma forma que sua autoria é imprecisa, esta figura paradoxal também é conhecida por inúmeros nomes: Blivet, poiuyt, *devil's fork*, entre outros.

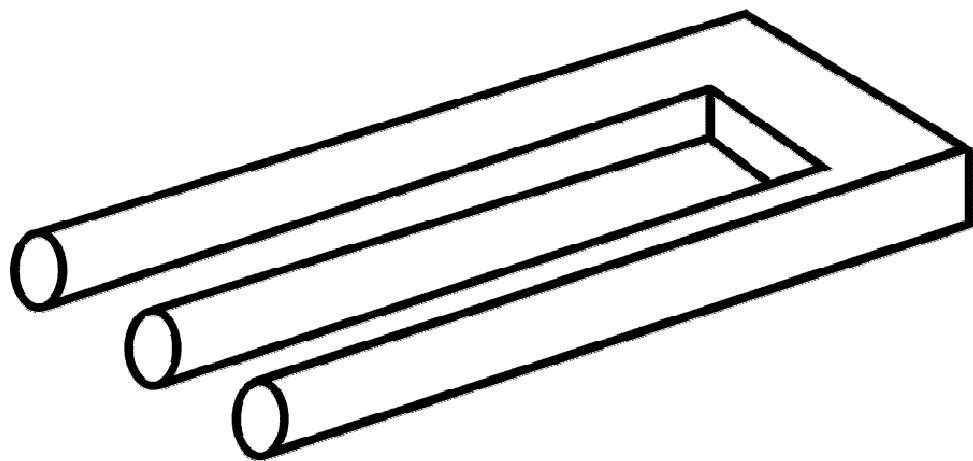


FIGURA 23 – Um predicado preenchido pelo paradoxo.

Neste tipo de objeto, vemos ressoar os dois sentidos do paradoxo para uma propriedade real como o número de pernas deste garfo. Uma direção aponta para duas pernas quadradas e a outra para três pernas circulares. O paradoxo parece fundar uma série infinita de valores possíveis, entre dois e três, para o predicado. O mais intrigante é que não estamos tratando de um predicado como a cor da árvore, mas, de um predicado mais sólido, duro, que determina a configuração da forma. Não conseguimos saber se este garfo tem duas ou três pernas? Este é um objeto impossível, porém, possível no desenho, no qual, o paradoxo aparece explicitamente diante de nós.



CANON Jason, Trojan Horse



Duas ou três colunas?

FIGURA 24 – Disjunção sintética afirmativa no predicado – Gestalt impossível.

Nestas duas figuras, que não pertencem à obra de Escher, a instabilidade frustra o bom senso, que, não podendo estabilizar o valor do predicado, caminha nos dois sentidos ao mesmo tempo, tentando responder à questão: três ou quatro pernas? Duas ou três colunas? Se o bom senso não pode escolher um valor, o senso comum sucumbe pela inexistência de um acordo que possa ser firmado entre as observações. A instância paradoxal aplicada ao predicado produz a impossibilidade de um ponto de parada, de um nome próprio designador, mesmo que sob a forma de um verbo. Esta é a denúncia categórica da potência produtora do paradoxo, que não deve ser reduzida à simples ilusão de ótica, tal como proposta pela Gestalt.

A ambigüidade acontece [...] em função do efeito de ilusão de ótica. A sensação [...] é de algo que parece correto, mas, na realidade, é uma representação simplesmente impossível. Entretanto, seu efeito é surpreendente. Naturalmente, também as forças de organização da forma agem de maneira a tentar achar a melhor configuração estrutural possível para facilitar o entendimento das respectivas figuras. (GOMES, 2009, p. 90).

Confundir a ambigüidade do paradoxo, apontando em duas direções ao mesmo tempo, presente no atributo número de pernas de um cavalo, com ilusão de ótica, é reduzir a questão. A representação é incapaz de absorver esta instância paradoxal, não somente pela deficiência da percepção, ou do dinamismo auto-regulador do cérebro. No limite as duas direções divergentes, uma atribuindo quatro e a outra três pernas para o “cavalo de Tróia”, fundam uma síntese que não chega ao termo último. Esta mobilidade infinita do predicado, que paradoxalmente caminha em duas direções simultaneamente, é incapaz de se fixar em um ponto de parada, uma imobilidade que o defina.

No caso destes predicados-acontecimentos dados por uma disjunção sintética, a percepção é incapaz de completar a informação. O código não pode ser decodificado e a razão é chacoalhada em dois sentidos ao mesmo tempo. Nos casos do cavalo e da torre não há uma *Gestalt* possível, a forma e o fundo são tragados simultaneamente pela velocidade divergente do paradoxo. Na impossibilidade de identificar o fundo e a forma, uma síntese é procurada na convergência dos dois. A percepção busca isolar partes da figura procurando estes dois elementos básicos, mas, sendo incapaz de fazê-lo, ela se perde em um círculo infinito. A percepção é incapaz de se fixar e descobrir um valor estável para o predicado. A razão não pode formar uma representação, assim, o pensamento é obrigado a adentrar um novo espaço, um recanto de gozo estético, a-lógico, a-representativo.

Neste movimento, o artista leva o espectador a percorrer uma instância paradoxal, descentrada, a-fundada na impossibilidade de representação. É a diferença expressa no predicado-acontecimento que, em velocidade infinita percorre duas direções ao mesmo tempo. Mesmo com a não identificação de um valor para o predicado, o sentido está presente, insistindo como extra-ser de uma designação impossível.

Na disjunção sintética afirmativa não há uma colaboração dos dois valores, há somente uma tensão na qual o atributo não pode receber nenhum valor intermediário e, assim, a síntese é fundada sobre a diferença pura, que não se reduz a nenhum *intermezzo*. Entendemos que estes são belos exemplos artísticos de uma síntese disjuntiva, onde a diferença não é suprimida pela contradição e nem, tampouco, pela redução ao mesmo. A mais pura divergência a-centrada, conforme descrita por Deleuze.

