



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL de LONDRINA

---

GEYSA GONÇALVES RODRIGUES DE SOUZA

**CRIAÇÃO E IMPESSOALIDADE EM TORNO DO  
PENSAMENTO DELEUZIANO**

---

Londrina  
2017

GEYSA GONÇALVES RODRIGUES DE SOUZA

**CRIAÇÃO E IMPESSOALIDADE EM TORNO DO  
PENSAMENTO DELEUZIANO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Américo Grisotto.

Londrina  
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Souza, Geysa Gonçalves Rodrigues de.

Criação e impessoalidade em torno do pensamento deleuziano / Geysa Gonçalves Rodrigues de Souza. - Londrina, 2017.  
124 f. : il.

Orientador: Américo Grisotto.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2017.  
Inclui bibliografia.

1. Impessoalidade - Tese. 2. Criação - Tese. 3. Imanência - Tese. 4. Devir Molecular - Tese. I. Grisotto, Américo. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Filosofia. III. Título.

GEYSA GONÇALVES RODRIGUES DE SOUZA

**CRIAÇÃO E IMPESSOALIDADE EM TORNO DO PENSAMENTO  
DELEUZIANO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Américo Grisotto  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. José Fernandes Weber  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. Guilherme Müller Júnior  
Universidade Estadual do Norte do Paraná - UENP

Londrina, 19 de outubro de 2017.

Tudo que faço, desde sempre e para sempre,  
é a vós que dedico,  
meus amores contados nos dedos de uma mão.

## AGRADECIMENTOS

São aqueles a quem dediquei este trabalho, os primeiros a quem eu agradeço. Não os agradeço apenas por esta realização, que apesar de valiosa tem importância reduzida comparada a todo o resto da minha vida, onde reconheço nos melhores, piores, decisivos e banais (indispensáveis) momentos, a presença e a força ativa (vocabulário contaminado por Deleuze) deles. A presença de um deles já não sinto fisicamente há 6 anos, mas é tão grande o pedaço de mim que devo a ele que sua ausência não consegue esvaziar um sorriso cheio de dente quando falo seu nome: Vô Paulo!

Outra a quem agradeço, a tecnologia tem ajudado bastante a aproximar uma América de distância. Será que a Natasha sabe a responsabilidade que tem na minha sanidade mental? O engraçado é que ela a garante sendo a loucura necessária em toda a responsabilidade que sempre nos cobramos.

Tem uma terceira pessoa que em tudo que fiz e faço foi o impulso com o qual eu não sairia do lugar, ou, caso saísse, nada seria tão fácil quanto é sabendo que tenho seu apoio, sabendo que a tenho como amiga e como mãe. É a voz dela que sopra sempre a cada dúvida: “se você não tentar, nunca vai saber”, ou “primeiro tenta, depois a gente resolve”. São frases simples, mas que já solucionaram alguns grandes dilemas nessa curta vida de 28 anos. A admiro tanto e são tantas as coisas que tenho para agradecer a ela, Marise, que os abraços demorados que lhe dou precisariam levar algumas muitas horas a mais.

Uma outra mulher, beirando a sua octagésima primavera, me oferece um colo bom de deitar, com ela comparto prazeres da dança, de escutar um sambinha, mas sei que lhe custa entender algumas das minhas escolhas. Ainda assim, sinto que o seu amor e carinho é o apoio que não pode vir em palavras entusiasmadas, vô Darcila.

Sei também que tenho a companhia, a torcida, com quem comemorar ou lamentar, bastando para ele, Rogério, saber se estou feliz ou triste, mesmo que a razão não seja tão evidente aos seus olhos. Não é verdade pai? E a esta torcida sei também que se juntam Vô Almir e Vô Anete. Agradeço muito a vocês.

E mais um obrigada vai a um amigo que, há cinco anos, é também um grande companheiro, que continuou sendo mesmo na distância que nos impusemos. Não foi a primeira vez que experimentei essa mudança de lugar, a novidade de novos amigos a fazer, e sei que você não era imprescindível, mas foi uma companhia que tornou tudo mais fácil e tranquilo nesses primeiros contatos com a novidade que era Londrina. Valeu Vinicius!

Com o fim dessa parte de agradecimentos que, confesso, se confundiu com escancaradas declarações de amor, ainda tenho outros a quem não poderia deixar de agradecer.

Agradeço ao meu querido orientador, Prof. Dr. Américo Grisotto, por sua orientação, mas também por toda paciência e atenção que sempre teve comigo. Apesar da tensão e insegurança nesse processo de escrita da dissertação, que inclusive trouxe meus primeiros fios brancos aparentes, devo a ele a leveza que foi possível.

Agradeço também ao Prof. Dr. José Weber, quem primeiro me acolheu e foi sempre generoso em suas observações e sugestões.

Junto a eles, compondo a banca, agradeço ao Prof. Dr. Guilherme Müller Júnior pela gentileza em aceitar participar, além das contribuições para este trabalho.

A todos os outros professores do programa, além dos colegas que nas aulas ou nos grupos de estudo contribuíram no aproveitamento que tive do curso, agradeço imensamente.

E, finalmente, agradeço à Capes pelo apoio financeiro dado à pesquisa.

História de um homem é sempre mal contada.  
Porque a pessoa é, em todo o tempo, ainda nascente.  
Ninguém segue uma única vida,  
todos se multiplicam em diversos e transmutáveis homens.

Mia Couto,  
in *Cada homem é uma raça*.



SOUZA, Geysa Gonçalves Rodrigues de. **Criação e impessoalidade em torno do pensamento deleuziano**. 2017. 124f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

## RESUMO

Partindo do interesse pela criação, a filosofia de Deleuze contribuiu na compreensão da exigência da impessoalidade nesse processo, atestada desde suas primeiras obras. A impessoalidade criativa não universaliza, pelo contrário, é o que permite relacionar singularidades múltiplas. Surge daí um pensamento sem autoria, múltiplo também nos meios expressivos. O tema da impessoalidade é frequente no pensamento do filósofo francês, ocupando e marcando presença mesmo quando não mencionado diretamente, repetindo-se sempre diferenciando-se a cada novo agenciamento que o autor faz, levando ao encontro de conceitos como: transcendental, o fora, hecceidade, virtualidade, memória, corpo sem órgãos, estilo, afecto e percepto.

**Palavras-chave:** Impessoalidade. Criação. Imanência. Devir Molecular.

SOUZA, Geysa Gonçalves Rodrigues de. **Creation and impersonality around Deleuzian thinking**. 2017. 124fs. Dissertation (Master in Philosophy) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

### **ABSTRACT**

Starting from its interest in creation, the philosophy of Deleuze contributed for the understanding of the need for impersonality in this process, attested since his earliest works. Creative impersonality does not universalize, on the contrary, it allows to relate multiple singularities. From this arises a thought without authorship, multiple also in expressive means. The theme of impersonality is frequent in the thought of the french philosopher, occupying and marking presence even when not mentioned directly, always repeating itself to each new agency the author does, leading to the encounter of concepts such as: transcendental, the outside, hecceidade, virtuality, memory, body without organs, style, affect and percept.

**Keywords:** Impersonality. Creation. Immanence. Becoming-molecular.

SOUZA, Geysa Gonçalves Rodrigues de. **Création et impersonnalité autour de la pensée deleuzienne**. 2017. 124fs. Dissertation (Maîtrise en philosophie) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

## RÉSUMÉ

En partant de l'intérêt pour la création, la philosophie de Deleuze a contribué à la compréhension de l'exigence d'impersonnalité dans ce processus, attestée depuis ses premiers écrits. L'impersonnalité créative n'universalise pas, au contraire, elle est ce que permet de relier plusieurs singularités. Le résultat est une pensée sans paternité, multiple aussi dans les moyens d'expression. La question de l'impersonnalité est fréquente dans la pensée du philosophe français, elle est présente même quand elle n'est pas mentionnée directement, se répétant toujours se différenciant à chaque nouveau agencement que l'auteur fait, ce qu'aboutit à la rencontre de concepts comme : transcendantal, le dehors, l'écécite, virtualité, mémoire, corps sans organes, style, affect et percept.

**Mots-clé:** Impersonnalité. Création. Immanence. Devenir Moléculaire.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 DO CAOS AO CAOSMOS</b> .....	22
1.1 O TRANSCENDENTAL DELEUZIANO: ENTRE O OVO E A GALINHA .....	28
1.2 O TEMPO PURO DE UMA NOVA LÓGICA.....	33
<b>2 HECCEIDADES: DEVIR-IMPERCEPTÍVEL DE SINGULARIDADES NÃO INDIVIDUAIS</b> .....	39
2.1 O ATUAL E O VIRTUAL.....	44
2.2 O FORA NO/DO PENSAMENTO OU “SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI” .....	48
<b>3 MEMÓRIA E ESQUECIMENTO: UMA “AUTOBIOGRAFIA SEM FACTOS”</b> .....	52
3.1 O ESQUECER DE UM DEVIR-CRIANÇA.....	60
<b>4 DESUMANIZAÇÃO FRENTE AO ESPELHO: CRIAÇÃO DE UM CORPO SEM ÓRGÃOS</b> .....	64
4.1 CADA QUAL COM A SUA LOUCURA.....	71
4.2 AUTORRETRATOS SEM ROSTOS.....	74
<b>5 ARTE NOS AFECTOS E PERCEPTOS &amp;VIDA COM AFECÇÕES E PERCEPÇÕES</b> .....	83
5.1 INTERCESSÕES NA EXPERIÊNCIA DO PENSAMENTO .....	87
<b>6 TUDO AQUI FOI TAMBÉM UMA QUESTÃO DE ESTILO</b> .....	92
6.1 UMA ESSÊNCIA VARIANTE.....	101
6.2 A DIFERENÇA NA REPETIÇÃO .....	106
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	111
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	114
<b>REFERÊNCIAS DAS IMAGENS</b> .....	120

## INTRODUÇÃO

Que difícil é esse início! A dificuldade não está em preencher a folha em branco, mas, primeiro, liberar espaço para a criação no meio de tanta imagem presente, mesmo que em linhas ainda vazias. Escapar dos clichês é o que faz com que a destruição preceda a criação. Deleuze já dissera, a respeito da pintura: “seria um erro acreditar que o pintor trabalha sobre uma superfície em branco e virgem. A superfície já está investida virtualmente por todo tipo de clichês com os quais torna-se necessário romper” (DELEUZE, 2007, p.19). Está aí a maior dificuldade, pois abandonar o conhecido é tirar dos pés aquele apoio estável para onde se pode voltar depois de ilusórias excursões por caminhos já abertos. O notável, ao contrário, é desbravar, sem usar o mapa como referência, guia de um trajeto certo, mas se valer das múltiplas entradas que ele oferece, construindo-o na experimentação.<sup>1</sup> Esse deve ser o movimento do pensamento, um devir sem origem ou destino determinados, já que “o interessante nunca é a maneira pela qual alguém começa ou termina. O interessante é o meio, o que se passa no meio” (DELEUZE, 2010, p.34).

À pergunta ‘o que significa pensar?’, Deleuze identifica duas respostas distintas, esclarecendo essa diferença entre uma imagem dogmática e uma nova imagem do pensamento. A primeira, também chamada de ortodoxa ou imagem moral,

[...] tem como pressuposto implícito uma Imagem do pensamento pré-filosófica e natural tirada do elemento puro do senso comum. Segundo esta imagem, o pensamento está em afinidade com o verdadeiro, possui formalmente o verdadeiro e quer materialmente o verdadeiro. E é sobre esta imagem que cada um sabe, que se presume que cada um saiba, o que significa pensar (DELEUZE, 1988, p. 218-219).

Já em *Nietzsche e a filosofia*, uma de suas primeiras obras, as teses essenciais dessa imagem foram identificadas e apresentadas no capítulo 3, ‘A Crítica’, mas também um tópico ali foi reservado à ‘nova imagem do pensamento’ ou, como também é chamada por Deleuze, ao ‘pensamento sem imagem’, aquele que tenta se desvencilhar da representação, surgir sem modelo, sem a verdade como objetivo.

---

<sup>1</sup>Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs*, enumeram princípios de um pensamento criativo (rizomático), entre eles o da cartografia: “Um mapa tem múltiplas entradas, contrariamente ao ecalque, que volta sempre ‘ao mesmo’. Um mapa é uma questão de performance, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida ‘competência’” (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p.30).

Na perspectiva dessa nova imagem, “o que é primeiro no pensamento é o arrombamento, a violência, é o inimigo, e nada supõe a filosofia [...]” (DELEUZE, 1988, p.230).

[...] em vez de se apoiar na Imagem moral do pensamento, ela tomaria como ponto de partida uma crítica radical da Imagem e dos ‘postulados’ que ela implica. Ela encontraria sua diferença ou seu verdadeiro começo não num acordo com a Imagem pré-filosófica, mas numa luta rigorosa contra a Imagem [...] (DELEUZE, 1988, p.219).

Em *Proust e os signos* e *Diferença e repetição*, capítulos também são dedicados a tratar da Imagem do pensamento. Posteriormente, mesmo quando não explicitamente citado, o assunto da nova imagem do pensamento retorna em sua filosofia, inclusive nos textos que escreve com Guattari, agregando sempre novos elementos, o que é comum ao movimento do pensamento filosófico conceitual deleuziano. Em *Lógica do sentido*, na décima oitava série, ‘Das três Imagens de filósofo’, ele reaparece sem que o seu nome se repita, e em *Mil Platôs* (com Guattari): “o pensamento é como o Vampiro, não tem imagem, nem para criar modelo, nem para fazer cópia” (1997b, p.47). Na obra *O que é a filosofia?*, o ‘plano de imanência’ fala em seu nome, recobrando aspectos da imagem do pensamento, visto que “o plano de imanência não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.47).

No pensamento filosófico que predominou na História, aquele oriundo de uma imagem dogmática, moral, os problemas eram colocados a partir do pressuposto do pensar como característica inata, ou seja, a representação de um *eu*, do enunciado ‘eu penso’, já preenchendo boa parte da folha daquele que escreve, cabendo ao bom senso e ao senso comum, que nada criam, também espaço considerável. Descartes, por exemplo, frequentemente posicionado como marco do pensamento moderno, apesar do seu método da dúvida, recusando pressupostos objetivos, se rende ao pressuposto subjetivo: “[...] supõe-se que cada um saiba, sem conceito, o que significa eu, pensar, ser. O eu puro do *Eu penso* é, portanto, uma aparência de começo apenas porque remeteu todos os seus pressupostos ao eu empírico” (DELEUZE, 1988, p.215). Ele atribui ao pensar garantia da existência do *eu*, enquanto para Deleuze o *eu* precisa ser silenciado para que haja pensamento, ou melhor, é neste que o *eu* se constitui. Toda questão deve girar entorno, na verdade, do que leva o pensamento a pensar? O que o força a pensar, já que não é fruto ou reflexo de uma subjetividade? Deleuze diz: “Pensar, como atividade, é sempre um segundo poder do

pensamento, não o exercício natural de uma faculdade, mas um extraordinário acontecimento no próprio pensamento, para o próprio pensamento” (DELEUZE, 1976, p.89). A noção clássica de pensamento tem na filosofia platônica raízes fortes, e é reconhecida por Deleuze como limitadora da potência do que seja realmente pensar, ato de criação. Não é saber, ou conhecer, pelo contrário, pois apenas quando não há certezas, quando o pensamento é violentado pela força do novo, é quando há criação, é quando um bom agenciamento (cofuncionamento, ‘simpatia’, simbiose<sup>2</sup>) ocorre, potencializando o pensar. Está no agenciamento a força que despreza heranças passadas e reproduzidas, o conhecimento como bagagem, e faz do conhecer um verbo ativo. O eu não faz surgir o pensamento, ele está “no meio, sobre a linha de encontro de um mundo interior e de um mundo exterior” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.66), e, mantendo-se aí, ele agencia-se ao mesmo tempo que se individualiza através do pensamento que surge na heterogênese dos encontros<sup>3</sup>.

Artaud diz que o problema [para ele] não é orientar seu pensamento, nem aprimorar a expressão do que ele pensa, nem adquirir aplicação e método ou aperfeiçoar seus poemas, mas simplesmente chegar a pensar alguma coisa. Aí está para ele a única ‘obra’ concebível; ela supõe um impulso, uma compulsão de pensar, que passa por todo tipo de bifurcação, que parte dos nervos e se comunica à alma, para chegar ao pensamento. Assim, o que o pensamento é forçado a pensar é igualmente a sua derrocada central, sua rachadura, seu próprio ‘im poder’ natural, que se confunde com a maior potência [...] (DELEUZE, 1988, p.213).

Platão, com sua teoria das Ideias, se empenha em “distinguir a ‘coisa’ mesma e suas imagens, o original e a cópia, o modelo e o simulacro” (DELEUZE, 2006b, p.259). A criação seria, então, um modelo bem fundado da Ideia original e transcendente. Talvez seja daí a herança que ainda hoje faz com que soltem: “tive uma ideia!”, acreditando que dela parte a criação. Mas este é um erro que vulgariza esta conquista, que é rara (mesmo Platão, fundando o domínio da representação no pensamento, reconhece essa raridade, o esforço que é necessário no pensar<sup>4</sup>). A criação não é inaugurada por uma ideia, mas ao contrário, só pode-

<sup>2</sup>DELEUZE; PARNET, 1998, p.65.

<sup>3</sup>“A unidade real mínima não é a palavra, nem a idéia ou o conceito, nem o significante, mas o *agenciamento*. É sempre um agenciamento que produz os enunciados. Os enunciados não têm por causa um sujeito que agiria como sujeito da enunciação, tampouco não se referem a sujeitos como sujeitos de enunciado. O enunciado é o produto de um agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo, em nós e fora de nós, populações, multiplicidades, territórios, devires, afetos, acontecimentos” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.65).

<sup>4</sup>“O platonismo funda assim todo o domínio que a filosofia reconhecerá como seu: o domínio da representação preenchido pelas cópias-ícones [...]” (DELEUZE, 2006b, p.264). Mas este domínio não exige o homem do esforço que é pensar, vide aquele que, só por ser o mais obstinado, saiu da caverna e conheceu ‘a verdade’. Por querer que os demais também a conhecessem, foi morto.

se dizer que houve criação quando se chega a uma ideia. Para isso, é necessário pensar. Na imagem dogmática, o pensamento aparece como faculdade da consciência, bastando um querer para que ele ocorra, atividade voluntária: “Assim, pensar talvez seja difícil de fato, mas, de direito, é fácil: basta querer (decisão) e se aplicar método” (ZOURABICHVILI, 2016, p.40). A filosofia à martelada de Nietzsche se empenhou no trabalho pesado de desmoronamento dos limites desse pensamento clássico representacional. Os entulhos, no entanto, continuam dificultando o devir, ainda que não o impeçam por completo. Outros, antes e depois dele, tentaram assumir essa empreitada. Deleuze é um destes, para quem o pensamento é involuntário, pois ele ocorre não em um ato de instauração subjetivo, mas no encontro de forças que o colocam em movimento, sendo esse processo o próprio pensar. Não mais um ‘eu penso’, a não ser por comodidade da linguagem, que precisa que alguém atualize o que foi pensado, mas ‘pensa-se’, em francês *on pense*, sendo o *on* indicativo da impessoalidade necessária para que haja pensamento.

Somente o impessoal do *on* ou do ele faz cair o muro das interioridades, abre o repisar indefinido e monótono do ‘eu penso, eu sou’ a outras formas de experiências que não são nem do sujeito solitário, nem de uma intersubjetividade da mesma ordem, já que dele procede (SCHÉRER, 2000, p.31).

Essa partícula, na língua francesa, auxilia o verbo na conjugação de um enunciado coletivo, fazendo com que aquele que o enuncie fale com outros, experimentando esses outros devires, sem falar por eles, o que o limitaria à representação.

Como medir a importância dessa impessoalidade no pensamento deleuziano? Qual será o seu papel, o seu estatuto, dentro dessa filosofia que não a descreve com contornos de um conceito, mesmo que para Deleuze o contorno seja sempre aberto<sup>5</sup>? A relevância desse questionamento se justifica na presença, ainda que muitas vezes apenas insinuada, do impessoal em toda a obra do autor. Não havendo conceito simples, “todo conceito tem componentes, e se define por eles” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.23), a impessoalidade é um desses componentes, atuante em muitos dos conceitos deleuzianos. Na verdade, não há exagero em afirmar que em todos, visto que é uma exigência para que qualquer um surja enquanto criação.

O tema da impessoalidade foi frequente no século XX, apesar disso não houve a intenção, nem se apresentou a necessidade, de resgatar outras visões, buscar a inauguração do

---

<sup>5</sup>“Os conceitos, como totalidades fragmentárias, não são sequer os pedaços de um quebra-cabeça, pois seus contornos irregulares não se correspondem” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.31).



termo e posicionar Deleuze nessa História. O caminho escolhido por esta dissertação não estava já traçado nem mesmo no mapa do pensamento deleuziano, ainda que ali já estivessem as ferramentas para abrir esse novo atalho. Propusemos uma inversão, pois se geralmente os conceitos já estabelecidos são usados como ferramentas na construção de algo novo a dizer, formam a base de algo ainda cambaleante, aqui é essa instabilidade de algo ainda inacabado que serve de alicerce, pois será o impessoal a transitar na superfície dessa filosofia, explicitando a convergência de atalhos (criados) e trajetórias já conhecidas.

É preciso atentar que a ‘superfície dessa filosofia’, espaço para a performance da impessoalidade, não sugere ligação direta com uma superficialidade (qualidade pejorativa), e se foi neste plano que esta pesquisa resolveu se ater, isso se deu pelo interesse no contato dos vários conceitos que serão mencionados, por ser ali, na superfície, que tudo acontece. “A pele dispõe de uma energia potencial vital propriamente superficial. [...] Todo o conteúdo do espaço interior está topologicamente em contacto com o conteúdo do espaço exterior, sobre os limites do vivo [...]” (DELEUZE, 2006b, p.106).

A impessoalidade assume, assim, nesta dissertação, uma função condutora, protagonista, sendo desenvolvido dos conceitos/coadjuvantes o necessário de suas histórias para contar o enredo principal. “A filosofia também conta histórias. Histórias com conceitos” (DELEUZE, 2016, p.334). Nenhum conceito aparecerá como ponto de aprofundamento de um espaço superficial já intenso. Não foi eleito, dentro do elenco de personagens conceituais deleuzianos, nenhum que assumisse o topo em uma hierarquia de proximidade com a impessoalidade, já que ela mantém intimidade com todos os citados. Manter-se na superfície de contato dos vários conceitos foi uma escolha que não se isentou do rigor esperado na pesquisa.

Sobre o conceito: “É infinito por seu sobrevôo ou sua velocidade, mas finito por seu movimento que traça o contorno dos componentes” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.30). Apesar de partirmos de um elemento do conceito, apesar de não pretendermos que a impessoalidade seja ela mesma um conceito, a fizemos experimentar também esse movimento de sobrevôo que, no entanto, não oferece uma visão panorâmica com a intenção premeditada de unidade. Esse sobrevôo cumpre apenas a tarefa de selecionar as partes de uma nova colagem, uma entre as tantas perspectivas que podem ser oferecidas sobre o pensamento deleuziano.

A leitura deleuziana é claramente organizada a partir de um ponto de vista, de um interesse, de uma perspectiva que faz o texto estudado sofrer pequenas ou grandes torções, a fim de ser integrado a suas próprias questões; é uma leitura interessada em captar os conceitos que podem ser postos a serviço de seu próprio projeto (MACHADO, 2009, p.30).

Uma identificação ocorreu com este aspecto da leitura deleuziana descrito por Roberto Machado, pois foi também constante a pergunta, no decorrer desse trabalho, diante dos textos lidos: ‘o que deles nos serve?’ Isso não significa que já havia algo construído ao qual agregamos discursos, apenas para reafirmá-lo. A serventia aqui não é medida por esse tipo de funcionalidade, adequação, pois até aquilo com o qual não se concorda tem sua utilidade. Havia o interesse, desde o início, pela criação e pela impessoalidade, sendo o recorte feito por intensidade. Nem tudo de Deleuze vibrou com a mesma intensidade, e nesse momento era dado o espaço para que Clarice Lispector, Fernando Pessoa, Mia Couto, entre outros, falassem, já que soavam mais alto. Em uma prática semelhante a da colagem, dois diferentes se avizinhavam sem que essa descontinuidade impedisse uma unidade posterior.

Esse processo se deu em seis fragmentos, seis capítulos, assim chamados por mero costume, ou talvez por insegurança em afirmar o mérito de um platô.<sup>6</sup>

Por exemplo, uma vez que um livro é feito de capítulos, ele possui seus pontos culminantes, seus pontos de conclusão. Contrariamente, o que acontece a um livro feito de ‘platôs’ que se comunicam uns com os outros através de microfendas, como num cérebro? Chamamos ‘platô’ toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais, de maneira a formar e estender um rizoma. Escrevemos este livro como um rizoma. Compusemo-lo com platôs. Demos a ele uma forma circular, mas isto foi feito para rir. Cada manhã levantávamos e cada um de nós se perguntava que platôs ele ia pegar, escrevendo cinco linhas aqui, dez linhas alhures. Tivemos experiências alucinatórias, vimos linhas, como fileiras de formiguinhas, abandonar um platô para ir a um outro. Fizemos círculos de convergência. Cada platô pode ser lido em qualquer posição e posto em relação com qualquer outro (DELEUZE, GUATTARI, 1995a, p.33).

Sem que o livro de Deleuze e Guattari tenha servido de modelo, no decorrer dessa pesquisa a coerência foi espontânea. Desde o início fomos incapazes de pressupor uma conclusão, daquelas em que um desenvolvimento resulta em uma síntese, respeitando a estrutura freqüente em dissertações. Até mesmo os fragmentos/capítulos, ainda que independentes, não concluíram a história de um conceito dentro dos seus limites, sendo algo

---

<sup>6</sup> “[...] eu acho que seria muito chocante se existissem filósofos que dissessem assim: ‘Vou ingressar na Filosofia, e vou fazer a minha filosofia. Tenho a minha filosofia’. São falas de um retardado! ‘Fazer a sua filosofia!’ Porque a Filosofia é como a cor. Antes de entrar na Filosofia, é preciso tanta, mas tanta precaução!” (Deleuze em entrevista concedida e filmada entre os anos de 1988-1989. Intitulada *O Abecedário de Gilles Deleuze*, no Brasil foi divulgada pela TV Escola).

acrescentado conforme novos elementos eram apresentados nos capítulos seguintes. A escrita também tão pouco seguiu a sequência apresentada no índice do trabalho. O que desde o início se impôs como o mais importante foi o processo, “o interessante é o meio”. Os seis capítulos acabaram cumprindo a função de metalinguagem do tema abordado na dissertação. Os fragmentos que montaram esta colagem evidenciaram aquilo que realmente se deu em um processo.

No solo fértil onde cresce a filosofia de Deleuze, horizontalmente, como um rizoma, seriam muitas as possíveis entradas em seu pensamento, mas foi o interesse pela criação e a exigência da impessoalidade nesse processo, atestada desde suas primeiras obras, que levou ao encontro dos conceitos, como já foi dito. Os fragmentos ajudaram a percorrer as diversas direções desse rizoma. Um deles levou ao conceito de transcendental, abordado já no primeiro capítulo, com ênfase na sua diferença comparada ao transcendental kantiano, identificando também sua importância dentro do plano de consistência do pensamento deleuziano. Neste plano, o crivo criativo, parte (importante) do processo que é a criação, aparece não como o ato que a inicia, funda e finaliza um produto acabado. No devir característico da criação, que acontece em um tempo puro, ele é apenas o momento da sua atualização.

Sobre as forças que tiram o pensamento da imobilidade e o fazem experimentar o devir, o primeiro capítulo também se encarregará, na intenção de reforçar o entre onde ele surge, ou seja, não está no sujeito, nem no objeto, nem interior ou exterior, mas nesse meio impessoal. É aí que a nova imagem do pensamento ganha impulso, propondo um pensamento sem imagem, reivindicação de Deleuze “para que possam advir outras imagens ao pensamento” (PELBART, 2000, p.93), sem a verdade como objetivo ou destino, pois

o verdadeiro não é o elemento do pensamento. O elemento do pensamento é o sentido e o valor. As categorias do pensamento não são o verdadeiro e o falso, e sim o nobre e o vil, o alto e o baixo, segundo a natureza das forças que se apoderam do próprio pensamento (DELEUZE, 1976, p.86).

O pensamento do entre opera em uma nova lógica, uma lógica do sentido, uma lógica irracional, como diz Lapoujade<sup>7</sup>, onde até mesmo os paradoxos são aceitos, pois “chamar de branco aquilo que é branco pode destruir a humanidade” (LISPECTOR, 1964, p.57).

A impessoalidade criativa não universaliza, pelo contrário, é o que permite relacionar singularidades múltiplas. Surge daí um pensamento sem autoria, múltiplo também nos meios

---

<sup>7</sup>“Lógico não quer dizer racional. Pode-se até dizer que, para Deleuze, um movimento é tanto mais lógico quanto mais escapa a toda racionalidade. Quanto mais irracional, mais aberrante – e, portanto, mais lógico” (LAPOUJADE, 2015, p.13).

expressivos. Essas singularidades não individuais serão tema do segundo capítulo. Também chamadas *hecceidades*, no devir imperceptível que experimentam, permitem o acréscimo de potência no pensamento que fazem surgir. A atualidade da obra convive com essas virtualidades inexistentes, mas reais, que ocupam um fora do/no pensamento.

O terceiro capítulo, ainda dando espaço às singularidades, sepulta o autor, não a personalidade que escreve, mas a imagem daquele que assina o texto a quem, iludidos, os leitores se voltam buscando respostas. “Sentimos perfeitamente que a nossa sabedoria começa onde a do autor acaba, e quereríamos que ele nos desse respostas, quando tudo o que ele pode fazer é dar-nos desejos” (PROUST, 1998, p.46). É uma morte que deve ser celebrada, a morte da função do autor. Neste capítulo, o esforço será então em desfazer mal entendidos que descrevem a obra como resultado de uma memória histórica, pessoal. Um novo uso dessa faculdade será apresentado, fora do domínio da consciência ela fará com que a criação lide com uma realidade mais ampla. A memória será solicitada não para resgatar o memorável, trazer a semelhança no reconhecimento do que já se passou. No seu uso transcendental proporcionará o encontro com um passado que não é um presente pretérito, ele não reproduz, ele produz, traz a diferença. É uma memória produtiva que parte do esquecimento. Esse esquecimento ativo terá espaço predominante no argumento do quarto capítulo. Esquecer como atitude e não comodidade de quem não se esforça para lembrar. É o esquecimento de estruturas fixas e funções delimitadas que permite a construção do corpo sem órgãos, imprescindível na criação. Um corpo que passa por um processo de desumanização, deixando de pertencer a alguém, aberto aos encontros intensivos.

Esse corpo que participa da criação (ou é ele a própria obra) não é construído a partir de percepções pessoais. Das experiências de quem as viveu, que só poderiam ser comunicadas, são retiradas as potências, essas sim compartilhadas, forças que afetam, Vida para além do vivido. O quinto capítulo trará isso como tema, mas também mostrará que além de impessoal, o pensamento não se restringe a um domínio, favorecendo as intercessões que o potencializam, sendo, por exemplo, um conceito filosófico resgatado por um artista, ou uma pintura recuperada por um filósofo, que se aproveitará do encontro para criar, e não apenas para ilustrar. Esses encontros são possíveis porque a potência criativa aparece nas diversas áreas, diferenciado-se pelos signos com os quais cada uma trabalha, sendo a obra científica apresentada nas funções criadas, a filosófica nos conceitos e a artística nos blocos de sensações, linhas e cores. Não existe hierarquia entre tais criações, tendo o próprio Deleuze já

esclarecido essa igualdade potencial comparando o fazer filosófico e o artístico: “[...] a Filosofia é como a cor. [...] a ‘cor’ filosófica, que é o conceito”.<sup>8</sup>

Apesar da frequência já mencionada do tema da impessoalidade no pensamento do século XX, o senso comum, diante de uma obra, ainda alimenta a falácia, difunde a ideia de uma origem subjetiva da criação. Esse erro coloquial fica ainda mais evidente quando está em pauta a criação artística, sendo certo que, em algum momento, aquela desnecessária pergunta será proferida, na maioria das vezes logo no início, como se realmente fosse importante: ‘o que o artista quis dizer?’ Talvez esteja na arte a maior evidência desse erro porque, da filosofia e da ciência, essas mesmas pessoas esperam, ainda que reconheçam a assinatura dos conceitos e funções, uma verdade desvelada, e não inventada (o que também é um erro).

A busca da arte não é pela verdade e nem por valores que eliminam tudo o que pode haver de acaso, de possibilidade, de desejo, de criação, de afirmação. A arte, tanto para Nietzsche como para Deleuze, é um elemento que assegura a afinidade entre o pensamento e a vida. Ela se contrapõe ao ideal de verdade do homem ascético, pois não compartilha o desejo de negar a vida, mas, diferentemente, é capaz de inventar novas possibilidades de vida, novas maneiras de pensar (LUCENA, 2013, p.42).

Já com Deleuze a arte fora privilegiada como sua interessora, se comparada com a ciência, outro fora da filosofia que poderia convidar o seu pensamento para experimentar novas potências. Mas essa predominância da arte, seja literatura, pintura ou cinema, não é por ela apresentar características superiores, mas porque era no contato com ela que ele se colocava a espreita. O pensamento, ainda que involuntário, não exime o sujeito que o atualiza do esforço que é necessário no pensar, já que é uma ação, e não reflexão. O pensador não busca o pensamento, como se lhe coubesse a descoberta de algo que a aparência já lhe fosse presumida. Cabe a ele se expor aos encontros, manter-se receptivo às forças que o atingem e o tiram da comodidade. Deleuze sobre isso disse: “[...] quando vou, sábado e domingo, ao cinema, etc., não estou certo de ter um encontro, mas parto à espreita. Será que há matéria para encontro, um quadro, um filme...? então é formidável”.<sup>9</sup>

Pelo uso frequente da literatura em seus textos filosóficos, Deleuze e Guattari revelam, em *Mil Platôs*, terem recebido muitas críticas que não percebiam que “a literatura é importante não por se constituir em objeto para a reflexão filosófica, mas porque faz pensar, porque pode retirar o pensamento de suas possibilidades abstratas” (GOMES, 2000, p.133). É

---

<sup>8</sup>Deleuze em entrevista concedida e filmada entre os anos de 1988-1989. Intitulada *O Abecedário de Gilles Deleuze*, no Brasil foi divulgada pela TV Escola.

<sup>9</sup>Deleuze em entrevista concedida e filmada entre os anos de 1988-1989. Intitulada *O Abecedário de Gilles Deleuze*, no Brasil foi divulgada pela TV Escola.

sempre possível, e até desejado, ter uma leitura filosófica daquilo que está fora da filosofia, ou uma leitura não filosófica da filosofia, “não ter essa segunda leitura, que não é exatamente a segunda, não ter duas leituras simultâneas... São como as duas asas de um pássaro [...]”.<sup>10</sup>

Nesta dissertação, a literatura também soube ocupar o seu espaço, e a justificativa não será incoerente com o tema da impessoalidade se dissermos que foi devido à pessoa que a escreveu, isso porque, confirmando a hipótese aqui debatida, a criação se dá por necessidade, não sendo possível escrever sobre o que não nos afeta, e a atração não é voluntária. Nunca o mesmo seria dito a partir de outros encontros, ainda que o tema continuasse sendo o mesmo. Se bem que muito ainda poderia ser dito se a intercessão tivesse sido com a ciência ou com outros filósofos. Foi a arte, no entanto, também aqui, o cenário onde nos posicionamos à espreita, pois desde o início havia o desejo de voar com duas asas, usar a filosofia no seu fora. Ainda podemos supor a involuntária preferência pela literatura por ter sido etapa dessa pesquisa a experiência com a escrita, e por isso a identificação. Na verdade, a escrita criativa que nos interessa, de caligrafia impessoal, não tem como requisito um perfil específico, literário ou filosófico, pois ela tem a potência de tornar indiscerníveis as áreas que a categorizariam, vide Nietzsche, o ‘filósofo artista’, ou Fernando Pessoa, o ‘metafísico das sensações’, como diria José Gil. “[...] os grandes personagens da Literatura são grandes pensadores. [...] O que há de comum entre as duas atividades, a grande filosofia e a grande literatura, é que ambas testemunham em favor da vida. É o que chamei de potência há pouco”.<sup>11</sup>

Deleuze e Guattari definem a filosofia como “a arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos” (1992, p.8). Ou seja, eles direcionam elogios não apenas às obras que os afetam, mas também a uma postura artística, possível em qualquer criação. Um fazer filosofia ou ciência como arte, um fazer que une estética, ética, política e o que mais seja, da maneira como na arte já era aceito e esperado. Atividade que não se limita a um fazer específico, mas abrange toda e qualquer postura criativa, toda forma de transfiguração. Arte também de não artistas, como a possibilidade de juntar pensamento e Vida, atitude de intensificação diante desta. Arte e Vida em uma relação na qual não é a vida do indivíduo a que se refere.

