

Adriane da Silva CAVALCANTI

FILOSOFIA E PINTURA
EM GILLES DELEUZE

ADRIANE DA SILVA CAVALCANTI

FILOSOFIA E PINTURA
EM GILLES DELEUZE

Este exemplar corresponde à redação final da dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 20/02/2006.

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Departamento de
Filosofia do Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Estadual de
Campinas, sob a orientação do
Prof. Dr. Luiz Benedicto
Lacerda Orlandi

Banca:

Prof. Dr. Luiz Benedicto Lacerda Orlandi
(orientador)

Prof. Dr. Leon Kossovitch

Prof. Dr. Luciano Migliaccio

Prof. Dr. Fausto Castilho
(suplente)

Prof. Dr. Oswaldo Giacoia Junior
(suplente)

Depto. de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP

fevereiro/ 2006

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA

BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Bibliotecário: Helena Joana Flipsen – CRB-8ª / 5283

C314f	Cavalcanti, Adriane da Silva. Filosofia e pintura em Gilles Deleuze / Adriane da Silva Cavalcanti. -- Campinas, SP : [s.n.], 2006. Orientador: Luiz Benedicto Lacerda Orlandi. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. 1. Deleuze, Gilles. 2. Filosofia francesa - Séc. XX. 3. Estética. I. Orlandi, Luiz Benedicto Lacerda. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título
-------	--

Título em inglês: Philosophy and painting in Gilles Deleuze.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Philosophy, French - 20th century, Aesthetics.

Área de concentração:

Titulação: Mestre em Filosofia.

Banca examinadora: Luiz Benedicto Lacerda Orlandi, Leon Kossovitch, Luciano Migliaccio.

Data da defesa: 20-02-2006

a Topgallant Stoned

Agradecimentos

Quero deixar aqui expresso meu reconhecimento para as seguintes pessoas e instituições cujo apoio e colaboração foram fundamentais para a realização deste trabalho:

À Fapesp, pelo apoio e financiamento concedidos durante a pesquisa.

Ao Rogério, da Secretaria de Pós-Graduação do IFCH/Unicamp.

A meu orientador, Prof. Dr. Luiz Benedicto Lacerda Orlandi, pela sua receptividade e confiança.

Ao Prof. Dr. Leon Kossovitch, pelas sugestões e contribuições à elaboração deste trabalho e pela solicitude em todas as ocasiões em que o procurei; e ao Prof. Dr. Luciano Migliaccio, pela receptividade e pela gentileza de participar da banca examinadora desta dissertação.

Aos amigos e colegas da Universidade Estadual de Campinas que, direta ou indiretamente, participaram da realização desta dissertação.

A Sônia Iglesias, pelo apoio nos momentos de hesitação.

A meus pais, Sueli e Antonio, por garantir segurança e tranquilidade para a realização desta dissertação.

E, por fim, àquele sem cujas sugestões e correções o desenlace desta dissertação não teria sido possível: José Roberto Nociti Filho; este trabalho também é seu.

RESUMO

CAVALCANTI, Adriane da Silva 2006. *Filosofia e pintura em Gilles Deleuze*. Orientador: Prof. Dr. Luiz Benedicto Lacerda Orlandi. Campinas: IFCH - UNICAMP. Dissertação de Mestrado.

Este trabalho se pretende como uma investigação filosófica enfeixando questões conceituais a respeito de estética, arte e a potencialidade dos conceitos filosóficos ao abordarem este domínio, segundo a óptica do pensador francês Gilles Deleuze (1925-1995). O estudo centra-se no discurso desse autor acerca da arte pictórica, tomada como eixo para a compreensão de como se ergue o encontro entre a filosofia e a arte.

Dois aspectos são delimitados para desenvolver a investigação: o primeiro indaga pelas relações entre a filosofia e a arte, explicitando as articulações entre conceitos filosóficos e elementos artísticos segundo um ponto de vista teórico. O segundo aspecto refere-se ao momento prático dessa articulação, presente na pintura. Esse segundo aspecto se desenvolve segundo a análise da operatoriedade de um conjunto de conceitos deleuzianos mobilizados ao apreciar a singular configuração estética da pintura de Francis Bacon em relação à aparição destes mesmos conceitos em outras obras do filósofo, visando com isso verificar as variações e apropriações às quais eles são submetidos e, conseqüentemente, dar a dimensão de como se constitui o discurso deleuziano acerca de uma arte.

ABSTRACT

This work intends to be a philosophical investigation assembling conceptual questions related to aesthetics, art, and the potentiality of philosophic concepts to concern this domain, according to Gilles Deleuze's point of view. Our study is based on that philosopher's discourse about pictorial art, as the axis to understand how proceeds the meet interface between philosophy and art.

Two points are circumscribed to develop our investigation: the first asks for the relations hip between philosophy and art, making clear the articulations between philosophicae concepts and artistic elements according to a theoretical point of view. The second point is related to the practical moment of this articulation, as it occurs on painting. This second point evolves according to the analysis of the functionality of an ensemble of deleuzian concepts, mobilized during the appreciation of the singular aesthetic configuration of Francis Bacon's paintings, and how these concepts appear in other writings of that same philosopher, intending, to investigate the variations and appropriations to which they are conditioned, and, consequently, to explicit the dimension of the deleuzian discourse constitution about a fine art (painting).

INDICE:

<u>Introdução</u>	p. 13
-------------------------	-------

Parte I

1. Filosofia e arte como modos de pensamento e conhecimento	p. 17
2. As interferências entre os modos de pensamento	p. 24
3. O problemático e o modelo de um prisma para entender as interferências	p. 26
4. A relação entre filosofia e arte quando consideradas como campos de multiplicidades	p. 33
5. A elaboração dos conceitos	p. 38
6. A prática conceitual com a arte	p. 45

Parte II

1. Algumas considerações iniciais.....	p. 49
1.1. Os elementos estruturais dos quadros de Bacon	p. 49
1.2. O diagrama	p. 54
2. Sensação	p. 58
3. Figural	p. 72
4. Devir	p. 83
5. Corpo sem órgãos	p. 102
6. Forças	p. 112
7. Háptico e óptico	p. 129
8. Tempo Aion	p. 144
 <u>Conclusão</u>	p. 151
 <u>Bibliografia</u>	p. 155

INTRODUÇÃO

Este estudo é dedicado à compreensão de como se caracteriza a abordagem das artes por Gilles Deleuze (1925-1995) e procura mostrar, no detalhe, o encontro deste filósofo com a obra pictórica do artista Francis Bacon (1909-1992), tema de seu livro *Francis Bacon, Logique de la Sensation*.

O interesse por esse assunto surgiu ao entrevermos o modo particular como esse autor pensa as artes através da filosofia. O caráter deste modo consiste, por um lado, em não reduzir a arte à comprovação de leis pré-estabelecidas ou torná-la um campo de exemplificação de conceitos e de teses filosóficas, e por outro lado, em não tornar excessiva a exterioridade da filosofia, como discurso sobreposto, diante das artes. Já o motivo que nos levou a escolher como horizonte de trabalho o escrito de Deleuze acerca da pintura de Bacon foi termos, no momento da elaboração do projeto de pesquisa, a preocupação de privilegiar um domínio — o pictural — que até então era pouco desenvolvido pelos estudiosos que tematizam a filosofia de Deleuze.

Francis Bacon, Logique de la Sensation organiza-se segundo a formulação de conceitos que procuram exprimir aquilo que é a singularidade dessa pintura. Ele não corresponde a uma reflexão que opera segundo categorias abstratas, em função das quais o autor analisa os elementos constituintes dos quadros; o que está em jogo ali é a concepção própria que Deleuze tem da filosofia em sua relação com a arte.

Na **parte I** deste nosso estudo, procuramos entender qual é essa concepção, partindo do que Deleuze nos indica acerca do papel e da legitimidade de um discurso filosófico interessado nas artes. Com este objetivo, tomamos como fio condutor principal o texto *O que é a filosofia?* (1991), livro onde são elaboradas as condições de possibilidade da filosofia em relação ao pensamento investido em arte e ciência.

Em *O que é a filosofia?*, filosofia e arte são definidas como desdobramentos disciplinados do pensamento, caracterizadas quanto aos seus elementos, procedimentos de atuação particulares e relações de interferências mútuas. Através das noções sobre as interferências interdisciplinares, sobre o funcionamento dos conceitos e de suas potencialidades, temos uma via de acesso para pensar como a filosofia se relaciona com campos exteriores a ela, em especial com a arte.

O percurso pelos textos *O anti-Édipo* (1972) e *Mil Platôs* (1980) contribuem com nossa investigação, na medida em que exploram a noção de arte e de filosofia em termos de multiplicidades. Em *Mil Platôs*, livro que constrói um discurso transdisciplinar, encontramos essas noções de filosofia e arte de forma expressa. Outros escritos de Deleuze também nos auxiliaram a entender a complexidade relacional presente entre os dois níveis que são o dos conceitos e o dos problemas vindos das artes — problemas estes que dão concretude àqueles conceitos. Entre eles citamos: *Proust et les signes* (1970), *Cinema 1. A Imagem-movimento* (1983), *Cinema 2. A Imagem-tempo* (1985) e *A dobra, Leibniz e o Barroco* (1988).

Na primeira parte de nosso estudo, a natureza da ligação da filosofia com o seu exterior mostra-se como uma articulação da ordem das alianças entre conceitos e elementos não conceituais. Para Deleuze, toda vez que o filósofo é levado, por força dos problemas em pauta, à interface de domínios distintos do pensamento, ele exerce sua competência elaborando conceitos que são criados incorporando os elementos provenientes do campo não filosófico, os elementos não conceituais, que entram na composição do conceito como suas linhas. O conceito deleuziano opera como um dispositivo que se configura por meio de complexos contatos conjuntamente com aquilo que dá o que pensar ao filósofo e se revela portador de uma potencialidade distinta daquela que o reduz a poder de subsunção, poder próprio da generalidade e da abstração. Ele adquire plasticidade, acopla-se e entra em funcionamento por ressonância, determinando-se, sempre, junto com aquilo que se trata de pensar.

No encontro da filosofia com uma arte, seja a pintura, o cinema, a música etc., surgem signos que participam de indagações que levam o filósofo a criar conceitos como uma possibilidade de pensar aquilo que é, por natureza, um acontecimento puramente sensível ou que existe para ser experimentado. Os conceitos tentam capturar aquilo que numa obra de arte funciona como sua causalidade interna, ligando-se a elementos não conceituais, como cores, imagens, sons etc. Neste sentido, pode-se dizer que o conceito é articulado à arte em função de problemas específicos que instigam pensá-la filosoficamente.

O modo deleuziano de abordar as artes construindo os conceitos que lhe são próprios e cuja formulação parte da obra — isto é, em função dos ângulos de encontro com

a obra —, reflete uma possibilidade de pensar conceitualmente com a arte e não sobre a arte. Entendemos o “pensar sobre a arte” como a disposição de sobrepor-se ao pensamento envolvido nas artes, tal como ocorre com a teoria que se constitui como modelo de interpretação ou forma discursiva que se ocupa das artes para comprovação ou ilustração de teses predeterminadas. Diferente disso, na filosofia de Deleuze, não se trata de dar um significado para a arte, ligá-la a um conceito exterior, interpretá-la, mas encontrar sua expressão conceitual que lhe é exclusiva e não tem caráter universal fora dela.

Tendo em vista essa perspectiva teórica, prosseguimos na **parte II** deste estudo focalizando como ela se desenvolve no domínio da pintura.

Na obra de Deleuze, encontramos numerosas passagens referentes à pintura. Em alguns textos ela é capturada em agenciamentos guiados por outros temas, como ocorre em *Mil Platôs*, *A dobra*, *Leibniz e o barroco* e *O que é a Filosofia?*. Todavia, é em *Francis Bacon, Lógica da Sensação* (1981) que a pintura é o tema privilegiado, e por este motivo tomamos esse livro como o fio condutor na parte II.

A partir da leitura desse livro, procuramos verificar o procedimento de Deleuze ao ligar conceitos à pintura, tendo em vista o que foi definido na parte I de nosso estudo. Tratamos, então, de examinar a operatoriedade de um conjunto de conceitos ou o modo como são ativados na análise do conjunto da obra de Francis Bacon. Para tanto, seguimos uma estratégia específica: empenhamo-nos em relacionar alguns conceitos que Deleuze mobiliza ao apreciar a obra deste pintor e a aparição destes mesmos conceitos em outras obras — em passagens referentes a outros temas que não a pintura —, a fim de se verificar as variações às quais eles são submetidos ao serem reativados em linhas sequenciais diferentes. Consideramos passagens dos textos de *O Anti-Édipo*, *Mil Platôs* e *O que é a Filosofia?*. Quanto aos conceitos apreciados, eles são os seguintes: sensação, figural, devir, corpo sem órgãos, háptico e óptico, tempo Aion e a noção de força.

Ao traçar estas ligações ou, em outras palavras, essa espécie de contraponto das diferentes aparições de um mesmo conceito, estamos procurando, no detalhe, a modulação própria que Deleuze precisa impor aos conceitos para que seu encontro com uma configuração estética não seja de fato uma dicção sobreposta. Pois o filósofo deve se ocupar em capturar conceitualmente a complexa constituição de uma determinada

expressão artística em particular através de conceitos suscitados especificamente com ela, e não aplicar-lhe conceitos preestabelecidos.

Parte I

1. Filosofia e arte como modos de pensamento e conhecimento

Em *O que é a filosofia?*, livro escrito por Deleuze juntamente com Félix Guattari, a definição e a caracterização do papel e das funções da filosofia e da arte são expressamente apresentadas em relação à natureza do pensamento. Elas são consideradas, em suas respectivas diferenças, como exercícios e “modos” de produção do pensamento.

Filosofia, ciência e arte correspondem às três formas segundo as quais o pensamento se realiza, ou os três modos do conhecimento autêntico. Elas se distinguem pelo “campo” ou “plano” específico que delimitam no interior do pensamento e pelos seus elementos atuantes em cada plano: “plano de imanência” da filosofia, em que os elementos são os conceitos e os “personagens conceituais”; “plano de composição” da arte, cujos elementos são as sensações e as “figuras estéticas”; e “plano de referência” ou “coordenadas” da ciência lógica, com suas funções ou “proposições referenciais” e observadores parciais.

Pode-se pensar através de conceitos, de funções, ou mesmo de sensações; e ainda que distintas, não há nenhum “privilegio” ou superioridade de uma dessas vias, sendo a filosofia, a ciência e a arte, designadas como “grandes formas do pensamento”¹ porque correspondem à três maneiras pelas quais se produz conhecimentos em detrimento das “opiniões”².

Enquanto modos de pensamento, esses três saberes são explicados também em relação ao “caos” que caracteriza o estado do pensamento antes de ser disciplinado:

“(…) um pensamento que escapa a si mesmo, idéias que fogem, que desaparecem apenas esboçadas, já corroídas pelo esquecimento ou precipitadas em outras, que também não dominamos. São *variabilidades* infinitas cuja desapareição e aparição coincidem. São velocidades infinitas, que se confundem com a imobilidade do nada incolor e silencioso que percorrem, sem natureza nem pensamento. (...)”³

¹ Cf. *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris: Minuit, 1991, pp. 13-14, 187. *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, pp. 17, 254. Utilizaremos daqui para frente a abreviação *QPh* ao nos referirmos a este livro nas notas de rodapé.

² Idem. Ib. pp. 190-196. Tradução, p. 260-267.

³ Idem. Ib. p. 189. Tradução, p. 259.

Como uma espécie de “pensamento não-pensante”⁴, o caos não deixa de ser povoado por idéias ou, tal como nos dizem os autores, nele não há “ausência de determinações”. A questão é que elas encontram-se em constante movimento, em “velocidades infinitas”, que “dissipam todas as formas”⁵ e torna impossível qualquer relação entre duas “determinações”⁶, ou seja, torna impossível estacionar em uma relação. Neste sentido, o caos tem como imagem o “infinito”, no qual “toda consistência” se “desfaz”⁷ em função de relações que se encontram em constante mudança. Sendo o caos entendido como angustiante estado das idéias em sua progênie, o pensar se coloca diante dele como um “enfrentamento”⁸.

Filosofia, ciência e arte são as três formas de enfrentar o caos com a função de ordená-lo. Constituem três “disciplinas”⁹ que atuam de uma maneira específica, que lhes legitima a posição de pensamento¹⁰: “mergulham” na variabilidade e nos “devires” que compõem o caos, isto é, vão até os devires caóticos — sendo que cada disciplina tem seu próprio devir — e “traçam” ou recortam um “plano secante” do seu interior que permite escapar dele¹¹. Dessa maneira elas produzem significações: a filosofia, que cria conceitos; a arte, que cria sensações; e a ciência, que cria proposições.

A singularidade da filosofia está em criar conceitos a partir do traçado de um plano de imanência no pensamento, plano que é como um “corte” e que se comporta como um “crivo”¹² no caos. As expressões “corte” e “crivo” sugerem que seu plano de imanência seleciona, capta ou retém uma parte do caos, enquanto deixa livre outras dimensões. Este plano, como pedaço do caos, abarca movimentos infinitos que são apreendidos pelos conceitos, os quais marcam “ordenadas intensivas” dos movimentos infinitos, sendo eles

⁴ Idem. Ib. p. 206. Tradução, p. 279.

⁵ Idem. Ib. p. 111. Tradução, p. 153.

⁶ Idem. Ib. pp. 44-45. Tradução, p. 59.

⁷ Idem. Ib. p. 45. Tradução, p. 59.

⁸ Idem. Ib. p. 186. Tradução, p. 253.

⁹ Idem. Ib. p. 191. Tradução, p. 261.

¹⁰ Isto porque, para se combater o caos, além destas três vias, pode-se recorrer às opiniões que formam a doxa. Estas, porém, não geram senão a ilusão de conhecimento e por isso representam um segundo inimigo, ao lado do caos, contra o qual as três disciplinas também lutam. Sobre a relação da filosofia, da ciência e da arte, com a opinião, cf. *QPh*, pp. 190-196. Tradução, pp. 260-267.

¹¹ *QPh*, p. 190. Tradução, p. 260. Neste sentido, como “realidades produzidas” através de “recortes” do caos, elas são denominadas também de “caóides”, *QPh*, p. 196. Tradução, p. 267.

¹² Idem. Ib. p. 44. Tradução, p. 59.

próprios movimentos finitos¹³. Então, os conceitos representam “*variações*”¹⁴ em relação às variabilidades caóticas e dão “consistência” ao infinito caótico conservando o infinito, ou seja, as variabilidades que povoam o pensamento. O problema da filosofia perante o caos não é senão buscar esta consistência ou “dar consistência sem nada perder do infinito”¹⁵.

O caos, contendo “partículas possíveis” e “formas” que surgem e desaparecem em velocidades infinitas sem deixar vestígios, é concebido como sendo o próprio “virtual”¹⁶ e se coloca diante daquelas três disciplinas como campo potencializador de virtualidades, ou conforme diz Félix Guattari, ele é “portado virtual de uma complexificação infinita”¹⁷. A filosofia procura dar consistência a este virtual, dar o “acontecimento virtual”¹⁸, quando atua traçando um plano de imanência sobre ele, ao “guardar” suas velocidades infinitas sob a forma “mobilizada” dos conceitos, que são como “partículas consistentes que se movimentam tão rápido como o pensamento”¹⁹. O conceito é, portanto, o elemento que lhe dá consistência.

A tese inicial de *O que é a filosofia?* é a retomada da tese já amplamente defendida por Deleuze anteriormente: a filosofia é produção e criação de conceitos, pois os conceitos não preexistem prontos, tal como “corpos celestes”²⁰ dispostos num “céu”, para o uso dos filósofos, mas eles precisam ser inventados:

“(…) Para muitos, a filosofia é algo que não se faz, mas preexiste, pronta, num céu pré-fabricado. No entanto, a própria teoria filosófica é uma prática, tanto quanto seu objeto.(…)”²¹

A criação conceitual é um ato entrelaçado à instauração do plano de imanência no pensamento²². Ambos são urdidos juntos e dão à filosofia o seu caráter “construtivista”²³. O

¹³ Idem. Ib. p. 45. Tradução, p. 60.

¹⁴ Idem. Ib. p. 190. Tradução, p. 260.

¹⁵ Idem. Ib. p. 45. Tradução, p. 60.

¹⁶ Idem. Ib. p. 111. Tradução, p. 153.

¹⁷ Félix Guattari, *Caosmose, um novo paradigma estético*, tr. br. de Oliveira, A. Lúcia e Leão, L. Cláudia, Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 78.

¹⁸ *QPh*, p. 168; Tradução, p. 230.

¹⁹ Idem. Ib. pp. 111-112. Tradução, pp. 153-154.

²⁰ Idem. Ib. p. 10. Tradução, p. 13.

²¹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 367. *Cinéma 2. A imagem-tempo*, São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 331.

²² O traçado do plano de cada uma das disciplinas se faz sempre junto à criação dos elementos que lhes são próprios. Plano e elemento têm entre si uma relação de inferência, de modo que ambos são criados

plano de imanência²⁴ é designado, por exemplo, como a “intuição” própria aos conceitos e o “solo”²⁵ sobre o qual a filosofia exerce sua prática, que é a de “inventar”, “fabricar”²⁶ ou criar conceitos. Mas para que a os conceitos surjam, também é necessário um outro elemento que faça a transformação dos traços do plano às linhas intensivas do conceito: é o “personagem conceitual”, que realiza a passagem entre as duas instâncias através de seus “traços personalísticos”²⁷. A filosofia é então constituída por essas três instâncias correlacionais: o traçado de um plano de imanência, a invenção de personagens conceituais e a criação conceitos.

Numa entrevista à *Magazine Littéraire*, em 1988, Deleuze já identificava a especificidade da filosofia, que mais tarde seria definida em *O que é a filosofia?*. Ele a considerava criadora de novos conceitos e que não pode ser vista como contemplação, reflexão ou comunicação:

“(…) La philosophie n’est pas communicative, pas plus que contemplative ou réflexive: elle est créatrice ou même révolutionnaire, par nature, en tant qu’elle ne cesse de créer de nouveaux concepts. La seule condition est qu’ils aient une nécessité, mais aussi une étrangeté et ils les ont dans la mesure où ils répondent à de vrais problèmes. Le concept, c’est ce qui empêche la pensée d’être une simple opinion, un avis, une discussion, un bavardage. (...)”²⁸

Distinta da filosofia, a arte também é considerada como um modo legítimo de pensamento, segundo sua especificidade: um pensar-sentir. Se a filosofia é uma prática dos conceitos, a arte é uma prática de experimentação quando se “pensa” por sensações.

simultaneamente.

²³ *QPh*, p. 38; Tradução, p. 51.

²⁴ A noção de plano de imanência é bastante complexa, remete ao fato de que é de si mesmo que o filósofo extrai a necessidade de criar conceitos, a partir da reorganização interna de seu próprio pensamento. O plano de imanência do pensamento é uma espécie de fundo construído pelo filósofo, no qual o conceito se apresenta. Sobre esse tema, conferir por exemplo, por Bento Prado Jr. em “A idéia de plano de imanência”, *Idéias de Subjetividade na Filosofia Moderna e Contemporânea*, ANPOF, 1997.

²⁵ *QPh*, pp. 12-13; Tradução, pp. 15-16.

²⁶ Idem. Ib. p. 10. Tradução, p. 13.

²⁷ Idem. Ib. p. 73. Tradução, p. 99. Cada filósofo dá vida a personagens para criar e expor os seus conceitos. Sócrates, por exemplo, é um personagem que Platão cria para desenvolver os seus conceitos, como um heterônimo que manifesta os movimentos do plano de imanência do autor e intervém na criação de seus conceitos. Cf. *QPh*, pp. 60-81. Tradução, pp. 83-109.

²⁸ Gilles Deleuze, “Signes et événements”, em *magazine littéraire*, n°257 septembre 1988, p. 16.

Como outra via do pensamento, a arte atua de uma maneira diferente em relação ao caos. Ela inscreve um plano de composição sobre ele e erige compostos de sensações, expressos com auxílio de “figuras estéticas”, que recriam o caos sob uma nova ordem. Para Deleuze e Guattari, os compostos de sensação são formados por componentes denominados “perceptos” e “afectos”, que designam o caráter ontológico da arte.

Os perceptos não são as percepções, pois estão além da “percepção vivida”, considerando a percepção vivida como a experiência diária da reconhecimento de um objeto do mundo percebido pelo sujeito. O percepto é definido como uma “agitação” ou “vibração”, um algo mais, que se desprende da percepção. Ao percepto sucede imediatamente um “sentimento” que lhe é correlato: o afecto. Mas os afectos não correspondem propriamente a sentimentos, eles não são afecções, pois excedem aqueles que os vivenciam, isto é, estão além de seus sentimentos individuais ou de suas associações empíricas — as emoções ou as lembranças do sujeito.

Entendemos que perceptos e afectos não estão limitados ao domínio da vivência subjetiva do artista ou daquele que entra em contato com a obra de arte. O artista trabalha sobre a matéria sensível para produzir sensações, ou “blocos” de perceptos e afectos, que tenham uma consistência objetiva independente de toda determinação empírica, sentimental ou emocional, e que sobrevivem aos que o experimentam. Deste modo, os compostos de sensação pertencem exclusivamente à obra de arte e transbordam aquele que passa por eles, sendo possível definir a obra de arte como “ser de sensação” que “vale” por si²⁹.

O afecto é correlato a um percepto e compõe propriamente o “devir”, que arrebatava aquele que vivencia uma arte levando-o a tornar-se uma outra coisa. Na sequência em que Deleuze e Guattari explicam o devir sensível, eles consideram a noção de Cézanne acerca do que significa sentir a paisagem como experiência análoga àquela que se estabelece entre o homem e a obra de arte.

Segundo Cézanne, perceber ou sentir a paisagem significa “entrar”, “perder-se”, “transformar-se” nela, abandonando o seu mundo — sentimentos pessoais, memória — e também “toda determinação temporal, espacial e objetiva”. Ver a paisagem, nesses termos, é um ato de visão muito particular, em que o homem se despoja de suas determinações

²⁹ Cf. *QPh*, pp. 154-155. Tradução, p. 213. Um romance, um quadro, uma música por exemplo, são “monumentos” compostos por sensações que existem por si próprias a substituir a organização das

empíricas e de seus sentimentos subjetivos. De forma semelhante, aquele que vivencia a arte ingressa no mundo que lhe é apresentado, deixando de lado sua condição pessoal, suas percepções e afecções individuais próprias. Ele está dessubjetivado e viaja pelo devir.³⁰

Além disso, os autores definem o devir sensível distinguindo-o de uma simples transformação, que implica a “metamorfose de um estado vivido a outro”. O devir é caracterizado como a sensação que “une ou enlaça” dois momentos diferentes antes da sua diferenciação:

“(…) não é uma imitação, uma simpatia vivida, nem mesmo uma identificação imaginária. Não é a semelhança, embora haja semelhança. Mas, justamente, é apenas uma semelhança produzida. É antes uma extrema contigüidade, num enlaçamento entre duas sensações sem semelhança ou, ao contrário, no distanciamento de uma luz que capta as duas num mesmo reflexo. (...)”³¹

O ponto que antecede a diferenciação é chamado de “zona de indeterminação” ou “indiscernibilidade”³². A zona de indeterminação ou indiscernibilidade entre o homem e o animal, por exemplo, é um ponto, no infinito, que é imediatamente precedente da diferenciação natural entre estes dois seres. Este ponto, que está presente na vida, só a arte consegue atingir:

“(…) É que a própria arte vive dessas zonas de indeterminação, quando o material entra na sensação como numa escultura de Rodin. (...) É preciso que o artista crie os procedimentos e materiais sintáticos ou plásticos, necessários a uma empresa tão grande, que recrie por toda a parte os pântanos primitivos da vida. (...)”³³

O afecto corresponde justamente ao devir, os “devires não humanos do homem”³⁴, que se vivencia na arte. O “estilo”³⁵ de um autor será a sua forma de devir outro. Neste devir, nós seremos capturados e vivenciaremos uma experiência que não é a de nossos

percepções, afecções e opiniões. *QPh*, p. 158. Tradução, p. 218.

³⁰ Cf. Idem. Ib. pp. 159-160. Tradução, pp. 219-220.

³¹ Idem. Ib. pp. 163-164. Tradução, pp. 224-225.

³² Idem. Ib. p. 164. Tradução, p. 225.

³³ Idem. Ib. p. 164. Tradução, p. 225.

³⁴ Idem. Ib. p. 160. Tradução, p. 220.

³⁵ Cf. Idem. Ib. p. 160. Tradução, p. 220. Cf. também Gilles Deleuze e Claire Parnet, *Dialogues*, p. 10; 12.

sentimentos e nossas emoções pessoais, já que o devir arrasta o próprio sujeito e o faz ir além de si.

Num devir, nos encontramos num ponto onde nos tornamos algo sem deixar de ser aquilo que se é:

“(...) ato pelo qual algo ou alguém não pára de devir-outro (continuando a ser o que é)(...)”³⁶

Assim, através da arte, o homem experimenta outros devires, ingressa em outros mundos, através dos perceptos dados e seus afectos correspondentes, isto é, as visões e os devires — o que define a sensação estética.

Os mundos que a arte apresenta, os devires que ela propicia, pertencem à vida, a vida que carrega essas zonas de indiscernibilidade onde os seres “turbilhonam”. Na arte, estas zonas são resgatadas e transmitidas pelos compostos de sensações. Em outras palavras, a arte “recria”³⁷ as regiões de indiscernibilidade presentes na vida, recriando, assim, a própria vida.

Os seres de sensação, finitos em si mesmos, erguem uma parte do infinito, e o papel da arte é pensado como reconstituição do infinito:

“(...) criar um finito que restitua o infinito: traçar um plano de composição que carrega por sua vez monumentos ou sensações compostas, sob a ação de figuras estéticas. (...)”³⁸

A tarefa implicitamente imposta a si próprio pelo artista é a de derrubar as opiniões e tomar o caos que o cerca numa ordem que seja a sua própria. Ele se serve do material próprio de sua arte para trazer “*variedades*”³⁹ da variabilidade caótica, através da invenção e exposição de afectos não conhecidos, de devires, em relação a perceptos ou visões inéditas que apresenta⁴⁰.

³⁶ Idem. Ib. p. 168. Tradução, p. 229.

³⁷ Idem. Ib. pp. 163-164. Tradução, p. 224-225.

³⁸ Idem. Ib. p. 183. Tradução, p. 253.

³⁹ Idem. Ib. p. 190. Tradução, p. 260.

⁴⁰ Cf. Idem. Ib. p. 166. Tradução, p. 227. Com isso ele traz de volta a vida, com nova possibilidade de pensamento e de vida individual ou coletiva.

Dessa maneira, a arte procura oferecer uma “visão”⁴¹ do caos, sob a forma de sensação, e sua “luta contra o caos” consiste em torná-lo “sensível”⁴². Enquanto na filosofia esta luta é marcada pela tentativa de vencer o caos traçando um plano que o atravessa, na arte ela é levada a efeito esboçando um plano que traz um pedaço da “catástrofe”⁴³, da desordem que experimentou o artista.

2. As interferências entre os modos de pensamento

Quando Deleuze e Guattari definem filosofia, ciência e arte como desdobramentos disciplinados do pensamento, que se distinguem pelo campo ou plano específico que delimitam no interior do pensamento e também pelos elementos próprios que atuam em cada plano, eles deixam claro que essas três formas não permanecem fechadas cada qual em si mesma mas, ao contrário, se relacionam e formam um “rico tecido” que caracteriza a natureza do pensamento como “heterogênesse”⁴⁴, estabelecendo-o não como um conjunto de compartimentações — que seriam as disciplinas —, rigidamente separadas umas das outras.

“Os três pensamentos se cruzam, se entrelaçam, mas sem síntese nem identificação.
(...)”⁴⁵

Os cruzamentos entre eles são abordados em *O que é a filosofia?* segundo o problema das “interferências”⁴⁶ entre planos. As interferências são marcadas pela remissão de elementos de um plano a elementos de outros planos. Através dessa noção, podemos compreender a filosofia, a ciência e a arte como sendo desdobramentos disciplinados do pensamento que possuem limites permeáveis e sujeitos à porosidade.

⁴¹ Idem. Ib. p. 191. Tradução, p. 262.

⁴² Cf. Idem. Ib. p. 192. Tradução, p. 263.

⁴³ Idem. Ib. pp. 190-191. Tradução, p. 260-261. Estes mergulhos no caos, seja na arte seja na filosofia, têm seus riscos, pois o exercício do pensamento genuíno é, no geral, um risco. O risco é de mergulhar no caos e não conseguir mais sair dele.

⁴⁴ Cf. Idem. Ib. pp. 187-188. Tradução, p. 255.

⁴⁵ Idem. Ib. p. 187. Tradução, p. 255.

⁴⁶ Idem. Ib. p. 204. Tradução, p. 277.

São identificados três tipos principais de interferências. Há interferências do tipo “extrínsecas”⁴⁷, que ocorrem quando a disciplina interferente permanece em seu plano e utiliza seus meios e elementos próprios para abordar elementos de um outro plano⁴⁸. Isso acontece quando, por exemplo, o filósofo cria o conceito de uma função ou de uma sensação, ou seja, do interior do plano da filosofia ele traduz elementos de outros planos — como o caso do filósofo que encontra os conceitos de percepto e afecto para expressar a sensação.

Outro tipo de interferências são ditas “intrínsecas”⁴⁹, pois se dão quando elementos saem do plano que lhes corresponde e precipitam sobre outro plano. É o que ocorre, por exemplo, com conceitos e personagens conceituais que “escorregam em um plano de funções ou observadores parciais, ou entre as sensações e as figuras estéticas”— tais como o personagem Zaratustra na filosofia de Nietzsche e de Igitur na poesia de Mallarmé⁵⁰. Na mesma situação encontram-se certos escritores, que poderiam ser considerados “filósofos pela metade”⁵¹, tais como, por exemplo, Michaux⁵². As interferências intrínsecas constituem um “plano misto”, um “plano complexo difícil de qualificar”⁵³, pois se encontra aberto a planos e a elementos diferentes.

Por fim, há um terceiro tipo peculiar de interferências, ditas “ilocalizáveis”⁵⁴, que se fazem na “zona negativa dos planos”, uma vez que cada disciplina mantém-se ligada com um “negativo” correspondente: a filosofia mantém-se ligada à não-filosofia, e assim por diante. O negativo é considerado como o ponto em que cada plano “enfrenta” o caos e, no caos, as três disciplinas já não se distinguem mais. Assim sendo, o negativo marca uma zona, que é como uma “sombra”, comum às três disciplinas, onde seus elementos encontram-se indiscerníveis em relação à indisciplina caótica. Trata-se de uma zona de

⁴⁷ Idem. Ib. p. 204. Tradução, p. 277.

⁴⁸ Cf. Idem. Ib. pp. 204-205. Tradução, pp. 277-278.

⁴⁹ Idem. Ib. pp. 205. Tradução, p. 278.

⁵⁰ Cf. Idem. Ib. p. 278.

⁵¹ Idem. Ib. p. 65. Tradução, p. 89.

⁵² Raymond Bellour analisa a situação deste escritor no texto de Deleuze em questão, em “Michaux, Deleuze”, in *Gilles Deleuze: une vie philosophique*, Recontres Internationales Rio de Janeiro São Paulo 10-14 juin 1996, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, p.540. Tr. br. coordenada por Ana Lúcia de Oliveira, São Paulo, Ed. 34, 2000, p. 520.

⁵³ *QPh*, p. 205. Tradução, p. 278.

⁵⁴ Idem. Ib. p. 205. Tradução, p. 278.

intersecção onde os três planos encontram-se misturados e os seus elementos já não se distinguem mais, eles permanecem ilocalizáveis.⁵⁵

A partir dos tipos de interferências começamos a entrever como se dá a aproximação entre a filosofia e a arte, que coloca em jogo deslocamentos de elementos de um plano ao outro e zonas de intersecção de planos diferentes. Seguindo essa perspectiva, consideramos conjuntamente uma teoria do “problemático” que atenta para a maneira como ocorre a comunicabilidade entre as disciplinas do pensamento.

