

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Ana Carolina Gomes Araújo

**Deleuze
para uma arte das forças**

Uberlândia
2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Ana Carolina Gomes Araújo

**Deleuze
para uma arte das forças**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Instituto de Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia para obtenção do título de mestre em Filosofia.

Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Linha de Pesquisa: Ética e Teoria do Conhecimento

Orientadora: Profa. Dra. Georgia C. Amitrano.

Uberlândia
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

A663d Araújo, Ana Carolina Gomes, 1983-
Deleuze : para uma arte das forças / Ana Carolina Gomes Araújo. - 2012.
77 f.

Orientadora: Georgia C. Amitrano.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa
de Pós-graduação em Filosofia.

Inclui bibliografia.

1. Deleuze, Gilles, 1925-1995 - Crítica e interpretação - Teses. 2. Filosofia
- Teses. 3. Arte - Filosofia - Teses. 4. Estética moderna - Teses.
I. Amitrano, Georgia Cristina. II. Universidade Federal de Uberlândia.
Programa de Pós-Graduação em Filosofia. III. Título.

CDU: 1

Ana Carolina Gomes Araújo

Deleuze para uma arte das forças

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Instituto de Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia para obtenção do título de mestre em Filosofia.

Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Linha de Pesquisa: Ética e Teoria do Conhecimento

Uberlândia/MG, 30 de Agosto de 2012

Banca Examinadora

Profa. Dra. Georgia Cristina Amitrano – PPGFIL/UFU
(Orientadora)

Prof. Dr. Eladio Constantino Pablo Craia – PPGF/PUC-PR

Prof. Dr. Humberto Aparecido de Oliveira Guido – PPGFIL/UFU

À Vida,
alegre, colorida e dançante;
sem culpas e com terna leveza...

Agradecimentos

Agradeço à Universidade Federal de Uberlândia, sobretudo aos professores do Instituto de Filosofia, que desde a graduação muito compartilharam sobre a História da Filosofia.
Muito obrigada.

Agradeço os professores-pesquisadores:

Especialmente *Georgia Amitrano* que ao findar da graduação me recebeu sem reservas e com disposição para o desafio de escavar um Deleuze poético e academicamente em construção; tendo me provocado para um universo mais afetivo na relação orientador-orientando, bem como instigado ao recorrente apontamento de que o problematizar filosófico é um caminho possível no ‘vizinhamento’ de pensadores.

Humberto Guido que indiscutivelmente desgarrado de possuir uma única máscara, a de professor, mostrou muito... que é possível ser professor de filosofia, leitor de filosofia, fazedor de filosofia e dirigente público sem abandonar a prática filosófica.

Eladio Craia que prontamente aceitou o convite de compor a banca examinadora, bem como, pelas moleculares contribuições a partir dos seus tantos textos publicados sobre Deleuze e que com recorrência me foram importantíssimos durante o estudo.

Agradeço minhas, mãe e irmã. Obrigada pela compreensão indispensável durante o processo da dissertação. Desviante das sistemáticas construções conceituais filosóficas, amo-as na selvageria de quem com recorrência carece de vossas acolhidas.
Muito obrigada.

Levito agradecer ao raio vira-lata que como a menina que queria comer a Lua esteve passante e marcante na minha vida durante a escrevedura dessa dissertação, com amor:
Muito obrigada.

Amigos de tantas passadas, uno-os em agradecimento cheiroso, comestível, colorido e bebestível dos tantos e das tantas noites sorrindo e alegrando-nos! Importantíssimo para que o texto pulule povoações e não transborde uma solidão doída que por vezes nos acomete com ataques cardíacos e leve força reativa clamante por desistência. Em especial, meu carinho a Ana Gabriela Colantoni – AnaLouca, Luciene Torino – LuLuzeira, Olívia Lima – Manoelita, e, Fábio Júlio – o Fabim.
Muito obrigada.

Resumo

Na busca de compreensão do espaço da arte no pensamento de Deleuze, a dissertação apresenta como pergunta primeira, a provocativa: *O que é arte?* O texto é organizado em partes que ressoam provocações construídas a partir do vocabulário deleuziano, sendo que tal escolha configura um modo de recolocar a questão central a ser investigada. Primeira parte: trata da teoria das forças, vontade de potência e eterno retorno no contexto de *Nietzsche e a Filosofia* com vistas ao seqüestro operado por Deleuze em sua releitura das obras de Nietzsche. Segunda parte: trata da arte como essência da verdade no contexto de *Proust e os Signos*, e ainda, do combate ao platonismo a partir do simulacro no contexto de um texto publicado por Deleuze em *Lógica dos Sentidos*. Terceira parte: trata do diálogo com a arte estabelecido em um capítulo específico de *O que é a filosofia?*, e ainda, da arte no combate à filosofia da representação a partir da discussão da imagem do pensamento. O percurso trilhado neste trabalho configura uma tentativa de encontrar não uma resposta precisa que esgote as interrogações problemáticas sobre o que seja a arte. Antes, e, sobretudo pelo apelo investigativo, valho-me das contribuições do filósofo que ao dialogar com a arte, possibilita compreender a criação artística à luz da reflexão filosófica.

Palavras-chave: Deleuze. Filosofia. Arte. Estética.

Abstract

Searching an understanding about the art's role on Deleuze's thinking, this dissertation presents, as a provocative first question, the following inquiry: *What is art?* This text is organized in parts which echo defiance build upon Deleuze's vocabulary since this choice is a way of revisiting a central issue that needs to be investigated. First part: comprises the Theory of forces, potency act, eternal return on *Nietzsche and Philosophy* aiming at Deleuze's borrowing on the matters of Nietzsche's work. Second part: comprises art as an essence of truth on *Proust and Signs*, and also the battle against Platonism from the perspective of simulacrum in the context of a Deleuze's text published in *The Logic of Sense*. Third part: deals with the dialog around art established in a specific chapter of *What is Philosophy?* and also the dialogue that discusses the battle against a philosophy of representation from the discussion about image and thinking. The course made on this work is an attempt to find not a precise answer that depletes problematic inquiries about what art could be. Before, and above all, due to an investigative appeal, my prerogatives are the philosopher's contributions which, by dialoguing with art, provide an understanding about the artistic creation in the lights of a philosophical reflection.

Keywords: Deleuze. Philosophy. Art. Aesthetics.

Résumé

À la recherche pour comprendre l'espace d'art dans de pensament de Deleuze, la disertation presente comme premier question la provocation: Qu'est-ce que l'art? Le texte est organizer en parties qui résonner provocations construites à partir du vocabulaire de Deleuza, de façon que ce choix configure un méthode de remettre la question central à être examine. Premier partie: traite de la théorie des forces, volonté de puissance et l'éternel retour dans le contexte de Nietzsche et la philosophie avec des visites à l'enlèvement fait pour Deleuze dans ça relisant des œuvres de Nietzsche. Deuxième partie: traite du dialogue avec l'art comme essence de la verité dans le contexte de Proust et les signes, et encore, du combat à le platonisme à partir simulacre dans le contexte d'un texte publique pour Deleuze dans Logique du sens. Troisième partie: traite du dialogue avec l'art établi dans un chapitre espezifique de Qu'est-ce que la philosophie ?, et encore, d'art dans le combat à philosophie de la representation à partir de la discution de l'image du pensament. Les trajectoires suivies dans ce travail configure un essayer de rencontrer non une reponse precise pour finir avec les interrogations problematiques sur ques que c'est l'art. Avant et surtout pour l'appel à l'investigation, je prends d'aide des contributions du philosophe que pour dialogue avec l'art permet comprendre la criation artistique à lumier de la reflexion philosophique.

Mots- clés: Deleuze. Philosophie. Art. Esthétique.

Sumário

Abreviaturas	p. 10
Introdução	p. 11
Parte I Trágico jogo da afirmação	p. 19
I.1. A pedra-de-toque	p. 19
I.2. O devir como um jogo de forças	p. 23
I.3. O jogo do eterno retorno como o ser do devir	p. 28
I.4. A arte no jogo da composição: pensamento e vida	p. 30
Parte II Arte e algumas nuances deleuzeanas	p. 34
II.1. A arte no jogo proustiano	p. 34
II.2. A arte numa <i>estética do ponto de vista</i>	p. 38
II.3. O jogo de forças entre modelo e simulacro	p. 50
Parte III Estética das forças <i>versus</i> filosofia da representação	p. 55
III.1. A arte como a linguagem das sensações	p. 55
III.2. O jogo do virtual-atual	p. 61
III.3. A imagem do pensamento	p. 64
Conclusão	p. 72
Referências	p. 75

Abreviaturas

DR – DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Tradução Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. 2 ed., São Paulo: Ed. Graal, 2006.

ID – DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta e outros textos*: Edição preparada por David Lapoujade; organização da edição brasileira e revisão técnica Luiz B. L. Orlandi – São Paulo: Iluminuras, 2006. 1. reimpressão. Textos e entrevistas (1953-1974).

LS – DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. 5 ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

NF – DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Tradução António M. Magalhães. 2 ed., Porto: Rés Editora, 2001.

OF – DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* Tradução Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. 2 ed., Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. 6 reimpressão.

PS – DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos*. Tradução Antônio Piquet e Roberto Machado. 2 ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

Introdução

Ao final da banca de apresentação da minha monografia em 2010, cujo título *Proust por Deleuze: um escritor da diferença*, me foi posto pela banca o questionamento sobre prováveis heranças estéticas de Deleuze e *qual* o espaço da arte no seu pensamento. Tais apontamentos inquietaram-me de modo impositivo, especialmente por encontrar em Deleuze contrapontos e alianças com pensadores distintos – operações que expressam as técnicas de colagem e encenação; estas, apresentadas por ele em entrevista e em passagens de alguns textos. Daí, o questionamento sobre as heranças estéticas já não se impunha como fundamental, ainda que recorrentemente importante para compreender o construto teórico do filósofo. Ou seja, percebi que compreender o espaço da arte no seu pensamento, corrobora, sobretudo, para compreender as heranças, inclusive as conflitantes, que perpassam suas obras. Consoante Deleuze:

Em filosofia, todos vivemos o problema da renovação formal. Ela é certamente possível. Isso começa sempre por pequenas coisas. Por exemplo, a utilização da história da filosofia como “colagem” (uma técnica já velha em pintura) não implicaria, absolutamente, diminuir os grandes filósofos do passado: fazer colagens na superfície de um quadro propriamente filosófico. Isso seria melhor que “trechos escolhidos” (DELEUZE, ID, pp. 176-177).

Os filósofos têm quase sempre um difícil problema com a história da filosofia. Isso é terrível, não se sai facilmente da história da filosofia. Substituí-la [...] por uma espécie de encenação, talvez seja uma boa maneira de resolver o problema. Uma encenação, isso quer dizer que o texto escrito será aclarado por valores totalmente distintos, valores não textuais (pelo menos no sentido ordinário): substituir a história da filosofia por um teatro da filosofia, é possível. Em relação ao livro sobre a diferença, [...] procurei uma outra técnica, mais próxima da colagem que do teatro. Uma espécie de técnica de colagem, ou mesmo de seriegênese (com repetição implicando pequenas variantes), como se vê na Pop’Art (DELEUZE, ID, p. 180).

Ainda Deleuze no prólogo de *Diferença e Repetição*:

Aproxima-se o tempo em que já não será possível escrever um livro de filosofia como há muito tempo se faz: "Ah! O velho estilo..." A pesquisa de novos meios de expressão filosófica foi inaugurada por Nietzsche e deve prosseguir, hoje, relacionada à renovação de outras artes, como, por exemplo, o teatro ou o cinema. A este respeito, podemos, desde já, levantar a questão da utilização da história da filosofia. Parece-nos que a história da filosofia deve desempenhar um papel bastante análogo ao da colagem numa pintura. A história da filosofia é a reprodução da própria filosofia. Seria preciso que a resenha em história da filosofia atuasse como um verdadeiro duplo e que comportasse a modificação máxima própria do duplo (imagina-se um Hegel filosoficamente barbudo, um Marx filosoficamente glabro, do mesmo modo que uma Gioconda bigoduda). Seria preciso expor um livro real da filosofia passada como se se tratasse de um livro imaginário e fingido [...] As resenhas de história da filosofia devem representar uma espécie de desaceleração, de congelamento ou de imobilização do texto: não só do texto ao qual eles se relacionam, mas também do texto no qual eles se inserem. Deste modo, elas têm uma existência dupla e comportam, como duplo ideal, a pura repetição do texto antigo e do texto atual um no outro (DELEUZE, DR, p. 10).

Ora, diante de um estilo não tradicional de Deleuze no fazer filosofia, os apontamentos da banca de monografia me lançaram a novos desafios que não fossem encerrados em um texto similar a um inventário de influências filosóficas de Deleuze; diferente, os desafios se me aparecem em compreender o espaço da arte no pensamento deleuziano enquanto um estilo filosófico. Ou seja, Deleuze, não tendo se colocado numa escrita sistemática sobre a arte, dedicou-se ao diálogo sobre produções nas diversas faces artísticas – obras literárias, música, teatro, pintura, cinema – escavando nesses diálogos, problemas também presentes na filosofia, ainda que como arte estes sejam apresentados de modo diverso do conceito filosófico. Nesse sentido, não operando meramente por um caráter de se instrumentalizar da arte para ilustrar conceitos filosóficos, Deleuze rogou à própria filosofia uma natureza criativa, que encontrada na arte como criação artística, mostrava-se também na filosofia como criação de conceitos.

Reclamo a aproximação de Deleuze a Nietzsche destacando uma passagem do prefácio de 1871 de *O Nascimento da Tragédia* que vislumbro indicar forças atuantes que em composição com outras tantas, ampliam as questões da banca monográfica e impulsionam ao desafio de enxergar as trilhas da arte no pensamento de Deleuze:

Errariam os que pensassem, a propósito desta coletânea de reflexões, no contraste entre excitação patriótica e dissipação estética, entre seriedade corajosa e jogo jovial: a estes, se realmente lêem este ensaio, talvez fique claro, para o seu espanto, com que problema seriamente alemão temos a nos haver, o qual é por nós situado com toda a propriedade no centro das esperanças alemãs como vórtice e ponto de viragem. É possível, porém, que justamente para eles resultem de algum modo escandaloso ver um problema estético ser tomado tão a sério, caso não estejam em condições de reconhecer na arte mais do que um divertido acessório, do que um tintinar de guizos que se pode muito bem dispensar ante a “seriedade da existência”: como se ninguém soubesse o que implicava, em face dessa contraposição, tal “seriedade da existência”. A esses homens sérios sirva-lhes de lição o fato de eu estar convencido de que a arte é a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida (NIETZSCHE, 1992, pp. 25-26).

Na busca para compreender o espaço da arte no pensamento de Deleuze, essa dissertação apresenta como pergunta primeira, a provocativa: *O que é arte?* Pergunta lançada na imersão do universo deleuziano de *Nietzsche e a Filosofia*, publicado em 1962; e, mais ainda, em *Proust e os Signos* de 1964; *Lógica dos Sentidos* de 1969; e, *O que é a filosofia?* de 1991, escrito em composição com Félix Guattari.

O percurso trilhado neste trabalho configura uma tentativa de encontrar não uma resposta precisa que esgote as interrogações problemáticas sobre o que seja a arte. Antes, e, sobretudo pelo apelo investigativo, valho-me das contribuições do filósofo que ao dialogar com a arte, possibilita compreender a criação artística à luz da reflexão filosófica.

Deleuze critica a forma como os problemas são colocados, especialmente pela filosofia da representação, forma esta que expressa a ideia (*eidós*) ou essência em Platão a partir da questão *Que é...?*. Doutro, “não se perguntará pelo *que* é belo, mas o que é o Belo. Não *onde* e *quando* há justiça, mas o que é o Justo. Não *como* “dois” é obtido, mas o que é a díade” (DELEUZE, ID, p. 130). O apontamento sobre o modo como são postas as questões assume um entre tantos aspectos da crítica de Nietzsche ao platonismo, crítica esta que será retomada e reafirmada por Deleuze na construção do seu pensamento¹.

¹ Vale destacar que Deleuze inicia sua comunicação em 1967 para os membros da Sociedade Francesa de Filosofia, em presença de Ferdinand Alquié, Maurice de Gandillac, Michel Souriau e outros, tratando justamente do modo de apresentar uma questão. Texto *O método da dramatização* publicado em *A ilha deserta e outros textos*. (DELEUZE, 2006, pp. 129-154).

Desse modo, a provocativa *O que é arte?* é posta não à luz de um princípio universal e maior, que careceria de descoberta para selecionar quais as melhores e mais legítimas participações neste princípio e que podem representar o que verdadeiramente seja a arte. De outro modo, inspirada pela pergunta de maturidade de Gilles Deleuze, qual seja, *O que é a filosofia?*, apresento esta provocativa sobre a arte como um instrumento para dialogar com o filósofo. Ora, o objetivo deste diálogo se dá no desejo de compreender — atenta ao pulular dos conceitos — os tantos apontamentos filosóficos que figuram como personagens nas obras de Deleuze.

Deleuze faz a pergunta sobre a filosofia em sua maturidade, mais precisamente ao perceber ser este o momento propício para seu enfrentamento direto; afinal, não basta tão e somente a resposta, ainda é necessário determinar a hora, a ocasião, a circunstância, as paisagens e personagens, as condições e incógnitas da questão (DELEUZE, OF, p. 10). Nesse sentido, eis que ousou, potencializada pelas forças entranhadas nas tantas páginas de Deleuze, determinar o momento que me cabe perguntar, na ingenuidade de aprendiz: *O que é arte?*

Ser leitora de Deleuze se dá numa demarcação autoral não meramente reproducionista de conceitos do filósofo, antes, quiçá, seja preciso não deixar cegar por admiração apaixonada e abster-se de estar à espreita subversiva com o filósofo, de modo a não alimentar uma possível indiferença a tantos outros construtos teóricos da História da Filosofia. Suely Rolnik enfrenta essa cara questão do deslumbramento por Deleuze, nesse sentido, cito-a:

Ser “deleuziano” é um contra-senso em relação ao que de melhor nos oferece Deleuze. Não sei o que me desagrade mais, se são as pessoas que resistem ao pensamento de Deleuze com o ressentimento de quem resiste ao erro ou aquelas que se entregam deslumbradas com a reverência de quem se entrega à verdade. Como já disse, o texto de Deleuze não poderia ter o poder de evitar estes e outros contra-sensos, mas seja como for, diante de qualquer uma destas atitudes o universo deleuziano torna-se estéril (ROLNIK, Ninguém é deleuziano, 1995)².

Interessante como Suely Rolnik utiliza o enfático apontamento de Deleuze, encontrado em *Proust e os Signos* e em *Diferença e Repetição*, que toma o

² Texto “Ninguém é deleuziano”, publicado em <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/>>. Nota da autora: “Entrevista a Lira Neto e Silvio Gadelha, publicada com este título in O Povo, Caderno Sábado: 06. Fortaleza, 18/11/95; com o título “A inteligência vem sempre depois” in Zero Hora, Caderno de Cultura. Porto Alegre, 09/12/95; p.8; e com o título “O filósofo inclassificável” in A Tarde, Caderno Cultural: 02-03. Salvador, 09/12/95.”

pensamento como resultante de uma violência, em outros termos, o pensar tornado como criação, pensar porque se é forçado a pensar.

Consoante, destaco as palavras de Deleuze, que não esquivando à influência de Proust, dá-nos substrato para compreender em que medida é possível se compreender como leitor de Deleuze, sem medo de fazer da aparente contradição: estudar Deleuze e ser deleuziano, um fantasma espectral que impeça um mergulho nas contribuições do filósofo, ousando o enfrentamento de problemas que expressam uma singularidade circunscrita ao nosso tempo:

O que o pensamento é forçado a pensar é igualmente sua derrocada central, sua rachadura, seu próprio 'im poder' natural, que se confunde com a maior potência, isto é, as forças informuladas, como com outros tantos vôos ou arrombamentos do pensamento [...] pensar não é inato, mas deve ser engendrado no pensamento [...] o problema não é dirigir, nem aplicar metodicamente um pensamento preexistente por natureza e de direito, mas fazer que nasça aquilo que ainda não existe (não há outra obra, todo o resto é arbitrário e enfeito). Pensar é criar, não há outra criação, mas criar é, antes de tudo, engendrar 'pensar' no pensamento (DELEUZE, DR, p. 213).

Desse modo, é que ousar valer-me dos escritos deleuzianos, e que tendo tomado Deleuze como lentes, ora de ampliação ora de especificação, acompanho um fluxo de novos problemas que aparecem à medida que um anterior dá-se por repetido com um gritante diferente.