Seja qual for a área do pensamento, mesmo considerando o processo que é o pensar, em algum momento a criação precisa ser atualizada, como dito anteriormente, e a aparência que ela assume é a expressão de um estilo. O sexto capítulo tentará esclarecer que esse estilo, geralmente atribuído à particularidade de quem cria, não é a forma pessoal dada ao

---

<sup>10</sup>Idem.

<sup>11</sup>Idem.

pensamento, como se em tudo que aquele pensador fizesse recebesse uma assinatura que ocupa boa parte da criação. O estilo não é uma fórmula reconhecível a se enquadrar, ele acompanha o movimento do próprio pensar e, sendo assim, a busca pelo novo que ele significa não pode confundi-lo com algo que tenha a pretensão de ser uma marca fixa. O melhor estilo, nesse sentido, é então o não-estilo: “é preciso desconfiar daqueles em relação aos quais se diz ‘eles não têm estilo’, Proust já o notara, são frequentemente os maiores estilistas” (DELEUZE, 1992, p.204). Será neste capítulo onde, apesar de aceitar que se dê ao estilo o nome daquele que o atualiza, ficará mais claro aquele tipo de individuação não pessoal, pois ele opera uma singularização da multiplicidade de forças que atuam no acontecimento, das hecceidades.

Em *Proust e os signos* Deleuze reconhece: “O estilo não é o homem, é a própria essência” (DELEUZE, 2003, p.46). *Essência*, devido à maneira como fora empregada na História da filosofia, esteve sempre relacionada à disciplina da ontologia, tratando de algo que em sua permanência definiria o Ser. Em Deleuze, na perversão que pratica, é importante ter em mente que essa essência é variante. O ser não é, ele está sempre sendo algo novo. A singularidade do estilo individualiza (e não ao contrário, não é ele resultado de uma individualidade) a partir de uma diferença que se repete. “Não é o sujeito que explica a essência, é, antes, essência que se implica, se envolve, se enrola no sujeito. Mais ainda: enrolando-se sobre si mesma ela constitui a subjetividade” (DELEUZE, 2003, p.41). O ser unívoco só é único na maneira em que se diz, pela diferença, mas é a multiplicidade que o ‘define’. Será o estilo a dar ao pensamento uma unidade de sentido, apesar da variabilidade que se espera dele.

Não haverá uma preocupação cronológica com as obras de Deleuze citadas, já que sua filosofia “avança mediante uma variação permanente de conceitos e problemas, voltando sem parar a pontos anteriores para recolocá-lo em uma nova sequência”<sup>12</sup> (RAJCHMAN, 2004, p.30-31, tradução nossa). O tema que nos interessa repete-se na sua filosofia, mas sempre diferenciando-se a cada novo agenciamento que o autor faz. Com interesse no pensamento visto como criação, e por isso na experiência que propõe e no processo constante que ele indica, espero que este trabalho seja também uma experiência do pensamento, um fiel traidor de Deleuze. Fiel apenas ao concordar com a impossibilidade de definições diante do devir da

---

<sup>12</sup>Sobre a filosofia de Deleuze: “avanza mediante una variación permanente de conceptos y problemas, volviendo sin cesar a punto anterior para reinsertar-lo en una nueva secuencia, se propaga como un rizoma en lugar de echar ramas a partir de las raíces o construir sobre un cimiento” (RAJCHMAN, 2004, p. 30-31).

criação, e perceber com isso a exigência da impessoalidade para que ela ocorra. Nada disso, no entanto, deve parecer com pressupostos. O convite de Deleuze é para um ‘pensar com’, e só assim é que a fidelidade pode ser atestada, estimando futuras traições na relação, respeitando o fluxo renovado de intensidades pelo qual o pensamento precisa passar para continuar a ser criativo, sem virar um mero conhecimento repetido do mesmo.



## 1- DO CAOS AO CAOSMOS

‘De um ponto a outro’? Parece querer indicar também um antes e um depois, e necessariamente uma mudança. Chegar então a uma ordem sugere sua ausência anterior. Que ela passe a existir não impede, no entanto, que aquilo que era continue sendo junto a ela, e, dessa maneira, a partida e a chegada serão congruentes, dispensando a identificação de um ponto e um tempo, já que o plano é o mesmo. Aonde se imaginou chegar pode ser também um novo início. Dessa maneira, a criação que se dá do caos não o tem apenas prévio, pois a aparência de ordem (ou ao menos certa organização, necessária na expressão) que a obra ganha não deixa de trazer consigo sua matéria, agora cerrada no limite que dá forma a um possível criado. Na poesia, por exemplo, o verso é o seu limite, ainda que ele seja aberto, pois “escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se” (DELEUZE, 2011, p.11). A obra não é, produto definido, mas tendo o caos como horizonte, assumindo o fluxo de um devir constante, o ‘e’ substitui o verbo ‘é’ para falar do seu tornar-se contínuo, que assume o novo sem deixar o que era. Diria Ítalo Calvino: “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 1993, p.11). De outra maneira, qualquer obra, quando criativa, ou seja, quando surge do processo que é o pensamento, tem a predisposição a ser um clássico, intempestiva.

Mas esse possível criado<sup>13</sup>, que é a obra, é sempre menor, ou melhor, menos (já que a medida não é espacial, mas de intensidade) do que a realidade caótica, esta que é “nada mais do que quantidades de força ‘em relação de tensão’ umas com as outras” (DELEUZE, 1976, p.32). Já dissera Hume<sup>14</sup> serem as impressões, também uma força que leva à formação de imagens, mais potentes do que estas que se formam como representação. São as forças que interessam, mais do que as formas que delas surgem.<sup>15</sup>

No caos de forças há então um crivo, um crivo criativo. Eis aqui o nosso interesse: a criação. Ela não ocorre a partir do nada, não é instaurada com um ato, mas acontece como um

---

<sup>13</sup>A obra é um possível criado, pois ela não está como possibilidade que só lhe falta existência. “[...] quanto ao possível, você não tem previamente, você não tem antes de tê-lo criado. O que é possível é criar o possível” (ZOURABICHIVILI, 2000, p.335).

<sup>14</sup> “[...] podemos, pois, dividir aqui todas as percepções da mente em duas classes ou tipos, que se distinguiram pelos diferentes graus de força e vivacidade. As menos intensas e vivas são comumente designadas pensamentos ou idéias. O outro tipo carece de nome em nossa língua [...] usaremos, pois, de um pouco de liberdade e chamemo-lhes de impressões” (HUME, 1998, p.24).

<sup>15</sup> “[...] importam mais as forças formadoras do que as formas finais” (KLEE, 2001, p.64).

processo. O caos não é um *ponto* de origem, busca ilusória em um processo que se dá como um rizoma, sem centro fundante, “o caos não existe, é uma abstração, porque é inseparável de um crivo que dele faz sair alguma coisa [algo em vez de nada]” (DELEUZE, 1991, p.132). O caos subsiste na criação, a sua ‘falta de existência’ se refere a ele não ocupar um espaço e tempo presente, a não ser quando emerge na obra, se manifesta nela já como caosmos, dependente de alguma ordem para torná-lo próximo nessa condição cerrada, concreta. Por isso a importância do crivo<sup>16</sup>, seleção não voluntária, pois acontece ao acaso dos encontros, apesar de se efetuar no ato do sujeito que dá forma ao caos. Ou seja, esse ato do crivo criativo não inicia, funda e tão pouco finaliza a obra, é apenas o momento da expressão das potencialidades que participaram desse processo.

Trata-se então de um campo transcendental, uma “pura corrente de consciência a-subjetiva, consciência pré-reflexiva impessoal, duração qualitativa da consciência sem um eu” (DELEUZE, 2002b, p.10). Parte daí a preocupação deste trabalho: o corte no caos não é tarefa de uma subjetividade, não cabe a ela o resgate e a reprodução de ideias, como seria o mundo transcendente platônico. Diferente disso, o transcendental deleuziano é imanente, é a própria Vida, como a potência máxima dada na relação daquelas forças, anterior e independente a um Ser, mas que também se apresenta nesse que vive. É *uma vida*, com o artigo indefinido indispensável para passar a qualidade impessoal dessa vida que não é a do indivíduo. “A lei geral para continuarmos vivos: pode-se dizer ‘um rosto bonito’, mas quem disser ‘o rosto’, morre; por ter esgotado o assunto” (LISPECTOR, 1964, p.57).

Ainda sobre as forças que forçam o pensamento a pensar, Nietzsche, um entre os intercessores de Deleuze, as identifica entre ativas e reativas, as primeiras superiores e dominantes, e as últimas inferiores e dominadas.<sup>17</sup> “O que define um corpo é esta relação entre forças dominantes e forças dominadas” (DELEUZE, 1976, p.33), sendo que esse corpo não se refere apenas ao biológico, ao orgânico, podendo ser também social ou ainda político: “um corpo pode ser qualquer coisa, pode ser um animal, pode ser um corpo sonoro, pode ser

---

<sup>16</sup>O crivo, no seu significado difundido em dicionários, é uma espécie de peneira. Aqui, é ele também um ato de seleção, pois “é preciso que um grande crivo intervenha [...] para fazer com que alguma coisa saia do caos, mesmo que esse algo dele difira muito pouco. [...] De um ponto de vista psíquico, o caos seria um universal aturdimento, o conjunto de todas as percepções possíveis como outros tantos infinitesimais ou infinitamente pequenos; mas o crivo extrairia dele diferenciais capazes de se integrarem em percepções reguladas” (DELEUZE, 1991, p.132-133).

<sup>17</sup>Para o caso em que as forças reativas são as vitoriosas, é preciso lembrar que “as forças inferiores podem vencer sem deixarem de ser inferiores em quantidade, sem deixarem de ser reativas em qualidade, sem deixarem de ser escravos à sua maneira” (DELEUZE, 1976, p.47). “[...] o escravo não deixa de ser escravo ao triunfar, quando os fracos triunfam não é formando uma força maior, mas separando a força do que ela pode” (DELEUZE, 1976, p.48).

uma alma ou uma ideia, pode ser um corpus lingüístico, pode ser um corpo social, uma coletividade” (DELEUZE, 2002a, p.132). Um corpo não entra em relação, ele próprio é relação de forças, e nele “toda força está, portanto, numa relação essencial com uma outra força. O ser da força é o plural” (DELEUZE, 1976, p.5). Mesmo as forças dominantes não existem no singular, e quando se diz do triunfo de alguma delas, no caso das ativas, elas dominam as reativas, mas estas não deixam de ser forças atuantes no corpo, nada muda em sua quantidade.

Em cada força, há presente nela uma vontade, a que o filósofo alemão atribui responsabilidade no crivo criativo. Essa vontade não é a de um sujeito, não pode ser confundida com a vontade individual, preocupada em conservar-se: “Não há nenhum ser atrás do fazer, do atuar, do devir, o agente foi ficticiamente acrescentado ao fazer, o fazer é tudo” (NIETZSCHE, 1998, Primeira Dissertação, §13). Trata-se de uma *vontade de poder*, não uma vontade<sup>18</sup> pelo poder, mas um querer, um poder ser afetada, já que “quanto maior o número de maneiras pelas quais um corpo pudesse ser afetado, tanto mais força ele teria” (DELEUZE, 1976, p.51). Aqui, Deleuze reconhece então evidentes influências espinosistas. A capacidade de ser afetado não é uma passividade, mas uma sensibilidade do corpo. Aquela vontade individual, consciente, comprometida com a conservação (e também com a adaptação e a utilidade), por exemplo, parte de forças reativas que impedem as forças ativas de se realizarem, impedem a afetividade. Nas palavras do próprio Espinosa: “Por afeto compreendo as afecções do corpo pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada [...]” (SPINOZA, 2011, III, def.3, p.98). O triunfo, neste caso, quando ela é refreada, não vem da dominação das ativas pelas reativas, mas, “ao contrário, elas triunfam porque ao separarem a força ativa do que ela pode, abandonam-na à vontade de nada, como a um devir-reativo mais profundo do que elas mesmas” (DELEUZE, 1976, p.53). Na nova imagem do pensamento, o corpo (orgânico) deixa de ser obstáculo, como antes fora considerado, por levar ao erro na busca de uma pretensa verdade. Agora será sua capacidade de ser afetado a forçar o pensar.

Naquele um minuto que lhe cabe de existência na história universal, o homem já possui o intelecto para a garantia de sua conservação. É esta faculdade da consciência,

---

<sup>18</sup>Trata-se de uma vontade distinta daquela anteriormente criticada pela responsabilidade que assumia no pensamento dogmático. Naquele caso, o pensar seria faculdade inata que dependia apenas do querer do sujeito para acontecer o pensamento. Aqui, a vontade está nas forças (sem ser um predicado delas), na diferença entre elas, é o que age na relação que elas mantêm, sendo a vontade de poder “quem quer, ela não se deixa delegar nem alienar num outro sujeito, mesmo que este seja a força” (DELEUZE, 1976, p.41).

“porque o homem quer, ao mesmo tempo, existir socialmente e em rebanho, por necessidade e tédio” (NIETZSCHE, 2008, p.29), que faz da moral sua regra. “A consciência é essencialmente reativa” (DELEUZE, 1976, p.34), afirma Deleuze a partir da leitura do Nietzsche, de *A Gaia Ciência*. Não se pode desmerecer sua função, mas não é ela a responsável pela intensificação da vida, apenas pela existência, na falta de “chifres e presas afiadas” (NIETZSCHE, 2008, p.27). Ela é necessária, já que são suas faculdades que garantem a sobrevivência e conservação do corpo orgânico, facilitam a vida prática do indivíduo, acomodando-o no território do já conhecido, do hábito. As forças ativas, ao contrário, são inconscientes, conquistadoras, criativas. Atenção: inconsciente aqui não tem herança freudiana, aquela que se refere a um eu. As forças ativas, justamente por escaparem à consciência, dificultam sua caracterização, ainda que lhes caiba a “grande atividade principal”, como diria o filósofo alemão. Ou seja, pensar a partir de um eu só aproxima forças reativas, incapazes de criar. Não mais o velho clichê da criação como reflexo do criador, pois “só existe ciência onde não há e não pode haver consciência” (DELEUZE, 1976, p.34). Esta afirmação de Deleuze é feita a partir da crítica que reconhece em Nietzsche direcionada a uma ciência que obedece às forças reativas, conscientes, uma ciência com um histórico que declara relação estreita com ‘a’ verdade, e “sente-se nesta a ideia moral que aflora” (DELEUZE, 1976, p.34). Ao contrário, “a verdadeira ciência é a da atividade, mas a ciência da atividade é também a ciência do inconsciente” (DELEUZE, 1976, p.34). Ciência, enquanto pensamento, pode ser substituída, na frase, por filosofia ou artes, sempre quando criativas, e não mera reprodução de formas antigas ou reconhecimento de valores já estabelecidos. “O ato de pensar não é certamente inconsciente, mas se engendra inconscientemente, aquém da representação” (ZOUBACHIVILI, 2016, p.74). É claro que a reconhecimento é também uma atividade do pensamento, mas parte de forças reativas que o separam do que ele pode, ou seja, não o potencializa.

De um lado, é evidente que os atos de reconhecimento existem e ocupam grande parte de nossa vida cotidiana: é uma mesa, é uma maçã, é o pedaço de cera, bom dia Teeteto. Mas quem pode acreditar que o destino do pensamento se joga aí e que pensamos quando reconhecemos? [...] como se o pensamento não devesse procurar seus modelos em aventuras mais estranhas ou mais comprometedoras (DELEUZE, 1988, p. 224).

“Deleuze enfatiza o quanto o postulado cognitivo [...] favorece uma imagem servil do pensamento [...]” (ZOUBACHIVILI, 2016, p.42). Ele diz: “A forma da reconhecimento nunca santificou outra coisa que não o reconhecível e o reconhecido, a forma nunca inspirou outra coisa que não fossem conformidades” (DELEUZE, 1988, p. 223), ela não leva o pensamento,

não o força a ir tão distante quanto poderia alcançar, já que nela “o objeto é submetido ao princípio de identidade para que ele possa ser conhecido, de modo que todo conhecimento já é um reconhecimento. [...] ele dá a si próprio para pensar apenas aquilo que tenha passado de antemão pelo crivo do Mesmo” (ZOUBACHIVILI, 2016, p.41). Identificamos o protagonismo das forças reativas na velha imagem do pensamento porque, “dadas duas forças, uma superior e outra inferior, vê-se como o poder de ser afetado de cada uma é necessariamente realizado. [...] força reativa, poder de obedecer ou de ser acionado” (DELEUZE, 1976, p.52), obedecer àquele postulado. A predominância dessa imagem na História é também justificada por essas forças: “Não constatamos apenas a existência de forças reativas, em toda parte constatamos seu triunfo” (DELEUZE, 1976, p.52). Em devir (mesmo que reativo), elas dificultaram a criação da maneira como Deleuze define, surgimento do novo, mas não a impediram: “Não se pode julgar a força e a fraqueza tomando como critério o resultado da luta e o sucesso. Isto porque, repetimos, é um fato que os fracos triunfam [...]” (DELEUZE, 1976, p.50). Ainda que possam ter sido muitos os “operários da filosofia” (como diria Nietzsche), estiveram entre eles também criadores, filósofos que criaram seus conceitos a partir de problemas que se impuseram a eles, no entanto, “quando uma força reativa desenvolve suas últimas conseqüências é em relação com a negação [...]” (DELEUZE, 1976, p.55), liderando a preocupação em como evitar o erro, a ilusão, já que todo o seu pensamento tem no centro ‘a’ verdade. “O devir-ativo, ao contrário, supõe a afinidade da ação com a afirmação [...] (DELEUZE, 1976, p.55). Para os pensadores de uma ‘filosofia da criação’, entre eles costuma-se citar os filósofos que aqui fizemos aliança (Deleuze, Espinosa, Nietzsche...), “[...] a verdade é somente o que o pensamento cria [...] pensamento é criação, não vontade de verdade [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.67). O pensamento é, então, um poder afirmativo da vida, e ela a força que o faz pensar, tomando o pensar por “descobrir, inventar novas possibilidades de vida” (DELEUZE, 1976, p.83).

A Vida nunca nasce, quem nasce são os indivíduos. A Vida sempre renasce nos indivíduos que nascem. A Vida, portanto é puro renascer: por nunca nascer, a Vida também jamais morre [quem morre são os indivíduos]. A Vida não é uma, mas muitas: são todas as que tivermos a potência de inventar e criar, conjugando nosso viver com a Vida que em si mesma é criação, Arte (SOUZA, 2010, p.16).

A vida não é efeito que tem como causa a vontade de poder, pois a relação das forças, que levam ao desempenho de uma vontade afirmativa ou negativa, se dá no acaso, “o acaso é o relacionamento das forças; a vontade de poder, o princípio determinante dessa relação” (DELEUZE, 1976 p.43). O acaso das relações reforça a involuntariedade do pensamento, que

assume movimentos aberrantes, que “não tem nada de arbitrário ou acidental; pelo contrário, são necessários, ‘forçados’, e por isso mesmo, são absolutamente os primeiros, absolutamente constitutivos” (LAPOUJADE, 2015, p.20). Eles violentam o pensamento, mas uma violência que não subtrai, ao contrário, impulsiona. Nas palavras de Deleuze: “Ao contrário, é o fortuito ou a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ela força a pensar” (DELEUZE, 1988, p.240). Como contingência e necessidade são palavras que aparentemente estão distantes, esclareçamos essa relação que as aproxima e caracteriza o impulso dado ao pensamento. A criação surge na necessidade que se impôs no acaso do encontro das forças. O pensamento é algo que se tornou necessário a partir do arrombamento que instaura o pensar, que faz dele verbo de ação.

Não contemos com o pensamento para fundar a necessidade relativa do que ele pensa; contemos, ao contrário, com a contingência de um encontro com aquilo que força a pensar, a fim de erguer e estabelecer a necessidade absoluta de um ato de pensar, de uma paixão de pensar (DELEUZE, 1988, p.230).

Julio Cortázar, certa vez, em entrevista<sup>19</sup>, resumiu com poucas e simples palavras o caráter involuntário do pensamento e o papel do acaso nesse feito. Questionado a respeito daquilo que foi chamado ‘boom latino-americano’ na literatura, ele não atribuiu os méritos a uma qualidade da língua que passou a ser notada, e sim ao azar do momento, “[...] o azar que faz muito bem as coisas na história, o faz muito melhor que a lógica” (tradução nossa).

Para que ao pensamento seja dada toda sua potência inventiva, a consciência deve ser escravizada. Através do uso transcendental de suas faculdades, essa conquista pode ser garantida, forçando “cada uma delas [as faculdades] a se superar rumo a um objeto que a concerne exclusivamente, mas o qual ela só atinge no limite de si mesma” (LAPOUJADE, 2015, p.19). Assim, não será mais cosmos vindo do caos, mas *caosmos*<sup>20</sup>, que não perde de vista, mesmo quando já composto, sua origem caótica. Será dada “consistência sem nada perder do infinito” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.53).

---

<sup>19</sup>Entrevista de Julio Cortázar ao programa televisivo ‘A fondo’, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FDRIPMKHQg> Acesso em: 13/07/2017.

<sup>20</sup>“A arte não é o caos, mas uma composição do caos, que dá a visão ou sensação, de modo que constitui um *caosmos*, como diz Joyce, um caos composto – não previsto nem preconcebido” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.241).

## 1.1 O TRANSCENDENTAL DELEUZIANO: ENTRE O OVO E A GALINHA

A maioria pensa com a sensibilidade,  
eu sinto com o pensamento. Para o homem vulgar,  
sentir é viver, e pensar é saber viver. Para mim, pensar é viver,  
e sentir não é mais que o alimento de pensar.

Fernando Pessoa

Falar de um conceito filosófico não se reduz à definição da palavra, pois não se trata apenas de um vocábulo novo. Muitas vezes, inclusive, já foi anteriormente utilizado e compreendido com consistências distintas<sup>21</sup>, como é o caso de *transcendental*. Para a melhor compreensão de um conceito, que é sempre composto, múltiplo, às vezes é necessário remeter-se a outros conceitos, ou mesmo a outros planos de imanência, ou imagens do pensamento.

Deleuze, preocupado com aquilo que faz o pensamento pensar, encontra em Kant anseio parecido, e o elogia pela descoberta do domínio do transcendental, mas percebe que, em seguida, o filósofo alemão sucumbe e “determina o transcendental por analogia com a vida psicológica” (MACHADO, 2009, p.133), voltando a um centro referencial clássico da imagem dogmática do pensamento. Depois de um breve suspiro que parece poder levá-lo para fora de um subjetivo, o transcendental kantiano acaba não deixando de ser uma forma de interioridade. Nele, contém o *a priori* que salva a possibilidade do conhecimento, que busca o universal. Ou seja, o senso comum de onde parte, por exemplo, Descartes (“Penso, logo existo”, considerando que todo mundo sabe o que é pensar) não é abandonado, mas reforçado no *a priori* do pensamento, que é afirmado independente da experiência do pensar. O esforço de Kant não livrou o pensamento de pensar “reflexivamente, no horizonte fechado da representação” (ZOURABICHVILI, 2016, p.72).

Para ele, no transcendental, estariam as condições de possibilidade da experiência, já para Deleuze, ao contrário, acompanhando Bergson: “quanto ao possível, você não o tem previamente, você não o tem antes de tê-lo criado. O que é possível é criar o possível” (ZOURABICHVILI, 2000, p.335). Dessa forma, o possível não é aquilo que concebemos coloquialmente como algo que só lhe falta a efetuação, ele é a própria gênese, criação. Ele não deve ser considerado como algo dado, partindo daí para pensar a criação, pois isso nega o

---

<sup>21</sup> “[...] cada conceito remete a outros conceitos, não somente em sua história, mas em seu dever ou suas conexões presentes. Cada conceito tem componentes que podem ser, por sua vez, tomados como conceitos [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.27).

processo que engendra a obra. Agamben compara o transcendental de Kant e Deleuze, dizendo que para o primeiro

se apresenta como que uma consciência pura sem experiência alguma, com Deleuze, ao contrário, o transcendental separa-se nitidamente de toda ideia de consciência para se apresentar como uma experiência sem consciência nem sujeito: um empirismo transcendental, como ele diz com uma fórmula propositalmente paradoxal (AGAMBEN, 2000, p.174).

É proposital porque há em sua filosofia um combate declarado ao bom senso e ao senso-comum, que só reproduzem, nada criam. Deleuze propõe uma filosofia da experimentação, que se preocupará não com as condições da experiência possível, mas com aquelas que permitem o surgimento do novo.<sup>22</sup>

O campo transcendental, por afastar qualquer ideia de transcendência (do sujeito ou objeto), é ele pura imanência. Nele, a causalidade não é possível de ser pensada, ou seja, não há criação que parta de um eu, onde a obra é efeito de seu reflexo, já que não existe um agente anterior ao ato, mas esse eu é também criado, “produzido ao mesmo tempo que seu objeto” (DELEUZE, 2002b, p.10). O *a priori* kantiano, que é condição de possibilidade da experiência, em Deleuze se apresenta como um pré-individual, vida imanente que é a própria gênese do empírico, e não o contrário.

Se o inteligível vem ou não do sensível, não é o seu problema. Mas sim, extrair o ser da sensação ou o ser do sensível e fazer dele experimentação. A sua filosofia está, pois, inteiramente virada para a experimentação. E não está nem aproximadamente para o que tem ocupado a história da filosofia, a saber, o que deve ser o primeiro princípio, ou que condições podemos pensar para que uma experiência seja possível (GODINHO, 2007, p.75).

Se o modelo clássico do empirismo costuma buscar na experiência algo que leve “do singular ao regular, do notável ao ordinário” (DELEUZE, 2006b, p.79), não será este o praticado por Deleuze, que no uso transcendental das suas faculdades, não buscará na memória o memorável, na sensibilidade, o sensível, mas o impensado do pensamento, um “empirismo radical [...] que ateste a necessidade de invocar outros tipos de movimentos, demoníacos ou excessivos” (LAPOUJADE, 2015, p.14). Não lhe interessa uma filosofia do ordinário, e junto a Clarice Lispector é possível imaginá-lo dizendo quanto ao pensamento:

---

<sup>22</sup>“Kant [...] se preocupava com as condições de possibilidade dos juízos verdadeiros. Deleuze, por sua vez, propunha uma filosofia da experimentação [...] ao invés de perguntar-se pelas condições da experiência possível, buscaria as condições de surgimento do novo, do ainda não pensado. [...] nas palavras de William James, um empirismo ‘não das coisas feitas, mas sim das coisas em gestação’” (RAJCHMAN, 2004, p.22; tradução nossa).



“Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo” (LISPECTOR, 1964, p.56). Entender é acreditar em uma verdade (que não existe) como se pertencesse ao objeto,<sup>23</sup> ou estivesse no sujeito. No entanto, o campo transcendental, lugar do pensamento, “se distingue da experiência, na medida em que não remete a um objeto nem pertence a um sujeito (representação empírica)” (DELEUZE, 2002b, p.10).

O pensamento não é adquirido, como mero conhecimento, e tão pouco inato: “Não se trata de adquirir o pensamento nem de exercê-lo como algo inato, mas de gerar o acto de pensar no próprio pensamento, talvez sob o efeito de uma violência” (GODINHO, 2007, p.75-76). É preciso ter a percepção aberta aos encontros não pessoais, mas de forças, às intensidades. Essas relações de forças que interessam, pois é nelas que se estabelecem as diferenças, não sensíveis, mas de potência:

Não se trata, obviamente, do elemento da sensação (empirismo simples), pois a sensação não é mais que um corte na corrente da consciência absoluta. Trata-se, antes, por mais próximas que sejam duas sensações, da passagem de uma à outra como devir, como aumento ou diminuição de potência (quantidade virtual) (DELEUZE, 2002b, p.10).

A criação parte dessa diferenciação constante, que se dá fora dos termos da relação (conclusão a qual chega Hume, e Deleuze acompanha). Por isso, Alice [no país das Maravilhas] pode tornar-se maior do que era e menor do que é agora. “Sem dúvida, não é ao mesmo tempo que ela é maior e menor. Mas é ao mesmo tempo que ela *se torna* um e outro” (DELEUZE, 2006b, p.1). Admite-se tal paradoxo porque a relação é exterior aos termos em comparação, prevalecendo o ‘e’ ao falar desse acontecimento, e não um ‘é’, acumulando sentidos múltiplos, criados nessa nova lógica que não obedece ao bom senso ou ao senso comum, que indicariam apenas uma direção. Ao contrário, a lógica do sentido, essa “entidade não existente” (DELEUZE, 2006b, p.5), mantém intimidade com o não-senso. O sentido não existe por estar em “um devir cuja propriedade é furtar-se ao presente” (DELEUZE, 2006b, p.1).

Da mesma forma, é difícil dizer quem antecede: o ovo ou a galinha? Na galinha há ainda o ovo, mas ao mesmo tempo foi do ovo que veio a galinha. Um não deixa de ser na

---

<sup>23</sup>O impensado do pensamento é a matéria da criação, e dito dessa maneira destaca a importância de não esperar do pensar formas, estruturas, que antes lhe pareciam naturais. Entender, conhecer, saber são verbos que, com Deleuze, perdem afinidade com o pensar por não serem criativos. O impensado não faz do pensamento ininteligível, só o tira de sua comodidade. Faz parte do processo de criação, claro, a sua formalização, atualização, cabendo ao pensador trazê-lo à existência no tempo presente.

presença do outro. Tudo bem, a ciência já deu resposta a essa pergunta, mas a questão é: por que o interesse na ordem se o ovo subsiste na galinha? Clarice Lispector, em um de seus contos, é forçada a pensar junto a Deleuze, ainda que não tenham se conhecido ou mesmo dividido espaço ou tempo. Essa força os empurra para uma intercessão onde a eles muitos outros pensadores somam-se. Em áreas distintas, eles dividem o pensamento. Ali, no campo transcendental, praticam um empirismo no qual, a autora diz, enquanto olha o ovo, o olhar é “o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei com o ovo. [...] o ovo é supervisível, como há sons supersônicos. Ninguém é capaz de ver o ovo” (LISPECTOR, 1964, p.5). Não será a sensibilidade, faculdade da consciência, capaz de ver o ser do ovo, este que não existe individualmente. “O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito” (LISPECTOR, 1964, p.56), assim como o impensado do pensamento é o que faz com que ocorra o pensar.

O ovo não é *a* vida, mas *uma* vida, aquela mesma impessoal e imanente deleuzeana. Somos depositários do ovo, e quando morremos ele insiste.<sup>24</sup> Ou seja, como falar de um início dessa Vida que não cessa de se reinventar. O eu sim nasce, e diz: “A você [ovo] dedico o começo. A você dedico a primeira vez” (LISPECTOR, 1964, p. 56), pois ele é o caos de onde vem o caosmos, um embrião, o pré-individual, meio intensivo, plano onde as forças se encontram na formação do corpo. Dá-se ali a criação, inclusive do eu. E quando o ego já está formado, é necessário que volte a embrião, pois “é apenas nesse nível que as potencialidades da Ideia podem nele se atualizar” (LAPOUJADE, 2015, p.116). Aos que com a literatura se agenciam melhor, nas palavras de Clarice: “Para que o ovo atravessasse os tempos, a galinha existe. [...] Com o tempo, o ovo se tornou um ovo de galinha. Não o é. Mas, adotado, usa-lhe o sobrenome” (LISPECTOR, 1964, p.57). Falam da obra, com frequência, como se ela pertencesse ao sujeito que a criou, fazem da assinatura um signo que oculta verdades daquela criação. Equívoco grave. A obra é “fruto da mais penosa espontaneidade” (LISPECTOR, 1964, p.57), da violência das forças em movimentos aberrantes que se dão involuntariamente, no acaso, redistribuindo potências, fazendo surgir aí os corpos (orgânico, psíquico, social). Assim como há mais na ideia de não-ser do que na ideia de ser<sup>25</sup>, é igual no caos comparado ao cosmos, no embrião se contraposto ao eu individuado. Há ali virtualidades que jamais se atualizarão, mas que se mantêm como nuvem em volta do que foi atualizado. “O ovo é

<sup>24</sup> “Quando eu era antiga fui depositária do ovo e caminhei de leve para não entornar o silêncio do ovo. Quando morri, tiraram de mim o ovo com cuidado. Ainda estava vivo” (LISPECTOR, 1964, p.55).

<sup>25</sup> “[...] há *mais* e não *menos* na ideia de não-ser do que na de ser; na desordem do que na ordem; no possível do que no real. Na ideia de não-ser, com efeito, há a ideia de ser, mais uma operação lógica de negação generalizada [...]” (DELEUZE, 1999, p.10).

invisível a olho nu” (LISPECTOR, 1964, p.8), por isso, “eis que não entendo o ovo. Só entendo o ovo quebrado” (LISPECTOR, 1964, p.61). A potência da Vida será sempre maior do que o possível criado.

Atentara já Simondon<sup>26</sup>, o sujeito deve ser pensado a partir de um princípio de individuação, e não o contrário, a individuação a partir de um ser já dado, pois o processo é contínuo, de caráter metaestável. Caleidoscopicamente, o sujeito, um centro, é provisoriamente formado, mas também continuamente esquartejado, pois o

‘eu’ é apenas uma das palavras que se desenham enquanto se atende ao telefone, mera tentativa de buscar forma mais adequada. [...] As galinhas prejudiciais ao ovo são aquelas que são um ‘eu’ sem trégua. Nelas o ‘eu’ é tão constante que elas já não podem mais pronunciar a palavra ‘ovo’ (LISPECTOR, 1964, p.60-61),

ou Vida.

## 1.2 O TEMPO PURO DE UMA NOVA LÓGICA

[...] descia pelas escadas, até que se tocou que enquanto descia também subia, mas, a cada retorno, o lugar já não era o mesmo, ou talvez não fosse ele o mesmo. Quer saber?! O Mesmo não existia naquele labirinto borgeano com escadas de Escher [...] e a menina com quem cruzou no caminho também já não se chamava Alice, perdida naquele país das maravilhas [...]