3. O problemático e o modelo de um prisma para entender as interferências

Em primeiro lugar, parece a Deleuze que o pensamento nunca é um exercício voluntário, mas que a sua atividade se deve sempre a algo exterior que o pressiona. Esta idéia se encontra, por exemplo, em *O que é a filosofia?*, quando Deleuze e Guattari falam da relação que se estabelece entre pensamento e verdade. Eles creditam à imagem moderna do pensamento um carácter preciso, que se opõe à imagem clássica do pensamento, que o concebe como “vontade de verdade” espontânea. Segundo a imagem moderna, o pensamento é considerado como uma pura “possibilidade de pensar”. Enquanto uma simples possibilidade de pensar, ele é forçado à colocar-se em ação devido a algo que o violenta e o impulsiona. Aquilo que força o pensamento, ou aquilo que o violenta, são os signos.⁵⁶

Em *Proust e os signos*, no contexto do aprendizado e da busca da verdade, encontramos a noção de que o pensar não é um ato voluntário, mas um acontecimento que arrebatava o ser pensante, acontecimento este que se dá quando ele é confrontado com signos.

Os signos, elementos de nosso encontro com o exterior, comportam-se como algo enigmático, que conduz a um estado de estranheza ou de inquietude que nos instigam a ir além do sentido dos objetos no sentido comum ou da verdade do sujeito. Eles nos assaltam e despertam o pensamento para a busca da verdade. Dessa forma, presos em signos estranhos a decifrar, encontramos-nos numa situação de aprendizado e não há, de forma alguma, uma vontade de verdade gratuita:

⁵⁵ Cf. Idem. Ib. pp. 205-206. Tradução, pp. 278-279.

⁵⁶ Cf. Idem. Ib. pp. 54-55. Tradução, pp. 73-74.

“O erro da filosofia é pressupor em nós uma boa vontade de pensar, um desejo, um amor natural pela verdade. (...) Um dos temas em que Proust mais insiste é este: a verdade nunca é o produto de uma boa vontade prévia, mas o resultado de uma violência sobre o pensamento. (...) O que quer aquele que diz ‘eu quero a verdade’? Ele só a quer coagido e forçado. Só a quer sob o império de um encontro, em relação a determinado signo. Ele quer interpretar, traduzir, encontrar o sentido do signo. (...)”⁵⁷

Logo, parece ser a violência de signos o que força um determinado plano do pensamento a proceder segundo os seus meios próprios para o exercício de sua própria criatividade. Pode-se pensar por conceitos, por sensações ou por funções, mas sempre por contato com algo desestabilizador para o pensamento. Por exemplo, o espectador de uma arte é forçado a pensar quando se vê em contato com um mundo de novas possibilidades existenciais. No caso da filosofia, os conceitos sempre são criados tendo em vista problemas que são julgados “mal vistos ou mal colocados”⁵⁸, aos quais se supõe que eles respondam⁵⁹.

A teoria do problemático parte desse pressuposto, de que o exercício do pensamento, seja sob suas vias disciplinadas, seja em seus cruzamentos, é estimulado por problemas que comportam signos, os quais desencadeiam, como diz Deleuze, um “não sei positivo” que é “a condição da própria criação”⁶⁰.

Essa teoria considera o “problema em pauta no aqui e agora” como sendo a “vibração” que “promove” as “conexões e disjunções” que marcam as articulações entre os elementos do pensamento. O problema em questão se mantém envolvido num domínio de relações que perpassa todas as disciplinas e inclui a coexistência de outros problemas com os quais ele concorre ou converge⁶¹.

Para explicar e caracterizar as complexas relações no pensar, essa teoria propõe uma ilustração: a figura de um prisma. O prisma se constrói no momento em que um problema

⁵⁷ *Proust et les signes*. Paris: PUF, 1964, pp. 26-27. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, pp. 16-17. Sobre a importância da noção de signo suscitada por Proust para a filosofia de Deleuze, cf. Roberto Machado, *Deleuze e a filosofia*, Rio de Janeiro, Graal, 1990, pp. 165-172.

⁵⁸ *QPh*, p. 22. Tradução, p. 28.

⁵⁹ Cf. Idem. *Ib.* pp. 21-22. Tradução, pp. 27-28.

⁶⁰ Idem. *Ib.* p. 122. Tradução, p. 167.

⁶¹ Luiz B.L.Orlandi, “Revendo Nuvens”, p.13, versão reformulada, ainda não publicada, do texto “Nuvens” publicado na revista *Idéias*, Campinas, IFCH-UNICAMP, Ano I, nº1, jan/jun de 1994, pp. 13-14.

surge, e marca o instante em que o problema “recebe distintos investimentos teóricos e práticos” que o disciplinam em planos tal como se o lapidassem em distintas faces⁶². Por exemplo: quando um cineasta trabalha uma imagem cinematográfica referente a um determinado problema que se coloca, ele instaura uma face, que corresponde ao âmbito da arte; mas se, ao ‘falar’ do que faz, cria, tal como o filósofo, um conceito para a imagem, ele estabelece uma outra face, que é a da filosofia⁶³.

No prisma, os “componentes” de uma face são capazes de “capturar sinais” dos componentes de outra face e relançá-los diferentemente, segundo o “regime relacional” e o “modo disciplinar” próprio de sua forma de lapidação. Os sinais podem ser relançados, reenviados, de diversas maneiras: “por reflexão direta, por inflexões, deflexões, refrações, decomposições etc”, constituindo a própria “cintilação do problemático”. Estes sinais, considerados nos “fluxos variados de emissão e recepção de sinais relançados”⁶⁴, tornam-se para nós os signos.

Contudo, a configuração do prisma inclui ainda uma outra dimensão, além dessa que descrevemos acima, que se refere apenas às suas faces exteriores, em que o problema é disciplinado. Trata-se da sua dimensão interna, que equivale à “concauidade” interna das faces que compõem o prisma. Esta parte interna corresponde a uma zona onde “pulsa uma densidade caótica”, um “labirinto de devires”, como uma “caverna” de “reentrâncias”. Ela constitui uma zona de “ressonância”⁶⁵ às faces distintas.

Dessa forma, acrescenta-se uma dificuldade às articulações entre elementos no pensamento. Além do fato dos componentes das faces tornarem-se signos uns para os outros nos reenvios de sinais realizados nas faces exteriores, é necessário considerar também que estes signos se complicam, ou se “adensam”⁶⁶, no campo de ressonância que existe entre as disciplinas.

Logo, o problemático movimenta-se entre estas duas instâncias que compõem o prisma:

⁶² Idem. Ib. p. 15.

⁶³ Segundo nos diz Deleuze: “(...) Os grandes diretores de cinema são como grandes pintores e músicos, são eles que melhor falam do que fazem. Mas, falando, tornam-se filósofos ou teóricos. (...)”. *Cinéma 2. L’image-temps*, p. 365. Tradução, p. 332.

⁶⁴ Luiz B.L.Orlandi, “Revendo Nuvens”, p. 16.

⁶⁵ Idem. Ib. p. 16.

“(...) se contorce entre, de um lado, suas atualizações no campo das determinações terminais observadas nas faces do prisma, e, por outro lado, suas potencializações no campo de indeterminação positiva das cavernas de ressonância, lugar de vertigens e descaminhos, germinação de mistérios, o lugar em que os elementos completam sua transmutação em signos.”⁶⁷

Os signos localizados no campo de ressonância entre as disciplinas são chamados por Orlandi de “complexígnos”⁶⁸, devido à complexidade que marca as suas relações. O complexíгно é assim considerado para explicar como o filósofo, ao criar um conceito, por força de problemas que emergem na intersecção de plano (o de imanência da filosofia, o de composição da arte e de coordenação da ciência), está sendo levado à criação por uma abertura da sensibilidade a signos da complexidade da ressonância — os complexígnos que pulsam.

A teoria do problemático, desenvolvida num modelo prismático, exprime o modo como se dá a comunicação entre as disciplinas do pensamento, e a ela correlacionamos as interferências que Deleuze define em *O que é a filosofia?*. Então, pode-se conceber que nas interferências extrínsecas e intrínsecas, os componentes de cada disciplina encontram-se sobre fluxos variados de componentes relançados por outros planos. Além disso, os componentes também se acham diante de um campo aberto à ressonância entre os planos do pensamento, caso em que reconhecemos aquelas interferências que Deleuze denomina de ilocalizáveis, que se realizam na zona negativa das três disciplinas, onde elas se encontram no confronto com o caos e onde seus elementos já não se distinguem mais.

A partir dessas noções, começamos a compreender a relação que a filosofia, no papel da disciplina interferente, estabelece com outros domínios do pensar. A atividade de elaboração conceitual que caracteriza a filosofia representa a lapidação, através do conceito que é o seu recurso próprio, de uma face do problema em questão; e realiza variados deslocamentos no problemático dada a capacidade dos conceitos para capturarem sinais provenientes das outras faces e lançados por outros signos. Logo, é possível distinguir duas “linhas” da atuação da filosofia em relação aos signos que envolvem e o problema: “linha de atração”, frente aos sinais dos outros planos, as faces do prisma; e “linha de

⁶⁶ Idem. Ib. p. 16.

⁶⁷ Idem. Ib. p. 17.

⁶⁸ Luiz B.L.Orlandi. “Algumas implicações da dobra”, texto em elaboração, p. 19.

complexígnos”⁶⁹, perante o campo de ressonância entre as disciplinas, a concavidade interna do prisma.

Então, na abordagem filosófica dos domínios exteriores à filosofia, estes domínios figuram como campos emissores de signos que reativam o campo problemático unido aos devires conceituais. O filósofo se encontra envolvido em linhas que interseccionam signos e complexígnos — sendo sensível aos campos de ressonância entre os planos do pensamento — que vêm do exterior da filosofia, onde os conceitos operam como dispositivos conceituais que se configuram por meio de complexos contatos com aquilo que lhes dá o que pensar.

A esse respeito, podemos considerar como um exemplo de conceito que responde a complexígnos o conceito de “dobra”, desenvolvido por Deleuze no livro *A dobra, Leibniz e o Barroco*. A formulação do conceito de dobra responde a complexígnos da ressonância entre Leibniz e aquilo que o autor considera como o Barroco. Notemos que também os outros conceitos relacionados à dobra implicam o que se pode considerar como “uma dupla coerção”, composta de um lado por problemas que surgem para a filosofia de Deleuze e, de outro lado, por “realinhamentos” pelos quais estes problemas passam em função das idéias leibnizianas — o “lido/entrelido”⁷⁰ em Leibniz — e das teses de outros filósofos.

A respeito da relação entre a dobra e o Barroco, traço aqui uma breve consideração que se desvia do nosso problema em questão no momento. A idéia de dobra nasce implicada na filosofia de Leibniz, segundo a perspectiva em que Deleuze retoma este filósofo do século XVII. A filosofia de Leibniz, para Deleuze, expressa uma operação que é a dobra que vai ao infinito, tal como se tudo no mundo se constituísse como uma infinitude de dobras⁷¹. Dessa forma, especificamente a dobra levada ao infinito pôde ser considerada

⁶⁹ Idem. Ib. p. 17. A esse respeito, é ressaltado que a valorização da filosofia deve ser dada em função desta sua “capacidade de lapidação” e não segundo seu “desempenho coadjuvante” a um lado do problema, seja científico ou estético.

⁷⁰ Id. Ibid. p. 17.

⁷¹ Eis que a própria definição da mônada leibniziana, como sendo fechada e contendo o mundo inteiro no seu interior, já remete para um mundo dobrado em cada alma. Cf. Gilles Deleuze “Sobre Leibniz”, *Conversações*, Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 197. Apenas para darmos um exemplo de como esta dobra estaria implicada no texto de Leibniz, vejamos o parágrafo 61 da *Monadologie*: “A esse respeito, os compostos simbolizam com os simples. Porque, como tudo é pleno, o que torna a matéria ligada, e como no pleno todo movimento produz algum efeito sobre os corpos distantes, proporcionalmente à distância, de sorte que cada corpo é afetado não só pelos que os tocam, ressentindo-se de algum modo de tudo o que lhes acontece, mas também se ressentem por meio deles dos que tocam os primeiros pelos quais ele imediatamente é tocado: segue-se que essa comunicação atinge qualquer distância. Por conseguinte, todo corpo se ressentem de tudo o

um traço característico da filosofia leibniziana. Ao mesmo tempo, o Barroco pôde ser redefinido por Deleuze segundo o conceito da dobra desenvolvida ao infinito como seu traço operatório constitutivo. Leibniz está, então, próximo do Barroco; entre eles há uma ressonância que permite considerá-lo como o filósofo barroco por excelência.

A dobra ao infinito, como uma operação, é o que caracteriza, para Deleuze, a “linha barroca”⁷² e lhe permite redefinir o Barroco nas artes e reputá-lo a artistas que fogem dos limites históricos normalmente atribuídos a esse estilo artístico. São reconhecidos como barrocos, por exemplo, El Greco⁷³, Le Corbusier⁷⁴, Mallarmé⁷⁵ etc. Além disso, seria possível prolongar o Barroco em direção a um Neo-Barroco contemporâneo, onde se continua a dobrar, desdobrar e redobrar, só que agora sob novas maneiras de organização⁷⁶, como o fazem Luiz Borges⁷⁷, Pierre Boulez⁷⁸ e o pintor Hantai⁷⁹.

Retornando à idéia do problemático desenvolvido num modelo prismático, a arte aparece como uma outra face do prisma. Envolvida em problemas que ela disciplina ou que a atingem, ela procura elaborar sua competência no trabalho demandado pela intersecção de signos e complexígnos fazendo-o de uma maneira própria: construindo compostos de sensações. Isso é o que também afirmam Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*, ao considerarem que cada domínio da arte, como também cada obra, está envolvida em um campo de problemas próprios, “momentos” e “condições” na linha de seus problemas⁸⁰.

quanto se faz no universo, de tal modo que aquele que tudo vê poderia ler em cada um o que acontece em toda a parte e mesmo o que se faz e se fará, notando no presente o que está distanciado tanto nos tempos quanto nos lugares: ‘[*simproia panta* (tudo conspira)]’ dizia Hipócrates. Mas uma alma só pode ler em si própria o que nela está representado distintamente e não poderia desenvolver a uma só vez todas as suas redobras, pois elas vão ao infinito”. Leibniz, G.W. *La Monadologie*. Ed. Boutroux, Paris, Delagrave, 1880; *A monadologia*. Trad. bras. Marilena Chauí, Série “Os pensadores”, São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 69.

⁷² *Le Pli, Leibniz et le Baroque*. Paris: Minuit, 1988, p. 48. *A dobra, Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papirus, 1991, p. 57. Daqui em diante utilizamos a abreviatura *LP* para designar este livro.

⁷³ Como uma ilustração dessa compreensão na pintura, consideremos o exemplo dado de El Greco: “(...) As dobras parecem deixar seus suportes, tecido, granito e nuvem, para entrar em um concurso infinito, como *O Cristo no Jardim das Oliveiras*, de El Greco (o da National Gallery). Ou, então, notadamente n’*O batismo de Cristo*, a contra-dobra da barriga da perna e do joelho, esta como inversão daquela, dá à perna uma ondulação infinita, ao passo que a pinça de nuvem no meio transforma-a em um duplo leque... (...)”, *LP*, p. 49; 58. A respeito das características estéticas do Barroco, cf. *LP*, pp. 49-54. Tradução, pp. 58-63.

⁷⁴ Cf. *LP*, p. 39. Tradução, p. 48.

⁷⁵ Cf. Idem. Ib. pp. 43-44. Tradução, pp. 52-53.

⁷⁶ Cf. Idem. Ib. pp. 188. Tradução, pp. 207-208.

⁷⁷ Cf. Idem. Ib. p. 90. Tradução, p. 104.

⁷⁸ Cf. Idem. Ib. pp. 112, 188. Tradução, pp. 126, 208.

⁷⁹ Cf. Idem. Ib. p. 47. Tradução, p. 57.

⁸⁰ Cf. *Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980, p. 369. *Mil Platôs*, vol.4, Rio de Janeiro: Editora 34, 1997, p. 101. Daqui em diante *MP*.

Se as composições artísticas nascem inseridas em campos de problemas específicos a cada uma delas, o valor de cada arte só pode ser atribuído em função dos problemas aos quais elas estão relacionadas. Neste sentido, para os autores, não é coerente a admissão de uma idéia de hierarquia dada às artes, contida na noção de “belas-artes”, que procede por um princípio de distinção exterior, que determina formas de arte aplicadas ou menores em relação a outras. Da mesma forma, nesta mesma circunstância, um “conceito de Arte”, qualquer que seja, por si só jamais daria conta de expressar completamente as condições e os fatores que levaram à elaboração de uma obra:

“(…) Não acreditamos absolutamente num sistema de belas-artes, mas em problemas muito diferentes que encontram suas soluções em arte heterogêneas. A arte nos parece um falso conceito, unicamente nominal; o que não impede de fazer uso simultâneo das artes numa multiplicidade determinável. (...)”

Segundo a teoria do problemático explicada até aqui, pode-se pensar a relação entre filosofia e arte quando a filosofia, a partir de seu plano, aborda um domínio exterior a ela. Uma arte participa da configuração de um campo problemático que ativa o campo dos conceitos. Aquele campo problemático é composto pela obra de arte mesma, por outros elementos vindos da teoria da arte, do que diz o artista sobre sua obra, das questões da técnica na arte, enfim, elementos localizados no plano da arte e no plano de ressonância entre os modos de pensamento.

Em relação aos signos que adensam o problemático, a filosofia realiza sua competência criando conceitos, que são sensíveis aos signos da obra de arte, à sensação que ela carrega, e capturam também os complexígnos lançados do campo de ressonância entre os diferentes planos. Os conceitos são criados em função das linhas desses dois tipos de signos e aquilo que eles exprimem diz respeito diretamente à configuração estética e aos problemas que com ela vêm à tona.

4. A relação entre filosofia e arte quando consideradas como multiplicidades

Quando se toma a noção acerca da filosofia e da arte sob o aspecto de serem campos de multiplicidade, como aparece em *Mil Platôs*, é possível falar da relação entre elas em outras palavras.

Nesse livro, a filosofia é tacitamente considerada como uma construção teórica conceitual interessada em um conjunto problemático que cria e propicia multiplicidades conceituais, enquanto a arte, ela própria uma multiplicidade sensível, é concebida como um dos conjuntos que instigam a criação de conceitos.

A multiplicidade tem um caráter preciso:

“(...) As multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. (...)”⁸¹

Isso equivale a pensar a multiplicidade em seu “estado substantivo”, quando, então, ela passa a ser compreendida e desenvolvida sem apelo a um “uno” ou a um “múltiplo”⁸², o que compreende propriamente o projeto do livro como complemento de *O anti-Édipo*: construir uma “teoria das multiplicidades por elas mesmas”⁸³.

As características constitutivas, organizacionais e operatórias das multiplicidades são exploradas na introdução do conceito de “rizoma” — que remete ao modo de realização das multiplicidades, na medida em que ele designa um conjunto de ramificações sem um eixo ou uma raiz pivotante que sirva de base ou unidade estrutural⁸⁴. O rizoma é oposto ao modelo da árvore e da raiz fasciculada, que são pivotantes e procedem por eixos:

“(...) As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudomultiplicidades arborescentes. (...)”⁸⁵

⁸¹ Idem. Ib. vol.1, p. 8.

⁸² Cf. Idem. Ib. vol.1, p. 8.

⁸³ Isso é o que os autores afirmam no “Prefácio para a edição italiana”, cf. *MP*, vol.1, pp. 7-8. Para um estudo detalhado da noção ou conceito de multiplicidade na filosofia deleuziana, cf Hélio Rebello Cardoso Jr. *Teoria das multiplicidades no pensamento de Gilles Deleuze*. Campinas: IFCH - UNICAMP, 1996.

⁸⁴ Cf. *MP*, pp. 11-12. Tradução, vol.1, pp. 13-14.

⁸⁵ Idem. Ib. p. 14. Tradução, vol.1, p. 16.

O rizoma é identificado com a “imagem de um pensamento” definido por certos princípios que o estabelecem como uma complexidade de alianças entre elementos heterogêneos⁸⁶ que não se explicam por divisões dicotômicas, dualistas, ou pela convergência a unidades de síntese. Tais disposições remetem antes a sistemas centrados e hierarquizados, com uma unidade — do sujeito e do objeto — que frustra a multiplicidade, sobre a qual o rizoma brotaria. Os sistemas centrados, que seguem uma lógica binária e desenvolvem dualismos e dicotomias, constituem uma falsa multiplicidade uma vez que estão fundados num ponto de origem. Eles correspondem ao modelo arborescente do pensamento, que os autores alegam ser predominante na cultura ocidental⁸⁷. O que eles reivindicam para si é um modo de pensamento rizomático que se exerce segundo relações que recusam modelos estruturais e gerativos, que eles encontram presente nas diversas disciplinas — nas artes, nas ciências e na filosofia. O rizoma se apresenta, nesse sentido, como uma certa “lógica” que marca um “método” do pensamento⁸⁸.

Contudo, uma teoria da multiplicidade constitui-se precisamente através do desenvolvimento ou da liberação de multiplicidades. Para tanto, o livro promove “agenciamentos” — que correspondem a conexões ou acréscimos de proporções numa multiplicidade⁸⁹ — entre conceitos e destes com elementos não conceituais vindos das ciências ou das artes. A orientação que guia tal produção é a de sempre procurar ultrapassar as distinções dicotômicas e subtrair quaisquer sínteses que determinem uma unidade para o texto, quer seja de significância — como fixar um significado dominante —, quer seja de subjetivação — como atribuí-lo a um sujeito determinado⁹⁰.

Mil Platôs transita por distintos campos que promovem um discurso filosófico múltiplo e transdisciplinar, construindo uma teoria da multiplicidade substantiva. Sob a forma de um “livro-rizoma”⁹¹, sem uma unidade presumida, em vez de capítulos, os autores reúnem “platôs” que interagem uns com os outros como zonas em cujo interior habitam

⁸⁶ Como exemplificam os autores com relação aos estudos linguísticos: “(...) Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. (...)”, *MP*, p. 14. Tradução, *vol. I*, pp. 15-16.

⁸⁷ Cf. *MP*, pp. 11, 27-28. Tradução, *vol. I*, pp. 13, 28-29.

⁸⁸ F. Regnault, *Magazine Littéraire*, n. 257, Paris, set. 1988, p. 31.

⁸⁹ Cf. *MP*, p. 15. Tradução, *vol. I*, p. 17.

⁹⁰ Cf. *Idem*. *Ib.* p. 10, 33-34. Tradução, *vol. I*, pp. 12, 34.

⁹¹ *Idem*. *Ib.* p. 12. Tradução, *vol. I*, p. 14.

multiplicidades comunicantes⁹². Aí, platô não é uma metáfora, mas o conceito de uma zona de variação contínua. Em cada platô a multiplicidade se desenvolve através dos agenciamentos conceituais que seguem linhas que se conectam em qualquer ponto sem serem determinadas por regras ou modelos⁹³.

Ora, o pensamento nômade que caminha por linhas que instauram um novo espaço, que Deleuze descreve como sendo o “plano de consistência”:

“(...) a consistência reúne concretamente os heterogêneos, os disparates enquanto tais: garante a consolidação dos conjuntos vagos, isto é, das multiplicidades do tipo rizoma. Com efeito, procedendo por consolidação, a consistência necessariamente age no meio, pelo meio, e se opõe a todo plano de princípio e finalidade. (...) Jamais unificações, totalizações, porém consistências ou consolidações. (...)”⁹⁴

O plano de consistência mantém complexas relações com o plano de composição da arte e o plano de imanência da filosofia. Interessa-nos destacar aqui que a filosofia se movimenta no interior dessa consistência tendo em vista a coexistência virtual de elementos os mais heterogêneos. Ela é como um campo de expressão de multiplicidades, procedendo através de “criações muito especiais”⁹⁵, que são os conceitos.

Encontramos essa idéia da filosofia como campo de multiplicidades, quando ela é aproximada, no “Prefácio para a edição italiana”, de um agenciamento de ritornelos, que atravessam multiplicidades servindo-lhes de vetores, e onde o conceito está próximo de um canto, um “*lied*”:

“(...) É isso o que este livro teria desejado: agenciar ritornelos, *lieder*, correspondentes a cada platô. Pois a filosofia, ela também, não é diferente disso, da cançoneta ao mais potente dos cantos, uma espécie de *sprechgesang* cósmico. O pássaro de Minerva (para falar como Hegel) tem seus gritos e seus cantos; os princípios em filosofia são gritos, em torno dos quais os conceitos desenvolvem verdadeiros cantos.”⁹⁶

⁹² Cf. Idem. Ib. p. 33. Tradução, vol.1, p. 33.

⁹³ Os agenciamentos não se fazem apenas no interior dos próprios platôs, há conexões com dimensões exteriores ao livro, o que o torna um livro aberto ou, como dizem, “um anel partido suscetível a conexões”, cf. MP, p. 16. Tradução, vol.1, p. 18.

⁹⁴ MP, pp. 632-633. Tradução, vol.5, p. 222.

⁹⁵ Gilles Deleuze. “Entrevista sobre Mil Platôs”, *Conversações*, p. 37.

⁹⁶ MP, vol.1, p. 9.

Os conceitos comportam-se como “linhas”, que se referem a um “sistema de números” que une “dimensões” de multiplicidades⁹⁷ e concorrem para a formação de um rizoma. Sob outros aspectos, em *O que é a filosofia?*, o conceito também é identificado a um tipo de multiplicidade, ao se definir como conjunto de componentes imantados — componentes que são considerados singularidades — e ao ser relacionado a um acontecimento virtual que “absorve” estados de coisas⁹⁸.

A configuração de agenciamentos conceituais encontra-se vinculada, conforme o que dissemos anteriormente, a elementos não conceituais que suscitam a criação de conceitos. Nesse sentido, as artes representam um conjunto que interessa à filosofia por proporcionar tais agenciamentos.

A arte, por sua vez, é em si mesma considerada como um domínio de multiplicidades sensíveis, propícia a agenciamentos variados. Um dos problemas que este livro apresenta é o de como explorá-la como uma multiplicidade, seja o conjunto da obra de um escritor, ou um de seus livros, ou, simplesmente, um trecho pertencente a um livro — o mesmo valendo para a música e para a pintura.

A concepção da arte como um conjunto que constitui uma multiplicidade sensível já estava presente no texto anterior de Deleuze com Guattari, *O anti-Édipo*. Isto é o que podemos observar na passagem em que os autores encontram na “máquina literária” de Maurice Blanchot a interrogação pelo tipo de funcionamento que é próprio das “máquinas desejantes”, que caracterizam a natureza do funcionamento do desejo⁹⁹.

A indagação posta por Maurice Blanchot, segundo os autores, era a de como seria possível produzir e pensar fragmentos que se relacionassem segundo suas diferenças, sem compor nenhuma totalidade. Esta questão corresponde ao próprio funcionamento das máquinas desejantes, nas quais tudo funciona ao mesmo tempo, “em hiatos, rupturas, nos enguiços e falhas, intermitências e curto-circuitos, distâncias e fragmentos, numa soma que

⁹⁷ Cf. Idem. Ib. p. 33. Tradução, vol. I, p. 34.

⁹⁸ Cf. *QPh*, p. 144. Tradução, p. 198.

⁹⁹ As máquinas desejantes funcionam como “sistemas” de “corte-fluxos” de onde o próprio desejo nasce e onde a “libido” desempenha um trabalho conectivo, atuando como “energia de produção” ou “energia da máquina desejante”. Cf. *L’anti-Oedipe*. Paris: Minuit, 1972, pp. 11,19. *O anti-Édipo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, pp. 11,18. Vale lembrar que “máquina” não têm aqui um sentido metafórico, pois Deleuze e Guattari a definem visando a relação das máquinas (desejantes ou sociais) com o fluxo contínuo de realidade. É dessa forma também que, ao falar em máquinas desejantes, o desejo é inscrito na produção real. Cf. *L’anti-Oedipe*, pp. 43-44. Tradução, pp. 39-40. Utilizamos doravante a abreviatura *L’AO* ao nos referirmos a este livro nas notas.

nunca reúne as partes num todo”. Nas máquinas desejantes os “cortes” são “produtivos”, na medida em que são “reuniões”, as “disjunções são inclusivas” e os “consumos são passagens, devires e retornos”. Nelas, os fragmentos mantêm relações de diferenças e não há nenhuma referência a uma totalidade original ou resultante.¹⁰⁰

Uma tal “produção desejante” apenas poderia ser explicada através da concepção de uma multiplicidade substantiva, aquém de qualquer “relação predicativa do uno e do múltiplo”, ou seja, “irredutível a uma unidade”. É assim que uma máquina literária, que opera através de partes ou fragmentos que não se reúnem para compor uma unidade ou totalidade, representa uma multiplicidade substantiva. E enquanto tal, os autores asseveram, toda totalidade e unidade deve ser considerada como sendo “de partes”, sem que haja unificação destas partes, como Proust soube perfeitamente mostrar em *A la recherche du temps perdu*.¹⁰¹

Como multiplicidade sensível e substantiva, a arte se presta a vivência e experimentação, proporcionando devires aos quais não convém fixar unidades de significância e de subjetivação — subjetivação entendida como referência a sentimentos e associações individuais. Em diversas passagens de *Mil Platôs* e *O anti-Édipo*, os autores abordam a questão dos mecanismos que estratificam a obra de arte, isto é, aprisionam a sua multiplicidade intensiva remetendo-a ora a uma significação, ora a uma subjetividade.

Ora, quando um conceito é criado em relação a uma obra de arte, ele pode representar uma unidade, ou uma tentativa de organizar as multiplicidades. Nestes casos, ele representa linhas de “estratificação” ou “segmentação” que constituem estratos. Porém, os conceitos também se comportam como “potências” de “linhas de fuga” ou de “ruptura”, acarretando escapadas que desfazem os estratos e engendram outros agenciamentos, contribuindo para o crescimento de multiplicidades¹⁰². Na medida em que as fugas sempre ocorrem a partir de estratos, um conceito que representa um estado segmentado de uma

¹⁰⁰ L’AO, p. 50. Tradução, p. 45.

¹⁰¹ Idem. Ib. pp. 50-51. Tradução, pp. 45-46.

¹⁰² Cf. MP, p. 33. Tradução, vol. I, p. 34. As linhas de fuga surgem nos devires, nas passagens, levando às desterritorializações. Na verdade, as linhas de fuga promovem desterritorializações. Deleuze as vê como linhas criadoras, mas elas próprias não estão alheias a possíveis perigos na medida em que podem levar a novas reterritorializações. Acerca da fuga na arte, especialmente na literatura, ver entre outros Deleuze & Parnet, *Dialogues*, Paris: Flammarion, 1997, p. 47. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998, p. 49.

sensação estética pode se tornar um ponto de partida para novas ligações, contanto que se reative suas “potências interrogativas”¹⁰³.

Um conceito representa uma potência interrogativa, tanto ao participar, numa face do problema, da “atualização expressiva e operatória” do problema ao qual se liga, quanto por ser reativado no campo dos devires do problema, ou seja, a interioridade do prisma. Mas o conceito pode perder sua capacidade de potência interrogativa por certos atos de concreção, tais como, por exemplo, uma postura dogmática¹⁰⁴.

Logo, quando o conceito procura exprimir uma determinada multiplicidade estética, ele não procura pela unidade ou pelo sistema organizador desta, ele simplesmente exprime certas multiplicidades, mas com o cuidado permanente de não arborificá-las.

5. A elaboração dos conceitos

Se o conceito é criação ou construção, então é necessário que se saiba qual a sua natureza, quais as condições e possibilidades de sua produção. Deleuze e Guattari procuram um conceito do conceito, em *O que é a filosofia?*, e, nesse contexto, encontramos alguns pontos que contribuem para o entendimento de como se dá a elaboração conceitual com domínios exteriores à filosofia — tendo em vista a arte.

Dissemos anteriormente que todo conceito é criado em função de problemas. São problemas novos ou problemas que o filósofo considera mal colocados, quer seja do ponto de vista da solução como também do ponto de vista da posição. De toda forma, um conceito sempre surge em relação a algo que dá o que pensar. Por exemplo, um quadro, ou todo o conjunto da obra de um pintor, aparece como portador de uma problemática que, mesmo indeterminada, força a indagação e a explicitação de problemas, estimulando a construção de conceitos. Os conceitos que tentam exprimir uma pintura são um modo complexo de nos aproximarmos dela.

Conicionados por problemas específicos em função dos quais é que devem ser avaliados, os conceitos implicam, segundo Deleuze, uma dimensão cognitiva, que se mostra como conhecimento de si, como explicitação de problemas e como expressão de

¹⁰³ A expressão é de Luiz B.L.Orlandi, em “Revendo Nuvens”, p. 13.

¹⁰⁴ Idem. Ib. p. 13.

acontecimento; e uma dimensão intensiva, pelas quais abrem-se novos perceptos, isto é, novas maneiras de ver, e afectos, isto é, novas maneiras de sentir¹⁰⁵.

O modo deleuziano de conceber a elaboração conceitual atribui ao conceito uma potencialidade distinta daquela que se reduzia a poder de subsunção, poder próprio da generalidade e da abstração. Essa nova potencialidade é aquela que, com Nietzsche, Deleuze chama de “plasticidade do conceito”¹⁰⁶, isto é, o seu acoplamento, seu funcionamento, sua capacidade de entrar em ressonância e determinar-se com aquilo que se trata de pensar. E quais seriam os operadores dessa elaboração conceitual? Procuramos traçar a seguir alguns aspectos mais significativos neste sentido.

Em primeiro lugar, assinalemos que o conceito, para nossos autores, se caracteriza por ter uma “consistência”¹⁰⁷ própria, que diz respeito a duas dimensões interligadas: o seu interior e o seu exterior, a determinar, respectivamente, sua “endo-consistência”¹⁰⁸ e sua “exo-consistência”¹⁰⁹.

O interior do conceito corresponde à conexão dos componentes heterogêneos e inseparáveis que o formam como uma multiplicidade¹¹⁰. O conceito é uma “cifra” que totaliza seus componentes ao constituir-se, mas é sempre um todo fragmentário em que a multiplicidade compõe novas totalidades a cada mudança de componentes¹¹¹. Seus componentes internos ligam-se segundo zonas de vizinhança, limites de indiscernibilidade ou devires:

“(…) Os componentes permanecem distintos, mas algo passa de um a outro, algo de indecível entre os dois: há um domínio *ab* que pertence tanto a *a* quanto a *b*, em que

¹⁰⁵ Em entrevista para a revista *Magazine Littéraire*, Deleuze diz crer que o conceito “comporta duas outras dimensões, a do percepto e do afecto”. Para ele, “afecto, percepto e conceito são potências inseparáveis, elas vão da arte à filosofia e o inverso”. Assim, a separação entre filosofia e arte não permanece rígida, pois os conceitos também carregam uma potência que é um procedimento próprio da arte. Cf. Deleuze Gilles, “Signes et événements”, *Magazine Littéraire*, n. 257, Paris, set. 1988, p. 17.

¹⁰⁶ Luiz B.L.Orlandi, “Nietzsche na univocidade deleuziana”, *Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade*, coord. Daniel Lins, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, pp. 13-14.

¹⁰⁷ *QPh*, p. 25. Tradução, p. 31.

¹⁰⁸ Idem. Ib. p. 25. Tradução, p. 31.

¹⁰⁹ Idem. Ib. p. 25. Tradução, p. 32.

¹¹⁰ Cf. Idem. Ib. p. 21. Tradução, p. 27.