Todo este mecanismo entre percepção e pensamento, a forma como se relacionam buscando um equilíbrio estrutural, uma *Gestalt*, ou a maneira como isto é violentado pela disjunção sintética afirmativa, apresentam-nos as dificuldades de se encontrar a distância entre a obra e o observador. A imagem percorre uma série fora do Ser e da representação. Não podendo ser produzida, manifesta-se apenas enquanto sentido, na série aiônica do extra-ser. O paradoxo aparece como uma pura distância irredutível reverberando dentro do objeto e em todo o espaço à sua volta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS OU O ESGOTAMENTO E A ARTE ABSTRATA

Escher produz afetos que surpreendem o espírito na medida em que oferece imagens que a natureza não pode produzir. Não é esta a função da arte? Ultrapassar a *mimesis* pura e simples e criar o absolutamente novo. Um novo que sensibiliza através da experimentação de algo inominável. Não há tradução possível, nem transmissão de mensagem, há somente uma duração indecomponível que não pode ser decodificada sem mudar de natureza. Ele se posiciona no limite, seguindo o que disse Deleuze, “[...] temos de nos posicionar no limite do próprio saber ou da própria ignorância para ter algo a dizer.”³. No limite da perspectiva Escher quer dizer algo que não pode ser expresso através das leis da perspectiva. Ele quer desenhar algo que não pode ser representado pelo desenho. O seu problema é apresentar graficamente o infinito, a diferença, o paradoxo. Todos estes conceitos filosóficos estão no limite e os desenhos de Escher também estão. O que o levou a se envolver com este problema, a buscar uma resposta para este problema? Deleuze é enfático ao dizer: “[...] há coisas que se consegue ver e das quais não se pode mais voltar. Que coisas são estas? Varia muito de um autor a outro. Em geral, são *perceptos* no limite do suportável ou *conceitos* no limite do pensável.”⁴. Alguma coisa perturba Escher e ele se esforça para encontrar uma resposta. Por isso, ele leva a perspectiva ao seu limite. Ele testa os pontos de vista, a curvatura do espaço, as distorções especulares. Neste esforço, entendemos que Escher supera os sistemas axiomáticos e encontra uma maneira de apresentar o paradoxo, o irrepresentável. Não formando sua imagem, mas, apresentando todas as suas emanações. A densidade da diferença pura que dobra e redobra o espaço à sua volta. As forças do paradoxo que conectam o último degrau ao primeiro na escada infinita. O mais intrigante em sua obra é que ele usa o mais estriado dos espaços, o geométrico; a combinatória buscando esgotar o infinito; a variação em velocidade infinita inviabilizando qualquer Gestalt; tudo se dando como se fosse uma seqüência cômoda, teoremativa, demonstrativa. Entendemos que Escher almeja a realização de todos os possíveis simultaneamente. Entretanto, para cada acontecimento realizado, uma infinidade de outros possíveis almejou a existência, desejou passar pelo processo da realização, contudo, sem sucesso.

Em um de seus últimos textos, Deleuze apresenta o esgotamento dos possíveis através de dois conceitos: o cansado e o esgotado. Para ele, o cansado é aquele que acabou de realizar um possível enquanto que para o esgotado não se tem mais o que realizar. “O

³ DELEUZE, Gilles. *O Abecedário de Gilles Deleuze*, DVD III. N de Neurologia.

⁴ DELEUZE, Gilles. *O Abecedário de Gilles Deleuze*, DVD II. L de Literatura.

esgotado é muito mais do que o cansado. [...] O cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível." (DELEUZE, 2010, p.67). Neste texto, ele nos apresenta as maneiras de se esgotar o possível: "[...] há, portanto, quatro modos de esgotar o possível: formar séries exaustivas de coisas; estancar os fluxos de voz; extenuar as potencialidades do espaço; dissipar a potência da imagem." (DELEUZE, 2010, p.86).

Todo possível é enunciado pela linguagem em preparação à sua realização, para isso, supõe-se preferências e objetivos que operam por exclusão. Todas estas variações, substituições e disjunções exclusivas são o que acabam por cansar, na medida em que, referem-se ao esforço de seleção e restrição do possível em relação ao real. Todo e qualquer acontecimento deixa de se confundir com o nada assim que é enunciado como possível. Ato simples e suficiente para sua renúncia em relação ao real. "Quando se realiza um possível, é em função de certos objetivos, projetos e preferências." (DELEUZE, 2010, p.68). Todo acontecimento precisa ser possível, em um jogo espaço-temporal da existência, sempre uma realização disjuntiva deste ou daquele possível e, assim, o possível se realiza no derivado, no cansaço.

Por outro lado, o esgotamento é totalmente diferente, nele "[...] combinam-se variáveis de uma situação, sob a condição de renunciar a qualquer ordem de preferência e a qualquer organização em torno de um objetivo, a qualquer significação [...]" (DELEUZE, 2010, p.69). Ainda que se execute algo, não se realiza mais. "Não se cai [...] no indiferenciado, ou na famosa unidade dos contraditórios, e não se é passivo: está-se em atividade, mas para nada." (DELEUZE, 2010, p.69). Para Deleuze, aquele sujeito que, antes de realizar qualquer possível esgotou seu objeto é o esgotado. Pois, "[...] apenas o esgotado pode esgotar o possível, uma vez que ele renunciou a toda necessidade, preferência, finalidade ou significação." (DELEUZE, 2010, p.71). O esgotamento tem dois sentidos paradoxais, um refere-se à busca pelo informe e outro à busca pela precisão, "[...] a mais elevada exatidão e a mais extrema dissolução." (DELEUZE, 2010, p.72).

A série de disjunções exclusivas que operam na realização produz um cansaço que, através da combinatória, busca-se ultrapassar em direção ao esgotamento. Esta ambição da combinatória é exercida na linguagem, pois, todo possível é sempre nomeado. Entretanto, o objeto ligado à palavra é dado sempre na voz de um Outro. Há sempre uma voz que fala. O esgotamento do possível remete ao esgotamento das próprias palavras, assim, faz-se necessário o surgimento de uma metalinguagem, que "[...] não proponham mais o possível a uma realização, mas dêem ao possível uma realidade que lhe seja própria." (DELEUZE, 2010, p.75).