Quem descia pelas escadas? Era um ele indeterminado, sem um nome que o individualizasse. Era a diferença vagante em um eterno retorno. Mas a que ela difere? De si mesma. E de que maravilhas estamos falando? daquelas da criação. O trecho acima foi uma linha que escapou da pretensa aparência de ordem dessa dissertação. Se houver pensamento, ele se dá em um processo não delimitado, que começa pelo meio. As reticências, no início e no fim, atestam a ausência desses pontos, enquanto a terceira sugere que outros tantos

---

<sup>26</sup>“Já é um grande mérito de Gilbert Simondon apresentar uma teoria profundamente original da individuação [...] Tradicionalmente, o princípio de individuação é reportado a um indivíduo já pronto, já constituído. Pergunta-se apenas o que constitui a individualidade de um tal ser, isto é, o que caracteriza um ser já individuado. [...] Na realidade, o indivíduo só pode ser contemporâneo de sua individuação e, a individuação, contemporânea do princípio: o princípio deve ser verdadeiramente genético, não simples princípio de reflexão. E o indivíduo não é somente resultado, porém meio de individuação. [...] Ela [a individuação] deve ser situável, determinável em relação ao ser, num movimento que nos levará a passar do pré-individual ao indivíduo. A condição prévia da individuação, segundo Simondon, é a existência de um sistema metaestável” (DELEUZE, 2006a, p.117).

caminhos poderiam ter sido tomados. Pensar não segue um método. O fragmento, enquanto forma, não pode ser tomado como parte de um Todo, já que esse Todo é uma ilusão no ilimitado do pensamento. Wittgenstein descrevia sua filosofia (escrita em fragmentos) como *esboços de paisagens*, evocando uma imagem de inacabamento, o que não tira o rigor da investigação, ao contrário, coincide com a sua natureza que “obriga-nos a explorar um vasto domínio do pensamento em todas as direções” (WITTGENSTEIN, 1994, p.11).

A filosofia transcendental tem mérito na ampliação desse domínio do pensamento, já que insere nele a forma pura do tempo, desobrigando-o de seguir a seta que indica Cronos, aquela única direção que vai de um passado a um futuro, passando pelo presente dos corpos, seguindo o sentido do bom senso. No tempo cronológico, existe um início, no presente de um eu, e a ele se sucedem outros tantos presentes, fazendo surgir as três dimensões. O tempo aparece, então, como resultado de uma síntese nesse eu. Dizia Hume<sup>27</sup>, e Deleuze o acompanha nesse ponto, que o sujeito tem impressões de instantes separados na natureza, mas que se juntam no espírito, em uma síntese passiva que é a própria invenção do tempo. O filósofo inglês responsabiliza a imaginação contraente (que contempla e contrai) por essa criação, não só do tempo, mas também do próprio eu. Ou seja, ocorre ali, concomitante, o momento da individuação. Sobre esse momento, com a expressão de Arthur Rimbaud, *Je est un autre* (Eu é um outro), Deleuze esclarece a determinação da existência do eu. Ela se dá na síntese de um Eu passivo (*Moi*) que representa para si um *Je*, um Outro, que o afeta. O *Je* é um eu ativo já individuado, que determina a existência de um corpo orgânico. Ou seja, o Eu (*Je*) existe no tempo de um Eu passivo (*Moi*), transcendental, pré-individual.

O Eu [*Moi*] está no tempo e não para de mudar: é um eu passivo, ou antes, receptivo, que experimenta as mudanças no tempo. O Eu [*Je*] é um ato (eu penso) que determina ativamente minha existência (eu sou), mas só pode determiná-la no tempo como a existência de um eu [*moi*] passivo, receptivo e cambiante que representa para si tão somente a atividade de *seu próprio* pensamento (DELEUZE, 2011, p.43).

É clara a diferença entre o transcendental deleuziano e o kantiano, já que neste a experiência é pensada a partir de um sujeito já dado, enquanto naquele é a criação do próprio sujeito pensada na experiência. Como dito acima, na leitura que fez de Hume, Deleuze já

---

<sup>27</sup>Em seu livro *Empirismo e Subjetividade*, onde Deleuze parte da filosofia de Hume na construção do seu próprio pensamento, ele diz: “O hábito é a raiz constitutiva do sujeito e, em sua raiz, o sujeito é a síntese do tempo, a síntese do presente e do passado em vista do futuro” (DELEUZE, 2001, p.103). O próprio Hume diz: “É assim que criamos a ficção da existência contínua das percepções de nossos sentidos, com o propósito de eliminar a descontinuidade; e chegamos à noção de uma alma, um eu e uma substância, para encobrir a variação.” (HUME, 2001, p. 287).

reconhecia a subjetividade sendo constituída na síntese do tempo de uma imaginação contraente, que faz surgir um passado e um futuro no hábito desse eu, acostumado à causalidade dada na repetição de um efeito, estabelecendo um antes e um depois, um antes retido pela contemplação, e um depois enquanto expectativa, ambos contraídos no presente de um corpo. “O senso comum identifica, reconhece, não menos quanto o bom senso prevê” (DELEUZE, 2006b, p.80).

Deleuze estende a importância da síntese passiva não só na constituição de um eu, mas também para a formação de qualquer corpo orgânico, pois

todo organismo é uma soma de contrações, de retenções e de expectativas. Ao nível desta sensibilidade vital primária, o presente vivido já constitui no tempo um passado e um futuro. Este futuro aparece na necessidade como forma orgânica da expectativa; o passado da retenção aparece na hereditariedade celular (DELEUZE, 1988, p.131).

Cabe aqui já citar o eterno retorno (conceito que Deleuze resgata em Nietzsche, pervertendo-o, como de costume, e que a ele voltaremos mais adiante), não como uma repetição que leva à generalidade, mas sendo a imaginação a verdadeira repetição (DELEUZE, 1988, p.136), ou a diferença, o que dá no mesmo, já que esta a habita. Sendo assim, o hábito, síntese passiva, constitui o corpo e o mantém, sem nada mudar na sua aparência, criando também, no entanto, um Eu singular que diferencia-se o tempo todo. Seria melhor dizer em um tempo outro, já que a diferença não está no presente dos corpos, não é um eu individual que a carrega. "A repetição nada muda no objeto que se repete, mas muda alguma coisa no espírito que a contempla" (DELEUZE, 1988, p.127).

A Deleuze interessa mais esse outro tempo, visto como multiplicidade, guiado pelo *Aion*, que ignora a flecha de Cronos, aceitando os dois sentidos ao mesmo tempo e firmando laços com o paradoxo, que é “em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas” (DELEUZE, 2006b, p.3). Nesse tempo, já conhecido dos estóicos, é onde o nome próprio daquela menina que costumava atender por Alice se perde, pois a ideia de estabilidade que ele carrega também já não existe: “os nomes de parada e repouso são arrastados pelos verbos de puro devir” (DELEUZE, 2006b, p.3). Ainda que sejam muitas as Alices, Marias ou Joanas pelo mundo, quando uma é chamada, ela é reconhecida pelas características que acreditam perseverar no tempo, e que a fazem diferente de outra, qualidades sensíveis, diferenças específicas. No entanto, a singularidade que carregam não está em um eu individual, não é sensível, e é justamente aquilo que nada traz como permanente. À pergunta que a Lagarta lhe

faz, “Quem é você?”, responde Alice: “Eu... já nem sei, minha senhora, nesse momento... Bem, eu sei quem eu era quando acordei esta manhã, mas acho que mudei tantas vezes desde então...” (CARROLL, 2002, p.41). Das mudanças que interessam, não importa se a menina cresceu ou diminuiu, não são as diferenças do corpo, mas o incorporal<sup>28</sup> do acontecimento: “não confundir o acontecimento com sua efetuação espaço-temporal num estado de coisas” (DELEUZE, 2006b, p.23), pois ele fala das misturas, dos agenciamentos, da singularidade dos encontros. Os atributos que lhe eram vinculados, em forma de adjetivos ou substantivos (Alice é alta, Alice é menina...), essenciais (Alice é Alice) ou acidentais, permitiam falar em verdadeiro ou falso quanto à proposição. No Aion, a proposição não anunciará nada mais sobre um sujeito (já que trata de um pré-individual), mas a respeito do acontecimento, que só consegue ser dito pelo verbo na forma do gerúndio ou no infinitivo, sobre algo que está em constante devir. “No princípio, era o verbo...”, mas, aqui, não como um ponto que separa o nada do que passou a ser. A criação está no movimento sempre constante indicado pelo verbo no gerúndio. Um exemplo frequente: não mais “a árvore é verde”, mas “a árvore verdejando”, pois o verde não é um atributo que pertence à árvore,

o atributo já não é uma qualidade relacionada com um sujeito pelo indicativo ‘é’, é um verbo qualquer no infinitivo que sai de um estado de coisas e o sobrevoa. Os verbos infinitivos são devires ilimitados. Cabe ao verbo ser, como uma tara original, remeter a um Eu, ao menos possível, que o sobrecodifica e o coloca na primeira pessoa do indicativo. Os infinitivos-devires, porém, não têm sujeito: remetem apenas a um “Ele” do acontecimento (chove), e se atribuem a estados de coisas que são misturas ou coletivos, agenciamentos, mesmo no mais alto ponto de sua singularidade (DELEUZE, PARNET, 1998, p.77).

O verbo *ser* era útil para falar de um sujeito, indivíduo, corpo supostamente estável. Logo, pode-se dizer que o acontecimento trata, então, de um incorporal, um extra-ser, algo que não existe, mas subsiste ou insiste no tempo puro que é, “em lugar de um presente que reabsorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, em ambos os sentidos ao mesmo tempo” (DELEUZE, 2006b, p.169).

---

<sup>28</sup>Em Deleuze, “todo conceito tem um contorno irregular, definido pela cifra de seus componentes” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.23). Por isso, geralmente, quando anunciados, não é possível defini-los em uma proposição apenas, ignorando seu “devir que concerne [...] a sua relação com conceitos situados no mesmo plano” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.26). Desta maneira, *incorporal* e *acontecimento*, por exemplo, começam aqui a contar um pouco de suas histórias. Conforme mais componentes se apresentam, outros aspectos do conceito são evidenciados (no próximo capítulo, isso poderá ser comprovado). Para este momento, o prefixo in-, acreditamos, já diz bastante, mesmo sendo uma negação.

Quanto àquele que descia as escadas de Escher, se estivéssemos falando de um indivíduo, o tempo transcorreria acompanhando o seu movimento de descida e subida, e a diferença apareceria na comparação de um passado com um futuro. Mas não é essa diferença que retorna naquele cenário. Há “uma tendência do tempo a emancipar-se, quando o movimento que ele mede é, ele próprio, cada vez mais aberrante [...]” (DELEUZE, 2011, p.40), o que é o caso, com a repetição da diferença em um movimento de tornar-se constante, desconhecendo o presente (pertencente aos corpos). O tempo que rege esse labirinto, onde o sujeito já foi perdido, não é circular, tendo-o como centro. Nos livros em que se agencia com o cinema para fazer filosofia, Deleuze observa e enfatiza a diferença entre o cinema clássico e o moderno, sendo que o primeiro relaciona-se com o tempo sempre atrelado ao movimento, enquanto este provavelmente seria aquele que se dedicaria ao filme dessa descida na escada de Escher. Toda criação, enquanto pensamento, pressupõe uma experiência com esse outro tempo, desertor de Cronos.

Em um conto do escritor argentino Jorge Luis Borges, *O Aleph*, o narrador começa falando da já óbvia, mas frustrante percepção de que o tempo e as mudanças seguem independentes da morte de quem amava. Mais adiante, no mesmo texto, algo mais surpreendente nos relata, ou pelo menos tenta, ao falar daquele que dá nome ao conto, que seria “um dos pontos do espaço que contém todos os outros pontos” (BORGES, 2008, p.145). O que o torna mais perturbador, porque incomum a um indivíduo, e por isso difícil de transpor em palavras, é perceber um tempo que não segue a sucessão que o corpo o impõe:

Naquele instante gigantesco, vi milhões de atos deleitáveis ou atrozes; nenhum me assombrou tanto como o fato de todos ocuparem o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência. O que meus olhos viram foi simultâneo: o que transcreverei, sucessivo, porque a linguagem o é. Algo, contudo, recuperarei (BORGES, 2008, p.148).

Sem que as palavras sejam as mesmas, e nem mesmo o meio de dizê-las (não importa se pela literatura ou com a filosofia) é possível atribuir autoria deleuzeana ao conto, ou borgeana ao conceito, pois o pensamento é o mesmo, o de um acontecimento que se dá no Aion, em um campo pré-individual, de pura imanência: “Não é de surpreender que o paradoxo seja potência do inconsciente [...]” (DELEUZE, 2006b, p.82). Ou melhor, trata-se de um pensamento, e como tal, sem autoria. Ainda com Borges, em um ensaio sobre (este) tempo: “Sentimo-nos deslizar pelo tempo, isto é, podemos pensar que passamos do futuro para o passado ou do passado para o futuro, mas não há um momento em que possamos dizer

ao tempo: ‘Detém-te! És belo...!’, como dizia Goethe” (BORGES, 2011, p.79). No incorporal do acontecimento isso não é possível.

Apesar de Deleuze se valer da História da Filosofia na construção do seu próprio pensamento, a História, para ele, é um eixo dado ao tempo, que reforça um poder, limitando as potências. O pensamento também deve perder o eixo, deixar de girar em torno da identidade, do mesmo, agir como um calidoscópio sem lógica, objeto que brinca com os reflexos e que se agitado seguidamente fará com que a momentos de provisórias estabilidades (necessárias, assim como o foi a linguagem para Borges, enquanto tratava do Aleph), siga o caos de espelhos como o de Alice, que não cumprem a função de refletirem o Mesmo.

Dizê-lo sem lógica é como falar em um não sentido, o que não significa a ausência dele. O campo da lógica tradicional aceita o ilogicismo, o sem sentido, que é apenas o erro diante dos princípios de não contradição e de identidade. O que ele não consegue abarcar é o alógico, o não sentido. O intelecto, faculdade da consciência indispensável na conservação, repugna o paradoxo, sendo ele apenas bem recebido pelo pensamento criativo, e por isso inconsciente. Ele não é um erro ilógico, mas matéria para essa nova lógica de um tempo puro.

Como é de costume na filosofia de Deleuze, os conceitos recebem consistências que pervertem o que tradicionalmente lhe imputavam. Não é, de fato, sobre uma lógica tradicional que tratamos, aquela que na proposição é dada através da manifestação de um eu que designa algo, ao qual se pode atribuir o valor de verdade, e ainda um significado. A essa nova lógica interessa uma quarta dimensão, que já fora antes descoberta pelos estóicos: o sentido. Ele “não é princípio ou origem, é produzido” (DELEUZE, 2006b, p.75), é o expresso da proposição. Segundo Lapoujade, “Deleuze é, antes de tudo um lógico, e todos os seus livros são ‘Lógicas’ (LAPOUJADE, 2015, p.12), já que atribui à filosofia o papel na criação de conceitos, e “criar um conceito é criar a lógica que o vincula a outros conceitos” (LAPOUJADE, 2015, p.13). Lapoujade fala de uma “lógica irracional dos movimentos aberrantes”, movimentos não programados, que escapam do engessamento racional das três primeiras dimensões da proposição. “É exato que o sentido é a descoberta própria da filosofia transcendental e vem substituir as velhas Essências metafísicas” (DELEUZE, 2006b, p.108), ele é o próprio acontecimento, anteriormente mencionado, dito pelo verbo. “Os acontecimentos são singularidades ideais [...] seu tempo não é nunca o presente que os efetua e os faz existir, mas o *Aion* ilimitado, o Infinitivo em que eles subsistem e insistem” (DELEUZE, 2006b, p.56). Por isso, a pergunta não deve ser pelo sentido de um acontecimento, pois “o acontecimento é o próprio sentido” (DELEUZE 2006b, p.23). O



acontecimento não se confunde com a sua existência em um estado de coisas, ele é o incorporal das superfícies, algo que ficará mais claro a seguir.

## 2 HECCEIDADES: DEVIR IMPERCEPTÍVEL DE SINGULARIDADES NÃO INDIVIDUAIS

Exigimos antes de tudo, e sobre tudo, a vitória sobre o subjetivo,  
redenção do eu e silenciamento  
de toda vontade e capricho individual.

Rothko

Como um mantra, monótono, ainda é frequente escutar aquela equivocada orientação: ‘busque seu eu mais profundo’, como se dali, do fundo, fosse saltar a diferença que marca uma singularidade. Ela não precisa de um impulso, como quem tenta sair de um abismo indiferenciado, nem tão pouco está presa aos limites de um sujeito já determinado, como se só lhe faltasse ser descoberta. A diferença desliza na superfície, em um plano de pura imanência, e não mais em um movimento vertical, como acreditava Platão, fazendo-a cair nos simulacros, para ele cópias degradadas. Na superfície, ela vai de uma singularidade a outra, de um corpo a outro, sendo que estes apenas, “como diz Deleuze, emprestam seus nomes para assinar acontecimentos, ideias, sensações” (SOUZA, 2010, p.59). Os corpos experimentam um devir imperceptível, deixando agir a potência inventiva que favorece a criação, deixando surgir um pensamento sem autoria. A imperceptibilidade, ou a impessoalidade do criador não faz da sua obra uma generalidade, ao contrário, justamente por não se ater a uma individualidade é que as singularidades ganham espaço. Individual, do latim *individuum*, se refere a corpo indivisível, delimitado, acabado, ao qual a diferença não pode somar-se como se passasse a pertencer a ele. Nele a singularidade se atualiza, mas a diferença que carrega permanece no *entre* que ocupa, naquele meio onde os corpos se relacionam, onde intensidades os afetam.

Ou seja, as singularidades não são individualidades, ainda que se expressem através de uma. Não se dizem na identidade, mas na afirmação da diferença, uma diferença não accidental, não sensível, já que não está nos corpos, mas pura intensidade que os move e os faz experimentar conexões diversas (como em um rizoma): “A superfície não é nem ativa nem passiva, ela é o produto das ações e das paixões dos corpos misturados” (DELEUZE, 2006b, p.129). Ali estão as intensidades, ou hecceidades, vocabulário de Duns Scot que Deleuze resgata com diferenças espinosistas que renovam sua validade, ou melhor, sua vitalidade. Quando diz que “as hecceidades são meramente graus de potência que se compõe, aos que correspondem um poder de afetar e de ser afetado, afetos ativos ou passivos, intensidades”

(DELEUZE; PARNET, 1998, p.108), fica clara a participação de Espinosa na intercessão que contribui na constituição do conceito, “de maneira que ser espinosista é definir um animal ou um homem não pela sua forma, órgãos e funções, e tão pouco como um sujeito, mas sim pelos afetos de que é capaz”<sup>29</sup> (SAUVAGNARGUES, 2006, p.117, tradução nossa).

As intensidades não estão “*localizadas* na superfície, mas ligadas à sua formação e reformação, à constituição de uma zona potencial” (DELEUZE, 2006b, p.106), que varia o tempo todo, já que o que tem de mais potente é justamente a capacidade de desterritorializar-se, assumir linhas de fuga, naquele rizoma, distanciando-se de um eu impotente que habita um só território, o da consciência. Isso não significa, no entanto, que um dualismo deve ser posto: de um lado a permanência dos seres já considerada pela filosofia clássica das essências, e do outro a hecceidade como o acidental, “não é em absoluto uma individualidade do instante, que se oporia a das permanências ou durações” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p.48). Anne Sauvagnargues esclarece em poucas palavras do que se trata: “[...] não são dois tipos de coisas que opomos, mas duas maneiras de considerá-las” (SAUVAGNARGUES, 2006, p.127, tradução nossa)<sup>30</sup>.

Há um modo de individuação muito diferente daquele de uma pessoa, um sujeito, uma coisa ou uma substância. Nós lhe reservamos o nome de hecceidade. Uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data têm uma individualidade perfeita, à qual não falta nada, embora ela não se confunda com a individualidade de uma coisa ou de um sujeito. São hecceidades, no sentido de que tudo aí é relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e de ser afetado (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 47).

Reforçando: não são opostas (apesar de diferentes) as individuações de sujeitos formados e a que tratamos aqui, essa que é um complexo de coordenadas espaço-temporais, “pois você não dará nada às hecceidades sem perceber que você é uma hecceidade, e que não é nada além disso” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p.49), resulta de agenciamentos que são sempre novos, renovando também esse *eu* formado a cada encontro. Somos hecceidades porque há em nós uma multiplicidade.

<sup>29</sup>“De manera que ser espinosista es ‘definir un animal o un hombre no por su forma, órganos y funciones, y tampoco como un sujeto [sino] por los afectos de los que es capaz” (SAUVAGNARGUES, 2006, p.117).

<sup>30</sup>“Estas distinciones no admiten la reintroducción de dualismo alguno, puesto que no son dos tipos de cosas lo que oponemos, sino dos maneras de considerarlas” (SAUVAGNARGUES, 2006, p.127).

As multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. As subjetivações, as totalizações, as unificações são, ao contrário, processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades. Os princípios característicos das multiplicidades concernem a seus elementos, que são *singularidades*; às suas relações, que são *devires*; a seus acontecimentos, que são *hecceidades* (quer dizer, individuações sem sujeito); a seus espaços-tempos, que são espaços e tempos *livres*; a seu modelo de realização, que é o *rizoma* (por oposição ao modelo da árvore); a seu plano de composição, que constitui *platôs* (zonas de intensidade contínua); aos vetores que as atravessam, e que constituem *territórios* e graus de *desterritorialização* (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p.10-11).

Diante dessa multiplicidade, o nome próprio, que tem como intenção personalizar alguém, é apenas hábito de linguagem, ilusão de unidade, identidade, a não ser quando pronunciado anunciando algo da ordem do acontecimento, dando espaço ao devir apesar do limite de um nome. Acontecimentos ou hecceidades, sinônimos para falar de uma individuação que não se faz por um sujeito e independe de formas. “São os militares e os meteorologistas que têm os segredos dos nomes próprios, quando eles os dão a uma operação estratégica, ou a um tufão. O nome próprio não é o sujeito de um tempo, mas o agente de um infinitivo. Ele marca uma longitude e uma latitude” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p.52).

Cabe ao artista tentar adquirir essa mesma capacidade de ‘nomeação’ de hecceidades, de singularidades, não necessariamente atribuindo nomes, podendo construir figuras ou objetos que também trazem seus mapas, suas latitudes e longitudes, fluxos diversos em trajetórias sempre abertas a novos caminhos. É esse o trabalho do pensador: “reduzir-se a uma linha abstrata, um traço, para encontrar sua zona de indiscernibilidade com outros traços e entrar, assim, na hecceidade como na impersonalidade do criador” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p.74). Ele deixa de privilegiar formas para destacar forças.

A singularidade pode estar em formas ordinárias, e dessa maneira os dois adjetivos (singular e ordinário) não são, como coloquialmente imagina-se, opostos ou excludentes. O mictório ao qual Duchamp deu o nome de *Fonte*, e o expôs em uma galeria, é sempre mencionado pela História da Arte por sua originalidade, apesar da forma que se repete em banheiros de todo mundo. O original da criação esteve ali presente na proximidade com a origem sempre caótica, plano das forças que se relacionam e trazem à atualidade singularidades, empurra a um movimento de desterritorialização que faz saltar a diferença.

A origem não leva a um embrião interior, mas ao do Acaso [...] Jogo do Acaso e Jogo de Forças dizem respeito, ambos, ao Fora. Se essa afirmação ainda merece ser explicitada, adiantemos sua articulação essencial, nem que ela nos pareça, no momento, um círculo vicioso: o Fora se refere ao domínio das Forças, que também o é do Acaso (PELBART, 1989, p.119).

São essas forças que fazem com que as singularidades deslizem no espaço liso da superfície. Se é liso, isso se dá pela maneira como tais forças ocupam esse espaço, e nele “o próprio percurso determina/inventa o sentido de sua direção. O espaço liso nos torna nômades. Não nômades do deserto ou estepe, mas nômades de qualquer espaço que tornamos liso, tal como o poeta que torna lisa a linguagem” (SOUZA, 2010, p.62), tira dela as referências que a limitam e indicam caminhos. A linguagem passa a ser, então, um enunciado coletivo de nômades que ignoram trajetos já percorridos, que perambulam em bando, sem hierarquias fixas.

Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari, quando falam de um devir-lobo, fica clara essa adesão à matilha do pensador, sem deixar a solidão de lado: “cada um permanece só, estando no entanto com os outros [por exemplo, os lobos-caçadores]; cada um efetua sua própria ação ao mesmo tempo em que participa do bando” (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p.61). A solidão é necessária, mas é preciso também que seja povoada, para que o ego não grite e faça eco: “não se pode ser um lobo, mas sempre oito ou dez lobos, seis ou sete lobos” (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p.54-55). Isolar-se não é apenas colocar-se a parte de tudo, mas também de si mesmo: “Estar no exílio é estar no lado de fora, numa região totalmente privada de intimidade” (LEVY, 2011, p.41).

Um devir-lobo não sugere que alcançá-lo é resultado de uma evolução, nem tão pouco que são desejadas as características do animal, mas sim seus “modos de expansão, de propagação, de ocupação, de contágio, de povoamento” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p.20). Quando a forma já não é a maior preocupação, a obra preenche seu conteúdo com “as relações cinemáticas entre elementos não formados; já não há sujeitos, mas individuações dinâmicas sem sujeito, que constituem agenciamentos coletivos” (DELEUZE; PARNET; 1998, p.109). Uma obra, um pensamento, é um acontecimento singular, ou, com outras palavras, “as singularidades são os verdadeiros acontecimentos transcendentais” (DELEUZE, 2006, p.105).

A vida do indivíduo é substituída por uma vida impessoal, embora singular, que produz um puro acontecimento livre dos acidentes da vida interior e exterior, ou seja, da subjetividade e da objetividade do que acontece. *Homo Tantum* por quem todo mundo se compadece e que atinge uma certa beatitude. É uma hecceidade, que não é mais de individuação, mas sim de singularização: vida de pura imanência, neutra, além do bem e do mal, já que só o sujeito que o encarnava no meio das coisas a tornava boa ou má. A vida de tal individualidade se apaga em benefício da vida singular imanente a um homem que não tem mais nome, embora não se confunda com nenhum outro. Essência, singular, uma vida (DELEUZE, 2002b, p.14).

É Gilbert Simondon a quem Deleuze atribui pioneirismo em “uma teoria racionalizada das singularidades impessoais e pré-individuais” (DELEUZE, 2006b, p.107, nota 3). Este outro filósofo, também francês, dividira o real entre o individual e as singularidades. Esclareceu, por oposição e definições negativas, que estas últimas não são empíricas, não são pessoais, não têm as formas da consciência, são pré-individuais, e como o plural já indica, são múltiplas. Por isso a dificuldade em defini-las afirmativamente. Ao contrário, sobre o individual é possível dizer que ele *é*, pois está presente no campo do estado de coisas, ele existe. Ainda assim, já que não acredita em um sujeito que seja acabado, separado do que lhe é exterior, guardando no seu interior o que seria sua essência, o seu modo de individuação se dá em processo contínuo, o individual entrando em contato com as singularidades, com o fora, através da pele que é o que há de mais profundo no corpo, como dito na expressão de Paul Valéry, citada também por Deleuze: “O interior e o exterior, o profundo e o alto, não têm valor biológico a não ser por esta superfície topológica de contacto. É, pois, até mesmo biologicamente que é preciso compreender que ‘o mais profundo é a pele’” (DELEUZE, 2006b, p.106).

“É seguindo a fronteira, margeando a superfície, que passamos dos corpos ao incorporal” (DELEUZE, 2006, p.11). Um corpo ocupa um espaço e tempo sempre presente, por isso diz-se dele que ele existe. O ‘in’, prefixo acrescentado ao corpo, já indica a negação do que o radical representaria. Ou seja, o incorporal não existe, não está no presente, não pode ser um indivíduo. O espaço-tempo que ocupa não é de um empirismo tradicional, mas transcendental, que capta o singular no passado-futuro onde ele insiste ou subsiste. O incorporal é um sentido criado a cada acontecimento, a cada novo encontro que os corpos experimentam, pois deles não se pode supor uma verdade, certo ou errado, bom ou mau. Para que fique mais claro, à superfície pode dar a consistência de um plano onde os conceitos de singularidade, acontecimento, incorporal e sentido estabelecem vizinhança, ou seja, o sentido é um incorporal criado no acontecimento singular que surge como efeito de superfície da relação dos corpos.

Com isso, Deleuze, em *Lógica do Sentido*, pôde afirmar que o que se opõe à superfície não é a profundidade, mas a interpretação. Há, na intenção de interpretar algo, a ilusão de que existe algo a ser descoberto, uma verdade. O sentido, como quarta dimensão da proposição, não se refere àquele que se manifesta, nem ao designado ou ao significado, ele é criado. Em substituição àquela velha orientação pela busca de um eu interior, fica a sugestão de Deleuze: “Jamais interprete, experimente...” (DELEUZE, 1992, p.109).

O plural, sempre empregado para falar das singularidades, hecceidades e sentidos, afasta a ideia do Uno e ratifica multiplicidades não extensivas, mas intensivas:

[...] quando o indivíduo se abre às multiplicidades que o atravessam de lado a lado, ao fim do mais severo exercício de despersonalização, é que ele adquire seu verdadeiro nome próprio. O nome próprio é a apreensão instantânea de uma multiplicidade. O nome próprio é o sujeito de um puro infinitivo compreendido como tal num campo de intensidade (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p.66).

Cabe ao pensamento lidar com essas multiplicidades e ao pensador atingir “a mais necessária das artes; a de se tornar impessoal” (SOUZA, 2010, p.59). Como diz o poeta Manoel de Barros, também citado por Souza:

Falar a partir de ninguém faz comunhão com as árvores,  
 [...]
   
 Falar a partir de ninguém
   
 Ensina a ver o sexo das nuvens
   
 Falar a partir de ninguém
   
 Faz comunhão com o começo do verbo.<sup>31</sup>

## 2.1 O VIRTUAL E O ATUAL

O cenário é de uma Moçambique aos finais do século XIX. Em *Mulheres de Cinzas*, livro do escritor Mia Couto, *Imani*, uma jovem de 15 anos, é quem primeiro tem a palavra. Sua exposição, já bem sabe, não é sua apenas. A autoria que reivindica é “exclusivamente por hábito”, para tornar imperceptível o que a faz agir, experimentar ou pensar.<sup>32</sup> Não está ali como uma porta voz, falando em nome de uma massa, onde ela mesma se perde a favor da unidade. Ao contrário, segue sim se referindo a um EU, no entanto, não mais pessoa, agora intensidade, um devir que torna indiferente o sujeito: “Não sei por que me demoro tanto nestas explicações. Porque não nasci para ser pessoa. Sou uma raça, sou uma tribo, sou um sexo, sou tudo que me impede de ser eu mesma” (COUTO, 2015, p.17). Diferente de uma primeira e desastrosa impressão, ela não se apresenta como estereótipo dos grupos com os quais sugere identificação, isso a manteria na mera representação, não faria emergir a diferença de um devir intenso que conduz às intercessões. Sua identidade é perdida na multiplicidade que em seu corpo se manifesta.

<sup>31</sup>Poema intitulado ‘Ninguém’ (BARROS *apud* SOUZA, 2010, p.59-60).

<sup>32</sup>“Por que preservamos nossos nomes? Por hábito, exclusivamente por hábito. Para passarmos despercebidos. Para tornar imperceptível, não a nós mesmos, mas o que nos faz agir, experimentar ou pensar” (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p.17).

Adoro inventar povoações, tribos, as origens de uma raça... Retorno de minhas tribos. Sou, até o dia de hoje, o filho adotivo de quinze tribos, nem mais nem menos. E estas são minhas tribos adotivas, porque eu amo cada uma mais e melhor do que se eu tivesse nascido nelas (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p.57).

A paternidade, importante na interpretação de uma consciência vista como se encenasse em um palco o teatro edipiano, o “velho papai e mamãe”, nada importa na experiência da criação, onde o povo está por vir, é inventado. “Ao deslocar o eu para fora de si, ao caminhar em direção ao impessoal, a literatura marca seu índice de coletividade. ‘A literatura tem a ver é com o povo’, afirma Deleuze” (LEVY, 2011, p.47).

O texto literário se apresenta, então, como um “agenciamento coletivo de enunciação”, um enunciado impessoal, que só por isso consegue se comunicar com as mais diversas personalidades. “Atingir o ele significa abrir a possibilidade de todos experimentarem a literatura. Um discurso sem eu é um discurso de todos, um discurso de ninguém” (LEVY, 2011, p.41). Isso não significa que a escrita deva ser uma generalização, um nivelamento, mas, na multiplicidade de virtualidades reais, ela será apenas uma atualização possível, sem deixar de rodear-se “de uma névoa de imagens virtuais” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.173). São essas virtualidades, ou singularidades, que potencializam o texto e se relacionam ao acaso, em cada nova leitura.

A respeito das virtualidades, o uso coloquial pode induzir a um erro e fazer pensar que o virtual é o não real, quando, na verdade, a ele não lhe falta realidade, é apenas um inexistente, ou seja, não apresenta características comuns aos corpos (que existem em uma dimensão espaço-temporal). A virtualidade é um incorpóreo (como visto no tópico anterior), com papel importante na criação, onde, como diz George Steiner, “(...) as soluções são como mendigos, comparadas à riqueza do problema” (STEINER, 2003, p.146), as atualidades se efetivam rodeadas pela fortuna das virtualidades. Está nelas a potência da obra, um poder de afetar e ser afetado através de um empirismo que “considera o transcendental incrustado no empírico, o virtual no atual, de tal maneira que todo o objeto sensível é definido como empírico-transcendental” (GODINHO, 2007, p.77).

Assumir a impessoalidade necessária na criação é experimentar devires, deixar que uma multiplicidade lhe roube a autoria, que a forma da sua individualidade dê lugar à pré-individualidades, ao encontro de forças. “Se um escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, mas devires-ratos, devires-inseto, devires-lobo, etc” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p.21). O devir, como antes aqui já dito, se dá em fluxo constante, sem que se possa dizer “devir algo”



como se esse fosse um estágio a se alcançar, voltando aos termos da identidade. Tão pouco se devêm-animal querendo assumir características dele, apenas suas intensidades. Deleuze ajuda-nos nessa compreensão usando a diferença entre molar e molecular: “o que é chamado de animal ‘real’ é o animal tomado em sua forma e em sua dimensão molar. Já o molecular diz respeito às intensidades, aquém ou além das formas” (MACHADO, 2009, p.213).

Não existe enunciado individual, nunca há. Todo enunciado é o produto de um agenciamento maquínico, quer dizer, de agentes coletivos de enunciação [por ‘agentes coletivos’ não se deve entender povos ou sociedades, mas multiplicidades]. Ora, o nome próprio não designa um indivíduo: ao contrário, quando o indivíduo se abre às multiplicidades que o atravessam de lado a lado, ao fim do mais severo exercício de despersonalização, é que ele adquire seu verdadeiro nome próprio. O nome próprio é a apreensão instantânea de uma multiplicidade. O nome próprio é o sujeito de um puro infinitivo compreendido como tal num campo de intensidade (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p.65-66).

Na morte do autor, da qual fala também Roland Barthes, não é a personalidade, aquela que por costume e pela comodidade da comunicação assina a obra, que é enterrada, mas o seu papel é cortado, já que o teatro da consciência, que tanto Freud se empenhou em decifrar, não é mais encenado:

Tão logo descobria a maior arte do inconsciente, a arte das multiplicidades moleculares, Freud já retornava às unidades molares, e reencontrava seus temas familiares, o pai, o pênis, a vagina, a castração... etc. [Na iminência de descobrir um rizoma, Freud retorna sempre às simples raízes] (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p.53).

A função autor era antes apenas mais um rastro da vontade de verdade de um pensamento clássico. A morte do autor indica também um afastamento de um período iniciado com Descartes, que volta o pensamento para uma subjetividade, que posiciona o homem no centro, como referência, ponto de parada para um pensar que deveria ser puro devir. A busca por uma verdade no texto literário faz do autor e sua vida a suposta fonte, origem, como se sua obra fosse expressão de um eu interior. Suas experiências, decepções, amores e memórias podem, e seguramente aparecem de certa forma no texto, mas os signos que os trazem expressos na obra não são acompanhados de significados fixos, como se fosse necessário ao leitor reconhecer o fato designado da vida do escritor. O ser da linguagem sobressai a uma suposta essência daquele que escreve, os

textos falam por si, deixam emergir o ser da linguagem, seguindo um caminho que é o da literatura e não o dos autores. O princípio da autoria limita o acaso que rege a palavra literária ‘pelo jogo de uma identidade que tem a forma da individualidade e do eu’ (LEVY, 2011, p.63).