Não tendo mais como problema único e central as heranças filosóficas de Deleuze, o problema, muito anterior, toma silhueta por vezes conflitante, de estudar filosofia sem abdicar ao pensar criativo. Nesse momento, em aliança com as leituras de Proust e de Deleuze, inicia-se, portanto, o audaz diálogo entre filosofia e arte, presentes nesse texto dissertativo.

Coloca-se então um problema que não distante de excluir os conflitos, ampliava o universo singular do pensar, do fazer filosofia. Pois bem, a filosofia mostrando-se como insuficiente para dar resoluções, lança-se à arte, numa tentativa de encontrar em outra atividade do pensamento, também criativa, a construção de resoluções para problemas que pululam no correr de experimentações vividas. Digo, sem o conforto de respostas finais que se prestam a abarcar o todo, os embates de forças, de potências que fazem explodir conflitos do existir, violentam-nos a pensar, imersos nas vicissitudes da vida, afirmando-a, e eis que a arte aparece como

universo direto de comunicação, de resolução no combate de forças heterogêneas, de forças diferentes.

No silêncio agitado dos fluxos moleculares, ao me lançar na pergunta guarda-chuva da dissertação, qual seja: *O que é arte?*, em verdade, estou dando visibilidade a um embate em mim mesma. Embate este que encontro ressonância também em Luiz Orlandi, que o expressou constituído por uma potência do pensar e uma potência do agir. Ora, não se trata de opor teoria e prática, muito antes, trata-se de assumir o pensar e o agir como partes heterogêneas que se comunicam, num imenso incômodo diante da possibilidade, demasiada otimista, de alguns que tentam harmonizar, ao impor uma linha reta e aprisionar essa reunião heterogênea dada na explosão teoria-prática. Cito, Orlandi:

Que paixão é essa que, na sua dispersão, se mantém como disponibilidade à criação conceitual e à subversão prática? [...]

De um lado, a paixão pelo pensamento que se efetua através de redes conceituais, essa paixão estava e está quase que plenamente assistida, amparada, socorrida por um conjunto de obras filosóficas tidas como decisivas, ou pelo menos suficientes para toda uma vida de leituras, discussões, retomadas, pesquisas, comunicações, aulas etc., etc. Por outro lado, minha paradoxal paixão pela potência de agir nunca encontrou um lugar duradouro que pudesse ampará-la, seja o lugar chamado partido político, seja o lugar chamado grupelho, aparelho, foco, seja o lugar chamado chefia de departamento, direção de instituto etc. Por que? De onde vem a dificuldade que impede à paixão pela subversão estruturar-se como ação de organizador? De onde vem o desencontro temporal entre a intensidade do instante subversivo e a cronometragem implicada nas necessárias atividades organizatórias, sempre ameaçadas pela cristalização de micro-poderes e pela burocratização do intelecto, para não falar dos elos envolventes que lhes chegam do contorcionismo da serpente financeira que circula por toda parte com seu intrínseco poder corruptor? (ORLANDI, *Sartre e certa paixão pela potência de pensar e agir*³, pp. 2-3).

Ora, essa paixão, tão louca e livre em si mesma, pela qual pergunta Orlandi, não dá mostras de encontrar uma resposta resolutiva totalizante, ao contrário, desconfia-se que se haja resposta para tal, esta esteja entrelaçada num jogo, nas entrelinhas dos múltiplos devires, seja no devir-professor-combatente, seja no devir-pesquisador-aluno, seja no devir-filósofo-sulamericano.

A propósito do texto de Deleuze sobre sua admiração por Sartre, em que trata da importância de mestres, que como gigantes nos lançam em jogos aparentemente

³ Comunicação apresentada por Luiz Orlandi no “Seminário: Poliedro – multifacetado por inteiro” na UNESP-Araraquara no dia 20 de setembro de 2005. Texto posteriormente publicado em <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/>>.

bem maiores do que os pensamentos que trazemos experimentados pelo corpo; mestres que como artistas nos dão a ver forças invisíveis que impulsionam afirmativamente o existir, compreende-se que a abertura para o diálogo da filosofia com a arte, se expressa como uma criação singular que nos passos de aprendiz, titubeia de modo produtivo e conflitante, entre os acervos teóricos da filosofia e o fazer criativo, por vezes, artísticos⁴. Deleuze sobre Sartre:

No momento em que atingimos a idade adulta, nossos mestres são aqueles que nos tocam com uma novidade radical, aqueles que sabem inventar uma técnica artística ou literária e encontrar as maneiras de pensar que correspondem à nossa modernidade, quer dizer, tanto às nossas dificuldades como aos nossos entusiasmos difusos. Sabemos que existe apenas um valor de arte e até mesmo de verdade: a «primeira mão», a novidade autêntica daquilo que se diz, a «musiquinha» com a qual aquilo é dito (DELEUZE, ID, p. 92).

Axel Cherniavsky no artigo *Filosofía del arte y arte filosófico em Gilles Deleuze*⁵, propõe-se a um exame sobre a existência ou não de uma estética deleuziana e opera um deslocamento que reconfigura o questionamento de Jacques Rancière: *Existe uma estética deleuziana?*⁶, com vistas a compreender qual o espaço da arte no pensamento de Deleuze. Para tanto, Cherniavsky apresenta como verdadeiros problemas não a existência de uma estética deleuziana, mas duas outras questões: i) é a arte uma atividade independente em Deleuze ou é inseparável e está sempre conectada com outras atividades?; e, ii) a filosofia, quando se ocupa da arte, é um discurso sobre a arte, ou já é um discurso artístico? (CHERNIAVSKY, 2007, p. 187). Segundo a leitura de Cherniavsky, a arte em Deleuze combina o princípio de independência com um princípio de conectividade, pois, ainda que sendo uma atividade específica, esta se liga concretamente a outras atividades numa ordem teórica ou prática, seja como evolução ética da vida, práxis política ou exibição do invisível. Consoante, após exposição sobre o entendimento de Deleuze do que é filosofia a partir da criação de conceitos, o autor conclui que a

⁴ Ora, dialogar com a arte ao escarafunchar textos de Deleuze, me faz, nos termos da inferência de Tom Zé em *Senhor Cidadão*, canção de 1972, perguntar “com quantos quilos de medo se faz uma tradição?”. Pergunta direcionada tanto à filosofia quanto à arte, especialmente valendo-me dos ombros de um Deleuze nietzscheano que fissa a história da filosofia e relança no findar do século XX a figura do filósofo-artista, ou, a “arte (como) a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida”.

⁵ CHERNIAVSKY, Axel. *Filosofía del arte y arte filosófico em Gilles Deleuze*. In: Instantes y azares: escrituras nietzscheanas, año ix, no. 4-5, Buenos Aires: Argentina, primavera de 2007. pp. 185-198

⁶ Questionamento apresentado por Rancière em 1996 durante homenagem a Deleuze. Texto traduzido e publicado no Brasil sob o título: *Existe uma estética deleuzeana?*. In: Gilles Deleuze: Uma vida filosófica. Org. Éric Alliez. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. SP: Ed. 34, 2000. pp. 505-516

filosofia enquanto uma forma de arte, opera segundo regras que incluem também a arte, a saber: os fins teóricos e práticos.

Sin embargo, no implica esto una visión esteticista de la filosofía, pues el mismo principio de conectividad que rige la obra artística, rige la obra filosófica. La filosofía, así, no resigna sus objetivos clásicos aun si los resignifica por completo: sin significar, muestra lo invisible, y sin representar, actúa sobre el mundo. La filosofía del arte de Deleuze es entonces ella misma un arte filosófico, lo que no implica una visión esteticista de la filosofía (CHERNIAVSKY, 2007, p. 198).

A resposta de Cherniavsky para as questões aparece-nos de modo instrutivo e fortalece o objetivo da dissertação como uma imersão nos textos de Deleuze na busca pela compreensão da questão *O que é arte?* Porém, o texto não se fixará nas questões às quais Cherniavsky se debruçou, distintamente, percorreremos um trajeto com múltiplas incursões nos textos deleuzianos que possibilitará compreender o espaço da arte no pensamento de Deleuze.

Para dar conta das questões aqui propostas, o texto é organizado em três partes que ressoam provocações construídas a partir do vocabulário deleuziano, sendo que tal escolha configura um modo de recolocar a questão central a ser investigada. Primeira parte: trata da teoria das forças, vontade de potência e eterno retorno no contexto de *Nietzsche e a Filosofia*, com vistas ao seqüestro operado por Deleuze em sua releitura das obras de Nietzsche. Nesse sentido é fundamental compreender que mesmo se tratando de um texto monográfico, Deleuze não abdica de construir um texto autoral, inclusive *re-criando* conceitos a partir de sua interpretação dos escritos de Nietzsche⁷. Segunda parte: trata da arte como essência da verdade no contexto de *Proust e os Signos*, e ainda, do combate ao platonismo a partir do simulacro no contexto de um texto publicado por Deleuze em *Lógica dos Sentidos*. Terceira parte: trata do diálogo com a arte estabelecido em um capítulo específico de *O que é a filosofia?*, e ainda, da arte no combate à filosofia da representação a partir da discussão da imagem do pensamento.

⁷ Cabe o oportuno esclarecimento, por hora, exaustivamente dialogado entre comentadores, que os textos de Deleuze sobre outros filósofos, textos por vezes chamados de textos monográficos, não podem ser compreendidos, tão e somente, como textos de um historiador da filosofia. Deleuze apresenta-se na escrita desses textos como um filósofo re-criador da história da filosofia, imergindo-se em pensadores, e não apenas, com a ousadia autoral de operar criativamente em conceitos e compreensões filosóficas de outros autores.

PARTE I

TRÁGICO JOGO DA AFIRMAÇÃO

I.1. A pedra-de-toque

Em dois momentos da primeira parte de *Nietzsche e a Filosofia*⁸, vê-se o esforço de Deleuze para demarcar, como bom jogador, uma estratégia prima e sintomática dos aliados da filosofia da diferença, ou no contexto conceitual do livro, os filósofos trágicos. A *pedra-de-toque* expressa essa jogada, sobretudo pelo seu caráter de reversão do platonismo e localizada em Heráclito e em Nietzsche, revela matizes que se encontram em favor da batalha deleuzeana com a filosofia da representação.

Heráclito nega a dualidade dos mundos e faz do devir uma afirmação do mundo. Eis sua *pedra-de-toque!* Afirma o devir e também o ser do devir, o uno e também o múltiplo, não acreditando que estes constituam aparências ou ilusões. Na perspectiva nietzscheana, o pré-socrático não condena o múltiplo, bem como não condena a existência, antes, “compreende a existência a partir de um instinto de jogo, faz da existência um fenômeno estético” (DELEUZE, NF, p. 38).

Nietzsche, em vizinhança com Heráclito, inaugura uma nova maneira de pensar, uma maneira que não julga a vida, que não opõe o conhecimento à vida, não fazendo desta culpada, responsável ou algo de errado. Eis sua *pedra-de-toque!* O niilismo, em sua acepção negativa, e seu conjunto de formas nomeadas a partir do espírito de vingança, do ressentimento, da má consciência, do ideal ascético é que condenam a vida ao erro e à negação. O modo como o filósofo se opõe, a marteladas, ao niilismo⁹, marca o traço nietzscheano enquanto pensamento do trágico e do qual se apodera Deleuze.

⁸ Nos subtítulos *Existência e inocência* e *A pedra-de-toque*. In: DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Tradução Antônio M. Magalhães. 2 ed., Porto: Rés Editora, 2001. pp. 37-40; 57-59.

⁹ Deleuze aponta dois sentidos de niilismo criticado por Nietzsche: niilismo pessimista e niilismo reativo, veja-se: “*nihil* não significa o não-ser e sim, inicialmente, um valor de nada. A vida assume um valor de nada na medida em que é negada, depreciada. A depreciação supõe sempre uma ficção: é por ficção que se falseia e se deprecia, é por ficção que se opõe alguma coisa à vida. A vida inteira

Ao que é que se chama trágico?

Para Deleuze, em *O nascimento da tragédia*, o trágico é compreendido por Nietzsche no conjunto: a contradição original, a sua solução dionisíaca e a expressão dramática desta solução. Cito Nietzsche:

O grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos [...] se faz agora necessário, com uma audaz arremetida, saltar para dentro de uma metafísica da arte [...] de que a existência e o mundo aparecem justificados somente como fenômeno estético: nesse sentido precisamente o mito trágico nos deve convencer de que mesmo o feio e o desarmônico são um jogo artístico que a vontade, na perene plenitude de seu prazer, joga consigo própria (NIETZSCHE, 1992, pp. 36-37; p.141).

O trágico designa a forma estética da alegria¹⁰; a tragédia como fenômeno estético, alegria dinâmica. A compreensão de tragédia é elucidada em oposição a duas outras perspectivas: dialética e cristã, estas realizadas sob três maneiras, criticadas e vistas por Nietzsche como assassinas do trágico: o homem moral/lógico de Sócrates; o cristianismo; a dialética moderna.

A dialética vincula o trágico ao negativo, à oposição, à contradição; nos termos de Deleuze, a dialética nega tudo aquilo que ela não é e faz desta negação a sua própria essência e o princípio da sua existência. Nas palavras de Deleuze:

O trágico consiste apenas na multiplicidade, na diversidade da afirmação como tal. O que define o trágico é a alegria do múltiplo, a alegria plural. Esta alegria não é o resultado de uma sublimação, de uma purgação, de uma compensação, de uma resignação, de uma reconciliação: em todas as teorias do trágico, Nietzsche pode denunciar um desconhecimento essencial, o da tragédia como fenômeno estético (DELEUZE, NF, p. 28).

O que é que quer o dialético? (NF, p. 17). Ora, não basta para forma uma dialética, a relação entre o uno e o outro, muito além, há, necessariamente a dependência do papel do negativo nesta relação. Segundo Deleuze:

torna-se então irreal, é representada como aparência, assume em seu conjunto um valor de nada [...] O niilismo tem um segundo sentido mais corrente. Não significa mais uma vontade e sim uma reação. No primeiro se negava a vida em prol de valores superiores, agora se nega também os valores superiores, mas sem afirmar a vida; se no primeiro se opunha essência e aparência, nega-se agora a essência mas mantém-se a aparência. O segundo sentido é o "pessimismo da fraqueza" (DELEUZE, NF, pp. 221-223).

¹⁰ Cito Deleuze em *Mística e masoquismo*, entrevista concedida em 1967: "O fundo da arte, com efeito, é uma espécie de alegria, sendo mesmo este o propósito da arte. Não se pode ter uma obra trágica, pois há necessariamente uma alegria em criar: a arte é forçosamente uma libertação que leva tudo a explodir, começando pelo trágico. Não, não há criação triste, há sempre uma *vis comica*. Nietzsche dizia: "o herói trágico é alegre" (DELEUZE, ID, p. 152).

Em Nietzsche nunca a relação essencial de uma forma com outra é concebida com um elemento negativo na essência. Na sua relação com a outra, a força que se faz obedecer não nega a outra ou que ela não é, afirma a sua própria diferença e compraz-se nela. O negativo não está presente na essência como aquilo de que a força extrai a sua atividade: pelo contrário, resulta dessa atividade, da existência de uma forma ativa e da afirmação da sua diferença (DELEUZE, NF, p. 16)

Na figura de Sócrates encontra-se a primeira morte da tragédia; ele é o primeiro homem teórico em oposição ao homem trágico. Sócrates opõe a ideia à vida, julga a vida pela ideia, postula a vida como algo que deve ser julgado, justificado. O cristianismo marca a segunda morte, por haver sofrimento na vida é que essa vida não é justa, é culpada na medida em que sofre. A negação da vida através da culpabilidade como castigo e da justificação da dor, pois o sofrimento é justificado com a salvação. A terceira morte é dada no caráter cristão da dialética moderna e da filosofia alemã, ou seja, procura-se o sentido da existência postulando esta como algo de faltoso ou de culpado, uma pretensão de justificar a vida e submetê-la ao trabalho do negativo.

Ainda sobre o trágico, Deleuze se pergunta qual é a outra maneira realmente trágica “em que a existência justifique tudo o que afirma, incluindo o sofrimento, em vez de ela própria ser justificada pelo sofrimento, quer dizer, santificada e divinizada?” (NF, p. 32).

Ora, Deleuze aponta para o fato de o problema da existência ser retomado em sua origem grega e pré-cristã. Os gregos interpretavam a existência como desmedida, como *hybris* e como crime, em outros termos, uma natureza de injustiça desmedida. Falam da existência como crime porque os deuses enlouqueceram os homens, ou seja, a existência é culpada, mas são os deuses que tomam sobre eles a responsabilidade da falta. Desse modo, o crime para os gregos é masculino. Admitindo a existência como crime, abre-se à noção justificadora, eis então a sutileza do cristianismo. Atravessa-se do crime titânico dos gregos ao pecado original cristão. O crime que era masculino passa então ao feminino, pois vários defeitos atribuídos ao gênero são tomados como origem do mal, qual seja: falsas aparências, curiosidade, arrebatamento.

Ora, se os gregos atribuíam aos deuses a responsabilidade da culpa da existência, o cristianismo atribuirá à própria existência a responsabilidade de sua culpa. Verifica-se desse modo duas questões: i) a existência culpada é responsável

ou não?, e, ii) a existência é culpada ou inocente? Estas questões são postas, sobretudo na busca de uma nova interpretação cujo trágico seja tomado na perspectiva de Dionísio como o deus que insiste na afirmação. O deus que afirma a vida, para quem a vida tem de ser afirmada, mas não justificada nem resgatada. Ou seja, nos termos de Deleuze, o trágico como:

Uma lógica da afirmação múltipla, portanto uma lógica da pura afirmação, e uma ética da alegria que lhe corresponde, é esse o sonho anti-dialético e anti-religioso que perpassa toda a filosofia de Nietzsche. O trágico não se funda numa relação do negativo e da vida, mas na relação essencial da alegria e do múltiplo, do positivo e do múltiplo, da afirmação e do múltiplo (DELEUZE, NF, p. 29).

Dionísio é jogador, um bom jogador, como o é o artista e a criança. A correlação do múltiplo e do uno forma um jogo, e o jogo tem dois momentos, afirmar o devir e afirmar o ser do devir. Utilizando-me do exemplo de *Nietzsche e a Filosofia*, como um lance de dados, o jogo tem o momento dos dados que se lança e o momento dos dados que caem; doutro, meia-noite e meio-dia; doutro, a hora em que os dados são lançados e a hora em que os dados caem; doutro, abandono temporário para a vida para em seguida fixar nela o olhar.

A oposição Dionísio-Cristo é a oposição da afirmação da vida e da negação da vida. O sofrimento dionisíaco é uma afirmação, sua embriaguez é uma atividade, seu dilaceramento é a própria afirmação múltipla; o sofrimento cristão é uma acusação à vida, sua embriaguez é um torpor ou convulsão, sua morte é a imagem da contradição e sua solução. A oposição de Dionísio à Cristo não é uma oposição dialética, mas oposição à própria dialética: a afirmação diferencial contra a negação dialética.

E como se dá o jogo trágico? Um jogador; um lance de dados; dois momentos – o lançamento e a caída dos dados.

Um jogador que na inocência da existência lança-se à vida, assim, afirma o devir; afirma o múltiplo. Lançar os dados como que afirmando o acaso da existência.

São duas horas de um mesmo mundo, dois momentos de um mesmo mundo, meia-noite e meio-dia, a hora em que os dados são lançados, a hora em que caem os dados. Nietzsche insiste nestes dois tabuleiros da vida, que são também os dois tempos do jogador ou do artista: abandonarmo-nos temporariamente à vida, para em seguida fixar nela temporariamente os nossos olhares. O lance de dados afirma o devir, e afirma o ser do devir. (DELEUZE, NF, p. 41).

Um lance de dados, e não vários lances de dados, que chegaria a repetir a mesma combinação. O jogo trágico é marcado por um lance que tendo o número da combinação produzida pelos dados, reproduz-se como tal (DELEUZE, NF, p. 41). Afirma-se, desse modo, o ser do devir. Se o lançamento dos dados é a afirmação do acaso, por sua vez, a caída é a combinação, é a necessidade afirmada do acaso.