Para esgotar o possível, é preciso remeter os *possibilia* (objetos ou "coisas") às palavras que os designam por disjunções inclusas, no âmbito de uma combinatória. Para esgotar as palavras, é preciso remetê-las aos Outros que as pronunciam, ou melhor, que as emitem, as secretam, seguindo fluxos que às vezes se misturam às vezes se distinguem. [...] é sempre um Outro que fala, uma vez que as palavras não esperaram por mim e só ha língua estrangeira; é sempre um Outro o "proprietário" dos objetos que ele possui ao falar. Trata-se sempre do possível, mas de uma nova maneira: os Outros são *mundos possíveis*, aos quais as vozes conferem uma realidade sempre variável, conforme a força que elas têm, e revogável, conforme com os silêncios que elas fazem. (DELEUZE, 2010, 76-77).

O esgotamento dos possíveis está relacionado, primeiramente, a uma língua de nomes, na qual, “[...] a enumeração substitui as proposições e as relações combinatórias, as relações sintáticas.” (DELEUZE, 2010, p.75). Ela é recortada, disjuntiva, retalhada, dentro de uma combinatória que pretende ligar a infinidade dos possíveis a uma infinidade de nomes. Combinatória de átomos. Este domínio da “Língua I” refere-se a uma combinatória, puramente matemática, que relaciona o possível à palavra correspondente imaginando um todo da série, em que a imaginação encontra-se maculada pela razão. Se a “Língua I” é insuficiente, procede-se não mais por nomes, mas por vozes, por fluxos misturáveis, ondas que conduzem e distribuem os átomos lingüísticos. Estes fluxos de vozes dos Outros que se apropriaram dos objetos, uma “Língua II”, é dada enquanto inventariado de lembranças ou histórias, de modo que, neste âmbito, a imaginação está maculada pela memória.

Quando se esgota o possível com palavras, abrem-se e racham-se átomos, quando as próprias palavras são esgotadas, interrompem-se os fluxos. Desde *L’Innommable*, é esse problema de eliminar as palavras que domina: um verdadeiro silêncio, não um simples cansaço de falar, pois “não se trata absolutamente de fazer silêncio, é preciso ver também o tipo de silêncio que se faz”. Qual seria a última palavra e como reconhecê-la? (DELEUZE, 2010, p.76).

O possível só é esgotado quando se enfrenta as séries exaustivas, sem se incluir na série, nem chegar a si como termo da série, mas quando se tangencia um limite, um eu, um esgotado, um inominável. Para Deleuze, a solução pode ser encontrada quando se considera “[...] que o limite da série não está no infinito dos termos, mas talvez em qualquer lugar entre dois termos, entre duas vozes ou variações da voz, no fluxo, já atingido bem antes que se saiba que a série se esgotou.” (DELEUZE, 2010, p.78). Entretanto, para isso, precisamos de uma terceira língua, “Língua III”.

[...] que não remete mais a linguagem a objetos enumeráveis e combináveis, nem a vozes emissoras, mas a limites imanentes que não cessam de se deslocar, hiatos, buracos ou rasgões, dos quais não se daria conta, atribuindo-os ao simples cansaço, se eles não crescessem de uma vez, de maneira a acolher alguma coisa que vem de fora ou de algum outro lugar: [...] (DELEUZE, 2010, p.78-79).

Nestes espaços abertos, liberta-se a língua deste movimento enfadonho das palavras, desta sobrecarga de cálculos, lembranças e histórias, em favor de uma língua que não se refere mais aos nomes ou vozes, mas às imagens, sonantes, colorantes. Para Deleuze, ergue-se uma língua liberada das cadeias mantidas pelas outras duas primeiras, funcionando através da Imagem visual ou sonora, um algo visto ou escutado.

Contudo, enfrentam-se grandes dificuldades para constituir uma imagem pura, livre de toda pessoalidade ou racionalidade, conseguida no ponto de uma “Imaginação Morta Imagine”, onde se pode “[...] aceder ao indefinido como ao estado celestial.” (DELEUZE, 2010, p.79). Até mesmo a imagem mais simples de todas é difícil de ser conseguida, “[...] até mesmo os pintores, até mesmo os músicos, nunca estão seguros de ter conseguido criar a imagem.” (DELEUZE, 2010, p.86). Os grandes se interrogam, diante da morte, se conseguiram pelo menos a menor ou a mais simples imagem. A Imagem é um pequeno ritornelo visual ou sonoro e, mesmo que muito pobre, só é conseguida quando chegada a “hora preciosa”.

[...] a imagem não se define pelo sublime do seu conteúdo, mas por sua forma, isto é, por sua "tensão interna", ou pela força que mobiliza para esvaziar ou esburacar, aliviar a opressão das palavras, interromper a manifestação das vozes, para se desprender da memória e da razão, pequena imagem alógica, amnésica, quase afásica, ora se sustentando no vazio, ora estremecendo no aberto. A imagem não é um objeto, mas um "processo". Não se sabe a potência de tais imagens, por mais simples que sejam do ponto de vista do objeto. (DELEUZE, 2010, p.81).

Para se fazer uma imagem não basta pensar em algo ou alguém, “[...] não uma representação de objeto, mas um movimento no mundo do espírito. A imagem é a vida espiritual.” (DELEUZE, 2010, p.101). Para isso, precisa-se de um corpo em repouso, o próprio corpo deve estar esgotado, lógica e fisiologicamente. “Só se podem esgotar as alegrias, os movimentos e as acrobacias da vida do espírito se o corpo permanecer imóvel, agachado, encolhido, sentado, sombrio, ele próprio esgotado: [...]” (DELEUZE, 2010, p.101). Aqui há um acordo, um duplo esgotamento que atende as necessidades do corpo e do espírito. Uma instância paradoxal que conduz à própria imagem de um nada, um lugar sem espaço, movimento sem móvel, desilusão pura. Acordo paradoxal do irrepresentável e que mesmo assim forma uma Imagem, arrastando consigo todo o possível, toda combinatória na lógica, toda memória no eu, toda história e toda a cultura. Tudo se dá fora da linguagem, nesta “Língua III”, que não opera somente pela imagem, mas, também por espaços e pela vastidão.