A respeito especificamente da criação literária, duas práticas podem ser contrapostas no assunto aqui tratado: o uso de heterônimos e pseudônimos. Os primeiros formam um conjunto de singularidades, manifestação de potencialidades não individuais, diferente dos segundos. Nas palavras de um escritor que deu voz a muitos heterônimos singulares, Fernando Pessoa diz: "A obra pseudônima é do autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a heterônima é do autor fora da sua pessoa".<sup>33</sup> Esse fora é explorado pelo pensamento nômade que se furta à representação, valorizando as experiências. O heterônimo é um outro nome que carrega forças singulares que independem do autor.

A hipótese inicial de José Gil, que corrobora as formulações deleuzianas, perpassa pela ideia de que o autor de experimentações poéticas não é um sujeito [‘eu’, no sentido clássico do termo] que descreve sensações e nem os heterônimos são determinados simplesmente por traços sociopsíquicos [alter-ego] desse mesmo sujeito, projetados em personagens por ele descritos. O autor de experimentações poéticas é somente um *locus* de agenciamentos, de intensidades. Fernando Pessoa, o poeta, é aqui o plano de consistência de intensidades poéticas (PACHECO, 2013, p.109).

Pensar, em qualquer área que seja, significa “extrair de todo atual [estado de coisas e vivido] a sua face virtual” (LEVY, 2011, p.112), uma face voltada para um fora, para aquele caos constituinte, sendo o virtual “a base não filosófica de toda filosofia. É ele o fundamento anterior a todo pensamento filosófico” (LEVY, 2011, p.112).

## 2.2 O FORA DO/NO PENSAMENTO OU “SEJA MARGINAL SEJA HERÓI”.

A física ajuda na identificação de dois tipos de forças diferentes, a saber: centrípeta e centrífuga. A primeira, considerando um movimento circular, faz o corpo assumir uma trajetória em direção ao centro. Já a segunda, ao contrário, coloca esse mesmo corpo à margem. No entanto, não se pode esquecer que a força centrífuga só é válida àquele que estiver também em movimento, pois para uma referência inercial ela é imperceptível. Por isso, diz-se da força centrífuga que ela não existe de fato, é, na verdade, uma intensidade do corpo que o faz insistir no movimento. Ela será maior quanto mais afastado estiver do centro,

<sup>33</sup>Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/2700> Acesso em: 04/06/2016. Original in.: *Revista Presença*, nº 17. Coimbra: Dez. 1928.

ponto inerte. Ela aproxima o corpo da margem e o faz vivenciar um fora. Esse fora não será aqui um espaço exterior, marcando oposição com um interior. Enquanto conceito, e apesar disso, não tem uma definição clara, pois se trata de uma experiência, obrigatória para o pensamento enquanto criação. Ao invés de relacioná-lo a uma exterioridade, ele é sim uma zona de intensidade: “O Fora será sempre um Entre, e se as metáforas espaciais ainda forem imprescindíveis, acrescentemos: não um espaço, mas ‘vertigem do espaçamento’[Blanchot], criação de um espaço pela diferença de um entre-forças” (PÉLBART, 1989, p.121). A criação que se dá aí não é reprodução de formas, mas captura destas forças. Uma força nunca está no singular, será sempre forças, uma pluralidade que se mantém na relação e diferença entre elas. Por isso, mesmo em um devir impulsionado por forças centrífugas, de afastamento do centro, estará lá ainda a presença de uma força menos potente, centrípeta, mas que dá ao corpo provisórias estabilidades que permitem a atualização das virtualidades do fora. O pensamento que surge se deve ao acaso do encontro dessas forças.

Ou seja, o fora não é onde ocorre a criação, mas é a própria criação. Atingir o fora, experimentá-lo, significa também conquistar a impessoalidade, objetivos que se alcançam ao mesmo tempo, pois nesse fora apenas pré-individualidades transitam. “[...] a literatura não é algo que se dê num espaço exterior ao mundo, ela é o fora, esse não lugar sem intimidade, sem interior oculto, onde o artista é aquele que perdeu o mundo e que também se perdeu, uma vez que não pode mais dizer EU” (LEVY, 2011, p.29). É freqüente chamarem de loucura a perspectiva do artista, visão a partir do fora, pois é o louco também aquele que escapa aos modelos, foge do senso comum, e perde a capacidade de dizer ‘eu’, imerso nas multiplicidades que o invadem. O fora que experimenta se refere mais ao tempo do que ao espaço, a um tempo não consciente onde o presente se perde, e com ele o próprio eu: “Enlouquecimento desse tempo fora dos eixos, não sem relação com o tempo daqueles que, fora dos eixos são ditos loucos” (PÉLBART, 2000, p. 91).

“Pertencço, porém, àquela espécie de homens que estão sempre na margem daquilo a que pertencem, nem vêem só a multidão de que são, senão também os grandes espaços que há ao lado” (PESSOA, 2011, p.47). Sem reforçar um estereótipo do artista, aquele que o relaciona a males psíquicos, como se fossem necessários na criação dos reconhecidos mestres, pode-se dizer sim que o artista experimenta um devir-louco, um devir periférico, que o isola, o marginaliza, o põe à margem de uma maioria que se concentra no centro. A comparação, no entanto, não é quantitativa, mas qualitativa, sendo o artista integrante de uma minoria que nada tem a ver com o menos numeroso, posto que “a maioria não designa uma quantidade

maior, mas, antes de tudo, o padrão em relação ao qual as outras quantidades, sejam elas quais forem, serão consideradas menores” (DELEUZE, 2010, p.59). Do pensador espera-se uma prática minoritária, fazendo-o “achar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio dialeto, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p.39). Deleuze reconhece, por exemplo em Kafka, o que poderia ser chamado de literatura menor, pois ela acaba por “contribuir não para representar, mas para inventar, criar um povo, um povo que falta, não um povo destinado a dominar, mas um povo menor, uma minoria criadora, um povo tomado num devir revolucionário [...]” (MACHADO, 2009, p.216).

Foi notícia em um jornal do ano de 1964. A imagem do indivíduo, caído morto, de braços abertos, vira gravura impressa em um tecido vermelho, com a frase abaixo: “Seja marginal, seja herói”. O sentido da obra criada por Hélio Oiticica já não depende da matéria que lhe impulsionou. A individualidade, exposta no jornal, perde a fisionomia para ganhar nova vida em um devir marginal recomendado a todos: “[...] renuncia ao exercício individual [...] para se fundir na enunciação coletiva da ‘inumerável multidão dos heróis de [seu] povo’” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p.38). Ser marginal é deixar-se tomar pela intensidade daquela força centrífuga que lhe afasta de uma moral vigente, o tira da posição cômoda do já estabelecido, e lhe apresenta linhas de fuga a serem desbravadas, e nelas o pensamento não se perde, mas se fortalece. É um heroísmo ético, não moralizante, o que faria da imagem do herói um ícone, algo a se copiar.

Estou na borda desta multidão, na periferia; mas pertenço a ela, a ela estou ligado por uma extremidade de meu corpo, uma mão ou um pé. Sei que esta periferia é o meu único lugar possível, eu morreria se me deixasse levar ao centro da confusão, mas também, certamente, se eu abandonasse a multidão. Não é fácil conservar minha posição; na verdade é muito difícil mantê-la [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p.55).

A marginalidade não é qualidade do sujeito, mas sua condição, um objetivo a alcançar. É imperativa a sua busca para que haja criação, valorizando os movimentos aberrantes que impulsionam em direção ao fora. Os nômades são marginais comparados a um aparelho de Estado, por isso Deleuze trata de um nomadismo do pensamento que não exige do sujeito que ele saia do lugar, mas vivencie o fora e transgrida o dentro na relação de vizinhança que mantém. O pensamento “libera as singularidades nômades das individualidades fixas e do sujeito finito” (ULPIANO, 2013, p.116). Um pensamento menor (em qualquer que seja a área) experimenta uma marginalidade que o mantém no círculo, mas também o isola, em uma solidão povoada de singularidades.

Elton Luiz Souza traz uma imagem que facilita a compreensão de como a força centrífuga, aquela que escapa ao trajeto visitando um fora, apesar de invisível, é responsável por tornar visíveis singularidades, atualizar virtualidades. Ela força um devir-louco que transforma o ordinário em extraordinário, leva à diferenciação.

[...] o círculo guarda um segredo, tanto na matemática como na vida: qualquer ponto ordinário seu pode metamorfosear-se em ponto extraordinário, se por ele passar uma tangente. No encontro da tangente com o círculo, ambos dividirão o mesmo ponto, abrindo assim o círculo a uma força que vem de fora de seus limites e contornos. Quando o ordinário se converte em extraordinário, acontece o *deslimite* – renovando-se a vida (SOUZA, 2010, p.74).

O fora é do/no pensamento: fora de um pensamento clássico, tradicional. Mas também é possível falar de um fora no pensamento, já que ele não é um outro, exterior ao pensamento, espaço ou mundo separado, ele é imanente. O pensamento só ocorre na prática desse fora: “A criação não deve ter como preocupação explicar esse mundo, mas ser ‘a possibilidade de vivenciar o outro do mundo’” (LEVY, 2011, p.26). Atentar que o outro do mundo não é o outro mundo, é sua versão transcendental (não transcendente). É um mundo que não é imanente a outro, o que nos faria acreditar em dois mundos, mas o fora comparte com o “dentro” um plano de pura imanência, sendo ela a própria Vida.

O ele, impessoalidade almejada, é um outro que não se configura em uma nova subjetividade. É o neutro, como chamou Blanchot, que abre-se à experiência do fora, que atua em uma zona de indiscernibilidade, na superfície dos incorporais, “na extremidade de nosso próprio saber” (DELEUZE, 1988, p.18), onde vale mais o sentir.

Nietzsche, no *Nascimento da Tragédia*, trata de impulsos artísticos presentes na natureza, Apolo e Dionísio, encontrados na tragédia grega. Eles são agentes não apenas na prática artística, mas na vida enquanto obra, e são independentes do artista para portador. Apolo representa o princípio de individuação, enquanto Dionísio é o impulso à embriaguez, estado de desconstrução. Este não exclui o primeiro, ambos se completam: “Mas se a embriaguez é o jogo da natureza com o homem, a criação dionisíaca é o jogo com a embriaguez... Não é na alternância entre lucidez e embriaguez que se encontra o estado dionisíaco, mas em sua simultaneidade” (DIAS, 2011, p.90-91). São forças que juntas impulsionam a criação. A embriaguez não é o estado ébrio, mas uma loucura, ou melhor, uma percepção singular, mas ainda lúcida para que seja produtiva. O impulso dionisíaco chegaria ao extremo da aniquilação se não fosse, nas palavras de Deleuze, a reterritorialização de Apolo.

Dessa maneira, o artista não buscará a reprodução de formas, mas experimentar e apreender as forças, os impulsos que as produzem. Diante do problema que se impõe, ao acaso, pelas forças que o afetam, mesmo experimentando um fora, onde a relação se dá, tudo se resolve “mais em função do tempo do que do espaço” (DELEUZE, 1999, p.22).<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> “Colocar os problemas e resolvê-los mais em função do tempo do que do espaço”, é a terceira regra que Deleuze reconhece no método da intuição bergsoniana, acrescentando inclusive que é ela que “dá o sentido fundamental” a ele.

### 3 MEMÓRIA E ESQUECIMENTO: UMA “AUTOBIOGRAFIA SEM FACTOS”

Nestas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas confissões, e se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer.

Fernando Pessoa

Numa autobiografia sem fatos, como a de Bernardo Soares<sup>35</sup>, a vida biografada não é aquela de um homem que acorda e dorme, que nasce e morre, registro pessoal, como um diário feito na alcova de um eu que insiste na separação de um interior e exterior, sem comunicação. Este é o tipo de escrita que em quase nada se diferencia daqueles álbuns de família de alguém desconhecido, que não despertam interesse, a não ser aos próprios retratados. “Que há de alguém confessar que valha ou que sirva? O que nos sucedeu, ou sucedeu a toda a gente ou só a nós; num caso não é novidade, e no outro não é de compreender” (PESSOA, 2011, p.56). Por isso, é melhor que as memórias sejam inventadas<sup>36</sup>, fazendo da escrita atividade que lida com a Vida, mas aquela impessoal e imanente de que fala Deleuze, pois

escrever não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas. Pecar por excesso de realidade ou de imaginação é a mesma coisa: em ambos os casos é o eterno papai-mamãe, estrutura edipiana que se projeta no real ou se introjeta no imaginário (DELEUZE, 2011, p.11-12).

Em entrevista concedida a Claire Parnet, Deleuze deixa ainda mais clara essa reprovação:

Quando se escreve, não se trata de história privada. São realmente uns imbecis. É a abominação, a mediocridade literária de todas as épocas, mas em particular atualmente, que faz com que se acredite que, para fazer um romance, basta uma historinha privada, sua historinha privada, sua avó que morreu de câncer, sua história de amor, e então se faz um romance. É uma vergonha dizer coisas desse tipo. Escrever não é assunto privado de alguém. É se lançar, realmente, em uma história universal e seja o romance ou a filosofia...<sup>37</sup>

<sup>35</sup>Heterônimo de Fernando Pessoa que assina o *Livro do Desassossego*.

<sup>36</sup>Referência à obra de Manoel de Barros, *Memórias inventadas*.

<sup>37</sup>Entrevista concedida e filmada entre os anos de 1988-1989. Intitulada *O Abecedário de Gilles Deleuze*, no Brasil foi divulgada pela TV Escola.

Apesar dos alertas feitos a quem escreve, equívocos são frequentes também da parte de quem lê. Diante de tudo que uma obra pode oferecer, há quem continue, e não são poucos, a buscar nas linhas escritas uma verdade a ser descoberta sobre aquele que acreditam falar através delas. Essa vontade de verdade, já observara Foucault, está ligada à função do autor, como se fosse ele a fonte confiável para dizer o que é a obra. No entanto, a obra só é, enquanto criação, quando ao tratar dela a conjunção “e” predomina sobre o verbo ser. Ignora-se o fato de que são criações aquelas que traem o seu autor, como o conto já antes aqui mencionado de Clarice Lispector, incompreensível<sup>38</sup> para aquela que emprestou seu nome para assiná-lo. Por que importar-se tanto com aquele que fala, se aquilo que é lido encacha-se em tantas outras bocas? Se uma história gira em torno de um herói (ou anti-herói, tanto faz), indivíduo, o interessante é quando o seu enunciado torna-se coletivo, quando o ordinário cria o cenário para o extra-ordinário.

Diz Nietzsche: trata-se de dar uma memória ao homem; e o homem, que se constituiu por uma faculdade ativa de esquecimento, por um recalçamento da memória biológica, deve arranjar uma *outra* memória, que seja coletiva, uma memória de palavras e já não de coisas, uma memória de signos e não mais de efeitos (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.192),

Essa memória não é individual, mas das sensações. Para isso, o autor, na criação, deve experimentar um devir imperceptível, deixando que singularidades impessoais sobressaiam. “Quando ignoramos todas as circunstâncias que a preparam [a obra], desde a história de sua criação até o nome daquele que a tornou possível, é justamente quando ela mais se aproxima de si mesma” (BLANCHOT, 1987, p.21). Em textos como o de Foucault (*O que é o autor?*) ou o de Barthes (*A morte do autor*), não se questiona o fato da presença daquele que escreve, nem tão pouco assassinam a individualidade responsável pela atualização das virtualidades presentes na obra. Deleuze também, junto a eles (e a Blanchot, vale acrescentar), escreve em um momento já posterior àquele em que o humanismo foi uma grande influência, colocando o homem como referência, centro de onde partiria a criação, o pensamento, e com isso sobrevalorizando a função do autor. Para Foucault “a noção de autor é uma noção que restringe toda a liberdade da palavra literária, inserindo-a num modelo de aprisionamento” (LEVY, 2011, p.63), tomando como ponto de saída e chegada uma individualidade, sem permitir a fuga por um caminho qualquer que possa surgir do encontro com a obra. Borges nos diz, em outro de seus contos:

---

<sup>38</sup> Em entrevista concedida em 1977, ao repórter Júlio Lerner da TV Cultura, Clarice diz: “Tem um conto meu que eu não compreendo muito bem”. Ela falava do *Ovo e a galinha*.



Dos diversos instrumentos do homem, o mais assombroso é, indubitavelmente, o livro. Os outros são extensões do seu corpo. O microscópio e o telescópio são extensões da vista; o telefone é o prolongamento da voz; seguem-se o arado e a espada, extensões do seu braço. Mas o livro é outra coisa: o livro é uma extensão da memória e da imaginação (BORGES, 2011, p.11).

Ou seja, o livro, para ele, não é uma extensão do indivíduo, como os outros que citou, e se a memória participa na sua formação, logo, ela também não pertence àquele que escreve. É raro, sem dúvida, falar de uma memória que não seja aquela com a qual convivemos e estamos acostumados, que resgata um passado pessoal, trazendo consigo algo de familiar. “Temos, em demasia, o hábito de pensar em termos de ‘presente’” (1999, p.45), alertara Deleuze. Esse é o espaço-tempo onde se posiciona o indivíduo e daí parte o olhar que estabelece o antes e o depois, uma linha atravessando-o, de presentes passados a presentes futuros, como se o presente só passasse quando outro o substitui. À memória, quando nesse tempo se manifesta, só lhe cabe resgatar instantes passados que lhe servem no presente para prever o futuro, relação utilitária, exemplo do modelo da reconhecimento necessário à vida. A memória de que fala Borges é outra. A literatura, ou a arte em geral, dá a ela um novo uso, relacionando-a com um passado que é o início de tudo, o caos imanente onde tudo é ainda só sensação e relação de forças:

A tarefa do escritor é buscar o momento que precede as palavras, a origem da obra, o vazio inicial de onde tudo começa. ‘Como reencontrar, como recuperar em minha fala essa presença anterior que é preciso excluir para falar, para falar dela?’, pergunta Blanchot. A origem é o extremo que a arte pode esperar, e a exigência última da escrita é a de que o escritor retorne sobre ela (LEVY, 2011, p.32-33).

Essa memória traz consigo, então, o caosmos (mencionado no primeiro capítulo), onde o caos é mantido presente, em suas virtualidades, mas algo dele é “preciso excluir para falar”, para atualizá-lo. Sendo assim, “a linguagem literária não se refere a um objeto ausente, pois evoca o objeto em seu esplendor, em sua realidade plena” (LEVY, 2011, p.20). Onde até agora aqui foi dito autor, ou artista, deve-se considerar como exemplos de pensadores, já que todos, não importando a área, lidam com o mundo através de uma percepção expandida, só assim alcançando aquela “realidade plena”, tornando “sensíveis, sonoras [ou visíveis] forças ordinariamente imperceptíveis” (DELEUZE, 2016, p.317). Mas Deleuze esclarece que “um objetivo deste só pode ser atingido se a percepção quebrar com a identidade a que a memória lhe rebita” (DELEUZE, 2016, p.315).

A percepção, atuante nos atos de reconhecimento cotidianos, faz do presente cômodo por reconhecê-lo no passado, tornando a vida possível, a do corpo orgânico, utilitária. Cabe a ela afastar o caos, temido por ser o plano do desconhecido, onde ainda não são identificadas as formas com as quais a consciência trabalha. A percepção, por isso, busca as semelhanças na memória, e mantém a diferença como indesejável. Não será esta a faculdade, pelo menos em seu uso comum, que lidará com o novo que a criação almeja, ainda que essa novidade independa de formas novas. A singularidade da obra pode estar no ordinário, já que a Vida, de que fala Deleuze, “atravessa o vivível e o vivido” (DELEUZE, 2011, p.11), perpassa biografias que podem ser usadas como matéria no processo criativo, mas nunca como tema. Por exemplo, “toda a obra de Proust é feita desse jeito: os amores sucessivos, os ciúmes, os sonos etc., destacam-se tão bem das personagens que eles próprios devêm personagens infinitamente cambiantes, individuações, sem identidade [...]” (DELEUZE, 2016, p.312).

Retomando, é enquanto faculdade da consciência que a percepção apreende o sensível, mas, em seu uso transcendental (abordado no capítulo 1), o insensível é alcançado. Antes, objetos em sua extensão, neste o contato se dá com as intensidades trazidas pela tal memória não pessoal. Para ampliar a percepção (e também a memória) tornando-a ativa na criação, há que livrá-la do domínio da inteligência, “imbuí-la de uma potência exploratória e inventiva para assim torná-la um instrumento do pensamento que, no seu deslimite, ultrapassa o que pode a inteligência” (SOUZA, 2010, p.63), buscando e produzindo a diferença, não a semelhança.

Em *Diferença e Repetição* (1988), Deleuze apresenta as três sínteses do tempo: o hábito, a memória e a repetição enquanto eterno retorno. Com elas ficará mais clara a posição do sujeito, a atividade da memória e como aquilo que ela faz repetir não traz *O Mesmo* para a cena, pois ainda que formas voltem, o movimento eterno é o da diferença. Segundo Nietzsche, nas palavras de Souza, “é preciso uma memória não pessoal para lembrar-nos que nunca vivemos o que agora vivemos. Geralmente, esquecemos isso e acabamos por olhar o presente e o futuro com os olhos do já visto, do ordinário” (SOUZA, 2010, p.86).

Na primeira síntese, o hábito, a atividade não é de um sujeito voluntário, mas, ao contrário, é esta síntese que faz surgir o Eu. “Somos hábitos, nada além de hábitos, o hábito de dizer Eu [Moi]... Talvez não haja resposta mais surpreendente ao problema do Eu” (DELEUZE, 2016, p.387). As repetições do hábito não são conscientes, exercício das faculdades do entendimento. Tudo ocorre passivamente, o presente contraindo o passado e antecipando o futuro.

Ela [a síntese] constitui, desse modo, o presente vivido o presente vivo; e é neste presente que o tempo se desenrola. [...] Constituinte, nem por isso ela é ativa. Não é feita pelo espírito, mas se faz no espírito que contempla,<sup>39</sup> precedendo toda memória e toda reflexão. O tempo é subjetivo, mas é a subjetividade de um sujeito passivo. A síntese passiva, ou contração, é essencialmente assimétrica: vai do passado ao futuro no presente; portanto, do particular ao geral e, assim, orienta a flecha do tempo (DELEUZE, 1988, p.128-129).

Enquanto sujeito do hábito, é reservada à percepção e à memória a tarefa da reconhecimento, trabalho arqueológico de reconhecimento e resgate, como se fosse a lembrança um fóssil da percepção que foi um dia. Mas há ainda outra possibilidade de trabalho com estas faculdades, um trabalho cartográfico<sup>40</sup>, ativo, de construção de novos caminhos, abertura para o futuro com a criação de novos modos de existência, experimentações.

Ainda que Deleuze afirme ser a obra proustiana dedicada ao aprendizado dos signos, é inquestionável o papel da memória como coadjuvante no seu romance. Nesse papel (de importância secundária) que lhe é conferido, é também solicitada a ela uma nova atividade, o uso transcendental das suas capacidades. Mesmo recheando sua obra com dados comprovadamente biográficos, não há nisso o interesse de Proust em recontar ocorridos memoráveis, como se coubesse à memória, no seu uso comum, a maior parte da tarefa na criação. A relação com o tempo é intrínseca quando se trata da memória, mas quando ela é usada na busca daquele tempo perdido<sup>41</sup> toma direções e alcança objetivos diferentes daqueles que vulgarmente lhe imputam. Ela entra em contato com um passado puro, não pessoal. Esse é um ponto importante, já destacado antes por Deleuze, onde o pensamento de Bergson e Proust aproxima-se. Apesar de concepções de tempo bem distintas, ambos “aditem uma espécie de passado puro, um ser em si do passado”<sup>42</sup> (DELEUZE, 1999, p.46).

<sup>39</sup>Essa passagem é útil também para marcar a diferença (antes já explicitada, no capítulo 1, p.36) entre a compreensão de sujeito deleuziana e kantiana.

<sup>40</sup>“Uma concepção cartográfica é muito distinta da concepção arqueológica da psicanálise. Esta última vincula profundamente o inconsciente à memória; é uma concepção memorial, comemorativa ou monumental, que incide sobre pessoas e objetos [...]” (DELEUZE, 2011, p.85). Sobre o modelo cartográfico: “o inconsciente já não lida com pessoas e objetos, mas com trajetos e devires [...] Os mapas não devem ser compreendidos só em extensão, em relação a um espaço constituído por trajetos. Existem também mapas de intensidade, de densidade, que dizem respeito ao que preenche o espaço ao que subtende o trajeto” (idem, p.86-87).

<sup>41</sup>Referência à obra de Proust, *Em busca do tempo perdido*.

<sup>42</sup>“É verdade que, segundo Proust, este ser em si pode ser vivido, experimentado a favor de uma coincidência entre dois instantes do tempo. Mas, de acordo com Bergson, a lembrança pura ou o passado puro não são do domínio do vivido: mesmo na *paramnésia* vivemos tão-somente uma imagem-lembrança” (DELEUZE, 1999, p.46).

Colocamo-nos inicialmente, diz Bergson, no passado em geral: o que ele assim descreve é o salto na ontologia. Saltamos realmente no ser, no ser em si, no ser em si do passado. Trata-se de sair da psicologia; trata-se de uma Memória imemorial ou ontológica. É somente em seguida, uma vez dado o salto, que a lembrança vai ganhar pouco a pouco uma existência psicológica: de virtual ela passa ao estado atual (DELEUZE, 1999, p.44).

Criativamente, a memória lidará com a ontologia do tempo, um passado não orgânico, tempo das intensidades e devires. Nele está a possibilidade dos vários presentes individuais:

na segunda síntese do tempo apresenta-se uma diferença em relação à anterior, não é mais o passado e o futuro que aparecem como dimensões do presente, mas é o presente e o futuro que aparecem contidos no passado, na memória-tempo enquanto multiplicidade [...] (HUR, 2013, p.183).

A percepção apreende o exterior, dele forma uma imagem, e nela haverá sempre menos do que há no objeto, pois funciona seletivamente, completamente voltada à vida utilitária. No entanto, não se deve inferir disso que há entre a lembrança e a percepção apenas uma diferença de grau, pois elas diferem de natureza. “A lembrança aparece duplicando a cada instante a percepção, nascendo com ela, desenvolvendo-se ao mesmo tempo que ela, sobrevivendo a ela, precisamente porque é de outra natureza” (BERGSON, 2006b, p.52). A lembrança não é posterior à percepção, elas aparecem juntas, assim como o passado não pode ser o futuro do presente, já que este necessita daquele para passar. O passado só é possível se constituído ao mesmo tempo do presente que ele foi: “Se o passado esperasse um novo presente para constituir-se como passado, jamais o antigo presente passaria nem o novo chegaria” (DELEUZE, 1988, p.144). Lembrança e percepção, passado e presente coexistindo, matéria e memória nas palavras de Bergson, sendo esta última heterogênea, multiplicidade pura na relação que mantém com as virtualidades do passado ontológico.

A busca do tempo perdido proustiano não é um esforço daquela memória considerada como imagem do tempo que conserva o passado, e que cabe ao autor resgatar apenas. Uma busca pelo que se perdeu não pode estar em um passado que se acredita ter sido, ao contrário de um presente que crê-se ter. Nos explica Deleuze, em *Bergsonismo*, que diferente do que se pensa, o passado é, e só ele pode ser, enquanto do presente “é preciso dizer, a cada instante, que ele ‘era’” (DELEUZE, 1999, p.42). Ou seja, o que era (passado) ainda é, mas o que é (presente) vai deixar de ser. O presente

não é, mas age. Seu elemento próprio não é o ser, mas o ativo ou o útil. Do passado, ao contrário, é preciso dizer que ele deixou de agir ou de ser-útil. Mas ele não deixou de ser. Inútil e inativo, impassível, ele *É*, no sentido pleno da palavra: ele se confunde com o ser em si (DELEUZE, 1999, p.42).

Com a diferença de natureza entre passado e presente esclarecida, na teoria bergsoniana, só cabe dizer que a lembrança “ela própria conserva a si mesma [...]” (DELEUZE, 1999, p.64), já que enquanto imagem do passado puro, não individual, não pode surgir de um esforço consciente, e não está guardada como objeto em um espaço, no cérebro, como costumam presumir.

Mas se o cérebro não pode servir à semelhante uso, em que depósito iremos alojar as imagens acumuladas? [...] admitamos por um instante que o passado sobreviva no estado de lembrança armazenada no cérebro. Será preciso então que o cérebro, para conservar a lembrança, conserve pelo menos a si mesmo. Mas este cérebro, enquanto imagem estendida no espaço, nunca ocupa mais que o momento presente [...] (BERGSON, 1999, p.174).

A lembrança pura “não tem qualquer existência psicológica. Eis porque ela é dita *virtual*, inativa e inconsciente” (DELEUZE, 1999, p.42). A atividade inconsciente da memória, da qual fala Bergson, não é uma atividade psicológica fora da consciência. Pertence apenas ao presente a existência psicológica. O tempo passado de que trata a obra de Proust não é aquele particular, pretérito comparado ao presente do autor, mas, percebido ali onde está, é ‘um’ passado que torna possível vários presentes particulares, a ontologia do tempo. Quanto às lembranças usadas pelo escritor, “fomos buscá-la ali onde ela está, no Ser impassível, e damos-lhe pouco a pouco uma encarnação, uma ‘psicologização’” (DELEUZE, 1999, p.44). O passado é, mas esse seu ser está em devir, “o ser é o ser do devir enquanto tal.” (DELEUZE, 1976, p.19). O uso transcendental dessa faculdade, a memória, é o que possibilita lidar com o tempo enquanto devir, não como instantes consecutivos, o que a torna imprescindível na criação.

“O virtual é a lembrança pura, e a lembrança pura é a diferença” (Deleuze, 1999, p.113). Em uma passagem de *Proust e os signos*, em que Deleuze menciona o episódio do famoso romance proustiano, quando o protagonista, ao comer a *madeleine*, faz ressurgir Combray, fica clara a diferença como aquilo que se repete no uso da memória:

Com essa invocação, Combray ressurgiu de forma absolutamente nova. Não surge como esteve presente; surge como passado, mas esse passado não é mais relativo ao presente que ele foi, não é mais relativo ao presente em relação ao qual é agora passado. Não mais a Combray da percepção, nem tampouco a da memória voluntária; Combray aparece como não podia ter sido vivida: não em realidade, mas em sua verdade; não em suas relações exteriores e contingentes, mas em sua diferença interiorizada, em sua essência. Combray surge em um passado puro, coexistindo com os dois presentes, mas fora de seu alcance, fora do alcance da memória voluntária atual e da percepção consciente antiga: ‘Um pouco de tempo em estado puro’. Não mais uma simples semelhança entre o presente e o passado, entre

um presente que é atual e um passado que foi presente; nem mesmo uma identidade dos dois momentos; é muito mais o *ser-em-si* do *passado*, mais profundo que todo o passado que fora, que todo o presente que foi. ‘Um pouco de tempo em estado puro’, isto é, a essência localizada do tempo (DELEUZE, 2003, p.57).

Ou seja, a memória (que nos interessa aqui) faz sim um movimento de retorno a um passado, mas a um passado puro, de onde só pode ser retirada a diferença. A memória só é criativa quando repete não um presente passado, mas traz consigo a diferença ao presente atual. Memória que não reproduz, mas produz, não restitui, mas é responsável pela experimentação, memória que gera futuro, que inventa novos modos de existência.

Nas suas sínteses do tempo [de Deleuze] tudo é repetição, no caso do hábito, repetição de instantes e elementos associados, no caso da memória, repetição de um todo de planos de temporalidades virtuais coexistentes. E na terceira síntese há a repetição do futuro como eterno retorno (HUR, 2013, p.186).

Na terceira síntese, por sua vez, o presente e o passado aparecem como dimensões do futuro, sendo aquele, agente, e este, condição para a repetição que opera. Recapitulando: na primeira síntese era o presente a se destacar enquanto “fundação passiva da qual dependia o passado e o futuro” (DELEUZE, 1988, p.160). Na segunda (foco deste capítulo), a constituição do tempo está em um passado puro que é “a síntese do tempo inteiro, de que o presente e o futuro são apenas dimensões” (DELEUZE, 1988, p.145). Já a terceira síntese, terá o presente como ator, “um autor, um agente destinado a apagar-se; e o passado é apenas condição operando por falta” (DELEUZE, 1988, p.160). Ainda que estejam, na primeira e na segunda, a fundação e o fundamento, ainda que nelas a repetição já atue, é na terceira síntese que se desenrola “o objetivo final do tempo” (DELEUZE, 1988, p.161), é nela que se afirmará a possibilidade da criação “com a condição de repetir uma vez do modo que constitui o passado e outra vez no presente da metamorfose” (DELEUZE, 1988, p.158). Ou seja, a memória pode estar presente na criação (em seu uso transcendental) quando a serviço dessa “repetição do futuro como eterno retorno”<sup>43</sup> que trará ao presente a diferença. “O presente, o passado e o futuro se revelam como Repetição através das três sínteses, mas de modos muito diferentes. O presente é o repetidor, o passado é a repetição, mas o futuro é o repetido” (DELEUZE, 1988, p.160-161).

---

<sup>43</sup>Sobre esse movimento do eterno retorno, dedicaremos mais tempo no sexto capítulo (‘A diferença na repetição’), enfatizando apenas os aspectos que interessarem à questão da impessoalidade no estilo.

Na expressão ‘eterno retorno’, fazemos um contra-senso quando compreendemos retorno do mesmo. [...] Não é o um que retorna, mas o próprio retornar é o um afirmado do diverso ou do múltiplo. Em outros termos, a identidade no eterno retorno não designa a natureza do que retorna, mas, ao contrário, o fato de retornar para o que difere. Por isso o eterno retorno deve ser pensado como uma síntese: síntese do tempo e de suas dimensões, síntese do diverso e de sua reprodução, síntese do devir e do ser afirmado do devir, síntese da dupla afirmação (DELEUZE, 1976, p.40).

“A *recherche* é voltada para o futuro, não para o passado” (DELEUZE, 2003, p.4), uma busca não do que foi, o presente que passou, individual, mas por aquele que é, *um* passado que se prolonga no futuro. ‘Um’, como aquele artigo indefinido que se referia também à Vida imanente. Memória enquanto pensamento faz lhe anteceder o esquecimento, esquecimento do vivido, dando abertura às potências daquele plano impessoal. Ou seja, o início da criação está no esquecimento.

### 3.1 O ESQUECER DE UM DEVIR-CRIANÇA

“Não tenho lembranças porque a memória é uma faculdade que deve afastar o passado em vez de acioná-lo. É preciso muita memória para rejeitar o passado, porque não é um arquivo”.<sup>44</sup> Por mais paradoxal que aparente ser essa memória solicitada por Deleuze, ela rejeita o passado pessoal, fazendo do esquecimento a primeira tarefa a ser cumprida em sua atividade. Se escutamos intelectuais discursando, enumerando datas e acontecimentos, e o que mais tenham em sua prodigiosa memória, fica difícil acreditar no esquecer como qualidade desejada dessa faculdade. Mas como diz Deleuze (na entrevista que dá a Claire Parnet), essa que ajuda na atribuição da qualidade de culto, a quem dela faz uso, é uma memória longa, arborizada, genealógica, que finca raiz e busca familiaridades, acúmulo de informações. É comum dizer disso conhecimento, mas também fica claro ser, na verdade, um reconhecimento, um lembrar e reproduzir. Pensar, ao contrário, pelo menos segundo essa nova imagem do pensamento de onde parte Deleuze, busca novas experimentações, e nessa proposta participa uma memória curta, que não procura parentesco com o passado, lhe cabendo o movimento no rizoma, sem seguir ramos até o fruto, mas crescendo ao acaso dos encontros.

---

<sup>44</sup>Deleuze em entrevista concedida e filmada entre os anos de 1988-1989. Intitulada *O Abecedário de Gilles Deleuze*, no Brasil foi divulgada pela TV Escola.

Escreve-se com a memória curta, logo, com idéias curtas, mesmo que se leia e releia com a longa memória dos longos conceitos. A memória curta compreende o esquecimento como processo; ela não se confunde com o instante, mas com o rizoma coletivo, temporal e nervoso (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p.35).