¹¹¹ Enquanto composição, o conceito equivaleria a uma composição como nos retratos *Mulheres* de Picasso, que se recusam a qualquer totalização ou unificação, são refratários à identificação e ao reconhecimento e que a cada olhar se vê um rosto diferente. Cf. Tomaz Tadeu, “A arte do Encontro e da Composição: Spinoza+Currículo+Deleuze”, *Educação e Realidade*, jul./dez. 2002.

a e *b* ‘se tornam’ indiscerníveis. São estas zonas, limites ou devires, esta inseparabilidade, que definem a consistência interior do conceito. (...)”¹¹²

Os componentes internos que um conceito condensa são “ordenadas” ou “traços intensivos” que são “singularidades”¹¹³. O conceito se configura como ponto de condensação de singularidades conectadas, que exprime um sentido singular, um mundo possível e não universal — como é visto na tradição filosófica desde Platão — em meio à multiplicidade de possibilidades:

“(...) Un concept n’est pas un universel, mais un ensemble de singularités donc chacun se prolonge jusqu’au voiosinage d’une autre. (...)”¹¹⁴

O exterior do conceito compreende as relações que um conceito mantém com outros conceitos no seu plano de criação, pois a sua elaboração, enquanto inserida num plano, implica sempre em conexões com outros conceitos pertencentes ao mesmo plano¹¹⁵:

“(...) Mas este (o conceito) tem igualmente uma exo-consistência, com outros conceitos, quando sua criação implica na construção de uma ponte sobre o mesmo plano. (...)”¹¹⁶

São os problemas em pauta que determinam as relações entre conceitos pertencentes a um mesmo plano. Ocorre o seguinte: quando o conceito é criado no interior de um determinado plano filosófico, neste plano já preexistem outros conceitos que respondem a problemas “conectáveis”, de forma que, no plano, os conceitos se colocam uns sobre os outros segundo “acomodações”, “superposições”, “coordenações de contornos”¹¹⁷, respondendo aos seus respectivos problemas. As ligações ou relações entre conceitos no mesmo plano marcam um devir conceitual, quando há passagem de um conceito a outro num plano comum através de uma “ponte”¹¹⁸.

¹¹² *QPh*, pp. 25. Tradução, pp. 31-32.

¹¹³ Idem. Ib. p. 25. Tradução, p. 32.

¹¹⁴ Deleuze Gilles, “Signes et événements”, *Magazine Littéraire*, n. 257, Paris, set. 1988, p. 22.

¹¹⁵ Cf. *QPh*, pp. 23-24. Tradução, p. 30.

¹¹⁶ Idem. Ib. p. 25. Tradução, p. 32.

¹¹⁷ Idem. Ib. p. 23. Tradução, p. 30.

¹¹⁸ Idem. Ib. pp. 24 e 36. Tradução, pp. 31 e 46. Tais pontes seriam como sinapses entre neurônios, no sentido de que a ligação se faz numa espécie de emaranhamento de caminhos, uma encruzilhada.

Portanto, a formulação de um conceito sempre reporta a outros já existentes, os quais entram na composição da “história”¹¹⁹ própria que cada conceito possui: a dos seus componentes internos que vêm de outros conceitos já criados, e das suas relações com outros conceitos que povoam o mesmo plano.

A contigüidade entre os conceitos determina um traço essencial da criação filosófica, que é a "co-criação", ou a sua criação conjunta com outros conceitos:

“(...) Com efeito, todo conceito, tendo um número finito de componentes, bifurcará sobre outros conceitos, compostos de outra maneira, mas que constituem outras regiões do mesmo plano, que respondem a problemas conectáveis, participam de uma co-criação. (...)”¹²⁰

A importância dos problemas na criação conceitual é, então, reafirmada dessa outra forma, pois se o conceito inclui a conexão com outros conceitos, na sua história ou no seu devir, esta conexão pressupõe um campo de problemas que se cruzam:

“(...) Um conceito não exige somente um problema sob o qual remaneja ou substitui conceitos precedentes, mas uma encruzilhada de problemas em que se alia a outros conceitos coexistentes. (...)”¹²¹

Pelo modo como são criados, os conceitos encontram-se em relações de “ressonância” entre si. Eles são como condensações no plano de imanência e os seus componentes se ordenam sem quaisquer “coordenadas”¹²². Entre os conceitos não há relações de seqüência:

“(...) Os conceitos são centros de vibrações, cada um em si mesmo e uns em relação aos outros. É por isso que tudo ressoa, em lugar de se seguir ou de se corresponder. Não há nenhuma razão para que os conceitos se sigam. Os conceitos, como totalidades fragmentárias, não são sequer os pedaços de um quebra-cabeça, pois seus contornos irregulares não se correspondem. Eles formam um muro, mas é um muro de pedras secas e, se tudo é tomado conjuntamente, é por caminhos divergentes. Mesmo as

¹¹⁹ Não se trata aqui de pensar uma história linear, cf. *QPh*, p. 23. Tradução, p. 29.

¹²⁰ *QPh*, pp. 23-24. Tradução, p. 30.

¹²¹ Idem. Ib. p. 24. Tradução, p. 30.

¹²² Idem. Ib. p. 28. Tradução, p. 35.

pontes de um conceito a um outro são ainda encruzilhadas, ou desvios que não circunscrevem nenhum conjunto discursivo. São pontes móveis. (...)”¹²³

É importante ressaltar que a co-criação conceitual é assegurada por uma característica fundamental do conceito, que é a sua capacidade de abrir-se às ligações de sua endo e exo-consistência e manter-se sempre apto para novas ligações. Isto corresponde a uma certa flexibilidade de articulações, que determina a capacidade para construir agenciamentos novos e diferentes, conforme os problemas se criam e se colocam. Neste sentido, admite-se que o próprio conceito seja como um "anel partido"¹²⁴, que pode abrir-se e fechar-se de acordo com os problemas em pauta e as premências táticas. São sempre os problemas que exigem mudanças, quer sejam de posição no plano, quer sejam como alterações de componentes.

Essa flexibilidade de articulação permite que um conceito seja “remanejado”¹²⁵ em diferentes desenvolvimentos discursivos. Verificamos nos textos de Deleuze que os conceitos migram de um a outro, reaparecendo em desenvolvimentos distintos, de acordo com os encontros que se estabelecem. Procuramos destacar na segunda parte desse estudo como alguns conceitos já presentes em textos de Deleuze são reativados no encontro com a pintura de Francis Bacon.

Todavia, se um conceito é remanejado, com a variação das questões às quais ele está relacionado, o próprio conceito muda e não permanece o mesmo. Segundo Deleuze e Guattari, os componentes de um conceito, como singularidades, encontram-se inseparáveis, de modo que cada elemento conceitual em jogo não poderia ser separado ou deslocado sem que se modificasse, consequentemente, a consistência do conjunto. Dessa forma, a mudança de um componente do conceito, por acréscimo ou subtração, leva à “mutação”¹²⁶ do conceito, como é próprio da multiplicidade mudar de natureza quando estabelece novas conexões, ou seja, novos agenciamentos¹²⁷.

¹²³ Idem. Ib. pp. 28. Tradução, pp. 35-36.

¹²⁴ Luiz B.L.Orlandi, "Signos proustianos numa filosofia da diferença", em *O Falar da Linguagem*, São Paulo, Ed. Lovise, 1992, p. 111.

¹²⁵ *QPh*, p. 27. Tradução, p. 34.

¹²⁶ Idem. Ib. p. 34. Tradução, p. 44.

¹²⁷ Cf. *MP*, pp. 15. Tradução, vol.1, p. 17.

Como um “ato do pensamento”¹²⁸, o conceito ordena o caos mental operando, no plano de imanência, uma “condensação”¹²⁹ de variações inseparáveis, os seus componentes, podendo então ser considerado como uma virtualidade tornada consistente. Aquilo que o conceito designa não é uma “essência” ou uma “coisa”, mas sim um “acontecimento”, estabelecido pela ordenação de seus componentes — o conceito de pássaro, por exemplo, estaria na composição de suas “posturas, cores e cantos”, que efetuam o “acontecimento pássaro”, e não em seu “gênero e espécie”¹³⁰. É isso que caracteriza o conceito como conhecimento:

“(…) O conceito é evidentemente conhecimento, mas conhecimento de si, e o que ele conhece, é o puro acontecimento, que não se confunde com o estado de coisas no qual se encarna. Destacar sempre um acontecimento das coisas e dos seres, é a tarefa da filosofia quando cria conceitos, entidades. Erigir o novo evento das coisas e dos seres, dar-lhes sempre um novo acontecimento: o espaço, o tempo, a matéria, o pensamento, o possível como acontecimentos...”¹³¹

Como dizer do acontecimento, a conceito é sempre devir. O filósofo não pára de remanejar os seus conceitos, e mesmo mudá-los, bastando o acréscimo de um novo componente para produzir uma nova condensação.

Nesse sentido, não se pode reduzir o conceito deleuziano a uma função referencial, ou seja, não se pode dizer que um conceito filosófico “se refere” a algo, já que ele apenas exprime um acontecimento, cuja necessidade está em algo que dá o que pensar. Se podemos dizer que o conceito se refere a algo é apenas a si próprio e, neste sentido, ele é “auto-referencial”, coloca-se a si e ao “objeto”¹³² juntamente no momento da sua criação.

No que diz respeito à validade de um conceito criado, lembremos que o maior ou o menor valor de um conceito é estimado sempre em relação àquilo que dá o que pensar. O surgimento de novos problemas, o traçado de um novo plano, ou as variações em seus componentes, dão sentido e necessidade a um novo conceito. Esta é a forma de avaliação da validade de um conceito:

¹²⁸ *QPh*, p. 26. Tradução, p. 33.

¹²⁹ *Idem*. *Ib.* p. 25. Tradução, p. 32.

¹³⁰ *Idem*. *Ib.* p. 25-26. Tradução, pp. 32-33.

¹³¹ *Idem*. *Ib.* p. 36. Tradução, p. 46.

¹³² *Idem*. *Ib.* p. 27. Tradução, p. 34.

“(…) Um conceito tem sempre a verdade que lhe advém em função das condições de sua criação. Há um plano melhor que todos os outros, e problemas que se impõem contra os outros? Justamente não se pode dizer nada a este respeito. Os planos, é necessário fazê-los, e os problemas, colocá-los, como é necessário criar os conceitos. (…)”¹³³

O conceito não arroga para si nenhuma função de verdade, o critério não está na verdade mas, antes, nas “categorias do Interessante, do Notável, do Importante”¹³⁴. Ele expressa uma possibilidade e não diz “é assim”, apenas pergunta “se fosse assim?”.

A partir das noções sobre a elaboração conceitual destacadas aqui, podemos inferir algumas significações sobre o modo de criação conceitual deleuziano em relação aos domínios não filosóficos, especialmente na situação em que os conceitos respondem a problemas vindos do exterior ou contribuem para a colocação de problemas que envolvem o fora da filosofia.

Se o campo problemático implica a interferência entre domínios ou planos distintos do pensamento, o processo de criação conceitual abrange a ligação com elementos que vêm do exterior da filosofia, elementos não conceituais que participam na co-criação dos conceitos. Estes elementos são as singularidades que o filósofo procura localizar nos diversos campos — na psicanálise, na literatura, na lingüística, por exemplo — a fim de, ao estabelecer relações entre elas, desenvolver conceitos.

Quando um conceito é criado ou reelaborado em relação a um elemento da arte ou da ciência, a sua constituição procede por uma dupla abertura: de um lado há uma abertura do conceito para as ligações entre seus componentes internos e suas relações com outros conceitos que cruzam o plano problemático em que está inserido — o conceito comporta-se como um anel partido capaz de fazer ligações entre os elementos heterogêneos que formam sua consistência interna e externa —, e de outro lado, simultaneamente, há uma abertura do conceito para aquilo que do exterior funciona como singularidade. Deste modo, a criação do conceito deleuziano implica um duplo envolvimento: com seu próprio plano dentro da filosofia e com a pergunta pela singularidade vinda do fora.

¹³³ Idem. Ib. p. 32. Tradução, p. 40.

¹³⁴ Idem. Ib. p. 80. Tradução, p. 108.

O conceito, então, é determinado junto com aquilo que se trata de pensar, ou seja, a co-criação se dá também com elementos não conceituais quando a filosofia interfere sobre outros domínios do pensamento. Assim, a ligação entre a filosofia e o não filosófico caracteriza-se como aliança entre conceitos e elementos não conceituais. Por este motivo a filosofia não se caracteriza como forma discursiva que discorre sobre algo¹³⁵, justamente porque o conceito se constrói simultaneamente àquilo que dá o que pensar.

Roberto Machado também salienta que a filosofia não se caracteriza como sendo um dizer “sobre” mas, sim, “a partir ou com”¹³⁶. Para ele, a filosofia não pretende “fundar, justificar ou legitimar” outros domínios, porque pensar a exterioridade, para ela, significa estabelecer “ecos, ressonâncias, conexões, articulações, agenciamentos, convergências”¹³⁷ de um domínio ao outro.

Nesse sentido, o modo operatório da filosofia deleuziana na abordagem de um domínio não filosófico pode ser designado pelo conceito de "articulação":

“(...) A articulação se produz por meio de operações que viabilizam uma reciprocidade de aberturas nos conceitos imbricados, o que evita a hegemonia das derivações conceituais do tipo vertical-hierarquizante. Nem as suposições genéricas, nem as sobreposições hierarquizantes; sim à pluri-disposição para os encontros produtivos, transformadores.”¹³⁸

6. A prática conceitual com a arte

No que diz respeito especialmente ao papel da filosofia ao abordar as artes, lembremos uma passagem de *Cinema 2, A imagem-tempo* onde é reafirmada a especificidade e a utilidade da filosofia como uma prática de construção de conceitos frente ao seu “objeto”:

¹³⁵ Cf. Idem. Ib. p. 27. Tradução, p. 34.

¹³⁶ Roberto Machado, Op. Cit. p. 5.

¹³⁷ Idem. Ib. pp. 2, 5.

¹³⁸ Orlandi, Luiz L. B. *Articulação por reciprocidade de aberturas*, em Col. "Primeira Versão", Campinas: IFCH-UNICAMP, 1990, p. 75.

" (...) a própria teoria filosófica é uma prática, tanto quanto seu objeto. É uma prática dos conceitos, e é preciso julgá-la em função das outras práticas com as quais interfere. Uma teoria sobre o cinema não é 'sobre' o cinema, mas sobre os conceitos que o cinema suscita, e que eles próprios estão em relação com outros conceitos que correspondem a outras práticas, não tendo a prática dos conceitos em geral qualquer privilégio sobre as demais, da mesma forma que um objeto não tem sobre os outros. É pela interferência de muitas práticas que as coisas se fazem, os seres, as imagens, os conceitos, todos os gêneros de acontecimentos. (...)"¹³⁹

Os conceitos se fazem na interferência de práticas, como da filosofia e da arte, compreendendo-se por prática o desenvolvimento de um pensamento, quer seja pelo filósofo, quer seja pelo artista, cada um a seu modo. A filosofia, segundo a tarefa a que se destina, procura expressar em conceitos aquilo que é a singularidade de uma arte, conceitos que não estão dados nesta, mas lhe são próprios e dizem respeito apenas a ela.

A prática conceitual se faz junto com seu objeto —aquilo que lhe dá o que pensar— e os conceitos são criados em função dos problemas em que o pensamento filosófico se vê envolvido no encontro com a arte, com os signos que lhe instigam, os quais se fazem, por sua vez, neste contato ou neste encontro. O encontro assume, para Deleuze, um papel fundamental nas práticas do pensamento. É o encontro que determina o que dá o que pensar para a filosofia, isto é, o seu objeto; e é apenas segundo os ângulos desse encontro — marcado pelos elementos de uma arte e por conceitos que já existem — que se pode avaliar um pensamento filosófico. É próprio do conceito colocar o acontecimento, sendo sempre singular e nunca universal.

No encontro com uma arte, a constituição do conceito envolve a ressonância com elementos sensíveis, tais como cores, traços, sons, palavra etc., que determinam singularidades. O conceito, como um anel partido, abre-se a esses elementos sensíveis e às ligações de seus componentes conceituais heterogêneos, assegurando a relação de articulação entre a filosofia e a arte. Diante de uma expressão artística, o filósofo procuraria ecos entre os elementos que compõem este domínio da sensação e os conceitos — sejam conceitos criados por ele mesmo, conceitos de outros filósofos, que são tomados, assimilados e retrabalhados —, fazendo com que cores, sons etc., contribuam para uma

¹³⁹ Gilles Deleuze *Cinema 2, L'Image-temps*, pp. 365-366. Tradução, pp. 331-332.

compreensão propriamente conceitual daquilo que é, por natureza, uma multiplicidade sensível para experimentação.

Ao conceito construído na articulação entre filosofia e arte não atribuímos papel de verdade, ele simplesmente chama a atenção para certos aspectos, enquanto deixa outros em segundo plano, e expressa uma possibilidade do pensar. O conceito deleuziano não tem uma função paradigmática, apenas sintagmática.

Quando Deleuze diz, com relação ao cinema, que a filosofia não é uma teoria sobre o cinema mas sobre os conceitos que o cinema sugere, ele afirma o caráter não discursivo da filosofia. Com os conceitos do cinema se permanece no âmbito da filosofia e não do cinema, embora eles só tenham podido ser criados com o cinema, a partir de problemas que se colocam junto com essa arte. Assim, a filosofia mostra-se como um pensar com a arte, ou seja, determina-se junto com aquilo que está em questão e não aponta para uma presunção de querer sobrepor-se ao pensamento envolvido nas artes, como discurso sobre as artes.

Nesse caso, a filosofia deleuziana se diferencia de teorias das artes que as reduzem a um campo de comprovação de teses já formuladas ou de “aplicação de conceitos vindos de fora”¹⁴⁰, postura que limita a autonomia da arte submetendo seu sentido a um discurso exterior.

Procuramos examinar, nas páginas subsequentes, como se dá, no detalhe, a abordagem de Deleuze acerca de uma obra de arte, precisamente a obra do pintor Francis Bacon.

Levando em consideração como Deleuze concebe a prática conceitual com a arte, segundo a qual, conforme vimos, o conceito tem sua validade que advém em função das condições de sua criação; podemos presumir que os encontros de Deleuze com as pinturas de Francis Bacon são encontros entre o pensamento conceitual virtual e o acontecimento pictural que se lhe impõe como o que deve ser pensado. Os conceitos, que então se criam ou se reelaboram, partem das condições desse encontro e devem satisfazer a um ponto sem o qual não há conceito deleuziano propriamente dito: trata-se da própria abertura do conceito às coerções de sua endo e exoconsistência e àquilo que no acontecimento pictural

¹⁴⁰ Isso é o que Deleuze julga necessário evitar numa crítica do cinema: “A crítica de cinema esbarra num duplo obstáculo: é preciso evitar simplesmente descrever os filmes, mas também aplicar-lhe conceitos vindos

funciona como sua causalidade interna. Eis como o conceito deleuziano, além do auto-envolvimento com seu próprio plano sistemático, pergunta pela singularidade daquilo que se lhe impõe do exterior.

Acreditamos ser possível verificar esse modo de operatoriedade dos conceitos ao justapor passagens em que alguns conceitos são ligados à pintura de Bacon com passagens de outros textos de Deleuze — que não dizem respeito a pintura — em que os mesmos conceitos reaparecem. Na justaposição das seqüências diferentes buscamos as variações que o filósofo deve impor aos conceitos para que seu encontro com a pintura não seja de fato uma dicção sobreposta.

de fora.” Cf. Gilles Deleuze, *Conversações*, trad. br. Peter Pál Pelbart, São Paulo: Editora 34, p. 75.

Parte II

1. Algumas considerações iniciais

A expressão conceitual do fato pictural que caracteriza o conjunto da obra de Bacon é inseparável de conceitos e noções que Deleuze busca ora em sua própria filosofia, ora em outros filósofos e teóricos da arte, ora nas reflexões do pintor¹⁴¹ e de outros artistas. São vários dados postos em relação, e até mesmo sugerindo outros problemas, que se comportam como múltiplas linhas que compõem o texto do filósofo.

Nesse sentido, Deleuze retoma alguns conceitos já estabelecidos em outros textos seus, dentre os quais destacamos alguns para seguir a investigação nessa parte II do nosso estudo. Porém, como a abordagem dos aspectos dos quadros de Bacon passam sempre pela organização dos elementos que estruturam a imagem e pelo modo como o pintor a contrói, parece-nos importante destacá-los primeiramente nas próximas páginas.

1.1. Os elementos estruturais dos quadros de Bacon

Determinados pelas cores, há três elementos nos quadros de Bacon que estão presentes em quase toda sua obra¹⁴² e formam um sistema de "alta precisão" na "lógica da sensação". A idéia deleuziana de uma lógica da sensação, em oposição a uma lógica cerebral, segue em acordo com a intenção do pintor de registrar uma imagem de impacto imediato sobre os nervos, uma espécie de imagem "sensorial que faz parte da própria estrutura do ser e nada tem a ver com uma imagem mental"¹⁴³. Para Deleuze, a cor tem um

¹⁴¹ A este respeito, as declarações atribuídas a Bacon são todas retiradas das entrevistas que o artista concedeu ao crítico de arte David Sylvester. Estas entrevistas estão reunidas e publicadas em um tomo pela Thames and Hudson, com três reedições, e têm a sua terceira edição traduzida no Brasil pela Cosac & Naify Edições: *Entrevistas com Francis Bacon. A brutalidade dos fatos*, David Sylvester, tr. br. Maria Tereza Resende Costa, 1998.

¹⁴² Deleuze lembra que David Sylvester, nas *Entrevistas*, distingue três períodos na pintura de Bacon: no primeiro, uma figura está confrontada a um chapado vivo e duro; no segundo, a forma recebe um tratamento "malerisch" sobre um chapado acortinado; e no terceiro período, que reúne os dois precedentes, há um chapado vivo e uma forma "malerisch" na figura — obtida através dos efeitos de limpeza e raspagem, sobre os quais falaremos mais adiante. Mas Deleuze acredita ser possível acrescentar um quarto período, onde a Figura se desfaz e se torna uma "força sem objeto". De qualquer maneira, se é possível falar de uma "sucessão de períodos" é em virtude da simultaneidade e da presença constante dos três elementos. Cf. *FB*, p. 24.

¹⁴³ David Sylvester, *Op. Cit.* p. 160.

papel essencial na lógica das imagens de Bacon, estando intimamente relacionada à sensação, pois o sistema de cores exerce ação direta sobre o sistema nervoso. As relações entre as cores determinam os elementos constituintes dos quadros e o modo como eles funcionam para fazer a imagem funcionar como deve ser, isto é, nos tocar sensorialmente.

Os elementos que constituem a estrutura do quadro são os seguintes:

1) a "Figura", que compreende os corpos ou as cabeças. O termo "Figura" tem um sentido específico, que diz respeito a uma imagem cuja natureza não é figurativa, mas da ordem de um composto de sensação.

Ela recebe tratamento policromático, sendo constituída por espessas pinceladas de "tons quebrados" ou "tons rompidos" — "uma corrente (*coulée*) de tons quebrados (*tons rompus*)"¹⁴⁴, que modelam a carne da Figura. Os azuis e os vermelhos dão os tons da carne, o branco dá o dos ossos. Elementos tais como as roupas recebem um tratamento diferente, conservando os valores do claro-escuro, luz e sombra (ainda que a sombra da Figura apresente um único tom vivo).¹⁴⁵ Em algumas telas produzidas no final dos anos setenta e início dos anos oitenta, a Figura é substituída por um jato de água, de areia, uma nuvem de poeira etc., tal como se ela se dissipasse completamente¹⁴⁶.

O corpo da Figura é composto por zonas limpadas, isto é, áreas de supressão completa das formas, dadas através de "operações de limpeza"; zonas escovadas ou varridas, obtidas por "operações de raspagem ou escovação"¹⁴⁷, onde camadas espessas de tinta são varridas com o uso de pedaços de pano, escovas etc; e marcas ou manchas inseridas ao acaso. Esses procedimentos de limpeza e raspagem, a inserção de marcas ao acaso, constituem um método operatório que Deleuze chama de "diagrama".

Dois corpos entrelaçados numa tela constituem uma só Figura, podendo haver num mesmo quadro — inclusive nos trípticos — mais de uma Figura. Os trípticos, na verdade, evidenciam um outro aspecto de organização: ao partilharem chapados de uma mesma cor, que determinam um mesmo universo comum às três telas, devem ser vistos como um conjunto que une as Figuras num único espaço, mantendo-as, porém, como Figuras

¹⁴⁴ *FB*, p. 93.

¹⁴⁵ *Idem*. *Ib.* pp. 95-96.

¹⁴⁶ *Cf. Idem*. *Ib.* p. 25.

¹⁴⁷ As expressões utilizadas por Deleuze para o que designamos como "limpeza" e "escovação ou raspagem" são, respectivamente: "*les opérations de nettoyage et de brossage*", *cf. FB*, p. 19.

separadas. As relações que essas Figuras estabelecem entre si não são de ordem narrativa ou ilustrativa, mas da determinação de uma sensação que as une.

Frequentemente há na tela, além da Figura, um fotógrafo, um passante, uma câmara de filmagem ou mesmo uma fotografia etc. A função desses elementos não contribui para a introdução de uma história, eles servem simplesmente como “referência, constância ou medida”¹⁴⁸, em relação às quais estima-se uma “variação”¹⁴⁹ de sensação na Figura. Esse é o papel de uma das Figuras quando há mais de uma Figura no quadro, ela aparece como uma “testemunha”¹⁵⁰ e não como um voyeur ou espectador, o que faria surgir uma história. O mesmo também ocorre nos trípticos, onde os três painéis reúnem diferentes Figuras numa relação não narrativa.

2) o “chapado” — “*aplat*”¹⁵¹ —, que compreende a grande praia de cor homogênea, viva e uniforme — laranja, vermelho, ocre, violeta, azul e até o preto —, que constitui o espaço circundante da Figura e se apresenta como uma parte neutra quando comparada à efervescência da Figura.

Essas grandes superfícies carregam pequenas variações de intensidade e saturação da cor, determinadas em parte pela “vizinhança”¹⁵² com outra zona. O chapado pode estar seccionado por um segmento de outra intensidade e até outra cor; ele pode estar limitado por um contorno que destaca, através de uma divisão horizontal, uma região distinta na parte inferior da tela, que se coloca como um plano mais à frente; ele pode ainda ser interrompido, atravessado de uma ponta à outra por uma barra fina ou comportar uma banda de cor diferente.

O chapado possui uma “função estruturalizante e espacializante” sendo considerado uma “armadura”¹⁵³ para a Figura. Neste sentido, como uma “cor-estrutura”¹⁵⁴, ele se revela como um fundo para a Figura. Porém, este fundo estabelece com a Figura uma relação de “proximidade” muito mais do que de profundidade, pois não há nem perspectiva nem

¹⁴⁸ *FB*, p. 15.

¹⁴⁹ *Idem. Ib.* p. 48.

¹⁵⁰ *Cf. Idem. Ib.* p. 48.

¹⁵¹ *Idem. Ib.* p. 11.

¹⁵² *Idem. Ib.* p. 94.

¹⁵³ *Idem. Ib.* p. 94.

¹⁵⁴ *Idem. Ib.* p. 96.

sombras e os dois elementos de comportam como se estivessem lado a lado como "uma correlação de dois setores sob um mesmo plano igualmente próximo"¹⁵⁵.

Nem todos os quadros de Bacon apresentam esses chapados monocromáticos. Em algumas telas produzidas no início do trabalho do artista, entre a segunda metade dos anos quarenta e o final dos anos cinquenta, pode-se observar a presença de paisagens, gramas, procedimentos de texturização, sombras, fluidos etc., nos espaços que preenchem o quadro além da Figura. Considere-se como exemplo as telas *Estudo para um retrato de Van Gogh II*, de 1957, com sua "Figura-paisagem"; *Estudo de figura*, de 1945-46, com um trabalho de textura; e *Cabeça II*, de 1949, onde há um tratamento para espessuras e densidades. Para Deleuze, estes trabalhos representam uma "preparação" — uma espécie de ensaio — para certos procedimentos que o pintor realiza em telas posteriores, entre os quais estão as marcas involuntárias inseridas ao acaso¹⁵⁶.

3) o "contorno", que funciona como a membrana de troca entre a Figura e o chapado.

Em alguns quadros, o contorno aparece como "o redondo" ou "a pista"¹⁵⁷, um espaço bem delimitado, freqüentemente de aspecto redondo ou ovalar, que rodeia a Figura inteira ou apenas partes de seu corpo. Em outras situações, mais complexas, o contorno assume formas diferentes. Ele pode ser substituído ou redobrado por uma cadeira, uma poltrona, um tapete ou uma cama, ou mesmo conjugar estes elementos. Também a meia-esfera do lavabo e do guarda-chuva, a moldura do espelho, podem funcionar como contornos que estão em contato com uma parte específica do corpo da Figura.

O contorno delimita a Figura e lhe fornece um "lugar", como um local onde ela se situa, um campo ou uma pista destinada as suas evoluções que determinam seus devires. Mas o contorno funciona também, simultaneamente, como um isolamento, pois ele fecha ou isola a Figura do restante do quadro. Diferentes aspectos formais contribuem para o papel do isolamento: um cubo, uma caixa ou paralelepípedo transparente, um trilho, uma barra ou arco, que fixam a Figura.

¹⁵⁵ Idem. Ib. p. 11.

¹⁵⁶ Cf. Idem. Ib. pp. 9-10.

¹⁵⁷ Idem. Ib. p. 9.

Essa mesma superfície que isola é também a que liga a Figura ao restante da imagem do quadro, pois, através da cor, ela constitui uma espécie de “limite-comum”¹⁵⁸ que comunica a Figura com o plano chapado, determinando entre eles uma relação de proximidade, ou apenas uma “profundidade magra”¹⁵⁹. Essa comunicação se processa na medida em que o contorno possui tons que se repetem nas superfícies à sua volta, assegurando, assim, a passagem do regime policromático da Figura às praias monocromáticas¹⁶⁰. Por exemplo, em *Retrato de Henrietta Moraes*, de 1963, a cama onde a Figura repousa lasciva, que constitui o seu contorno, possui um vermelho que é comum à epiderme do corpo e à parte inferior do fundo da imagem, e liga esses dois últimos elementos através do olhar que passa de um a outro. Esse efeito de passagem pelos elementos ou pelas partes isoladas mostra que Figura, chapado e contorno não formam uma composição, mas simplesmente estão justapostos.

Diante da Figura e do chapado, o contorno tem o valor de uma membrana que assume diferentes funções de acordo com seu papel nas relações estabelecidas com cada um daqueles dois elementos¹⁶¹. Todavia, Deleuze o entende como um “elemento autônomo”¹⁶² determinado pela cor, que é única comparada ao policromatismo da Figura e a cor do chapado.

Da mesma maneira como o contorno contribui para proporcionar uma profundidade magra entre a Figura e o chapado, também outros objetos presentes na imagem cumprem o mesmo objetivo, tais como, por exemplo, um jornal, uma persiana etc. Estes elementos se comportam como “secundários”¹⁶³ no quadro e, sendo considerados à parte de uma interpretação narrativa ou ilustrativa da imagem, representam outros elementos de contato entre a Figura e o fundo para causar a impressão de proximidade entre estes planos distintos.

¹⁵⁸ Idem. Ib. p. 14.

¹⁵⁹ Idem. Ib. p. 77.

¹⁶⁰ Cf. Idem. Ib. p. 96.

¹⁶¹ Cf. Idem. Ib. pp. 25-26.

¹⁶² Idem. Ib. p. 96.

¹⁶³ Idem. Ib. p. 94.

1.2. O diagrama

Bacon encontrou um modo muito próprio de criar, que implica em incorporar as sugestões que a tinta cria ao acaso abrindo outras saídas e outros caminhos para apreender a imagem que ele persegue.

Diante da tela em branco, Bacon tem uma idéia geral do que deseja reproduzir, por exemplo, o retrato de uma pessoa. Para tanto, utiliza uma foto dessa pessoa e a lembrança que guarda dela. Inicia traçando, com o pincel, um esboço grosseiro diretamente sobre a tela, nada mais que o vago contorno de uma cabeça. Ao construir o rosto, a tinta, indo de um contorno a outro, produz formas inesperadas e, de repente, ele se vê entregue a marcas casuais provocadas na imagem pela pressão do pincel embebido de tinta. Sutileza e flexibilidade próprias da tinta a óleo, que é um meio muito fluido e refinado, de modo que basta uma pequena porção para modificar inteiramente uma coisa em outra e alterar as implicações da imagem.

As formas construídas à revelia de sua vontade e de seus gestos conscientes são apreendidas pelo “instinto visual”¹⁶⁴ do pintor como algo que pode ser desenvolvido. Ele as vê, em suas ambigüidades, como se fossem um “gráfico”¹⁶⁵, onde estão sendo criadas novas possibilidades visuais para chegar àquela imagem que pretendia pintar no início. Então, começa a mexer sobre a forma constituída pelas marcas involuntárias, manipula-as conforme sua vontade, trabalhando, assim, de acordo com o que o acaso lhe deixou sobre a tela.

Bacon sente, porém não entende como o que é composto dessa maneira, por exemplo, a órbita dos olhos, o nariz, a boca, uma das laterais do rosto, e que correspondem a formas que nada têm a ver com olhos, nariz, boca e rosto, resulta, ainda assim, numa imagem que guarda uma semelhança muito mais profunda com o modelo. Então acredita que é possível encontrar, com ajuda das formas não ilustrativas resultantes de marcas involuntárias, um tipo de imagem que é mais próxima e mais fiel à apreensão da cena pelo sistema nervoso. Pois é isso justamente o que ele procura: “registrar uma imagem”¹⁶⁶ da

¹⁶⁴ David Sylvester, Op. Cit. p. 53.

¹⁶⁵ Idem. Ib. p. 56.

¹⁶⁶ Idem. Ib. p. 40.

maneira como ele a percebe, registrar como as coisas e as pessoas tocam a sua visão, ou seja, “surtem na sua frente como um fato”¹⁶⁷.

O porquê das marcas involuntárias não ilustrativas serem mais sugestivas e reveladoras de sensação do que as formas ilustrativas, Bacon não sabe explicar. Constatamos apenas que, enquanto a forma ilustrativa “imediatamente lhe diz, através da inteligência, o que ela expressa”, uma forma não-ilustrativa “atua primeiramente nas emoções e depois faz revelações sobre o fato”¹⁶⁸. Haveria, portanto, uma pintura que parece tocar diretamente o sistema nervoso e ser mais profunda do que outra, intermediada, que lhe conta a história através de um discurso cerebral.

Ao incorporar as marcas acidentais, Bacon quebra a “inflexibilidade da forma ilustrativa”¹⁶⁹, dissocia a imagem de uma vontade e de uma crítica totalmente consciente e deixa livre o acesso ao oceano do inconsciente. Ele cria uma outra imagem com a qual a sensibilidade das pessoas encontra-se mais ligada. É uma “armadilha para agarrar o fato em todo o seu instante de plenitude”¹⁷⁰.

A distorção ou a deformação são encaradas pelo pintor, portanto, como o dispositivo através do qual ele consegue efetivamente abrir a imagem a sentimentos e remeter o espectador à vida com mais violência. E, assim, a sua técnica de pintar implica em incorporar as distorções no aspecto figurativo da imagem, ou seja, assimilar as marcas ao acaso sugeridas acidentalmente pela tinta, os traços informais e abstratos, para obter uma “imagem sensorial”¹⁷¹.

Para Deleuze, a exploração da produção de traços irracionais corresponde propriamente ao “ato de pintar”¹⁷². A técnica de Bacon inclui gestos como arremessar a tinta com um pincel grosso ou com a própria mão, esperando que o jato de tinta sobre a imagem que está na sua frente, já feita ou feita pela metade, vá recriá-la, ou então lhe permita manipular a tinta de modo a dar uma maior intensidade. Esses gestos que podem ser bruscos ou suaves são acompanhados de um trabalho de texturização, quando, com uma esponja, uma escova ou um farrapo, ele limpa ou varre a tinta, o que lhe rende formas

¹⁶⁷ Idem. Ib. pp. 41 e 172

¹⁶⁸ Idem. Ib. p. 56.