Deleuze destaca a autoria de Nietzsche lendo Heráclito sobre a geração e destruição do uno a partir do múltiplo, ou seja, “o caos universal, que exclui toda a atividade com caráter final, não é contraditória com a ideia de ciclo” (DELEUZE, NF, p. 46). Tal compreensão define-se por não acreditar que o caos e o ciclo se opõe, antes, compreende que não houve antes de tudo um caos e depois um movimento regular e circular das formas, ao contrário, o caos e o ciclo são eternos, subtraídos do devir. De outro modo, nos termos do filósofo, “se alguma vez houve um caos das forças, é porque o caos era eterno e reapareceu em todos os ciclos” (DELEUZE, NF, p. 46).

Percebe-se, portanto, que a *pedra-de-toque* é revelada por uma dupla afirmação, do acaso e da necessidade, constituindo desse modo, a afirmação do devir, e do devir o ser do próprio devir.

I.2. O devir como um jogo de forças

Deleuze em *Diferença e Repetição* mostrando-se como um pintor de palavras, lança: “o branco, que se reporta a intensidades diversas, mas permanece essencialmente o mesmo branco” (DR, p. 66). Como compreender essa frase a partir das noções de uno e devir?

Na frase sobre o branco em uma alusão ao uno, Deleuze parece deliberadamente apontar para a sobreposição de cores primárias numa expressão de múltiplo em afirmação. Ora, por que o branco? Será porque, diverso do preto, o branco na presença da luz é o reflexo das cores? O branco como um jogo de cores se refletindo e não uma repartição do branco em busca de um pedaço deste, ao contrário, as cores em presença num ativismo de reflexo afirmativo do próprio branco. Vejamos.

Em *Nietzsche e a Filosofia*, o eterno retorno mostra-se como uno e a vontade de potência como devir. E não apenas, pois tomando o eterno retorno como o ser do devir, eis que Deleuze se mostra numa retomada autoral do problema da comunicação entre uno e múltiplo.

O múltiplo é a manifestação inseparável, a metamorfose essencial, o sintoma constante do único. O múltiplo é a afirmação do uno, o devir, a afirmação do ser. A afirmação do devir é ela própria o ser, a afirmação do múltiplo é ela própria o uno, a afirmação múltipla é a maneira pela qual o uno se afirma (DELEUZE, NF, p. 39).

Na tentativa de compreender o uno afirmado pelo múltiplo e o múltiplo afirmado pelo uno, percorro o trilhar dos seguintes apontamentos cozidos por Deleuze a partir de Nietzsche: força, vontade de potência e eterno retorno¹¹.

O corpo é um fenômeno múltiplo constituído de relações de forças em tensão de 'domínio e não domínio'. Essas forças caracterizam-se em quantidade e em qualidade, embora, a quantidade de uma força só possa ser medida pela sua qualidade. Uma força se mostra, qualitativamente, ativa ou reativa, sendo que tais qualidades expressam um elemento irreduzível da quantidade, compreendido como a diferença de quantidade, a essência de uma força na relação das forças. De outro modo, uma força "y" em relação com uma força "w", levadas suas quantidades à redução, há de se encontrar a qualidade justamente como a diferença de quantidade, como o que não se anula, como o que não se reduz, o que não se dá à igualdade de uma força para com a outra, já que se assim ainda o fosse, passível de anulação permaneceria. Os corpos como partes do acaso e as forças como apropriação da natureza apontam a multiplicidade, sobretudo das relações de forças

¹¹ a) Tem-se conhecimento das divergências entre comentadores sobre a leitura de Deleuze das obras de Nietzsche, sobretudo a separação de 'força' e 'vontade de potência'. Sendo que no texto valho-me das palavras de Roberto Machado em *Deleuze, a arte e a filosofia*: "como já havia acontecido na interpretação de Platão, novamente estabelece uma distinção entre um conteúdo manifesto e um conteúdo latente [...] Deleuze não é propriamente um historiador da filosofia, mas um filósofo que repete o texto de outro pensador não para buscar sua identidade, mas para afirmar sua diferença ou falar em seu próprio nome usando o nome de outro" (pp. 91 e 94). b) Scarlett Marton no texto *Deleuze e sua sombra*, publicado em *Gilles Deleuze: Uma vida filosófica* (pp. 235-243), polemiza especialmente sobre a teoria das forças operada por Deleuze a propósito de Nietzsche: "Deleuze talvez comporte alguns excessos. Um deles consiste em recorrer à noção de força para refletir sobre o conjunto dos escritos do filósofo. Sem preocupar-se em refazer seu itinerário intelectual ou lançar mão da periodização de seus textos [...] Deleuze atribui peso desmedido às ideias de força ativa e reativa. Ora, é apenas muito raramente que Nietzsche utiliza os termos *ativo* e *reativo*" (MARTON, 2000, p. 241).

que não se dão ao fixar de ‘um sentido’ e sim ao pluralismo de sentidos¹². Daí a compreensão da filosofia como sintomatologia e semiologia, respectivamente, tendo por tarefa interpretar os sintomas dos corpos produzidos pelas forças, bem como interpretar as forças do ponto de vista da sua qualidade (NF, p. 114); noutros termos, a filosofia ainda como topologia e tipologia das forças. Eis que interpretadas as forças, o jogo permanece, e essa interpretação haverá de prosseguir, pois é preciso como em um romance policial, descobrir ‘quem’, ‘por que’ e ‘que fim’ há numa força, como que penetrar em uma remodelagem de máscaras (NF, p. 11).

Pergunta-se ainda sobre as forças e suas movimentações múltiplas constituídas do acaso. Ora, segundo Deleuze, é preciso um complemento para as forças, complemento este tomado como querer interno, de outro modo, vontade de potência. E é com ela que a interpretação não encerra a tarefa da filosofia, ainda, impulsiona para também proceder por avaliação, tal qual um detetive a decodificar a trama de máscaras. Então vejamos que a força se põe diante da vontade de potência: ‘vontade, há quantidade bastante para um tal querer, e você ‘quem’ é esse querer em mim? E da resposta da vontade, muito se dá no jogo múltiplo, muito se determina. Em outras palavras, Deleuze nos diz: “A força é quem pode, a vontade de potência é quem quer” (NF, p. 78). O que a vontade de potência não é: i) querer-viver, pois como querer a vida viver se ela é vida?! ii) desejo de poder, pois como desejar o domínio se ela é dominante? A vontade de potência não é querer e nem é desejo, pois não se trata de um objeto, daí a presença do ‘quem’ e não do ‘que é’ (ID, p. 157), conforme Deleuze: “A potência não é o que a vontade quer, mas quem quer na vontade” (ID, p. 158).

A vontade de potência opera sob dois aspectos na força: i) como elemento de produção da diferença de quantidade entre duas ou várias forças em relação, e, ii) produção da qualidade que conduz cada força na relação (NF, p. 81). Ora, se antes a força indagou a vontade sobre o querer, doutro modo a vontade indaga a força para derivar a quantidade e qualidade desta: ‘força, qual origem queres tu?’. E a força só há de responder para a vontade, a partir desta última, ou seja, a partir do querer interno. Ademais, a qualidade da força só é determinada em acordo com as próprias qualidades da vontade, que são afirmação ou negação. Em relação à diferença de quantidade, as forças se mostram dominantes ou dominadas, e na

¹² ID, *Conclusões sobre a vontade de potência e o eterno retorno*, p. 156.

qualidade de ativa ou reativa, assim se mostram consoante às vontades de afirmar ou de negar. Existe, desse modo, vontade de potência em ambos os tipos de forças, embora qualitativamente de naturezas diferentes. Deste feito, as forças serão ativas e dominantes, se com vontade afirmativa, e reativas e dominadas, se com vontade negativa.

Pois bem, no que se colocam as qualidades determinadoras da vontade de potência? Expressam, justamente, as maneiras de ser, modos de existência. Referem-se ao elemento diferencial donde deriva o próprio valor dos valores (NF, p. 6), sendo que esse elemento diferencial não é apenas crítico do valor dos valores sem ser também o elemento positivo de criação, um modo de existência ativo (NF, p. 7-8). Afirma e nega o quê? Afirma-se a vida, a terra, o corpo (ID, p. 159), o múltiplo do acaso. Afirmá-la numa tonalidade trágica, reproduzir e resolver a contradição, resolvê-la reproduzindo-a (NF, p. 22). Nega-se a vida por vias da justificação, da redenção e da reconciliação, sempre a acusá-la e condená-la.

A afirmação não é ação, mas a potência da força ativa; a negação não é reação, mas a potência da força reativa. A força reativa se caracteriza por negar a si mesma, negar o que é desde sua origem, bem como, é uma força que separa a força ativa daquilo que ela é. A força ativa, por sua vez, é a força que vai até o limite daquilo que pode, que afirma a sua diferença (NF, pp. 93-94). Ocorre que Deleuze demonstra como a reação intervém na ação, de modo que tal interferência não seja em totalidade indiferente a um atravessamento do devir-ativo.

As forças em coexistência apontam para aspectos do reativo influenciando o ativo: i) na origem a reação inverte seu elemento diferencial, de modo que o 'não' da negação aparece às forças reativas como um 'sim' do negar, e, ii) no desenvolvimento do elemento diferencial invertido, a afirmação da sua qualidade torna-se negação do outro. Ora, apresentando-se de modo deformado, a reação influencia na força ativa separando-a do que ela pode. Disto decorre um triunfo das forças reativas, não por se tornarem ativas, antes por separarem a ação do que ela pode e daí se apropriar de partes desta ação. Como o 'não' da força reativa se veste de 'sim'? Ao pular amargamente com gritos de 'sim', ocorrência essa que se dá ao afirmar a vida como carga, diverso do 'sim', que toma a vida como dança, leve e sem carga. Cito Deleuze:

Carrega (-se) inicialmente o peso dos valores cristãos; depois, quando Deus está morto, carrega o peso dos valores humanistas, humanos – demasiado humanos; finalmente, o peso do real, quando já não há valor algum. Reconhecemos aqui [...] três estágios [...] o de Deus, o do homem, o do último dos homens – o peso que nos colocam nas costas, o peso que nós mesmos colocamos em nossas costas, finalmente o peso dos nossos fatigados músculos quando nada mais temos para carregar. [...] Dessa maneira, a afirmação é aqui tão-somente um fantasma de afirmação, ficando a negação como única realidade. Totalmente distinto é o Sim [...] afirmar não significa carregar, assumir [...] ao contrário [...] afirmar significa aliviar, tirar a carga do que vive, dançar, criar (DELEUZE, ID, pp. 159-160).

Vê-se, pois um devir-reativo que opera por inversão da essência da força reativa, subtraindo e separando a força ativa daquilo que ela pode por processos de mistificação, ficção. Tal processo ocorre quando se lança a ação à vontade de nada, que é própria do negar. O devir-reativo não configura a passagem de uma força reativa para ativa, noutros termos, não é a quantidade da força que a faz superior, é antes sua qualidade. De modo que havendo vontade de nada numa força reativa, a força ativa ainda há de ser superior, sobretudo por sua vontade de potência, que é a determinante efetiva de quantidade e qualidade das forças na origem.

Apercebe-se comumente um triunfo falseado das forças reativas, e daí a pergunta de Deleuze em *Nietzsche e a Filosofia*: “Existirá um outro devir?” (NF, p. 98). Ora, as páginas seguintes apresenta-nos o devir-ativo das forças, um devir-ativo das forças reativas (NF, p. 100). A compreensão do devir-ativo retoma a característica da força ativa como àquela que vai até o limite das suas conseqüências, pois tendo sido esta força separada do seu ‘potente-querer’ pela força reativa que toma para si partes da ação, pergunta-se se desse modo a força reativa também não haveria de ir ao seu modo até o limite? O modo característico da reação de ir ao limite mostra-se no exaurir a negação agindo ativamente. Assim, observa-se a força reativa numa metamorfose ativa; como esclarece Deleuze:

A doença, por exemplo, separa-me daquilo que posso: força reativa, torna-me reativo, diminui as minhas possibilidades e condena-me a um meio minorado em relação ao qual não tenho outro remédio senão adaptar-me. Mas, doutra maneira, revela-me um novo poder, dota-me de uma nova vontade que posso fazer minha, indo até o limite de um estranho poder. (Este poder extremo que põe em jogo imensas coisas, entre outras esta: observar conceitos mais são, valores mais são colocando-os num ponto de vista de doente (DELEUZE, NF, pp. 100-101).

Compreende-se, portanto, que a operação do devir-reativo está na negação que insurge inclusive contra as forças ativas; sendo que a operação do devir-ativo está na afirmação, sempre a afirmar, de modo que mesmo na presença da 'negação' este devir afirma tal qualidade que ao seu limite se mostra, inevitavelmente, ativa. Logo, percebemos a multiplicidade em ambivalências, como a própria afirmação do ponto de vista da própria negação, e a negação do ponto de vista da afirmação; julgar a vontade afirmativa do ponto de vista da vontade negativa, e a vontade que nega do ponto de vista da vontade que afirma; devir-reativo e devir-ativo.

I.3. O jogo do eterno retorno como o ser do devir

O esforço até aqui se concentrou em compreender o devir, a trama da multiplicidade, ocorre que carece ainda compreender também o uno e sua relação com o devir. Deste modo, o que envolve compreender o eterno retorno como o uno, como o ser do devir?

A univocidade é apresentada como a voz única do ser a partir da multiplicidade. Deleuze apresenta o eterno retorno como essa voz, o que retorna sem ser o mesmo, antes, os diferentes imersos no múltiplo que de um mesmo modo retornam. O que se nota em *Nietzsche e a Filosofia* é a impossibilidade de pensar o eterno retorno desvinculado do devir, pois aquele é a repetição da diferença (NF, p. 72), é o retornar do que foi produzido, construído, criado na relação das forças levadas ao limite.

Nota-se que o eterno retorno não é tomado como o presente, antes, como o presente coexistindo com o passado e com o futuro, pois, o devir não se equilibra, não tem início, nem tampouco fim.

Há um aspecto muito importante no eterno retorno apontado por Deleuze, qual seja, o pensamento ético e seletivo. Neste sentido, o eterno retorno se mostra imbricado à vontade de potência. Ao tematizar sobre as forças ativas e reativas, verifica-se que há forças reativas que operadas num devir-reativo, mostram-se triunfantes valendo-se em parte das forças ativas separadas do que podem. Porém,

o eterno retorno só diz do devir-ativo¹³, ou seja, da vontade que se afirma ativamente, como que num apontamento: querer-criar (NF, p. 105).

“A função do eterno retorno como ser nunca é identificar, mas autenticar” (ID, p. 164). É o que nos diz Deleuze. Diz-nos especialmente porque o eterno retorno é como que uma prova dos querereres. Procede num primeiro momento por seleção no pensamento, eliminando os pequenos e medianos querereres, aqueles que resistem preguiçosamente à pergunta: “O que quiseres, queira-o de tal maneira que também queiras o eterno retorno” (NF, p. 104). Num segundo momento o eterno retorno mostra-se o devir-ativo, fazendo entrar no ser aquilo que não pode entrar sem mudar de natureza (NF, p. 107), noutras palavras, repetir apenas aquilo que foi transformado, criado, levado ao seu limite por afirmação. É assim que o eterno retorno é o instrumento e a expressão da vontade de potência: ele eleva cada coisa à sua forma superior, isto é, à *enésima* potência (ID, p. 164).

Compreender a relação entre uno e devir mostrou-se como importante para ampliar, minimamente, a interpretação de uma proposta de filosofia prática nos escritos de Deleuze. De modo que, no atravessamento do eterno retorno e da vontade de potência, observa-se o desenrolar de uma trama na tradição do pensamento que subjuga a vida como desprezível diante de um espaço ficcional justificador. Deste modo, retomo o próprio Deleuze que instrutivamente diz que há valores que nascem fixados, e que só aparecem ao solicitar uma ordem representada, mesmo que devam esperar condições históricas favoráveis para serem efetivamente reconhecidos. Ao contrário, há valores eternamente novos, sempre contemporâneos de sua criação e que mesmo quando parecem reconhecidos, ressoam outras forças e solicitam potências ativas de outra natureza. Somente esses valores novos são ativos, resultam de forças levadas, em afirmação, ao limite, ou seja, valores que afirmando o caos, o múltiplo, mostram-se efetivamente criados (ID, p. 165).

¹³ Deleuze em *Nietzsche e a Filosofia*, no Cap. II Ativo e Reativo, subtítulo – O problema do eterno retorno, trata da questão dos devires, sendo que “o eterno retorno como doutrina física afirma o ser do devir, mas, enquanto ontologia seletiva, afirma este ser do devir como afirmando-se do devir ativo”. Desta passagem não polemizei a questão, tendo priorizado o ser do devir como possível do devir-ativo, pois que o devir-reactivo não completa todo o processo da relação uno-devir.

Retomo, re-explorando, a noção do branco destacada por Deleuze como uno, mas não um uno que se forma mecanicamente do reflexo das cores, antes, um branco que se mostra branco num desigual movimento das cores se afirmando, de modo que o valor do branco não define a retomada das cores, ao contrário, o que define o branco é justamente a potência das cores ao se afirmarem. De outro feito, o branco retoma-se como branco apenas atravessado pelas colorações, que lhes dão inclusive gradações, valendo-se da nuance das relações.

Ademais, destaco a fala de Deleuze em entrevista quando perguntado sobre um provável modo alusivo com que se refere a Marx, provocando-o quanto à contribuição de seu pensamento ‘para uma prática revolucionária’, sendo que a resposta de Deleuze parece-nos evidenciar o quão as noções de vontade de potência e eterno retorno mostram-se presentes no seu apontamento prático da filosofia:

Há relações de amizade ou de amor que não esperam a revolução, que não a prefiguram, embora sejam revolucionárias a seu modo: elas têm em si uma força de contestação que é própria da vida poética, como os *beatniks*. Neste caso, há mais budismo zen do que marxismo, mas há muitas coisas eficazes e explosivas no zen. Quanto às relações sociais, supomos que a filosofia, em tal ou qual época, tenha por tarefa fazer com que fale uma tal instância: o indivíduo no mundo clássico, a pessoa no mundo romântico, ou então as singularidades do mundo moderno. A filosofia não faz com que essas instâncias existam, ela faz com que elas falem. Mas elas existem e são produzidas em uma história, elas próprias dependem de relações sociais. Então, vamos lá! A revolução seria a transformação dessas relações, correspondendo ao desenvolvimento de tal ou qual instância (como a do indivíduo burguês na revolução “clássica” de 1789). O problema atual da revolução, de uma revolução sem burocracia, seria o das novas relações sociais em que entram as singularidades, minorias ativas, no espaço nômade sem propriedade e nem cercados (DELEUZE, ID, p. 187).

I.4. A arte no jogo da composição: pensamento e vida

Como fazer da existência um fenômeno estético? (DELEUZE, NF, p. 38). Questão muito importante por hora citada no início do texto e que será retomada com o objetivo de compreender a arte como criadora de novas possibilidades de vida. Conhecimento, pensamento e vida são observados por Deleuze com

especificidades nietzscheanas que de modo autoral vizinham-se com intimidade à percepção da arte como afirmação criadora da vida.

Nietzsche reprova o conhecimento que enquanto meio opera de modo inverso ao se colocar como fim, submetendo vida e pensamento. A submissão realizada pelo conhecimento constitui-se, sobretudo, pela imposição de limites, simultaneamente à vida e ao pensamento. O conhecimento não é separado do pensamento, porém, o pensamento apoderado pelas forças reativas, sobretudo numa vontade de verdade. As forças reativas apoderam-se do pensamento ao lhe ser reclamado por direito a verdade, nas palavras de Deleuze, “o pensamento enquanto pensamento procura o verdadeiro, que por direito ama o verdadeiro” (NF, p. 143). O golpe da inversão não é localizado na vontade de verdade do pensamento, antes, no que é que a verdade significa como conceito, quais forças e que vontade qualificada este conceito pressupõe. Ora, é notório que Nietzsche dramatiza o conceito de verdade e demonstra a edificação do conhecimento a partir de um conceito de verdade que nega a vida, que julga a vida como algo errado e desprezível. O desejo pela verdade é um não querer ser enganado pela potência do falso do mundo real. A verdade, neste caso, é compreendida a partir de um mundo distinto do mundo real. Postula-se como verdadeiro um além mundo que subjuga o mundo real como aparência, como errado. Desse modo, o conhecimento se torna juiz como pensamento submetido à razão que possui um mundo verdadeiro dualizado com o mundo real; ou seja, o conhecimento como detentor de uma verdade modeladora que sentencia a vida à negação. Percebe-se, deste modo, que o conhecimento racional define para a vida certos limites: (i) a inutilidade, pois o conhecimento existe para prever; (ii) a maldade, pois a vida existe para ser virtuosa; e, (iii) a impossibilidade, pois não há nada para ser visto, nem para ser pensado para além do verdadeiro (NF, p. 152). A imposição desses limites a partir de forças reativas faz da vida algo de razoável fixado pelo conhecimento, que ao amarrar a vida ao razoável, amarra também o pensamento, noutros termos, uma vida razoável com um pensamento razoável, simultaneamente, um pensamento razoável para uma vida razoável.