[...] do mesmo modo que a imagem deve ter acesso ao indefinido, mesmo sendo completamente determinada, o espaço deve ser sempre um espaço qualquer, sem função, ou que perdeu a função, embora seja, em termos geométricos, totalmente

determinado [...] O espaço qualquer é povoado, percorrido; é ele, inclusive, que povoamos e percorremos, mas ele se opõe a todas as nossas extensões pseudoqualificadas e se define "sem aqui nem ali de onde nunca se aproximaram nem se afastarão um milímetro todos os passos da terra". (DELEUZE, 2010, p.83).

O espaço precede a realização, torna possível a efetuação dos acontecimentos, nesta medida, ele possui potencialidades que, de saída, pertencem ao possível. Seu esgotamento é dado através da cobertura de todas suas direções possíveis, mas avançando em linha reta. Isto ocorre quando, àquele que o percorre, o espaço aparece "[...] como um ritornelo motor, posturas, posições e maneiras de andar" (DELEUZE, 2010, p.83). Isto é cobrir todas as direções andando em linha reta. Assim, o espaço não se separa do habitante que o exaure em todas as suas potencialidades.

Uma imagem é capaz de se sustentar no vazio, fora do espaço, tanto quanto de manter a distância das palavras, das histórias e das lembranças, isto, porque ela armazena muita energia potencial que ela detona ao se dissipar. Por natureza, a imagem tem uma duração muito pequena, enquanto, o espaço tem um lugar muito restrito. Ela se encaminha para sua própria abolição sendo inseparável de um movimento através do qual se dissipa. Por isso, "O que conta na imagem não é o conteúdo pobre, mas a prodigiosa energia captada, prestes a explodir, fazendo com que as imagens nunca durem muito tempo." (DELEUZE, 2010, p.85). E, para Deleuze, nem mesmo a arte é capaz de tornar a imagem perene, pois, "[...] a imagem dura o tempo furtivo de nosso prazer, de nosso olhar." (DELEUZE, 2010, p.85)

A imagem é um sopro, um fôlego, mas expirante, em vias de extinção. A imagem é o que se apaga, se consome, uma queda. É uma intensidade pura, que se define por sua altura, isto é, seu nível acima de zero, que ela só descreve ao cair. (DELEUZE, 2010, p.103).

É preciso uma obscura tensão espiritual, uma *intensio* segunda ou terceira, como diziam os autores da Idade Média, uma evocação silenciosa, que também seja uma invocação e até mesmo uma convocação e uma revogação, pois ela eleva a coisa ou a pessoa ao estado indefinido: [...] (DELEUZE, 2010, p.102).

Entendemos que o espanto buscado por Escher, é o mesmo furtivo prazer desta energia potencial que a imagem libera ao se dissipar. Escher buscou sempre o esgotamento, este momento onde nenhuma significação possível poderia reduzir seu pensamento a uma linguagem qualquer. Ele não quer comunicar, nem representar, quer apenas espantar o olhar naquele súbito instante da passagem do fantasma, mas, que deixa como rastro apenas este calafrio no espírito.

A originalidade de Escher reside no fato de que ele nunca abandonou o espaço geométrico. Ele buscou o esgotamento da geometria, da lógica e da razão, nelas mesmas. Ele não se lança em um abismo indiferenciado e caótico. Seu espírito racional tangencia o caos, inclui o paradoxo, mas, não se desterritorializa na forma de uma arte abstrata. Escher se mantém no espaço estriado, entretanto, as forças do paradoxo se presentificam neste espaço provocando vertigens. Em suma, o estilo de Escher é marcado pela tensão entre o não-senso do paradoxo e a função óptica da geometria projetiva.

A geometria projetiva é uma área preocupada em retratar a realidade através de técnicas de projeção capazes de transportar, para o plano bidimensional, os objetos do mundo real. No que diz respeito à arte, esta preocupação estava presente na Grécia Clássica, onde já se ocupavam de estudar as regras geométricas de projeção como mecanismo de reprodução do real. Entretanto, foi no Renascimento que a perspectiva passou a ser utilizada como modelo rígido ligado ao Belo. As leis geométricas impuseram uma estriagem ao espaço artístico submetendo a criatividade à perfeição da execução. Todo este mecanismo reduziu qualquer espaço representado a uma função ótica, num processo de eleição de um ponto mágico para o olhar observador do príncipe. Se ao próprio príncipe é imposta uma posição, para os elementos representados não poderia ser diferente. Todas as linhas, necessariamente, convergem para um ponto de fuga, ponto dourado, que impõe sua rigidez. A arte da perspectiva é a máxima expressão do espaço estriado, todo o real é tomado a partir de três eixos ortogonais que delineiam um espaço regular, ao qual, todos os objetos que o habitam se conformam.

[...] 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 uma extensão voluminosa ou cúbica, organiza a perspectiva, joga com relevos e sombras, luzes e cores. (DELEUZE, 1997B, p. 207).

A tensão entre o paradoxo e o óptico levou Escher a alcançar novas dimensões. Isto mostra como no fundo de seu espírito racional havia um pensamento nômade percorrendo um espaço liso. Entretanto, por mais que o devir nômade o atormentasse, Escher manteve-se buscando o óptico, buscando a conversão do espaço liso em uma representação. Ele nunca se deixou levar completamente pelo espaço liso. Este tipo de espaço se apresenta como o felpo, um produto sólido, flexível, nômade, que funciona como um anti-tecido. Nele não há nenhuma distinção entre os fios e nenhuma organização entre cruzamentos. É regido apenas por um emaranhado prensado de fibras. Um tipo de enredamento não homogêneo obtido pelo emaranhamento das microfibras. Este produto nômade e singular, revoga as regras da trama,

ele "[...] é liso, e se opõe ponto por ponto ao espaço do tecido (é infinito de direito, aberto ou ilimitado em todas as direções; não tem direito nem avesso, nem centro; não estabelece fixos e móveis, mas antes distribui uma variação contínua)." (DELEUZE, 1997B, p. 158).