¹⁶⁹ Idem. Ib. p. 160.

¹⁷⁰ Idem. Ib. p. 54.

¹⁷¹ Idem. Ib., p. 160.

¹⁷² Idem. Ib., p. 65.

inteiramente diferentes, aspectos de teia etc. Às vezes, basta-lhe atirar a tinta e, para sua surpresa, o chicote colorido fica bom ali onde caiu, sem precisar ser trabalhado.

As áreas manchadas que formam o gráfico, nas quais o pintor vê uma miríade de possibilidades visuais para desenvolver a imagem, correspondem ao que Deleuze chama de “diagrama”¹⁷³. O diagrama que o pintor constrói dando liberdade à sua mão, introduz uma nova ordem no quadro: um “caos” ou uma “catástrofe”¹⁷⁴ sobrevém na imagem, nos dados figurativos, e quebra a organização óptica que existia nela e que a tornava figurativa de antemão. O diagrama é construído por traços manuais, ele diz respeito exclusivamente à mão do pintor e revela a introdução de um outro mundo no mundo visual da imagem¹⁷⁵.

Como uma operação concreta, o diagrama é descrito assim:

“c’est l’ensemble opératoire des lignes et des zones, des traits et des taches asignifiants et non représentatifs. Et l’opération du diagramme, sa fonction, dit Bacon, c’est de ‘suggérer’. Ou, plus rigoureusement, c’est d’introduire des ‘possibilités de fait’: langage proche de celui de Wittgenstein. (...)”¹⁷⁶

Com esses procedimentos, que requerem do pintor o esforço de manter uma postura sempre muito solta, Bacon deforma, reforma o corpo humano. Mas se ele rompe com as referências figurativas, em relação às quais o diagrama é o caos ou a catástrofe, isso por si só não garante prontamente o “fato pictórico”¹⁷⁷ como imagem sensorial. Para alcançá-la, o pintor trabalha sobre a catástrofe, manipula-a, a fim de retirar dela uma “ordem”, um “ritmo”. Neste sentido, o diagrama manual é tanto caos e catástrofe, quanto “germe” de uma nova ordem, um “caos-germe”:

¹⁷³ FB, p. 65. Na edição inglesa de *Entrevistas*, Bacon utiliza o termo “graph” (cf. David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*, Thames and Hudson, 1995, p. 56) que é traduzida na edição brasileira por “gráfico” (cf. ed. Cosac & Naif p. 56). Na edição francesa à qual Deleuze se refere, *L’art de l’impossible, Entretiens avec David Sylvester*, éd. Skira, p. 110, o termo é “diagramme”. Deleuze fala de diagrama também como sendo um dos efeitos da máquina abstrata cujo valor de desterritorialização é positivo, ou seja, quando opera uma desterritorialização que se abre para uma multiplicidade real sem recair numa reterritorialização. Cf. MP, p. 232-233. Tradução, vol.3, pp. 60-61.

¹⁷⁴ Idem. Ib. p. 65.

¹⁷⁵ Cf. Idem. Ib. pp. 65-66.

¹⁷⁶ Idem. Ib. p. 66.

¹⁷⁷ Idem. Ib. p. 66.

“(…) Il n’y a pas de peintre qui ne fasse cette expérience du chaos-germe, où il ne voit plus rien, et risque de s’abîmer: effondrement des coordonnées visuelles.(…)”¹⁷⁸

Da natureza da experiência pictural, que sempre incorpora esse caos, o diagrama é trabalhado de diferentes maneiras pelos pintores, sendo possível distinguir a via escolhida por Bacon por oposição à Abstração — que reduz ao mínimo o caos e permanece num registro óptico — e ao Expressionismo Abstrato — que o distende ao máximo e se torna uma via manual¹⁷⁹. Deleuze nota que na obra de Bacon, o diagrama está localizado numa área restrita do quadro e nunca ganha a tela inteira. Pois parece necessário ao pintor que ele permaneça “operatório” e “controlado”:

“Que les moyens violents ne se déchainent pas, et que la catastrophe nécessaire ne submerge pas tout. (...) Toutes les données figuratives ne doivent pas disparaître; et surtout une nouvelle figuration, celle de la Figure, doit sortir du diagramme, et porter la sensation au clair et au précis”¹⁸⁰

Da experiência do caos e da catástrofe, quando desmoronam os dados figurativos, se dá o salto ou a saída para o fato pictural. Mas o caos não toma ali a tela inteira, como no expressionismo abstrato. Bacon faz “um uso temperado do diagrama”¹⁸¹. Mesmo nos quadros que recebem um tratamento “*malerisch*”, entre o final dos anos quarenta e a primeira metade dos anos cinqüenta, em que a Figura aparece atrás de grossas faixas verticais ou horizontais, não se poderia dizer que o diagrama ganha toda a superfície da tela, pois a Figura se mantém nítida e os contornos se mantêm rigorosos sob as listas verticais da cortina e as horizontais da persiana¹⁸².

O diagrama permanece localizado, sempre ligado à Figura, mesmo que vá além de seu contorno, seja como uma sombra, seja como manchas que se prolongam até o chapado.

¹⁷⁸ Idem. Ib. p. 67.

¹⁷⁹ A respeito do problema de como a abstração e a arte informal lidam com o diagrama, sobre o porquê do pintor não aderir a uma imagem inteiramente abstrata e sobre como ele abomina o Expressionismo Abstrato, conferir *FB* pp. 67-70 e, por exemplo, David Sylvester, *Op. Cit.* pp. 60 e 94. Notemos, além disso, que se Bacon é considerado uma via à parte das duas anteriores é por que ele encontra um modo de lidar com o diagrama que segue a via de Cézanne, para quem o diagrama constitui uma linguagem de natureza analógica (analógico aqui entendido como uma evidência ou presença, ao invés de uma semelhança) que se manifesta na modulação da cor. Cf. *FB*, pp. 76-78.

¹⁸⁰ *FB*, p. 71.

¹⁸¹ Idem. Ib. p. 73.

¹⁸² Cf. Idem. Ib. p. 71.

2. Sensação

Em *Francis Bacon, logique de la sensation*, está presente um conceito de sensação que julgamos ser possível destacar em comparação com um outro momento onde a sensação é abordada — precisamente em *O que é a filosofia?* — a fim de verificar como se constitui o conceito de sensação em um e outro texto e que diferenças se colocam entre eles.

Nesse último livro, quando o tema é entender a natureza constitutiva da obra de arte, a sensação é vista a partir dos elementos constituintes de uma obra: os perceptos e afectos. Já em função da obra de Bacon e de suas particularidades, a sensação é abordada de uma outra forma. Ela é explorada como vibração intensiva que percorre o corpo segundo "eixos, vetores, gradientes, zonas, movimentos cinemáticos e acessórios"¹⁸³. O problema em questão é a dimensão comunicativa da sensação, isto é, como ela se desenvolve sensorialmente entre o quadro e o espectador. Se aquela pintura é considerada uma pintura de sensação é porque a sentimos diretamente nos nervos, sob a forma de ondas nervosas que correm no corpo como prolongamentos da tela pintada.

Bloco de perceptos e afectos

Em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari definem a sensação como a forma de pensar exclusiva da arte. Eles procuram caracterizar a essência de uma obra de arte e a consideram como ser de sensação ou um “bloco de sensações”¹⁸⁴. Tal bloco, para os autores, é constituído como um composto de perceptos e afectos correspondentes, os quais explicam a experiência sensível de quem entra em contato com uma arte, conforme já nos referimos na parte I deste estudo¹⁸⁵. Dessa forma, seria possível considerar o conceito de sensação primeiramente como um conjunto de perceptos e afectos, elementos que representam a natureza constitutiva da sensação

¹⁸³ Idem. Ib. p. 33. Os vetores, nessa passagem, devem ser entendidos como tensores.

¹⁸⁴ *QPh*, p. 155. Tradução, p. 213.

¹⁸⁵ Cf. pp. 21.

Deleuze fala do percepto como uma “paisagem”¹⁸⁶ que o artista cria por vias construídas a seu modo e conforme o seu “material”¹⁸⁷ — seja através da linguagem em um romance, seja pelos traços e cores em uma pintura etc. Esta paisagem nos é oferecida e possui uma capacidade específica: tem a força suficiente para nos conduzir para dentro dela. Ela nos captura e nos torna parte dela, levando-nos a ingressar numa outra condição para além da nossa.

Esse movimento coincide com o devir, que se dá quando nos transformamos em algo sem deixar de sermos nós mesmos ou, ainda, quando nos encontramos com algo, sendo que, nesse encontro, alcançamos um ponto em que deixa de subsistir nossa diferenciação. O ponto de indiferenciação é o que marca o devir e tal como ocorre com a orquídea e a vespa — os dois elementos distintos do mundo que se encontram num ponto onde a distinção entre eles é suprimida —, ser capturado numa obra de arte é ser levado a um ponto de indistinção com o mundo que ela nos apresenta.

Afectos e perceptos são, nessa seqüência, pensados com relação ao devir sensível, em que o afecto é o próprio devir — devir não humano do homem — decorrente de um percepto. Pois o percepto oferece a visão de uma paisagem e nela ingressamos com a condição de nos tornarmos outro junto com ela, de entrar num devir¹⁸⁸.

Essa idéia de devir sensível está relacionada à noção de Cézanne segundo a qual perceber uma paisagem significa “entrar”, “perder-se”, “transformar-se” nela, despojando-se de toda condição pessoal objetiva¹⁸⁹. É uma certa noção de sentir baseada não apenas em Cézanne mas também em Erwin Strauss, que concebe o sentir a partir da percepção, segundo a qual, na experiência da visão, aquele que vê aliena-se naquilo que é visto. Isso nos é dito numa nota de rodapé do texto:

“As grandes paisagens têm, todas elas, um caráter visionário. A visão é o que do invisível se torna visível... a paisagem é invisível porque quanto mais a conquistamos, mais nela nos perdemos. Para chegar à paisagem, devemos sacrificar tanto quanto possível toda determinação temporal, espacial, objetiva; mas este abandono não atinge somente o objetivo, *ele afeta a nós mesmos* na mesma medida. Na paisagem, deixamos

¹⁸⁶ *QPh*, p. 159. Tradução, p. 219.

¹⁸⁷ Cf. Idem. *Ib.* pp. 158-159. Tradução, p. 217.

¹⁸⁸ Os devires sensíveis atravessam o artista e carregam seus espectadores, seus leitores ou seus ouvintes, para outros universos possíveis, isto é, outras variedades do mundo.

¹⁸⁹ *QPh*, p. 160. Tradução, p. 220.

de ser seres históricos, isto é, seres eles mesmos objetiváveis. Não *temos memória* para a paisagem, não temos memória, nem mesmo para nós na paisagem. Sonhamos em pleno dia e com os olhos abertos. Somos furtados ao mundo objetivo mas também a nós mesmos. É o sentir.”¹⁹⁰

A esse aspecto do sentir, concebido a partir da percepção, Deleuze liga a idéia do devir próprio da arte e o caracteriza. Capturado num mundo que lhe é apresentado, quem vivencia a arte deixa de lado sua condição pessoal, suas percepções e afecções individuais, aliena-se de si mesmo para tornar-se outro com o novo mundo que lhe é apresentado. Tal é a natureza do devir como “ato pelo qual algo ou alguém não pára de devir-outro (continuando a ser o que é)”¹⁹¹ — devir-animal, devir-mulher, devir-criança, devir-vegetal, devir-imperceptível etc.:

“(…) ‘Há um minuto do mundo que passa’, não o conservaremos sem ‘nos transformarmos nele’, diz Cézanne. Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir. Tornamo-nos universo. Devires animal, vegetal, molecular, devir zero. (...) Isto é verdadeiro para todas as artes: que estranhos devires desencadeiam a música através de suas ‘paisagens melódicas’ e seus ‘personagens rítmicos’, como diz Messiaen, compondo, num mesmo ser de sensação, o molecular e o cósmico, as estrelas, os átomos e os pássaros? Que terror invade a cabeça de Van Gogh, tomada num devir girassol? (...)”¹⁹²

O artista pode ser considerado como um vidente, um visionário, que sente algo secreto no mundo, algo “demasiado grande e intolerável”¹⁹³ diante da vida, que está além dos estados perceptivos vividos e das passagens afetivas que os envolvem. Ele procura recriar estes estados através de afectos e perceptos. Quem entra em contato com uma obra de arte — espectador, leitor, ouvinte — experimenta estes compostos, ou é capturado no composto; enfim, é carregado num devir¹⁹⁴.

Quanto à maneira como os meios materiais de uma arte propiciam esses devires, os autores observam, num primeiro momento, o pressuposto que considera que a sensação está

¹⁹⁰ Idem. Ib. p. 160. Tradução, p. 220. A nota é transcrita do texto de Erwin Straus, *Du sens des sens*, Ed. Millon.

¹⁹¹ *QPh*, p. 168. Tradução, p. 229.

¹⁹² Idem. Ib. p. 160. Tradução, pp. 220-221.

¹⁹³ Idem. Ib. p. 161-162. Tradução, p. 222.

¹⁹⁴ Cf. Idem. Ib. pp. 160, 162. Tradução, pp. 221-222.

na “carne”, como os “*a priori* materiais, perceptivos e afetivos, que transcendem as percepções e afecções vividas: o amarelo de Van Gogh, ou as sensações inatas de Cézanne”¹⁹⁵. Esta idéia é algo que Deleuze e Guattari atribuem a Dufrenne, Erwin Straus e Merleau-Ponty, e a ela se referem como “pressuposto fenomenológico”¹⁹⁶. Porém, se eles indagam sobre o papel ou a função da carne na comunicação da sensação é para, em seguida, ultrapassar o argumento fenomenológico.

Segundo a concepção dita fenomenológica, a carne, enquanto instância fundadora da relação entre o homem e o mundo, é o próprio ser que carrega a sensação. Nela ocorre a “unidade” entre o “sentinte”¹⁹⁷ — aquele que sente — e o sentido — a obra de arte. Unidade ou “reversibilidade” que dispõe a “carne do mundo” e a “carne do corpo” como um só meio, tornando possível a “opinião originária”¹⁹⁸ e rompendo com a experiência onde a intencionalidade liga o corpo vivido e o mundo percebido:

“(…) O ser de sensação, o bloco do percepto e do afecto, aparecerá como a unidade ou a reversibilidade daquele que sente e do sentindo, seu íntimo entrelaçamento, como mãos que se apertam: é a *carne* que vai se libertar ao mesmo tempo do corpo vivido, do mundo percebido, e da intencionalidade de um ao outro, ainda muito ligada à experiência — enquanto a carne nos dá o ser de sensação, e carrega a opinião originária, distinta do juízo de experiência. Carne do mundo e carne do corpo, como correlatos que se trocam, coincidência ideal. (...)”¹⁹⁹

Para Deleuze e Guattari, a carne certamente participa da comunicação ou da “revelação”²⁰⁰ da sensação. Todavia, ela sozinha não proporciona o ser de sensação. Tal é o ponto de inflexão entre eles e os fenomenólogos: a carne sozinha é insuficiente para efetuar o devir.

O elemento determinante para o desencadeamento do devir é encontrado muito além da carne: ele corresponde às forças. Trataremos mais detalhadamente as forças e seu papel na determinação do devir numa parte mais adiante deste texto, por ora, nos basta ressaltar que as forças são essenciais para o devir, pois são elas que levam às zonas de

¹⁹⁵ Idem. Ib. pp. 168-169. Tradução, pp. 230-231.

¹⁹⁶ Cf. Idem. Ib. nota 17, p. 169. Tradução, p. 231.

¹⁹⁷ No texto original o termo é “*sentant*” e designa aquele que sente.

¹⁹⁸ *QPh*, p. 168. Tradução, p. 230.

¹⁹⁹ Idem. Ib. pp. 168-169. Tradução, pp. 230-231.

²⁰⁰ Idem. Ib. p. 169. Tradução, p. 231.

indiscernibilidade ou de indiferença no mundo, sendo necessariamente sob a ação de forças que a sensação se desenvolve. Por considerar as forças como o elemento essencial na arte é que Deleuze se afasta da concepção fenomenológica. De forma semelhante, os limites da compreensão fenomenológica do sentir já estavam colocados no texto anterior *Francis Bacon, logique de la sensation*, quando Deleuze encontra uma pintura em que há a mais radical subordinação das formas às forças. Além disso, neste texto, o ato da sensação é analisado a partir do dado perceptivo da arte pictural e segundo a maneira como ela se desenvolve no corpo do espectador. Em *O que é a filosofia?*, contudo, isto não está em questão. Neste livro, a problemática está voltada principalmente para a definição da obra de arte, tanto como vivência quanto como composto material.

Como composto material, os autores analisam a relação da sensação com os meios materiais de uma arte que lhes servem de suporte para carregá-la e mantê-la. Este tema é explorado através dos complexos movimentos de "territorialização", "desterritorialização" e "reterritorialização" — próprios à lógica do devir na concepção deleuziana — que envolvem a matéria e as forças. No que se refere a estes movimentos ou processos, a força é considerada sempre como instância que interfere e destitui o material de sua função objetiva e o dota de funções expressivas de sensação²⁰¹.

Vibração intensiva

Em *Francis Bacon, Logique de la Sensation*, a temática da sensação se insere no problema de exprimir a experiência estética vivida com as pinturas de Bacon, o que coloca em questão a comunicação da sensação, ou seja, como o espectador a recebe do quadro.

Para Deleuze, o que marca a singularidade dessa pintura é o fato de ser uma pintura de sensação, porque toca diretamente o sistema nervoso, considerado como sendo a carne humana, sem intermédio ou interferência do cérebro — o que não ocorreria com a figuração ou a abstração, as quais pressupõem o intermédio do cérebro. Diante das pinturas de Bacon, o espectador é tomado por intensidades e fluxos, que são prolongamentos da tela pintada diretamente sobre seu sistema nervoso. Assim, Deleuze pôde falar, em relação a

²⁰¹ Toda a técnica envolvendo os materiais encontra sua justificação no plano de composição estético. Sobre esta questão, cf. *QPh*, pp. 174-186. Tradução, pp. 237-253.

essa pintura, de uma “lógica da sensação”, lógica não racional à qual está sujeita a organização dos elementos “formais” que a compõem e sua ligação com o espectador. Para pensar o surgimento e o desenvolvimento da sensação nessa pintura, nosso autor está atento a várias linhas.

Num primeiro momento, Deleuze se refere ao traço formal característico das imagens e a uma possibilidade deixada por Cézanne: a "Figura". Ele diz que Cézanne buscou construir uma forma sensível que agisse diretamente sobre o sistema nervoso. A essa via ele chamou de sensação e deu-lhe uma "posição sem precedentes" na história da pintura ao opô-la ao "fácil", ao "clichê" e ao "sensacional". A ela corresponde o que Deleuze chama de Figura, forma sensível relacionada à sensação que "ultrapassa"²⁰² a figuração — uma ilustração ou uma narração.

O outro caminho alternativo à Figura, para romper com a figuração, é a forma abstrata, cuja característica é negar radicalmente a forma figurativa. Se Bacon rejeita a abstração é porque ela está demasiadamente ligada ao cérebro:

“(...) La Figure, c’est la forme sensible rapportée à la sensation; elle agit immédiatement sur le système nerveux, qui est de la chair. Tandis que la Forme abstraite s’adresse au cerveau, agit par l’intermédiaire du cerveau, plus proche de l’os. (...)”²⁰³

À maneira de Cézanne, Bacon também opta por ultrapassar a figuração através de um caminho mais direto e sensível, relacionado diretamente à sensação, segundo a "via da Figura”.

Ao deter-se no caráter da sensação na pintura de Cézanne, Deleuze toma uma noção que vem de Maldiney e Merleau-Ponty, considerados por ele "fenomenólogos que viam em Cézanne o pintor por excelência"²⁰⁴. Trata-se precisamente da noção de que a sensação está na unidade entre espectador — o sentinte — e tela pintada — o sentido.

De acordo com essa noção, a sensação possui duas “faces” "indissolúveis": uma é voltada ao sujeito, que compreende "o sistema nervoso, o movimento vital, o instinto, o

²⁰² *FB*, p. 27.

²⁰³ *Idem. Ib.* p. 27.

²⁰⁴ *Idem. Ib.* nota n° 1, p. 27.

temperamento”; a outra é voltada ao objeto, que é “o fato, o lugar, o acontecimento”²⁰⁵. Essas faces inseparáveis constituem um só momento, que corresponde ao ser no mundo como indissociabilidade do corpo que sente e do corpo sentido quando ocorre o seguinte:

“(…) à la fois je *deviens* dans la sensation et quelque chose *arrive* par la sensation, l’un par l’autre, l’un dans l’autre. Et à la limite, c’est le même corps qui la donne et qui la reçoit, qui est à la fois objet et sujet. Moi spectateur, je n’éprouver la sensation qu’en entrant dans le tableau, en accédant à l’unité du sentant et du senti.(…)”²⁰⁶

A polaridade entre sujeito e objeto — concebida por um sujeito que se contrapõe ao mundo e o distingue como objeto —, ou a distinção entre o espectador e a tela pintada, deixa de subsistir na medida em que a sensação impõe uma dupla captura: da obra e do espectador, quando este entra na obra.

Desse modo, no contato com uma pintura, o sujeito não apenas vê um complexo de cores, mas se torna parte do sistema de cores, transfigura-se nele e o percorre. Segue-se disso que a sensação reside no corpo colorido pintado na tela, como afirma Cézanne ao dizer que é o corpo da maçã que é vivido efetivamente como sensação:

“(…) La sensation, c’est qui est peint. Ce qui est peint dans le tableau, c’est le corps, non pas e tant qu’il est représenté comme object, mais en tant qu’il est vecú comme éprouvant telle sensation (ce que Lawrence, parlant de Cézanne, appelait: ‘l’être pommesque de la pomme’)”²⁰⁷

É também segundo esse mesmo caráter do sentir que Deleuze e Guattari, conforme mencionamos anteriormente, reafirmam o devir sensível em *O que é a filosofia?*. Os perceptos e afectos, tal como são definidos — como uma visão que é força que captura aquele que entra em contato com ela e o faz tornar-se com a paisagem —, constituem justamente o espaço no qual não existe mais nem sujeito nem objeto, apenas um devir que carrega o espectador e o transforma com a visão do quadro.

²⁰⁵ Idem. Ib. p. 27.

²⁰⁶ Idem. Ib. p. 27.

²⁰⁷ Idem. Ib. p. 27.

Em *Francis Bacon, Logique de la Sensation*, se Deleuze pode relacionar a pintura de Bacon com a problemática do sentir posta com a pintura de Cézanne, isso se deve ao fato que Bacon, segundo o autor, fala de algumas coisas semelhantes a Cézanne.

Bacon afirma nas suas entrevistas que seu objetivo é atingir uma imagem que seja mais próxima e mais fiel à apreensão da cena pela “sistema nervoso”. É o que responde a Sylvester quando indagado se seus quadros têm alguma preocupação em dizer algo sobre a natureza do homem:

“(…) Procuro apenas fazer que as imagens sejam, tanto quanto possível, fiéis a meu sistema nervoso. Eu nem sei o que quer dizer a metade delas. Eu não estou dizendo nada. (...)”²⁰⁸

A intenção do pintor é “registrar uma imagem” da maneira como a percebe, comunicando o “factual”, ou seja, “registrar uma coisa que surge na sua frente como um fato”²⁰⁹. Seu interesse não é contar uma história, criar uma arte trágica. Suas personagens são, como diz Michel Leiris, “desprovidas de qualquer dimensão psicológica”²¹⁰. Ele procura a impressão de como as coisas e as pessoas o tocam, ou, nas suas próprias palavras, o “choque visual”²¹¹, e diz querer transmitir exatamente isso aos espectadores, trazer sua realidade ou torná-la real para quem olha seus quadros. Então, trata-se de registrar o fato, ou o acontecimento, através de emoções capazes de conduzir a essa “percepção mais profunda da realidade da imagem”²¹².

Seria isso uma forma de realismo²¹³, como identifica Leiris a respeito da intenção de Bacon em instaurar uma realidade nova com o conjunto de sensações que a aparência suscita no espectador? Real, para Bacon, equivale ao factual. E tendo em vista que o realismo ganhou outros aspectos depois do Surrealismo, quando “se tornou mais consciente

²⁰⁸ David Sylvester, Op. Cit. p. 82.

²⁰⁹ Idem. Ib. pp. 40-41 e 172

²¹⁰ Michel Leiris, *Francis Bacon, face et profil*. Paris: Albin Michel, 1983, p. 30.

²¹¹ BACON, Francis. Entrevista a Melvyn Bragg, para RM Associates, 1985. Apud *Grandes Mestres da Pintura: Francis Bacon* (vídeo), São Paulo: TV Cultura

²¹² Nas palavras do pintor, trata-se, além disso, de construir uma forma que permita apreender o objeto em seu “estado bruto, cheio de vida”, para depois ser “finalmente deixado lá”, “fossilizado”. Picasso, para Bacon, conseguiu com grande inventividade transmitir essa “brutalidade do fato”, cf. David Sylvester, Op. Cit. pp. 60, 66 e 182. E foi a partir da visita a uma exposição de Picasso em Paris, no ano de 1927, que Bacon começou a realizar desenhos e aquarelas, cf. Michael Peppiatt, *Francis Bacon, Anatomy of an Enigma*, Westview Press, Boulder: Colorado, 1998.

a maneira como o realismo se serve do inconsciente”²¹⁴, parece ao pintor que a arte, cuja tarefa seria justamente a de “recriar”²¹⁵ a realidade a partir de algo artificial, exige do artista que ele “reinvente”²¹⁶ seu próprio realismo, que ele encontre seu modo próprio de captar a expressão da vida de uma forma mais intensa:

“(…) Uma sensação de vida é o que se tem de conseguir. Quando se pinta um retrato, o problema é encontrar uma técnica capaz de expressar todas as vibrações de uma pessoa. (...)”²¹⁷

Concernente à maneira como uma pintura afeta diretamente o sistema nervoso, Bacon, para Deleuze, manifesta idéias que também permitem retomar a noção de uma pintura de sensação tal como esta havia sido relacionada a Cézanne. Um destes pontos claramente expressos diz respeito à definição negativa da sensação, que aponta para aquilo através do qual não se alcança a sensação: a forma referida à sensação — a Figura — é contrária à forma que se refere a um objeto que ela pressupõe representar — uma figuração.

A figuração corresponde ao aspecto sensacional da pintura, que reporta ao caráter representativo, à presença de algo que possa ser pensado ou interpretado, pressupondo sempre uma passagem pelo cérebro. Na figuração há interferência do cérebro ao passo que a sensação “é aquilo que se transmite diretamente, evitando o desvio ou o tédio da comunicação”²¹⁸. Encontramos esta idéia, por exemplo, numa passagem em que o pintor distingue o efeito da forma ilustrativa em relação à forma não-ilustrativa:

“Acho que a diferença é que a forma ilustrativa imediatamente lhe diz, através da inteligência, o que ela expressa, enquanto, no caso da não-ilustrativa, ela primeiro atua nas emoções e depois faz revelações sobre o fato. (...)”²¹⁹

²¹³ Sobre o realismo da pintura de Bacon, cf. Michel Leiris, *Op. Cit.* pp. 32-34.

²¹⁴ David Sylvester, *Op. Cit.* p. 170.

²¹⁵ *Idem.* *Ib.* p. 172.

²¹⁶ *Idem.* *Ib.* p. 176.

²¹⁷ *Idem.* *Ib.* p. 174.

²¹⁸ Cf. *FB*, p. 28. A temática da oposição à figuração é frequente nas entrevistas de Bacon e ao longo do livro de Deleuze, que a retoma com o intuito de mostrar como os elementos constituintes dos quadros de Bacon escapam do caráter figurativo e reafirmam uma pintura de sensação.

²¹⁹ David Sylvester, *Op. Cit.* p. 56. Bacon não considera que uma pintura que se aproxima da ilustração não possa transmitir a sensação, mas a questão é que isto já foi satisfatoriamente explorado, tal como, por exemplo, em Velázquez: “(...) Em Velázquez é realmente extraordinário que ele tenha conseguido ficar tão perto daquilo que chamamos de ilustração e, ao mesmo tempo, tenha conseguido deixar tão à mostra as coisas mais profundas e fortes que um homem pode sentir.” Cf. David Sylvester, *Op. Cit.* p. 28.

No processo de criação da imagem, Bacon passa pela figuração mas com a finalidade de neutralizá-la e, assim, eliminar o sensacional da obra — ultrapassar a "figuração primária"²²⁰. Ele encontra a Figura, instância que suscita certas sensações sensoriais imediatas, coisa que a figuração não propicia.

Outro aspecto que aproxima Bacon de Cézanne diz respeito àquilo que Bacon exprime positivamente acerca do desenvolvimento da sensação no espectador. O problema em questão envolve a dimensão comunicativa da sensação, isto é, como ela se desdobra sensorialmente entre a imagem pictórica e aquele que a enxerga, e é nesse momento que Deleuze agencia à fala do pintor a abordagem fenomenológica da pintura.

A partir dos termos que Bacon utiliza em suas entrevistas ao falar da sensação — com palavras como “ordens de sensação”, “níveis sensitivos”, “domínios sensíveis” ou “seqüências movediças”²²¹ —, é possível pensar que a sensação, em cada quadro, em cada Figura, implica a passagem por diferentes ordens, domínios, ou diversos níveis, e se constitui por “acumulação”, o que lhe atribui um caráter “sintético”:

“(…) Il appartient à la sensation d’envelopper une différence de niveau constitutive, une pluralité de domaines constituants. Toute sensation, et toute Figure, est déjà de la sensation ‘accumulée’, ‘coagulée’, comme dans une figure de calcaire. (...)”²²²

A partir dessa característica atribuída à sensação decorre a indagação sobre seu caráter sintético: de onde vem este caráter, o que são os seus níveis e o que faz a unidade sentida? Após considerar algumas linhas de interpretação²²³, a melhor hipótese para pensar a pintura de Bacon é a considerada "mais fenomenológica"²²⁴.

Trata-se da hipótese que correlaciona os níveis de sensação aos domínios sensíveis que se reconduzem aos diferentes órgãos dos sentidos, onde cada domínio ou nível se

²²⁰ *FB*, p. 29. A figuração primária pode eventualmente aparecer num quadro devido aos elementos narrativos empregados para dar à imagem a força que o pintor procura. Por exemplo, uma seringa hipodérmica espetada no braço, as meias de um jogador de críquete, uma suástica na faixa que envolve o braço, entre outros tantos elementos ilustrativos, que podem estar associados à Figura ou não. Cf. *FB*, p. 29.

²²¹ *Idem*. *Ib.* p. 29.

²²² *Idem*. *Ib.* pp. 28-29.

²²³ As hipóteses rejeitadas são três: a unidade da sensação é o objeto representado; os níveis da sensação correspondem à ambivalência de sentimentos; a decomposição do movimento explicaria os diferentes níveis. Cf. *FB*, p. 29-31.

²²⁴ *FB*, p. 31.

comunicaria com outro de uma maneira independente do objeto representado. Segundo essa noção, os estímulos de cada sentido humano — o gosto, o toque, o olhar etc. — estão em comunicação uns com os outros e se ligam constituindo um “momento pático”²²⁵ da sensação, conforme um termo já antes adotado por Maldiney. Com efeito, quando o espectador está diante de um quadro, a imagem visual lhe chega através dos olhos, afeta e desperta o funcionamento dos órgãos dos sentidos daquele que vê e estimula nele a “unidade original dos sentidos”²²⁶ que existe no ser humano.

Em Bacon, parece ocorrer algo desse tipo. Ouvimos sons, sentimos a textura e o peso da carne, enfim, os outros órgãos entram em ação:

“(…) dans le triptyque de 1976 on touche le frémissement de l’oiseau qui s’enfonce à la place de la tête, et chaque fois que la viande est représentée, on la touche, on la sent, on la mange, on la pèse, comme chez Soutine; et le portrait d’Isabel Rawsthorne fait surgir une tête à laquelle des ovales et des traits sont ajoutés pour écarquiller les yeux, gonfler les narines, prolonger la bouche, mobiliser la peau, dans un exercice commun de tous les organes à la fois. (...)”²²⁷

Ao pintor caberia a tarefa de estimular este momento pático, “*fazer ver* um tipo de unidade original dos sentidos, e fazer aparecer visualmente uma Figura multisensível”²²⁸, ou construir uma imagem multisensorial. Tal é, para Deleuze, a natureza das Figuras de Bacon.

Essa operação de síntese ou de unificação dos diferentes sentidos pressupõe, por sua vez, que a sensação de um domínio esteja tomada por uma “potência vital que transborde todos os domínios e os atravesse”. Esta potência constitui o “ritmo”²²⁹ e é algo mais profundo que os sentidos humanos, como definiu Maldiney acerca de Cézanne:

²²⁵ “Moment pathique (non représentatif) de la sensation”, *FB* p. 31. De acordo com Henri Maldiney, em seu texto *Regarde Parole Espace*, ao qual Deleuze se refere em diversos momentos, foi Erwin Straus quem nomeou de “momento pático” a disposição interior do sentir diante do objeto percebido. Cf. Henri Maldiney, *Regarde Parole Espace*, Éditions L’Age D’Homme, 1994, pp. 136-138. Parece-nos que Deleuze considera uma tal disposição na experiência estética, ao supor que pela arte não conhecemos através de representações mas sim por contaminação afetiva.

²²⁶ *FB*, p. 31.

²²⁷ *Idem. Ib.* p. 31.

²²⁸ *Idem. Ib.* p. 31.

²²⁹ *Idem. Ib.* p. 31.

“(…) le rythme apparaît comme musique quand il investit le niveau auditif, comme peinture quand il investit le niveau visuel. Une ‘logique des sens’, disait Cézanne, non rationnelle, non cérébrale. L’ultime, c’est donc le rapport du rythme avec la sensation, qui met dans chaque sensations les niveaux et les domaines par lesquels elle passe. Et ce rythme parcourt un tableau comme il parcourt une musique. C’est diastole-systole: le monde qui me prend moi-même en se fermant sur moi, le moi qui s’ouvre au monde, et l’ouvre lui-même. (...)”²³⁰

Entretanto, ainda que os quadros de Bacon possam ser pensados sob a perspectiva de que a imagem endereçada aos olhos atinja outros sentidos — colocando em questão todo o sistema nervoso, ascendendo à unidade entre o sentinte e o sentido —, a hipótese fenomenológica não parece ser suficiente para explicar o desenvolvimento da sensação nessa pintura. Isto porque tal interpretação supõe que a unidade se desenvolva no corpo vivido e, para Deleuze, o corpo vivido é “pouco” perante a potência da unidade rítmica:

“(…) Ce fond, cette unité rythmique des sens, ne peut être découvert qu’en dépassant l’organisme. L’hypothèse phénoménologique est peut-être insuffisante, parce qu’elle invoque seulement le corps vécu. Mais le corps vécu est encore peu de chose par rapport à une Puissance plus profonde et presque invivable. L’unité du rythme, en effect, nous ne pouvons la chercher que là où le rythme lui-même plonge dans le chaos, dans la nuit, et où les différences de niveau sont perpétuellement brassées avec violence.”²³¹

Para nosso autor, a unidade rítmica dos sentidos rompe com o corpo vivido, entendido como organismo, que corresponde à organização dos órgãos segundo a concepção fisiológica do organismo humano. Ela se dá no limite deste corpo quando ele já não é mais um organismo, ou seja, quando a organização dos órgãos é convulsionada.

É com Antonin Artaud que Deleuze encontra a melhor expressão para definir o desenvolvimento da sensação, através da descoberta de um corpo diferente do corpo vivido: o “corpo sem órgãos”. Este, não mais constituído como organismo, é um corpo intenso composto por níveis e domínios segundo a passagem de ondas e fluxos intensivos²³².