Oposto à árvore, o rizoma não é objeto de reprodução: nem reprodução externa como árvore-imagem, nem reprodução interna como a estrutura-árvore. O rizoma é uma antigenealogia.<sup>45</sup> É uma memória curta ou uma antimemória (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p.43).

Nietzsche já antes havia acentuado as particularidades do esquecimento e da memória, tratados por ele como faculdades distintas<sup>46</sup>, sendo a primeira ativa e positiva, caracterizando o indivíduo criador, enquanto a última está presente no ressentido, conservador. Apesar das congruências entre o pensamento do filósofo alemão e Deleuze, nesse aspecto é importante esclarecer que aquele, ao tratar da memória negativamente, está mirando uma memória que paralisa, moralizante, que limita devires. Isso não significa que um novo uso não possa fazer dessa faculdade partícipe na criação, trazendo com ela ainda uma tradição, no entanto transfigurada, acrescida das vantagens do esquecimento. “Só podemos destruir sendo criadores” (NIETZSCHE, 1999, §58). O esquecer é necessário para sair do modelo da consciência e assumir o da singularidade, ou seja, abandonar o individual, pessoal e valorizar o impessoal criativo.

Trata-se, assim, de um esquecimento ativo, que favorece as experimentações. “O esquecimento não é a falta de memória, não é a não-memória, não é o menos-memória. O esquecimento é como uma memória da vontade” (LINS, 2000, p.51). Nietzsche, sobre a capacidade de esquecer, nos diz ainda ser ela uma força que, na relação com outras, se

---

<sup>45</sup>É importante esclarecer algo que, na sequência do texto, poderá causar suspeitas quanto à escolha das intercessões. Genealogia, em sua definição compartilhada em dicionários, é a disciplina que estuda a origem, a evolução. Quando Deleuze e Guattari falam de uma antigenealogia, se referindo ao movimento rizomático do pensamento, eles querem com isso reforçar algo que se dá em processo, sem a preocupação com inícios e fins. No parágrafo seguinte, citamos Nietzsche e sua obra ‘Genealogia da moral’, e vamos aqui ratificar a coerência. Quando o filósofo alemão sugere tal método, ele reforça que a ‘sua’ genealogia é um procedimento crítico, com ela não chegará a uma gênese da moral enquanto ponto de partida fixo, e sim lhe permitirá analisar as condições em que os valores surgiram. Foucault esclarece: “Fazer a genealogia dos valores, da moral, do ascetismo, do conhecimento, não será, portanto, partir em busca de sua ‘origem’ [...] será, ao contrário, se demorar nas meticulosidades e nos acasos dos começos [...]”. O genealogista precisa da história para conjurar a quimera da origem [...]” (FOUCAULT, 1989, p. 19). ‘Os acasos dos começos’ e a ‘quimera da origem’ indicam que a Nietzsche não interessa uma história dos valores, o seu problema é o da criação deles.

<sup>46</sup>Esse assunto é recorrente em sua obra, mas apenas para citar algumas onde esse tema aparece: *A Genealogia da moral, Assim falou Zaratustra e Considerações extemporâneas*. Sugestão: *Memória, esquecimento e criação em Nietzsche*, de Nelson José Batista da Silva. Disponível em: <http://www.memoriasocial.pro.br/documentos/Disserta%C3%A7%C3%B5es/Diss303.pdf>



manifesta ativamente, “uma força de saúde forte” (NIETZSCHE, 1998, II, §1). Ou seja, não é uma patologia da memória, como se equivoca a psicologia: “o erro da psicologia foi o de tratar o esquecimento como uma determinação negativa, de não descobrir seu caráter ativo e positivo” (DELEUZE, 1976, p.94). Nem tão pouco é ele resultado de um comodismo, falta de esforço em tentar lembrar: “Esquecer não é uma simples força inercial, como creem os superficiais, mas uma força inibidora ativa, positiva no mais rigoroso sentido” (NIETZSCHE, 1998, II, §1).

O pensamento enquanto memória não pode apenas reproduzir o possível (possibilidade garantida na recordação do passado), pois assim não haverá criação. O ato de pensar leva a um processo de diferenciação, ou atualização de virtualidades. O pensador trabalha com suas impossibilidades, que são reais, em um devir-criança que joga no tempo do *Aion*. Esse devir tem o esquecer como prática vantajosa que o libera do passado e do moralismo limitador, e compreende a vida como um processo constante de transformação. Um devir não consciente, mas intenso, de forças e não de saberes.

Neste mundo, só o jogo do artista e da criança tem um vir à existência e um perecer, um construir e um destruir sem qualquer imputação moral em inocência eternamente igual. E, assim como brincam o artista e a criança, assim brinca também o fogo eternamente ativo, constrói e destrói com inocência – e esse jogo joga-o o Eão [Aiôn] consigo mesmo (NIETZSCHE, 1995, p.49-50).

Artista e criança com a mesma qualidade, o que não faz de toda criança um artista. Os dois experimentam um devir que independe daquilo que exige a consciência, com uma percepção que busca o novo. “A arte também atinge esse estado celestial que já nada guarda de pessoal nem de racional. À sua maneira, a arte diz o que dizem as crianças. Ela é feita de trajetos e devires, por isso faz mapas, extensivos e intensivos” (DELEUZE, 2011, p.88). A criança experimenta, por excelência, um devir estético, já que o seu jogar é responsável pela criação do seu próprio mundo, afirmando a vida nessa força transfiguradora. “O mundo que tem algum interesse para o ser humano, fomos nós que criamos” (NIETZSCHE, 1999, §301). Da mesma forma, não significa que o artista precise imitar a criança. Ele, inclusive, pode devir o que quiser, um cavalo, como o exemplo dado por Deleuze e Guattari, e no entanto, “ninguém imita o cavalo, assim como não se imita tal cavalo mas tornamo-nos um cavalo atingindo uma zona de vizinhança em que já não podemos distinguir-nos daquilo que nos tornamos” (DELEUZE, 2011, p.88).

Ou seja, a criança não é a etapa inicial, mas também é um erro concluir que seja o fim, objetivo final. Não é o ápice de um desenvolvimento, mas o próprio movimento, sempre

aberrante, de todo o processo. É a afirmação do devir, do vir-a-ser impessoal, já que não é uma criança, sujeito ativo, mas uma força criativa que leva a uma percepção desbravadora, não mais reconhedora. É um devir que resulta do esquecimento, olvidar para continuar criando: “Reaprender a errar a língua é redescobrir a poesia como fonte de inaugurações para a própria vida” (SOUZA, 2010, p.119). O devir-criança é a verdadeira *insustentável leveza do ser*<sup>47</sup> que, leve em sua inocência, carrega consigo o peso da responsabilidade de uma vida potente. Inocência aqui como falta de conhecimento, aqueles saberes acumulativos que enquadram a visão, tornam a percepção seletiva no que lhe é útil. Por isso, apesar de leve em sua ingenuidade será ela responsável pela criação do seu próprio mundo. É de uma responsabilidade ética que estamos falando, e não moral. "A maturidade do homem consiste em haver reencontrado a seriedade que tinha no jogo quando era criança" (NIETZSCHE, 2002, aforismo 94). Entendendo que a moral pertence ao homem, à comodidade da sua humanidade, para assumir uma atitude criativa desumanizar-se pode ser a chave.

---

<sup>47</sup>Título da obra do escritor tcheco Milan Kundera.

#### 4 DESUMANIZAÇÃO FRENTE AO ESPELHO: CRIAÇÃO DE UM CORPO SEM ÓRGÃOS

Nada é impossível de mudar  
 Desconfiai do mais trivial, na aparência singelo.  
 E examinai, sobretudo, o que parece habitual.  
 Suplicamos expressamente:  
 não aceiteis o que é de hábito como coisa natural [...]  
 Nada deve parecer natural,  
 nada deve parecer impossível de mudar.

Bertolt Brecht

Desumanizar-se: tarefa difícil desempenhada com a ajuda daquele esquecimento ativo, antes aqui mencionado. O resultado não será o desumano, como coloquialmente o veem, qualidade pejorativa atribuída ao prefixo “des”, como se fosse ele sinônimo de anti-humano, oposto ao humano. Essa partícula que precede a palavra, aqui, não reverte o conceito que a sucede, nem tão pouco o subtrai, ao contrário, acrescenta, indicando um movimento de perversão, ou seja, não se limita a destruir ou esquecer simplesmente, mas aponta imediatamente um criar. Manoel de Barros deixa clara essa função:

Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao Pente funções de  
 não pentear.  
 Até que ele fique à disposição de ser begônia.  
 Ou gravanha (BARROS, 2009, p.11).

Falamos perversão porque, mais uma vez, não é simplesmente *des*-cobrir, deixar à mostra outra faceta do pente: “a descoberta incide sobre o que já existe, atualmente ou virtualmente; portanto, cedo ou tarde ela seguramente vem. A invenção dá o ser ao que não era, podendo nunca ter vindo” (DELEUZE, 1999, p.9).<sup>48</sup> É um criar que não parte do nada,

---

<sup>48</sup>A fenomenologia seria aquela que, diante do fenômeno, sua pretensão é exatamente essa que dissemos não bastar aos interesses de Deleuze. Ela acredita que, através de um método de redução, pela intencionalidade da consciência, se chegaria à essência do fenômeno. Como se, frente ao fenômeno, bastasse desvelá-lo, pois “tudo aquilo que se manifesta pode ser *de direito* conhecido” (SOUZA, 2017, p.129). É uma noção de pensamento que se limita ao conhecer, ou melhor, ao reconhecer, pois descobrir “incide sobre o que já existe”. Aproveitamos para mencionar outras das principais críticas que Deleuze direciona a fenomenologia: “A intencionalidade da consciência atesta aquilo que Deleuze denomina de boa vontade do pensador” (SOUZA, 2017, p.128). Ou seja, Husserl, entre seus expoentes, não rompe com a imagem ortodoxa do pensamento. “Deleuze nota em Husserl a mesma impotência que em Kant: ‘a impotência de romper com a forma do senso comum’, que se deve à manutenção ‘de um sujeito transcendental que conserva a forma da pessoa, da consciência pessoal e da identidade subjetiva, e que se contenta em decalcar o transcendental sobre os caracteres do empírico’. Assim como Kant inferia as sínteses transcendentais a partir das sínteses psicológicas correspondentes, Husserl infere o ver originário e transcendental a partir da visão perceptiva (MARTINEZ *apud* SOUZA, 2017, p.129-130).

mas inventa o novo mesmo que em formas antigas. Da mesma maneira, para desumanizar-se não é uma exigência a eliminação do corpo, basta deixar de privilegiar o organismo, ali onde os órgãos desempenham funções já determinadas. Por exemplo, se cabe à percepção o reconhecimento do sensível, e assim o faz a partir da semelhança, ela age a favor do organismo, cumpre sua função imprescindível à subsistência. Mas está na desumanização do olhar a possibilidade da sua ampliação, através de um processo de deseducação, deixando de buscar o conhecido e então logrando construir sua própria cartilha. Experiência de um devir criança que ainda não reconhece nada e, por isso, desbrava o mundo, coloca tudo na boca, como se, sem saber ainda que ela serve a falar, lhe atribui tarefas do olhar, ou função háptica ao olho,

quando a visão adquire a função de tocar. [...] Deleuze está indicando – depois de Riegl, Worringer e Maldiney – que se trata de um tipo de olhar que toca, tem uma proximidade imediata, elimina a distância, fazendo com que o artista pinte ‘com os olhos, mas apenas na medida em que toca com os olhos’ (MACHADO, 2009, p.242).

Uma inocente revolta contra o organismo. E observe, não é apenas um artifício de figura de linguagem (sinestesia), é realmente fazer do corpo espaço da interação de forças, sem regras que limitam, deixando-o aberto ao caos (criativo), antes rejeitado pela consciência.

É um novo corpo construído, mas nunca terminado, que compartilha com o organismo uma realidade em sua dimensão atual e nas virtualidades que aquele traz. É um corpo sem órgãos, “aspecto ou a dimensão virtual do corpo” (MACHADO, 2009, p.233), responsável pelas experimentações daquele devir-criança. Sendo o devir sempre um movimento de desterritorialização, e por isso nunca podendo ser confundido com uma imitação ou identificação, quanto ao CsO<sup>49</sup>,

se ele está ligado à infância, não o está no sentido de uma regressão do adulto à criança [...] O CsO é bloco de infância, devir, o contrário da recordação de infância. [...] ele é a estrita contemporaneidade do adulto, da criança e do adulto, seu mapa de densidades e intensidades comparadas, e todas as variações sobre este mapa (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.27-28).

Ainda assim, fica a pergunta: que corpo é esse que permanece frente ao espelho, sem as funções orgânicas com as quais está habituado? Ainda atende por *corpo*, mas não mais um nome que designa aquilo que está refletido, um nome dado àquela representação já bem conhecida em toda sua fisiologia. O corpo/matéria é o mesmo, e por ele segue o contato com

---

<sup>49</sup>Abreviação para “corpo sem órgãos” utilizada daqui pra frente.

o mundo. Não se abandona o corpo orgânico para atingir o corpo sem órgãos sugerido por Deleuze e Guattari (e antes por Artaud).<sup>50</sup> O primeiro é condição da nossa existência, mas o segundo é o que lida com as experiências. Este que nos interessa, não mais em sua extensão, mas na sua intensidade:

O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau — grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.13).

Extensão e intensidade, termos que enfatizam a diferença entre duas imagens do pensamento: uma clássica, onde o corpo é desqualificado como obstáculo ao pensamento, e uma nova imagem, ou melhor dizendo, um pensamento sem imagem voltado à prática do corpo sem órgãos, atento às forças que o atingem.

Percebemos pouco a pouco que o CsO não é de modo algum o contrário dos órgãos. Seus inimigos não são os órgãos. O inimigo é o organismo. O CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo. É verdade que Artaud desenvolve sua luta contra os órgãos, mas, ao mesmo tempo, contra o organismo que ele tem: *O corpo é o corpo. Ele é sozinho. E não tem necessidade de órgãos. O corpo nunca é um organismo. Os organismos são os inimigos do corpo* (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.21).

A tradição, na acusação que dirige ao corpo, justifica o seu desprezo por ele não ser capaz de dizer a verdade em sua imutabilidade, já que não é ele também imutável, sendo de sua condição deteriorar-se. Mas se não há mais a crença na verdade (e não houve equívoco aqui ao dizer crença, algo no qual se acredita a partir de premissas), o corpo pôde então resgatar sua estima e, com Espinosa, por fim, levanta-se a questão: “O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo [...] a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo [...] pode ou não pode fazer” (SPINOZA, 2011, EIII, P2, escólio). Com essa provocação sua proposta era de instituir o corpo como modelo. Filosofias da criação, como a de Deleuze, fizeram dele aliado do pensamento, não mais um corpo preocupado em conservar-se, mas um que se renova constantemente a cada nova experimentação, um corpo histórico, sem centro e sem utilidade. Ele se torna responsável pela criação, pois é nele que ocorre a experiência do pensamento. É um corpo construído para si, não “uma noção, um

---

<sup>50</sup>“No dia 28 de novembro de 1947, Artaud declara guerra aos órgãos: Para acabar com o juízo de Deus, ‘porque atem-me se quiserem, mas nada há de mais inútil do que um órgão’. É uma experimentação não somente radiofônica, mas biológica, política, atraindo sobre si censura e repressão” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.10).

conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas" (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.9) que levam aos múltiplos encontros. Caracterizado por sua capacidade de afetar e ser afetado, ele abre o horizonte a novas formas de existência. Por isso, em *Mil Platôs*, a hipótese é posta: "o grande livro sobre o CsO não seria a Ética?" (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.14). Nele não se discute a ideia do Bem ou do Mal, sendo bom ou mau adjetivos melhor empregados ao tratar daquilo que se conjuga com o corpo, potencializando-o ou enfraquecendo-o, não podendo haver universalização, já que as qualidades são dadas às relações, e não aos termos envolvidos. A Ética é, assim, "uma tipologia dos modos de existência imanentes, substitui a Moral a qual relaciona sempre a existência a valores transcendentais" (DELEUZE, 2002a, p.29). Não se deve concluir da proposta espinosista uma

desvalorização do pensamento em relação à extensão, porém, o que é muito mais importante uma desvalorização da consciência em relação ao pensamento: uma descoberta do inconsciente e de um *inconsciente do pensamento* não menos profundo que o *desconhecido do corpo* (DELEUZE, 2002a, p.25).

O CsO reúne essas descobertas e, no exercício de dessubjetivação que experimenta, permite que o corpo se reaproxime daquilo que pode, pois, tirando a consciência do seu habitual reinado, o abre ao caos originário onde "não há mais formas, mas apenas relações de velocidade entre partículas ínfimas de uma matéria não formada. Não há mais sujeito, mas apenas estados afetivos individuantes da força anônima" (DELEUZE, 2002a, p.133).

O que tenta a consciência a todo custo é analisar o caos quando deparada com ele, organizá-lo em terapia, e com isso despotencializá-lo. Analisar significa examinar cada parte de um todo para conhecer-lhe a natureza<sup>51</sup>. Ou seja, parte-se do princípio que existe um todo já definido a ser examinado. "Onde a psicanálise diz: pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso corpo sem órgãos, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu" (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.11).

No corpo sem órgãos, diferente do que possa sugerir, não é um eco no vazio que se escuta, não é um enfraquecimento do corpo, fragilidade do oco, ao contrário, é o momento de maior plenitude, potência, que transborda em criações. "Este corpo percorrido por ondas, por fluxos é um corpo em que circulam intensidades. O corpo sem órgãos não tem propriamente órgãos, mas limiares ou níveis; é um corpo afetivo [...]; é um corpo pleno, e não vazio, percorrido por fluxos de intensidades" (MACHADO, 2009, p.233). Neste, apenas uma

---

<sup>51</sup>Definição in.: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Mini Dicionário da língua portuguesa. 3. ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

esquizoanálise seria possível. Esquizo porque não será um eu a ser analisado, o fruto de uma árvore onde o papai-mamãe fincaram raízes, e, somados a Édipo, formam a trindade que garante o todo do elenco de uma peça com início, meio e fim já conhecidos. Na proposta de Deleuze e Guattari é dada a possibilidade de discutir a heterogenética do eu, considerar a multiplicidade que o perpassa, criticando a velha noção identitária e causalista do sujeito, que o vê como possuidor de uma essência, nunca podendo ser gengibre (rizomático) numa macieira, já que só interessa a colheita da fruta vermelha à psicanálise (fruta que inclusive lembra também aquele antigo testamento de uma moral que ainda sobrevive).

Eis que voltamos à questão da esquizoanálise! Não se trata, como podemos perceber, de uma nova receita psicológica ou psicossociológica, mas de uma prática micropolítica que só tomará sentido em relação a um gigantesco rizoma de revoluções moleculares, proliferando a partir de uma multidão de devires mutantes: devir mulher, devir criança, devir velho, devir animal, planta, cosmos, devir invisível... – tantas maneiras de inventar, de ‘maquinar’ novas sensibilidades, novas inteligências da existência, uma nova doçura (GUATTARI, 1981, p.139).

Nas revoluções moleculares, que menciona Guattari, atuam as minorias rebelando-se contra a maioria que estratifica, regula e classifica. Ou seja, um devir molecular é sempre coletivo, impessoal, contra subjetividades já formadas. Inconsciente molecular que se impõe à consciência molar, fazendo fluir devires variados. Está no *devir* a chave para compreensão da diferença entre esses regimes, por assim dizer funcionamentos: molares (já estabelecidos, estereotipados) e moleculares. A diferença não é quantitativa ou de tamanho. Como visto antes, a minoria não se refere à parte menos numerosa e sim a um devir minoritário. Considerando que o “devir jamais é devir majoritário, que ser majoritário nunca resulta de um devir” (MACHADO, 2009 p.213), ao contrário, institui modelos de identidade, ao falarmos devir é de movimentos moleculares que estamos tratando: “... o molecular diz respeito às intensidades, aquém ou além das formas” (MACHADO, 2009, p.215). São estes que impulsionam o pensamento, ratificando a exigência da impessoalidade na criação, pois na desterritorialização que praticam, no abandono do território já conquistado da consciência, “há sempre traição, isso significa trair as potências fixas, as significações dominantes, a ordem estabelecida – o que exige ser criador” (MACHADO, 2009, p.214).

Em resposta a seu severo crítico, Deleuze tentou esclarecê-lo do erro que cometia ao lhe acusar de estar a reboque, poupando seus esforços, se aproveitando das experimentações dos outros bichas, drogados, alcoólatras, masoquistas, loucos..., etc (DELEUZE, 1992, p.20). Mais uma vez: o CsO é criado e não é necessário arriscar o corpo orgânico nessa criação. A

experimentação desses devires é de ordem molecular, das intensidades, dos fluxos que lhes percorrem. Deleuze os atravessa transversalmente, escapando da identidade drogada ou homossexual, mas sabendo se aproveitar das potências dessas experiências.

O problema não é ser isto ou aquilo no homem, mas antes o de um devir inumano [...] desfazer a organização humana do corpo, atravessar tal ou qual zona de intensidade do corpo, cada um descobrindo as suas próprias zonas, e os grupos, as populações, as espécies que o habitam (DELEUZE, 1992, p.21).

Nos divãs que decoram consultórios por aí a fora, alguém se acomoda para, em terapia, encontrar interpretações daquilo que passa em sua vida. Ao fim, a resposta a qual geralmente se chega é a de uma estrutura ou complexo onde aquela personalidade se encaixa. A crítica direcionada à psicanálise é por ela acreditar na análise de um sujeito, de um inconsciente determinado por elementos transcendentais, cabendo ao psicanalista a identificação apenas. Seria um inconsciente visto ainda como um nível da consciência. No entanto, a proposta de Deleuze e Guattari com a esquizoanálise é “arrancar a consciência do sujeito para fazer dela um meio de exploração, arrancar o inconsciente da significância e da interpretação para fazer dele uma verdadeira produção [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.22). Caberia ao esquizoanalista perguntas como *para que serve?*, e não *o que significa?*. A busca não é por uma personalidade, e sim, considerando o seu devir, questionar o que pode vir a ser, ou seja, como intensificar-se, potencializar-se com aquilo que o afeta. “O esquizoanalista não é um intérprete, ainda menos um diretor de teatro, ele é um mecânico, micromecânico” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.448-449), de um inconsciente usina, produtivo. Ele se interessa e pergunta pelas máquinas desejanças dessa fábrica inconsciente. Somos máquinas a trabalhar com outras máquinas, sempre renovando as conexões. Se algo atravança o funcionamento dessas máquinas, a responsabilidade deve ser inteiramente atribuída à representação que impede o fluxo do desejo que as percorrem. “As máquinas desejanças constituem a vida não-edipiana do inconsciente” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.513). Está mais evidente no *Anti-édipo*, escrito em parceria com Guattari, a crítica que eles dirigem à psicanálise. Com essa obra eles buscavam aliados contra o inconsciente representativo-simbólico divulgado e incentivado pela psicanálise, e lá propuseram novas possibilidades a ele, livrando-o daquele triângulo que limitava suas produções, excluindo o modelo neurótico edipiano a favor do esquizofrênico, que na verdade não é um modelo, já que ele não se deixa capturar. Seu devir molecular não descreve uma subjetividade, não a representa naquele teatro neurótico, mas a constitui, a produz. Essa esquizofrenia (não patológica) devolve ao inconsciente sua potência, por isso, diz Foucault: “Eu diria que O anti-



Édipo (possam seus autores me perdoar) é um livro de ética, o primeiro livro de ética que se escreveu na França desde muito tempo [...]” (FOUCAULT, 1993, p.199).

É por isso que esquizoanálise deve [...] empenhar-se com todas as suas forças nas destruições necessárias. Destruir crenças e representações, cenas de teatro. E para levar a cabo essa tarefa, não há atividade malevolente que baste. Explodir Édipo e a castração, intervir brutalmente toda vez que um sujeito entoe o canto do mito ou os versos da tragédia, reconduzi-lo sempre à fábrica (DELEUZE;GUATTARI, 2010, p.414).

O inconsciente esquizofrênico não despreza nem foge do caos. Suas máquinas desejanter não podem ser representadas, e ao desejo que as alimenta não se pode atribuir um objeto, pois sempre será em um conjunto que se deseja: se deseja isso e aquilo e aquilo outro, é assim que ele funciona. “Não há desejo que não corra para um agenciamento. O desejo sempre foi, para mim, se procuro o termo abstrato que corresponde a desejo, diria: é construtivismo. Desejar é construir um agenciamento, construir um conjunto [...]”.<sup>52</sup> É o agenciamento contínuo o movimento do desejo, um devir constante que o caracteriza, por isso, representá-lo, interpretá-lo, o mataria. Sua multiplicidade só pode ser experimentada. “O que define precisamente as máquinas desejanter é o seu poder de conexão ao infinito, em todos os sentidos e em todas as direções” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.514).

Esse inconsciente maquínico é desejanter, e “quando se deseja se está já, queira-se ou não, no CsO, está-se nele e é ele que se deseja” (GIL, 2008, p.183). A ausência de órgãos não é um vazio, ao contrário, há nele sempre um transbordamento, uma abundância de desejos que o ocupam, ou melhor, o atravessam, sempre o preenchendo. Se esse CsO está sempre em construção, como já dissemos antes, nunca se deixa de desejar: “É portanto infinito, e nunca deixaria de criar agenciamentos se não encontrasse outras forças exteriores que o detêm, cortam o seu fluxo e o quebram” (GIL, 2008, p.182). Nietzsche também já identificara o desempenho reativo de forças que separam as ativas daquilo que podem. Nestas forças que compõe um corpo, se manifesta uma *vontade de poder*. Assim como o desejo, descrito por Deleuze e Guattari, elas buscam se afirmar, se expandir. Essa vontade não é aquela voluntária, desempenhada por uma consciência. Da mesma maneira, no campo de ação das máquinas desejanter, não é essa vontade a comandar seus movimentos, e sim os desejos. Prolongando a linha do rizoma que leva à variadas intercessões, o *conatus* de Espinosa é também uma força afirmativa. Acreditamos poder dizer, sem receios, que o desejo é uma força ativa, uma paixão

---

<sup>52</sup>Deleuze em entrevista concedida e filmada entre os anos de 1988-1989. Intitulada *O Abecedário de Gilles Deleuze*, no Brasil foi divulgada pela TV Escola.

alegre (se o vocabulário usado fosse dos outros dois filósofos, respectivamente), e está em um devir molecular que produz o inconsciente além de permitir que ele seja produtivo.

Para Freud que, na visão dos filósofos esquizos do Anti-édipo, só enxergava os movimentos molares, o desejo representa sempre uma falta, interrompendo o seu fluxo quando esse prazer é alcançado. Por menor que seja, o desejo é sempre revolucionário, pois escapa à ordem molar, ele faz “passar estranho fluxos que não se deixam estocar numa ordem estabelecida” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.158-159). A psicanálise tenta castrá-lo, cria significações, o interpreta, normalizando-o, normatizando-o. “Para a psicanálise, pode-se dizer que há sempre desejos demais. Para nós, ao contrário, nunca há desejos o bastante” (DELEUZE, 2006a, p.345). Ele é a força que desumaniza.

#### 4.1 CADA QUAL COM A SUA LOUCURA

O “Mito do Artista”<sup>53</sup> permitiu um vínculo simbólico entre artistas de diferentes épocas. O vulgo “artista maldito” ainda hoje é considerado como se a maldição que carrega, similar a de outros já legitimados, justificasse seu trabalho. Vem dessa falsa crença a relação da loucura com a criação, por exemplo. De fato, na história, coincidências foram atestadas, mas a relação não é obrigatória. Se algo pode ser dado como requisito, entre todos que mereçam ser chamados artistas (ou pensadores), é estarem fora do lugar-comum, onde só de lá se pode enxergar a diferença que impulsiona a criação. Não acompanhar o senso-comum não significa, necessariamente, uma personalidade considerada excêntrica na aparência ou problemática no psicológico. O diferencial artístico vai além dos atributos.

Mas talvez haja uma razão plausível para esta confusão, visto que tanto o louco quanto o artista lidam com o caos em suas vivências, no entanto, o primeiro ali se perde, deixando manifestar uma loucura clínica não produtiva, enquanto o segundo pensa a partir desse caos. Os dois passam por um processo de desumanização, mergulhados nesse plano caótico que está fora da ordem dos corpos, da existência, da consciência, do tempo presente. “Não parece abusivo considerar que o enlouquecimento do tempo, tal como Deleuze o trabalha, comunica-

---

<sup>53</sup>Na construção de um mito, observa-se algo recorrente que, apesar das pequenas variações, desde o início confirma a trajetória esperada. Vide o ‘mito do herói’, nele, o fim trágico não surpreende. O que chamamos ‘mito do artista’, da mesma maneira, faz com que aos artistas sejam atribuídas necessárias etapas biográficas, por assim dizer, construindo uma imagem estereotipada da personalidade artística: o talento precoce, o ambiente da boemia freqüente nos seus relatos, histórico de transtornos psicológicos... Estes são alguns exemplos que moldam a personagem do ‘artista maldito’. Sugestão para o tema: KRIS, Ernst; KURZ, Otto. *Lenda, Mito e Magia na imagem do artista*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

se diretamente com a temporalidade da loucura dita ‘clínica’” (PELBART, 2000, p. 91). O louco é visto como uma figura desumanizada por apresentar características ou qualidades (que também são requeridas ao pensamento criativo), como uma não previsibilidade e atitudes não normatizadas, por exemplo, mas no seu caso à demolição não segue uma nova construção. Tanto o louco como o artista frequentam um fora, mas é importante manter a vizinhança com o dentro, desfazer estratos permitindo-se instantes de provisórias centralidades:

É necessário guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora; pequenas provisões de significância e de interpretação é também necessário conservar, inclusive para opô-las a seu próprio sistema, quando as circunstâncias o exigem, quando as coisas, as pessoas, inclusive as situações nos obrigam; e pequenas razões de subjetividade é preciso conservar suficientemente para poder responder à realidade dominante (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.23).

Mesmo no corpo sem órgãos, há aí a criação de órgãos temporários, como diz Deleuze, pois o esforço para se reterritorializar em outra parte acompanha a desterritorialização<sup>54</sup>:

Uma onda de amplitude variável percorre o corpo sem órgãos, traçando limiares e níveis segundo as variações de sua amplitude. Ao encontro da onda e das forças exteriores, uma sensação aparece. Um órgão será assim determinado por este encontro, mas um órgão provisório que só permanece durante a passagem dessa onda e a ação dessa força e que vai se deslocar para outro lugar. Os órgãos perdem assim qualquer constância no que concerne à sua localização ou sua função [...] ao corpo sem órgão não faltam órgãos, o que lhe falta é o organismo, isto é, essa organização de órgãos. O corpo sem órgãos se define, então, por um órgão indeterminado, enquanto o organismo se define por órgãos determinados [...] (DELEUZE, 2007, p.53-54).

É importante reforçar que o CsO, com todo o seu esforço para desfazer-se do organismo, nunca será uma proposta de homicídio, morte do corpo, mas sim deixá-lo aberto à conexões intensivas. Por isso, no caso das drogas, por exemplo, muitas vezes relacionadas à criação por também empurrarem à margem aqueles que delas fazem uso, apesar de abrirem ‘as portas da percepção’, como diria Huxley, no extremo da overdose interrompem o processo. O drogado, o louco e o pensador estão sempre sobre a linha tênue da borda, mas Deleuze insiste na prudência que é necessário ter:

---

<sup>54</sup>Em entrevista concedida a Claire Parnet, disponível em vídeo, Deleuze diz: “[...] não há território sem um vetor de saída do território e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte”.

Prudência que não é uma atitude ou uma prescrição moral, mas uma técnica. Talvez ele a considere como uma técnica de aprendizagem da luta contra os estratos. Ter prudência é continuar cada um a conservar consigo ‘pequenas provisões’ de organismo, de significância e de subjectividade (GIL, 2008, p.187).

A pergunta que deve ser feita é: “Qual saúde bastaria para libertar a vida em toda parte onde esteja aprisionada pelo homem e no homem, pelos organismos e gêneros no interior deles?” (DELEUZE, 2011, p.14). É necessário que a embriaguez mantenha certa lucidez para que haja criação.

Não se escreve com as neuroses. A neurose, a psicose, não são passagens de vida, mas estados nos quais se cai quando o processo se interrompe, quando está impedido, preenchido. A doença não é processo, mas paragem do processo, como no ‘caso Nietzsche’. E também o escritor como tal não é doente, mas médico, médico de si próprio e do mundo (DELEUZE, 2011, p.14).

Ou seja, a loucura em si nada cria. Antes de relacionar a criação com qualquer mal físico ou psicológico (histórico da vida do criador), o verdadeiro pensador, seja qual for o seu domínio, está mais próximo do médico do que do doente, como já o disse Deleuze: “[...] quando o delírio recai no estado clínico, as palavras em nada mais desembocam, já não se ouve nem se vê coisa alguma através delas, exceto uma noite que perdeu sua história, suas cores e seus cantos. A literatura é uma saúde” (DELEUZE, 2011, p.9). Por isso, quando a produtividade do inconsciente é elogiada pelo seu processo esquizofrênico, não é de um mal clínico que acredita-se tirar vantagem, não é a esquizofrenia tratada como um mal que vem para o bem, mas a capacidade de agenciamentos singulares de um corpo que pode ou não, coincidentemente, também sofrer da patologia.

Assim, mesmo quando Deleuze fala de esquizofrenização, como no *Anti-Édipo*, não se trata de um enaltecimento da loucura como doença, mas do elogio de um procedimento de libertação de fluxos, de um movimento de desterritorialização, significando, portanto, que ele distingue o esquizofrênico como tipo psicossocial (o doente de hospital, clínico, aquele que interrompeu o processo) e o esquizofrênico como portador de fluxos desterritorializados e decodificados, a esquizofrenia como processo (MACHADO, 2009, p.217).

Em seu último livro, *Crítica e Clínica*, Deleuze reforça a relação da atividade crítica do pensador com uma postura clínica assumida quando, diante do mundo, toma os fenômenos como sintomas, e aos signos encontrados atribui sentidos. Identifica as forças envolvidas e restitui a saúde potencializando as forças ativas. “Neste sentido, tanto quanto o melhor

médico, o artista e o escritor podem ser grandes sintomatologistas [...]” (DELEUZE, 2006a, p.172). A criação é então uma conversa entre o médico e o louco, sem relação de autoridade, já que no diagnóstico daquele está a prescrição de incentivo a um certo tipo de loucura, pois “tudo quanto seja menos louco, menos delirante, menos contagiante, não é arte. O resto é falsificação. O resto é humano. O resto pertence à vida e à ausência de vida” (MILLER, 1992, p.176)<sup>55</sup>.

#### 4.2 AUTORRETRATOS SEM ROSTOS

Até o século XX a arte estava habituada ao figurativo, à representação orgânica, por assim dizer. Mas eis que surge a fotografia, tomando para si, a princípio, a preferência quando a intenção é representar<sup>56</sup>, pois “mesmo quando a foto deixa de ser apenas figurativa, ela permanece figurativa como dado, como ‘coisa vista’ – o contrário da pintura” (DELEUZE, 2007, p.96), segundo Francis Bacon. É interessante a observação que Deleuze faz de que com a fotografia, “a pintura moderna, por mais que se diga o contrário, fica em situação muito mais difícil para romper com a figuração” (DELEUZE, 2007, p.19), pois está inundada de imagens por todos os lados. Ela passa então a preocupar-se com seus próprios meios: “foi necessário o extraordinário trabalho da pintura abstrata para arrancar a arte moderna da figuração. Mas não haveria uma outra via, mais direta e mais sensível?” (DELEUZE, 2007, p.19). Mesmo com a abstração, a apreensão, segundo Deleuze, segue sendo intelectual, mediada não pela história antes contada e representada, mas agora apenas pelas formas: “a forma abstrata se dirige ao cérebro e age por intermédio do cérebro [...]” (DELEUZE, 2007, p.42). Em resposta à pergunta sobre uma “via mais direta e sensível” aparecem então artistas como Francis Bacon, por exemplo. A impessoalidade que se poderia imaginar no ápice com a abstração, nas obras de Bacon aparece “visceralmente antirrepresentativa” (SILVA, 2014, p.145). Em suas obras o corpo está presente não mais contribuindo para uma arte orgânica: “A pintura não tem nem modelo a representar, nem história a contar” (DELEUZE, 2007, p.12). O artista buscará, então, uma maneira de, mesmo não sendo abstrata, a obra não ser figurativa, atingir o outro pela via da sensação, pois “segundo a expressão de Valéry, a sensação é o que

<sup>55</sup> “[...] todo lo que sea menos escalofriante, menos aterrador, menos demencial, menos embriagado, menos contagioso, no es arte. El resto es falso. El resto es humano. El resto corresponde a la vida y a la ausencia de vida” (MILLER, 1992, p.176).