Ora, mesmo os tecnólogos que manifestam as maiores dúvidas a respeito do poder de inovação dos nômades, rendem-lhes ao menos a homenagem do falso: esplêndido isolante, genial invenção, matéria de que é feita a tenda, a vestimenta, a armadura, entre os turco-mongóis. (DELEUZE, 1997B, p. 159)..

Embora o tricô se desenvolva através de um movimento onde as agulhas alternam-se entre cadeia e trama, em um espaço aberto em todas as direções, prolongável em todos os sentidos, ainda assim, ele tem um centro. Seu motivo central pode ser extraordinariamente complexo, inúmeras variáveis e constantes nos seus fixos e móveis. Entretanto, o espaço liso é constituído de outra forma, conforma-se ao *patchwork*, onde "[...] não há centro; um motivo de base (*block*) é composto por um elemento único; a repetição desse elemento libera valores unicamente rítmicos, que se distinguem das harmonias do bordado." (DELEUZE, 1997B, p. 182). Na colcha de retalhos, coleção amorfa de pedaços justapostos, a junção pode ser feita de infinitas maneiras. "O espaço liso do *patchwork* mostra bastante bem que 'liso' não quer dizer homogêneo; ao contrário, é um espaço amorfo, informal, e que prefigura a *op'art*." (DELEUZE, 1997B, p. 182).

O mar é o espaço liso por excelência, entretanto, foi o que mais cedo foi submetido à estriagem devido às conquistas astronômica e geográfica. Estriagem que produz o mapa com seus entrecruzamentos de meridianos e paralelos, longitudes e latitudes, esquadinhando o desconhecido. Se as primeiras navegações ainda se utilizavam de uma percepção háptica, intuindo o caminho a partir de ventos, ruídos, cores e sons do mar, com a estriagem, o mar passa a ser óptico, numa operação geométrica a localização é alcançada. Perdem-se todas as variáveis perceptivas que o mar tinha para oferecer. O *dimensional* subordinou o *direcional*.

Entre estes dois espaços há um movimento de transformação mútua, um não para de se converter no outro e vice e versa. Simultaneamente, opõem-se e se completam. O movimento do liso em direção ao estriado é dado por uma captura, ao passo que o contrário se dá, quando o espaço estriado se dissolve na forma de um liso. Um organiza e o outro revoluciona. "O liso é um *nomos*, ao passo que o estriado tem sempre um *logos* [...]" (DELEUZE, 1997B, p. 184). Existem potências de organização operando em dois movimentos dissimétricos, um estriando o liso e outro restituindo a partir do estriado. O liso é direcional, com intervalos abertos, nele distribui-se a superfície num espaço aberto, conforme

freqüências e ao longo dos percursos, um *nomos*. O estriado é dimensional, com intervalos fechados, o espaço é distribuído em intervalos determinados, conforme cortes, dimensionalmente assinalados, um *logos*.

Não só o que povoá um espaço liso é uma multiplicidade que muda de natureza ao dividir-se — é o caso das tribos no deserto: distâncias que se modificam constantemente, malhas que não param de se metamorfosear —, mas o próprio espaço liso, deserto, estepe, mar ou gelo, é uma multiplicidade desse tipo, não métrica, acentuada, direcional, etc. (DELEUZE, 1997B, p. 192).

Há esta necessidade dissimétrica de passar do liso ao estriado e vice-versa. Os espaços nômades e lisos inspiram a ciência geométrica, porém, a métrica traduz a multiplicidade lisa, numa operação que sobre-codifica, metrifica o espaço liso e ao mesmo tempo permite-lhe a propagação. “[...] como uma máscara, sem a qual não poderia haver respiração nem forma geral de expressão” (DELEUZE, 1997B, p. 194-5).

Nunca nada se acaba: a maneira pela qual um espaço se deixa estriar, mas também a maneira pela qual um espaço estriado restitui o liso, com valores, alcances e signos eventualmente muito diferentes. Talvez seja preciso dizer que todo progresso se faz por e no espaço estriado, mas é no espaço liso que se produz todo devir. (DELEUZE, 1997B, p. 195).

Esta relação entre o espaço liso e o estriado está presente em Escher. Quando não encontramos o último degrau da escada, nem marco inicial para as duas mãos que se desenham, adentramos o liso. Quando um predicado-acontecimento se desenrola sem que um último valor para a série possível seja alcançado, estamos no liso. Escher se ocupou destes problemas em seus desenhos, pois, esta passagem de um espaço ao outro era uma questão crucial para seu pensamento. É certo que em alguns momentos ele se deparou com uma massa amorfa, um beco sem saída, mas, no último lampejo, no limite do pensamento havia um hiato, uma fissura, uma fenda, nem significação e nem vertigem. Neste espaço, que ele nomeou como “espanto”, surgia um pensamento-afetivo, mais intenso do que uma representação.

No limite o pensamento-cérebro é um rizoma. Esta multiplicidade que não é a figura final e estável como na representação, nem, tampouco é estrutura arborescente onde todas as significações se repartem e se regram. No rizoma todos os valores são afirmados simultaneamente, preenchendo a distância positiva entre os dois sentidos do paradoxo.

Todo rizoma comprehende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc; mas comprehende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. (DELEUZE, 1995, p. 17).

Uma multiplicidade individual que, em seu movimento-imóvel, não abdica do estriamento do campo na estratificação, nem do alisamento do espaço na desterritorialização. É uma definição plena através da intensidade variável. É um ato de criação, um devir múltiplo em atualização. Para Deleuze, trata-se do nômade, com seu devir próprio do criador, o único capaz de criar. Escher participa deste grupo de pessoas que questionam toda forma de identidade ideal, que não aceitam modelos, receitas, nem tampouco roteiros pré-estabelecidos ligando um ponto ao outro. Ele é o geômetra que desterritorializa as regras da perspectiva. Pois, o princípio do nomadismo é “misturar os códigos” e assim:

[...] fazer cair os grandes mitos do mundo sedentário: desde a "identidade plena" das coisas até a imagem paternalista de um Estado protetor. Semelhança e igualdade são valores do mundo sedentário e também eles caem quando os códigos se misturam. O mundo nômade é um mundo de *diferenças*, é um mundo de *devires*, é um mundo de *intensidades*. (SCHÖPKE, 2004, p. 176)