²³⁰ Esta passagem Deleuze é uma referência expressa a Henry Maldiney, cf. *FB*, p. 31.

²³¹ *FB*, p. 33.

²³² Falamos do corpo sem órgãos na p. 102.

Então, se Deleuze pôde supor, num primeiro momento, a perspectiva fenomenológica da unidade rítmica dos sentidos para expressar a sensação na pintura de Bacon, ele afasta-se dela em seguida — por permanecer esta atrelada ao corpo vivido — e aproxima Bacon de Artaud através da idéia de corpo sem órgãos, um corpo que radicaliza a noção de síntese dos sentidos. É através da idéia de corpo sem órgãos que será explicada como a sensação se desenvolve entre o quadro e o espectador.

Para Deleuze, “Bacon encontra Artaud em muitos pontos”, de modo que é possível pensar vários elementos da pintura baconiana à luz de Artaud. As Figuras que o pintor cria coincidem, em natureza, com o corpo sem órgãos tal como ele foi definido por Artaud — “desfeito o organismo em proveito do corpo, desfeito o rosto em proveito da cabeça”. Em ambos, o corpo sem órgãos é composto por “carne e nervos” e é “percorrido por uma onda que lhe traça níveis”²³³.

Na concepção de Artaud sobre sensação destacam-se dois elementos: onda nervosa e força, elementos responsáveis por romper o organismo e constituir o corpo sem órgãos. Para Artaud, segundo Deleuze, o organismo é rompido por ondas que o percorrem e, segundo a variação de suas amplitudes, configuram “limites” e “níveis”²³⁴, que passam a compor o corpo no lugar da constituição orgânica.

A sensação surge do encontro entre uma onda e uma força aplicada sobre o corpo — “como o reencontro da onda com as Forças que agem sobre o corpo”²³⁵ —, e desenrola-se no corpo sendo levada pela “onda nervosa” ou “emoção vital”, de maneira a atravessar o corpo desconhecendo os limites do organismo:

“(…) Aussi la sensation, quand elle atteint le corps à travers l’organisme, prend-elle une allure excessive et spasmodique, elle rompt les bornes de l’activité organique. En pleine chair, elle est directement portée sur l’onde nerveuse ou l’émotion vitale. (...)”²³⁶.

A sensação é considerada do seguinte modo:

²³³ *FB*, p. 33.

²³⁴ *Idem.* *Ib.* p. 33.

²³⁵ *Idem.* *Ib.* p. 34.

²³⁶ *Idem.* *Ib.* p. 33.

“(…) Si bien que la sensation n’est pas qualitative et qualifiée, elle n’a qu’une réalité intensive qui ne détermine plus en elle des données représentatives, mais des variations allotropiques. La sensation est vibration. (...)”²³⁷

Para Deleuze, a natureza da sensação nas pinturas de Bacon é justamente essa. Ela é uma intensidade, desenvolvendo-se como uma vibração intensiva que se prolonga da tela pintada ao corpo, e que, enquanto tal, está relacionada a forças.

A sensação pode ser classificada de “simples”, quando é uma “simples vibração”, ou de “composta”, quando há “ressonância” ou “acoplamento”²³⁸, seja de duas sensações diferentes que ressoam uma na outra, seja de uma só sensação quando passa por diferentes níveis. Um exemplo de acoplamento, numa só tela, se dá entre dois corpos unidos, quando duas sensações diferentes se acoplam, constituem daí uma só Figura. Os trípticos, que são definidos como um conjunto de organização circular que reúne Figuras num mesmo espaço colorido luminoso, podem retomar o acoplamento já a título de fenômeno, mas operam e induzem outro movimento e um ritmo que vai além da vibração e da ressonância. Neles, o ritmo como sensação toma uma amplitude que o torna autônomo e dá a sensação de tempo.

Se Deleuze pôde pensar a definição de sensação nos termos de intensidade, isso se deve ao fato que ele vê nas imagens criadas por Bacon o privilégio da apresentação das forças que atuam sobre os corpos, forças que desorganizam ou quebram o organismo, fazendo da Figura um corpo sem órgãos. Diante de uma tal pintura, que privilegia as forças e suscita uma dimensão intensiva dos corpos, é com Artaud que Deleuze encontra conceitos que expressam mais adequadamente o desenvolvimento da sensação.

²³⁷ Idem. Ib. p. 33.

²³⁸ Idem. Ib. p. 45.

3. Figural

Em *Francis Bacon, Logique de la Sensation*, Deleuze reativa o conceito de "figural" elaborado por Jean-François Lyotard. Este conceito é relacionado à Figura, uma imagem que não é nem mimética nem narrativa e cuja constituição passa precisamente pela ultrapassagem destes dois aspectos. Também encontramos o figural em outro texto de Deleuze, *O anti-Édipo*, só que participando da determinação do uso da linguagem no capitalismo, quando se trata de quebrar a hegemonia do significante pela intromissão de figuras a-significantes — seja na escrita, na fala ou nas imagens.

Os dois textos representam duas seqüências onde há um paralelismo entre os problemas em pauta. De uma lado, trata-se da ausência da hegemonia de um significante na linguagem, de outro lado, há uma imagem que não tem nada a dizer e que se afirma simplesmente como uma insistência sobre os nervos.

As puras figuras abaixo do significante

Em *O anti-Édipo*, o conceito de figural é resgatado quando Deleuze e Guattari ocupam-se com a utilização da linguagem no capitalismo. Para os autores, o capitalismo se serve da linguagem de um modo particular e oposto ao uso que faz o despotismo imperial.

Uma das características próprias da linguagem no despotismo imperial é o fato dos "fluxos" encontrarem-se sempre "estrangulados" por um "significante transcendente", significante "despótico" que os "sobrecodifica":

“(…) A escrita implica uma utilização da linguagem na qual o grafismo se orienta pela voz, mas também a sobrecodifica e induz uma voz fictícia das alturas que funciona como significante (...)”²³⁹

Os fluxos se articulam na escrita de forma centralizada e hierarquizada, sendo regidos pela voz que sinaliza o significante. Mas no capitalismo a linguagem encontra um uso particular, onde o significante na escrita passa a ter o papel de um "arcaísmo"²⁴⁰.

²³⁹ *L'AO*, p. 286; tradução p. 250.

A linguagem funciona no campo de imanência do capitalismo, em conformidade com a ordem do capital mercantil ou a "axiomática do mercado"²⁴¹, que não encerra nenhuma referência transcendente. No capitalismo surgem "meios técnicos de expressão" — como os de natureza eletroeletrônicos — que correspondem a uma "descodificação generalizada dos fluxos". A palavra escrita que circula por eles, corre e é cortada formando cadeias onde não há um significante transcendente que a liga ou sobrecodifica²⁴². É uma “linguagem não-significante”, onde não há um fluxo que se presta à referência centralizadora:

“(...) não há nenhum fluxo fônico, gráfico, gestual, etc., que seja privilegiado nessa linguagem que se mantém indiferente à sua substância ou ao seu suporte como continuum amorfo; (...)”²⁴³.

Os princípios para uma linguagem não-significante são dados com Hjelmslev. Para Deleuze e Guattari, a linguística formulada por Hjelmslev se adapta melhor à natureza dos fluxos capitalistas do que a que foi formulada por Saussure, que preserva o apego à transcendência de um significante e realiza a codificação estruturalista²⁴⁴.

Assim, com Hjelmslev, nossos autores definem o modo de funcionamento da linguagem que deixou de considerar uma referência privilegiada. Nela, um fluxo se refere a outro fluxo, sendo um deles definido como "conteúdo" e o outro como "expressão", determinando a “forma” e a “substância”. Os fluxos de conteúdo e de expressão estabelecem uma relação de "conjunção ou pressuposição recíproca" que substitui a relação de “subordinação significante/significado”. Essa relação de pressuposição leva à constituição de "figuras" como “cortes de fluxos”. Tais figuras “não pertencem ao significante nem sequer são signos como elementos mínimos do significante”. Elas correspondem a “não-signos”, “pontos-signos com várias dimensões”, que “perderam as condições de identidade que definiam os elementos do próprio significante”²⁴⁵. Nessa

²⁴⁰ Idem. Ib. p. 250.

²⁴¹ Idem. Ib. p. 287; tradução p. 251.

²⁴² Idem. Ib. p. 289; tradução p. 253.

²⁴³ Idem. Ib. p. 286; tradução p. 250.

²⁴⁴ Cf. Idem. Ib. pp. 286-289; tradução pp. 251-253.

²⁴⁵ Idem. Ib. pp. 285-287; tradução pp. 250-252.

linguagem, a organização dos fluxos e das figuras é que determina a ordem dos elementos do significante e não o inverso — quando o significante e seus elementos codificam e determinam os fluxos.

Com seu texto *Discours, Figure*, Lyotard contribui para a noção que Deleuze e Guattari têm da linguagem no capitalismo. Eles atribuem a esse livro a “primeira crítica generalizada do significante”, que envolve a idéia de "figural"²⁴⁶, a figura que Lyotard descobre "trabalhar abaixo" do significante:

"(...) Com efeito, ele (Lyotard) mostra na sua proposta mais geral que o significante está tão superado no exterior pelas imagens figurativas, como no interior pelas puras figuras que as compõem, ou melhor, pelo 'figural' que vem alterar totalmente as distâncias codificadas do significante, introduzindo-se entre elas, trabalha abaixo das condições de identidade dos seus elementos. (...)"²⁴⁷

Nessas condições, o que se verifica é uma linguagem em que as palavras são apenas cortes de fluxos e não signos ligados a um significante. É o ponto em que as palavras atravessaram o “muro” do significante e passam a correr por baixo dele, elas “limam o muro”:

"(...) as letras são cortes, objetos parciais despedaçados, e as palavras são como que fluxos indivisos, blocos indecomponíveis ou corpos plenos de valor tônico que constituem signos a-significantes que se submetem à ordem do desejo, sopros e gritos. (...)"²⁴⁸

Da imagem à fala, na leitura que Deleuze e Guattari fazem de Lyotard, o figural é relacionado às "puras figuras", que compõem imagens que se prestam a palavras mas que não estão a serviço de um significante. Deste modo elas não são figurativas, atuam no interior e aquém do significante e da figuração. Lyotard encontra o figural, por exemplo,

²⁴⁶ O figural é abordado em *Discours, Figure*, onde o problema é o do discurso em seu impulso primordial e o da distância perante seu objeto: o inaudito. O figural aparece como o designado, o referente da linguagem, que é expresso através dela, mas que tem como efeito revelar algo que permanece exterior a ela. J. F. Lyotard, *Discours, Figure*. Paris: Ed. Klincksiek, 1971.

²⁴⁷ *L'AO*, p. 289; tradução p. 253.

²⁴⁸ Idem. *Ib.* p. 253.

em Klee, "formado pela linha ativa e pelo ponto multidimensional e as configurações múltiplas formadas pela linha passiva e pela superfície que ela engendra"²⁴⁹. Ou ainda, em outro exemplo, nos sonhos, onde há a figura anterior às imagens significantes:

"(...) o figural faz surgir as configurações de imagens que se servem de palavras, as fazem correr e as cortam segundo fluxos e pontos que não são linguísticos, nem dependem do significante ou dos seus elementos. (...)"²⁵⁰

Tais figuras não carregam as condições de identidade que definem os elementos do significante. No seu interior, elas participam da sua constituição sendo o significante segundo em relação a elas. Por isso Deleuze e Guattari afirmam que Lyotard "inverte a ordem do significante da figura". Ele mostra que não é a figura que depende do significante mas, sim, é a "cadeia significante" que depende dos "efeitos figurais", sendo ela formada por signos que ultrapassam significantes e significados, que fazem correr e cortam as palavras e que "fazem com figuras não figurativas configurações de imagens que se fazem e se desfazem". As "constelações" de figuras correspondem apenas a "unidades sem identidades" que são os "fluxos-esquize" ou os cortes de fluxo.²⁵¹

Notemos, por fim, que os autores mencionam o fato que o "elemento figural puro" ou a "figura-matriz" para Lyotard é "o desejo que nos leva até às portas da esquizofrenia como processo"²⁵². Mas isso para acusá-lo de também reintroduzir a falta na noção de desejo, de "descobrir a matriz da figura no fantasma", o que para Deleuze e Guattari atrapalha o processo completo de decodificação absoluta dos fluxos.²⁵³

²⁴⁹ Idem. Ib. p. 289; tradução p. 253.

²⁵⁰ Idem. Ib. p. 290; tradução p. 254.

²⁵¹ Cf. Idem. Ib. p. 290; tradução p. 254.

²⁵² Idem. Ib. p. 290; tradução p. 254. Para Lyotard, aquilo que permanece exterior ao discurso — posto que no nosso contato com o mundo o dizer não consegue abarcá-lo completamente — determina o que para nós é o real e, neste sentido, o figural é visto também como “força do desejo”, a pulsão desencadeada pela perda do real, perda dada na distância entre o discurso e seu objeto. A esse respeito, conferir, por exemplo, Lyotard, Op. cit. pp. 51-69.

²⁵³ Cf. *L'AO*, p. 290; tradução p. 254.

A Figura além da figuração

Em *Francis Bacon, Logique de la Sensation*, o figural se refere à natureza das Figuras. Elas são imagens que equivalem a uma possibilidade visual que, por um lado, não é nem mimética nem narrativa, ultrapassando a figuração convencional esgotada pela pintura e em desuso devido à fotografia; e por outro lado, também não é uma abstração.

O figural aparece primeiramente quando Deleuze analisa o “lugar de isolamento” da Figura, considerando-o um procedimento essencial para proporcionar o fato pictural. O fato ou o acontecimento, isto é, aquilo que se experimenta nessa pintura, não passa pelo cérebro, não sendo da ordem de relações inteligíveis do tipo narrativas ou ilustrativas. O fato remete à sensação e as imagens de Bacon estão lá apenas para serem sentidas. As Figuras têm o poder de fazer sentir a vida ao invés de representá-la. Não são uma ilustração da realidade, mas uma concentração da realidade, uma abreviação das sensações²⁵⁴.

Para Deleuze, o modo como Bacon impede que se configure uma representação começa através de um procedimento simples e “rudimentar”²⁵⁵, que consiste em isolar o personagem do restante dos elementos da tela:

"(...) Isoler est donc le moyen le plus simple, nécessaire quoique non suffisant, pour rompre avec la représentation, casser la narration, empêcher l'illustration, libérer la Figure: s'en tenir au fait."²⁵⁶

O isolamento é feito pelo contorno, delimitando um lugar para a Figura. Deste modo, a Figura está isolada num redondo bege, sobre uma cadeira azul, sobre um sofá vermelho, uma barra branca horizontal ou uma caixa transparente, e "ela não ocupa mais do que uma parte do quadro"²⁵⁷.

Quando o pintor é indagado sobre por que colocar figuras ou cabeças dentro de molduras como caixas de vidro, ele diz que sua intenção é apenas "criar uma moldura para ver a imagem". Assim, muito embora as pessoas interpretem que se trata de alguém aprisionado numa caixa de vidro — vendo nas suas pinturas uma "profecia" do que faria

²⁵⁴ Cf. David Sylvester, Op. Cit. pp. 41 e 172

²⁵⁵ *FB*, p. 9.

²⁵⁶ Idem. Ib. p. 10.

Eichmann —, o recurso de colocar um retângulo em torno da figura tem como objetivo "concentrar a imagem"²⁵⁸, ou seja, concentrar o olhar naquilo que deve ser visto: como o rosto e os microfones no *Estudo para retrato*, de 1949.

Para compreendermos em que medida isolar a Figura é um passo para afastar o caráter representativo da imagem, é necessário notar que Deleuze entende que a figuração, que tanto pode ser uma ilustração quanto uma narração, implica, no primeiro caso, “numa relação entre imagem e objeto que ela supõe ilustrar” e, no segundo caso, que haja uma relação entre uma imagem e outras no interior do quadro formando um conjunto que “dá a cada uma seu objeto”. A narração é correlata a ilustração, já que entre duas figuras há sempre a tendência de se introduzir uma história para “animar o conjunto ilustrado”²⁵⁹.

Bacon deseja escapar destas possibilidades. Ele próprio declara incomodar-se com a tendência atual das pessoas de enxergar, numa tela onde há mais de uma figura, uma “faceta novelística”²⁶⁰. Com a inserção de um contorno para o personagem, um “círculo-contorno”²⁶¹, tais possibilidades começam a ser esconjuradas, na medida em que ele funciona como um envoltório que faz a imagem concentrar-se sobre si mesma e não se referir a nada além daquilo que se passa nela mesma. Sem manter relações com outros elementos do quadro, a imagem escapa, assim, da tentação de ser interpretada numa história²⁶².

Mesmo quando a Figura é composta por dois corpos unidos ou quando há mais de uma Figura numa tela, seria preciso não ver nisso uma história. O que está em jogo nestes casos, define Deleuze, é um tipo de relação, “*matter of fact*”, que não é da natureza do inteligível, da ilustração ou narração, mas tão somente de “sensações compostas” que determinam um mesmo “fato comum”²⁶³. Também os trípticos apresentam um fato comum às Figuras dos três painéis, fato esse que diz respeito à sensação, cuja transmissão é inviabilizada quando há um aspecto representativo. Neste sentido, como lembra Sylvester

²⁵⁷ Idem. Ib. p. 10.

²⁵⁸ David Sylvester, Op. Cit. p. 22.

²⁵⁹ Cf. *FB*, p. 10.

²⁶⁰ David Sylvester, Op. Cit. p. 63. Em outra passagem das *Entrevistas*, Bacon afirma: "Na fase complicada que a pintura passa atualmente, no momento em que há várias figuras — em todo caso, várias figuras numa mesma tela —, as pessoas começam a elaborar uma história. E, no instante em que a história está pronta, o tédio se instala; a história fala mais alto do que a pintura. (...)". David Sylvester, Op. Cit. p. 22.

²⁶¹ Cf. *FB*, p. 9.

²⁶² Cf. Idem. Ib. pp. 9-10.

²⁶³ Idem. Ib. p. 10.

nas *Entrevistas*, "as rupturas verticais entre as telas de um tríptico têm o mesmo propósito que as molduras dentro de uma tela", elas visam isolar uma tela da outra e, assim, "cortar a história entre uma e outra evitando que os espectadores vejam um "enredo enganador"²⁶⁴.

Para entender que relação é essa ou que *matter of fact* está em jogo, é necessário pensar nos aspectos da sensação simples e da sensação acoplada. A sensação pode ser uma simples vibração ou pode ser uma ressonância — quando duas sensações se acoplam. Há acoplamento em duas situações: quando a sensação passa por diferentes níveis numa única Figura e quando a sensação ressoa entre duas Figuras. É isso o que se verifica nos quadros simples, onde dois corpos acoplam duas sensações diferentes num mesmo fato, constituindo uma só Figura. A “Beleza” das Figuras misturadas está nesse acoplamento, quando as linhas do diagrama unem sensações diferentes de dois corpos, como em *Duas figuras na grama*, de 1954. O acoplamento também ocorre quando duas Figuras se encontram sobre uma mesma sensação. Num e noutro caso trata-se de um tipo de *matter of fact*.²⁶⁵

Nos trípticos tem-se outro *matter of fact*, diferente do acoplamento. As Figuras permanecem separadas, postas lado a lado na unidade luminosa e estabelecem entre si um fato comum que diz respeito à liberação do ritmo na pintura²⁶⁶. Deleuze define os trípticos de Bacon como um conjunto que dá a cada Figura, na relação que ela estabelece com as outras, o seu ser rítmico. Há uma Figura que assume a função de “Figura-testemunha”, marcada pela sua “constância” ou “compasso” para a variação de sensação das outras Figuras, as quais assumem, por sua vez, papéis oponíveis conforme sua variação “crescente” ou “decrecente”²⁶⁷ uma em relação à outra. Tais variações constituem o ritmo na pintura, que remete ali, portanto, a um valor de natureza puramente intensiva²⁶⁸.

²⁶⁴ David Sylvester, Op. Cit. p. 23

²⁶⁵ *FB*, pp. 45-46.

²⁶⁶ Em última instância, o ritmo também pode ser visto nos quadros simples onde há mais de uma Figura, cf. *FB*, p. 47.

²⁶⁷ Cf. *FB*, pp. 47-48.

²⁶⁸ De uma forma bastante resumida, podemos dizer que o ritmo se torna sensível da seguinte maneira: dentre as três telas, sempre há uma Figura que apresenta uma “permanência horizontal”, em relação à qual identificamos que as Figuras das outras duas telas crescem ou decrescem, entre si, numa “variação vertical” da intensidade de sensação. Os aspectos que proporcionam tais variações de intensidade são muitos: pode ser que a permanência nos seja dada através do achatamento, enquanto a variação vertical se faça sentir numa figura que se expande ao lado de outra que se contrai, por exemplo. Isso tudo parece se manifestar no movimento de nosso olhar sobre a tela. Por um momento ele se detém na horizontalidade (o que define o “ritmo-testemunha”), em seguida é levado a passar de um lado para outro (seja da esquerda para a direita, ou

Retornando à questão do isolamento, o termo “figural” é acionado para se opor ao figurativo. Na pintura, o figural é alcançado quando a Figura é isolada, retirada de um contexto ilustrativo ou narrativo:

"(...) La peinture n'a ni modèle à représenter, ni histoire à raconter. Dès lors elle a comme deux voies possibles pour échapper au figuratif: vers la forme pure, par abstraction; ou bien vers le pur figural, par extraction ou isolation. Si le peintre tient à la Figure, s'il prend la seconde voie, ce sera donc pour opposer le 'figural' au figuratif. (...)"²⁶⁹

Dentre os caminhos alternativos à ilustração e à narração, Bacon opta pela forma extraída da figuração, a via do figural. O figural neste texto de Deleuze designa, deste modo, uma imagem que ultrapassa a figuração, que é extraído da narração ou da ilustração, sendo da natureza da sensação e não do sensacional. Essa é a natureza da Figura de Bacon, cuja constituição implica um processo de isolamento que suprime os aspectos narrativo ilustrativo e propicia a imagem que é puro figural.

Vimos que em *O anti-Édipo* o figural é resgatado quando se trata de negar a hegemonia de um significante na linguagem. O figural revela a presença de uma pura figura que se encontra no interior de um pensamento que deseja o significar, mas que o excede. O problema em pauta em *Francis Bacon, Logique de la Sensation* pode ser aproximado daquele que norteia o texto anterior se considerarmos que a figuração pode servir, enquanto tal, de vetor de sentido à imagem e estar associada à hegemonia de um significante —

vice-versa), sendo que esses dois lados representam mudanças de variação de intensidade da sensação e, num deles, identificamos um crescimento e, em outro, uma diminuição. Tal variação, de uma Figura em relação a outra, determina dois ritmos oponíveis: um ritmo “ativo”, quando sentimos uma “queda” de intensidade; e um ritmo “passivo”, por oposição à queda. A complexidade da explicação do funcionamento do ritmo nessa pintura se deve ao fato que tal funcionamento obedece a uma lógica irracional, que é puramente da sensação. Cf. *FB*, pp. 51-55. Essa interpretação das relações entre as Figuras nos trípticos remonta à definição de “personagens rítmicos” do músico Olivier Messiaen ao pressupor o ritmo como o personagem na música. Ele utiliza procedimentos composicionais que trabalham as durações através de “valores acrescentados ou diminuídos, os ritmos não retrogradáveis e o pedal rítmico”. Os personagens rítmicos se caracterizam por durações marcadas por cifras de diferentes valores: o que age é aquele cujas durações crescem, o personagem rítmico que ergue a ação é o das durações decrescentes e o personagem imóvel, o das durações que não variam. Cf. Antoine Goléa. *Reencontre avec Olivier Messiaen*, Paris: René Julliard, 1960, pp. 65-66, 90 e 153. Trata-se de uma outra forma de ritmo diferente do que é traduzido mais frequentemente na música, como células rítmicas, pequenas unidades repetíveis como sempre idênticas e relacionáveis por grau de analogia.

²⁶⁹ *FB*, p. 9.

como o que ocorre, por exemplo, na figuração narrativa, onde a pintura é vista como expressão de um enunciado.

Isolando as Figuras, Bacon as subtrai da possibilidade de serem enxergadas numa história, desvinculando-as de um significante. Trata-se, portanto, de um passo para chegar a uma imagem que é desprovida de toda função figurativa e que ultrapassa um pensamento que busca significações. A Figura mantém-se aquém do símbolo que o discurso de significação procura interiorizar sob uma forma articulada. Quando ela toca a visão, restringe-se a sensações. Notemos que Deleuze caracteriza a Figura por seus traços a-significantes²⁷⁰, que desarranjam a estrutura figurativa ou a deformam, como índices que investem contra o que poderia constituir um significante para a imagem.

O outro passo para impedir a intrusão do figurativo e alcançar o figural são as marcas manuais ao acaso feitas pelo pintor no interior da imagem pintada a fim de destruir nela a figuração nascente. De fato, há sempre o perigo da pintura resvalar na figuração, seja ao conservar as imagens clichês que o pintor traz consigo e que tem em mente antes de começar a pintar, seja a qualquer momento no ato da pintura em que ela reconstrói elementos de aspectos figurativos.

A esse respeito, Deleuze considera a idéia de que o pintor não preenche uma superfície branca, mas trabalha sobre uma série de imagens clichês, como “dados” preexistentes que povoam sua cabeça, de modo que ele terá que esvaziar, limpar a tela dos dados figurativos e probabilísticos que pré-ocupam a tela. São imagens tais como “fotos que são ilustrações, diários que são narrativas, imagens-cinema, imagens-tevé”, que formam um conjunto de percepções já feitas, presentes atual ou virtualmente sobre a tela. Diante desse conjunto visual pré-pictórico, onde a figuração aparece como um clichê, o pintor tem que produzir uma imagem cujo funcionamento irá inverter as relações modelo-cópia. Nisso consiste a experiência dramática da “luta contra os clichês”²⁷¹, pela qual passam todos os artistas.

A luta contra o clichê começa no “trabalho preparatório” da tela, que é “invisível e silencioso”²⁷², mas ocorre principalmente no próprio ato de pintar, que compreende o diagrama e sua manipulação. O diagrama deforma e desorganiza o conjunto visual

²⁷⁰ Idem. Ib. p. 66.

²⁷¹ Idem. Ib. p. 58.

figurativo pré-existente, sendo como um salto para alcançar a instância de natureza intensiva que é a Figura. Através de um procedimento irracional, o pintor consegue uma imagem que guarda uma proximidade maior com o modelo que ele deseja retratar. Ele não sabe explicar o porquê, apenas constata que as marcas manuais livres quebram a inflexibilidade das formas figurativas e resultam numa imagem mais fiel ao sistema nervoso.

Para Deleuze, esses traços manuais não exprimem nada relativo à imagem visual ou à organização óptica, mas apenas à mão do pintor. Por este motivo são capazes efetivamente de arrancar a imagem do conjunto de probabilidades figurativas e fazer surgir a Figura como o “próprio improvável”²⁷³, que está além de qualquer ilustração e narração.

As marcas casuais propiciam escapar dos clichês, eliminar o aspecto sensacional e ultrapassar a “figuração primária”²⁷⁴, que pode inclusive aparecer no quadro devido a elementos narrativos que eventualmente ele emprega para dar força à imagem. Elas propiciam uma nova imagem, a “nova figuração”²⁷⁵ que é a da Figura, que tem uma semelhança com o modelo, embora feita “por meios acidentais e não semelhantes”. Eis como ele expressa sua obsessão pela “constituição irracional” de uma imagem concreta:

“Como posso fazer essa coisa com o máximo de semelhança, da maneira mais irracional possível?”²⁷⁶

Também quanto ao problema da luta contra os clichês, Deleuze explica a relação paradoxal que o pintor mantém com a fotografia. Por um lado Bacon é fascinado por fotografias, vive rodeado delas e se deixa levar por elas pois reconhece que se impõem como aquilo que vemos, no sentido de que a fotografia “faz a pessoa ou a paisagem”, como “verdade de imagens”²⁷⁷. É como se, no primeiro momento, ele aceitasse os clichês, passasse por eles. Porém, logo em seguida, ele os rejeita através do modo como constrói a

²⁷² Idem. Ib. p. 65.

²⁷³ Idem. Ib. p. 61.

²⁷⁴ Idem. Ib. p. 29.

²⁷⁵ Idem. Ib. p. 71.

²⁷⁶ David Sylvester, Op. Cit. p. 26

²⁷⁷ *FB* p. 59.

imagem, cuja finalidade é neutralizar o clichê, sair dele através da sua transformação. Por esse motivo, por outro lado, ele se mostra hostil à fotografia²⁷⁸.

Através da introdução das marcas casuais, Bacon alcança uma imagem livre de qualquer função de reportagem própria da transcrição fotográfica e Deleuze vê nisso o outro passo para a compor o figural.

²⁷⁸ Idem. Ib. pp. 59-60.

4. Devir

Vimos, em *O que é a filosofia?*, o conceito de devir na definição da sensação estética, como o afecto vivido diante de uma paisagem inédita — os perceptos. A obra de arte, como ser de sensação, caracteriza-se pela criação de devires e propicia ao espectador a captura num devir outro que o artista faz vir à tona.

Em *Francis Bacon, Logique de la Sensation*, Deleuze analisa como os devires são criados na pintura de Bacon. Para ele, as Figuras são inseparáveis de um devir-animal que, enquanto tal, representa uma etapa para o devir mais profundo dessa pintura. O conceito de devir-animal reporta diretamente à deformação colorida nas Figuras, mas todos os devires são dados com a cor e o filósofo procura expressar como a matéria colorida libera fluxos intensivos.

Para tecer um contraponto com o conceito de devir em *Francis Bacon, Logique de la Sensation*, escolhemos um texto de *Mil Platôs*. Neste, o devir é abordado segundo as zonas de indiscernibilidade que cria entre dois termos, e que tem sua lógica própria relacionada a processos reservados à escala molecular. Sob tal perspectiva encontramos a definição de devir-animal e uma longa análise do processo do devir imperceptível. Além disso, o devir é também pensado como conteúdo das artes, cujas formas de expressão criam blocos de devir.

O modo de relação entre multiplicidades

Definido como o modo de “relação entre as multiplicidades”²⁷⁹, o conceito de devir é explorado em *Mil Platôs* como a realização da idéia de multiplicidade na vida. No platô 10, “1730 — Devir-intenso, devir-animal, devir-impeceptível”, Deleuze e Guattari desenvolvem a problemática do devir quanto à sua natureza como uma relação real presente na vida e que se caracteriza por uma série de processos que colocam em jogo uma dimensão molecular aquém de todas as formações molares no mundo. Eles a explicam segundo várias linhas, das quais limitamo-nos a acompanhar apenas algumas aqui.

²⁷⁹ *MP*, vol.1, p. 8.

Uma das linhas diz respeito ao processo de ligação real presente nas relações entre o homem e os animais sob a forma de uma espécie de “aliança”²⁸⁰ homem-animal, entendida como uma maneira diferente do homem se conjugar com a natureza. Não se trata do homem “ser como” um animal ou imitá-lo, “o devir nunca é imitar”²⁸¹. Tampouco é tornar-se em realidade um animal. O devir inscreve-se além da oposição entre ser e imitar, ele é algo da ordem dos “encontros”²⁸² que superam a fixação pessoal (sujeito humano, indivíduo) e apontam para a união com uma animalidade não definida que se revela no homem.

Esse devir coloca em jogo dimensões intensivas que escapam das formas essenciais das substâncias ou dos sujeitos determinados. Ele opera com as multiplicidades virtuais que se desprendem dos seres e, por este motivo, está relacionado à ordem dos afectos, onde se lida com “uma matilha, um bando, uma população, um povoamento”²⁸³, que são dimensões virtuais presentes num indivíduo e que equivalem à imagem concreta da multiplicidade — com a aformalidade, a inumerabilidade e a intensidade que lhe são próprias²⁸⁴.

Deleuze e Guattari explicam o processo dessas ligações como uma prática que envolve um plano do mundo que ainda não é o das coisas formadas. Este plano é definido junto com a concepção de Espinoza acerca do “plano de composição” dos seres. Trata-se de um plano “povoado por uma matéria anônima, parcelas infinitas de uma matéria impalpável que entram em conexões variáveis”. Esses seus elementos “não tem mais forma nem função”, não são nem átomos nem partes “indefinidamente divisíveis” mas, sim, partes “infinitamente pequenas”, partículas que agrupam-se segundo movimentos, “relações de movimento e de repouso” ou, ainda, relações de “velocidades e de lentidão”, e compõem “indivíduos” sob tais relações. A estas consolidações, correspondem “afectos”²⁸⁵ intensivos

²⁸⁰ Idem. Ib. p. 292. Tradução, vol.4, p. 19.

²⁸¹ Idem. Ib. p. 375. Tradução, vol. 4, p. 107.

²⁸² Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues*, p. 14.

²⁸³ MP, p. 292. Tradução, vol.4, p. 19.

²⁸⁴ O eu oscila pelo fascínio exercido pela matilha que o animal carrega, que estimula a multiplicidade que habita no interior do homem. Nessa sequência, o afecto é considerado o desvio do eu provocado pela força de matilha, pela multiplicidade, que o animal traz consigo: “(...) Pois o afecto não é um sentimento pessoal, tampouco uma característica, ele é a efetuação de uma potência de matilha, que subleva e faz vasclar o eu. Quem não conheceu a violência dessas sequências animais, que o arrancam da humanidade, mesmo que por um instante, e fazem-no esgaravatar seu pão como um roedor ou lhe dão os olhos amarelos de um felino? Terrível involução que nos chama em direção a devires inauditos. (...)”, MP, p. 294. Tradução, vol.4, p. 21.

²⁸⁵ MP, p. 310. Tradução, vol.4, p. 39. Um indivíduo define-se pela “infinidade de partículas sob uma infinidade de relações mais ou menos compostas”, as quais determinam sua “longitude” e seus graus de

como potências de que o indivíduo é capaz sob sua composição por relações de velocidade e lentidão. Este é o chamado "plano de consistência"²⁸⁶, ou plano de composição das "hecceidades", onde só há combinações de velocidades e afectos, sendo as hecceidades entendidas como um "modo de individuação" especial que não aquele de "uma pessoa, um sujeito, uma coisa ou uma substância"²⁸⁷ mas como uma individuação que é resultado daquelas combinações. O plano de consistência é inteiramente distinto de um plano onde as coisas se determinam por formas, substâncias ou sujeitos — o que corresponderia ao "plano de organização ou desenvolvimento"²⁸⁸.

Não pretendemos aqui nos deter nessa complexa noção elaborada com Espinoza, apenas indicamos como o devir pertence ao plano de consistência. Segundo a noção desse plano, dois modos de ser enquanto dois termos distintos no nível molar podem se encontrar no ponto onde compartilham uma mesma composição por movimento e velocidade de partículas e moléculas, isto é, um ponto onde um encontra o outro na composição molecular. Tal ponto marca uma "zona de vizinhança ou de co-presença"²⁸⁹, que é uma proximidade entre dois termos apenas quanto à composição molecular. Deste modo é possível considerar que o homem e o animal, mesmo sendo distintos enquanto entidades molares, arrastam um ao outro a uma zona de vizinhança molecular. É o que marca o devir:

"(...) Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. (...)"²⁹⁰

potência, isto é, sua "latitude", como seu poder de afetar e ser afetado. Segundo os autores, "Chama-se longitude de um corpo os conjuntos das partículas que lhe pertencem sob essa ou aquela relação" de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão que o caracteriza. Já a latitude corresponde aos afectos de que um corpo é capaz. Esse afecto é determinado segundo os "graus de potência" que são definidos em função das relações que compõem o indivíduo (longitude). Como afirmam: "A cada relação de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, que agrupa uma infinidade de partes, corresponde um grau de potência. Às relações que compõem um indivíduo, que o decompõem ou o modificam, correspondem intensidades que o afetam, aumentando ou diminuindo sua potência de agir, vindo das partes exteriores ou de suas próprias partes. Os afectos são devires.(...)" *MP*, p. 313. Tradução, *vol.4*, p. 42.