<sup>56</sup> Posteriormente, a fotografia soube explorar outras características para além da representação, firmando-se também enquanto arte e confirmando a impessoalidade nessa criação, pois o retratado não coincide com aquilo que lhe serviu de modelo nem tão pouco com a visão de quem retrata. A fotografia é também um acontecimento que depende dos encontros ao acaso.

se transmite diretamente, evitando o desvio ou o tédio de uma história a ser contada” (DELEUZE, 2007, p.43).

Deleuze, em *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, livro dedicado à obra do artista anglo-irlandês Francis Bacon, observa que todo o seu trabalho era um empenho na busca pela Figura, como Cézanne antes dele também já havia feito. A Figura, ou o figural, seria uma forma, mas forma deformada, figura desfigurada que não cumpre função figurativa, valendo por si. A figura é CsO, deformado pelos fluxos e forças que o afetam: “Tudo está então em relação com forças, tudo é força. É isso que constitui a deformação como ato de pintura: ela não se deixa reduzir a uma transformação da forma, nem a uma decomposição dos elementos” (DELEUZE, 2007, p.65). A deformação se dá pela sensação que atravessa o corpo, indo “de uma ‘ordem’ a outra, de um ‘nível’ a outro, de um ‘domínio’ a outro. É por isso que a sensação é mestra de deformações, agente de deformações do corpo” (DELEUZE, 2007, p.43). Ou seja, ela se dá nessa passagem, e por isso “o abstracionismo e o figurativismo permanecem insuficientes, por se limitarem a ‘um só e mesmo nível’ da sensação” (SILVA, 2014, p.158). Cabe à pintura, assim, “extrair a Figura do figurativo” (DELEUZE, 2007, p.17).

Pode-se dizer ainda que Bacon pinta uma realidade histórica do corpo, ali em blocos de cores e linhas. Segundo Deleuze, “com a pintura, a histeria se torna arte. Ou melhor: com o pintor, a histeria se torna pintura” (DELEUZE, 2007, p.58). Ela estaria presente na construção de qualquer corpo sem órgãos e, dessa maneira, se faz presente também na criação. Não a histeria como doença, mas a histerização dos sentidos, evitada pela arte clássica e abstrata. Essa histerização é uma hipersensibilidade ou superdimensionamento do sensorial, como explica Cintia Vieira: “Tudo na histeria passa pelo corpo, manifesta-se no corpo, ganha corpo e, na medida em que a obra de Bacon confere uma centralidade ao corpo humano, poderia encontrar-se com a histeria” (SILVA, 2014, p.156). Ele torna central o corpo em sua obra, mas não pertencendo a individualidades: “A cor está no corpo, a sensação está no corpo, e não no ar. A sensação é o que é pintado. O que está pintado no quadro é o corpo não enquanto representado como objeto mas enquanto vivido como experimentando determinada sensação” (DELEUZE, 2007, p.43). Outros artistas também poderiam ser citados pela atenção dada ao corpo enquanto espaço de experimentações. Na arte da performance é esse o aspecto principal da obra, que inclui o corpo não apenas como tema, mas também suporte. Mesmo nessa condição, ele não é tratado como objeto, e as deformações nessas obras-acontecimento não ficam aparentes na superfície, como ocorre na pintura, pois as forças que atuam sobre esse corpo geram, imediatamente, movimento, ainda que seja o de um espasmo, sem sair do lugar.

E, com efeito, o que interessa a Bacon não é necessariamente o movimento, se bem que sua pintura torna o movimento muito intenso e violento. Mas, em última análise, trata-se de um movimento no próprio lugar, um espasmo, que dá testemunho de um outro problema característico de Bacon: a ação de forças invisíveis sobre o corpo [daí as deformações do corpo graças a essa causa mais profunda] (DELEUZE, 2007, p.48-49).

Antonio Manuel, artista nascido em Portugal, mas atuante na arte brasileira, residente no país desde 1953, na década de 70 inscreveu-se no 19º Salão Nacional de Arte Moderna com as medidas do seu próprio corpo como dimensões de sua obra. Apresentando-se nu como obra que havia sido devidamente inscrita, foi censurado. Sem mencionar aqui as questões críticas relacionadas ao contexto da época, seu *Corpobra*, mesmo confundindo criador e criação, obra de arte com ação, manteve a impessoalidade necessária para fazer dela relevante ainda hoje. A assinatura da obra, evidente na pessoa do artista que participa dela, não sobressai, o que faria da performance apenas fato da vida daquela personalidade. Da mesma forma, autorretratos são abundantes na Arte Moderna e Contemporânea, mesmo estes períodos sendo marcados por uma crise do eu (lembrar que o início da Arte Moderna não coincide com o início da Modernidade, este marcado, ao contrário, pela centralidade do eu).

Nestes autorretratos são corpos sem órgãos que estão ali retratos, e por isso “nunca é o seu, o meu... É sempre um corpo. ‘Um’ ventre, ‘um’ olho, ‘uma’ boca: ao artigo indefinido nada falta, ele não é indeterminado ou indiferenciado, mas exprime a pura determinação de intensidade, a diferença intensiva” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.28). Por exemplo, o autorretrato de Arthur Barrio, outro artista brasileiro que, também na década de 70, fez sua obra intitulada *Des compressão* (fig.1, p.86). Ele próprio explica o processo para a execução dessa série fotográfica: “Este trabalho compreende um vidro transparente no qual apoio o rosto com pressão crescente; até o momento da descompressão”.<sup>57</sup> Diferente da visão tradicional do autorretrato como mero reflexo, consciência de si como um todo, a arte deve considerar o corpo ali atualizado como resultado de muitas forças invisíveis, ou seja, ele nunca será um, mas muitos ao mesmo tempo, um sujeito construído e sempre em processo de construção. Por isso o retrato perde o caráter de verossimilhança, cômodo e esperado por ter sido a fotografia, por muito tempo, vista como índice do retratado. Esta característica, liberdade em relação à representação, é desejada para toda a arte enquanto pensamento, criação:

---

<sup>57</sup>Descrição encontrada em um dos cadernos do artista (fig.1, p.86).

Tal como o pensamento, a arte deve estar livre da reconhecimento e da representação para efetuar-se como autêntica atividade de uma alma nômade. A arte representativa, a despeito de sua beleza e de sua magnitude, paga tributos à identidade e à similitude perfeitas, jamais rompendo com um determinado estado de coisas. Neste sentido, a arte corre o perigo de se tornar um simples adorno ou uma mera peça decorativa. Uma arte nômade, ao contrário, causa uma espécie de mal-estar e uma desagradável sensação de ignorância àqueles que tentam decifrá-la segundo os códigos do mundo sedentário (SCHÖPKE, 2004, p.179).

Ortega y Gasset, em seu livro *A desumanização da arte* (2005), pensando a Arte Moderna, tenta esclarecer o descontentamento de muitos diante dela. Ele percebe que essa impopularidade é por a obra não mais se propor a ilustrar a vida, e as pessoas, com isso, não mais se reconhecerem ali representadas. O passo que deixou mais evidente esse afastamento foi a abstração, quando a figura humana saiu da tela. O filósofo atribui ao processo de desumanização, que será elogiado por Deleuze, o caráter apenas negativo do prefixo ‘des’. E mesmo quando o corpo volta à pintura, por não retornar com o organismo que o definia como um todo, segue a rejeição. Ao contrário, no plano de consistência de um pensamento sem imagem, a arte “produz necessariamente o inesperado, o não-reconhecido, o não-reconhecível” (DELEUZE, 2016, p.304).

Com esse intuito de criar o novo, Francis Bacon mantém certos receios, duvida do valor estético da fotografia, acreditando que esse suporte tem sérias dificuldades em esvaziar o plano dos clichês e narrativas que o inundam antes mesmo do ato criativo. Sobre as fotografias, “elas podem ter pretensões estéticas e, assim, rivalizar com a pintura: Bacon não acredita nisto, pois pensa que a foto tende a achatar a sensação sobre um só nível, e permanece impotente para depositar na sensação a diferença de nível constitutiva” (DELEUZE, 2007, p.95). No entanto, a arte contemporânea já demonstrou que a fotografia pode ser um meio potente, com potencialidades críticas. Alguns artistas, ainda trabalhando com a proposta do autorretrato (Cindy Sherman, Andy Warhol...) tomam a contramão do que Bacon acreditara ser necessário, encontrando o impessoal no excesso, fazendo transbordar estereótipos, ou ainda banalizando a imagem de si próprio, e assim anulando a identidade. Apesar da impessoalidade garantida nessas fotografias, desconfiamos que Bacon continuaria desmerecendo-as por um aspecto que parecia a ele ser inevitável nessa prática: narrativa. Afirmando sua capacidade experimental, surgem fotógrafos que criam imagens, a princípio chamadas de ‘fotografias abstratas’, que conseguem fugir dessa característica. José Oiticica Filho e Geraldo de Barros podem ser aqui citados. O nome dado para denominar suas produções, no entanto, fez parecer que até na fotografia a abstração seria a única via de escape



(o que não é verdade). Críticas se direcionaram a esse ‘rótulo’, mas ao que interessa aqui independe do nome, pois o que se comprova é a potência dessa arte que soube desvencilhar-se do denotativo, transgredir “a gramática do fazer fotográfico” (FERNANDES JÚNIOR *apud* ETCHEVERRY, 2012, p.94).

Considerada durante quase meio século como cópia da realidade, a imagem fotográfica afirma-se agora como meio privilegiado através do qual se experienciam outros modos de subjectivação, ou novas operações de despersonalização, visíveis no recurso a estratégias visuais em obras cujos autores recorrem à apropriação, fragmentação, montagem, fotomontagem, justaposição, colagem, descontextualização, distanciando significado do significante. Na superfície da imagem técnica se desfaz a imagem do sujeito (NEVES, 2011, p.384).

No autorretrato de Arthur Barrio é curioso perceber que, apesar do meio fotográfico, ele consegue fazer do próprio corpo Figura e, na obra em questão, usando um procedimento parecido ao que Bacon desenvolve para chegar ao mesmo objetivo: “o puro figural, por extração ou isolamento” (DELEUZE, 2007, p.12). Isolada, a Figura não representa, não narra nenhuma história. Mesmo com a fotografia, que muitas vezes é usada para recordar, marcar presenças ausentes, nesta obra tudo está na superfície. “Isolar é, então, o modo mais simples, necessário, embora não suficiente, de romper com a representação, interromper a narração impedir a ilustração, liberar a Figura: para ater-se ao fato” (DELEUZE, 2007, p.12). Apesar de um enquadramento que lembra as fotos que cumprem, em um documento, a função de representar uma identidade, nessas fotografias do artista fica clara a despreocupação em sentir-se representado, visto que uma representação almeja o reconhecimento, e sua tentativa é de deformação do rosto, parte do corpo mais intimamente ligada à identificação de uma personalidade. Há sempre duas possibilidades para a imagem, “duas coisas bastante diferentes: a violência das situações, que é figurativa, mas também a inacreditável violência das posturas, que é ‘figural’ e muito mais difícil de apreender” (DELEUZE, 2016, p.190).

A fragmentação do eu é tema que aflige não apenas a filosofia: “A morte do sujeito triunfará igualmente na arte. Os artistas ultrapassarão o paradigma que tendia a conceber o autorretrato como ‘essência’ do artista, referência idealizadora da identidade do modelo ou espaço de encontro introspectivo e de descoberta de um si mesmo” (NEVES, 2011, p.380). Virgínia Araújo fala de uma “construção fisionômica como arbitrariedade”, uma tentativa de se libertar da pessoa. A respeito da obra *Des-compressão* ela diz: “Encontra-se nela a destrutividade do sujeito, a sua desorganização subjetiva, quando este perde o fôlego” (ARAÚJO, s/d, p.222). Ou seja, a arte não é aqui vista como terapia, maneira de se alcançar

um eu que transcende a criação, anterior e senhor da verdade do que cria, mas aceitar que esse eu é também criado ao mesmo tempo, é tratar a “identidade como o produto de uma disparidade de fundo” (DELEUZE, 2006b, p.267), uma subjetividade sempre em construção.

A ausência fisionômica da Figura não nos priva de um encontro marcante em traços impessoais. Fernando Pessoa, como bem observa José Gil, nos apresenta Bernardo Soares sem nos dar muitas informações biográficas, de hábitos ou aparências: “Já não se trata do rosto de alguém, mas simplesmente de um rosto, de um sofrimento impessoal, sofrimento de indiferença ao sofrimento, incapaz de se inscrever nos traços de uma fisionomia [...]” (GIL, 2008, p.15). Ainda assim o seu desassossego nos afeta. Da mesma maneira, o próprio Bernardo Soares, ainda que tenha por costume fixar-se em pessoas ao redor, interessa-lhe pouco as feições ou “manifestações de feitio”.

Artaud diz: “O rosto humano é uma força vazia, um espaço de morte. A antiga reivindicação revolucionária de uma forma que nunca correspondeu com seu corpo, e que estava destinada a cumprir outra função distinta daquela do corpo” (ARTAUD, 1983, p.97). Nas obras dos dois artistas citados, Bacon e Arthur Barrio, a fisionomia do suposto modelo não é preservada. O rosto, que geralmente aparece como a principal imagem de personificação do sujeito, é distorcido e deformado justamente no intuito de atentar contra a ‘coisa representada’: “[...] o rosto deve ser destruído, desfeito, desorganizado para dar lugar ao assignificante, ao assubjetivo, a traços de rostidade que escapam da organização do rosto” (MACHADO, 2009, p.230). Por isso, nos diz Deleuze que Bacon escolhe pintar cabeças e não rostos: “O corpo é Figura, não estrutura. Inversamente, a Figura sendo corpo não é rosto e nem mesmo tem um rosto. Tem uma cabeça, porque a cabeça é parte integrante do corpo. Pode até se reduzir à cabeça. Retratista, Bacon é pintor de cabeças, e não de rostos” (DELEUZE, 2007, p.28).

Um rosto não é reconhecido, mas carne e cabeças continuam ali como medidores de intensidades de um corpo sem órgãos. Carne onde a figura é esculpida, não como em um bloco morto, pois ela “manteve todos os sofrimentos e tomou para si todas as cores da carne viva” (DELEUZE, 2007, p.31). No caso das obras de Bacon, um corpo de fato ainda aparece, mesmo que dilacerado (em proveito da carne), mas para a prática do CsO, construção de um corpo de sensações, uma maçã (como fazia Cézanne), ou um livro (como Kafka o fez), são também corpos, lugares de intensidades. Dessa forma nos esclarecem Deleuze e Guattari:

Qual é o corpo sem órgãos de um livro? [...] Considerado como agenciamento, ele está somente em conexão com outros agenciamentos, em relação com outros corpos sem órgãos. Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p.18).

Mais uma vez, no rizoma dessa pesquisa, o encontro se dá com Arthur Barrio e seu *Livro de carne* (fig.2, p.86). Nesta obra, que tem um título que já a descreve, o livro não usa a língua como ferramenta de desconstrução do organismo literário. Sua matéria é a carne, não como mero suporte, e sim carcaça, do mesmo tipo presente em Bacon, corpo de uma figura, bloco de sensações.

[...] o ‘Livro de Carne’ evoca a complexa intangibilidade do conhecimento corporal, carnal, algo que apenas a arte (e não o dicionário, a Enciclopédia ou a Bíblia) poderia registrar. O caráter profundamente perturbador e ilógico desse livro é que de fato, e em última instância, jamais poderá ser definitivamente lido, interpretado, muito menos publicado – apenas vivido.<sup>58</sup>

O livro não como objeto, mas sim CsO que se deforma pelas forças do tempo, da oxigenação, da manipulação. Essa obra não aparece aqui na função de ilustrar o que a filosofia de Deleuze expõe, ela apenas marca a multiplicidade de agenciamentos possíveis e a não estratificação do ato criativo e seus meios.

---

<sup>58</sup>Retirado do Catálogo da 24ª Bienal de Arte de São Paulo.

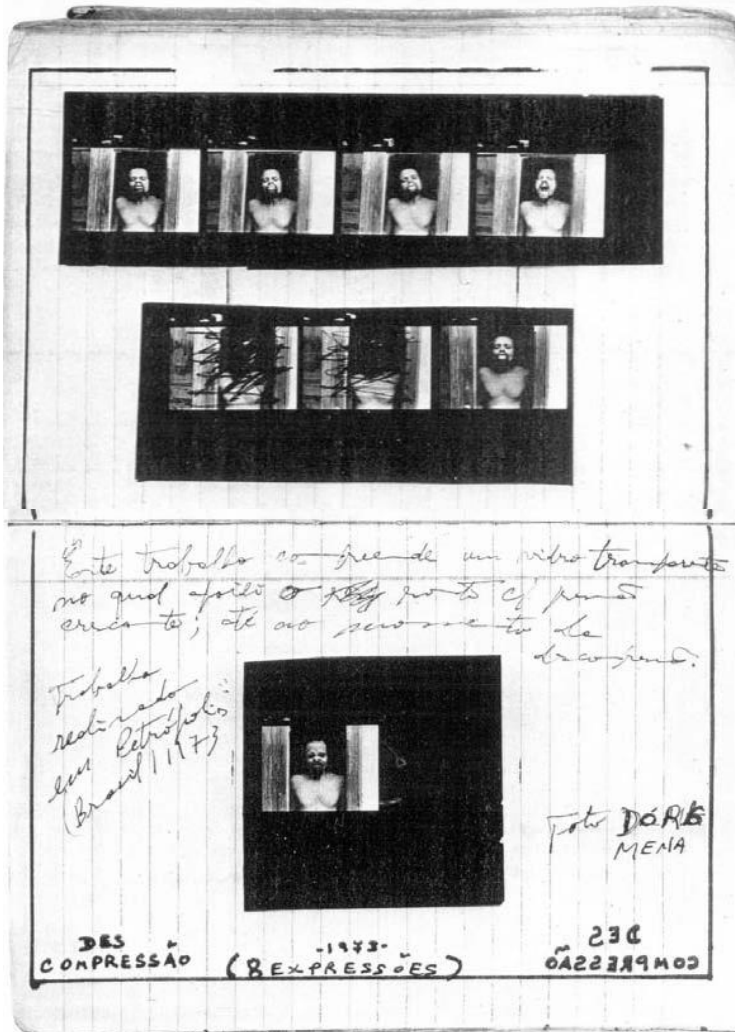


Fig. 1



Fig. 2

## 5 ARTE NOS AFECTOS E PERCEPTOS & VIDA COM AFECÇÕES E PERCEPÇÕES

Uma obra de arte <sup>59</sup>não pode querer trazer em linhas e cores uma mensagem a ser comunicada. Isso não é uma limitação imposta, mas uma incoerência àquilo que se apresenta como pensamento. Um pensamento não é uma informação:

[...] uma informação é um conjunto de palavras de ordem. Quando lhes informam, estão dizendo aquilo em que vocês supostamente devem acreditar. Em outros termos, informar é fazer circular uma palavra de ordem. As declarações da polícia são chamadas, com razão, comunicados. Comunicam-nos informações, dizem-nos aquilo em que supostamente somos capazes de acreditar, ou em que devemos acreditar, ou em que somos obrigados a acreditar (DELEUZE, 2016, p.339).

Se for essa a intenção, comunicar, por que a mensagem seria criptografada, exigindo do outro a capacidade de tradução? Assim considerada, a obra seria um produto acabado, restando apenas o consumo. O pensamento, no entanto, é uma experiência. Tudo bem devorar a obra, portanto que seja parte de um ritual antropofágico, que saia daí um novo pensamento, que dela só seja absorvido aquilo que fortalece o corpo. Dos afetos que surgem do encontro com ela, nessa antropofagia incentivada, são reconhecidos aqueles que “nos enfraquecem, quando diminuem nossa potência de agir e decompõem nossas relações (tristeza)” e os que “nos tornam mais fortes, quando aumentam nossa potência e nos fazem entrar em um indivíduo mais vasto ou superior (alegria)” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.73-74). Ou seja, na experiência do pensamento também são criadas as condições para que ele aconteça.

O papel de sintomatologista é bem distinto do de tradutor. Os signos não indicam significados, cabendo ao artista a atribuição de sentidos. Ainda assim, a busca por uma suposta mensagem oculta na obra é recorrente, e com ela o erro do objetivismo, ilusão que “consiste em atribuir ao objeto os signos de que ele é portador, em confundir o objeto que o signo designa com aquilo que o signo significa” (MACHADO, 2009, p.198). Quando no

---

<sup>59</sup>Durante todo esse trabalho, desde a introdução, foi esclarecido, segundo a filosofia de Deleuze, o sinônimo: pensar-criar. O pensamento é então a criação possível, seja na arte, na ciência ou na filosofia, ou seja, pode ser pensamento uma obra de arte, uma função ou um conceito, sempre quando criativos. “A exclusividade da criação de conceitos assegura à filosofia uma função, mas não lhe dá nenhuma proeminência, nenhum privilégio, pois há outras maneiras de pensar e de criar, outros modos de ideação que não têm de passar por conceitos” [...] (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p.15). “A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afectos e perceptos” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p.81).

objeto não está a resposta desejada<sup>60</sup>, o caminho oposto é tomado, mas o erro rege ambas as trajetórias, fazendo do subjetivismo, a “busca de associações subjetivas, de associações de idéias na interpretação de signos” (MACHADO, 2009, p.198), outra grande ilusão. Paul Klee já demonstrara indignação com estas atitudes diante da obra:

Só espero que esse tipo de espectador leigo, aquele que persegue na pintura um de seus objetos preferidos, desapareça gradualmente à minha volta, passando a ser para mim no máximo um fantasma inofensivo, em futuros encontros. Pois as pessoas só reconhecem suas próprias paixões objetivas. E é preciso admitir que elas se alegram muito quando uma face conhecida surge de uma imagem, como que por si própria (KLEE, 2001, p.60).

Sem a preocupação em reconhecer os signos, desterritorializando-os do senso comum, um escritor pode dar às suas personagens a possibilidade de uma “vida singular que se eleva sem conservar os caracteres individualizantes dos tipos encontrados no cotidiano” (PACHECO, 2013, p.65). São eles, os signos, responsáveis por impulsionarem o pensamento, forçá-lo: “o signo – ou, a partir de *Diferença e Repetição*, a intensidade – é o que força o pensamento em seu exercício involuntário e inconsciente, isto é, transcendental. Só se pensa sob pressão. Na gênese do ato de pensar está a violência dos signos sobre o pensamento” (MACHADO, 2009, p.197). O sentido criado a partir do signo que afeta o artista nunca será redutível, como já foi dito, ao objeto que o atualiza, nem tão pouco àquele que cria ou ao que apreende. O afeto é tão somente a força que sobre um corpo gera sensação, um modo de pensamento não representativo. De novo nas palavras de Paul Klee: “valem mais as forças formadoras [...]”, e completa: “as obras de arte [...] tornam visível o que é vislumbrado em segredo” (KLEE, 2001, p.66).

Em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. É por isso que nenhuma arte é figurativa. A célebre fórmula de Klee, ‘não apresentar o visível, mas tornar visível’, não significa outra coisa. A tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças que não são visíveis. Da mesma forma, a música se esforça para tornar sonoras forças que não são sonoras... A força tem uma relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, ou seja, sobre um ponto da onda, para que haja sensação (DELEUZE, 2007, p. 62).

---

<sup>60</sup>Identificar o erro do objetivismo na interpretação da obra não significa tirar do artista o mérito na formalização do pensamento, como se no objeto não fosse possível encontrar qualidades estéticas que faz com que o mesmo possa ser dito por pessoas diferentes de maneiras tão distintas, às vezes mais elogiáveis que outras. Esse erro, ao qual chamamos atenção, esclarece apenas que a potência da obra está nos variados sentidos criados, em um incorporal, sendo que a obra extensa, por assim dizer, participa e contribui na medida em que, sendo necessária à expressão do pensamento, o atualiza sem limitar seu crescimento, levando-o para além dos significados dos signos ali apresentados. Mais sobre isso será abordado no sexto capítulo.

O corpo, sensível a todo tipo de força, quando reativas, elas provêm da consciência que nada cria. Criadoras são as forças ativas inconscientes. Só existe pensamento (criação) onde não se manifesta a consciência. A sensação, matéria prima da criação, não é, e não pode ser, então, apreendida intelectualmente, tão pouco pode ser confundida com sentimentos pessoais. Os sentimentos são a moralização dos afetos, sua categorização, é um nome dado com o qual crê-se definir as sensações, por natureza indefiníveis, apenas sentidas com a potência dos afetos que nos atingem.

Se a obra de arte fala por si, e não em nome de percepções subjetivas, o que o artista faz é criar perceptos e afectos que dão “uma duração (além da experiência de quem as sentiu) a este complexo de sensações que não é mais visto como sentido por alguém” (informação oral).<sup>61</sup> Deleuze esclarece ainda que: “Os perceptos não são percepções, são pacotes de sensações e de relações que sobrevivem àqueles que os vivenciam. Os afectos não são sentimentos, são devires que transbordam aquele que passa por eles [tornando-se outro]” (DELEUZE, 1992, p.171).

É possível encontrar Vida no vivente, mas não é em todo o vivido que ela se apresenta. O artista pratica um atletismo afetivo, percorrendo níveis diversos da sensação, experimentando velocidades e fluxos a partir do corpo que constrói para si. Essas variações intensivas se explicam no afeto, no desejo. Desejar é verbo conjugado no gerúndio, sempre se está desejando, assim como o afeto que não pode ser representado por um sentimento, visto que tudo é processo, está em devir.

São rigorosamente distintos afecção e afeto. A afecção é o aqui e agora, enquanto o afeto é a passagem. A afecção implica o afeto, embora entre os dois haja diferença de natureza: a afecção é o instantâneo, o afeto é o devir. A afecção é o mesmo que estado, o estado atual (ULPIANO, 2013, p.163).

A relação é necessária, a arte nos afectos e perceptos surge da vida com as afecções e percepções, mas isso não torna a arte representação da vida. Em cada vida vivida pode haver arte se por ela atravessar a Vida potente dos afetos. O artista é quem consegue construir blocos de sensações, corpos não orgânicos (que não tem o vivente como modelo) fazendo surgir uma Figura da potência da Vida. “Os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos são as paisagens não humanas da natureza” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.200), eles são a impessoalidade exigida na criação, mas para que sejam atualizados precisam das afecções e percepções pessoais do artista,

---

<sup>61</sup>Deleuze em entrevista concedida e filmada entre os anos de 1988-1989. Intitulada *O Abecedário de Gilles Deleuze*, no Brasil foi divulgada pela TV Escola.

considerado como tal por sua capacidade de se ausentar estando inteiro na obra (parafrazeando Cézanne). Fernando Pessoa, pela boca de um de seus heterônimos, Ricardo Reis, diz: "Um poema é a projecção de uma ideia em palavras através da emoção. A emoção não é a base da poesia: é tão somente o meio de que a ideia se serve para se reduzir a palavras" (PESSOA, 1997, p.74). É engraçado como é sugerido por aí a fora que as ações não sejam guiadas pelas emoções, garantindo uma confiabilidade pela razão. A ação já é o limite dado à imensidão dos afetos, ainda assim persiste o receio quanto ao poder deles naqueles que preferem a comodidade do já conhecido. O pensamento clássico luta para afastar as paixões, e insiste que "somos desviados do verdadeiro, mas por forças estranhas ao pensamento (corpo, paixões, interesses sensíveis). Porque não somos apenas seres pensantes, caímos no erro, tomamos o falso pelo verdadeiro" (DELEUZE, 1976, p.85).

Na literatura que usa dos afectos e perceptos na sua criação (a de Proust ou de Virgínia Wolf, por exemplo), fica claro o desinteresse pela história pessoal das personagens, sendo a linha cronológica de suas vidas uma preocupação secundária diante da observação dos afetos que as atingem, estabelecendo com isso uma relação especial com o tempo:

[...] é preciso perdoar o artista se ele considera o estado presente do mundo de fenômenos com que se depara como algo acidentalmente paralisado no tempo e no espaço. Como algo completamente limitado, em comparação com a sua visão profunda e a mobilidade do seu sentimento (KLEE, 2001, p.65).

Sua realidade é mais ampla, o universo da arte está para além de acontecimentos atuais ou virtuais, o artista cria os possíveis. "Um possível realiza-se ou não, por isso se conjuga mutuamente com o real. O possível é assim a categoria estética por excelência" (PACHECO, 2013, p.63). Por isso, diz o artista: "não quero mostrar o homem como ele é, mas apenas como ele poderia ser. E desse modo posso obter com êxito a ligação entre uma visão de mundo e o puro exercício artístico" (KLEE, 2001, p.67).

Escrever, pintar ou compor não depende de memória, lembranças de uma vida, mas criar algo além do pessoal, "liberar vida daquilo que a aprisiona" (DELEUZE, 1992, p.179). A arte faz dos perceptos e afectos eternos, pois são independentes de quem os viveu: "Existem na ausência do homem podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si" (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.194). Por isso Deleuze e Guattari citam e reafirmam a sentença de Malraux de que "a arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva" (DELEUZE e



GUATTARI, 1992, p.193). Ela é um composto de afectos e perceptos que se mantêm independente do material que os atualizou: “Não custa lembrar que o tempo de duração da matéria é relativo e, não obstante, quase irrelevante para a eternidade de uma sensação” (PACHECO, 2013, p.65). Nas palavras de Deleuze e Guattari:

Mesmo se o material só durasse alguns segundos, daria à sensação o poder de existir e de se conservar em si, na eternidade que coexiste com esta curta duração. Enquanto dura o material, é de uma eternidade que a sensação desfruta nesses mesmos momentos. A sensação não se realiza no material sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto. Toda a matéria se torna expressiva (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 197).

Se existe uma lei para a criação artística ela não se aplica como um molde, mas é uma condição, enquanto pensamento, a conservação de suas potências, a intempestividade como conduta. Cabe ao artista, então, criar os possíveis, ultrapassando o sentido e o percebido, construindo a si mesmo junto à sua obra: “[...] eis o objectivo: no limite, sentir como se escreve um poema, viver como se compõe uma obra de arte: ‘Quero ser uma obra de arte’, exclama Bernardo Soares” (GIL, 1987, p.21). Que essa simultaneidade da obra e o viver artístico não nos faça pensar que a arte tem função terapêutica: “É um erro ensinar a expressar-se mediante a arte, isso é mera terapia. É útil conhecer a si mesmo com o fim de que o eu possa ser eliminado do processo”<sup>62</sup> (ROTHKO, 2007, p.182, tradução nossa).

## 5.1 INTERCESSÕES NA EXPERIÊNCIA DO PENSAMENTO

De tudo já dito até aqui, pode-se afirmar que o pensar tem relação direta com o sentir, e “só se sente quando se deixa de ser um Eu” (GIL, 1987, p.21). Mas a ausência deixada pelo *eu* é ocupada por seres de sensação, hecceidades, singularidades:

[...] se a criação artística traz necessariamente consigo a desestruturação do eu, conduz também logicamente à construção de outros sujeitos que representam outros tantos modos de sentir. [...] Não há um sujeito artístico, mas uma multiplicidade; não há apenas um devir-outro, mas uma pluralidade indefinida (GIL, 1987, p.21).

O pensamento é uma conquista dos afetos sem o *eu* como conquistador, é uma conquista do processo de desumanização.

---

<sup>62</sup> “Es un error enseñar a expresarse a uno mismo mediante el arte; eso es mera terapia. Es útil conocerse a uno mismo con el fin de que el yo pueda ser eliminado del proceso” (ROTHKO, 2007, p.182).

Dizer algo em nome próprio é muito curioso, pois não é em absoluto quando nos tomamos por um eu, por uma pessoa ou um sujeito, que falamos em nosso nome. Ao contrário, um indivíduo adquire um verdadeiro nome próprio ao acaso do mais severo exercício de despersonalização, quando se abre às multiplicidades que o atravessam de ponta a ponta, às intensidades que o percorrem. O nome como apreensão instantânea de uma tal multiplicidade intensiva é o oposto da despersonalização operada pela história da filosofia, uma despersonalização de amor e não de submissão. Falamos do fundo daquilo que não sabemos, do fundo de nosso próprio subdesenvolvimento. Tornamo-nos um conjunto de singularidades soltas, de nomes, sobrenomes, unhas, animais, pequenos acontecimentos: o contrário de uma vedete (DELEUZE, 1992, p.15).

Cabe mencionar aqui o conceito deleuziano de intercessores, pois é de suma importância em sua filosofia, inclusive para a sua compreensão, estando nas intercessões que experimenta a potência do seu pensamento. Os intercessores são a outra parte necessária de um encontro, afetando e sendo afetados contribuem no devir do pensamento que surge sem autoria, singular, ainda que múltiplo nos meios expressivos. Os intercessores tiram o pensamento da imobilidade e seguem juntos, ainda que às vezes separados, no devir criativo.

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. É uma série. Se não formamos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos. Eu preciso de intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê. E mais ainda quando é visível: Félix Guattari e eu somos intercessores um do outro (DELEUZE, 1992, p.156).

Ou seja, a solidão criativa pode ser compartilhada. Não uma solidão a dois, onde são dois a estarem sós, ainda que juntos, mas o compartilhamento da sensação, da experiência do fora, onde não importam os sujeitos, individualizados. Era essa a relação de Deleuze com Guattari, e por isso não faz sentido a busca, nos textos escritos a quatro mãos, a frase que coube a cada um, pois o potencial criador das suas obras exigiu a impessoalidade.

[...] escrever a dois não constitui qualquer problema especial, ao contrário. Haveria um problema se fôssemos exatamente pessoas, cada uma tendo sua vida própria, suas opiniões próprias, e se propondo a colaborar e discutir um com o outro [...] Falamos como todo mundo ao nível da opinião, e dizemos ‘eu’, eu sou uma pessoa, como se diz ‘o sol nasce’. [...] Félix e eu, e muito mais gente como nós, não nos sentimos precisamente como pessoas. Temos antes uma individualidade de acontecimentos [...] (DELEUZE, 1992, p.176).

Esse agenciamento é possível também entre pensadores de épocas distintas. A filosofia de Deleuze, ou qualquer outro pensamento advindo da criação, continuará sempre potente,

uma força ativa, isso porque o verdadeiro pensamento é atemporal, ainda que o meio onde seja concretizado o relacione a uma época. Ele também não tem um habitat, pois no seu nomadismo se adapta bem a qualquer lugar (ou área do pensamento). “[...] os conceitos não desaparecem quando um novo contexto histórico emerge; eles parecem estar bem ‘ali’, ao alcance de todos, basta apenas acioná-los, reativá-los mais uma vez. De certa forma, eles permanecem vivos, independente de seus criadores” (SCHÖPKE, 2012, p.134). Ainda que um outro pensador volte a tratar do problema, e pareça que algo daquilo já foi dito, cada um chega a conclusões por seu próprios caminhos. É essa, inclusive, a tentativa dessa dissertação: a partir de Deleuze seguir um trajeto que leve aos meus próprios encontros, ainda que daí não resulte em um pensamento original ainda, que pelo menos seja o início de um processo.