O apontamento crítico de Nietzsche insere a arte como composição de pensamento e vida. Ambos, apontando para marteladas que eliminam limites; distintos do conhecimento, vida e pensamento como força ativa e potência

afirmativa, respectivamente. Eis o caráter de criação que se desfaz das leis e modelo da razão: pensar como descoberta, invenção de novas possibilidades de vida (NF, p. 152).

Deleuze em passagem notável expressa a noção de pensador como bela composição de pensamento e vida, especialmente à alusão da criação artística como seleção afirmativa do pensamento:

Existem vidas cujas dificuldades tocam as raias do prodígio; são as vidas dos pensadores. E é necessário prestar atenção àquilo que nos é dito a seu respeito, porque descobre-se aí possibilidades de vida, cujo simples inventário nos dá alegria e força, e derrama uma luz sobre a vida dos seus sucessores. Há aí tanta invenção, reflexão, ousadia, desespero e esperança como nas viagens dos grandes navegadores; e, para falar verdade, tratam-se de viagens de exploração nos domínios mais recuados e mais perigosos da vida. O que essas vidas possuem de surpreendente, é que dois instintos, que apontam para sentidos opostos, parecem ser forçados a andar sob o mesmo jugo: o instinto que tende para o conhecimento é constantemente estrangido a abandonar o solo onde o homem costuma viver e lançar-se no incerto, e o instinto que quer a vida vê-se forçado a procurar incessantemente, tateando, um novo meio onde possa estabelecer-se. Noutros termos: a vida ultrapassa os limites que o conhecimento lhe fixa, mas o pensamento ultrapassa os limites que a vida lhe fixa. O pensamento deixa de ser um *ratio*, a vida deixa de ser uma *reação*. O pensador exprime assim a bela afinidade do pensamento e da vida: a vida faz do pensamento qualquer coisa de ativo, o pensamento faz da vida qualquer coisa de afirmativo. Esta afinidade em geral, em Nietzsche, não aparece apenas como o segredo pré-socrático por excelência, mas também como a essência da arte (DELEUZE, NF, p. 153).

O pensamento como vontade de potência afirmativa e a vida como força ativa constituem o universo da arte. Desse modo a arte repousa sobre dois princípios: (i) estimulante da vontade de potência; e, (ii) o mais alto poder do falso.

Tomada como estimulante da vontade de potência, a arte não expressa algo desinteressado, que sublima, que suspende o desejo; muito mais, a arte como rasgadora de limites, como seleção de uma vida ativa. Ademais, a obra de arte constitui-se como a vida do artista, sua afirmação da vida enquanto produção do pensamento; daí a compreensão do aspecto estimulante da vontade de potência, ou seja, a arte pensada numa estética da criação, possuidora, exclusivamente, de forças ativas, cuja cisão entre pensamento e vida, é rechaçada a um ideal de ressentimento que nega a existência.

Por outro lado, o princípio da arte como o mais alto poder do falso, inaugura em concomitância com o princípio anterior, um novo modo de pensar que concebe a

criação a partir da atividade da vida como afirmação do falso ao elevá-lo à máxima potência, ao seu limite. Desse modo, a força ativa contida na criação artística opera no aniquilamento do falso explodindo-o no seu limite como produção. O artista ao afirmar a vida e fazer da sua criação artística uma afirmação constante, afirma inclusive o falso negativo tornando-o próprio da afirmação, eis o que compreendemos anteriormente como devir-ativo. Assim, a atividade da arte não significa negação do real, mas seleção do próprio real, posto que o artista como inventor de novas possibilidades, ao elevar o falso ao seu limite, o desdobra em sua vontade ativa, como obra (NF, p. 155).

Percebe-se, portanto, a arte como produtora de novas possibilidades de vida, ou seja, a seleção do real como desdobramento afirmativo da vida, como modo de vida que ao operar em correção ao falso, atribui à verdade uma nova composição de pensamento e vida, um novo aparecer da existência, uma nova possibilidade de vida.

Vimos, pois, nessa primeira parte a leitura de Deleuze destacando categorias dos escritos de Nietzsche, especialmente a retomada do devir como múltiplo e do eterno retorno como uno. Vê-se como o diálogo de Deleuze com a arte está permeado de uma herança nietzscheana que pensa a arte não desvinculada do pensamento e com toda sua potência criativa de afirmação da vida. Observa-se ainda que a afirmação criativa revela-se num jogo trágico cuja batalha se dá entre forças dominantes e dominadas, forças constituídas de um querer interno que afirma ou que nega a vida, embora, à arte, só caiba a força potencializadora de afirmar a existência, sem ressentimentos ou vingança.

PARTE II

A ARTE E ALGUMAS NUANÇAS DELEUZEANAS

II.1. A arte no jogo proustiano

Deleuze inicia o capítulo IV *Os Signos da Arte e a Essência* do texto publicado em 1964, *Proust e os Signos*, se valendo do seguinte questionamento: *Qual a superioridade dos signos da arte com relação a todos os outros?*

Ao abordar o universo de signos proustianos, o mundo da arte é compreendido como o ápice deste universo, superioridade justificada como o único mundo cujos signos revelam a verdade. Para tanto, é fundamental compreender duas características que, mesmo não presentes no mundo da arte, o mantém como nível final do aprendizado da *Recherche*¹⁴, a saber: a generalidade e a materialidade.

A generalidade e a materialidade são as características que fazem dos outros três mundos: mundanidade, amoroso e sensíveis, incapazes de revelar a verdade. A materialidade marca tanto a emissão quanto a explicação dos signos que não são artísticos. Afinal, esses signos mantêm-se vinculados ao material, uma vez que se apresentam envoltos ou por um objeto ou por uma aparência materializada. Ademais, a explicação conserva-se material porque na intervenção das faculdades o desenvolvimento explicativo preserva ainda algo de material. Segundo Deleuze, “enquanto descobrirmos o *sentido* de um *signo* em outra coisa, ainda subsistirá um pouco de matéria rebelde ao espírito” (DELEUZE, PS, p. 38). Ora, os três mundos supracitados aproximam-se da essência uma vez que todos convergem para o

¹⁴ *Em Busca do Tempo Perdido*, tradução portuguesa do original em francês *A la recherche du temps perdu*, cuja autoria do escritor francês Marcel Proust, será usado por vezes no texto como ‘*Recherche*’.

mundo da arte e compõem o aprendizado; no entanto, sempre incorrem no objetivismo ou no subjetivismo.

A essência, faz mister pontuar, apesar de revelada pela arte, não deixa de participar dos outros três mundos. Ou seja, no mundanismo, a essência se apresenta como a tarefa que deve ser aprendida pelo indivíduo enquanto leis gerais do vazio; no amor, a essência se mostra como aprendizado enquanto leis gerais da mentira e do segredo do hermafroditismo original; por sua vez, o mundo sensível encontra sua essência ao revelar a verdade diferencial de um lugar, de um momento, não sendo mais por intermédio de leis gerais, porém, a revelação de um tipo de essência local, que se aproxima da verdade final, entretanto não se desvincula da materialidade.

É a arte, esta sim, que mostra sua superioridade na verdadeira unidade de um signo material, como também apresenta um sentido inteiramente espiritual; em outras palavras, os signos artísticos, como que desmaterializados, encontram seu sentido em uma essência ideal.

Proust presenteia seus leitores com belíssimas passagens que descrevem de maneira singular os efeitos de pura alegria proporcionados por uma obra de arte; nesse sentido, vale o destaque da passagem da Sonata de Vinteuil do primeiro volume da *Recherche*, cujo título é *No Caminho de Swann*.

Primeiro o piano solitário se queixou, como um pássaro abandonado da sua companheira; o violino escutou-o, respondeu-lhe como de uma árvore vizinha. Era como no princípio do mundo, ou antes, era naquele mundo fechado a tudo o mais, construído pela lógica de um criador e onde para todo o sempre só os dois existiriam: aquela sonata. Era um pássaro? Era a alma ainda incompleta da pequena frase, era uma fada, invisível e chorosa, cuja queixa o piano em seguida ternamente redizia? Seus gritos eram tão súbitos que o violino devia precipitar-se sobre o seu arco para os recolher. Maravilhoso pássaro! O violinista parecia querer encantá-lo, amansá-lo, capturá-lo. Já havia passado para a sua alma, já a pequena frase evocada agitava, como ao de um médium, o corpo verdadeiramente possesso do violinista (PROUST, 1948, p. 290).

O que é essa essência que revelada pela arte a faz superior aos outros mundos? Deleuze responde que é uma diferença, a “diferença última e absoluta”

(DELEUZE, PS, p. 39). Valendo-se de Proust, o filósofo apresenta a essência como “uma qualidade última no âmago de um sujeito: diferença interna, diferença qualitativa decorrente da maneira pela qual encaramos o mundo, diferença que, sem a arte, seria o eterno segredo de cada um de nós (DELEUZE, PS, p. 39).

Para Deleuze, na obra de Proust, a diferença emerge como o modo pelo qual cada sujeito revela o mundo; donde a essência é a qualidade última que brota no fundo aparentemente inatingível de cada indivíduo. Contudo, é tão somente a arte que atinge esse fundo. É ela que revela a qualidade última como o nascimento de um novo mundo para cada indivíduo que a apreenda, e isso distintamente.

É importante destacar alguns outros aspectos da compreensão deleuzeana da diferença na obra de Marcel Proust, haja vista a essência como ‘ponto de vista’ parece incorrer num sutil relativismo. Ora, a essência abarca três noções que, unidas, revelam a grandiosidade da diferença nos escritos de Proust; são elas: (i) essência como individualizante; (ii) essência como tempo original absoluto; e, (iii) essência como estilo.

A essência como individualizante. Dizer que cada indivíduo revela o mundo de seu próprio ‘ponto de vista’ é admitir a essência como algo individual; contudo, a essência proustiana não se confunde com o sujeito, esta não é prisioneira da existência deste. De fato, Deleuze fala dessa essência como precisamente um mundo, um país (PS, p. 41), pois, ao contrário do indivíduo constituir a essência, é a essência que constitui o indivíduo. Em outras palavras, o indivíduo não expressa a essência como estado psicológico, esta é, na verdade, essência do Ser e não do indivíduo. Logo, percebe-se clara distinção entre essência e indivíduo, de modo que a essência é que se individualiza no indivíduo ao se envolver nele. A essência como individualizante assume, na obra proustiana, a noção grega de imortalidade, pois na morte morre-se o indivíduo e não a essência envolvida nele. Porém, tal imortalidade só pode ser revelada em um único caminho, através da arte. Ou seja, a imortalidade só se presentifica como um processo estético. Desta feita, equivaler a essência a certo ‘ponto de vista’ não é simplesmente uma expressão individual do mundo; antes, é o nascimento de um novo mundo imortal cuja origem é o ato artístico.

A essência como tempo original absoluto. Dizer que cada indivíduo revela o mundo de certo ‘ponto de vista’ é admitir o começo do mundo. O começo do mundo

nascido do âmago do sujeito implica o nascimento do tempo, e isso justamente porque, tomada a essência como individualizante, esta não aparece como meramente o começo de um mundo psicológico, vai para além, insurge como o começo geral do mundo, e, assim sendo, pensar o começo do mundo geral é pensar no próprio nascimento do tempo. Se o sujeito no ato artístico revela a imortalidade, não diferente, revela também a eternidade. Para Proust, o artista apreende a complicação original do tempo, começo em que não há separações temporais. Desse modo, o artista conserva a complicação original do mundo; donde vislumbra, como que oniricamente, todas as dimensões do tempo, em uma visão das almas na eternidade. Essa visão artística é a própria superação da memória ao pensamento puro, que, no limite da faculdade, atinge a essência no seu redescobrimto do tempo original, a eternidade.

A essência como estilo. Dizer que cada indivíduo revela o mundo de certo 'ponto de vista' é admitir um modo recorrentemente único de expressão, isto é, um *estilo*. Admitindo-se a essência como imortalidade e eternidade, pergunta-se, então, *como o artista, que é um indivíduo do mundo, consegue revelar a essência que não é material?* Para Deleuze, a compreensão proustiana da arte enxerga a criação artística como uma transmutação da matéria, nela os recursos físicos se espiritualizam. Esse processo ocorre na reprodução da origem do mundo; ou seja, na luta e troca dos elementos primordiais que constituem a própria essência. Nisso consiste o *estilo*. Em outras palavras, o estilo aparece como metáfora que utiliza as matérias metamorfoseando-as em algo espiritualizado. A essência é também individualizante, se faz em outros, sendo esses outros não somente indivíduos. Ademais, a essência se individualiza na matéria, reproduzindo-se aparentemente como uma mesma matéria, que se mostra de modo diferente. Destarte, o artista como revelador da essência a reproduz nas matérias repetidas vezes, e, é nisso que consiste o *estilo* de um grande artista: repetição da sua obra. Contudo, tal repetição é individualizante, pois se dá a partir da matéria como essência. Este processo garante que cada repetição não se reduz a mesma obra; trata-se de algo novo. É um diferente que sempre se repete.

No prólogo de *Diferença e Repetição* encontra-se um claro apontamento da direção seguida por Deleuze ao anunciar o objetivo de tomar a *diferença* e suas relações independentes da representação. O filósofo apresenta a compreensão da

categoria *diferença* como possível de ser encontrada apenas a partir da repetição, em um processo de 'rachadura' das repetições, nas quais o diferente só se distingue do que não se pode distinguir, e que, emergido das profundidades, nos aparece à superfície em um movimento entre o claro e o escuro, cuja determinação se faz apenas da sua própria indeterminação repetitiva (DELEUZE, DR, pp. 55-56).

Também Proust, em uma passagem de *À Sombra das Raparigas em Flor*, parece evocar a categoria da *repetição* como *locus* importante à arte no referido encontro com a noção de *diferença* deleuzeana.

Um romancista poderia, no curso da vida de seu herói, pintar quase exatamente iguais os seus sucessivos amores, e dar com isso a impressão, não de imitar-se a si mesmo, de criar, pois há menos força numa inovação artificial que numa repetição destinada a sugerir uma verdade nova (PROUST, 1951, p. 374).

A arte, portanto, é para Deleuze, a partir da obra de Proust, superior em relação à mundanidade, ao amor e ao sensível, sobretudo porque atinge o âmago do sujeito com uma abertura criadora deparada com o desconhecimento do mundo. E isso de tal modo que, não havendo imagem pronta e dada do mundo, o sujeito revela sua expressão sob um 'ponto de vista' criador: na *diferença* em relação a outrem como criador de um novo mundo. O artista, ao revelar seu 'ponto de vista', expressa uma verdade essencial originária na experiência vivida, expressa o aprendizado da vida que consiste na interpretação dos acasos da vivência, que desde o início trazem como que em zonas obscuras a essência.

Ainda é importante ressaltar que a arte finaliza o aprendizado que Deleuze aponta como questão central de Proust na *Recherche*: a arte é o permanente objeto do aprender, na qual o indivíduo supera as tentações do objetivismo e a compensação subjetiva.

II.2. **A arte numa *estética do ponto de vista* (PS, p. 104)**

A essência, por sua vez, não é mais a essência estável, a idealidade vista, que reúne o mundo em um todo e nele introduz a justa medida. A essência [...] não é algo visto, mas uma espécie de ponto de vista superior. Ponto de vista irreduzível que significa tanto o nascimento do mundo quanto o caráter original de um mundo. Nesse sentido a obra de arte constitui e reconstitui sempre o começo do mundo, mas forma também um mundo específico absolutamente diferente dos outros, e

envolve uma paisagem ou lugares imateriais inteiramente distintos do lugar em que o apreendemos (PS, p. 104).

Compreender essa *estética do ponto de vista* que Deleuze atribui à Proust, é, sobretudo, compreender *como* o diálogo de Deleuze com outra atividade criativa, que não a filosofia, se faz de fundamental importância no seu pensamento. Nesse sentido, percebe-se a presença do jogo criativo apresentado em *Nietzsche e a Filosofia*, porém, em *Proust e os Signos*, resguardadas especificidades de um diálogo que considera o que Deleuze nomeia de estrutura formal da obra de arte.

A arte é tomada nesse diálogo de Deleuze com Proust imersa no mundo dos signos que se opõe ao *logos*. Em *A Imagem do Pensamento*, título de capítulo em *Proust e os Signos e Diferença e Repetição*, há o deslocamento dos pressupostos do pensar filosófico para um pensamento violentado à interpretação produtora da verdade. Para tanto, inicialmente cabe a questão: O que é pensar?

Deleuze responde que o pensar aparece como um movimento provocado à interpretação; isto é, à explicação, decifração, desenvolvimento, tradução de um signo. A gênese do pensar não se encontra em pressuposições que tomam o pensamento como naturalmente verdadeiro. Diversamente, compreendem a gênese do pensamento naquilo que é desconhecido como tal. Desse modo, pensar tem sua origem no incômodo do desconhecido, em uma pressão atormentadora que leva as faculdades ao limite. E, desse ponto, isto sim, leva a um pensamento puro, a um pensamento sem imagem, a um vislumbrar da verdade. Nas palavras de Deleuze:

É preciso levar cada faculdade ao ponto extremo de seu desregramento, ponto em que ela é como que presa de uma tríplice violência, violência daquilo que a força a exercer-se, daquilo que ela é forçada a apreender e daquilo que só ela tem o poder de apreender, todavia também o inapreensível (DELEUZE, DR, p. 208).

Deleuze reconhece a crítica de Proust como semelhante a sua própria crítica à apreensão da filosofia como saber, de caráter universal, e à amizade – *philia*. A filosofia, tanto quanto a amizade, remete à boa vontade, seja para a disposição com o pensamento, seja para a concordância amigável sobre as coisas. À vista disso, Deleuze aponta para Proust como quem identifica que a verdade amigável assume

caráter superficial; afinal, esta não conhece a necessidade, não é produto de um encontro inesperado. Ao contrário, a verdade da boa vontade é produto de um ensinamento acordado, metodicamente elaborado.

Em *Diferença e Repetição*, Deleuze aponta para o fato de os pressupostos sempre aparecerem como um problema para a filosofia. Um problema que emerge de dois modos distintos: (i) objetivos; e (ii) subjetivos. Os pressupostos objetivos são aqueles dados explicitamente como conceitos, os quais são perceptíveis ao longo da história do pensamento. Para que haja uma originalidade postulada em um dado sistema filosófico costuma-se julgar fundamental a negação dos conceitos anteriormente formulados. Neste contexto, Deleuze identifica que negando os pressupostos objetivos não se escapa necessariamente do uso de pressupostos, uma vez que, no lugar do objetivo, se incorre a pressupostos subjetivos. Estes últimos, por sua vez, são, para Deleuze, o que marcam a 'boa vontade' da filosofia, haja vista ser a partir deles que se verifica certa encenação, uma espécie de retirada do 'pedantismo' presente nos conceitos tradicionais. O pressuposto subjetivo é, assim, a forma de verniz que simula um pensar natural, o qual permite ao pensamento, aparentemente, começar sem pressupostos. A forma comum do pressuposto subjetivo é, freqüentemente, identificada a partir de sentenças vagas, tais como: 'todo mundo sabe, ninguém pode negar'. Desse modo, postula-se que pensar é de conhecimento de todo e qualquer indivíduo, não podendo assim ser negado. Tal fato implica, para Deleuze, na naturalização do pensar como uma coisa boa e verdadeiramente afirmada e acatada por todos.

Desse percurso dos pressupostos é que nasce a representação; e isso se dá justamente porque aparenta o pensar como algo originalmente bom e, portanto, apto à verdade. Verdade esta que não pode ser negada. Destarte, tais pressupostos subjetivos permanecem implícitos e não se caracterizam como um pedido de aceitação por parte do filósofo. Naturalmente são entendidos e aceitos como um modo pré-filosófico, daí a 'boa vontade' moral do pensamento representacional que postula ter consigo o caminho da verdade.