²⁸⁶ Idem. *Ib.* p. 312. Tradução, *vol.4*, p. 41.

²⁸⁷ Idem. *Ib.* p. 318. Tradução, *vol.4*, p. 47.

²⁸⁸ Cf. Idem. *Ib.* p. 312. Tradução, *vol.4*, p. 41.

²⁸⁹ Idem. *Ib.* p. 334. Tradução, *vol.4*, p. 64.

²⁹⁰ Idem. *Ib.* p. 334. Tradução, *vol.4*, p. 64.

Trata-se de um recorte que não é mais o das formas, dos conjuntos molares, mas da composição com elementos informais. As zonas de vizinhança fazem surgir as zonas de indistinção entre, por exemplo, o homem e o animal:

“(...) zona objetiva de indeterminação ou de incerteza, algo de comum ou de indiscernível, uma vizinhança que faz com que seja impossível dizer onde passa a fronteira do animal e do humano (...)”²⁹¹.

Nesta seqüência de *Mil Platôs*, o devir-animal passa a ser definido como passagem, a partir do composto molar que se é, para uma zona de partículas cujas relações de movimento e repouso equivalem às daquelas de um animal, ou seja, entrar numa zona de vizinhança da "molécula animal"²⁹². “Não nos tornamos, em realidade, o animal”²⁹³, isto é, o animal molar, mas apenas produzimos um "animal molecular"²⁹⁴ sem que haja qualquer analogia entre as formas. Então, alcançar um devir-animal não supõe imitação ou transformação mas, antes, emitir partículas cujas relações de movimento, velocidade e lentidão, são as mais próximas de uma entidade animal.

Identities, forms and molarities, in sum, are like photos that fix the chaotic variations that occur in the plane of consistencies of multiplicities without, however, stalling them. The becoming, in the interior of this plane, cannot be the ascent to a being-other or the passage from one form to another, for this would represent only a change of imprisonment. That which becomes a becoming corresponds to a “molecular collectivity”²⁹⁵ and not a molar metamorphosis.

Assim como o devir-animal, há outros devires que tomam o homem e representam outros tantos estados de alianças com potências humanas e inumanas. Há um devir-mulher, um devir-criança, um devir-vegetal etc. que, assim como o animal, nada têm a ver com a mulher, a criança ou a flor molares, mas dizem respeito a processualidades moleculares.

Deleuze e Guattari falam de uma hierarquia dos devires:

²⁹¹ Idem. Ib. p. 335. Tradução, vol.4, p. 65.

²⁹² Idem. Ib. pp. 336-337. Tradução, vol.4, p. 67.

²⁹³ Idem. Ib. p. 335. Tradução, vol.4, p. 65.

²⁹⁴ Idem. Ib. p. 337. Tradução, vol.4, p. 67.

²⁹⁵ Idem. Ib. p. 338. Tradução, vol.4, p. 68.

“(…) Não se deve atribuir aos devires-animais uma importância exclusiva. Seriam antes segmentos ocupando uma região mediana. Aquém deles encontramos devires-mulher, devires-criança (...). Para além deles, ainda, encontramos devires-elementares, celulares, moleculares, e até devires-imperceptíveis. (...)”²⁹⁶

Feminilidade, infância e animalidade seguem uma linha de involução até o grau dos devires de natureza imperceptível, que são de uma escala dimensional micro e ocorrem sempre "abaixo ou acima do limiar da percepção"²⁹⁷, de qualquer percepção que possibilite algum tipo de classificação ou torne possível atribuir algum tipo de propriedade. Nestes devires, estão em jogo apenas variações intensivas, ou composições de velocidade e lentidão entre elementos informais.

É possível falar de uma linha de devir como um rizoma cujos "segmentos" são passagens ou involuções a outros devires. Ao ingressar num devir, o sujeito desliza por reinos e por séries — outros tantos devires —, que não seguem a ordem de uma lógica linear. No fim do rizoma, lá para onde precipitam todos os devires, encontram-se os devires-imperceptíveis. Assim, se o homem é tomado num devir-animal, por exemplo, ele entra naturalmente em devires de outras naturezas, como se a aliança homem-animal possibilitasse o engendramento de outros laços com o mundo a partir da ruptura da condição humana. O devir-animal representaria, então, um laço ou uma ligação que é abertura para o cosmos. Do mesmo modo, os processos em devir mulher e criança também abrem para o molecular. O fim imanente de todo o processo corresponde aos devires-imperceptíveis e cósmicos, quando se está totalmente dissolvido.²⁹⁸

Outra seqüência que dá continuidade à abordagem do devir no texto de *Mil Platôs* explica-o em termos de uma lógica de linhas e pontos, desterritorialização e território. O devir forma um bloco que compreende o encontro de dois termos heterogêneos. Os dois termos, como “pontos localizáveis”, saem de si e são transportados para uma zona não localizável de vizinhança um do outro onde desaparecem suas distinções. Esse movimento

²⁹⁶ Idem. Ib. p. 306. Tradução, vol.4, p. 32.

²⁹⁷ Idem. Ib. p. 336. Tradução, vol.4, p. 74.

²⁹⁸ Só não há devir-homem pois homem é o padrão majoritário (viril, adulto, macho, branco etc.), em relação ao qual se estabelecem os minoritários (mulheres, crianças, animais, vegetais etc.) e o devir é sempre algo fundamentalmente minoritário enquanto se constitui como alteridade em relação ao modelo de identificação majoritário. Cf. *MP*, pp. 356-357. Tradução, vol.4, pp. 87-88.

de sair de si e encontrar-se numa zona de indiscernibilidade é chamado de “desterritorialização”²⁹⁹, a perda de uma condição determinada ao lançar-se no devir.

A desterritorialização é amplamente compreendida como movimento operado pela linha que explode as fronteiras do que quer que se constitua como uma determinação fixa ou um “território”. Compõem territórios quaisquer instâncias disciplinares que enquadram, limitam ou canalizam, como ocorre com a significação e a subjetividade³⁰⁰. Nesse sentido, o devir é uma forma de desterritorialização das estruturas fixas, das instituições territorializadas no pólo dos agenciamentos que estratificam.

No processo de devir, os termos estão em fuga de si, eles abandonam as suas determinações fixas e individuais a fim de reencontrarem-se um no outro. A linha associada à desterritorialização, a “linha de fuga”, é responsável por carregar a “potência de desterritorialização”³⁰¹ e, assim, lançar-se num devir. Porém, não há abandono de uma condição para tornar-se outro, o que significaria uma transformação ou metamorfose, ou implicaria ainda numa “reterritorialização”, isto é, a mudança para um novo território³⁰². Ocorre que o contato com o outro leva um termo a fugir, mas o outro também está em fuga da sua condição. Os dois termos heterogêneos desterritorializam-se mutuamente, pois o devir é necessariamente um processo recíproco, que arrasta ambos os pontos de sua territorialidade.

O homem, por exemplo, quando devém animal, desterritorializa-se de sua humanidade para encontrar um animal. O animal que ele encontra, porém, não é um animal real e sim um animal já desterritorializado de sua animalidade e possuidor de uma humanidade. A condição é que um termo não se torna com outro sem que esse outro se torne com ele, de tal maneira que no devir há uma “dupla-captura”³⁰³.

²⁹⁹ Sobre esse conceito, lembramos a observação de Zourabichvili: “O termo ‘desterritorialização’, neologismo surgido em *Anti-Édipo*, desde então se difundiu amplamente nas ciências humanas. Mas ele não forma por si só um conceito, e sua significação permanece vaga enquanto não se refere a outros três elementos: território, terra e reterritorialização.”, F. Zourabichvili, *O vocabulário de Deleuze*, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004, p. 45.

³⁰⁰ A análise desses dois domínios de segmentaridade fortes é desenvolvida nos platôs 5, 7 e 11.

³⁰¹ *MP*, p. 360. Tradução, *vol.4*, p. 91.

³⁰² A reterritorialização é a troca de território e ocorre nas desterritorializações “relativas”, isto é, aquelas nas quais nos reterritorializamos sob outras formas. Ora, o devir tem seu valor como desterritorialização “absoluta”, que sempre ultrapassa as formas ou os conjuntos molares que ele envolve. Cf. *MP*, pp. 338-342. Tradução, *vol.4*, pp. 76-80.

³⁰³ *MP*, p. 360. Tradução, *vol.4*, p. 91.

Podemos lembrar aqui do célebre exemplo da relação orquídea-vespa como bloco de devir movente:

“(...) A orquídea parece formar uma imagem da vespa, mas, na verdade, há um devir-vespa da orquídea, um devir-orquídea da vespa, uma dupla captura pois ‘o que’ cada um se torna não muda menos do que ‘aquele’ que se torna. A vespa torna-se parte do aparelho reprodutor da orquídea, ao mesmo tempo em que a orquídea torna-se órgão sexual para a vespa. Um único e mesmo devir, um único bloco de devir (...)”³⁰⁴

Eis como esse bloco é descrito em *Mil Platôs*:

“(...) Na linha ou bloco de devir que une a vespa e a orquídea produz-se como que uma desterritorialização, da vespa enquanto ela se torna uma peça liberada do aparelho de reprodução da orquídea, mas também da orquídea enquanto ela se torna objeto de um orgasmo da própria vespa liberada de sua reprodução. Coexistência de dois momentos assimétricos que fazem bloco numa linha de fuga (...)”³⁰⁵

O processo do devir é uma relação recíproca e exterior aos termos que une. Ele pode ser considerado “linha”, “bloco-linha”, que corre “entre os pontos” ou passa “perpendicular” aos termos, ou como um “entre dois” e “fronteira”. Vespa e orquídea são pontos que representam começo e fim, mas o devir “cresce pelo meio”³⁰⁶ e não há término ou fim para ele. Nesse sentido, para se pensar o devir mostra-se mais adequado um modelo de relação onde a linha está livre de sua subordinação aos pontos ou onde o ponto está submetido à linha, um sistema que é propriamente “linear”, ao invés de um modelo de relação onde a linha é determinada pelos pontos — sistema “pontual” característico da arborescência, do sistema da memória etc. A esse respeito, Deleuze e Guattari exemplificam como a música e a pintura encontraram seus modos próprios de liberar a linha, de construir um sistema linear no qual uma diagonal não tem ponto de origem, mas cresce pelo meio e cria suas próprias coordenadas³⁰⁷.

³⁰⁴ Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues*, pp. 8-9; 10.

³⁰⁵ *MP*, p. 360. Tradução, *vol.4*, p. 91.

³⁰⁶ *Idem*. *Ib.* p. 361. Tradução, *vol.4*, p. 92.

³⁰⁷ Sobre uma definição detalhada desses sistemas, bem como suas implicações em campos como a história, a música e a pintura, cf. *MP*, pp. 361-366. Tradução, *vol.4*, pp. 92-98.

Se algumas considerações sobre o devir em *Mil Platôs* têm em vista situá-lo como uma operação real presente na vida, outras exploram o seu papel essencial na arte, que é considerada como instância que opera o rompimento com as estruturas fixas (sejam elas, por exemplo, significantes dominantes, retomadas de sujeitos ou uma constituição molar).

Cada arte pressupõe seus procedimentos próprios para alcançar os devires, tanto a molecularização dos seus conteúdos quanto ultrapassar a significância e a subjetivação. Em comum, elas propiciam a vivência de devires diversos:

“(...) Cantar ou compor, pintar, escrever não têm talvez outro objetivo: desencadear esses estranhos devires. Sobretudo a música; todo um devir-mulher, um devir-criança atravessam a música, não só no nível das vozes, mas no nível dos temas e dos motivos (...). A instrumentação, a orquestração são penetradas de devires-animais, devires-pássaro primeiro, mas muitos outros ainda. Os marulhos, os vagidos, as estridências moleculares: a molécula sonora, as relações de velocidade e lentidão entre partículas. Os devires-animais lançam-se em devires moleculares. (...)”³⁰⁸

Cada arte tem suas “formas de expressão”³⁰⁹ imanentes, pelas quais engendra devires como “conteúdos” desterritorializados, como é o caso do ritornelo na música e do “rosto-paisagem” na pintura. O ritornelo, sendo essencialmente uma “marca territorial”³¹⁰ — ele nasce como uma expressão de um sujeito determinado, expressão de criança, de etnia etc., sob diversos motivos (angústia, medo, alegria, amor etc.) —, é submetido a uma diagonal ou transversal que o tira da sua territorialidade e o arrasta para fazer um bloco de devir. Ele é destituído das determinações que o remetem a um traço representativo de um sujeito ou de um motivo vivido, a fim de liberar o “bloco sonoro”³¹¹. Assim, o compositor trabalha um ritornelo de criança, por exemplo, que deixa de ser um canto de criança ou uma imitação da criança e, através da “composição” musical, entra num devir-criança.

Na pintura também há muitos devires animais, mulher e criança. Há criação de um “bloco visual”³¹² a partir de sua forma de expressão própria, que é identificada pelo que os

³⁰⁸ *MP*, p. 333. Tradução, *vol. 4*, p. 63.

³⁰⁹ *Idem*. *Ib.* p. 367. Tradução, *vol. 4*, p. 99.

³¹⁰ *Idem*. *Ib.* p. 368. Tradução, *vol. 4*, p. 100.

³¹¹ *Idem*. *Ib.* p. 363. Tradução, *vol. 4*, p. 95. É especialmente no platô “1837 — Acerca do Ritornelo” que os autores ocupam-se com o papel do ritornelo na música.

³¹² *Idem*. *Ib.* p. 366. Tradução, *vol. 4*, p. 98.

autores chamam de “sistema rosto-paisagem”³¹³. Este pode ser compreendido como a organização ou a composição das cores e linhas em elementos representativos e formais que remetem a rostos, ou também a paisagens como correlatas de rostos, que são em si portadores de significações e atravessados de subjetividades já estabelecidas³¹⁴. O rosto corresponde a traços territorializantes e reterritorializantes. Condicionadas por necessidade de determinados agenciamentos de poder e formações sociais, as imagens são rostificadas reproduzindo mensagens significantes e escolhas subjetivas. Isso ocorre até mesmo na pintura abstrata, assim como também numa natureza morta, por exemplo, “uma xícara sobre uma toalha, um bule, são rostificados, em Bonnard, Vuillard”³¹⁵.

Se a pintura convoca o rosto é com a finalidade de desfazê-lo. A desterritorialização do rosto se dá quando os traços territorializantes são ultrapassados, quando eles deixam de ser evocados ou lembrados segundo sistemas representativos reterritorializantes e passam a constituir “linhas que não delimitam mais forma alguma, que não formam mais contorno algum, cores que não distribuem mais paisagem alguma”³¹⁶. Eles se tornam apenas meios, linhas de fuga, através das quais “nos tornamos imperceptíveis”³¹⁷. Cada pintor encontra uma maneira própria de colocar uma linha de pintura em devir, de carregá-la num devir-imperceptível que a faz entrar numa multiplicidade real.

Pintura ou música, cada arte submete à desterritorialização os elementos territorializantes que lhes são próprios e levam a vida ao estado de uma potência não pessoal. Assim, as linhas e cores na pintura ou a sonoridade e a voz na música são lançados

³¹³ Idem. Ib. p. 369. Tradução, *vol. 4*, p. 101.

³¹⁴ O par de conceitos rosto-paisagem e suas implicações são tematizados no platô “Ano zero — Rostidade”, *MP*, pp. 205-234. Tradução, *vol. 3*, pp. 31-61. Ali, os autores identificam o “rosto” ao padrão de organização semiótica que reflete o privilégio de dois eixos: o de “significância” e o de “subjetivação”. O rosto expressa o sistema “muro branco-buraco negro”, muro onde ricocheteia as significações dominantes (as determinações objetivas que fixam as coisas), buraco no qual se aloja uma subjetividade (como consciência, sentimentos, paixões e segredos em que cada um deve estar alojado). A significação e a subjetivação predominam na cultura ocidental, que encontrou no rosto a forma de expressá-las passando a produzir a “rostificação” de objetos e imagens. O dispositivo de rostificação é sempre produzido e controlado por determinados agenciamentos de poder e formações sociais que visam esmagar qualquer polivocidade. O rosto tem como seu correlato a paisagem quando ambos entram numa relação de desterritorialização e reterritorialização recíproca: “(...) Não há rosto que não envolva uma paisagem desconhecida, inexplorada, não há paisagem que não se povoe de um rosto amado ou sonhado, que não desenvolva um rosto por vir ou já passado. Que rosto não evocou as passagens que amalgamava, o mar e a montanha, que paisagem não evocou o rosto que a teria completado, que lhe teria fornecido o complemento necessário de suas linhas e traços?(...)”, cf. *MP*, p. 212, *vol. 3*, p. 38.

³¹⁵ *MP*, p. 215. Tradução, *vol. 3*, p. 42.

³¹⁶ Idem. Ib. p. 370. Tradução, *vol. 4*, p. 102.

³¹⁷ Idem. Ib. p. 229. Tradução, *vol. 3*, p. 57.

para fora de suas determinações e entram em devires outros. Daí a necessidade de se distinguir o “problema” de cada arte, que pode ser enunciado assim: quais conteúdos se impõem à desterritorialização a fim de liberar as linhas do devir? O problema em que se inscreve a música é o do ritornelo, a pintura é do rosto-paisagem, e elas só podem ser comparadas quanto à sua maior ou menor força de desterritorialização³¹⁸.

Pintar, compor, escrever é traçar linhas de fuga ou criar linhas de desterritorialização criadoras de devires³¹⁹. Como afirmam Deleuze e Guattari, a arte é “um instrumento para traçar as linhas da vida, isto é, todos esses devires reais” que a arrastam “para as regiões do a-significante e do a-subjetivo.”³²⁰

Nesse processo, as linhas e as cores, a sonoridade e a voz, são transformados em fluxos intensivos que liberam o devir. Mas esses materiais não entram em devir sem que aquilo em que esses elementos se tornam também torne-se, por sua vez, uma outra coisa. Numa pintura, por exemplo, as cores proporcionam um devir-animal na medida em que o animal ao qual elas remetem também entra num devir que o torna cor. É a lei própria ao devir: ele funciona sempre a dois, numa dupla captura, como exemplificam os autores:

“(…) A música toma como conteúdo um devir-animal; mas o cavalo, por exemplo, adquire aí, como expressão, as pequenas batidas de timbale, aladas como tamancos que vêm do céu ou do inferno; e os pássaros tomam expressão em grupetos (*gruppetti*), apojaturas, notas picadas que fazem deles almas. (...)”³²¹

O devir é sempre produtor de um duplo movimento de desterritorialização, e isso não seria diferente no seu funcionamento com os materiais próprios de cada arte. De um lado, desterritorializa os conteúdos de uma arte elevando-os a uma matéria intensiva e não

³¹⁸ Cf. Idem. Ib. p. 369. Tradução, vol. 4, p. 103.

³¹⁹ “Escrever é simples. Ou é uma maneira de se reterritorializar, de se conformar a um código de enunciados significantes: não apenas as escolas e os autores, mas todos os profissionais de uma escritura até mesmo não literária. Ou, ao contrário, é tornar-se, tornar-se outra coisa que um escritor, já que, ao mesmo tempo, o que se torna torna-se outra coisa que não a escritura. (...)”. No capítulo “Da superioridade da literatura anglo-americana”, em *Diálogos*, Deleuze mostra no caso específico dessa literatura como ela soube explorar como nenhuma outra o objetivo de fugir, fazer alguma coisa fugir como se faz “um sistema vazar”. Escritores como Thomas Hardy, Melville, Virginia Woolf, Lawrence, Fitzgerald, Miller, Kérouac etc. “apresentam continuamente rupturas, personagens que criam sua linha de fuga, que criam por linha de fuga”, de modo a escaparem das determinações ou não recaírem em territórios; vale dizer, não instauram significações dominantes, não transportam o eu e a ordem. Cf. Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Diálogos*, pp. 49-64.

³²⁰ *MP*, p. 230. Tradução, vol. 3, p. 57.

³²¹ Idem. Ib. p. 374. Tradução, vol. 4, p. 106.

representativa, de outro lado, desterritorializa a realidade enquanto estado de coisas — as molaridades que dão o caráter de estagnação do real.

Segue-se dessa noção que a arte não pode ser pensada como uma imitação:

“(...) Nenhuma arte é imitativa, não pode ser imitativa ou figurativa: suponhamos que um pintor ‘represente’ um pássaro; de fato, é um devir-pássaro que só pode acontecer à medida que o próprio pássaro esteja em vias de devir outra coisa, pura linha e pura cor. (...)”³²²

Não se trata de fazer igual ou criar uma semelhança visual ou sonora com o animal:

“(...) Nem o pintor e nem o músico imitam um animal; eles é que entram em um devir-animal, ao mesmo tempo que o animal torna-se aquilo que eles queriam, no mais profundo de seu entendimento com a Natureza. (...)”³²³

Deste modo, resguardando-se de pensar a arte com o conceito de mimese, interessa a Deleuze entender os procedimentos e as construções através das quais cada arte produz um conteúdo desterritorializado, molecularizado, como fluxos que levam devires. É sobretudo nessa perspectiva que a questão do devir na arte é explorada em *Mil Platôs*. Em *O que é a filosofia?*, esse problema reaparece sob um novo desenvolvimento, relacionado a três novos elementos: a carne, a casa e o cosmos, cujas relações envolvem movimentos de territorialidade e de abandono do território. Além disso, este segundo texto acrescenta o fato de que aquele que entra em contato com uma obra de arte é carregado num devir, abdica de suas determinações pessoais e ingressa em devires-outros. Podemos dizer, então, que o espectador cai numa linha de fuga que o arrasta para além de si. A relação entre a obra de arte e aquele que a vivencia, como uma relação de bloco de devir, implica numa dupla captura, como é próprio ao devir funcionar a dois. Para que ocorra uma sensação estética será necessário que a obra e o espectador sejam capturados. Sempre haverá dupla captura.

³²² Idem. Ib. pp. 374-375. Tradução, vol. 4, pp. 106-107.

³²³ Idem. Ib. pp. 374-375. Tradução, vol. 4, pp. 106-107.

O devir-animal do corpo e os devires da pintura de Bacon

Se as artes têm como conteúdo diferentes devires, os quadros de Francis Bacon apresentam devires que, na leitura de Deleuze, são inseparáveis de um devir-animal. Este é dado com o corpo da Figura e compreende uma etapa para um devir mais profundo, de natureza imperceptível, que se compõe na relação da Figura com o espaço circundante.

O devir-animal está nos “traços animais”³²⁴ do corpo, que evocam uma animalidade à figura humana, que propiciam uma sensação animal³²⁵. David Sylvester diz algo próximo disso quando afirma que as telas de Bacon suscitam no espectador uma “consciência de sua natureza animal” através de imagens que carregam uma “energia animal”³²⁶ muito grande.

Para Deleuze, os traços de animalidade não se devem à semelhança das formas, ou seja, à “correspondência formal”³²⁷ entre o humano e o animal. Em vez disso, Bacon cria esses traços ao construir as zonas de indiscernibilidade ou de “indecisão” entre formas com suas operações de limpeza e escovação da tinta. Desse modo ele consegue uma imagem em que já não se distingue onde termina o homem e começa o animal e onde o homem não se torna animal sem que esse se torne espírito de homem.³²⁸ Como em *Estudo para um retrato de John Edwards*, de 1986, por exemplo, em que a Figura oscila entre homem e cobra ou verme.

Essa zona se forma no corpo precisamente na medida em que a sua carne se apresenta como possibilidade de ser tanto carne humana quanto vianda, ou seja, não se distingue a carne humana da vianda. Essa proximidade é construída pictoricamente através do tratamento cromático do corpo da Figura. A vianda aparece na relação que carne e osso estabelecem entre si, quando os ossos deixam de ser uma estrutura de sustentação da carne, a qual os recobre e, diferente disso, posicionam-se lado à lado: o osso aparece como uma pincelada branca que se confronta com os tons de vermelho da carne. Osso e carne

³²⁴ *FB*, p. 19.

³²⁵ Por esse motivo, Deleuze afirma que de certa forma todas as Figuras de Bacon apresentam uma sensação que já é acoplada, acoplada com o animal. Porque mesmo numa Figura simples, a sensação inclui uma passagem pelo devir-animal. Cf. *FB*, p. 45.

³²⁶ Parece ser possível sentir essa energia até mesmo nas imagens onde não há figuras humanas, cf. David Sylvester, *Op. Cit.* pp. 80, 161 e 166.

³²⁷ *FB*, p. 19.

³²⁸ Cf. *Idem. Ib.* p. 20.

estabelecem uma relação em que a carne está deslocada, descolada, do osso, e escorrega dele, enquanto que o osso se eleva da carne³²⁹.

Através dos tons de vermelho e azulado da carne, ao lado do branco dos ossos, a carne do corpo corre entre o humano e o animal, a um ponto em que não se distingue mais um do outro. Isso é o que caracteriza a Figura como uma fusão de tons rompidos:

“(...) c’est l’affinité du corps ou de la chair avec la viande qui explique le traitement de la Figure par tons rompus. (...)”³³⁰

Se Deleuze pôde pensar a vianda como medida do devir-animal do homem é porque Bacon afirma sentir que algo comum se passa entre o animal e o homem nesse nível. Diante dos animais nos matadouros, nos açougues, as carcaças sempre o impressionaram. Elas remetiam às cores, ao sofrimento, à vulnerabilidade e aos movimentos (acrobacias) da carne viva. As peças de vianda nos açougues intensificam a linha de fuga do pintor num devir-animal, como ele próprio diz:

“(...) somos carcaça em potencial. Sempre que entro num açougue penso que é surpreendente eu não estar ali no lugar do animal. (...)”³³¹

Para Bacon, a vianda guarda algo do homem, ela “guarda todos os sofrimentos e toma sobre si as cores da carne viva”³³². Não se trata de uma simples identificação sentimental mas, antes, da pura perda da diferenciação entre o homem e a carne morta e a certeza de que o homem é a vianda. Nela se localiza a zona comum do homem e do animal.

A vianda se apossa da cabeça, que é tratada como carne desossada, porém firme, com todas as cores da vianda. Assim como “a cabeça pessoal de Bacon é uma carne perseguida por um belo olhar sem órbita”³³³, todos os retratos — se fosse possível falar de

³²⁹ Assim, por exemplo, se Bacon admira no quadro de Degas *Depois do banho, mulher enxugando-se*, 1903, o modo como o osso da espinha salta para fora da pele — ficando a carne vulnerável e engenhosa —, ele parece reproduzir em suas Figuras esta mesma tensão da carne e dos ossos. A carne realiza a “acrobacia” de descender do osso, que se coloca para ela como um “mastro”. Deleuze descreve o tratamento dado à coluna vertebral: “(...) Pour Bacon, comme pour Kafka, la colonne vertébrale n’est plus que l’épée sous la peau qu’un bourreau a glissée dans le corps d’un innocent dormeur. Il arrive même qu’un os soit seulement surajouté, dans un jet de peinture au hasard et après coup.”. *FB*, p. 20.

³³⁰ *FB*, p. 95.

³³¹ Cf. David Sylvester, *Op. Cit.* p. 46.

³³² *FB*, p. 21.

³³³ *Idem. Ib.* p. 22.

Bacon como “retratista”³³⁴ — recriam uma cabeça-vianda que é um devir animal do homem³³⁵. Nesse sentido, Deleuze nos diz que as Figuras de Bacon não têm rostos, mas são, cada uma delas inteira, uma “cabeça”, porque se desprendem da representação e se tornam portadoras de um “espírito animal” do homem:

“(…) souffle corporel et vital, un esprit animal, c'est l'esprit animal de l'homme: un esprit-porc, un esprit-buffle, un esprit-chien, un esprit-chauve-souris... (…)”³³⁶

O devir-animal marca um momento de passagem no devir pelo qual somos capturados diante das telas de Bacon, quando a Figura se torna parte de um universo maior, o universo de cores e luzes da tela inteira:

“(…) quelle que soit son importance, le devenir animal n'est qu' une étape vers un devenir imperceptible plus profond où la Figure disparaît.”³³⁷

Se a Figura está engajada num devir-animal é para, em seguida, encontrar um “devir-imperceptível mais profundo”³³⁸ em que ela é absorvida pelo espaço circundante e desaparece. A molecularidade imperceptível é alcançada quando todo o espaço é levado pela cor e pela luz.

O modo como Deleuze explica a constituição dos devires passa por um jogo de trocas entre os três elementos — Figura, estrutura e contorno — fundamentadas na cor. Esse jogo caracteriza uma espécie de “movimento” que marca o “funcionamento da pintura”³³⁹. Nos movimentos são reveladas as forças existentes nos quadro com as quais o espectador entra em contato, passando a ter acesso às sensações trazidas na imagem. A força e o movimento de deformação da Figura explicam picturalmente o devir-animal.

Em primeiro lugar, vale dizer que não se trata aqui de entender o movimento como sendo deslocamento ou mudança espacial. O movimento é da natureza das trocas entre a

³³⁴ Idem. Ib. p. 19

³³⁵ Idem. Ib. p. 23.

³³⁶ Idem. Ib. p. 23.

³³⁷ Idem. Ib. p. 23.

³³⁸ Idem. Ib. p. 23.

³³⁹ Idem. Ib. p. 15. Nessa sequência, Deleuze se refere apenas à relação de uma Figura com o chapado, numa só tela, pois numa outra sequência, quando diferentes Figuras compõem um conjunto, como é o caso dos trípticos, um outro caso de movimento é considerado, o do movimento rítmico que as Figuras estabelecem entre si. Cf. *FB*, p. 55.

Figura e o chapado colorido que a circunda, intermediadas pelo contorno e sinalizados através do tratamento pictórico dos elementos estruturais do quadro. É nesse sentido que podemos dizer que os movimentos e os devires estão fundamentados na cor.

Deleuze distingue a coexistência de dois movimentos entre os elementos que compõem o quadro. Um deles é o de fechamento do chapado, orientado da estrutura à Figura. A estrutura se enrola como um "cilindro" em torno do contorno onde está a Figura, ela envolve e aprisiona a Figura. Nesse momento, o contorno pode ser definido como um "isolamento, redondo, oval, barra ou sistema de barras"³⁴⁰. Trata-se de um movimento que isola e fecha a Figura, que é levada a realizar um “atletismo” peculiar, uma “ginástica” de “fechar-se” sobre si mesma, tornando distante qualquer testemunha que possa existir no quadro:

“(...) La structure matérielle s’enroule autour du contour pour emprisonner la Figure qui accompagne le mouvement de toutes ses forces. Extrême solitude des Figures, extrême enfermement des corps excluant tout spectateur: la Figure ne devient telle que par ce mouvement où elle s’enferme et qui l’enferme. (...)”³⁴¹

Já dissemos que o isolamento é um meio de suprimir aspectos figurativos ou narrativos. Mas, além disso, ele é parte da constituição da própria Figura em seu processo de devir.

O outro movimento tem orientação contrária, indo da Figura à estrutura. É o movimento de dissipação, em que a Figura quer romper seu isolamento para "juntar-se ao chapado", "dissipar-se na estrutura" que a rodeia. Esse movimento compreende um esforço atlético igualmente intenso do corpo a fim de escapar de si mesmo:

“(...) Le corps s’efforce précisément, ou attend précisément de s’ échapper. Ce n’est pas moi qui tente d’échapper à mon corps, c’est le corps qui tente de s’échapper lui-même par... Bref un spasme: le comme plexus, et son effort ou son attente d’un spasme. (...)”³⁴²

³⁴⁰ Idem. Ib. p. 25.

³⁴¹ Idem. Ib. p. 16.

³⁴² Idem. Ib. p. 16.

Para fugir, a Figura utiliza um orifício de passagem, que pode corresponder a um órgão — a boca ou o ânus — ou um elemento que retoma e prolonga o contorno. No primeiro caso podem ser entendidas todas as séries de espasmos dos corpos — “amor, vômito, excremento” —, que representam o corpo que tenta escapar por um de seus órgãos orifícios-de-passagem. No quadro *Figura deitada com seringa hipodérmica*, de 1963, em especial, parece ser a seringa que funciona como “órgão prótese”. No segundo caso, mais complexo, é um elemento que prolonga o contorno que assume o papel de “ponto de fuga”³⁴³ pelo qual a Figura quer passar. Estes elementos são, por exemplo, uma meia-esfera do lavabo, do guarda-chuva e a moldura do espelho. O contorno, nesses casos, age como um deformante.

No esforço de escapada, o corpo da Figura se contrai, se contorce, para passar por um orifício, como um “buraco de camundongo”³⁴⁴, e nessas suas torções ele se deforma. As deformações são marcadas precisamente pelas áreas limpas ou intactas, escovadas ou raspadas e amarrotadas³⁴⁵, que compõem a corpo da Figura. Esses procedimentos deformantes da linha e do traço conferem uma “desfiguração”³⁴⁶ à imagem humana e sugerem traços animais ao conjunto da imagem. Os traços deformantes coloridos refazem o “fato comum”³⁴⁷ ao homem e ao animal: a vianda.

É dessa maneira que Deleuze explica a composição do devir-animal da Figura a partir dos movimentos que vê no quadro: o processo de escapada é marcado pela deformação, que cria zonas de indiscernibilidade entre o homem e o animal através das cores da vianda³⁴⁸.

Se a Figura quer escapar, sua finalidade é dissipar-se na praia à sua volta, isto é, molecularizar-se ou dissipar-se completamente na cor. Logo, a Figura tem uma relação necessária com a estrutura material: esta se enrola em torno dela, mas ela deve se juntar ao espaço circundante, através dos instrumentos-prótese que constituem pontos de passagem, o

³⁴³ Idem. Ib. p. 17.

³⁴⁴ Idem. Ib. p. 17.

³⁴⁵ Deleuze fala, por exemplo, que as cabeças são preparadas para receber as deformações: “*zones nettoyées, brossées, chiffonnées dans les portraits de têtes*”, *FB*, p. 18.

³⁴⁶ O termo “desfiguração” é utilizado por Argan, em *Arte Moderna*, SP: Companhia das Letras p. 489; e também por Ardenne, em *L'âge contemporain*, Paris: Éditions du Regard, p. 49.

³⁴⁷ *FB*, p. 20

³⁴⁸ A deformação do rosto tem em vista, então, fazer surgir a cabeça, isto é, ultrapassar a representação e elevar o retrato a um devir-animal

que explica a deformação. Da deformação à dissipação, assim se constroem os devires dessa pintura.

Portanto, na etapa do devir-animal, o que se tem é ainda uma Figura que não “se apagou sobre o muro do cosmos fechado, se confundiu com a textura molecular”³⁴⁹, mas esse é seu “destino” e, por meio de vários procedimentos picturais, Bacon as faz escapar.

Consideremos os casos dos quadros em que o rosto ou todo o corpo escapa pela abertura da boca que grita:

"(...) Par la bouche ronde du pape ou de la nourrice, le corps s'échappe comme par une artère. (...)”³⁵⁰

Também os sorrisos cumprem essa função de abertura por onde o rosto escapa. Eles parecem ter a estranha função de despedaçar o rosto. Deleuze chama de “histérico”³⁵¹ ao sorriso que persiste sobre o rosto ou o corpo, os quais se desfazem nele como sob um ácido que os consome³⁵².

Há outros artifícios pelos quais a Figura cumpre o seu destino de dissipação. Um deles está presente nos quadros de Bacon entre o final dos anos quarenta e a primeira metade dos anos cinquenta. Ali, a Figura deixa de possuir um círculo-contorno e aparece atrás de grossas faixas verticais ou horizontais, como “lâminas” de uma cortina transparente ou folhas de uma persiana. Estas lâminas formam uma espessura, trabalhada por sombras e texturas, que ao cobrirem uma parte do corpo, superior ou inferior, produzem o efeito de alongamento da Figura em função da impressão de afastamento da parte que é posta sob as espessas faixas. A Figura parece ser puxada ou tragada parcialmente pelo fundo. O contorno não age mais como um deformante mas como uma “cortina onde a Figura se delineia ao infinito”³⁵³.