Da mesma maneira, quando Deleuze se debruça sobre o trabalho de Francis Bacon, é certo que a obra pictórica existiria independente dos conceitos que suscitou, e, por sua vez, estes também apareceriam na composição da sua filosofia ainda que fossem outras as palavras empregadas para defini-los. Isso quer dizer que as forças que violentam o pensamento são necessárias, mas os agenciamentos, os intercessores são muitos, não havendo uma dependência do conceito para com a obra, ou mesmo com seu criador ou com o momento histórico em que é criado.

[...] ao ser criado, um conceito ganha uma espécie de ‘movimento próprio’, ele parece existir por si, mesmo na ausência de seu criador. Isso se aproxima muito da criação artística, em que uma obra de arte sobrevive ao seu próprio autor. E assim como a obra de arte ganha uma existência autônoma, também os conceitos sobrevivem ao seu tempo (SCHÖPKE, 2012, p.135).

Pensamento é criação, e criar não é tarefa exclusiva da filosofia, ocorrendo nas ciências ou nas artes, isto é, tais disciplinas são igualmente criadoras. Nas Artes há criação de agregados sensíveis; na ciência, funções; na filosofia, conceitos. “O artista acrescenta sempre novas variedades ao mundo. Os seres da sensação são variedades, como os seres de conceitos são variações e os seres de função são variáveis” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.207). Não há hierarquia que coordene a relação entre essas áreas, e assim elas podem, na experiência do pensamento, se fortalecer, se potencializar nas intercessões, um conceito despertando um afeto, uma figura estética elucidando um conceito, ou este sugerindo funções. Em nenhum caso servirá um de ilustração ao outro, serão pensamentos que convergem no devir rizomático característico dessa experiência. “[...] instâncias de uns podem povoar planos de outros sem, no entanto, formarem uma síntese ou uma identificação” (PACHECO, 2013, p.56). Não há síntese porque, apesar de concordarem, um artista tem ideias plásticas,

agregados sensíveis, o filósofo as expressará em conceitos, enquanto o cientista inventa funções. Uma mesma potência, mas em cada caso comprometida com um modo de expressão.

Ou seja, ter uma ideia será sempre criar, mas uma ideia filosófica será distinta de outra artística ou científica: “O plano de composição da arte e o plano de imanência da filosofia podem deslizar um no outro, a tal ponto que certas extensões de um sejam ocupadas por entidades do outro” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.81). As figuras estéticas não serão representações dos personagens conceituais. Pode haver “sensações de conceitos e conceitos de sensações” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.209), mas não são idênticos. O primeiro, um devir sensível,

é o ato pelo qual algo ou alguém não para de devir-outro (continuando a ser o que é) [...] enquanto que o devir conceitual é o ato pelo qual o acontecimento comum, ele mesmo, esquiva o que é. Este é heterogeneidade compreendida numa forma absoluta, aquele a alteridade empenhada numa matéria de expressão (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.209).

Algumas vezes, o personagem conceitual recebe um nome próprio, e isso faz com que o confundam com um personagem literário. Um erro que os transforma em meros portadores, anunciadores dos conceitos. Sua função, no entanto, é outra, é a de percorrer o plano de imanência e a ele dar consistência. Esse personagem diz ‘eu’ sem que seja um a falar, na verdade é ‘ele’, a terceira pessoa do autor-filósofo, uma espécie de heterônimo do filósofo. É a maneira com a qual o filósofo afasta a opinião da filosofia, dando nome a uma hecceidade.

O personagem conceitual não representa o filósofo, mas antes o contrário. O filósofo é só a carapaça de seu personagem conceitual e de todos os outros que são seus intercessores. O nome do filósofo é simplesmente um pseudônimo dos personagens, enquanto estes são os seus heterônimos (PACHECO, 2013, p.108).

Na bibliografia de Deleuze, alguns são os livros dedicados à arte: literatura, pintura, cinema ou teatro. E já sabendo que para ele a filosofia não deve se propor a mera reflexão, não se pode esperar de tais livros uma análise das obras de Bacon ou Kafka, por exemplo. Nem tão pouco reduzir a contribuição destas obras a simples figuras de linguagem, metáforas para um texto filosófico. Ao contrário, o que ocorre neste encontro é o que Espinosa poderia chamar de um acréscimo do *conatus*, uma potência que leva à criação, um bom agenciamento. Deleuze reconhece, inclusive, que o não filosófico é essencial à filosofia, é o que a afeta e impulsiona o pensar.

Há noções exatas por natureza, quantitativas, equacionais, e que não têm sentido senão por sua exatidão: estas, um filósofo ou um escritor só pode utilizá-las por metáfora, o que é muito ruim, porque elas pertencem à ciência exata. Mas há também noções fundamentalmente inexatas e, no entanto, absolutamente rigorosas, das quais os cientistas não podem prescindir, e que pertencem ao mesmo tempo aos cientistas, aos filósofos, aos artistas (DELEUZE, 1992, p.42).

Nas intercessões, que são a própria experiência do pensamento, os confrontos, as diferenças que se colocam desses encontros contribuem na formação de um estilo, ou melhor, na desconstrução que leva a um não-estilo, bem mais valioso.

## 6. TUDO AQUI FOI TAMBÉM UMA QUESTÃO DE ESTILO

Quando se diz de alguém que ele tem estilo próprio, é comum acreditar que a sintaxe ou as formas inventadas dizem muito do artista (pensador), como se o ‘próprio’ fosse a quem se faz referência. No entanto, “é o estilo que, ao formar-se, arranca os perceptos às percepções, os afectos às afecções, forma as Visões e Audições, etc.” (GODINHO, 2007, p.162). Quem o elogia dessa maneira se equivoca achando que o estilo pertence ao artista, qualidade do indivíduo. Ele não pode ser uma fórmula identitária, uma pessoalidade na forma dada ao pensamento.

O ‘próprio’, como adjetivo, não indica propriedade daquele que assina a obra, talvez, ao contrário, esteja mais próximo da ‘apropriação’, já que aquilo que surge como pensamento singular vem de um processo criativo onde vários encontros se dão, podendo algo se repetir com uma diferença que declara sua originalidade. O estilo é próprio do acontecimento, sempre singular. “Mesmo quando se acredita escrever só, isto sempre se passa com algum outro que nem sempre é nomeável” (DELEUZE, 1992, p.177).

Encontram-se pessoas (às vezes sem as conhecer nem jamais tê-las visto), mas também movimentos, ideias, acontecimentos, entidades. Todas essas coisas têm nomes próprios, mas o nome próprio não designa de modo algum uma pessoa ou um sujeito. Ele designa um efeito, um ziguezague, algo que passa ou que se passa entre dois, como sob uma diferença de potencial (DELEUZE; PARNET, 1998, p.14).

Apropriando-se do pensamento de Nietzsche, Bergson ou Proust, para citar apenas três entre os múltiplos com os quais Deleuze conversa, em seus textos não fica evidente (era o que muitos de seus críticos o acusavam) o que coube a ele acrescentar ao pensamento que o tinha inspirado, quais linhas foram ditas por qual boca. No entanto, esse é um tipo de preocupação que o filósofo francês já esclarecera não ocupar-se, pois o novo pensamento que ele atualiza tem autoria múltipla. Ele diz que a História da Filosofia tem essa ‘função repressora evidente’<sup>63</sup>, onde os nomes são bem delimitados e colocados em sequência, em uma ordem de leitura a ser seguida, para que então algo possa aparecer como resultado de um acúmulo, ocupando também, por sua vez, seu próprio espaço em uma linha do tempo irreal em seus

---

<sup>63</sup>“A história da filosofia sempre foi o agente de poder na filosofia, e mesmo no pensamento. Ela desempenhou o papel de repressor: como você quer pensar sem ter lido Platão, Descartes, Kant e Heidegger, e o livro de fulano ou sicrano sobre eles? Uma formidável escola de intimidação que fabrica especialistas do pensamento, mas que também faz com que aqueles que ficam fora se ajustem ainda mais a essa especialidade da qual zombam (DELEUZE; PARNET, 1998, p.21).

tantos inícios e fins. Nesse caso sim, imaginava-se que algo seria acrescentado, como um apêndice, esgarçamento dessa linha que não perderia sua disposição a seguir reta. Mas Deleuze se interessava justamente por aqueles que indicavam desvios: “o desvio é criação de trajetória, é produção de sentido: ‘é nos desvios que o poeta encontra as melhores surpresas’. Por isso, prossegue o poeta, ‘todo artista tem um desvio lingüístico, e é ele que forma seu estilo’” (SOUZA, 2010, p.116).<sup>64</sup>

A filosofia que resulta daí parte do meio e tem a impessoalidade como condição que permite que os encontros aconteçam e a criação se dê como algo inteiramente outro, um novo pensamento que, como tal, é ele próprio também força que impulsiona o pensar de outros. Traidores da linhagem que fazem nascer filhos bastardos, resultados de ‘enrabadas’, como diz Deleuze:

Eu me imaginava chegando pelas costas de um autor e lhe fazendo um filho, que seria seu, e, no entanto, seria monstruoso. Que fosse seu era muito importante, porque o autor precisava efetivamente ter dito tudo aquilo que eu lhe fazia dizer. Mas que o filho fosse monstruoso também representava uma necessidade, porque era preciso passar por toda espécie de descentramentos, deslizes, quebras, emissões secretas que me deram muito prazer (DELEUZE, 1992, p.14).

Os inícios e fins da linha do tempo são evidências da deficiente capacidade da representação de algo que acontece em um devir constante. Na linha do tempo da História da Arte Moderna, por exemplo, vários *ismos* são enfileirados, dando nome ao que chamam ‘estilos’, tentando encaixar os artistas nesses períodos, atribuindo-lhes etiquetas. Esse é o sentido coletivo dado ao estilo, mas que não considera a intempestividade da criação, o que pode tornar um pensador do século XVIII mais contemporâneo do artista de hoje do que outro que divida com ele o espaço da galeria, por exemplo. Assim como falar em literatura por estilos nacionais, a não ser por intenções didáticas, empobrece a pluralidade de escritos que, talvez só por coincidência, foram vizinhos. Semelhanças sem dúvida poderão ser encontradas, já que o meio onde a criação se dá faz com que os criadores compartilhem vocabulário, e limites históricos invisíveis se interponham a todos. Espinosa, por exemplo, não pôde deixar de falar em Deus, ainda que o seu Deus seja uma imanência que para Deleuze já não faz falta nomear dessa maneira.

---

<sup>64</sup>O poeta ao qual ele se refere é Manoel de Barros. É importante lembrar, mais uma vez, a paridade: pensamento é criação, seja em qual área for. Nessa passagem, o que é dito sobre o poeta (artista) se aplica a qualquer pensador.

No estilo não são as palavras que contam, nem as frases, nem os ritmos e as figuras. Na vida não são as histórias, nem os princípios ou as consequências. Sempre se pode substituir uma palavra por outra. Se esta não lhe agrada, não lhe convém, pegue outra, coloque outra no lugar (DELEUZE; PARNET, 1998, p.11).

O estilo visto como um rótulo, com essa vontade deliberada em classificar, de dar uma denominação comum, expõe a criação ao perigo de estereótipos. Brasileiros, abacaxis e araras sabem bem disso! Como já visto anteriormente, o verdadeiro pensamento é atemporal e nômade, e por isso não pode aceitar regras que o enquadre naquilo que convencionou-se chamar estilo. Fernando Pessoa, mais uma vez, nos explica com suas palavras: “Arte portuguesa será aquela em que a Europa — entendendo por Europa principalmente a Grécia antiga e o universo inteiro — se mire e se reconheça sem se lembrar do espelho”.<sup>65</sup>

Além desse sentido coletivo dado ao estilo, também é comum o sentido individual atribuído a ele. Nesse caso, frequentemente incorre-se no erro de tratar como estilo algo que repete-se nas obras do artista, sem trazer uma real diferença que sobressaia aos traços, que até podem ser recorrentes. Fazem de uma técnica reproduzível um estilo reconhecido pelo nome do artista, dizendo terem identificado ali um ‘estilo próprio’. Não sendo mais que uma técnica, ‘discípulos’ podem seguir esse ‘estilo’. O mesmo não é observado nos ‘seguidores’ (os verdadeiros) de Nietzsche ou Deleuze, pois ser nietzschiano ou deleuziano é justamente deixar de segui-los para abrir seus próprios caminhos, seguir seus estilos é justamente não ter estilo. Para que fique claro, a falta de estilo não é como o não-estilo desses filósofos, ou de Proust, por exemplo. Nestes, o não estilo já é a própria criação, e não uma deficiência na obra.

É possível dizer que a frase de Proust, inimitável ou muito facilmente imitável, em todo caso sempre reconhecível, possuidora de uma sintaxe e um vocabulário bastante específicos, produtora de efeitos que devem ser designados pelo nome próprio de Proust, seja, no entanto, sem estilo? Como se explica que a ausência de estilo se torne com ele a força genial de uma nova literatura? (DELEUZE, 2003, p.157).

O pensador mantém com o caos uma relação criativa, fazendo surgir ali, onde tudo é ainda indefinido, indiscernível, silhuetas de individualizações não pessoais. Resolvemos chamar assim, silhuetas, porque, como as sombras, essas também sugerem a presença do pensador, mas, no entanto, dependem da contingência dos encontros (da luz, por exemplo) para que estejam mais ou menos nítidas. Além disso, a maior identificação está em conseguir sugerir um elefante engolido por uma cobra naquilo que também parece um chapéu (como o fez o

---

<sup>65</sup>Entrevista concedida e publicada in **Revista Portuguesa**, nº 23-24. Lisboa: 13-10-1923. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/980> Acesso em: 28/06/2017.



Pequeno Príncipe). Ou seja, ainda que se reconheça o criador, as silhuetas não carregam consigo significações, não há nelas uma correspondência exata com a matéria que supõem-se ter lhes dado a forma. O artista pode ter um traço recorrente, seus trejeitos e sotaques participando da obra, mas o que importa é que ela multiplique “os pontos de vista sobre a frase, no interior da frase” (DELEUZE, 2003, p.158), pois muitas frases podem ser ditas com as mesmas palavras, muitas imagens podem se formar sobre as mesmas figuras, mas é importante que a diferença venha em cada repetição com novos sentidos criados.

Estilo implica fazer coexistir a regularidade com a diversidade. Ele age provocando a ruptura do sentido, a quebra de continuidade do entendimento fácil. Substitui as significações, já muito desgastadas, por séries infinitas de novos sentidos. Amplifica a divergência para criar situações de proliferação de sentidos (TEDESCO, 2001, p.30).

Mesmo percebendo em Bacon a preferência em isolar suas figuras, algo que se repetia nos seus quadros, uma certa regularidade na sua produção, Deleuze reconhece um estilo Bacon, assim como também reconheceu um estilo Proust, estilos que levam seus nomes, mas em uma situação totalmente distinta daquela quando nos referimos a um estilo definido pelo maneirismo de um artista, onde o seu nome atribuído ao estilo fazia dele qualidade do indivíduo. Com Bacon ou Proust, Deleuze usa o nome próprio não para representar um eu, uma interioridade, mas como

composto sintomatológico que toma o lugar de uma tipologia de forças. Ele não reclama como suporte nenhuma identidade pessoal, implica uma despersonalização que se abre sobre as multiplicidades que o atravessam [latitude] e sobre as intensidades que o percorrem [longitude] (SAUVAGNARGUES, 2010, p.34).

Sendo assim, cada pensador, através do estilo, ainda que trabalhando o mesmo tema, terá o seu “procedimento de variação, seu cromatismo ampliado, sua louca produção de velocidades e de intervalos” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p.44). Se de novo foi dito ‘seu’, aqui ele se refere à produção de um sujeito que não é um indivíduo, “consiste num instante de lentificação do processo de subjetivação, pontos de concreção dos agenciamentos, correspondendo a um número ilimitado de estados estacionários, metaestáveis, pelos quais a subjetividade passa” (TEDESCO, 2001, p.34). Dessa maneira, mesmo que uma unidade seja dada à obra de um pensador (‘a poesia pessoana’, ‘a filosofia deleuziana’), quando criadores, o todo não será uma homogeneidade consciente e premeditada, e sim um efeito, algo posterior, que não despreza os fragmentos que o compuseram, fragmentos que deram conta da variabilidade desejada do estilo, aquele que defendemos como o que seja de fato estilo.

Na verdade, a unidade é um resultado e foi descoberta por Balzac como um *efeito* de seus livros. [...] O uno ou o todo de Balzac são tão especiais que resultam das partes sem alterar-lhes a fragmentação ou a disparidade [...] eles próprios valem como uma parte ao lado das outras, adjacente às outras – a unidade ‘surge [desta vez aplicando-se ao conjunto] como um trecho composto à parte’, como uma última pincelada localizada, não como um *venissage* geral (DELEUZE, 2003, p.156-157).

Ou seja, o estilo, sem dúvida, envolve um processo de individuação, mas não o da pessoa, de um eu, e sim daquele tipo de individuação já mencionado aqui, do acontecimento, das hecceidades. Individuações que geram efeitos, como observara Balzac, efeitos de superfície, diria ainda Deleuze, ou seja, não um efeito de unidade formal, mas um efeito incorporal que produz sentidos. O sentido criado, então, “não depende mais de um ato de consciência imprimindo sua significação, mas de uma produção impessoal de elementos assignificantes” (SAUVAGNARGUES, 2010, p.21). Elementos ou signos, se preferirem, que não designam coisas, não impõem significações, operam na sintaxe, “não são substantivos ou adjetivos, mas verbos” (DELEUZE, 2006b, p.5). Na arte contemporânea é comum que os artistas não se rotulem como pertencendo a um ‘estilo’, e muitos são verdadeiros estilistas, pois conseguem ‘barrotizar’, ‘romantizar’, ‘deleuzear’ sem assumirem um ‘ismo’ ou virarem tletes de seus mestres.

Deleuze se coloca, assim, contra uma posição em arte e em literatura que faz do estilo um operador de identidade. Longe de considerá-lo como a marca de uma significação unitária, de uma origem pessoal ou de um gênero definido, Deleuze assinala nele as determinações do assignificante, do intensivo e do impessoal (SAUVAGNARGUES, 2010, p.20).

Quanto a esse caráter intensivo e impessoal do estilo, Pacheco observa a contribuição de Nietzsche, que o considera

instância crucial em sua filosofia, caracterizado como um impulso ou como um bloco de impulsos que, ao se enfrentarem, hierarquizam-se e tornam-se visíveis e audíveis. O filósofo entendido como topos involuntário desses impulsos e não como sujeito reflexionante, senhor do ato estilístico (PACHECO, 2013, p.97).

Tomado equivocadamente como característica pessoal, o estilo acabou instaurando “uma polícia da atribuição e da autenticação” (SAUVAGNARGUES, 2010, p.20), uma suposta hierarquia das obras, servindo ao mercado que atribui valor a elas, julgando “a qualidade das realizações para excluir e retribuir, desqualificar ou erigir em modelo: é uma fábrica de arquétipo” (SAUVAGNARGUES, 2010, p.21). É ainda usado, também, como

sinônimo de elegância ou estar na moda. De novo: não é desse ‘estilo’ que se trata neste capítulo. Fazemos nossas, as palavras de Cortázar:

Minha noção de estilo não coincide com a noção de estilo tal qual se define em um dicionário e tal como se comenta interminavelmente nas academias. Minha noção de estilo é muito diferente! Se me permite a palavra, não é uma noção ‘áurea’, superior de estilo. Minha noção de estilo é muito exigente [...] (tradução nossa).<sup>66</sup>

Até agora só definições negativas foram dadas, isso porque apenas do que ele não é pode-se esperar predicados tão precisos, visto que enquanto característica não sensível, em toda sua intangibilidade, ou melhor, imprevisibilidade, no tudo que pode ser nas mais diversas experiências, essa parece ser a maneira mais acertada de tratá-lo. Mais uma vez, então, estilo não pode se relacionar a essa ideia de realização notável, como se estivesse presente quando a norma (a moda) fosse bem aplicada. “Em literatura ou em história da arte, o estilo assume frequentemente uma função personalista, identificante e significante, traçando a partilha entre realizações notáveis e performances modestas ou menores” (SAUVAGNARGES, 2010, p.20). Usá-lo nesse contexto o aproxima de uma prática majoritária, e estilo, enquanto conceito deleuziano, é justamente o contrário, “não se pode fazer escola, nem fazer parte de uma escola. Só há trabalho clandestino” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.14). O mesmo, dito agora nas palavras de um poeta: “Eu não aprendi nos livros nenhuma receita para a composição de um poema; e não deixarei impresso nem sequer um conselho, modo ou estilo para que os novos poetas recebam de mim alguma gota de suposta sabedoria” (tradução nossa).<sup>67</sup> Deleuze relaciona o estilo com uma prática minoritária, e nesse sentido o não-estilo é desejável, uma negação da ideia normativa de estilo, um estrangeirismo na própria língua, usando a expressão do filósofo. “Decretar que o grande estilo é uma minoração da norma maior é imediatamente elevar o menor ao maior” (SAUVAGNARGUES, 2010, p.21), é, quando se trata da língua, fazer dela um corpo sem órgãos.

O estilo, aquele da ‘polícia’ que o legitima, o majoritário, alimenta deslumbres, faz surgir celebridades, e a notabilidade que deveria ser verificada a cada obra, é então atribuída a uma personalidade. No entanto,

<sup>66</sup>Entrevista de Julio Cortázar ao programa televisivo ‘A fondo’, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FDRIPMKHQg> Acesso em: 13/07/2017.

<sup>67</sup>Trecho do discurso de Pablo Neruda na ocasião em que recebeu o Prêmio Nobel de Literatura, em 1971. Disponível em: [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1971/neruda-lecture-sp.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1971/neruda-lecture-sp.html) Acesso em: 22/07/2017.

[...] para além de um devir- minoritário, há o empreendimento final de devir-imperceptível. Não, um escritor não pode desejar ser ‘conhecido’, reconhecido. O imperceptível, carácter comum da maior velocidade e da maior lentidão. Perder o rosto, ultrapassar ou furar o muro, limá-lo pacientemente, escrever não tem outro fim. [...] Ser, enfim, desconhecido, como poucas pessoas são, é isso trair (DELEUZE; PARNET, 1998, p.58).

O maior esforço enfrentado pelo artista (mas também pelo cientista ou filósofo, enquanto pensadores) é livrar-se das convenções que viciam seus gestos e dos clichês com os quais a visão acostuma-se, por isso a maior “prova de um estilo é a variabilidade”<sup>68</sup>, é o seu não-estilo. Isso serve também para a vida, pois a busca de um estilo de vida alegre (que fortalece) é permitir-se experimentar os mais variados estilos. “O estilo, num grande escritor, é sempre também um estilo de vida, de nenhum modo algo pessoal, mas a invenção de uma possibilidade de vida, de um modo de existência” (DELEUZE, 1992, p.126).

O estilo, com sua variação, é uma demonstração de criatividade, invenção do novo a partir de experiências intensivas que fogem das formas estratificadas. O assunto aqui também é sobre território. Estilizar é desterritorializar-se, reterritorializar-se em outro lado, para em seguida sair do território novamente, “é um acontecimento que efetua sua singularidade notável sobre um modo menor, e torna-se ordinário logo que ele se impõe como modo maior” (SAUVAGNARGUES, 2010, p.29). Um movimento que não é vertical, buscando uma ascensão suposta, como se o estilo fosse adquirido e um grau a mais da ilusória hierarquia fosse alcançado, para poder dizer então: ‘tenho estilo’. O movimento é transversal, experiência em diferentes níveis, fazendo da reterritorialização não um retorno ao mesmo lugar:

A transversalidade é uma dimensão que pretende superar os dois impasses, quais sejam o de uma verticalidade pura e de uma simples horizontalidade; a transversalidade tende a se realizar quando ocorre uma comunicação máxima entre os diferentes níveis e, sobretudo, nos diferentes sentidos (GUATTARI, 1981, p.96).

No território da linguística, por exemplo, a fala é a fuga que a desterritorializa, mas que em um delírio pode reterritorializá-la em uma escrita errante, assignificante, potência do falso dentro daquele sistema que se acreditava a ‘verdade’. “Delirar é isso mesmo, fazê-la saltar, levando-a a uma oscilação, um limite, que a vira do avesso e cria um ‘fora’. [...] O que é destruído é uma certa comunidade trivial da língua (da doxa)” (GODINHO, 2007, p.176). É

---

<sup>68</sup>Entrevista concedida e filmada entre os anos de 1988-1989. Intitulada *O Abecedário de Gilles Deleuze*, no Brasil foi divulgada pela TV Escola.

o tratamento da língua não na sua inverídica rigidez, como se fosse um código (ponto de vista da linguística), e sim considerá-la no seu fluxo imanente, que não a separa da fala.

É por isso que um grande estilista não é um conservador da sintaxe. É um criador de sintaxe. Eu mantenho a bela fórmula de Proust: ‘As obras-primas são sempre escritas em uma espécie de língua estrangeira’. Um estilista é alguém que cria em seu idioma uma língua estrangeira.<sup>69</sup>

Enquanto estrangeiro, é normal sentir-se longe de sua terra não apenas na distância, mas afastado também de todo o território formado pela língua, costumes, comidas com as quais se está habituado. Nesse caso, uma reterritorialização fica evidente na adaptação inevitável e desejável, que busca a semelhança com a maioria, busca afirmar uma identidade. Mas ser estrangeiro na própria língua é, ao contrário, renunciar ao comodismo, sair do conforto do que já está estabelecido, é preferir o desequilíbrio, aliar-se a minoria, reforçar a diferença, “essa situação o coloca ainda mais em condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p.37).

“Mais importante que o pensamento é ‘aquilo que faz pensar’” (DELEUZE, 2003, p.29). O que mais interessa não é a novidade na aparência do pensamento, as formas utilizadas na sua atualização: “dizer bem nunca foi próprio nem a preocupação dos grandes escritores” (2011, p.126), segundo Deleuze. A força que faz pensar, foco de toda atenção, é o signo. Se o pensamento se dá nas mais diversas áreas, é porque o signo que afeta o artista não é o mesmo, ou não violenta da mesma maneira um cientista ou um filósofo: “a vocação é sempre uma predestinação com relação a signos” (DELEUZE, 2003, p.4). Nos seus respectivos encontros com os signos que afetam cada um desses pensadores, se dá a necessidade da criação de um sentido. “Toda emissão singular de sentido é signo de um estilo” (SAUVAGNARGUES, 2010, p.23). Uma obra, que daí resulta, é ela também, por sua vez, força que faz pensar. Acreditamos já ter ficado claro que o sentido de uma obra não é descoberto, desvelado, mas criado, e por isso, no capítulo anterior, dissemos não serem verbos coerentes com a ação do pensamento o interpretar ou traduzir, pois na intenção de interpretar uma obra há uma noção atrelada de subtrair nisso todas as possíveis visões sobre ela, deixando sobressair aquela tomada como a ‘verdade’ da obra, a visão do artista. Nesse sentido, dissemos antes aqui que, diante da criação, a postura não deve ser de um tradutor, que tem como princípio respeitar ao máximo ‘o que o autor quis dizer’. A tradução é mais um

---

<sup>69</sup>Idem.

trabalho de erudição do que de criação. Interpretar ou traduzir é lidar com a significância, mas Deleuze já reiterara, em algumas de suas obras, a importância da experimentação.

Um esclarecimento deve ser feito, já que em uma leitura desatenta do livro *Proust e os signos* pode ocasionar na acusação injusta de incoerência de Deleuze. Neste caso (o primeiro no decorrer dessa dissertação), vale ressaltar uma observação cronológica: *Proust e os signos* foi uma de suas obras iniciais (publicada em 1964), e, no entanto, apesar da escolha por um vocabulário que posteriormente ele nega (“Jamais interprete, experimente...”<sup>70</sup>), não a aparta da unidade de sentido observada em toda sua filosofia. Nesta obra, Deleuze diz: “Pensar é sempre interpretar, isto é, explicar, desenvolver, decifrar, traduzir um signo” (DELEUZE, 2003, p.91). Dedicado aí a defender o pensamento como resultado de um aprendizado dos signos, resume o processo como uma busca pela verdade. Esta é outra palavra que, conhecendo sua filosofia, pareceria rara se não tirássemos dela o peso da tradição filosófica. Interpretar o signo que o afeta não é desvelar a sua verdade enquanto essência imutável platônica. No sistema aberto onde os signos se encontram, a verdade é pragmática, a pergunta é pelo seu funcionamento. “O elemento da verdade não é mais a interioridade de uma idéia produzida pela inteligência, mas a exterioridade de um constrangimento exercido sobre nossas faculdades por um signo” (BOUANICHE, 2007, p.69, tradução nossa).<sup>71</sup>

Dizer que o sentido se encontra enrolado, implicado no signo, não significa dizer que ele já exista previamente. Ele é produzido pelo ato de pensar quando este sofre a violência dos signos. Descobrir o sentido de um signo não é então desvelar algo já existente. A interpretação de um signo é inseparável de um movimento de criação. Daí a afirmação do filósofo, vista anteriormente, de que a tradução de um signo é a mais pura forma de criação (MAURÍCIO; MANGUEIRA, 2011, p.300).

A essência do signo é “a coisa a traduzir e a própria tradução; o signo e o sentido” (DELEUZE, 2003, p.95). O sentido é o expresso da expressão, é o que une a forma e o conteúdo sem se igualar a nenhum deles, é sempre criado a partir deles. Expressar é, então, criar, e isso se dá através do estilo que selecionará as essências, e será por elas ‘definido’<sup>72</sup>. Uma seleção involuntária, como já dissemos.

<sup>70</sup>(DELEUZE, 1992, p.109).

<sup>71</sup>“L’élément de la vérité n’est plus l’intériorité d’une idée produite par l’intelligence, mais l’extériorité d’une contrainte exercée sur nos facultés par un signe” (BOUANICHE, 2007, p.69).

<sup>72</sup>“É o estilo de cada um que será responsável por selecionar as essências, e de uma forma completamente paradoxal: pois, se as essências são selecionadas de forma involuntária, significa dizer que de início desconhece-se o próprio estilo. Este será revelado, passo a passo, por meio das essências. O estilo seleciona as essências, mas estas por sua vez selecionam o estilo” (MAURÍCIO; MANGUEIRA, 2011, p.302).

## 6.1 UMA ESSÊNCIA VARIANTE

Pode-se dizer que o estilo é uma busca pela originalidade, mas não o original da forma. Uma originalidade que se refere a uma volta à origem enquanto “ponto para o qual a literatura deve se direcionar, e não aquele do qual ela vem” (LEVY, 2011, p.69). A origem não está em uma subjetividade, não é o motivo da criação, ou um momento que a antecede.

O verdadeiro tema de uma obra não é o assunto tratado, sujeito consciente e voluntário que se confunde com aquilo que as palavras designam, mas os temas inconscientes, os arquétipos involuntários, dos quais as palavras, como as cores e os sons, tiram o seu sentido e a sua vida. A arte é uma verdadeira transmutação da matéria. Nela a matéria se espiritualiza, os meios físicos se desmaterializam, para refratar a essência, isto é, a qualidade de um mundo original. Esse tratamento da matéria é o ‘estilo’ (DELEUZE, 2003, p.45).

A originalidade fala sobre o devir criativo, a obra se formando nos afetos e agenciamentos, é uma origem que começa pelo meio, o paradoxo mais uma vez contribuindo com o pensamento. O sinônimo já foi antes esclarecido: pensar é criar, mas é preciso “antes de tudo, criar no pensamento o ato de pensar. Pensar é fazer pensar” (DELEUZE, 2003, p.105). Então, no processo que é a criação, deve haver a disposição de aproximar-se das forças do caos originário, deixar o corpo aberto às novas percepções, pois pensar é ação não reflexão. Só assim é possível alcançar uma originalidade ontológica da obra, aquilo que a singulariza no acaso dos encontros dessas forças, fazendo surgir algo sempre novo. “O estilo aparece, neste sentido, como o operador do movimento de criação que pode ligar os dois trajectos – o estético e o ontológico - e que faz nascer o mundo” (GODINHO, 2007, p.20).

A ontologia, matéria que tradicionalmente infere um Ser-fundamento, é rejeitada, nesses termos, por Deleuze, que em mais uma de suas perversões a considera a partir de uma teoria da univocidade e do eterno retorno. Observação importante: apesar de afirmar uma ontologia deleuziana, isso não faz dela “uma região privilegiada de suas reflexões, como aliás nenhuma outra é”, dada sua “natureza de sistema aberto e heterogêneo” (CRAIA, 2002, p.17).

Enquanto a tradição se esforçou na busca do que era o imutável, Deleuze tenta livrar o devir da maldição que lhe foi rogada. Platão, por exemplo, concebe o ser “como um ‘em si’, transcendente, uno e perfeito, enquanto que o ser deleuziano se diz da diferença e se diz na multiplicidade” (SCHÖPKE, 2012, p.146). A essência, aquela com a qual já temos familiaridade, pertence ao vocabulário do pensamento clássico. Com ela se anuncia aquilo

---

que seria a permanência, aquilo que, apesar da passagem do tempo, mantém-se idêntica a si mesmo. Aqui, no entanto, já foi feito o alerta para a perversão que inutiliza o dicionário das significações constantes. Por isso, as afirmações seguintes, ainda que raras a partir da perspectiva da identidade, trarão o devir como sua principal característica. Ninguém tem uma essência com a qual possa garantir a estabilidade de um ponto fixo. Ninguém a tem, todos são essencialmente algo, mas este ser está sempre sendo, e por isso mesmo ninguém é absolutamente nada. Só se pode dizer que ‘é em essência’ a cada instante, tendo que repetir a sentença a cada encontro que faz surgir uma nova essência: “A diferença é um modo do Ser, uma maneira de ele se distinguir de si mesmo, uma vez que o Ser é Diferença: não diferença específica ou genérica, mas diferença pura” (SOUZA, 2010, p.82). Em outras palavras, a essência é a diferença pura, ela não é responsável pelo diverso na extensão, mas é o que no empírico se desenvolve em intensidade.

Que a diferença seja literalmente inexplicável, não há por que espantar-se com isto. Explica-se a diferença, mas, precisamente, ela tende a anular-se no sistema em que é explicada. Isto apenas significa que a diferença é essencialmente implicada, que o ser da diferença é a implicação. Para ela, explicar-se é anular-se, é conjurar a desigualdade que a constitui. [...] A intensidade se explica, desenvolve-se numa extensão [extensio] (DELEUZE, 1988, p.364).

Imaginemos uma tormenta. Para descrever os seus ventos intensos nada sobre eles de fato poderá ser dito, a não ser coisas do tipo: mar revolto, árvores dançantes... Nem um nem outro conseguem definir, ou melhor, não são capazes de designar a intensidade do vento, mas é ali, na percepção da tempestade, no empírico, que ela se faz presente. “A intensidade é o insensível e, ao mesmo tempo, aquilo que só pode ser sentido. Como seria ela sentida por si mesma, independentemente das qualidades que a recobrem e do extenso em que ela se reparte?” (DELEUZE, 1988, p.369). Por sua vez, um sujeito pode, dessa experiência, de suas afecções e percepções, pintar um bloco de perceptos e afectos que tão pouco designará aquilo que em uma tarde específica, de um dia determinado, foi por um indivíduo sentido. A obra criada manterá desse acontecimento apenas suas intensidades, será a extensão onde elas se desenvolvem, levadas a cabo através do estilo.

O intensivo habita o sensível, sendo a essência deste. O intensivo não é universal (como a qualidade) nem extensivo (como a quantidade). O intensivo é singular. Enquanto a qualidade vive fora do tempo e, por isso, pretende-se Imutável, a intensidade é filha do tempo e por esse motivo, está sempre mudando. A intensidade é variação, devir. [...] Ela não é imitação como a quantidade, porquanto é criação. Ela não é Identidade como a qualidade, mas Diferença. Ela é a diferença que de si mesma difere (SOUZA, 2010, p.78).