As verdades da 'boa vontade' são voluntárias e ignoram as zonas obscuras em que são elaboradas as forças efetivas que agem sobre o pensamento (PS, p. 59); desse modo, as verdades elaboradas da decisão amigável permanecem

abstratas. Em Proust, a busca da verdade é uma aventura involuntária, aventura esta que considera o acaso do encontro e a necessidade do pensamento. Novamente há uma retomada da importância do encontro com o signo como atormentador diante do imobilismo do pensamento; bem como, a inevitável interpretação do seu sentido. Esse duplo, acaso e necessário, serve às essências, compreendidas por Proust como a verdade a ser alcançada. Consoante, Deleuze:

É verdade que, no caminho que leva ao que existe para ser pensado, tudo parte da sensibilidade. Do intensivo ao pensamento, é sempre por meio de uma intensidade que o pensamento advém. O privilégio da sensibilidade como origem aparece nisto: o que força a sentir e aquilo que só pode ser sentido são uma mesma coisa no encontro (DELEUZE, DR, p. 210).

A partir do que foi dito, Deleuze aponta para uma disjunção das faculdades, para certo estrangulamento das faculdades levadas ao limite. E isso de modo que, violentadas, estas atinjam o pensamento puro, sem imagem; fazendo explodir o diferente.

Qual é, portanto, o limite de uma faculdade? Ora, tal limite está no indefinível. Afinal, é tanto aquilo que só pode ser sentido no seu caráter insensível; ou melhor, no indescritível de sua impossibilidade como 'mundos possíveis'; nas ocorrências simultâneas do falado e do silêncio. Assim, Deleuze, ao modo proustiano, encontra em uma pressão invasora das faculdades, a criação como resultado do pensamento diferencial, uma vez que, forçadas ao limite, as faculdades não encontram semelhante que seja reproduzido naturalmente como 'boa verdade'.

É Proust, portanto, quem ao se enveredar pela obra na figura do personagem-narrador, em busca do caminho para o involuntário, elege a sensibilidade como origem do pensar. No entanto, tal origem não se fecha em si mesma; antes, é ela que potencializa as faculdades na direção do transcendental, no encontro das essências.

As essências, por sua vez, caracterizam-se tanto como o objeto do encontro violento das faculdades com os signos, como se caracterizam com aquilo que eleva a sensibilidade à interpretação dos sentidos dos signos: são produto e produção,

simultaneamente. Apresentam-se como verdades, realizando o encontro ideal do material com o não material.

Esse exercício limítrofe das faculdades que expressam o diferente enquanto essência é desenvolvido por Deleuze em *Diferença e Repetição*:

Cada uma [faculdade] comunica à outra a violência que a coloca em presença de sua diferença e de sua divergência com todas as outras [...] Há, pois, alguma coisa que se comunica de uma faculdade a outra [...] Dir-se-ia que há Ideias que percorrem todas as faculdades, não sendo o objeto de qualquer uma em particular [...] antes, as instâncias que vão da sensibilidade ao pensamento e do pensamento à sensibilidade, capazes de engendrar em cada caso, seguindo uma ordem que lhes pertence, o objeto-limite ou transcendente de cada faculdade [...] Além disso, não são elas aclaradas por uma luz natural; são, antes de tudo, luzentes, como clarões diferenciais que saltam e se metamorfoseiam (DELEUZE, DR, pp. 211-212).

Deleuze ao traduzir o pensar em Proust como interpretação de signos não o faz no intuito de construir algo que seja de difícil entendimento. De fato, para o pensador, interpretar signos é, antes, estar diante de uma força desconhecida que exige do pensamento o seu desvelamento. E isso porque não encontra explicação alguma semelhante, nem mesmo no próprio pensamento. À vista disso, o pensar é tornado como criação; ou seja, o pensamento é forçado à transcendência de pensar no pensamento.

O que o pensamento é forçado a pensar é igualmente sua derrocada central, sua rachadura, seu próprio 'impoder' natural, que se confunde com a maior potência, isto é, as forças informuladas, como com outros tantos vôos ou arrombamentos do pensamento [...] pensar não é inato, mas deve ser engendrado no pensamento [...] o problema não é dirigir, nem aplicar metodicamente um pensamento preexistente por natureza e de direito, mas fazer que nasça aquilo que ainda não existe (não há outra obra, todo o resto é arbitrário e enfeito). Pensar é criar, não há outra criação, mas criar é, antes de tudo, engendrar 'pensar' no pensamento [DELEUZE, DR, p. 213].

No universo de signos, Proust aparece, então, como aquele que demonstra, com recorrência, as faculdades submetidas a uma força tal de encontros inesperados, seja de um mundano que emitindo sinais expressa a lei de um grupo, seja de um ciumento que, exaurido no amor, mostra-se atormentado pelas mentiras

da pessoa amada; ou, ainda, pode ser demonstrado na intensidade de um acontecimento que se impõe numa qualidade verdadeira como explicação de algo até então não compreendido; e, fundamentalmente, na alegria pura, quando diante de uma obra de arte se vislumbra a essência, a ‘verdade’ da coisa percebida.

É a arte, portanto, o ápice da escala do aprendizado proustiano, a qual, para Deleuze, é, justamente, o signo maior por conter, em sua essência e em seu estilo, o pensar criativo; o pensar que no limite disjuntivo das faculdades exprime o diferente, o dessemelhante.

Assim, o alcance do pensar como criação, por não irromper do voluntário, é, na escala do universo proustiano, um aprendizado temporal. Nesse aspecto é que Deleuze compreende a importância do tempo para Proust, que dobra e desdobra o tempo em níveis que se entrelaçam como sustentação do aprendizado do pensamento diferencial.

A relação uno e multiplicidade é retomada por Deleuze ao apresentar a estrutura formal da obra de arte como a modalidade que permite comunicar pontos de vista – mundos originários, fragmentos não totalizantes. Ora, no que consiste essa estrutura formal? Esta consiste na transversalidade como dimensão do artista que reúne e comunica *partes* na obra sem totalizá-las; em outros termos, o jogo do artista na tensão de forças conflitantes que sem unificá-las revela um uno-todo na obra de arte. Vejamos, pois, como é construída essa estrutura.

A compreensão da estrutura formal da obra de arte requer, antes, as seguintes ordens que constituem pontos de vista: (i) partes: figura das partes que os signos recortam no mundo; (ii) lei: natureza da lei que os signos revelam; (iii) uso: o uso das faculdades que os signos requerem; (iv) unidade: o tipo de unidade que deles decorre; e, (v) estilo: estrutura da linguagem que os traduz e interpreta.

A criação artística revela um novo apontamento de reminiscência em que “relembrar é criar, é ir até o ponto em que a cadeia associativa se rompe, escapa ao indivíduo constituído, se transfere para o nascimento de um mundo individuante. E não se trata mais de dizer: criar é pensar, mas pensar é criar” (PS, 105); desse modo, a obra de arte tendo o tempo como sujeito, mostra-se como um esforço para reunir diferentes fragmentos em que cada um remete a um conjunto, porém, essa

reunião de fragmentos se dá não em um conjunto unificador, mas remete ao conjunto do estilo, daí a estrutura formal da obra de arte.

As *partes* remetem à incomensurabilidade e rupturas da obra de arte. Nessa perspectiva, formalmente os signos têm dois tipos de figuras presentes em todas as espécies, (i) as caixas entreabertas que é a figura da implicação, ou seja, pessoas, coisas e nomes são como caixas de onde despontam coisas de forma diferente, daí a noção de conteúdo diverso; e, (ii) os vasos fechados que é a figura da complicação, ou seja, palavras, seres e coisas são como vasos numa coexistência de partes assimétricas e não comunicantes.

As caixas entreabertas dizem respeito à relação *continente-conteúdo*. O que é o continente? Trata da qualidade sensível da coisa. O que é o conteúdo? Trata da essência da coisa. Na obra de arte, como operação da criação do fenômeno, o continente remete à qualidade sensível do fenômeno e o conteúdo à essência do fenômeno. Abaixo os termos de Deleuze a propósito do escrito proustiano.

No exemplo da Madeleine, Proust evoca os pedacinhos de papel japonês que, mergulhados numa bacia, se estiram e se desdobram, isto é, se explicam: “Assim, agora todas as flores de nosso jardim e as do parque do Sr. Swann, e as ninféias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas moradias, e a igreja e toda Combray e seus arredores, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, da minha taça de chá”. Mas apenas aproximadamente. O verdadeiro continente não é a taça mas a qualidade sensível, o sabor. E o conteúdo não é a cadeira associativa a este saber, a cadeia das coisas e das pessoas conhecidas em Combray, mas Combray em essência, Combray como puro ponto de vista, superior a tudo que foi vivido desse próprio ponto de vista, aparecendo, enfim, por si e em seu esplendor (PS, p. 112).

A caixa entreaberta implica um desdobrar do conteúdo da coisa no continente como aquele diferente, rompendo com associações do real em prol de uma lembrança que implica o reviver jamais o vivido dessa lembrança, ou seja, reindividuação de uma existência pura que jamais se viveu. Eis novamente que relembrar é criar. O desdobrar das caixas manifesta sempre uma inadequação do conteúdo, sua incomensurabilidade, daí que “um mundo nunca poderá ser organizado hierárquica e objetivamente” (PS, p. 115). Essa inadequação revela a abundância de conteúdos contidos nas coisas, pessoas, nomes, que como forças em jogo não se dão à uma figura única, ao contrário, dão se aos desdobramentos de outras verdades heterogêneas, novas criações.

Cabe-nos ainda retomar uma importante pergunta sobre as *partes* e que nos lança novamente a Nietzsche: O que faz essas *partes* serem reconhecidas como criações na obra de arte? “a força com que são projetadas no mundo, inseridas violentamente umas nas outras, apesar de suas bordas não serem correspondentes” (PS, p. 116); formando, assim, uma espécie de diálogo entre universos, posto que o artista ao colocar fragmentos (*partes*) nos fragmentos (*partes*) encontra um modo de violentamente provocar o ato criativo do pensar.

Os vasos fechados dizem respeito à relação partes-todo. O que é isso? O vaso marca a oposição de uma *parte* com uma vizinhança sem comunicação. Entre as partes fechadas há uma passagem que não pode ser entendida como uma espécie de comunicação direta nem tampouco de totalização. Essa passagem é nomeada de *transversais*, que por sua vez, arranjam o salto de uma *parte* a outra *parte*, porém sem operar uma redução de uma *parte* à outra – do múltiplo ao uno; diferente, tal passagem afirma a *parte* (fragmentos) como irredutíveis ao *todo*.

Não se estabelece a unidade de todas as vistas de uma viagem de trem no próprio círculo, que guarda suas partes fechadas, nem na coisa contemplada, que multiplica as suas, mas em uma transversal que sempre se está percorrendo, indo “de uma janela a outra”. Tanto isso é verdade que a viagem não faz os lugares se comunicarem nem os reúne, mas só afirma em comum sua *diferença* (essa afirmação comum se fazendo em outra dimensão que não a da diferença afirmada – na transversal) (DELEUZE, PS, p. 120).

A atividade da complicação versa na escolha de uma parte não comunicante operada pelo artista, no caso da literatura, pelo escritor. Tal escolha consiste em eleger um vaso fechado na composição complexa que nele esteja contida a transversal, numa escolha expressa uma *diferença* múltipla que faz viver e reviver entre todos os possíveis as outras partes.

Refaço a pergunta que revela a presença nietzscheana: O que faz esses vasos serem reconhecidos como criações na obra de arte? “o vaso se atém a sua vizinhança por toda a força de não-comunicação que mantém em si” (PS, p. 122); em outras palavras, a obra de arte traz em si, *partes* cujas especificidades só são garantidas pela não comunicação entre as mesmas, embora, a escolha por um fragmento contenha a passagem de uma parte a outra, como que vizinhando universos distintos complicados em palavras, seres e coisas.

A *lei*. Qual a natureza da lei que os signos revelam e que está presente na estrutura formal da obra de arte? A lei que Deleuze encontra em Proust como uma lei de consciência esquizóide. Ora, distinta de uma lei que rege um mundo de fragmentos, os adaptando, aproximando-os e reunindo-os para determinar uma figura do melhor, a lei da obra de arte consiste em separar os fragmentos, introduzir a não-comunicação e a incomensurabilidade. Vejamos Deleuze:

Longe de reuni-las ou de aproximá-las num mesmo mundo, ela mede sua separação, seu afastamento, sua distância, sua compartimentação, instaurando apenas comunicações aberrantes entre os vasos não comunicantes, unidades transversais entre as caixas que repelem qualquer totalização, inserindo à força em determinado mundo o fragmento de outro mundo, impelindo os mundos e os diversos pontos de vista para o infinito vazio das distâncias (PS, p. 135).

Como se dá a operação da lei que introduz a não comunicação e não comensurabilidade? Deleuze discorre sobre a questão tratando do tema da sexualidade presente na obra de Proust; especialmente na distinção de heterossexualidade, homossexualidade e transexualidade. Aqui nos interessa entender a transexualidade que é compreendida à luz de uma nova lei que se opõe à verdade-logos. Essa sexualidade atravessada, cujo termo completo traz o prefixo *trans*, remete ao indivíduo a coexistência de partes de dois sexos, fragmentos (objetos parciais) que não se comunicam. Como? Tal qual no caso das plantas que para sua fecundação apresentam a necessidade de um inseto (um terceiro) para que a parte fêmea seja fecundada ou a parte macho fecunde. Esse terceiro revela a passagem, a transversal, que opera uma comunicação aberrante entre sexos¹⁵.

Ora, o que se percebe na exposição de uma comunicação aberrante é que Deleuze desloca a noção de criação valendo-se, necessariamente, da *não-comunicação* e incomensurabilidade das partes, e marcados os distanciamentos, a

¹⁵ Anne Sauvagnargues em *Deleuze: del animal al arte* analisa o tema da comunicação aberrante no capítulo de título *Avispa y orquídea: la captura*. Vejamos: “Deleuze menciona por vez primera el ejemplo famoso de la simbiosis abejorro-orquídea como caso de comunicación aberrante, pero también como principio transversal (término que toma de Guattari) de análisis literário, que modifica las interpretaciones habituales [...] La vida propone aquí un modelo de *alianza heterogénea* que, al instaurar una comunicación entre series disyuntas, impugna el modelo de reproducción biológica de lo semejante por lo semejante, así como el carácter cerrado de la especie” (SAUVAGNARGUES, 2006, pp. 75-76).

lei opera numa aproximação de caixas entreabertas e vasos fechados que por explosão silenciosa, molecular, constituirá um novo. Eis as palavras de Deleuze:

Ver é exatamente reduzir o outro aos lados contíguos não comunicantes que o constituem e esperar o modo de comunicação transversal que essas metades compartimentadas encontrarão um jeito de criar. Ver também se ultrapassa na tentativa de fazer ver, de mostrar, mesmo que seja simbolicamente. Fazer ver é impor a alguém a contigüidade de um espetáculo estranho, abominável, hediondo. É não apenas impor-lhe a visão dos vasos fechados e contíguos, objetos parciais entre os quais se esboça um acoplamento contranatureza, mas também tratar esse alguém como se ele próprio fosse um desses objetos, um desses lados contíguos que devem comunicar-se transversalmente (PS, p. 134).

O *uso*. “A obra de arte moderna é tudo o que se quiser, isto, aquilo ou aquilo outro; é mesmo de sua natureza ser tudo que se quiser, ter a sobredeterminação que se quiser, desde que funcione” (PS, p. 137). Eis o anúncio, nada embaraçado, de Deleuze ao falar do uso da obra de arte. Desse modo, a obra de arte é compreendida como máquina de produção que mostra seu sentido no funcionamento, necessariamente a partir das suas peças separadas.

Faz-se indispensável o entendimento de que a “verdade é produzida e produzida por ordens de máquinas que funcionam em nós, extraída a partir de nossas impressões, aprofundada em nossa vida, manifestada em uma obra” (PS, p. 139). Percebe-se aqui novamente uma retomada de Nietzsche, para quem a verdade passa pela criação. Ora, para tanto, as faculdades da boa vontade, da vontade voluntária, cederão lugar à faculdade escolhida sob coação do signo, sendo esta a interpretação. Como já visto, lembrar é criar, de modo que estas operações revelam-se como dois aspectos do processo de produção, por sua vez, constituída do interpretar, decifrar, traduzir. Tal ocorre pela necessidade vivente da produção, em outros termos, de que toda produção origina-se na impressão, de modo que na produção estão inclusos acaso do encontro e necessidade do efeito, violência que leva as faculdades ao limite, que em jogo levam à produção de sentido, de verdade.

No contexto de *Proust e os Signos*, Deleuze apresentará a obra de arte como produtora de certas verdades, sobretudo por trabalhar com três ordens de produção, quais sejam: (i) máquinas de objetos parciais; (ii) máquinas de ressonância; e, (iii) máquinas de movimento forçado.

As máquinas de objetos parciais. Trata de fragmentos sem totalidade, partes divididas, vasos sem comunicação, cenas compartimentadas. A produção de objetos parciais é inseparável da lei que determina as distâncias, as compartimentações, ou seja, lei que não se adapta os fragmentos num todo, ao contrário, afirma a especificidade das partes em uma comunicação aberrante.

Se os sonhos aparecem nesse grupo, é por sua capacidade de mostrar os fragmentos como que através de um telescópio, de fazer girar diferentes universos e de transpor, sem anulá-las, “enormes distâncias”. As pessoas com quem sonhamos perdem seu caráter global e são tratadas como objetos parciais, ou porque uma parte delas é destacada pelo nosso sonho, ou porque funciona inteiramente como tais objetos (PS, p. 142).

As máquinas de ressonâncias. Essa produção consiste em uma máquina que faz ressoar a essência singular, o ponto de vista superior a dois momentos que ressoam, uma ruptura com a cadeia associativa que vai de um momento a outro. Essa essência singular, como sendo instantes privilegiados, são produtos que se revelam como efeito da obra de arte, em outros termos, é um experimento artístico produzido pela própria arte cujo funcionamento é percebido na própria obra. Nos termos de Deleuze; “é a obra de arte que produz em si mesma e sobre si mesma seus próprios efeitos, e deles se sacia, deles se nutre: ela se alimenta das verdades que engendra”. Ainda Deleuze sobre os efeitos de ressonância da obra de arte:

Que a arte seja uma máquina de produzir, e notadamente de produzir efeitos, disso Proust teve plena consciência; e efeitos sobre os outros, visto que os leitores ou espectadores se põem a descobrir, neles mesmos ou fora deles, efeitos análogos aos que a obra de arte produziu. “Mulheres passam pela rua, diferentes daquelas de outrora, pois que são verdadeiras Renoir, esse Renoir em que antigamente recusávamos distinguir mulheres. Também as viaturas são Renoir, as águas e o céu” (DELEUZE, PS, p. 145).

As máquinas de movimento forçado. A produção do movimento forçado é constituída como um efeito de mistura ou de confusão do tempo, combinação dos vivos do presente e dos mortos do passado; desse modo, trata-se de um determinado efeito de tempo. Nas palavras de Deleuze ao explicar a máquina de movimento forçado, compreender-se-á tal efeito:

Sendo dados dois estados de uma mesma pessoa, um antigo, de que nos lembramos, e outro atual, a impressão de envelhecimento de um a outro tem por efeito fazer recuar o antigo “num passado mais do que remoto, quase inverossímil”, como se tivessem passado períodos geológicos. Pois “na apreciação do tempo passado só custa o primeiro passo. É difícil, antes, imaginar tanto tempo decorrido, depois, aceitar que não se haja passado ainda mais. Causa, espanto, a princípio, ser tão longínquo o século XIII, mais tarde existirem tantas igrejas daquela época, entretanto inúmeras em França (DELEUZE, PS, p. 150).

Observa-se, assim, que o movimento forçado produz o efeito de recuo dado a partir da varredura de um passado ao presente, cujo intervalo entre ambos é ressaltado tornando o tempo sensível.

A *unidade*. Eis as próprias perguntas de Deleuze: “O que constitui a unidade de uma obra? O que constitui a unidade da arte, se é que existe uma?” (PS, p. 155).

A resposta não aponta para uma unidade que reúne num *todo* os fragmentos, em que *uno* e *todo* seriam princípios preestabelecidos norteadores da obra. Ao contrário, a unidade da obra de arte, segundo Deleuze, é posta como resultado do jogo das máquinas de produção e de suas peças separadas (PS, p. 155). Essa unidade é a transversalidade que “permite, num trem, não unificar os pontos de vista de uma paisagem, mas fazê-los comunicar segundo sua dimensão própria, em sua dimensão própria, enquanto eles permanecem não-comunicantes segundo as deles [suas dimensões]” (PS, p. 160). Compreende-se que a transversalidade é tomada numa espécie de passagem, atravessamento entre fragmentos fechados, uma comunicação entre não-comunicantes necessária à obra de arte, passagem que figura a comunicação de *partes* em suas próprias dimensões sem unificá-las.