³⁴⁹ *FB*, p. 23.

³⁵⁰ *Idem*. *Ib.* p. 23.

³⁵¹ *Idem*. *Ib.* p. 23. Numa outra sequência, Deleuze relaciona a histeria à imagem em que não subiste mais a representação, cf. falamos nas pp. 110. De uma forma ou de outra, em ambos os momentos, trata-se de expressar uma imagem que vai além da representação.

³⁵² O rosto desaparece, escapa, permanecendo apenas o sorriso, semelhante ao sorriso do gato de Alice em Lewis Carrol: “il s’effaça très lentement... en finissant par le sourire, qui persista quelque temps après que le reste de l’animal eut disparu” *FB*, 23.

³⁵³ *FB*, p. 25.

Por exemplo, em *Estudo a partir do retrato do Papa Inocêncio X*, de 1953, Deleuze observa que a parte superior do corpo do papa se coloca atrás de lâminas espessas — ganhando um aspecto de um "sudário arranhado" — e parece ser aspirada para o fundo, enquanto a parte inferior que não está sobposta à cortina parece ampliar-se. Daí o efeito de “afastamento progressivo”, como se o corpo estivesse sendo puxado pelo fundo³⁵⁴. Um outro exemplo desse procedimento pode ser observado em *Homem em azul I*, de 1954. Ao invés de serem colocadas à frente da Figura, as lâminas, nesse quadro, são postas atrás da parte superior do corpo que parece projetado para frente. Apenas o rosto desliza sob uma máscara de véu opaco. A parte inferior da Figura é suprimida como se tivesse sido sugada pelo fundo escuro.

Deleuze nota que esta fase é considerada pelo crítico David Sylvester como o momento em que Bacon introduz um tratamento “*malerisch*” nas Figuras, que até então eram trabalhadas de um modo preciso e contrapostas a um fundo liso de cores vivas³⁵⁵. Na sua produção subsequente, Bacon utiliza o “*malerisch*” em áreas bem delimitadas na Figura, mantendo certos contornos definidos e o chapado liso e vivo³⁵⁶.

Um outro procedimento, menos freqüente, mas bem mais radical, que leva a efeito a profecia de “dissipação cósmica”³⁵⁷ da Figura, está presente em alguns quadros do final dos

³⁵⁴ Idem. Ib. p. 24.

³⁵⁵ O autor refere-se a uma passagem das *Entrevistas com Francis Bacon*, onde David Sylvester distingue três fases na obra de Bacon. Esse trecho pode ser encontrado na tradução brasileira: David Sylvester, Op. Cit. p. 118. Deleuze nos lembra que a expressão “*malerisch*” corresponde ao termo cunhado por Wölfflin — e apropriado por Sylvester — para indicar um modo “pictórico”, em oposição a um modo “linear” nas artes, cf. *FB*, p. 24. Como dois conceitos que nomeiam duas maneiras diferentes de ver e expressar o mundo, o estilo pictórico na pintura distingue-se do estilo linear por certas características. As Figuras de Bacon pintadas no final dos anos quarenta e nos anos cinquenta são designadas por David Sylvester como “*malerisch*” por apresentarem características que são próprias desse estilo, como a constituição por pinceladas justapostas, que formam “manchas” e proporcionam um aspecto de “massa” para a figura e a presença de um “movimento”, inerente aos traços pictóricos, o que dá à figura uma “aparência” trêmula. Enfim, são tratamentos que privilegiam a aparência óptica da figura, pois a característica fundamental que define o pictórico na pintura diz respeito à não coincidência entre a forma geométrica ou a modelação de uma superfície — nas cores, nos claros e escuros — e a forma “plástica” do objeto que elas representam. Bem diferente é o que ocorre no estilo linear, onde há uma preponderância das “linhas contínuas” e bem definidas que limitam as “superfícies” da imagem e dão-lhe uma aparência “sólida”; além disso, é próprio do linear o fato das superfícies serem distinguidas pelo olhar segundo uma maneira “táctil”, isto é, o olhar tateia a imagem segundo uma operação semelhante à da mão que percorre um objeto, de modo que tanto os limites das formas quanto as superfícies ajustam-se e apelam para a sensação do tato. Acerca do linear e do pictórico, cf. Wölfflin, H. *Conceitos fundamentais da história da arte*, tr. br. João Azenha, São Paulo: Martins Fontes, 1996, pp. 25-72.

³⁵⁶ Para o pintor, o “*malerisch*” traz uma “atmosfera prosaica” que lhe desagrade. Ele afirma: “(...) Gostaria de que ao intimismo da imagem se contrapusesse um fundo bem sóbrio. Quero isolar a imagem, retirá-la de um interior, de um universo familiar”. David Sylvester, Op. Cit. p. 120.

³⁵⁷ *FB*, p. 24.

anos setenta e durante os anos oitenta³⁵⁸ e compõem um tipo particular de “abstração”³⁵⁹, podendo ser considerado um “quarto período” na obra de Bacon. Ali, a Figura é substituída por uma nuvem de areia, por um gramado, por poeira ou por um jato d’água. Um exemplo é o *Duna de areia*, de 1981. Nessa imagem, o pintor mistura espirros de tintas com uma densidade variável. Salientando a textura da areia, ele propicia o impacto físico diretamente no sistema nervoso. Em quadros como esse, a Figura aparece em seus “componentes da dissolução”³⁶⁰. Ela transformou-se em partículas, molecularizou-se, como se estivesse desaparecido e deixado apenas um rastro de sua existência na tela.

A dissipação da Figura é o fim do processo iniciado com a deformação, ela é o ponto para o qual a Figura se encaminha quando funde-se com a textura molecular. A cor equivale à estrutura molecular da matéria e quando a Figura se funde na grande praia colorida que a circunda, torna-se pura cor e luz. Então, o espaço do quadro torna-se um espaço colorido afectivo, espaço povoado por devires, Saara:

"(...) Il faudra aller jusque-là, afin que règne une justice qui ne sera plus que Couleur ou Lumière, un espace qui ne sera plus que Sahara. (...)”³⁶¹

Saara faz referência à imagem empregada pelo próprio pintor³⁶² e que remeteria a um espaço intensivo que carrega uma potencialidade afectiva de um tamanho que poderia ser comparável à dimensão extensiva do deserto. Da composição do devir-animal se chega a um devir-imperceptível, quando o espaço do quadro torna-se inteiramente um espaço intensivo construído com a cor.

³⁵⁸ A esse respeito, conferir por exemplo o catálogo da exposição, *Francis Bacon*, Centre Georges Pompidou. Paris: Centre Georges Pompidou, 27 juin-14 octobre 1996, pp. 204-207 e 226.

³⁵⁹ *FB*, p. 25.

³⁶⁰ *Idem. Ib.* p. 25.

³⁶¹ *Idem. Ib.* p. 25.

³⁶² Cf. David Sylvester, *Op. Cit.* p. 56.

5. Corpo sem órgãos

Quando tomamos o conceito de “corpo sem órgãos” no texto de Deleuze acerca da pintura de Bacon e o consideramos em relação com o texto que tematiza esse corpo em *Mil Platôs*, vemos como um conceito pode ser remanejado de acordo com os problemas que se colocam.

Esse corpo, revelado e concebido com Artaud, aparece em *Mil Platôs* dando continuidade ao modo como já havia sido trabalhado em *O anti-Édipo* em função da pragmática do desejo. Porém, *Mil Platôs* privilegia a abordagem do corpo sem órgãos (CsO) como “prática”, um “conjunto de práticas”, de sua construção.

Esse conceito de corpo é reativado em *Francis Bacon, Logique de la Sensation* pois representa uma possibilidade de compreender como um sistema de cores e traços, ao atingir nossos olhos, desencadeia sensações. O corpo sem órgãos é, então, pensado como a superfície sobre a qual a sensação flui, da mesma maneira como foi ligado à superfície de desenvolvimento do desejo em *O anti-Édipo* e *Mil Platôs*. Também com esse conceito, Deleuze pôde definir um caráter de “histeria” à arte pictórica em geral.

Corpo sem órgãos como prática

Artaud revela um corpo que vibra ou pulsa sob o organismo, o qual é compreendido como arranjo sistemático dos órgãos onde cada um está em seu lugar e tem um papel determinado pela atividade que o identifica. A idéia de um corpo paralelo à organização orgânica surge da noção de que o corpo não necessita de órgãos:

“(...) ‘O corpo é o corpo / está só / e não precisa de órgãos / o corpo nunca é um organismo / os organismos são os inimigos do corpo’. Tantos pregos na sua carne quanto os suplícios. (...)”³⁶³

Esse corpo que Artaud “descobre” contido no organismo, que estava lá “sem forma nem figura”, é um elemento precioso para a caracterização da pragmática do desejo em *O Anti-Édipo*. Ele é o corpo relacionado à “superfície” de registro e funcionamento de

³⁶³ L'AO, p. 16. Tradução p. 14.

“qualquer processo de produção do desejo”³⁶⁴. Sobre o corpo sem órgãos o desejo flui “em estado livre e sem cortes”³⁶⁵.

Nas seqüências de *O Anti-Édipo*, o corpo sem órgãos é pensado como “fluido amorfo, indiferenciado”, onde correm fluxos “ligados, acoplados, recortados”; caracterizado como anti-produção; relacionado ao conceito de “máquinas desejantes”; reconhecido em sua experiência extrema no corpo do esquizofrênico; identificado aos “gritos e sopros” como blocos inarticulados que irrompem das palavras reduzidas a seus valores fonéticos; abordado a partir da relação paralela que há entre a produção desejante e a “produção social”³⁶⁶.

Mil Platôs aborda o corpo sem órgãos como “campo de imanência do desejo”³⁶⁷ e enfatiza os procedimentos para construção desse campo na prática, ou as práticas para se chegar até ele. Ali, o corpo sem órgãos é definido como sendo menos uma noção ou um conceito e mais “uma prática, um conjunto de práticas”, um “exercício”, conforme indica a indagação do título do sexto platô: “28 de novembro — Como criar para si um corpo sem órgãos?”.

A data lembra o dia em que Artaud “declarou guerra aos órgãos”³⁶⁸. O corpo sem órgãos é afirmado como algo que deve ser construído e que compreende as experiências que visam desfazer o organismo, seu principal inimigo. Trata-se, em suma, de um combate aos estratos, ao que quer que funcione de maneira a estratificar, coagular, segmentar aquele corpo que é da ordem dos processos moleculares. Do problema inicial que é o de como construir esse corpo, várias outras questões se colocam e complicam o ponto de partida. São questões tais como a de se saber se um corpo sem órgãos surge sozinho ou se ele é determinado a partir do encontro com outros corpos sem órgãos, como serão produzidas as intensidades que fazem com que o corpo sem órgãos não seja vazio, se há um conjunto de

³⁶⁴ Idem. Ib. pp. 15, 17. Tradução pp. 13, 16.

³⁶⁵ Isso porque o desejo, na concepção produtivista de Deleuze, compreende um processo imanente que nada carece, que não depende da lei de falta — desclassificando as explicações que ligam o desejo à “falta” do objeto que o satisfaz — ou de um ideal transcendente como o prazer. Ele promove agenciamentos ou conexões as mais intempestivas, envolvendo o homem e a natureza, e requer a constituição de um campo que conjugue, ao lado da funcionalidade e das formas do organismo, os fluxos e cortes de fluxos que compõem a “produção desejante”.

³⁶⁶ A esse respeito conferir, por exemplo, *L’AO*, pp. 15-17, 297-298, 334-335. Tradução pp. 13-16, 260, 293-294.

³⁶⁷ *MP*, p. 191. Tradução, *vol.3*, p. 15.

³⁶⁸ Idem. Ib. p. 186. Tradução, *vol.3*, p. 10.

corpos sem órgãos e como eles se conjugam, qual é a sua relação com o plano de consistência e, ainda, como desfazer o organismo sem ceder à morte.

Como prática, ele é definido como sendo um “limite do corpo vivido”, limite que é alcançado através de procedimentos cujos efeitos não podem ser premeditados. O corpo esquizo é um corpo sem órgãos, tal como também são — embora em condições ambíguas — o corpo hipocondríaco, o masoquista, o paranóico e o drogado, os quais figuram como exemplos de procedimentos para construção de um corpo sem órgãos³⁶⁹. O que há de comum nestes exemplos é que eles recorrem a procedimentos onde o corpo licencia seus órgãos. Trata-se de não ter mais “os olhos para ver, os pulmões para respirar, a boca para engolir, a língua para falar, o cérebro para pensar, o ânus e a laringe” e sim, talvez, “caminhar com a cabeça, cantar o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre”, “não ter nervos ou estômago”, sentir-se “pura pele e osso”³⁷⁰.

Conforme definem Deleuze e Guattari, as aproximações ao corpo sem órgãos são construídas no cotidiano. Aquele que o busca lança-se numa experimentação tateante imprevisível, que pode dar certo ou fracassar, assumindo-se, assim, como um “artesão”³⁷¹ de sua própria criação. O masoquista, por exemplo, cria um “programa”³⁷² onde a submissão a sofrimentos garante a preservação do “processo contínuo do desejo positivo”, pois o prazer interrompe o processo do desejo e a constituição de seu campo de imanência. Nesse sentido, Deleuze, resguardando-se de interpretar o masoquista como aquele que procura o prazer através da dor, considera-o como a tentativa de construir um corpo “povoado por intensidades de dor, *ondas doloríferas*”³⁷³, que suspendem a constância dos órgãos. O que resta quando os órgãos são retirados é um plano como lugar onde o desejo flui sem interrupção. De forma semelhante, no amor cortês há a constituição de um plano de imanência onde o desejo é resguardado dos prazeres que poderiam interromper seu processo³⁷⁴.

³⁶⁹ Cf. Idem. Ib. p. 186. Tradução, vol.3, p. 10.

³⁷⁰ Cf. Idem. Ib. p. 187. Tradução, vol.3, p. 11.

³⁷¹ Foi assim com Artaud no combate contra o juízo de Deus e contra os órgãos, cf. Daniel Lins, *Antonin Artaud, O artesão do Corpo sem órgãos*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2ª ed., 2000, pp. 51.

³⁷² MP, p. 192. Tradução, vol.3, p. 16.

³⁷³ Idem. Ib. p. 188. Tradução, vol.3, p. 12.

³⁷⁴ Cf. Idem. Ib. pp. 193-194. Tradução, vol.3, pp. 17-18.

O corpo masoquista e o amor cortês exemplificam situações de constituição de um lugar de intensidades e fluxos livres, o corpo sem órgãos. A essência do corpo sem órgãos é isto que circula nele: intensidades,

“Um corpo sem órgãos é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente intensidades passam e circulam. (...) 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 tal grau — grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, (...)”³⁷⁵

Mais do que aos órgãos, o corpo sem órgãos opõe-se ao organismo, “organização dos órgãos”³⁷⁶, que é considerado em *Mil Platôs* como um modo de estratificar o corpo sem órgãos ou um dos “estratos” de organização que aprisionam o homem:

“(...) um estrato sobre o CsO, quer dizer um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil. (...)”³⁷⁷

Deleuze e Guattari falam da organização orgânica como uma “estratégia de poder” diante de um corpo que se constitui como matéria aformal e intensiva, onde correm partículas a-significantes e intensidades puras. O corpo sem órgãos é identificado a um platô como região de “intensidade contínua sem qualquer interrupção”³⁷⁸.

Mil Platôs coloca também o problema da relação do corpo sem órgãos com o plano de consistência. Esse corpo, que permanece adjacente ao organismo, caracteriza-se por distribuir-se “segundo movimentos de multidões” e “sob a forma de multiplicidades moleculares”³⁷⁹ das linhas que ele conjuga. Nesse sentido, ele é definido como pertencente ao plano de consistência ao operar consistências variáveis que fazem os órgãos virarem “intensidades produzidas, fluxos, limiares, gradientes” e as formas “tornarem-se contingentes”. Assim, o corpo sem órgãos não implica simplesmente na suspensão dos

³⁷⁵ Idem. Ib. p. 189. Tradução, vol.3, p. 13.

³⁷⁶ “Seus inimigos não são os órgãos. O inimigo é o organismo”, *MP*, p. 196. Tradução, vol.3, p. 21.

³⁷⁷ *MP*, p. 197. Tradução, vol.3, p. 21.

³⁷⁸ Idem. Ib. p. 196. Tradução, vol.3, p. 20.

³⁷⁹ Idem. Ib. pp. 42-42. Tradução, vol.1, pp. 43-44.

órgãos, mas em órgãos que entram momentaneamente em zonas indistintas e suspendem a funcionalidade orgânica. O “ovo”³⁸⁰ representa justamente um corpo constituído dessa maneira, corpo não diferenciado e intensivo.

No que diz respeito ao plano de consistência, o organismo representa uma forma de estratificação³⁸¹, e a questão de como criar para si um corpo sem órgãos torna-se, então, o projeto das estratégias de como “desfazer o organismo”³⁸² e liberar o corpo. O corpo sem órgãos assume-se como uma prática de “desestratificar” e abrir o organismo. Porém, isso requer cuidados e uma certa “prudência”, pois a experiência de desfazer o organismo comporta sempre um perigo de morte. A vida corre risco nesse corpo que “não é suporte nem prolongamento do organismo e pode até mesmo voltar-se contra a forma-organismo”³⁸³.

Deleuze e Guattari tomam essa preocupação de como criar para si um corpo sem órgãos sem fracassar no projeto ou ceder ao “limite mortal” pelo exagero da subversão à organização dos órgãos. Sua argumentação passa pela questão de que se deve saber buscar as linhas de fuga possíveis num determinado estrato, tornando-o uma “terra” propícia para “passagens e distribuição de intensidades”, e, principalmente, pela estratégia de saber vivenciá-las dosando com cautela as conjunções de fluxos (o que corresponde à prudência no experimentar)³⁸⁴.

O corpo sem órgãos na imagem

Na apreciação das pinturas de Francis Bacon, o conceito de corpo sem órgãos é resgatado no contexto do problema do desenvolvimento da sensação, na imagem pictórica e no corpo do espectador. Diante de uma pintura que desfaz o caráter orgânico do corpo, o

³⁸⁰ Idem. Ib. p. 202. Tradução, *vol.3*, p. 27.

³⁸¹ O organismo, porém, é apenas um dentre os principais estratos que restringem as conexões de multiplicidades, separando-nos do plano de consistência. Além dele, há dois outros igualmente potentes: a significação ou interpretação e a subjetivação ou sujeição. Sujeito, significação e organismo, correspondem às taxinomias despóticas. A esse respeito, cf. *MP*, pp. 167-168, 197-198. Tradução, *vol.2*, pp. 90-91, *vol.3*, p. 22.

³⁸² Cf. *MP*, p. 198. Tradução, *vol.3*, p. 22.

³⁸³ No corpo sem órgãos está presente esta ambivalência: ser condição do desejo e envolver, ao mesmo tempo, a possibilidade de morte. Sobre o problema do “limite mortal” no corpo sem órgãos, cf. Orlandi L.B.L. “Pulsão e campo problemático”, *As Pulsões*. A.Hyppólito de Moura (org.), São Paulo: Editora Escuta e Educ, 1995, pp. 187-193.

organismo é pouco para dar conta da natureza intensiva da sensação e do seu modo de desenvolvimento no corpo. O corpo sem órgãos mostra-se como superfície para a transmissão da sensação e permite relacionar a própria pintura a uma realidade histórica do corpo.

Ao analisar a sensação, Deleuze supõe a noção fenomenológica de que a sensação perpassa domínios sensíveis interligando-os. Mas o filósofo se distancia da perspectiva fenomenológica no momento em que ela se contenta em explicar a unidade rítmica dos sentidos apenas no corpo vivido. Parece-lhe, antes, que apenas o corpo vivido é “insuficiente” para pensar a potência de unidade dos sentidos, unidade que só pode ser encontrada além do organismo:

“(…) L’unité du rythme, en effect, nous ne pouvons la chercher que là où le rythme lui-même plonge dans le chaos, dans la nuit, et où les différences de niveau sont perpétuellement brassées avec violence.”³⁸⁵

Como noite e caos, o corpo, na unidade rítmica dos sentidos, não é o organismo com suas funções que fixam ordenadamente as ligações entre níveis, domínios e ordens. A unidade dos sentidos ocorre na ultrapassagem do organismo. Então, a idéia de corpo sem órgãos de Artaud, como corpo que está “além do organismo e ainda no limite do corpo vivido”, vem para responder ao ponto onde a hipótese fenomenológica parece insuficiente.

O corpo sem órgãos “não precisa dos órgãos e nunca é um organismo”, ele é um corpo “intenso e intensivo”, “percorrido por ondas que lhe traçam níveis ou limites segundo variações de suas amplitudes”, de tal modo que ele possui somente limites ou níveis. É o “corpo vivo e não orgânico”³⁸⁶. A idéia de corpo sem órgãos, na medida em que implica uma molecularidade para além dos sentidos, permite levar o corpo a uma síntese que a noção fenomenológica de corpo vivido não consegue tematizar. Podemos, então, dizer que a síntese dos sentidos é radicalizada pela idéia de corpo sem órgãos.

A sensação, na pintura de Bacon, também pôde ser pensada com auxílio de Artaud:

³⁸⁴ Cf. *MP*, pp. 198-202. Tradução, *vol.3*, pp. 23-27.

³⁸⁵ *FB*, p. 33.

³⁸⁶ *Idem*. *Ib.* p. 33.

"(...) la sensation, quand elle atteint le corps à travers l'organisme, prend-elle une allure excessive et spasmodique, elle rompt les bornes de l'activité organique. En pleine chair, elle est directement portée sur l'onde nerveuse ou l'émotion vitale. (...)"³⁸⁷

Como tal, a sensação pressupõe o corpo além do organismo, o corpo sem órgãos, como a superfície adequada ao seu desenvolvimento. Assim, se por um lado em *O Anti-Édipo* e *Mil Platôs* a descoberta de Artaud possibilita explicar a pragmática da produção desejante, por outro lado, em *Francis Bacon, Logique de la Sensation*, ela permite pensar o modo como a sensação se desenvolve rompendo o organismo e implicando diferenças e passagens de níveis que a unidade fenomenológica não dá conta. O corpo sem órgãos constitui a superfície sobre a qual a sensação flui da mesma forma que o desejo.

Como afirma Deleuze, "Bacon reencontra Artaud em muitos pontos". As Figuras que Bacon pinta não reportam a uma imagem humana como organismo, mas, ao contrário, o organismo é desfeito por forças que o golpeiam, deformam e refazem o corpo intensivo:

"(...) défaire l'organisme au profit du corps, le visage au profit de la tête (...) Bacon n'a pas cessé de peindre des corps sans organes, le fait intensif du corps. Les parties nettoyées ou brossées, chez Bacon, sont des parties d'organisme neutralisées, tendues à l'existence de zones ou de niveaux: le visage humain n'a pas encore trouvé sa face..."³⁸⁸

As Figuras correspondem, precisamente, a um corpo sem órgãos liberado pelo diagrama. As partes limpas e escovadas que correspondem ao diagrama sinalizam as áreas de atuação de forças³⁸⁹ que deformam as formas, quebram a unidade orgânica e destituem, assim, o corpo de seu caráter de organismo. Dessa forma, através do diagrama, as Figuras de Bacon conseguem escapar da representação orgânica. Dessa perspectiva, os traços que compõem a Figura são aproximados à linha gótica e setentrional definida por Worringer³⁹⁰, enquanto uma linha que não constitui uma "forma de expressão estável e simétrica", mas

³⁸⁷ Idem. Ib. p. 33.

³⁸⁸ Idem. Ib. p. 33.

³⁸⁹ Falamos sobre a participação das forças na constituição do corpo sem órgãos nas pp. 123-124.

³⁹⁰ Cf. *FB*, p. 34. Worringer reconhece na ornamentação gótica uma "amalgama impura de uma requisição da nossa empatia, ao ritmo orgânico, para um movimento abstrato que lhe é estranho", de forma que "a linha foi quebrada, parada no seu movimento natural, retida à força no seu curso normal, desviada por novas complicações de expressão, de tal forma que, reforçada por todos esses obstáculos, mostra toda a sua força expressiva; finalmente, privada de qualquer possibilidade de apaziguamento natural, morre em convulsão desordenada, pára insatisfeita no vazio ou perde-se sem razão em si própria". Worringer, *A Arte Gótica*, Lisboa: Edições 70, p. 47.

carrega uma “potência de repetição” ilimitada. A sua repetição cria um “movimento livre” que ultrapassa as medidas orgânicas e corre o risco de se tornar mecânico. O movimento adquire um caráter de “multiplicação” — uma “mobilidade sempre crescente”, “sem orientação fixa”³⁹¹ ou centralidade. Os traços da Figura que a animam com um movimento violento têm essa mesma potencialidade não orgânica que expressa a linha gótica.

Como uma realidade da imagem, Deleuze descreve o que se passa no corpo sem órgãos. Ele o caracteriza segundo uma série. No primeiro momento, uma onda de “amplitude variável” percorre o corpo e traça nele “zonas e níveis” de acordo com as variações de sua amplitude. Num dado nível, essa onda encontra uma força vinda do exterior e do encontro surge a sensação. Este é o momento em que um órgão se determina no encontro entre força e onda. Entretanto, esse órgão é apenas provisório, ele dura enquanto durar a passagem da onda ou a ação da força no corpo e tende a “se deslocar para se colocar em outro lugar”³⁹², como acontece nas experiências do corpo drogado descritas por W. Burroughs³⁹³.

O que falta ao corpo sem órgãos não são exatamente os órgãos mas, sim, o organismo. O órgão está presente nesse corpo, só que como órgão “indeterminado” e “polivalente”, que pode assumir funções distintas. Por exemplo, “um mesmo orifício pode servir para alimentação e defecação”³⁹⁴. Porém, qualquer que seja seu papel, o órgão está condicionado à onda e à ação da força, ou seja, se a força mudar ou se houver passagem de um nível para outro, o órgão deixa de ser o que era. Desse modo, o corpo sem órgãos pode ser definido “presença temporária e provisória de órgãos determinados”³⁹⁵. Sua série completa é: “sem órgãos — de órgão indeterminado polivalente — para órgãos temporários e transitórios”³⁹⁶.

Para Deleuze, essa série corresponde à “realidade histórica do corpo”, sendo possível estabelecer uma relação entre as características que animam a série dos corpos de

³⁹¹ Das características da linha, conferir W. Worringer, Op. Cit. Lisboa: Edições 70, pp. 53-54.

³⁹² *FB*, p. 34.

³⁹³ “Les organes perdent toute constance, qu’il s’agisse de leur emplacement ou de leur fonction... des organes sexuels apparaissent un peu partout... des anus jaillissent, s’ouvrent pour déféquer puis se referment... l’organisme tout entier change de texture et de couleur, variations allotropiques réglées au dixième de seconde (...)” Burroughs, *Le festin nu*, éd. Gallimard, p. 21. *FB*, p. 34.

³⁹⁴ *FB*, p. 35.

³⁹⁵ Idem. Ib. p. 35.

³⁹⁶ Idem. Ib. p. 35.

Bacon e as manifestações físicas da histeria tal como é descrito o seu quadro no século XIX, pela psiquiatria etc. Em comum, o corpo histérico e a Figura experimentam fenômenos físicos de “contrações e paralisias, hiperestesias e anestésias”, “precipitações e antecipações, retardo”, que decorrem da passagem e da oscilação da onda nervosa que, sob a ação de forças, cria zonas onde a sensação investe e se retira. O histérico sente estas ações, sente seu corpo sob o órgão, o órgão transiente sob o órgão fixo, ao ponto de sentir-se no interior do próprio corpo: “não é mais minha cabeça, mas eu me sinto em uma cabeça”³⁹⁷. Todos esses fenômenos se passam com as Figuras de Bacon.

A realidade histérica da imagem é a sua insistência sobre os nervos, podendo ser traduzida pela idéia de “presença” definida por Leiris: a “presença” é “a primeira palavra que vem diante de um quadro de Bacon”³⁹⁸. De certa forma, o histérico é “aquele que impõe sua presença, aquele para quem as coisas e os seres estão presentes e que dá a todas as coisas e comunica a todos os seres este excesso de presença” ou a “insistência” de coisas. Presença ou insistência, por exemplo,

“(…) du sourire au-delà du visage et sous le visage. Insistance d’un cri qui subsiste à la bouche, insistance d’un corps qui subsiste à l’organisme, insistance des organes transitoires qui subsistent aux organes qualifiés. Et l’identité d’un déjà-là et d’un toujours en retard, dans la présence excessive. Partout une présence agit directement sur le système nerveux, et rend impossible la mise en place ou à distance d’une représentation. (...)”³⁹⁹

A presença evoca o caráter da afetação direta do sistema nervoso quando nenhuma distância se coloca entre espectador e obra, entre o sentinte e o sentido. A pintura propõe liberar a presença sobre e além da representação — que envolve o intermédio do cérebro e supõe uma distância — e compõe-se como um sistema de cores que é “um sistema de ação direta sobre o sistema nervoso”⁴⁰⁰. Mas, neste momento, Deleuze já fala de uma relação especial entre histeria e a pintura em geral, não apenas a obra de Bacon: a pintura é histeria ou “converte a histeria” porque “faz ver a presença, diretamente”⁴⁰¹. Nesta sequência, o que

³⁹⁷ Idem. Ib. p. 35.

³⁹⁸ Idem. Ib. p. 36, trata-se do texto de Leiris *Au verso des images*, éd. Fata Morgana.

³⁹⁹ Idem. Ib. p. 36.

⁴⁰⁰ Idem. Ib. p. 37.

⁴⁰¹ Idem. Ib. p. 37.

está em questão é a definição da pintura no que diz respeito à sua ligação com a materialidade dos corpos (o sistema de linhas-cores e o olho).

Deleuze afirma que, na pintura, o sistema de cores e linhas da imagem libera a presença⁴⁰² e investe no olho que deixa de ser um órgão fixo determinado pertencente ao organismo e se torna, virtualmente, um órgão indeterminado e polivalente, em contato com o corpo sem órgãos da imagem. Assim, de um lado, a imagem se torna pura presença, de outro lado, o olho é liberado de seu pertença ao organismo e se torna “órgão destinado à presença”. Nisso consiste uma definição da pintura:

“(...) C’est la double définition de la peinture: subjectivement elle investit notre oeil, qui cesse d’être organique pour devenir organe polyvalent et transitoire; objectivement, elle dresse devant nous la réalité d’un corps, lignes et couleurs libérées de la représentation organique. Et l’un se fait par l’autre: la pure présence du corps sera visible, en même temps que l’oeil sera l’organe destiné de cette présence.”⁴⁰³

Entendemos a partir disso que o espectador é levado a liberar, como extensão da Figura, um corpo sem órgãos sob seu organismo, pois é precisamente nesse contato que ele recebe, por extensão, as intensidades, fluxos e forças que afetam a Figura. Através do olho órgão polivalente para o corpo visual, o espectador tem acesso às sensações diretamente sobre seu sistema nevoso.

Nesse sentido, a sensação pictural opera uma dupla captura quando cria um corpo sem órgãos entre o espectador e a imagem; e a construção desse corpo sem órgãos na pintura e no espectador que entra em contato com ela, no momento mesmo desse contato, é condição para que se efetive a sensação pictural. O devir sensível é inseparável da constituição desse corpo, não somente porque apenas o corpo sem órgãos é sensível às intensidades, mas também porque é ele que permite a transmissão dos fluxos e das forças presentes na obra de arte a quem entra em contato com ela. Sendo assim, podemos dizer que o pintor convida seu espectador a fabricar um corpo sem órgãos junto à pintura, sem o qual ele não consegue ter acesso às sensações que lhes são trazidas no quadro.

⁴⁰² A pintura o faz quer seja “conservando as coordenadas figurativas da representação clássica e fazendo passar sob elas as presenças liberadas e os corpos desorganizados” (a “via da arte clássica”), quer seja “voltando-se para a forma abstrata que inventa uma celebridade propriamente pictural”; *FB*, p. 37.

⁴⁰³ *FB*, p. 37.

6. Forças

A compreensão conceitual que Deleuze faz das pinturas de Bacon encontra na idéia de força um elemento essencial, que entra na definição de uma singularidade dessa pintura: uma pintura de forças em detrimento das formas.

Pintar as forças tal como elas subjagam as formas é o objetivo de Bacon, e, através dessa transmissão direta das forças, o pintor proporciona a presença, a sensação, sobre a representação. O espectador, em contato com a Figura que se apresenta como um corpo sem órgãos percorrido por intensidades e forças, é levado a construir junto com ela o seu próprio corpo sem órgãos, por meio do qual ele terá acesso aos fluxos intensivos e às forças ali presentes e liberadas. Dessa maneira se dá a comunicação da sensação crua que o artista quer transmitir.

No problema de transmissão das forças, Deleuze entende o aspecto da deformação na pintura de Bacon. A deformação das Figuras passa a ter um sentido específico, relacionado às forças de deformação, não correspondendo à uma modificação plástica ou expressiva da forma.

A noção de força em sua relação com as artes também se apresenta em outras seqüências discursivas, dentre as quais tomamos para comparar passagens de *Mil Platôs* e *O que é a filosofia?*. No primeiro livro, ela é considerada como elemento que compõe o ritornelo e participa dos agenciamentos de territorialização e desterritorialização que envolvem os materiais nas artes em geral, segundo a definição de que a arte não é representação ou imitação. No segundo, a força está envolvida na questão do desenvolvimento do devir sensível considerando os meios materiais das artes. Ela é definida como os perceptos que participam da composição da sensação, correlata ao devir que é definido como afecto.

As forças reveladas nas artes

Em *O que é a filosofia?*, a noção de força está vinculada ao composto de sensação, sendo considerada como dimensão que impulsiona o devir sensível, o percepto propriamente, como aponta a indagação:

“(…) Não é esta a definição do percepto em pessoa: tornar sensível as forças insensíveis que povoam o mundo, e que nos afetam, nos fazem devir? (...)”⁴⁰⁴

Da mesma maneira como o devir está ligado ao afecto, a força está ligada ao percepto. O papel da força na motivação do devir surge na seqüência em que Deleuze e Guattari se contrapõem a uma noção fenomenológica que dá primazia à carne para a constituição da sensação. Ali, eles desenvolvem essa questão lançando mão de outros termos, a “casa”, que junto com a carne constitui o composto material de que é feita uma obra, e o “cosmo”, campo que circunda a casa e que carrega as forças. Como elementos virtualmente presentes no composto material, as forças são responsáveis por levá-lo para além de suas determinações.

Para os autores, se a carne “participa na revelação”⁴⁰⁵ da sensação é somente como um dos elementos que entram na sua constituição. Sozinha, a carne é insuficiente, pois é “tenra”⁴⁰⁶ demais e há necessidade de outros elementos para sustentá-la ou ordená-la. Por exemplo, na pintura, a carne é a cor, mas mesmo que a cor em si mesma já comporte uma sensação, é preciso algo que interfira na cor para que se constitua um composto de sensação durável. A casa, que constitui a “armadura” ou “planos”⁴⁰⁷, dá sustentação à carne. Ela pode ser entendida como a extensão propriamente dita, que possibilita à sensação “manter-se sozinha em *molduras* autônomas”. Na pintura, a casa equivaleria aos planos coloridos, como “extensões coloridas”⁴⁰⁸ diversamente orientadas que proporcionam a profundidade. Ela marca já a organização da matéria, um composto material.

O terceiro elemento que entra na constituição do bloco de sensação é o cosmo. Se a carne é o “habitante”⁴⁰⁹ da casa, ambos habitam um cosmo, um “universo” para o qual a casa se abre. Seu papel é ser “portador de forças apenas vislumbradas”⁴¹⁰, que agem sobre a casa e seu habitante e concorrem para a constituição do devir.

⁴⁰⁴ *QPh?*, p. 172. Tradução, p. 235.

⁴⁰⁵ Idem. Ib. p. 169. Tradução, p. 231.

⁴⁰⁶ Idem. Ib. p. 169. Tradução, p. 232.