A ‘verdade’, esta verdade da nova imagem do pensamento, tem relação essencial com o tempo. Por isso, a pergunta pela qual se interessa Deleuze nunca será ‘o que é?’, pois uma resposta a ela tira da coisa o que a ele mais interessa: o movimento. O questionário que busca responder traz o “quem?, quanto?, como?, onde? quando?” (DELEUZE, 2006a, p.129) como perguntas mais significativas. A filosofia/*poiesis* não parte do objeto, e tão pouco do sujeito, mas do que está entre, o acontecimento, dito pelo conceito.

Como mencionado acima, para Deleuze, a diferença é a maneira como o ser unívoco se diz. Essa univocidade não indica um só ser, mas uma só maneira de se enunciar, podendo expressar uma multiplicidade, esta representável, enquanto a diferença pura é objeto apenas do pensamento. “A univocidade do ser significa que o ser é Voz, que ele se diz, e se diz em um único e mesmo 'sentido' de tudo aquilo acerca do qual ele se diz” (DELEUZE, 2006b, p.185).

O conhecimento analítico não é capaz de apreender o devir característico dessa diferença que tem seu movimento similar ao da vida. Esse movimento segue um único sentido, o do eterno retorno, que para o filósofo francês é um erro entendê-lo como o retorno do mesmo, quando o que retorna são as singularidades. O que se repete é o poder de diferenciar-se.

O eterno retorno não faz o *mesmo* retornar, mas o retornar constitui o único Mesmo do que devem. Retornar é o devir idêntico do próprio devir. Retornar é, pois, a única identidade, mas a identidade como potência segunda, a identidade da diferença, o idêntico que se diz do diferente (DELEUZE, 1988, p.83).

Esse é o movimento do ser descrito em uma ontologia não metafísica, sem relação de hierarquia entre os entes que o expressam. Sendo o próprio indivíduo também lugar para o devir desse Ser (diferença), como dele, que é um instante de parada, esperar que seja a origem da criação, que a ele pertença o estilo? “Em todo o universo, o que se dá é o movimento. O repouso que tem lugar na Terra não passa de um entrave ocasional da matéria. Considerar essa estaticidade como um estado primordial é um engano” (KLEE, 2001, p.46).

É equivocada também a ideia de um habitat profundo e seguro da essência, em um eu interior intocável. O que se julgava estar distante dela é justamente onde ela atua, na superfície dos acontecimentos. Esse é o espaço intensivo do encontro de signos que faz surgir (produz) sentidos. Não há uma essência para cada signo, e sim um signo podendo expressar uma multiplicidade de essências, uma criada a cada encontro, levando o artista a atingir “uma verdade sobre si próprio e o mundo, uma verdade parcial, implicada, advinda do seu próprio

modo de viver” (MAURICIO; MANGUEIRA, 2011, p.301). Onde foi dito, ‘essências criadas’, não quis sugerir que elas sejam fabricadas pelo sujeito, já que são, ao contrário, elas que o constituem, estão em um plano pré-individual.

Não é o sujeito que explica a essência, é, antes, essência que se implica, se envolve, se enrola no sujeito. Mais ainda: enrolando-se sobre si mesma ela constitui a subjetividade. Não são os indivíduos que constituem o mundo, mas os mundos envolvidos, as essências, que constituem os indivíduos. [...] A essência não é apenas individual, é individualizante (DELEUZE, 2003, p.41).

Ao sujeito cabe (só em certa medida), por sua vivência, o papel de seleção das essências, mas uma seleção involuntária, advinda dos encontros que se dão ao acaso. É certo dizer que

cada sujeito exprime o mundo de um certo ponto de vista. [...] Cada sujeito exprime, pois, um mundo absolutamente diferente e, sem dúvida, o mundo expresso não existe fora do sujeito que o exprime [...] Mas o mundo expresso não se confunde com o sujeito: dele se distingue exatamente como a essência se distingue da existência e inclusive de sua própria existência. Ele não existe fora do sujeito que o exprime, mas é expresso como a essência, não do próprio sujeito, mas do Ser, ou da região do Ser que se revela ao sujeito (DELEUZE, 2003, p. 40-41).

Reforçando: as essências estão em um plano pré-individual, alcançadas através do estilo durante o processo de criação. Se é o estilo responsável pela interpretação ou tradução (palavras usadas com as ressalvas feitas no tópico anterior) dos signos, cabe a ele a seleção das essências, o ponto de vista, a perspectiva a partir do movimento singular de cada pensamento. “[...] o ponto de vista sendo a própria diferença, pontos de vista sobre um mundo supostamente o mesmo são tão diferentes quanto os mundos mais distantes” (DELEUZE, 2003, p.40). Esse movimento depende do sujeito apenas em certa medida, já que a ele cabe “aprender a entrar no caos se se quer conservar a possibilidade de dele sair” (GODINHO, 2007, p.187). Se o “caos é a condição da invenção” (GODINHO, 2007, p.187) de mundos, o sujeito deve com ele manter relação de prudência, mantê-lo próximo sem nele se perder. Essa prudência, no entanto, não segue receita que garanta o acesso ao caos sem prejuízos, pois a estratificação já o afastaria. Ou seja, está excluída a definição de estilo como método. Já que é a criação de um estilo que dá forma ao caosmos, que arranca os afectos às afecções e os perceptos às percepções, ele só pode existir por “um movimento negativo de dessubjectivação e de desobjectivação: trata-se sempre de libertar a sensação do estrato que a aprisiona” (GODINHO, 2007, p.186).

Uma essência é sempre um nascimento do mundo; mas o estilo é esse nascimento continuado e refratado, esse nascimento redescoberto nas matérias adequadas às essências, esse nascimento como metamorfose de objetos. O estilo não é o homem: é a própria essência (DELEUZE, 2003, p.46).

O estilo é então um modo de expressão por blocos de sensações que já não pertencem à pessoa do criador, tornando-as autônomas e duráveis. “Vibrar a sensação – unir a sensação – abrir ou fender, escavar a sensação’ mudar a percepção, é o que faz o estilo” (GODINHO, 2007, p.168). Com essa descrição não é somente à arte que nos referimos, pois também “os conceitos são inseparáveis dos afectos, ou seja, dos efeitos potentes que têm sobre nossa vida, e dos perceptos, ou seja, de novas maneiras de ver ou de perceber que eles nos inspiram” (DELEUZE, 2016, p.250). Na filosofia, no entanto, é o texto, com suas frases e palavras que dá o contorno ao movimento do conceito. E a lista de estilistas se estende, pois eles podem atuar nas áreas mais diversas: ciência, esporte, etc.<sup>73</sup> O reconhecimento merecido que recebem, no entanto, não deve ser daquele que, conhecida a pessoa que assina a obra, é consentido mérito de tudo que posteriormente levar a mesma marca. O estilo está, ao contrário, associado ao novo, à invenção, e por isso, na obra, é sempre novamente observada a sua vitalidade.

## 6.2 A DIFERENÇA NA REPETIÇÃO

Repetir, repetir — até ficar diferente.  
Repetir é um dom do estilo.

Manoel de Barros

Esse capítulo se estendeu mais que os outros talvez porque o tema que aborda traz como componentes elementos contrários (só na aparência), fazendo-nos insistir na complementaridade inesperada deles. Da maneira como definimos o estilo (criação do novo, rompimento com o senso comum...) parece afastá-lo de tudo que possa sugerir repetição, já que a regularidade, a princípio, tiraria dele a inventividade, seu caráter inantecipável. Como conciliar, então, diferença e repetição?

<sup>73</sup> Apesar de Deleuze e Guattari insistirem, em *O que é a Filosofia?*, na igual capacidade da arte, da filosofia e da ciência na criação, quando, em *Proust e os Signos*, Deleuze se refere aos signos aos quais atribui a força de nos afetar, ele reconhece nos signos artísticos privilégio, se comparado aos signos mundanos (vazios), sensíveis (materiais) e amorosos (mentirosos). Os da arte são imateriais e essenciais, neles há a unidade do signo e do sentido, e são capazes de transformar os demais. Sobre isso, capítulo IV, ‘Os signos da arte e a essência’ (DELEUZE, 2003, p.37-48).

Deleuze, na sua obra que já no título denuncia a familiaridade dos dois termos (*Diferença e Repetição*), nas primeiras linhas esclarece: “De várias maneiras deve a repetição ser distinguida da generalidade” (DELEUZE, 1988, p.21). A generalidade é da ordem da lei, e com ela se diz que na repetição será o semelhante a retornar, enquanto que para Deleuze o que retorna é o singular. “Opõe-se, pois, a generalização, como generalidade do particular, e a repetição, como universalidade do singular” (DELEUZE, 1988, p.22). A constância da generalidade nada tem a ver com a repetição diferencial do estilo, esta exprime “um notável contra o ordinário, [...] uma eternidade contra a permanência” (DELEUZE, 1988, p.24). A permanência traz sempre o Mesmo, mas a eternidade, sem começos nem fins, é o tempo do ciclo descentrado do eterno retorno da diferença. “Retornar é o devir idêntico do próprio devir” (DELEUZE, 1988, p.83). Essa repetição não é qualitativa ou quantitativa, mas intensiva. “O eterno retorno é ativo e afirmativo” (DELEUZE, 2011, p.137), seu movimento é confirmado no estilo que, na seleção que faz das essências, “elimina, dissolve identidades, semelhanças, oposições, analogias, desfaz as categorias, estabelecendo a diferença. Elimina o que não tem força, o fraco, e extrai o mais forte: ‘a forma superior de tudo que é’” (GODINHO, 2007, p.116). Sendo assim, um estilo de vida não pode ser descrito e recomendado, visto que, para ser estilo, nunca poderá ser o mesmo, reproduzido. Apesar da regularidade que nele pode estar expressa nas formas, serão as intensidades selecionadas. Será o intenso dos devires a trazer para vida a oportunidade de experimentar os mais diversos estilos. O estilo está em devir, o estilo é devir: “Os devires são o mais imperceptível, são atos que só podem estar contidos em uma vida e expressos em um estilo” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.11). Na generalidade do Mesmo, um termo pode ser substituído por outro, idêntico, já que lida com o ordinário. O notável da diferença impede a troca, reforçando a repetição como seu movimento possível e característico.

É que a essência é em si mesma diferença, não tendo, entretanto, o poder de diversificar e de diversificar-se, sem a capacidade de se repetir, idêntica a si mesma. Que poderíamos fazer da essência, que é diferença última, senão repeti-la, já que ela não pode ser substituída, nada podendo ocupar-lhe o lugar? Por essa razão, uma grande música deve ser tocada muitas vezes; poema, aprendido de cor e recitado. A diferença e a repetição só se opõem aparentemente e não existe um grande artista cuja obra não nos faça dizer: ‘A mesma e no entanto outra’ (DELEUZE, 2003, p.46).

A diferença expressa no estilo atualiza o movimento do eterno retorno que “seleciona porque elimina. Retorna porque há criação” (GODINHO, 2007, p.117).<sup>74</sup> O estilo reconhecível de um pensador (como aquele que Deleuze reconhece em Proust ou Bacon) pode trazer com ele uma repetição, desde que haja criação, que a diferença sobressaia à forma.

Na verdade, diferença e repetição são as duas potências da essência, inseparáveis e correlatas. Um artista não envelhece porque se repete, pois a repetição é potência da diferença, não menos que a diferença é poder da repetição. O artista envelhece quando, ‘pelo desgaste de seu cérebro’, julga mais simples encontrar diretamente na vida, como pronto e acabado, aquilo que ele só poderia exprimir em sua obra, aquilo que deveria distinguir e repetir através de sua obra. O artista, ao envelhecer, confia na vida, na ‘beleza da vida’, mas só tem sucedâneos daquilo que constitui a arte: repetições que se tornaram mecânicas, pois são exteriores [...] (DELEUZE, 2003, p.47).

À possível regularidade do estilo (na forma) não se pode relacionar uma estabilidade. Foi descoberta a verdadeira oposição: diferença X estabilidade. Dizê-lo estável o acomodaria no já conhecido, no entanto, “sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão” (DELEUZE, 1988, p.24). Consideremos a gagueira: nela fica clara a regularidade não estável. O gago repete, mas isso traz a ele desconforto, é quando está mais inseguro as ocasiões em que mais gagueja. Ela é o desvio da norma (por isso considerada deficiência), mas também transgressão da fala. O que nos interessa aqui é um tipo particular de gagueira, uma gagueira criativa, agora potência, que faz do seu desvio criação de um novo trajeto, criando também na insegurança do desconhecido: “Ao escrevermos, como evitar que escrevamos sobre aquilo que não sabemos ou que sabemos mal? É necessariamente neste ponto que imaginamos ter algo a dizer” (DELEUZE, 1988, p.18), ou gaguejar.

Em *Crítica e Clínica*, obra que Deleuze dedica ao problema da escrita, há um capítulo reservado à potência reconhecida na gagueira de escritores que gaguejam em sua própria língua, sem que seus personagens precisem gaguejar na fala.<sup>75</sup> “É difícil porque é preciso que haja necessidade de tal gagueira” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.12), que ela não seja mero coquetismo. Sua potência de criação não é reconhecida na fala, onde pode ser forjada em uma

<sup>74</sup>Deleuze, junto a Nietzsche, dedica-se ao argumento do eterno retorno levando-o a atingir reconhecida importância em sua filosofia. Para o que interessa a essa dissertação, o todo da potência dessa ideia não poderá ser abordada, pois nos indicaria um caminho pela ontologia deleuziana que não poderá ser tomado agora. Obs.: Quando dissemos ‘junto’ ao filósofo alemão, não quisemos sugerir que Deleuze comparta a mesma interpretação, apenas que dele recebe o impulso para o seu próprio pensamento, sendo esse ‘resgate desfigurado’ já uma demonstração do retorno da diferença.

<sup>75</sup>“Não é mais o personagem que é gago de fala, é o escritor que se torna gago da língua: ele faz gaguejar a língua enquanto tal” (DELEUZE, 2011, p.138).

repetição mecânica, mas na língua. “Uma linguagem afetiva, intensiva, e não mais uma afecção daquele que fala” (DELEUZE, 2011, p.138).

Esse modo gago então – que repete os fonemas, tateia as palavras, suspende a frase, quebra a linearidade etc. –, em algumas poéticas, interessaria justamente por este deslocamento: ele não é uma mimetização de modos de falar, mas é, ao contrário, um tremor de base, que faz nascer uma nova língua (MALUFE, 2010a, p.100).

Na fala do gago percebe-se o esforço desprendido, sua repetição é inevitável, fazendo com que não apenas palavras, mas frases inteiras sejam repetidas: “há um abalo na linearidade da frase. Há pontos em branco, suspensões. [...] há lapsos. Gaguejar pode ser, então, hesitar, procurar os modos de dizer, ou procurar as próprias palavras e reiterá-las, repeti-las” (MALUFE, 2010a, p.100). Na obra de Deleuze é possível identificar uma gagueira que o faz repetir sentenças inteiras, seja no mesmo livro ou em livros distintos (e até distantes na data de suas publicações), mas a cada aparição algo lhe é acrescentado ao sentido. Não é um ato meramente reiterativo, como o da fala. Por exemplo: a frase de Proust (‘Os belos livros são escritos em uma espécie de língua estrangeira’), a qual Deleuze retorna, depois de *Proust e os Signos*, em *Kafka, por uma filosofia menor*, *Mil Platôs* e *Crítica e Clínica*.

Há ainda outro tipo de repetição em sua obra, um retorno de conceitos que a cada volta lhe é atribuído componentes que ajudam a formar sua unidade fragmentária. É o caso do *estilo*, por exemplo (em *Proust e os Signos*, *Diálogos*, *Crítica e Clínica* e *Mil Platôs*). “A repetição é, assim, em Deleuze, um dos movimentos necessários para que o conceito vá se formando, vá ganhando sua consistência, ressoando internamente no plano de escrita, ou ainda: constituindo o plano de escrita a partir desses ecos” (MALUFE, 2010b, p.46).

Gaguejamos aqui também na impessoalidade. Ela foi o tema que norteou e fez convergir, em algum ponto, as linhas díspares que se desenvolviam independentemente. Os conceitos, em cada linha dessas, se aproximavam de outros conceitos, e, apesar de concordarem, mantinham suas particularidades. A impessoalidade retornava em cada um sem torná-los sinônimos, pois eram partes do plano onde ela atuava.

Os conceitos nascem de encontros, mas é preciso, na repetição que é cada texto, na repetição que é cada esforço de dizer, a repetição diferenciada de cada encontro. Para que dizer um conceito não seja simplesmente lembrar o encontro de origem, para que o conceito não se restrinja à sua faceta representativa e reiterativa. Que o texto, afinal, não seja apenas a tentativa frustrada de uma re-apresentação, uma nostalgia do mundo e das coisas vividas (MALUFE, 2010a, p.107-108).

É certo que a gagueira muitas vezes incomoda, e achamos já saber o que estar por vir quando de novo o gago tenta dizer o que queria, mas, na repetição da impessoalidade no foco de cada capítulo, acreditamos ter sido exposto um novo lado (ou fragmento) do impessoal, indispensável na criação. Foi uma repetição que se deu sem que o mesmo retornasse. Deleuze faz uma pergunta retórica: “[...] será que a composição de um livro já é uma questão de estilo?” Com ela voltamos a pensar na composição fragmentária desse trabalho, nos seis capítulos onde a impessoalidade reapareceu. À pergunta ele mesmo responde: “Acho que é sim. A composição de um livro é algo que não se resolve previamente. Ela acontece ao mesmo tempo em que o livro é escrito”.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup>Entrevista concedida e filmada entre os anos de 1988-1989. Intitulada *O Abecedário de Gilles Deleuze*, no Brasil foi divulgada pela TV Escola.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reticências são os três primeiros passos do pensamento que continua por conta própria o seu caminho.

Mario Quintana

Espero que não soe como um resmungo, mas de novo: ‘Que difícil!’ A exclamação acompanha não uma queixa (é importante que fique claro), e sim um espanto. A dificuldade, no início, não provocou um lamento, mas uma satisfação em sentir-se impulsionada por ela. Agora, aproximando-se o ‘fim’, ela que precisou acompanhar de perto todo o processo, ela que fez com que os textos de Deleuze voltassem à boca para que fossem ruminados e só então digeridos ‘antropofagicamente’, faz-se imponente novamente. É difícil dar um ponto final em algo que, já se sabe, não terminou. Houve um esforço para afastar os clichês, o senso comum, e com isso foi possível escutar melhor o que Deleuze falara. O pensar se dá na violência dos signos que nos afetam, sendo o pensamento um aprendizado, um processo no qual o corpo aprende a perceber signos além daqueles que os sentidos já reconheciam. Esse aprendizado é uma busca que não encontra significados, mas cria sentidos aos encontros que acontecem. É preciso esvaziar-se dos pré-conceitos, mas com isso nos damos conta do tamanho da nossa ignorância. Terminar mais ignorante do que quando começou, isso é um grande ganho, perceber em si o devir. Carregar um vazio maior não deve pesar como ausência de alguma coisa, mas a possibilidade de ainda preenchê-lo de muitas outras, “e todos esses povoados, todas essas multidões, não impedem o deserto que é nossa própria ascense; ao contrário, elas o habitam, passam por ele, sobre ele” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.19). Por esse deserto passaram Deleuze e mais alguns foragidos, errantes, com quem pudemos conversar.

Encontrar é achar, é capturar, é roubar, mas não há método para achar, nada além de uma longa preparação. Roubar é o contrário de plagiar, de copiar, de imitar ou de fazer como. A captura é sempre uma dupla-captura, o roubo, um duplo-roubo, e é isso que faz não algo de mútuo, mas um bloco assimétrico, uma evolução a-paralela, núpcias, sempre ‘fora’ e ‘entre’. Seria isso, pois, uma conversa (DELEUZE; PARNET, 1998, p.15).

Admitimos, então, este delito! Houve o encontro com pensamentos, mas não satisfeitos, roubamos palavras e até frases inteiras, colocando-as como extensão de nossas próprias sentenças, isso porque, ainda que outras palavras pudessem ter sido remanejadas, era exatamente aquilo que se queria dizer. Tomaz Tadeu, na apresentação que faz a um livro de Sandra Corazza (2006), esclarece essa intimidade que também a mim deu o direito de fazer da fala de meus intercessores a minha própria: “Aliás, vamos deixar claro, fui eu quem também



escreveu o livro. O raciocínio é simples. Só não vê quem não quer. Eu gostaria de tê-lo escrito. Logo, sou o autor” (2006, p.8). ‘Gostaria’ ou ‘quereria’, não como capricho ou inveja do feito, pois esse querer é aquele involuntário, é o querer de uma vontade impessoal. ‘Gostaria de tê-lo escrito’ porque fui afetado pelas mesmas forças. Por isso, para Tomaz Tadeu e também aqui, o discurso indireto livre foi a forma encontrada para a expressão do que surgiu na indiscernibilidade da escrita e da leitura, margens que se sobrepuseram por ter sido uma dupla-captura.

Não há razões, no entanto, para inferir que desse tipo de relação não é possível a traição, pois desde o início é acordado o relacionamento aberto. A fidelidade, que esperaria apenas o Mesmo (reprodução), nunca foi um preceito, ao contrário, sempre foram incentivados novos encontros, onde as mesmas frases multiplicam seus sentidos. Por isso, reivindicamos o direito de terminar com vírgulas e reticências. São mais reconfortantes, indicam que algo mais pode ser dito, declaram, sem vergonha, o inacabamento. Deleuze também o afirmava e o assumia como potência, já que para ele o pensamento está sempre em devir, e aqueles novos encontros acontecerão colocando-o em movimento. Está na pontuação preterida pelo pensamento dogmático a justificativa por termos escolhido e elogiado as filosofias da criação, como a de Deleuze. Naquela, há a ilusão do ponto, a intenção da unidade pensada já desde o início.

Gaudí continua atraindo turistas para ver sua Sagrada Família, e Selarón o mesmo com sua escadaria de Santa Teresa. As vírgulas e reticências que deixaram é a potência das virtualidades que continuam rondando essas criações. “Quando Proust compara sua obra a uma catedral ou a um vestido, não é para defender um logos com bela totalidade, mas ao contrário, para defender o direito ao inacabado, às costuras e aos remendos” (DELEUZE, 2003, p.153). Defendemos aqui também o inacabamento, inclusive dos fragmentos que juntos deram a unidade imperfeita desse trabalho. O inacabado não foi por abandono ou desleixo. A atenção estava voltada para o movimento da impessoalidade no pensamento de Deleuze e sua participação na criação, por isso, outras linhas que dali saíam, mas que não a tinham guiando o trajeto, não puderam agora ser tomadas. Além disso, concordamos com Cortázar: “Eu sei muito bem que um escritor nunca chega a escrever o que quis escrever, e que cada livro... um livro a mais é, em certa medida, um livro a menos neste caminho de ir se aproximando do livro final e absoluto que nunca escreve porque morre antes”.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup>Entrevista de Julio Cortázar ao programa televisivo ‘A fondo’, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FDRIPMKHQg> Acesso em: 13/07/2017.

Neste ‘final’ aqui apresentado, não haverá conclusão, como se todo o trabalho tivesse caminhado para um desvelamento. Com o interesse pelo processo, desde o início foi declarada a intenção em construir um novo trajeto, onde seria a criação e a impessoalidade (esta enquanto exigência para a existência da primeira) a orientar pelas convergências que confirmaram a importância e a presença constante do impessoal na filosofia de Deleuze.

“Já que é possível sentir de várias maneiras, melhor ou pior, é possível aprender a sentir, aprendendo a filtrar, a destringer, a conjugar, a refinar as sensações” (GIL, 1987, p.29), até que elas deixem de pertencer ao indivíduo. Tirar das sensações uma subjetividade portadora não é uma subtração, ao contrário, traz à existência um real ‘fantástico’, extraordinário, mais potente. Durante esta dissertação já fizemos com que Borges, Cortázar e Deleuze se aliassem, por isso não haverá surpresa na sugestão de que o filósofo francês cria também um realismo fantástico, no sentido de que o pensador atualiza, torna visível o ‘fantástico’ invisível, o impensado do pensamento. “[...] o processo de criação, seja filosófico, seja artístico, quando engendrado como a experiência daquilo que se chama o fora, promove o surgimento de uma nova ética, de uma nova maneira de se relacionar com o real” (LEVY, 2011, p.100), de ver o seu ‘fantástico’, notável, singular.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. A Imanência absoluta. In: ALLIEZ, Éric (org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. Tradução de Cláudio William Veloso. São Paulo: Ed. 34, 2000.

ARAÚJO, Virgínia Gil. O auto-retrato fotográfico: um estudo sobre a construção fisionômica como arbitrariedade em Artur Barrio. s/d. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/atas/atas-IEHA-v3-217-224-virginia%20gil%20araujo.pdf>  
Acesso em: 20/03/2017.

ARTAUD, Antoni. **Escritos**. Tradução de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983.

BADIOU, Alain. **Deleuze, o clamor do ser**. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1997.

BARROS, Manoel de. Uma didática da invenção. In.: **O livro das ignoranças**. 16. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

BERGSON, H. A intuição filosófica. In.: **Cartas, conferências e outros escritos**. Coleção: Os pensadores. Tradução de Franklin Leopoldo e Silva e Nathanael Caxeiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

\_\_\_\_\_. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes 1999.

\_\_\_\_\_. **O Pensamento e o Movente**. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

\_\_\_\_\_. **Memória e vida**. Textos escolhidos por Gilles Deleuze. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **Borges, oral & Sete noites**. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BOUANICHE, Arnaud. **Gilles Deleuze, une introduction**. Paris: Pocket, 2007.

BRECHT, Bertold. Nada é impossível de mudar. In.: **Poemas e canções**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. p.18.

CALVINO. Ítalo. **Por que ler os clássicos?** Tradução de Nilson Noulín. SP: Companhia das Letras, 1993.

CARROLL, Lewis. **Alice no país das maravilhas**. Tradução de Célia Regina Ramos. Editorial Arara Azul: 2002.

CORAZZA, Sandra Mara. **Artistagens: filosofia da diferença e educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

COUTO, Mia. **Mulheres de Cinzas: as areias do Imperador: uma trilogia moçambicana**, livro 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CRAIA, Eladio C. P. **A problemática ontológica em Gilles Deleuze**. Cascavel: EDUNIOESTE, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Tradução de Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

\_\_\_\_\_. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Tradução Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

\_\_\_\_\_. **Conversações**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **Bergsonismo**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.

\_\_\_\_\_. **Empirismo e Subjetividade: Ensaio sobre a natureza humana segundo Hume**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2001.

\_\_\_\_\_. **Espinosa: filosofia prática**. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002a.

\_\_\_\_\_. **Imanência: uma vida...** Trad. Tomaz Tadeu. In.: **Revista Educação e Realidade**-jul/dez 2002b. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br> Acesso em: 02/03/2017.

\_\_\_\_\_. **Proust e os signos**. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. Versão pdf disponível em: [www.afoiceomartelo.com.br](http://www.afoiceomartelo.com.br) Acesso em: 20/02/2017.

\_\_\_\_\_. **A ilha deserta e outros textos: textos e entrevistas (1953-1974)**. Organização da edição brasileira por Luiz Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006a.

\_\_\_\_\_. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiza Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2006b.

\_\_\_\_\_. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Trad. Roberto Machado (coordenação)... [et al.]. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. **Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado**. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Breu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

\_\_\_\_\_. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2011.

\_\_\_\_\_. **Dois regimes de loucos:** textos e entrevistas (1975-1995). Tradução de Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995a.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia, vol. 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995b.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et *al.* São Paulo: Ed. 34, 1996.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. Tradução Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997a.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia, vol. 5. Tradução Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997b.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. **O anti-Édipo:** capitalismo e esquizofrenia 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. **Kafka:** por uma literatura menor. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

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

DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche:** vida como obra de arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

ETCHEVERRY, Carolina. História da fotografia moderna brasileira: experimentações de Geraldo de Barros e José Oiticica Filho (1950-1964). In.: **Fotografia, História e Cultura Visual:** pesquisas recentes. Org. Charles Monteiro. Porto Alegre : EDIPUCRS, 2012.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: **Microfísica do poder.** Graal: Rio de Janeiro, 1989.

\_\_\_\_\_. O anti-édipo: uma introdução à vida não fascista. In.: **Cadernos de Subjetividade** / Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP. – v. 1, n. 1 (1993) – São Paulo, 1993. p.197 a 200.

GIL, José. **Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações.** Tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio d'Água, 1987.

\_\_\_\_\_. **O Imperceptível Devir da Imanência:** sobre a filosofia de Deleuze. Relógio D'Água Editores, 2008.

GODINHO, Ana. **Linhas do estilo - Estética e ontologia em Gilles Deleuze.** Relógio D'Água Editores, 2007.

GOMES, Orlando. Deleuze, literatura e afirmação ontológica. In.: **Nietzsche e Deleuze: Intensidade e paixão.** Coordenação de Daniel Lins, Sylvio de Sousa Gadelha Couto e Alexandre Veras. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2000.

GUATTARI, Félix. **Revolução Molecular.** Tradução de Suely Belinha Rolnik. Campinas: Brasiliense, 1981.

HUME, David. **Investigação sobre o entendimento humano.** Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1998.

\_\_\_\_\_. **Tratado da natureza humana:** uma tentativa de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais. Tradução de Débora Danowski. São Paulo: Unesp, 2001.

HUR, Domenico Uhng. Memória e tempo em Deleuze: multiplicidade e produção. In.: **Revista Athenea Digital - 13(2): 179-190 (07/2013).** B2. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4698403.pdf> Acesso em: 14/02/2017.

KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios.** Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes.** Tradução de Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2015.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LINS, Daniel. Esquecer não é crime. In.: **Nietzsche e Deleuze: Intensidade e paixão.** Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2000.

LISPECTOR, Clarice. O ovo e a galinha. In.: **Legião estrangeira.** Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

LUCENA, Ludymylla Maria Gomes de. A gênese do conceito de imagem em Deleuze: notas sobre a imagem dogmática, a imagem pictural e a imagem cinematográfica. In.: **Revista Intuição - Vol.6 - nº.2.** Porto Alegre, 11/2013. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/intuitio/article/viewFile/13650/10437> Acesso em: 14/07/2017.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e filosofia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MALUFE, Annita Costa. Estilo e repetição: Deleuze e algumas poéticas contemporâneas. In.: **Cadernos de Letras (UFRJ) n.26 - jun. 2010a.** Disponível em:

[http://www.letras.ufrj.br/anglo\\_germanicas/cadernos/numeros/062010/textos/cl26062010Annita.pdf](http://www.letras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/062010/textos/cl26062010Annita.pdf) Acesso em: 30/05/2017.

\_\_\_\_\_. Deleuze e o estilo. In.: **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.9, p.35-48, out.2010b. Disponível em: <http://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/632/588> Acesso em: 05/06/2017.

MAURICIO, Eduardo; MANGUEIRA, Mauricio. Imagens do pensamento em Gilles Deleuze: representação e criação. In.: **Fractal** - Revista de Psicologia, v. 23 – n. 2, p. 291-304, Maio/Ago. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/fractal/v23n2/v23n2a05.pdf> Acesso em: 29/05/2017.

MILLER, Henry. **Trópico de Câncer**. Tradução ao espanhol de Carlos Manzano. Barcelona: RBA Editores, 1992.

NEVES, Eduarda. O auto-retrato na fotografia contemporânea. Que resta do sujeito, tecnicamente falando? In.: **Espacio, Tiempo y Forma**. Serie VII, Historia del Arte, t.24, 2011. Disponível em: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/1414/1309> Acesso em: 20/03/2017.

NIETZSCHE, Friedrich. **A filosofia na idade trágica dos gregos**. Tradução de Maria Inês Madeira de Andrade. Lisboa: Edições 70,1995.

\_\_\_\_\_. **Genealogia da moral**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. Das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **A Gaia Ciência**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. Coleção Os Pensadores- p.171-207. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

\_\_\_\_\_. **Além do Bem e do Mal**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª ed. 2002.

\_\_\_\_\_. **Sobre verdade e mentira no sentido extra- moral**. Org. e trad. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008.

ORTEGA Y GASSET, J. **A desumanização da arte**. Tradução de Ricardo Araújo. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2005.

PACHECO, Fernando Tôrres. **Personagens conceituais: filosofia e arte em Deleuze**. 1. Ed. – Belo Horizonte: Relicário, 2013.

PELBART, Peter Pál. O tempo não-reconciliado. In: ALLIEZ, Éric (org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

\_\_\_\_\_. **Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão**. São Paulo: Editora brasiliense,1989.

PESSOA, Fernando. **Ultimatum e páginas de sociologia política**. Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Morão. Introdução e organização de Joel Serrão. Lisboa : Ática, 1980. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/980> Acesso em: 28/06/2017.

\_\_\_\_\_. **Poemas escolhidos**. São Paulo: Klick Editora, 1997.

\_\_\_\_\_. **Livro do desassossego**. Org. Richard Zenith. – 3 edição – São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PROUST, Marcel. **Sobre a leitura**. Tradução de José Augusto Mourão. - 2ª edição- Editora Vega, 1998.

QUINTANA, Mário. **Caderno H**. São Paulo: Globo, 1973.

RAJCHMAN, John. Deleuze. **Una guía**. Tradução ao espanhol de Elena Marengo. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004.

ROTHKO, Mark. **Escritos sobre arte** (1934-1969). Edição de Miguel López-Remiro. Tradução ao espanhol de Jesús Carrillo e Eduardo García. Barcelona: Paidós, 2007.

SAUVAGNARGUES, Anne. **Deleuze: Del animal al arte**. Tradução ao espanhol de Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

\_\_\_\_\_. Deleuze, cartografias do estilo: assignificante, intensivo, impessoal. In.: **Artefilosofia**. Ouro Preto, n.9, p.20-34, out.2010. Tradução de Roberto D. S. Nascimento. Disponível em: [http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia\\_n09/Pag\\_20.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_n09/Pag_20.pdf) Acesso em: 21/04/2017.

SCHÉRER René. *Homo Tantum*, o impessoal: uma política. In: ALLIEZ, Éric (org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. Tradução de Paulo Nunes. São Paulo: Ed. 34, 2000.

SCHÖPKE, Regina. **Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SILVA, Cintia Vieira da. Pintura e histeria: lógica da sensação e figuras não representativas em Bacon e Deleuze. In.: **dois pontos**: revista dos departamentos de filosofia da Universidade Federal do Paraná e da Universidade Federal de São Carlos. Vol. 11, n. 1, p.145-166, abril, 2014. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/dois pontos/article/view/32809/22607> Acesso em: 21/03/2017.

SOUZA, Alisson Ramos de. **Deleuze e o corpo: por uma crítica da consciência**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2017.

SOUZA, Elton Luiz Leite de. **Manoel de Barros: a poética do deslimite**. Rio de Janeiro: 7letras/FAPERJ, 2010.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

STEINER, George. **Gramáticas da criação**. Tradução Sérgio Augusto de Andrade. São Paulo: Globo, 2003.



TEDESCO, Silvia. Estilo-subjetividade: o tema da criação nos estudos da psicologia da linguagem. In.: **Psicologia em Estudo**. Maringá, v.6, n.1, p.29-38, jan./jun. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pe/v6n1/v6n1a04.pdf> Acesso em: 30/05/2017.

ULPIANO, Claudio. **Gilles Deleuze**: a grande aventura do pensamento. 1. Ed.- Rio de Janeiro: Funemac Livros, 2013.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. Tradução de Marcos G. Montagnoli. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

ZOURABICHVILI, François. Deleuze e o possível - sobre o involuntarismo na política. In: ALLIEZ, Éric (org.). **Gilles Deleuze**: uma vida filosófica. Tradução de Maria Cristina Franco Ferraz. São Paulo: Ed. 34, 2000.

\_\_\_\_\_. **Deleuze**: Uma filosofia do acontecimento. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016.

### ***Referências das imagens***

Fig.1- BARRIO, Arthur. **Descompressão**. Disponível em: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br/> Acesso em: 20/04/2017.

Fig.2- BARRIO, Arthur. **Livro de Carne**. Disponível em: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br/> Acesso em: 20/04/2017.