O *estilo*¹⁶. O estilo de artista é apresentado por Deleuze como um não-estilo. Ora, como pensar Proust sem um estilo? Sendo a unidade da obra caracterizada pela transversalidade, o não-estilo que compõe a estrutura formal da obra de arte, é

¹⁶ Anne Sauvagnargues em *Deleuze, cartografias do estilo: assignificante, intensivo, impessoal*, texto publicado no Dossiê Deleuze da Revista ArteFilosofia - IFAC/UFOP, ao tratar do estilo em Deleuze escreve: “Deleuze fala frequentemente de não estilo para sublinhar o aspecto polêmico desta “ausência de estilo” definida como “força genial de uma nova literatura”: “é preciso desconfiar daqueles em relação aos quais se diz ‘eles não têm estilo’, Proust já o notava, são frequentemente os maiores estilistas [...] Fazer o elogio do não estilo não impede Deleuze de eleger Artaud ou Beckett, Michaux ou Kafka, e de multiplicar tais listas arbitrárias, Kleist mas não Goethe, Artaud mais que Carroll. Tal é o paradoxo do maior e do menor: decretar que o grande estilo é uma minoração da norma maior é imediatamente elevar o menor ao maior” (2010, p. 21).

constituído como “a explicação dos signos em diferentes velocidades de desenvolvimento, segundo as cadeiras associativas que lhes são próprias, atingindo em cada um deles o ponto de ruptura da essência como ponto de vista” (PS, p. 158). Ainda para a compreensão do estilo, indaga-se sobre essa essência, ou melhor, sobre o essencial da obra de arte. Diz-nos Deleuze:

O essencial é quando a frase atinge um ponto de vista próprio a cada um dos dois objetos, mas precisamente um ponto de vista que se deve dizer próprio ao objeto porque o objeto já foi deslocado por ele, como se o ponto de vista se dividisse em mil pontos de vista diversos não-comunicantes, de modo que, a mesma operação se fazendo com o outro objeto, os pontos de vista podem inserir-se uns nos outros, ressoar uns com os outros, mais ou menos como o mar e a terra trocam seus pontos de vista nos quadros de Elstir (DELEUZE, PS, p. 158).

II.3. O jogo de forças entre modelo e simulacro

Em *Lógica dos Sentidos*, no texto *Platão e o Simulacro*, Deleuze empreende uma vez mais o enfrentamento ao platonismo. Dessa vez, valendo-se do simulacro, declara guerra ao implodir a representação platônica que roga à noção de modelo-cópia o pivô de autenticidade.

Para compreendermos a crítica de Deleuze, é importante tomar a reversão do platonismo não com vistas à distinção essência e aparência, muito antes, é preciso refazer as pegadas de Deleuze sobre o método de divisão presente em Platão, cujo fim aponta para o desvelar de uma distinção ainda mais profunda que trata da autenticação da Ideia.

Em que consiste o método da divisão? Esse é composto por dois aspectos: (i) manifesto, e, (ii) latente. O aspecto manifesto é tomado num primeiro momento como a divisão de gêneros em espécies por suas diferenças opostas de modo a explicar as relações entre as ideias e legitimar a predicação, em outros termos, o que é o gênero caçador e quais predicados (espécies) participam dele. Ocorre que para Deleuze a divisão de gêneros em espécies ignora, pois, um momento mais profundo que se dá por rivalidade. Desse modo, a divisão platônica “não aparece em largura, na determinação das espécies de um gênero, mas em profundidade, na

seleção de linhagem. Filtrar as pretensões, distinguir o verdadeiro pretendente dos falsos” (LS, p. 260).

Ora, do que se trata essa profundidade? Platão erige um modelo que norteará os diferentes, selecionando os rivais, o puro e o impuro, o autêntico e o inautêntico. O modelo platônico é constituído no tripé: o imparticipável, o participado, o participante, em outras palavras, o que é a justiça, qual é a qualidade de justo, e quem são os justos. Posto desse modo, percebe-se uma hierarquização cujos não participantes deverão ser excluídos como falsos pretendentes, como falsos participantes. Pelo exposto é que Deleuze roga a Platão um método de divisão cuja seleção ocorre por identificação da ideia.

Deleuze perguntará: “não haveria um possuidor em terceiro lugar, em quarto etc., até o infinito de uma degradação, até àquele que não possui mais que um simulacro, uma miragem, ele próprio miragem e simulacro?” (LS, p. 261). Tal pergunta lança contra Platão a base para Deleuze erguer o simulacro como instrumento subversivo do mundo do modelo, pois o simulacro coloca em questão as próprias noções de cópia e de modelo.

O modelo platônico é o Mesmo. A cópia é o semelhante. O simulacro é o fantasma, a maldição de uma não cópia, ou ainda, o não-ser do modelo-cópia. O modelo, insiste Deleuze, é uma determinação abstrata do imparticipável como Ideia que possui em primeiro lugar. À identidade pura do modelo corresponde a semelhança da cópia, esta, por sua vez, dada por imitação do modelo. A cópia é o que pretende, por semelhança, imitar a ideia, desse modo, é o pretendente que recebe a ideia em segundo lugar. Observa-se que a primeira distinção importante estabelecida por Platão é a do modelo e da cópia, sendo que esta última remete ao verdadeiro pretendente, pois estabelece com o modelo uma relação de imitação, de reprodução, e assim o faz porque “julga sobre fins e dispõe de um verdadeiro saber que é o do modelo” (LS, p. 263), disso se compreende a relação da cópia com o modelo que Deleuze chama de uma relação interior espiritual, noética e ontológica.

A segunda distinção encontrada em Platão é a da cópia e do simulacro. Se a cópia é o verdadeiro pretendente, por sua vez, o simulacro é o falso pretendente edificado a partir de uma dissimilitude, que caracteriza um desvio e implica uma

perversão. Eis, portanto, o terceiro pretendente por quem perguntava Deleuze. Pretendente este que tendo sido excluído por Platão, será agora incluído no jogo das forças em favor do enfrentamento deleuziano ao platonismo, ao pensamento representacional.

Reverter o platonismo significa então: fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias. O problema não concerne mais à distinção Essência-Aparência, ou Modelo-cópia. Esta distinção opera no mundo da representação; trata-se de introduzir a subversão neste mundo, “crepúsculo dos ídolos”. O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução (DELEUZE, LS, p. 267).

Erguem-se nesse momento dois mundos que compõe o conteúdo latente: o mundo das cópias ou das representações cuja diferença é pensada a partir de uma semelhança ou de uma identidade preliminar, e, o mundo dos simulacros cuja semelhança e identidade são tomadas como produto de uma diferença de fundo.

Para Deleuze, o conteúdo manifesto é posto por Platão para demarcar os critérios de seleção do conteúdo latente, em outras palavras, a distinção modelo-cópia assegura a autenticação concreta da distinção cópia-simulacro, as verdadeiras cópias das falsas cópias.

O simulacro é dado numa agressão ao modelo, pois sua pretensão é resguardada por uma insinuação que não passa pela ideia, ou seja, que não participa, não fundada na ideia original, desse modo, expressa uma dessemelhança, diverso da cópia que tem seu estatuto justamente na semelhança. Encontra-se aqui a diferença de natureza do simulacro e da cópia, a dessemelhança de um e a semelhança de outro.

Inferir Deleuze: “Tornamo-nos simulacros, perdemos a existência moral para entrarmos na existência estética” (LS, p. 263). No que consiste tal inferência? Essa inferência revela o pulo do carrapato necessário a Deleuze para erguer o simulacro como potência do falso criativo. Prossegue Deleuze:

O catecismo, tão inspirado no platonismo, familiarizou-nos com esta noção: Deus fez o homem à sua imagem e semelhança, mas, pelo pecado, o homem perdeu a semelhança embora conservasse a imagem [...] A observação do catecismo tem a vantagem de enfatizar o caráter demoníaco do simulacro; mas é um efeito de conjunto, exterior, e produzido por meios completamente diferentes daqueles que se acham em ação no modelo (DELEUZE, LS, p. 263).

O pecado do simulacro é precisamente a diferença interiorizada por ele, a não semelhança no interior do próprio simulacro, não se desfazendo de uma semelhança exterior que caracteriza sua simulação. Ou seja, o simulacro simula-se num efeito de semelhança somente externo, embora sua natureza não seja a reprodução partícipe da ideia. Segundo Deleuze, Platão demonstrou que o “simulacro implica grandes dimensões, profundidades e distâncias que o observador não pode dominar [...] é porque não domina que ele experimenta uma impressão de semelhança” (LS, p. 264). Dessa demonstração, o simulacro é compreendido como “o ponto de vista diferencial”, posto que o observador é tomado como parte do próprio simulacro. Essa participação do observador no simulacro é que dá a este último o caráter de transformação e deformação, pois desse modo não há operação de autenticação em relação ao modelo, ao contrário, os condenados falsos pretendentes são incluídos como partes não-comunicantes que ressoam numa unidade que os afirma sem unificá-los, que os reúne sem anular suas diferenças internas. Eis para Deleuze “o caráter essencial da obra de arte moderna”¹⁷ (LS, p. 266), questão apresentada anteriormente neste texto dissertativo a partir de *Proust e os Signos*.

Faz-se necessário compreender o universo dos caracteres do simulacro e como esses estão dados. De acordo com Deleuze, é fundamental desfazer a dicotomia que coloca de um lado a teoria da sensibilidade como forma de experiência possível, e de outro lado, a teoria da arte como reflexão da experiência real. Na perspectiva deleuzeana, a obra de arte como experimentação se dá justamente na junção de ambos os lados. Desse modo, o simulacro é uma máquina de produção, ou ainda, a obra de arte é um simulacro experimentado que reúne os falsos pretendentes, os heterogêneos, comunicando-os sem pressupor-lhes reprodução de uma identidade previamente instituída.

¹⁷ Recordo o conto de Jorge Luís Borges *O jardim dos caminhos que se bifurcam* citado por Deleuze em remissão à obra de arte moderna como coexistência de fragmentos não-comunicantes. Cabe como estudo do diálogo de Deleuze com o escritor argentino, o artigo de Eladio C. P. Craia intitulado *Pode um animal transitar as sendas que se bifurcam? Ou sobre Deleuze leitor de Borges* que destaca dois momentos opostos na aliança de Deleuze com Borges: num primeiro momento expresso no conto citado acima em que Borges é tomado como um autor central para a compreensão do conceito de “repetição”, e um segundo momento de crítica a Borges por não pensar suficientemente o devir, nos termos de Craia: “na interpretação deleuziana, Borges não conseguiria afirmar na sua literatura a multiplicidade constitutiva do existente” (CRAIA, 2004, p. 40).

Como ocorre essa coexistência de falsos pretendentes, em outros termos, a comunicação de “elementos díspares ou de séries heterogêneas”? Deleuze descreve o que chama de “sistemas sinal-signo” (LS, p. 266). Veja-se:

O sinal é uma estrutura em que se repartem diferenças de potencial e que assegura a comunicação dos díspares; o signo é o que fulgura entre os dois níveis da orla, entre as duas séries comunicantes. Parece realmente que todos os fenômenos respondem a estas condições na medida em que encontram sua razão em uma dissimetria, em uma diferença, uma desigualdade constitutiva: todos os sistemas físicos são sinais, todas as qualidades são signos (DELEUZE, LS, p. 266).

Esses sistemas sinal-signo estão dados na ressonância interna e no movimento forçado, presentes no simulacro como ponto de vista. Recordemos desses caracteres quando da análise de Deleuze sobre a obra de Proust. *A máquina de ressonância* como ponto de vista superior a dois momentos que ressoam, uma ruptura com a cadeia associativa que vai de um momento a outro. *A máquina de movimento forçado* como efeito de recuo dado a partir da varredura de um passado ao presente, cujo intervalo entre ambos é ressaltado tornando o tempo sensível. Observa-se, desse modo, que a reunião das condições da experiência real e as estruturas da obra de arte se dá na não-comunicação dos díspares, na coexistência dos diferentes; compreendidos e postos em comunicação afirmativa de suas distâncias.

Deleuze termina seu texto aliando simulacro e eterno retorno sustentado pela noção da obra de arte como máquina de produção: “O eterno retorno é, pois, efetivamente o Mesmo e o Semelhante, mas enquanto simulados, produzidos pela simulação, pelo funcionamento do simulacro (vontade de potência)” (LS, p. 270). Nesta perspectiva compreende-se que o simulacro enquanto potência do falso pretendente, afirma a diferença como ponto de vista inclusivo e que o eterno retorno, como jogo das forças, é associado ao fantasma único para todos os simulacros, pois diferente da seleção platônica, o eterno retorno é a seleção do que retornará, de outro modo, o eterno retorno como a única semelhança do simulacro enquanto potência do falso, o uno que transpassa todos os simulacros enquanto pontos de vistas heterogêneos.

PARTE III

ESTÉTICA DAS FORÇAS *versus* FILOSOFIA DA REPRESENTAÇÃO

III.1. A arte como a linguagem das sensações

Vimos, pois, nas duas partes antecedentes, um caminho, entre tantos no interior dos escritos de Deleuze, cujo diálogo com a arte, e também sobre a arte, esteve presente. Em *O que é a filosofia?*, texto de 1991 em parceria com Guattari, Deleuze destina um capítulo para a arte, qual seja: *Percepto, Afecto e Conceito*. A partir desse texto, dedicaremos-nos a compreender a importância da arte como atividade criadora do pensamento e os passos dados por Deleuze que revelam a força da arte no próprio pensamento deleuziano.

Gualandi no seu livro *Deleuze*, de 1998, aborda a questão da arte pelo que chamou de *O poder da arte*, ressaltando, sobretudo que a arte não está subordinada aos direitos da filosofia, ou ainda, às verdades das outras atividades do pensamento – filosofia e ciência. Contudo, o autor faz um apontamento por demais peculiar de que a arte não revela algo pertencente a uma tal subjetividade do artista, antes, exprime o próprio Ser. Vejamos:

Longe de ser o domínio da liberdade arbitrária e do imaginário subjetivo, por sua capacidade de abrir-se ao Ser pré-individual, a arte exprime uma verdadeira potência ontológica de criação. A arte é trabalho criativo, arranjo e construção, mas este trabalho não é obra de uma vontade humana que se opõe às forças do Ser-Natureza para dobrá-las a seu próprio desígnio. Na arte, são as próprias forças do Ser que captam as faculdades do artista e o convocam à criação (GUALANDI, 2003, pp. 104-105).

Não debruçaremos aqui na questão, por vezes labiríntica, da existência de uma ontologia em Deleuze, ou ainda, uma ontologia deleuziana; porém, o apontamento de Gualandi sobre a potência da arte não diminuída em relação à filosofia e à ciência, muito nos motiva a compreender como Deleuze desenvolve o campo problemático da arte valendo-se de noções desenvolvidas por ele em textos anteriores ao *O que é a filosofia?*¹⁸.

Seguiremos dois movimentos interrogativos no esforço para analisar a construção operada por Deleuze no capítulo sobre a arte. Trataremos no primeiro momento da questão: O que é a obra de arte?; em seguida: Quem é o artista?. Esses movimentos se entrelaçam no texto de Deleuze, de modo que, apesar do esforço para tratar as questões, as mesmas não permitem serem tomadas separadamente sem ressoarem umas nas outras. Disso posto, recorrentemente lançaremos outras questões com o objetivo de dar mobilidade para o texto sem abdicar do rigor no trato dos conceitos deleuzeanos.

O que é a obra de arte? Sem titubeios, Deleuze infere que a obra de arte é um bloco de sensações composto de *perceptos* e *affectos*; sendo que no parágrafo seguinte diz que sensações, *perceptos* e *affectos* são seres, desse modo, “a obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si” (OF, p. 213). A nós cabe percorrer as implicações dessa compreensão deleuzeana da obra de arte, sobretudo o que Deleuze nomeia por *perceptos* e *affectos*, e desse modo entender ainda o que ele chama de bloco de sensações ou composto de sensações.

Pois bem, o que é um bloco de sensação? O bloco de sensações é um composto de *perceptos* e *affectos* que valem por si mesmos e excedem o vivido. Os *perceptos* não são percepções que referem a um objeto. O que se conserva na obra de arte aquém e além da duração do material, são justamente o *percepto* e o *affecto*. O objetivo da obra de arte com os meios materiais, a tinta, a pedra, o óleo, a tela, as palavras, as notas, é extrair destes o *percepto* das percepções, tanto do objeto quanto dos estados de um sujeito que percebe. A paisagem anterior ao homem, na

¹⁸ François Dosse em *Gilles Deleuze & Félix Guattari: biografia cruzada*, faz referência a Anne Sauvagnargues e a compreensão desta sobre a relação que Deleuze mantém com a arte, cito-o: “Anne Sauvagnargues distingue três momentos sucessivos, correspondendo a um tempo de privilégio atribuído à expressão literária, graças ao encontro com Guattari, a uma virada pragmática aberta à dimensão política da criação artística e, depois de *Mil Platôs*, à elaboração de uma semiótica geral da criação artística, passando pela imagem e pelo estudo do cinema” (DOSSE, 2010, pp. 376-377).

não presença do homem caracteriza o *percepto*, desse modo, a saída das percepções vividas como condição fundamental do *percepto*, denuncia que a memória não é o melhor recurso para a obra de arte. Ora, o *percepto*, ao se livrar das percepções passadas, instaura “seres autônomos e suficientes, que não devem mais nada àqueles que os experimentam ou os experimentaram” (OF, p. 218). O *percepto*, como lentes, torna grandes, personagens e paisagens que a percepção vivida não consegue abarcar.

O *afecto*, assim como o *percepto*, não se limita ao material e instaura seres autônomos e suficientes, sendo que do material o objetivo é tirar das afecções o *afecto* como passagem de um estado a um outro. Nos termos de Deleuze:

Os *afectos* são precisamente estes devires não humanos do homem, como os *perceptos* são as paisagens não humanas da natureza. “Há um minuto no mundo que passa”, não o conservamos sem “nos transformarmos nele”, diz Cézanne. Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir. Tornamo-nos universos (DELEUZE, OF, p. 220).

Faz-se importante apreender que o *afecto*, por ser uma passagem, não se reduz a passagem de um estado vivido a outro estado, mas trata-se de algo que passa de um ao outro e que só pode ser precisado como sensação. Em outros termos, o *afecto* é a comunicação, ou o enlaçamento, de duas sensações sem semelhança, ou, ainda, “o distanciamento de uma luz que capta as duas num mesmo reflexo” (OF, p. 224). Deleuze toma o *percepto* como “uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade, como se coisas, animais e pessoas tivessem atingido, em cada caso, este ponto que precede imediatamente sua diferenciação natural” (OF, p. 225). Cito Deleuze a propósito do *afecto*:

É Ahab que tem as percepções do mar, mas só as tem porque entrou numa relação com Moby Dick que o faz tornar-se-baleia, e forma um composto de sensações que não precisa de ninguém mais: Oceano. É Mrs. Dalloway que percebe a cidade, mas porque entrou na cidade, como “uma lâmina através de tudo”, e se tornou, ela mesma, imperceptível [...] Tornamo-nos universo. Devires animal, vegetal, molecular, devir zero (DELEUZE, OF, pp. 219-220).

Portanto, segundo Deleuze, *percepto* e *afecto* desprendem-se das percepções e afecções, tornando sensíveis as forças insensíveis presentes no mundo, sendo que estas forças é que nos afetam e nos fazem devir.

Quem é o artista? O artista é o *quem* que por seu método (diferentes quanto artistas existirem) arranca o *percepto* da percepção e o *afecto* da afecção. Se a memória não é o mais apropriado caminho para a obra de arte, eis que a fabulação criadora é o salto do artista que vê “o minuto no mundo que passa”. Esse minuto que ele vê é um campo de forças, é a luta de forças, ou nos termos de Deleuze “a luta da vida com o que a ameaça”¹⁹ (OF, p. 222). Nesse sentido, a fabulação é produção, é o modo que o artista libera a vida da prisão que a ameaça, e liberando a vida, eis que libera e desvela o percepto do visto, o afecto do afetado.