[...] as forças nômades expressam um mundo totalmente diverso daquele que foi construído por uma razão soberana e "estatizante". Não nos cansamos de dizer que a razão é, ao mesmo tempo, o reflexo e a condição de emergência dos ideais do Estado. Só quando a razão rompe com seus valores mais arraigados é que ela pode efetuar-se como potência criadora. Criar é portanto uma atividade nômade, já que o sedentário nada mais faz do que reconhecer e reproduzir. O próprio ato do conhecimento é, para um nômade, um ato de criação. (SCHÖPKE, 2004, p. 184)

Do espaço liso e do nomadismo, Escher extraia um tipo de expressão que se convertia em espanto, um afeto. Mesmo não mergulhando no espaço da arte abstrata, reconhecemos em Escher os mesmos impulsos presentes na arte nômade. Esta se desenvolve em espaço liso e se refere a uma visão aproximada em oposição à visão distanciada. Um espaço do tipo háptico e não óptico, o que não quer dizer simplesmente tático, sendo muito mais do que a oposição entre dois sentidos, mas, como objeto de uma visão aproximada que oferece elementos táticos, auditivos, visuais. Este processo é diferente deste mundo da geometria perspectiva onde tudo está dentro do prumo, no que tange à medida operada pela visão distanciada, pelo elemento óptico.

Quando a obra de arte moderna, ao contrário, desenvolve suas séries permutantes e suas estruturas circulares, ela indica à Filosofia um caminho que conduz ao abandono da representação. Não basta multiplicar as perspectivas para fazer perspectivismo. É preciso que a cada perspectiva ou ponto de vista corresponda uma obra autônoma, dotada de um sentido suficiente: o que conta é a divergência das séries, o descentramento dos círculos [...] (DELEUZE, 2000A, p. 68).

O espaço háptico caracteriza-se em primeiro aspecto pela “[...] variação contínua de suas orientações, referências e junções.” (DELEUZE, 1997B, p. 204). Nunca se está diante deste espaço, é muito mais uma relação de habitação, está-se nele. A orientação, não-

constante, muda segundo as vegetações, as ocupações, as precipitações temporárias. Orientação dada por marcos sempre móveis referentes às contingências naturais. Não é possível permutar as referências visuais nem tampouco reuni-las. “Ao contrário, estão ligadas a tantos observadores que se pode qualificar de ‘mônadas’, mas que são, sobretudo, *nômades* entretendo entre si relações tátteis.” (DELEUZE, 1997B, p. 204)

Essas questões de orientação, referência e junção são dramatizadas pelas peças mais célebres da arte nômade: esses animais torcidos não têm mais terra; o solo não pára de mudar de direção, como numa acrobacia aérea; as patas se orientam em sentido inverso ao da cabeça – a parte posterior do corpo revirada; os pontos de vista “monadológicos” só podem ser juntados num espaço nômade; o conjunto e as partes dão ao olho que as olha uma função que já não é óptica, mas háptica. 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. (DELEUZE, 1997B, p. 204-205).

Se por um lado, o espaço estriado é definido pela visão distanciada, constância da orientação, invariância da distância por troca de referenciais de inércia, junção por imersão num meio ambiente, constituição de uma perspectiva central. Por outro, onde a visão é próxima, o espaço não é visual, a função do olho passa a ser háptica. Neste, não há horizonte, a terra e o céu passam a ser da mesma substância, não há fundo, perspectiva, contorno, e nem forma. Enquanto na arte nômade o absoluto é local, pois este constitui o espaço liso na sucessão infinita das junções e das mudanças de direção, absoluto como próprio devir ou processo, onde não há delimitação do lugar. No óptico, a visão distanciada exige um absoluto englobante, um horizonte ou fundo suporte do englobado. Um fundo sobre o qual se destaca o contorno ou a forma. O óptico refina a estriagem tornando-a mais perfeita. Tenta-se reduzir as especificidades nômades colocando-as entre os migrantes, o que é a negação de sua vontade de arte. Uma recusa do intermediário, mas os nômades têm suas especificidades absolutas, eles inventam um devir-artista.

As diferenças háptico-óptico, visão aproximada-visão distanciada, remetem à distinção primordial entre o liso e o estriado. O háptico não é o fundo imóvel, nem o plano ou o contorno, esta relação já é um misto. O háptico supõe primeiramente o liso, e este não comporta fundo, plano ou contorno. O liso é o espaço de mudanças direcionais e junções de partes locais. O óptico impele à estriagem e novo ponto de perfeição, buscando valores e alcances universais, mesmo que assim liberte a luz e a modulação da cor numa espécie de espaço háptico como lugar não limitado da interferência dos planos.

Para completar os pares háptico-óptico e visão aproximada-visão distanciada, Deleuze apresenta um terceiro par, linha abstrata-linha concreta. “A linha abstrata é o afecto dos espaços lisos, e não o sentimento de angústia que reclama a estriagem.” (DELEUZE,

1997B, p. 209). Enquanto a linha-concreta tem como função cercar, a linha-abstrata se desenvolve percorrendo e ocupando o espaço. Esta é a expressão do devir-artista, descoberta primitiva de uma vontade humana de arte. “A arte primitiva começa no abstrato e mesmo no pré-figurativo, (...) no início, a arte é abstrata e não pôde ser outra em sua origem.” (LEORI-GOURHAN apud DELEUZE, 1997B, p. 209).

Abstrato não se opõe diretamente a figurativo: o figurativo jamais pertence como tal a uma “vontade de arte”; tanto que não se pode estabelecer uma oposição em arte entre uma linha figurativa e uma outra que não o seria. 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. Portanto, primeiro é preciso definir essas características. 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. 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 a outro, mas que passa entre os pontos, que não pára de declinar da horizontal e da vertical, de desviar da diagonal mudando constantemente de direção — 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. É verdade, contudo, que não constitui qualquer *forma de expressão* estável e simétrica, fundada numa ressonância dos pontos, numa conjunção das linhas. Mas nem por isso deixa de ter *traços materiais de expressão* que se deslocam com ela, e cujo efeito se multiplica pouco a pouco (DELEUZE, 1997B, p. 210).

A linha nômade joga com a abstração tendo como potência a expressão e a repetição e não a forma ou a simetria. É graças à simetria que os sistemas retilíneos limitam a repetição e impedem a progressão infinita mantendo a dominação orgânica, centrando um ponto em torno do qual se constituem figuras refletidas e estelares. Uma ação livre que procede por defasagem, descentramento ou por movimento periférico, pode desencadear a potência da repetição como força maquinica que multiplica seu efeito e persegue um movimento infinito. Não se deve confundir a expressão do espaço liso conectado em uma matéria-fluxo com o espaço estriado que esquadriinha e organiza a matéria como forma de expressão.

A linha nômade abstrata é inorgânica e, no entanto, viva. Ela se distingue do geométrico e do orgânico, desta instituição de relações mecânicas. O orgânico tem seu contorno e simetria, um para e um dentro, referindo-se às coordenadas de um espaço estriado. O corpo orgânico se prolonga em linhas retas que o conectam ao longínquo. Deleuze entende que “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.” (DELEUZE, 1996, p. 187). As tendências orgânicas do homem encontram suas correspondências em

alguns elementos que se desenvolvem dentro das obras de arte. Não se trata de opor simplesmente o orgânico ao retilíneo ou geométrico, mas de libertar a potência de vida oferecida pela linha abstrata. “Essa força vital própria da Abstração é que traça o espaço liso. A linha abstrata é o afecto de um espaço liso, assim como a representação orgânica era o sentimento que presidia o espaço estriado.” (DELEUZE, 1997B, p. 213).

Tudo é vivo na linha abstrata, pois a vida não é o orgânico ou o organizado, ao contrário, o organismo é um desvio da vida. O abstrato da arte moderna é “[...] uma linha de direção variável, que não traça qualquer contorno e não delimita forma alguma...” (DELEUZE, 1997B, p. 213). É preciso evitar a mera associação de motivos orgânicos, pois, no abstrato a pura animalidade é vivida como inorgânica, ou supra-orgânica. A linha escapa à geometria por uma mobilidade fugitiva com a vida se desprende do orgânico. Assim as diferenças háptico-óptico, próximo-distante estão conectadas à diferença entre a linha abstrata e a orgânica. O orgânico é produto do sistema organizado e regrado. Antonin Artaud é quem mais profundamente se opõe a esta noção de organismo em favor de um corpo sem órgãos. Para ele, “[...] nada há de mais inútil do que um órgão [...]” (ARTAUD, 1948), este elemento amarrado dentro de um espaço métrico, estriado e delimitado, característico do organismo. “O corpo sem órgãos é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações.” (DELEUZE, 1996, p. 12).

Escher ergueu seu plano de composição visando absorver o infinito sem desnaturá-lo. Ele só não foi tragado pela arte abstrata por causa de seu excesso de princípios racionais, a mesma *hybris* leibniziana. Entretanto, Escher não abdicou do impossível, mesmo que, para isso, o espaço tenha se dobrado, o pensamento tenha encontrado seu beco sem saída, a percepção tenha se desfalecido em uma vertigem absoluta. Sua obra é a última fronteira antes do mergulho no abismo indiferenciado, ou por outro lado, a primeira organização possível do pensamento. Pensamento ainda paradoxal, com suas duas direções ao mesmo tempo, produzindo o impossível. Nem caos indiferenciado, nem espaço racional estriado, mas, uma síntese paradoxal destas duas dimensões.

Escher é esta vida atravessada pela oposição entre a profundeza e a altura. Ao mesmo tempo um Dioniso agitando o fundo e um Apolo sonhando a definição na forma. Entre os dois a diferença é de natureza, assim, é preciso outro herói para resolver a contradição.

[...] o herói das tragédias de Sêneca como de todo o pensamento estóico é Hércules. Ora, Hércules se situa sempre com relação aos três reinos: o abismo infernal, a altura celeste e a superfície da terra. [...] Não mais Dionísio no fundo, ou Apolo lá em

cima, mas Hércules das superfícies, na sua dupla luta contra a profundidade e a altura: todo o pensamento reorientado, nova geografia. (DELEUZE, 2000B, p. 135).

Esta invocação final de Hércules, como herói capaz de enlear o céu e a terra, é nossa constatação de que Escher foi um homem atormentado pelo pensamento que reivindica um espaço infinito entre as alturas e as profundezas. Entretanto, apresentar as características deste herói diante das forças operadas por Apolo e Dioniso é um tema que nos exigiria uma nova pesquisa. Limitar-nos-emos a dizer que Hércules é um herói que se mantém inteiro apesar da tensão entre estes dois mundos. Ele não se abandona à embriaguês dionisíaca e nem tampouco adormece profundamente no sonho apolíneo. Da mesma forma, Escher não é o artista desvairado ou que percorre a linha abstrata, mas, também não se reduz à busca de uma perspectiva mimética. Ele é um artista hercúleo.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro - Campinas, SP : Papirus, 1993. (Coleção Ofício de Arte e Forma).
- ARTAUD, Antonin. *Para acabar com o julgamento de Deus*. Transcrição de transmissão radiofônica realizada em 1948. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/6743024/Antonin-Artaud-O-Julgamento-de-Deus>. Acessado em fevereiro de 2008.
- BERGSON Henri. *Matéria e Memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.
- BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*: ensaios e conferências. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.
- BORGES, Carlos Carloman. *A topologia: considerações teóricas e implicações para o ensino da matemática*. Cadernos de Física da UEFS, 03 (02): 15-35, 2005.
- CASTILLO, Carlos Ivorra. *Topología algebraica con aplicaciones a la geometría diferencial*. s. d.
- DELEUZE, Gilles. *A Ilha deserta e outros textos*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora Iluminuras, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Tradução de Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000A.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2000B.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Introdução Rizoma*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol.1. / Gilles Deleuze, Félix Guattari; tradução de Aurélio Guerra Neto *et al.* Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *1227 — Tratado de nomadologia: a máquina de guerra*. Tradução de Peter Pál Pelbart. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol.5. / Gilles Deleuze; Félix Guattari. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997A.
- DELEUZE, Gilles. *1440 — O Liso e o Estriado*. Tradução de Peter Pál Pelbart. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol.5. / Gilles Deleuze; Félix Guattari. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997B.