O artista dá a ver *afectos*, produz *afectos*, em relação com os *perceptos* ou as visões que ele dá ao público, desse modo, dá expressividade aos materiais, plasmando-os para liberar a vida de um combate que a sufoca, que a aprisiona. Esse feito o artista realiza quando acrescenta sempre novas variedades ao mundo, sendo que essas variedades é que constituem as sensações. Deleuze aponta três tipos de compostos de sensações ou tipos monumentais:

a *vibração* que caracteriza a sensação simplesy6u (mas ela já é durável ou composta, porque ela sob ou desce, implica uma diferença de nível constitutiva, segue uma corda invisível mais nervosa que cerebral);

o *enlace* ou *corpo-a-corpo* (quando duas sensações ressoam uma na outra esposando-se tão estreitamente, num corpo-a-corpo que é puramente “energético”);

o *recuo*, a *divisão*, a *distensão* (quando duas sensações se separam, ao contrário, se distanciam, mas para só serem reunidas pelas luz, o ar ou o vazio que se inscrevem entre elas, ou nelas, como uma cunha, ao mesmo tempo tão densa e tão leve, que se estende em todos os sentidos, à medida que a distância cresce, e forma um bloco que não tem mais necessidade de qualquer base).

Vibrar a sensação – acoplar a sensação – abrir ou fender, esvaziar a sensação.

¹⁹ Deleuze retoma uma recorrente passagem presente em outros textos de sua autoria em referência à Nietzsche, passagem essa que destaco aqui pela beleza e requinte com que evoca um Nietzsche metafísico da arte, como que simultaneamente homenageando, ao seu modo, arte e filosofia numa única pintura sonora: “os artistas são como os filósofos, têm frequentemente uma saudezinha frágil, mas não por causa de suas doenças nem de suas neuroses, é porque eles viram na vida algo de grande demais para qualquer um, de grande demais para eles, e que pôs neles a marca discreta da morte. Mas esse algo é também a fonte ou o fôlego que os fazem viver através das doenças do vivido (o que Nietzsche chama de saúde)” (OF, p. 224).

A escultura apresenta esses tipos quase em estado puro, com suas sensações de pedra, de mármore ou de metal, que vibram segundo a ordem dos tempos fortes e dos tempos fracos, das saliências ou das reentrâncias, seus poderosos corpo-a-corpo que os entrelaçam, seu arranjo de grandes vazios entre um grupo e outro e no interior de um mesmo grupo, onde não mais se sabe se é a luz, se é o ar que esculpe ou é esculpido (DELEUZE, OF, pp. 218-219).

Por que a arte é a linguagem das sensações? Justamente porque o artista se desfaz das percepções, das afecções e não se reduz às opiniões, cujo feito artístico é a substituição desse tripé por obras atravessadas por *afectos*, vistas por *perceptos* e que como blocos de sensações mantêm-se sozinhas independente de quem as fez; portanto, é nesse aspecto que a arte é a linguagem das sensações, pois é na produção artística como composto de sensações que se vislumbram as vezes da linguagem.

Ao tratar do ser de sensação, Deleuze definirá a arte como uma forma de pensamento que “quer criar um infinito que restitua o infinito: traça um plano de composição que carrega por sua vez monumentos ou sensações compostos, sob a ação de figuras estéticas” (OF, p. 253). Ora, como compreender essa definição?

Tendo apresentado a compreensão da noção fenomenológica de *carne* como a unidade daquele que sente, Deleuze lança a pergunta: “a carne é capaz de carregar o percepto e o afecto, de constituir o ser de sensação, ou então é ela mesma que deve ser carregada, e ingressar em outras potências de vida?” (OF, p. 231).

Não! A *carne* não é a sensação, nem tampouco constituição o ser de sensação. A sensação é devir. A carne, segundo Deleuze, é apenas o termômetro de um devir. O ser de sensação é um composto de forças não-humanas do universo (OF, p. 236). Desfazendo-se da *carne* como unidade sentida, Deleuze desenvolverá a noção de *casa* como composto de sensações e a noção de *cidade* como plano de composição estética.

“A *casa* participa de todo um devir” (OF, p. 233), ela é tomada como casa-sensação, pois conjuga planos, numa arquitetura de planos. A *casa* é pensada como *habitat* do animal imerso nas forças cósmicas do universo, ou no termo usado

por Deleuze, as forças cósmicas da *cidade*. Desse modo, percebemos que Deleuze opera a relação entre *casa* e *cidade*, a partir da noção de território, sendo a *casa* a seleção, filtro das forças presentes e atuantes na *cidade*, mas que não consegue dar abrigo sem que haja recorrentemente a ação das forças da *cidade*.

Deleuze se esforça para demonstrar que o artista é o arquiteto que compõe vários planos ao edificar uma *casa*, planos esses atravessados insistentemente por percepções e afecções que desprendidas da *carne*, revelam forças cósmicas que constituem a *cidade*, ou ainda, forças invisíveis do universo que revelam o jogo de devires. Consoante, Deleuze:

Há certamente dois signos do gênio dos grandes pintores, bem como de sua humildade: o respeito, quase um terror, com o qual eles se aproximam da cor e entram nela; o cuidado com o qual operam a junção dos planos, da qual depende o tipo de profundidade. Sem este respeito e este cuidado, a pintura é nula, sem trabalho, sem pensamento. O difícil é juntar, não as mãos, mas os planos (OF, p. 232).

Deleuze nessa passagem nos parece se referir ao artista como um visionário que vislumbrando o combate de forças e diante da grandeza de tal visão, opera na junção de composição de sensações como que para liberar novas possibilidades de vida, liberar, ativamente, novas fugas do combate. Os planos conjugados na *casa* tratam, em verdade, de formas, de variedades, com que o artista opera para habitar a *cidade*.

A *casa* trata de relações de contrapontos, pois ao juntar planos, ou partes, ou espaços, expressa a vibração da *casa* que enlaça duas sensações ressonantes, que atravessadas no afastamento das partes revelam o composto dos planos. Ou seja, construir a *casa* é produzir um composto de sensações, uma endo-sensação, o interior da *casa*. Insiste Deleuze que o plano de composição estética é a passagem da *casa* para a *cidade*, da endo-sensação para a exo-sensação. Cito uma vez mais Deleuze:

É preciso, sob um outro aspecto, um plano de composição sinfônica infinito: da *casa* ao universo. Da endo-sensação à exo-sensação. É que o território não se limita a isolar e juntar, ele abre para forças cósmicas que sobem de dentro ou que vêm de fora, e torna sensíveis seu efeito sobre o habitante (DELEUZE, OF. pp. 239-240).

Ora, para Deleuze, a questão da arte atravessa a relação da *casa* com a *cidade*, ou ainda, da composição de sensações com o plano de composição estética, ou ainda, a questão da arte passa pela comunicação de um composto de sensações com um plano de composição estética, um plano maior que como a *cidade* revela múltiplas territorializações, múltiplas *casas*, múltiplos habitares. Finaliza Deleuze:

A sensação composta, feita de *perceptos* e de *afectos*, desterritorializa o sistema da opinião que reunia as percepções e afecções dominantes num meio natural, histórico e social. Mas a sensação composta se reterritorializa sobre o plano de composição, porque ela ergue suas casas sobre ele, porque ela se apresenta nele em molduras encaixadas ou extensões articuladas que limitam seus componentes, paisagens tornadas puros *perceptos*, personagens tornados puros *afectos*. E, ao mesmo tempo, o plano de composição arrasta a sensação numa desterritorialização superior, fazendo-a passar por uma espécie de desenquadramento que a abre e a fende sobre um cosmos infinito (DELEUZE, OF, pp. 252-253).

III.2. O jogo do virtual-atual

Deleuze, em *Diferença e Repetição* (no capítulo 4), dedica um item para *A distinção do virtual e do possível*, demarcando que o possível se opõe ao real, de outro modo, o virtual não é definido por oposição ao real e sim numa relação com o atual. Vejamos como compreender essa distinção.

O possível em oposição ao real se mostra sob dois momentos, semelhança como processo e identidade como princípio. O possível é contrário ao real, é passível de realização ou não. Ora, o possível é lançado a um processo de realização, em que, por limitação, apenas alguns possíveis passam a ser reais. Enquanto possibilidade, a coisa é tomada apenas como pensada, sem existência real. A semelhança se dá a partir do real como existente, em outros termos, relação íntima entre conceito e real em que o conceito subsume as possibilidades do não existente, ou seja, o possível “concebido como a imagem do real, e o real como a semelhança do possível” (DELEUZE, DR, p. 298). O possível ao ser realizado, insiste Deleuze, coloca o problema da existência, pois opondo possível e real, ignora-se a constituição do existir, visto que ao designar o possível à condição de

não existente, define-se de uma vez, como postulado, a existência como a *mesma* do conceito, em outros termos, a existência pré-concebida de modo indiferente à sua própria produção. Desse modo, o possível efetiva-se enquanto real à semelhança de um conceito que tem todas as características que atribui a condição de possibilidade. No processo de realização do possível postula-se o real como primeiro na representação, desse modo, o possível é compreendido como a imagem do real, dando-se à existência por identificação, representação. Abaixo o caráter negativo conferido ao possível enquanto processo de realização analisado por Eladio Craia ao desenvolver o tema *A Conquista do virtual*:

Este seria o passo do hipotético ao apodíctico. Em termos mais estritamente ontológicos, consistiria na passagem do possível ao real. Mas este movimento está carregado de negatividade, uma vez que o possível, não sendo real, possui, como único modo de ser, a própria possibilidade; portanto, não passa de um não-Ser absolutamente negativo, pois sua própria postulação ontológica se baseia em não possuir, ainda, a plena realidade (CRAIA, 2003, p. 220).

Deleuze ao detectar os equívocos da oposição do possível ao real, sobretudo a partir dos meandros de um pensamento da representação, opera então a substituição dessa oposição à relação entre virtual e atual.

O virtual, diverso do possível, se propõe não a uma reprodução e sim a um atualizar, uma encarnação; nesse sentido é tomado por um processo de atualização, daí a relação virtual e atual. Para tanto é fundamental compreender porque Deleuze não trabalha com a oposição do virtual ao real.

Deleuze evoca uma vez mais Proust para tratar a questão: “Reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos” (DR, p. 294). Ora, valendo-se da sentença proustiana, Deleuze aponta que o virtual é caracterizado como multiplicidade pura da ideia e que possui uma própria realidade não confundida com a realidade atual. Desse modo pensemos aliados a Deleuze que todo objeto tenha duas partes, sendo que o virtual mostra-se como uma parte e a outra parte é determinada pela atualização, ou melhor, pela relação do virtual com o atual.

O virtual tem sua realidade constituída numa estrutura que “consiste nos elementos diferenciais e nos pontos singulares que lhes correspondem” (DR, p. 294), ainda, nos termos de Craia, o virtual como campo problemático onde se

encontram todas as facetas *sub-representativas*, *a-subjetivas* e *préindividuais* de todo objeto, indivíduo ou singularidade (CRAIA, 2003, p. 244).

Tendo o objeto uma parte ideal ou virtual, a outra parte é caracterizada pelo conjunto das determinações próprias da existência atual – processo de atualização, ou seja, é a passagem do virtual como ato à existência. Considerando ainda a leitura de Craia, “atualizar [...] é colocar de modo atual uma solução determinada para um problema mantido como puro virtual” (Ibid., p. 242).

Tratar do processo de atualização requer atenção para o aspecto que distancia a relação virtual-atual da oposição possível-atual, pois, como dito antes, o possível como categoria mediada por um conceito preexistente é operado a partir de um processo de reprodução, por semelhança e identidade; ao contrário, o processo de atualização é marcado por seu caráter de criação, posto que ao constituir em ato uma solução para o campo problemático do virtual, mostra-se enquanto um criar resolutivo. Insiste Deleuze, que o atualizar não ocorre enquanto semelhança do virtual, sendo que o virtual ao se apresentar como uma tarefa a ser cumprida, requer soluções diferenciadas, requer criações.

Anne Sauvagnargues apresenta oportunamente a questão das soluções criativas no seu livro *Deleuze: del animal al arte* ao tratar de individuação intensiva e modulação a partir de Simondon. Vejamos pois:

Simondon lo llama disparidad [disparation], término extraído del vocabulário de la psicofisiología de la percepción, donde señala la producción del efecto de profundidad en la visión binocular. Cada retina es cubierta por una imagen bidimensional, pero la diferencia de paralaje impide que las dos imágenes coincidan: su asimetría produce, por disparidad, la creación de una dimensión nueva. Hace surgir así la visión tridimensional como resolución creadora de la disparidad entre las dos retinas, pero esto reduce la diferencia, que se logra resolver inventando, creando como solución una dimensión nueva: la tridimensionalidad. El volumen visual no se produce por reducción, sino por disparidad de la diferencia inicial (SAUVAGNARGUES, 2006, p. 29).

A substituição do possível pelo virtual nos lança à inquietação de tomar o virtual na perspectiva da criação artística, sobretudo pelo caráter essencialmente produtivo da arte. Nesse sentido, a arte se nos apresenta como mergulhada no

virtual, de modo a não se permitir ser asfixiada tão e somente na dimensão do possível, na representação de uma identidade em constante oposição ao real.

Deleuze apresenta as pistas da imersão da obra de arte na relação virtual e atual:

Quando a obra de arte exige uma virtualidade na qual mergulha, ela não invoca qualquer determinação confusa, mas a estrutura completamente determinada, formada por seus elementos diferenciais genéticos, elementos 'tornados virtuais', 'tornados embrionários'. Os elementos de relações, os pontos singulares coexistem na obra ou no objeto, na parte virtual da obra ou do objeto, sem que se possa assinalar um ponto de vista privilegiado sobre os outros, um centro que seria unificador dos outros centros (DELEUZE, DR, p. 295).

André Parente em *O cinema do pensamento. Paisagem, cidade e cybervidade*, insiste no virtual como categoria estética que ameaça a experiência do possível (PARENTE, 2000, pp. 542-543), especialmente pela característica da criação quando do processo de atualização do virtual; criação esta que ocorre na produção de *diferentes* mergulhada no campo problemático que a exige como resolução dessemelhante. Leia-se Parente:

É preciso lembrar que o virtual é uma categoria estética que se apresenta sempre como recriação de um real recalçado, de um real confundido com suas representações dominantes, independente da técnica ou da tecnologia [...] o virtual não se confunde com o que, no pensamento, funda a linguagem e suas cadeias significantes, o conceito e suas regras de significação, o sujeito e seus jogos de poder, a imagem e seus circuitos cerebrais dominantes. Para nós o virtual é uma abertura que nos permite exprimir esse combate, essa luta do pensamento e da linguagem contra o que, no pensamento e na linguagem, é ao mesmo tempo poder e servidão (PARENTE, 2000, p. 543).

III.3. **A** imagem do pensamento

Partindo da aceitação de que a originalidade de um pensador coloca-se pelos problemas apresentados, Deleuze me provoca pela questão: O que é a representação e suas consequências para o pensar?

Jacques Rancière inquieta com a provocação final do texto *Existe uma estética deleuzeana?*, artigo contido no livro organizado por Eric Alliez, intitulado *Gilles Deleuze: Uma vida filosófica*; cuja questão-sentença vale-se em parte da análise deleuzeana da obra de Proust para apontar em que medida Deleuze não teria reunido o fragmentado do romance moderno proustiano com vista a uma nova imagem do pensamento, por sua vez unificadora, satiricamente, referenciadora:

Deleuze trata da obra moderna como obra contraditória [...] em uma organicidade e um logos de tipo novo [...] não se interessa pela insistente organicidade do esquema proustiano [...] ele retorna a Proust para construir o modelo do antilogos proustiano: a obra feita de pedaços reunidos, de caixas e de lados não-comunicantes. Em suma, trata-se, para ele, de tornar a obra de Proust coerente, de tornar a obra moderna, a obra do tempo da estética, coerente com ela mesma. Permanece a questão: consumir o destino da estética, tornar coerente a obra moderna incoerente, não é destruir sua consistência, não é fazer dela uma simples estação no caminho da uma conversão, uma simples alegoria do destino da estética? Então seria esse o paradoxo de tal pensamento militante da imanência: o de reconduzir, incessantemente, a consistência dos blocos de *perceptos* e de afetos à tarefa interminável de configurar a imagem do pensamento? (RANCIÈRE, 2000, pp. 515-516).

Não obstante, Karla Chediak, no seu texto *O universal na filosofia de Deleuze* (PUC-RIO, 2007, n. 21), apresenta sua análise da resposta de Deleuze a Manfred Frank que no caminho de Rancière também apresentou uma questão-sentença, contudo direcionada a Foucault e não a Deleuze, cuja questão se coloca pela compreensão de que Foucault não haveria rompido absolutamente com o universal, mas sim rompido com certo tipo de universal, a unidade absoluta. Consoante:

Foucault não estabeleceu uma ruptura absoluta com o universal, mas uma ruptura com certo tipo de universal, aquele que forma unidade absoluta, totalizante. Deleuze seu esforço apresentou de mostrar exatamente o contrário, ou seja, o de compreender o conceito de dispositivo sem apelar em nenhum momento para a noção de universal e sem fazer dele um conceito universal (CHEDIAK, 2007, p. 61).

Por ora as motivações externas que contextualizam, porventura, em partes as sentenças provocativas de Rancière e M. Frank, não serão focalizadas aqui, posto que me valho delas com intuito metodológico para compreender porque o

pensamento representativo é alvo de Deleuze. Enfim, o que deliberadamente tenho me disposto é escolher uma imersão no pensamento de Deleuze perguntando, e certamente, perguntando-o, os 'por quês' dos seus apontamentos, daí o questionamento sobre Deleuze como um crítico da representação, que travestindo ousou, *Por que a representação, Deleuze?*

A filosofia da representação é retomada como ponto central familiarizando três títulos de capítulos nos livros de Deleuze: *Nova Imagem do Pensamento em Nietzsche e a Filosofia*; *A Imagem do Pensamento em Proust e os Signos*, e; também *A Imagem do Pensamento em Diferença e Repetição*. O aprendizado desses diferentes momentos mostra-se como necessidade de combate ao mundo da representação para libertar a diferença do princípio de identidade.

Em *Nietzsche e a Filosofia* o mundo da representação é tomado como a 'imagem dogmática do pensamento'; construída sobre três pilares: i) o pensamento possui formalmente o verdadeiro; ii) somos desviados e levados ao erro por forças da sensibilidade e; iii) o método permite penetrarmos no pensamento, por sua vez comum a tudo e todos. Segundo Deleuze, a questão central apresentada por Nietzsche é o inquietar-se com a concepção do verdadeiro como universal abstrato, posto que para uma nova imagem do pensamento o verdadeiro não deve ser tomado como elemento do pensamento, antes como efetivação de um sentido ou a realização de um valor (NF, p. 156).

A teoria do pensamento depende de uma tipologia das forças. E a tipologia começa por uma topologia. Pensar depende de certas coordenadas. Temos as verdades que merecemos consoante o lugar em que temos a nossa existência, a hora em que velamos, o elemento que freqüentamos. Não existe ideia mais falha do que aquela segundo a qual a verdade sai de um poço. Só encontramos verdades onde elas estão, à sua hora e no seu elemento. Não pensamos enquanto não formos forçados a ir até onde estão verdades que dão que pensar, até onde se exercem as forças que fazem do pensamento qualquer coisa de ativo e de afirmativo (DELEUZE, NF, pp. 165-166).

Em *Proust e os Signos* Deleuze nos apresenta um Proust crítico da filosofia, cujo foco é o que o filósofo nomeia por verdades voluntárias. Nesse sentido a crítica é constituída numa rechaça à boa vontade de pensar, característica, segundo o autor da filosofia clássica racionalista que provoca a precedência da inteligência aos encontros fortuitos. Não distante do que já se encontra em *Nietzsche e a Filosofia*, Deleuze retoma a compreensão dos pressupostos sustentados pela decisão e pelo

método priorizado pelo pensante, de modo que regrados pela inteligência reconhecem nos encontros o que se postula por verdade. Deleuze evoca insistentemente Proust como defensor de uma tal superioridade da arte em relação à filosofia no que tange o exercício involuntário do pensamento. Nas palavras do próprio Deleuze (DR, p. 91) a filosofia, com todo o seu método e sua boa vontade, nada significa diante das pressões secretas da obra de arte. Ora, tal sentença é possível porque o involuntário caracteriza-se pela violência sofrida pelo pensamento que força o exercício das faculdades aos seus limites, de modo que no limite não reconhecem o conteúdo de qualquer pressuposto abstrato, daí impelidas ao ato de criação; por sua vez atividade singular da arte.