DELEUZE, Gilles. *28 de novembro de 1947 - como criar para si um corpo sem órgãos*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol.3. / Gilles Deleuze; Félix Guattari. Tradução de Aurélio Guerra Neto *et al.* Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Tradução de Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999. (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles. *Sobre teatro: Um manifesto de menos; O esgotado* / Gilles Deleuze; tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

DELEUZE, Gilles. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Transcrições do vídeo de Claire Pernet. DVD I, II e III.

DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. 2. ed. Tradução de Luiz B.L.Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

DELEUZE, Gilles. *Signos e Acontecimentos*: entrevista realizada por Raymond Bellour e François Ewald In: ESCOBAR, Carlos Henrique (Org.). *Dossier Deleuze*. Rio de Janeiro: Editorial Holon, 1991B.

DOLCE, Osvaldo. *Fundamentos de Matemática Elementar*: geometria plana / Osvaldo Dolce, José Nicolau Pompeo. 7. ed. São Paulo: Editora Atual, 1993. V. 9.

ECO, Umberto. *Mundos Possíveis e teoria da narratividade* In: *Os limites da interpretação*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Coleção Estudos).

ERNST, Bruno. *O espelho mágico de Maurits Cornelis Escher*. Tradução de Maria Odete Gonçalves Koller. Köhn: Taschen, 2007.

ESPINOSA, Benedictus de. *Pensamentos metafísicos*. Tradução e notas de Marilena de Souza Chuaí. In: ESPINOSA. *Pensamentos metafísicos; Tratado da correção do intelecto; Ética; Tratado político; Correspondências*. Seleção de textos de Marilena de Souza Chuaí. Traduções de Marilena de Souza Chuaí [*et al.*] 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

FELÍCIO, Vera Lúcia. *A procura da lucidez em Artaud*. São Paulo: Edusp, 1996.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchal. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GARDNER, Martin *et al.* *Fractal music, hypercards and more...*: mathematical recreations from Scientific American Magazine. New York: W.H.Freeman and Company, 1991.

GOMES Filho, João. *Gestalt do objeto*: sistema de leitura visual da forma. São Paulo: Escrituras, 2009.

GUALANDI, Alberto. *Deleuze*. Tradução de Danielle Ortiz. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. (Coleção Figuras do Saber).

HOFSTADTER, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach*: entrelaçamento de gênios brilhantes. Tradução de José Viegas Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

KANDINSKY, Vassily. *Ponto e linha sobre plano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KLEBER, Antares. *Curso de cosmologia à distância do observatório nacional*. http://www.on.br/site_edu_dist_2008/pdf/modulo5/a_geometria_do_espaco_tempo.pdf acessado em fevereiro de 2008A.

KLEBER, Antares *Curso de cosmologia à distância do observatório nacional*. http://www.on.br/site_edu_dist_2008/pdf/modulo5/as_transformacoes_de_lorentz.pdf acessado em fevereiro de 2008B.

KLEBER, Antares *Curso de cosmologia à distância do observatório nacional*. http://www.on.br/site_edu_dist_2008/pdf/modulo5/medo_de_matematica.pdf acessado em fevereiro de 2008C.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Novos ensaios sobre o entendimento humano*. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Os pensadores)

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm,. *Discurso de metafísica e outros textos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 163 p. (Clássicos)

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996. (Coleção TRANS).

MACHADO, Roberto. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

MANDELBROT, Benoit. *Fractais: uma forma de arte à bem da ciência* In: *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual / André Parente (org.)*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. (Coleção TRANS).

MIRANDA *et. al* *Geometria fractal*: propriedades e características de fractais ideais. *Revista Brasileira de Ensino de Física*, v. 30, n. 2, (2008).

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PANOFSKY, Erwin. *Idea*: a evolução do conceito de Belo. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Coleção Tópicos).

PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Tradução de Elisabete Nunes. Lisboa: Edições 70, 1999.

PENROSE, Roger *et al*. *O grande, o pequeno e a mente humana / Roger Penrose... [et. al]* ; organização de Malcolm Longair, tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998. (UNESP/ Cambridge).

PLATÃO. *Sofista*. In: *Diálogos* (O Banquete – Fédon – Sofista – Político). Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Victor Civita, 1972. (Coleção Os Pensadores).

PLATÃO. *A República*. Tradução de J. Guinsburg. 2º Vol. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965. (Coleção Clássicos Garnier).

REALE, Giovanni. *História da filosofia*: do romantismo até nossos dias. Giovanni Reale; Dario Antiseri. São Paulo: PAULUS, 1991. (Coleção filosofia; v. 3).

REID, Miles. *Geometry and topology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

SCHATTSCHEIDER, Doris & EMMER, Michele (Org.). *M.C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*: Collection of articles coming from the M.C. Escher Centennial Conference, Rome 1998. Springer-Verlag Berlin Heidelberg, 2003.

SCHÖPKE, Regina. *Por uma filosofia da diferença*: Gilles Deleuze, o pensador nômade. Rio de Janeiro: Contraponto; Edusp: São Paulo, 2004.

TWARDOWSKI. *Sobre a doutrina do conteúdo e do objeto das representações*. In: BRAIDA, Celso (org). *Três Aberturas em Ontologia*: Frege, Twardowski e Meinong. Organização, tradução e apresentação de Celso R. Braida. Versão Digital. Rocca Brayde, Florianópolis, 2005.

ULPIANO, Claudio. *O pensamento de Deleuze ou a grande aventura do espírito*. Claudio Ulpiano Santos Nogueira Itagiba. Orientador: Luiz Benedicto Lacerda Orlandi. Tese (doutorado). Campinas: 1998.

WILBER, Ken. *O Espectro da Consciência*. São Paulo: Cultrix, 1996.

ZOURABICHVILI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Conexões, (125 p) 2004.