Cuidadosamente Deleuze expõe que voluntário e involuntário tratam de um exercício das faculdades (PS, p. 192). Assim, no exercício involuntário do pensamento, as faculdades não operam harmonicamente como no exercício voluntário que ergue verdades possíveis, ao contrário, são levadas ao limite na compreensão necessária diante da ausência de modelo que possa significar o reencontro com o idêntico. O involuntarismo compreende a presença posterior das faculdades, e não suas ausências, por isso, depois de atingidos seus limites, cada faculdade atua como interpretadora, explicam especificamente o que lhe violentou. No voluntarismo, por sua vez, as faculdades seriam exercidas deliberadamente no reencontro do mesmo, do modelo, num processo de reconhecimento. Deleuze, nesse sentido ataca o mundo das representações valendo-se do feito proustiano, evidenciado na seguinte passagem:

Proust constrói uma imagem do pensamento que se opõe à da filosofia, combatendo o que há de mais essencial numa filosofia clássica de tipo racionalista: seus pressupostos. O filósofo pressupõe de bom grado que o espírito como espírito, o pensador como pensador quer o verdadeiro, ama ou deseja o que é verdadeiro, procura naturalmente o verdadeiro. Ele antecipadamente se confere uma boa vontade de pensar: toda a sua busca é baseada numa 'decisão premeditada'. Daí decorre o método da filosofia: de determinado ponto de vista, a busca da verdade seria a coisa mais natural e mais fácil possível: bastaria uma decisão e um método capaz de vencer as influências exteriores que desviam o pensamento de sua vocação e fazem com que ele tome o falso pelo verdadeiro. Tratar-se-ia de descobrir e organizar as ideias segundo uma ordem que seria a do pensamento, como significações explícitas ou verdades formuladas que viriam saciar a busca e assegurar o acordo entre os espíritos (DELEUZE, DR, p. 88).

Em *Diferença e Repetição* Deleuze esmiúça a imagem do pensamento expondo oito postulados que a sustentam: i) o pensamento como exercício natural para o verdadeiro; ii) o pensamento como elemento puro do senso comum que deriva como sendo de direito; iii) a reconhecimento cujas faculdades operam em concordância no reconhecimento do mesmo; iv) a raiz quádrupla de aprovação da representação; v) o erro com equívoco negativo do pensamento; vi) a designação como indicadora formal do verdadeiro; vii) as soluções como possíveis formais que sustentam a veracidade do problema, e; viii) o saber com fim do aprendizado.

O primeiro postulado funda-se no senso comum de que todo mundo pensa e por isso naturalmente esse todo saiba o que seja pensar. Daí o reconhecimento da forma universal da representação; como que uma ingenuidade deliberada posta implicitamente ao todo comum numa prova naturalizada de que o pensador posto ao pensamento opera em direção ao verdadeiro justamente porque pensar indubitavelmente é aceito.

O segundo postulado funda-se na requisição do pensamento como elemento puro, indiferentemente à dificuldade de traduzí-lo como de direito em relação aos fatos ou de reencontrá-los para além dos fatos (DR, p. 194), posto que esse direito vale-se da boa natureza e da afinidade com o verdadeiro. Ou seja, o pensamento puro não carece de aprovação nos fatos ou para além dos fatos, pois sendo comum e orientado para a verdade requer-se de direito enquanto tal.

O terceiro postulado trata-se da reconhecimento, que é segundo Deleuze o modelo da representação. Nessa há a concordância de todas as faculdades que tomam o objeto supostamente como sendo o mesmo. É, portanto, a unidade de todas as faculdades no sujeito.

No quarto postulado Deleuze retoma a quádrupla raiz para expor os aspectos principais da representação: i) a identidade na forma do o conceito indeterminado, em que há o estabelecimento do mesmo a ser re-encontrado; ii) a analogia na relação entre conceitos determináveis últimos, ou seja, relação dos predicados determinados do objeto; iii) a oposição na relação das determinações no interior do conceito; ou seja, comparação seletiva dos predicados e; iv) a semelhança no objeto determinado do próprio conceito, ou seja, a percepção de semelhanças como condição de continuidade na identificação do mesmo. Assim, o quarto postulado é apresentado como a aprovação mediada das generalidades da representação.

No quinto postulado trata-se do erro como desventura do pensamento (DR, p. 214), assim, o único negativo do pensamento porque engana ao tomar o falso pelo verdadeiro. O erro é compreendido como confusão de algo percebido com outro algo concebido ou recordado, de modo que se expressa como falha do bom senso sob a forma de um senso comum (DR, p. 215). O pensamento motivado por forças externas toma por efeito dessas forças o erro, daí seu caráter negativo. O erro se nos aparece como operação da representação para descredenciar o 'de fora', contudo o erro é tomado como modelo negativo por resultar de apontamentos do pensamento puro. Desse modo é expressão de desvios externos, ademais apontados pela identidade do pensamento.

No sexto postulado Deleuze explica o modo pelo qual a designação nada mais é que a forma lógica da reconhecimento. De modo que essa designação é o fundamento operador que indica o verdadeiro, indiferente, portanto ao fundado, ao conteúdo. Quando Deleuze diz que a designação é privilegiada, remete à indiferença da operação lógica que apresentada como condição é tomada na representação como mais importante que as próprias noções de verdadeiro e falso, tanto porque a designação, na medida em que opera enquanto condição do verdadeiro, opera também como condição do falso, por isso as palavras de Deleuze (DR, p. 221), que supondo que o verdadeiro e o falso permaneçam não afetados pela condição que só funda um tornando o outro possível.

Após o sexto postulado e a argumentação decorrente deste, em especial a distinção de sentido e significação, cujo primeiro só pode ser dito a partir do não-senso, enquanto a significação como o condicionamento dos objetos ao campo da representação, Deleuze expande o sexto postulado para a noção de problema, que é apropriado pela imagem dogmática que coloca as interrogações construídas a partir de um campo derivado de possíveis respostas, ou seja, nas palavras chamativas de Deleuze: decalcar os problemas e as questões sobre proposições correspondentes, que servem ou podem servir de respostas (DR, p. 226).

Desse apontamento Deleuze apresenta então o sétimo postulado, qual seja, o das respostas e soluções. Sendo os problemas decalque de proposições, as respostas são definidas por sua vez enquanto possibilidades lógicas, que inclusive sustentam a veracidade dos problemas. Deleuze então desvela duas ilusões (DR, pp. 229-232) operantes na representação: i) ilusão natural que corresponde à

definição de problemas a partir de pontos de vista gerais, novamente a recepção por todos (senso comum), e disso se estabelece problema na sua materialidade, e a ii) ilusão filosófica que é o caráter técnico de designar soluções possíveis, ou seja, manter o problema numa amarra lógica abrigando-o e sustentando-o tão e somente por possibilidades lógicas de resposta, como que um cálculo combinado.

No oitavo e último postulado Deleuze expõe o pressuposto do saber enquanto aprendizagem. Nesse processo aprender é compreendido como passagem do querer saber ao saber, passagem essa orientada por um método a partir da boa vontade deliberada do aprendiz.

Após essa passagem pelos três momentos que Deleuze inflama um combate à representação, retomo alguns apontamentos da Karla Chediak, sobretudo no cap. 1 da sua tese de doutoramento e no artigo intitulado *Deleuze e o princípio de não-contradição* (CHEDIK, 1997), cuja análise me satisfaz enquanto resposta às provocações com as quais iniciei essa seção sobre a imagem do pensamento.

Retomo: Deleuze teria construído uma nova imagem do pensamento? E ainda, teria ou não o universal um lugar nessa nova imagem?

Ora, Deleuze ao problematizar o pensamento representativo questiona sobre o novo no pensamento, nesse sentido sua empreitada vislumbra combater um princípio apresentado como universal para toda forma de pensar; daí a frase de *Diferença e Repetição* “não falamos desta ou daquela imagem do pensamento, variável segundo as filosofias, mas de uma só imagem em geral, que constitui o pressuposto subjetivo da filosofia em seu conjunto” (DR, pp. 192-193). Consoante, Karla Chediak ao encontro de Deleuze, esclarece por que a representação configura alvo para o filósofo:

Um projeto filosófico que escape ao princípio só é viável quando é pensado a partir de um deslocamento mais originário, uma distribuição que não pressuponha a interdição. Tal projeto faz da interdição apenas um princípio do pensamento representativo e, não, a condição de todo pensar. Conseqüentemente, nenhum princípio é condição única, absoluta ou primeira, para toda forma de pensar. Na verdade, qualquer princípio deve ser considerado a partir de sua articulação com a imagem de pensar que ele funda e com o campo de experimentação que ele torna possível (CHEDIK, 1997, p. 36).

Desse modo teria sim Deleuze constituído uma imagem do pensamento, contudo apresentado um novo campo especulativo na filosofia, campo este a

considerar, por exemplo, a criação como elemento central do pensar, distinto da representação que se desdobra num pensamento de reconhecimento, por vezes mecanicamente.

Para finalizar retomo a questão do universal valendo-me ainda do cap. 3 de *Diferença e Repetição* em que Deleuze sem muitas arestas utiliza-se do termo universal como afirmação da categoria de problema. Inversamente à compreensão representativa, o problema que confere universalidade à solução, e não esta que lhe confere sua generalidade, posto que o problema não desaparece diante de suas soluções. O problema colocado como interrogação insiste e persiste nas próprias soluções indiferentes a modelos postulados, daí a noção de universal presente, contudo não totalizante.

Conclusão

Nosso caminho nesse texto dissertativo esteve norteado pela pergunta sobre o *O que é arte?* a partir de alguns textos de Deleuze. Nas três partes do texto, subdividas em partes que especificaram um movimento peculiar do diálogo de Deleuze com as artes, observamos que o espaço da arte no pensamento do filósofo não está desvinculado do que se apresenta como um projeto filosoficamente caracterizado pelo combate à filosofia da representação.

Ora, as alianças de Deleuze com outros filósofos e também com artistas, ressaltam aspectos que polemiza a noção de identidade, sobretudo quando pensada a diferença a partir de um processo de negação.

Vimos, desse modo, que a aliança com Nietzsche ressoa recorrentemente nos escritos deleuzeanos, sendo que essa aliança ressonante nos impulsionou à ousadia de enxergar na leitura de Deleuze sobre dos textos nietzscheanos o substrato para o que nomeamos de *estética das forças*.

Pensar uma arte das forças em Deleuze não desconsidera que sutilezas importantes nas obras do autor permitam outras pesquisas sobre as reconfigurações da arte no seu pensamento, seja como interpretação ou experimentação, conforme destacado por Orlandi a respeito da leitura de Anne Sauvagnargues:

Anne retoma e acentua sua apreensão das variações que marcam a passagem deleuze-guattariana da "interpretação à experimentação" a partir de 1972. Reitero: deleuze-guattariana, sim, tanto em relação ao estudo que ambos fizeram de Kafka quanto em relação à certa diferença entre a primeira e a segunda edição de Proust e os signos (ORLANDI, 2010, p. 131).

Encontrar na noção deleuziana-nietzscheana de forças o impulso para compreender o espaço da arte em Deleuze, remete à noção de jogo, movimento, ausência de verdade preexistente que legitima um pensar correto ou não. Muito além, observa-se que as forças desdobradas diante de um diálogo com a arte,

permite a Deleuze considerar a criação não apenas no espaço da filosofia, mas ainda, no próprio espaço da arte como atividade não filosófica do pensamento, relacionando vida e pensamento também como modo de habitar, de afirmar a existência.

O jogo das forças é revelado nos meandros de combate, nas sinuosidades de uma multiplicidade constituída de diferenças inclusivas, que não roga em respeito voluntário a um modelo secreto, a condenação e expulsão do heterogêneo ao erro, à falso. Ao contrário, na arte das forças a criação é impulsionada incessantemente pela violência do combate dos diferentes.

Ora, a obra de arte expressa um esforço transbordante do artista que diante do jogo das forças, opera ao seu estilo um modo de dar visibilidade à grandiosidade da vida que se mostrando a ele revela o fundo caótico do existir. Uma vez mais as palavras de Orlandi:

Radicaliza o ir além do jogo da matéria e da forma, jogo ainda preso à modelagem aristotélica do problema da individuação, do problema do recomeço do novo, portanto. E esse além é um estranho aqui e agora que atravessa e perturba esse jogo, é uma transrelação entre forças e matéria intensificada, é um dinamismo pelo qual a forma, em vez de submeter a matéria, é ela própria submetida à função de dar visibilidade a forças invisíveis que pulsam na fremente materialidade (ORLANDI, 2010, p. 138).

Vimos que Deleuze encontra em Nietzsche o pensamento como vontade de potência afirmativa e a vida como força ativa constituem o universo da arte.

Não distante, a partir da obra de Proust, a arte, portanto, é superior em relação à mundanidade, ao amor e ao sensível, sobretudo porque atinge o âmago do sujeito com uma abertura criadora deparada com o desconhecimento do mundo. E isso de tal modo que, não havendo imagem pronta e dada do mundo, o sujeito revela sua expressão sob um 'ponto de vista' criador: na *diferença* em relação a outrem como criador de um novo mundo. O artista, ao revelar seu 'ponto de vista', expressa uma verdade essencial originária na experiência vivida, expressa o aprendizado da vida que consiste na interpretação dos acasos da vivência, que desde o início trazem como que em zonas obscuras a essência.

A partir de um sequestro da noção de simulacro, Deleuze empenha-se na crítica a Platão, assim, compreende o simulacro enquanto potência do falso pretendente, afirma a diferença como ponto de vista inclusivo e que o eterno retorno, como ser do jogo das forças, é tomado como o fantasma único para todos os simulacros, pois diferente da seleção platônica, o eterno retorno é a seleção do que retornará, de outro modo, o eterno retorno como a única semelhança do simulacro enquanto potência do falso, o uno que transpassa todos os simulacros enquanto pontos de vista heterogêneos.

Observamos ainda que para Deleuze, a questão da arte atravessa a relação da *casa* com a *cidade*, ou ainda, da composição de sensações com o plano de composição estética, ou ainda, a questão da arte passa pela comunicação de um composto de sensações com um plano de composição estética, um plano maior que como a *cidade* revela múltiplas territorializações, múltiplas *casas*, múltiplos habitares.

Atentamos ainda para o espaço da arte quando Deleuze opera a substituição do possível pelo virtual, tendo nos lançado à inquietação de tomar o virtual na perspectiva da criação artística, sobretudo pelo caráter essencialmente produtivo da arte. Nesse sentido, a arte se nos apresenta como mergulhada no virtual, de modo a não se permitir ser asfixiada tão e somente na dimensão do possível, na representação de uma identidade em constante oposição ao real.

Por fim, a partir da questão sobre a imagem do pensamento, visualizamos que teria Deleuze constituído uma imagem do pensamento, contudo apresenta um novo campo especulativo na filosofia, campo este a considerar, por exemplo, a criação como elemento central do pensar, distinto da representação que se desdobra num pensamento de reconhecimento, totalizante.

Do exposto, compreendemos que a pergunta inicial sobre *O que é arte?* pode ser respondida com nuances que revelam uma proximidade do campo problemático da arte com o campo problemático da filosofia, apontamento este que nos lança a novas inquietações sobre a pertinência de, anterior à pergunta sobre *O que é a arte?* e ainda sobre *O que é a filosofia?*, perguntar sobre a presença de uma ontologia do movimento criativo que insinue um chão comum para as atividades do pensamento, seja a filosofia ou a arte.

Referências

DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta e outros textos*: Edição preparada por David Lapoujade; organização da edição brasileira e revisão técnica Luiz B. L. Orlandi – São Paulo: Iluminuras, 2006. 1. reimpressão. Textos e entrevistas (1953-1974).

_____. *A imagem-tempo*. Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. 2ª reimpressão, São Paulo: Brasiliense, 2009.

_____. *Conversações, 1972-1990*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. *Crítica e Clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. *Diferença e Repetição*. Tradução Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. 2 ed., São Paulo: Ed. Graal, 2006.

_____. *Empirismo e Subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2001.

_____. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Equipe de tradução Roberto Machado (coordenação). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

_____. *Lógica do Sentido*. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. 5 ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

_____. *Nietzsche e a Filosofia*. Tradução António M. Magalhães. 2 ed., Porto: Rés Editora, 2001.

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

_____. *Nietzsche et la philosophie*. 5. ed., Paris: Press Universitaires de France, 2005.

_____. *Nietzsche*. Tradução Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 1994.

_____. *O mistério de Ariana: cinco textos e uma entrevista de Gilles Deleuze*. Tradução Edmundo Cordeiro. 2. ed., Lisboa: Vega, Limitada, 2005.

_____. *Proust e os Signos*. Tradução Antônio Piquet e Roberto Machado. 2 ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. *Sobre o teatro: Um manifesto do menos; O esgotado*. Tradução Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka: para uma literatura menor*. Tradução Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4*. Tradução Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. *O que é a filosofia?* Tradução Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. 2 ed., Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. 6 reimpressão.

DELEUZE, Gilles. PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

ArteFilosofia – Dossiê Deleuze. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura (IFAC) – Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, n. 9, outubro 2010. p. 11-140

BENCHIMOL, Márcio. *Apolo e Dionísio: arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche*. São Paulo: Ed. Annablume: Fapesp, 2002.

BORGES. Jorge Luís. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. Coleção Os Imortais da Literatura Universal . 50. Ed. Globo. Porto Alegre-RS. 1972.

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

CHERNIAVSKY, Axel. *Filosofía del arte y arte filosófico en Gilles Deleuze*. In: Instantes y azares: escrituras nietzscheanas, año ix, no. 4-5, Buenos Aires: Argentina, primavera de 2007. pp. 185-198

CHEDIAK, Karla A. *Deleuze e o princípio da não-contradição*. In: Gilles Deleuze: imagens de um filósofo da imanência. Org. Jorge Vasconcellos e Emanuel Ângelo da Rocha Fragoso, Londrina. Ed. UEL, 1997. p. 29-39

_____. *Introdução à Filosofia de Deleuze: um estudo crítico sobre o conceito de diferença na filosofia da representação finita e infinita*. Tese de doutoramento.

_____. *O Universal na Filosofia de Deleuze*. In: O que nos faz pensar?, v. 21, PUC-RIO, 2007, p. 61-72

CRAIA, Eladio C. P. *Gilles Deleuze e a questão da técnica*. Tese de doutoramento. Universidade Estadual de Campinas – Campinas, SP, 2003.

_____. *Deleuze e a ontologia: o ser e a diferença*. In: A diferença. Org. Luiz. B. L. Orlandi. Campinas: Ed. Unicamp, 2005. p. 55-90

_____. *Pode um animal transitar as sendas que se bifurcam? ou sobre Deleuze Lector de Borges*. In: Revista de Filosofia, Curitiba, v. 16 n.19, jul./dez. 2004. pp. 27-41.

DOSSE, François. *Gilles Deleuze e Félix Guattari: biografia cruzada*. Tradução Fatima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2010.

GUALANDI, Alberto. *Deleuze*. Tradução Danielle Ortiz Blanchard. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

KOSSOVITCH, Leon. *Signos e poderes em Nietzsche*. São Paulo: Ática, 1979.

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

_____. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2009.

MARTON, Scarlett. *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos*. 2. ed., Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

_____. *Deleuze e sua sombra*. In: Gilles Deleuze: Uma vida filosófica. Org. Éric Alliez. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. SP: Ed. 34, 2000. pp. 235-243

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução J. Guinsburg. 2 ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ORLANDI, Luiz B. L (Org.). *A diferença*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

_____. *Nietzsche na univocidade deleuziana*. In: Nietzsche e Deleuze: Intensidade e Paixão. Org. Daniel Lins, Silvio S. Gadelha Costa e Alexandre Veras. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2000. pp. 75-90

_____. *O filósofo e seus ovos*. ArteFilosofia – Dossiê Deleuze. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura (IFAC) – Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, n. 9, outubro 2010. p. 11-140

PARENTE, André. *O cinema do pensamento. Paisagem, cidade e cybercidade*. In: Gilles Deleuze: Uma vida filosófica. Org. Éric Alliez. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. SP: Ed. 34, 2000. pp. 505-516

RANCIÈRE, Jacques. *Existe uma estética deleuzeana?*. In: Gilles Deleuze: Uma vida filosófica. Org. Éric Alliez. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. SP: Ed. 34, 2000. pp. 505-516

SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'art*. (Collection Lignes d'art). Paris: PUF, 2005.

_____. *Deleuze: del animal al arte*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

_____. *Deleuze: L'empirisme transcendantal*. Paris: PUF, 2009.

VASCONCELLOS, Jorge; FRAGOSO, Emanuel Ângelo da Rocha (Orgs.). *Gilles Deleuze: imagens de um filósofo da imanência*. Londrina. Ed. UEL, 1997.

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

_____. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Sinergia: Ediouro, 2009.