⁴⁰⁷ Idem. Ib. p. 169. Tradução, p. 232.

⁴⁰⁸ Idem. Ib. pp. 170. Tradução, pp. 232-233.

⁴⁰⁹ Idem. Ib. p. 170. Tradução, p. 233.

⁴¹⁰ Idem. Ib. p. 172. Tradução, p. 235.

O cosmo, na pintura, corresponde ao fundo da tela, como o “último grande plano”, quer seja um “vazio colorido ou infinito monocromático”⁴¹¹:

“(…) A casa de Monet se vê sempre aspirada pelas forças vegetais de um jardim incontrolável, cosmo de rosas. (...) A porta-janela, como em Matisse, só se abre sobre um fundo negro. (...) Em Van Gogh, em Gauguin, em Bacon hoje, vemos surgir a imediata tensão da carne e do fundo, dos derrames, de tons justapostos e da praia infinita de uma pura cor homogênea, viva e saturada. (...)”⁴¹²

Esse fundo arrasta o composto material para além das suas determinações, ele faz a passagem do “finito para o infinito”, do “território à desterritorialização”⁴¹³. Assim, por exemplo, o fundo da tela carrega a cor amarela do girassol para um amarelo que não remete mais ao amarelo da flor, mas faz-nos mergulhar numa sensação de girassol.

Sejam quais forem as forças que o fundo comunica, “de gravitação, de peso, de rotação, de turbilhão, de explosão, de expansão, de germinação, força do tempo”⁴¹⁴, entre outras, todas elas naturalmente não visíveis, audíveis ou palpáveis, é a casa que as torna sensíveis.

O modo como a casa nos deixa ver ou “filtra”⁴¹⁵ as “forças cósmicas” é através dos seus efeitos: as zonas de indiscernibilidade. As forças recriam na matéria zonas de indiscernibilidade ou indiferença, revelando-se como perceptos dos quais decorrerão os afectos correspondentes:

“(…) Há plena complementariedade, enlace de forças como perceptos e de devires como afectos (...) Às forças cósmicas ou cosmogenéticas correspondem devires-animais, vegetais, moleculares: até que o corpo desapareça no fundo ou entre no muro, ou inversamente, que o fundo se contorça e turbilhone na zona de indiscernibilidade do corpo. (...)”⁴¹⁶

⁴¹¹ Idem. Ib. p. 171. Tradução, p. 234.

⁴¹² Idem. Ib. pp. 171. Tradução, pp. 233-234.

⁴¹³ Idem. Ib. pp. 171. Tradução, pp. 233-234.

⁴¹⁴ Num exemplo de como o fundo da pintura abstrata expõem forças: “(...) É o que fazia de início a pintura abstrata: convocar as forças, povoar o fundo com as forças que ele abriga, fazer ver nelas mesmas as forças invisíveis, traçar figuras de aparência geométrica, mas que não seriam mais do que forças, forças de gravitação, de peso, de rotação, de turbilhão, de explosão, de expansão, de germinação, força do tempo (como se pode dizer, da música, que ela faz ouvir a força sonora do tempo, por exemplo com Messiaen, ou da literatura, com Proust, que faz ler e conceber a força ilegível do tempo).(...)”. *QPh?*, 172. Tradução, p. 235.

⁴¹⁵ *QPh?*, p. 171. Tradução, p. 234.

⁴¹⁶ Idem. Ib. p. 173. Tradução, p. 236.

Nesse contexto, os autores fazem uma referência ao pintor Francis Bacon:

“(...) são as forças cósmicas que provocam elas mesmas as zonas de indiscernibilidade nos tons justapostos de um rosto, esbofeteando-o, arranhando-o, fundindo-o em todos os sentidos, e são estas zonas de indiscernibilidade que revelam as forças escondidas no fundo (Bacon)”⁴¹⁷

O mesmo paralelo que há entre devires e afectos, os autores fazem entre forças e perceptos. As forças estão relacionadas aos perceptos que se tornam sensíveis no composto material, nos afetam. Por este confronto, não apenas o composto material é levado como também nós somos carregados na linha de fuga de um devir.

Contrapondo-se à noção fenomenológica, Deleuze e Guattari afirmam que a sensação apenas se constitui na relação entre carne, casa e cosmo, e ultrapassa os limites do corpo como fundador da relação entre o homem e o mundo:

“(...) Numa palavra, o ser de sensação não é a carne, mas o composto das forças não humanas do cosmo, dos devires não humanos do homem, e da casa ambígua que os troca e as ajusta, os faz turbilhonar como os ventos. A carne é somente o revelador que desaparece no que revela: o composto de sensação. (...)”⁴¹⁸

Como a sensação é desencadeada por forças, consequentemente o objetivo principal das artes é proporcionar, ou tornar sensível, as forças presentes no mundo, como nos diz Deleuze a respeito da arte pictórica:

“(...) O eterno objeto da pintura: pintar as forças (...)”⁴¹⁹

Em *Mil Platôs*, encontramos a noção de força quando Deleuze e Guattari falam das artes, em especial da música. No platô “1837- Acerca do ritornelo”, por exemplo, ela aparece como elemento que participa da formação do ritornelo, quando o problema em questão é o dos agenciamentos que caracterizam o ritornelo como a aventura da música. Ali, a força é considerada, em primeiro lugar, quanto ao seu papel na organização da

⁴¹⁷ Idem. Ib. p. 173. Tradução, p. 236.

⁴¹⁸ Idem. Ib. p. 173. Tradução, p. 236.

matéria e da forma, que têm por objetivo expressá-la, e em segundo lugar, no lugar privilegiado que ocupa na arte moderna, que trouxe à tona uma relação direta entre matéria e força — em que a matéria se sujeita totalmente às forças.

O ritornelo é considerado como o conteúdo a ser desterritorializado pela música, a matéria que marca um território mas que, ao mesmo tempo, traça suas linhas de fuga. Em sua criação, ele traz consigo marcas territoriais que remetem às suas condições de criação e aos que o criaram, conferindo-lhe uma territorialidade sob a forma de referências territoriais, dados representativos e subjetivos. A música o arrancará dessas determinações. O ritornelo está para a música como o sistema rosto-paisagem está para a pintura, ambos são conteúdos a serem desterritorializados. Ao analisar como o ritornelo é constituído pelas operações de territorialização e desterritorialização, a força aparece como aquilo que influencia estas operações, como aquilo que participa na determinação dos agenciamentos que lhes são próprios.

Para descrever a formação do ritornelo⁴²⁰, são consideradas uma tríade de forças em jogo nos movimentos que fazem dele um ser de sensação: as “forças do caos”, as “forças da terra” e as “forças do cosmo”. Um ritornelo, como também uma canção, é antes de qualquer coisa uma forma de proteção contra as forças ameaçadoras do caos que pode nos destruir. Uma criança canta no escuro na tentativa de estabelecer um centro “estabilizador” e “calmante” diante daquilo que lhe ameaça. A canção, como uma forma de saltar do caos, representa um “ponto” ou um “centro” fixados nele para ordenar ou organizá-lo. Este centro faz a filtragem e a seleção das forças caóticas nocivas, tornando o caos habitável. No centro, ou na “casa” erguida, as forças do caos são codificadas e recolhidas em um agenciamento, que já representa o arregimentar de forças “anti-caos” ou “germinativas”. Tais forças, “forças interiores da criação”, são elas próprias forças da terra, ou terrestres, que dão ao ritornelo um caráter territorial.⁴²¹

O ritornelo é sempre criado com um conjunto de traços que têm um papel territorial, isto é, que delimitam um território. Seja o canto de um pássaro — quando através do canto, ele fixa uma área de seu domínio —, seja um *lied* — desde sua primeira manifestação como

⁴¹⁹ Idem. Ib. p. 172. Tradução, p. 235.

⁴²⁰ Não temos a intenção de explorar a complexidade desse conceito, definido em relação à tensão do território com a Terra etc.

⁴²¹ Cf. *MP*, p. 382. Tradução, vol. 4, p. 116.

cantiga na língua alemã até sua apropriação pela música sinfônica e pela ópera —, ou mesmo um “nomo” melódico, ele sempre carrega um conteúdo territorial e pode ser visto como uma marca que caracteriza um modo particular de lidar com as forças do caos. O território é o “primeiro agenciamento”, pois tudo começa com a construção de uma casa que nos proteja da ameaça do caos. Por conseguinte, a natureza do agenciamento num ritornelo é propriamente territorial, onde das forças do caos se passa às forças da terra.⁴²²

Se no agenciamento territorial as funções encontram-se territorializadas — por exemplo, a cantiga de profissão territorializa os ofícios e os trabalhos —, ele não pára de formar novos agenciamentos por influência de forças de desterritorialização da terra, que trabalham no próprio território. Deste modo, do território se passa a agenciamentos de corte ou de sexualidade, de grupo e de sociedade⁴²³, que ocorrem a partir de um componente de “passagem” ou de “alternância” que se instala no agenciamento territorial e promove sua abertura. Mas as funções e as forças territorializadas podem ganhar uma autonomia que as faz precipitar ou compor outros agenciamentos desterritorializados. No limite, a fuga do território se dá para o cosmo, quando o território se liga a um centro que está situado fora dele. Em outras palavras, a casa se abre do lado onde se acumulam as antigas forças do caos para uma outra região, criada pelo centro. Trata-se do cosmo, ele mesmo “desterritorializado ou desterritorializante”, cujas forças “reencontradas” ou “liberadas” levam o ritornelo às vias de desterritorialização ou à extrapolação do seu caráter territorial. O ritornelo abandona o território para se tornar cósmico: “quando o Nomo religioso desabrocha e se dissolve num Cosmo panteísta molecular; quando o canto dos pássaros dá lugar às combinações da água, do vento, das nuvens e das brumas”⁴²⁴. As forças cósmicas promovem a abertura da casa, que é entendida como “escapada”, ou “fuga”, do centro para o cosmo⁴²⁵. Liberar o ritornelo de seu caráter territorial, ou seja, colocá-lo “a germinar, a produzir”⁴²⁶, coisa própria de sua natureza, constitui a aventura da música.

Ora se vai do caos a um centro fixo, ora se foge deste para o cosmo⁴²⁷, como momentos que ocorrem simultaneamente⁴²⁸ marcando os agenciamentos que compõem o

⁴²² Cf. Idem. Ib. pp. 386-397. Tradução, vol. 4, pp. 120-132.

⁴²³ Cf. Idem. Ib. pp. 397-400. Tradução, vol. 4, pp. 132-135.

⁴²⁴ Idem. Ib. p. 403. Tradução, vol. 4, p. 138.

⁴²⁵ Idem. Ib. pp. 382-383. Tradução, vol. 4, pp. 116-117.

⁴²⁶ Idem. Ib. p. 402. Tradução, vol. 4, p. 137.

⁴²⁷ Um exemplo citado na pintura, onde os autores vêem claramente que estes movimentos estão em jogo, é o

ritornelo e que são sempre determinados por forças que passam do caos às da terra e às cósmicas:

“(…) Ora se vai do caos a um limiar de agenciamento territorial: componentes direcionais, infra-agenciamento. Ora se organiza o agenciamento: componentes dimensionais, intra-agenciamento. Ora se sai do agenciamento territorial, em direção a outros agenciamentos, ou ainda a outro lugar: inter-agenciamento, componentes de passagem ou até de fuga. E os três juntos. Forças do caos, forças terrestres, forças cósmicas: tudo isso se afronta e concorre no ritornelo.”⁴²⁹

Com a modernidade, um outro problema se coloca, não só na música mas também nas artes plásticas. Trata-se da captura direta das forças do cosmo e de como isso interfere na disposição da matéria que as carregam. É diante desse problema que Deleuze e Guattari distinguem três momentos na história da arte como diferentes possibilidades de elaboração e organização da “forma-substância” para reunir as forças.

O primeiro é chamado de “classicismo”, que marca o momento em que as forças do caos determinam a relação entre a forma e a matéria não formada. O artista é tido como um demiurgo enfrentando o caos, cuja tarefa é organizar uma “matéria bruta indomada”, impondo-lhe formas para elaborar substâncias e códigos. É uma arte em que domina a “forma-matéria” na revelação das forças⁴³⁰. O segundo momento, o “romantismo”, explora as forças da terra, levando forma e matéria a uma nova relação. O artista explora os agenciamentos territoriais, encontra os fundamentos e as fundações, em vez do caos, defrontando-os com o povo. A forma é levada a um “desenvolvimento contínuo”, reunindo as forças da terra em vez de querer dominá-las — como procedia o classicismo. A matéria é

“ponto cinza” definido por Paul Klee — “o mais músico dos pintores”, segundo Mireille Buydens, *Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: J.Vrin, 1990, p. 143. O ponto cinza é encontrado por Klee como forma visível para o ponto não dimensional — no sentido de que está entre dimensões — que simboliza o caos “localizado”, nas palavras do pintor, como a “antítese da ordem” e o “centro de onde a ordem do universo irá brotar e irradiar em todas as dimensões” (P. Klee, *Théorie de l'Art Moderne*, Denoël/Gonthier, p. 56). Deleuze descreve o ponto cinza como o caos não dimensional, que “salta por cima de si mesmo e irradia um espaço dimensional, com suas camadas horizontais, seus cortes verticais, suas linhas costumeiras não escritas, toda uma força interior terrestre”, quando, representando daí a “morada ou o em-casa”, o ponto “atira e sai de si mesmo, sob a ação de forças centrífugas errantes que se desenrolam até a esfera do cosmo (...)”. *MP*, p. 383. Tradução, *vol.4*, p. 117.

⁴²⁸ Não se trata, porém, de “movimentos sucessivos numa evolução”, cf. *MP*, p. 383. Tradução, *vol.4*, p. 117. As passagens entre os agenciamentos não se dão sequencialmente uma após a outra, cf. *MP*, p. 402. Tradução, *vol.4*, p. 137.

⁴²⁹ *MP*, p. 384. Tradução, *vol. 4*, p. 118.

tratada segundo uma “variação contínua” e não mais como um caos a ser organizado. Forma e matéria agenciam-se em cada obra para revelar a continuidade das forças presentes no mundo⁴³¹.

A arte moderna compreende o terceiro momento, que corresponde à “idade do cósmico”, pois privilegia, conforme a expressão de Klee, a “abertura ao cosmo para captar suas forças numa obra”⁴³². Há a elaboração de um novo material: uma “matéria molecularizada”, “matéria que não encontra na forma seu princípio de inteligibilidade correspondente”⁴³³.

O que marca a especificidade da arte moderna é o grau de molecularização que o material alcançou, tornando-se uma matéria desterritorializada. Assim ele se torna um “material de captura” que exprime diretamente as forças de um cosmo “energético, informal e imaterial”⁴³⁴. A forma encontra-se submetida às forças e é organizada, em cada obra, de forma contingente. Nesse sentido, a modernidade representa uma ruptura no modo de considerar a forma e a matéria, pois o privilégio está na apresentação das forças. Tal é a característica da “virada pós-romântica”:

“(…) o essencial não está nas formas e nas matérias, nem nos temas, mas nas forças, nas densidades, nas intensidades. A própria terra oscila, e tende a valer como puro material de uma força gravífica ou de gravidade. Talvez será preciso esperar Cézanne para que as rochas não existam mais senão através das forças de dobramento que elas captam, as paisagens através das forças magnéticas e térmicas, as maçãs através das forças de germinação: forças não visuais e, no entanto, tornadas visíveis. (...)”⁴³⁵

Na pintura, o material visual torna-se capaz de captar as forças não visíveis ou, segundo o pintor Millet, “o que conta na pintura não é aquilo que o camponês carrega, objeto sagrado ou saco de batatas, mas o peso exato daquilo que ele carrega”. Na música, o ritornelo que caminha para a molecularidade é a matéria sonora para capturar as forças não

⁴³⁰ Idem. Ib. pp. 416-417. Tradução, vol. 4, pp. 152-153.

⁴³¹ Idem. Ib. pp. 417-422. Tradução, vol. 4, pp. 153-158.

⁴³² Idem. Ib. p. 416. Tradução, vol. 4, p. 152.

⁴³³ Idem. Ib. p. 422. Tradução, vol. 4, p. 158.

⁴³⁴ Idem. Ib. p. 423. Tradução, vol. 4, p. 159.

⁴³⁵ Idem. Ib. p. 423. Tradução, vol. 4, p. 159.

sonoras — tais como o são, por exemplo, a duração e a intensidade em Debussy ou em Messiaen: “*tornar a Duração sonora*”⁴³⁶.

O que os autores identificam como clássico, romântico e moderno, não deve ser compreendido, conforme eles lembram, como uma “evolução”, ou mesmo como “estruturas de corte significante”, mas tão somente como a distinção de três momentos onde há diferentes máquinas de agenciamentos que repercutem de maneira diferente as relações entre matéria e forças⁴³⁷.

Se a arte moderna se distingue do clássico e do romântico é porque, enquanto nestes as forças — do caos e da terra — são “refletidas em relações de matéria e forma”, naquela a matéria é elevada à máxima desterritorialização. “Ela própria surge como molecular, e faz surgir puras forças que não podem mais ser atribuídas senão ao cosmo”⁴³⁸.

Apesar dos processos de consolidação dos materiais variarem ao longo da história da arte, em todas as épocas o propósito sempre foi o de liberação do molecular, a expressão das forças:

“(...) é desde sempre que a pintura se propôs a tornar visível, ao invés de reproduzir o visível, e a música a tornar sonora, ao invés de reproduzir o sonoro(...)”⁴³⁹

Para nossos autores, sejam as artes plásticas, seja a literatura ou a música, todas elas são concebidas como “instrumentos para traçar as linhas de vida”, ou seja, para produzir os “devires reais”⁴⁴⁰ que existem na vida, não pretendendo-se como uma representação ou uma imitação. Ou ainda, como reafirma Buydens, a arte visa liberar os “fluxos mais íntimos” e “mais fortes” presentes na vida, colocando à parte todo espetáculo⁴⁴¹. Neste sentido entendemos porque as forças ocupam um papel essencial no discurso acerca das artes.

⁴³⁶ Idem. Ib. p. 423. Tradução, vol. 4, p. 159. Se para chegar à molecularização do material, o artista necessita desterritorializar as matérias, será preciso considerar a consistência do material e suspeitar das matérias que possam carregar territorializações, tais como os desenhos de crianças, de loucos e os concertos de ruídos. Cf. *MP*, pp. 424-426. Tradução, vol. 4, pp. 160-162.

⁴³⁷ Idem. Ib. pp. 428-429. Tradução, vol. 4, pp. 164-165.

⁴³⁸ Idem. Ib. pp. 428-429. Tradução, vol. 4, pp. 164-165.

⁴³⁹ Idem. Ib. pp. 428-429. Tradução, vol. 4, pp. 164-165.

⁴⁴⁰ Idem. Ib. p. 229. Tradução, vol.3, p. 57.

⁴⁴¹ M. Buydens, Op. Cit. p. 87.

Buydens, em seu estudo centrado na problemática do conceito de forma na estética de Deleuze, considera que a força, inserida no esquema ontogênico deste autor, pertence ao campo transcendental, que é o mundo das virtualidades, povoado por elementos de natureza intensiva, entre os quais se incluem os devires imperceptíveis. Subsiste a este mundo — não existindo separadamente — o campo das efetividades, dos acontecimentos e das multiplicidades agenciadas, ao qual remete a forma. A forma é “transcendentalmente segunda”⁴⁴² em relação à força porque coagula os fluxos livres, e é necessário que ela seja desfeita para liberar os fluxos ou as elementaridades que encerra.

As artes plásticas, nesse sentido, ao trabalharem as formas para comunicar as forças, as têm na conta de um elemento requerido para ser pervertido, como um “mal necessário”⁴⁴³. Em particular na modernidade, as artes plásticas vivem o abandono da representação e das formas. Para Deleuze, conforme o que nos é dito em *Mil Platôs*, a arte moderna representa o pleno desdobramento do mundo intensivo, momento em que as formas são tomadas apenas como estruturas contingentes, compostas e trabalhadas com o intuito prioritário de apresentar as forças mais profundas que as determinam. A forma encontra sua submissão às forças.

Pintar as forças

Diante do que é definido como particularidade da arte moderna em *Mil Platôs* — a crise da representação e das formas —, parece a Deleuze que Bacon a manifesta de um modo único. Sem se identificar com os caminhos empreendidos pela arte abstrata e pelo expressionismo abstrato, o pintor segue a via de Cézanne — da forma sensível capaz de tocar diretamente os sentidos — e a realiza da maneira mais acabada. As suas Figuras constituem um modo de subverter as formas, dissolvendo-as mas sem negá-las por completo. As formas apresentam-se tal como estão feitas e desfeitas pelos fluxos intensivos. É uma radical subordinação das formas às forças.

Em *Francis Bacon, logique de la sensation*, Deleuze enfatiza a idéia de que o problema comum às artes não é produzir ou inventar formas, mas captar as forças:

⁴⁴² M. Buydens, Op. Cit. p. 29.

⁴⁴³ M. Buydens, Op. Cit. p. 124.

“(…) En art, et en peinture comme en musique, il ne s’agit pas de reproduire ou d’inventer des formes, mais de capter des forces. C’est même par là qu’aucun art n’est figuratif. La célèbre formule de Klee ‘non pas rendre le visible, mais rendre visible’ ne signifie pas autre chose. (...)”⁴⁴⁴

Ao afirmar que nenhuma arte é propriamente figurativa, ele supõe que na figuração trata-se de ilustrar um objeto através da reprodução de suas formas⁴⁴⁵. A arte não é representativa, nem quando é utilizada para este fim. Ela é recriação e, para tanto, seu objetivo é captar e tornar sensíveis as forças presentes na vida, a fim de promover a sensação. Pois a sensação, por definição, é uma intensidade determinada no encontro com uma força. Uma obra de arte terá, portanto, que proporcionar as forças que propiciem o desenvolvimento de sensações.

Nesse sentido, cabe à pintura “tornar visível as forças que não o são”, assim como a música “tornar sonora as forças não sonoras”. Forças invisíveis tais como as de “pressão, inércia, peso, atração, gravitação e germinação”, força de um som (como, por exemplo, do grito), força do tempo, todas elas são tornadas visíveis na pintura. Millet, por exemplo, soube pintar a gravidade através do saco de batatas que o camponês carrega, Cézanne, as forças de dobradura das montanhas e da germinação das maçãs (a “*force pommesque* guardada no fundo da maçã”⁴⁴⁶) e Van Gogh nos oferece forças desconhecidas, como “a força inaudita de uma semente de girassol”⁴⁴⁷.

Bacon quer apresentar diretamente as forças e, neste ponto, ele se diferencia de outros pintores que enfrentaram o problema de dar as forças passando por um outro problema, o da “decomposição e recomposição dos efeitos” resultantes das forças sobre os corpos. Por exemplo, “a decomposição e a recomposição da profundidade na pintura da Renascença, a decomposição e a recomposição das cores no impressionismo, a decomposição e a recomposição do movimento no cubismo”⁴⁴⁸. Bacon pouco se detém na

⁴⁴⁴ *FB*, p. 39.

⁴⁴⁵ Buydens ressalta essa relação indicando que representar consiste em tomar algo do qual se pretende desvendar a forma, o que implica em reproduzi-la. A figuração seria um caso particular de representação, que busca expor as formas e suas relações entre si. Na representação há uma espécie de “teatro das formas”, que implica numa distância entre o espectador e a obra. Tudo isso que constitui uma arte do sensacional e não da sensação é recusado por Bacon e, por conseguinte, por Deleuze. Cf. M. Buydens, *Op. Cit.* pp. 85-86.

⁴⁴⁶ M. Buydens, *Op. Cit.* p. 128.

⁴⁴⁷ Cf. *FB*, p. 39.

⁴⁴⁸ *Idem. Ib.* p. 40.

dimensão da decomposição dos efeitos das forças sobre os corpos. Ele encara a seu modo o problema de tornar visível as forças invisíveis, afrontando-as diretamente. Isso é o que Deleuze observa, por exemplo, no modo como o pintor trabalha o movimento.

Ainda que o movimento lhe interesse, sua principal preocupação é tornar sensível as forças que o condicionam, pois os pintores que ele admira já exploraram a decomposição de seus efeitos. Com relação ao problema específico do movimento, Deleuze lembra a análise comparativa que John Russell faz entre os corpos pintados por Francis Bacon e o corpo pintado por Marcel Duchamp no quadro *Nu descendo uma escada*. Para Russell, neste quadro de Duchamp, o interesse estaria voltado para o “processo” da descida, para o modo como o corpo humano está constituído numa “estrutura coerente” ao descer a escada — mesmo que a estrutura não se torne visível em algum momento. Diferentemente, o objetivo de Bacon não é mostrar as “aparências sucessivas” do corpo mas, sim, apresentar uma aparência não habitual, aquilo que se sobrepõe às formas e expressa as forças de um corpo em movimento.

Desse modo, nos auto-retratos, por exemplo, trata-se de apresentar as forças “de pressão, de dilatação, de contração, de achatamento, de estiramento” que se exercem sobre a cabeça imóvel. As Figuras de Bacon não se encontram propriamente em movimento dinâmico espacial, mas agitadas pelas forças que as golpeiam sob diferentes ângulos, como “um viajante interespaçial imóvel em sua cápsula enfrentando as forças do cosmo”⁴⁴⁹.

As zonas do corpo em que as forças batem correspondem às áreas onde a imagem é distorcida, quer seja por dissolução ocasionada por uma pincelada espessa ou pela cor do fundo que invade parte da Figura, quer seja pela escovação ou varredura de camadas de tintas, com o uso de pedaços de pano, escovas etc., que proporcionam textura à cor. Estas áreas marcam zonas atingidas por forças:

“(…) Et ici les parties nettoyées, balayées, du visage prennent un nouveau sens, puisqu’elles marquent la zone même où la force est en train de frapper. (...)”⁴⁵⁰

Tais zonas constituem um conjunto de marcas e traços a-significantes que definem o diagrama como áreas manchadas que o pintor constrói dando liberdade à sua mão e nas

⁴⁴⁹ Idem. Ib. p. 40.

⁴⁵⁰ Idem. Ib. p. 40.

quais ele vê uma miríade de possibilidades visuais para desenvolver a imagem. O diagrama, então, pode ser considerado como “ponto de aplicação ou zona agitada por todas as forças”⁴⁵¹.

Os traços derivados desses procedimentos correspondem a uma deformação da imagem, de tal maneira que residiria nisso o sentido das distorções e deformações na pintura de Bacon: zonas sob o impacto de forças. Sem reservas, Deleuze afirma:

“Il semble que, dans l’histoire de la peinture, les Figures de Bacon soient une des réponses les plus merveilleuses à la question: comme rendre visible des forces invisibles? C’est même la fonction primordiale des Figures. (...)”⁴⁵²

Procurando liberar as forças encerradas sob as formas orgânicas, o corpo orgânico é quebrado e apresentado em seu desmantelamento pelas forças interiores e exteriores que o assaltam e pedem passagem: as “forças de deformação”⁴⁵³. Nas pinturas de Bacon, há uma prioridade absoluta em tornar visível as forças em detrimento das formas, o que permite ao filósofo definir como uma característica singular da obra desse pintor o fato de ser uma pintura de forças.

Nessa sequência, a deformação ganha uma acepção particular. Não se trata apenas de dizer que ela é a modificação plástica da forma — isso equivaleria à “trans-formação”, ou à passagem de uma forma a outra. A deformação ali não é nem plástica nem expressiva, ela não tem seu sentido relacionado ao material nem permanece ligada às formas materiais⁴⁵⁴. Se há uma relação entre deformação e formas nessa pintura, ela pode ser resumida da seguinte maneira: a deformação convoca as formas e, ao mesmo tempo, as perverte quando cria o caos diagramático que as dissolve. Deste caos, as forças das coisas são reveladas ao espectador e se conectam às suas próprias forças⁴⁵⁵.

⁴⁵¹ Idem. Ib. p. 96.

⁴⁵² Idem. Ib. p. 40.

⁴⁵³ Cf. Idem. Ib. p. 42.

⁴⁵⁴ Esse é o sentido da deformação que encontramos, por exemplo, na caracterização da arte gótica por Worringer, em *Abstração e Einfühlung*. Ali, Worringer define na arte gótica uma expressividade deformante interdependente do material utilizado pelo artista. Cf. W. Worringer *Abstraction et Einfühlung*. Paris: Editions Klincksieck, 1986, pp. 131-138. Tal noção de deformação é a que reaparece em numerosos estudos das artes do século XX.

⁴⁵⁵ Cf. M. Buydens, Op. Cit. pp. 135-136.

Conforme essa noção de deformação, não se trata de concluir simplesmente que há uma negação ou subtração das formas, o que há é a sua mais radical subordinação à força. Nessa pintura, as formas, sem serem abolidas, estão desfeitas e molecularizadas sob a pressão de forças.

No quadro *Estudo de Isabel Rawsthorne*, de 1966, o rosto parece adquirir uma estrutura elástica; ele se contrai de um lado e se expande de outro, o nariz se redobra sobre si mesmo, segundo os efeitos da flexibilidade própria da tinta a óleo, que fazem um traço construído ser suprimido por outro subsequente. O efeito pictural dessas áreas deformadas é a imprecisão da forma:

“(…) Quand une force s’exerce sur une partie nettoyée, elle ne fait pas naitre une forme abstraite, pas plus qu’elle ne combine dynamiquement des formes sensibles: au contraire, elle fait de cette zone une zone d’indiscernibilité commune à plusieurs formes, irréductible aux unes comme aux autres, et les lignes de force qu’elle fait passer échappent à tout forme par leur netteté même, par leur précision déformante (on le voyait dans le devenir-animal des Figures). (...)”⁴⁵⁶

Trata-se, então, de uma área em que não se consegue distinguir uma forma em especial, equivalente a um silêncio repleto de palavras. A deformação cria zonas de indiscernibilidade das formas, zonas onde se vislumbra várias formas, e torna impossível a redução a apenas uma delas. Neste sentido é que Deleuze explica a constituição do devir-animal como devir marcante nas pinturas de Bacon. Se suas pinturas carregam fortes traços de animalidade, isso se deve ao fato de que as formas coloridas — os tons vermelhos e azulados da carne — não remetem exclusivamente à carne humana ou à vianda mas, antes disso, elas marcam uma indiscernibilidade entre a carne humana e a vianda. As formas coloridas estão “entre” as formas humanas e animais, como ponto em que não se distingue mais a carne humana e a vianda, indiscernibilidade essa o que marca o devir-animal. Ao serem colocadas em preeminência as forças sobre as formas organizadas, ou seja, com a deformação, do rosto se faz uma cabeça, do organismo, um corpo como espírito animal⁴⁵⁷, constituindo-se, assim, a Figura.

⁴⁵⁶ *FB*, p. 40.

⁴⁵⁷ O organismo é desfeito, o rosto é dissolvido, mas sob a condição que um mínimo disso permaneça para que assegure o surgimento da Figura, sem que o quadro se torne uma abstração ou caia no caos. A

Uma das conclusões às quais chega Buydens sobre a forma na estética de Bacon, atenta para o fato de que o trabalho de deformação tem como implicação um “processo ambivalente de convocação e perversão das formas”. A forma é convocada, num primeiro momento, através do clichê de uma representação da qual parte o pintor com a intenção de destruí-la; subvertida num segundo momento com a introdução do diagrama, quando todas as formas se dissolvem sob a fusão do sentinte e do sentido; por fim, é do caos diagramático que surge a Figura, como se da “morte da forma”, utilizando as palavras da autora, nascesse o figural, a “verdade de um devir-animal e de um devir-imperceptível”⁴⁵⁸.

Nessa perspectiva, os corpos de Bacon não parecem monstruosos senão sob uma perspectiva figurativa subsistente. As deformações nas Figuras aludem às forças que estão por detrás dos movimentos habituais do corpo. Considerados figuralmente, os corpos revelam as poses naturais do cotidiano sob a ação de forças:

“(…) les déformations de Bacon sont rarement contraintes ou forcées, ce ne sont pas des tortures, quoi qu’on dise: au contraire, ce sont les postures les plus naturelles d’un corps qui se regroupe en fonction de la force simple qui s’exerce sur lui, en vie de dormir, de vomir, de se retourner, de tenir assis plus longtemps possible... etc.”⁴⁵⁹

E também do ato de gritar. Pintar o grito, que é visto por Bacon como “um dos mais altos objetos da pintura”, é colocar o grito visível em relação com as forças que o condicionam, pois todo grito resulta de sermos tomados por forças invisíveis e insensíveis. Trata-se, então, de procurar a “força sensível do grito e a força insensível daquilo que faz gritar”. Estas forças se apresentam desordenando o corpo e chegam à boca fazendo dela uma zona limpa como um “abismo de sombra”⁴⁶⁰. Através da visibilidade do corpo é dada a sensação visual do grito enfrentando a força invisível que o suscita. É algo muito diferente de uma pintura sensacional, que retrata o espetáculo diante do qual se grita ou que remete aos objetos que compõem a dor. A violência nessa pintura, como já dissemos, é da natureza da sensação, em vez daquela do espetáculo. A Figura dá sua presença, sua insistência, pelo poder de gritar de maneira direta.

deformação, encerrando o diagrama, ocupa uma zona limitada na imagem.

⁴⁵⁸ Cf. M. Buydens, Op. Cit. pp. 135-136.

⁴⁵⁹ *FB*, p. 41.

⁴⁶⁰ *Idem*. *Ib.* p. 41.

Além das forças de deformação da Figura, há outras forças constantes nas telas de Bacon, e Deleuze faz uma topologia das forças em três grupos, que podem bem ser considerados três níveis de forças que atravessam as Figuras numa ordem que vai dos quadros simples aos trípticos.

O primeiro grupo diz respeito às forças às quais se submetem os corpos na relação com a superfície que os rodeia. Há duas espécies de forças que, junto com a de deformação, compõem um conjunto. São as forças de “isolação” e “dissipação”⁴⁶¹. A força de isolação tem como suporte o fundo chapado, sendo revelada quando o chapado se enrola em torno do contorno e da Figura. A dissipação se torna visível quando a Figura se acalca e se junta ao chapado. Isolamento e dissipação podem se fazer sentir como a opressão e a vontade de desaparecer próprias de uma situação de grande agonia ou angústia, o que explicaria porque muitos espectadores associam as pinturas de Bacon a uma atmosfera de angústia ou crise⁴⁶².

O segundo grupo é formado pelas forças de “acoplamento”⁴⁶³, como nos casos em que há dois corpos unidos, por exemplo. Essas forças são dadas através do diagrama que agrega dois corpos formando uma só Figura. Tais forças de acoplamento retomam em seu nível os fenômenos de isolação, deformação e dissipação.

O terceiro grupo é vislumbrado nos trípticos, que revelam outras forças através da unidade luminosa das grandes superfícies de cores vivas ou claras que constituem a arquitetura das imagens. Uma destas forças é a de “separação”, de “divisão”, que reúne as Figuras dos três painéis. Ele é dada com a luz na medida em que, sendo a mesma nos três painéis, lança as Figuras num único espaço colorido, determinando um conjunto, e dispõe-as como Figuras distintas afastadas umas das outras. As Figuras atingem, então, o “máximo de separação na luz, na cor, que as prende”⁴⁶⁴. A força de separação é responsável por engendrar as Figuras rítmicas nessa pintura, pois ela as lança numa luz universal que as

⁴⁶¹ Idem. Ib. p. 42.

⁴⁶² Nas *Entrevistas*, David Sylvester destaca esse aspecto dizendo que as pinturas que apresentam situações triviais, como a de um homem sentado ou caminhando, são vistas pelas pessoas segundo um apelo dramático em que a figura parece estar “passando por uma crise, agoniada talvez com uma catástrofe que está prestes a desabar”, ou que ela “passa por um momento de aguda consciência da mortalidade, de sua natureza animal, de verdades cruas sobre si mesma”. Quanto a isto, Bacon responde que, malgrado o fato dele não procurar “dizer coisa alguma”, parece haver uma tendência, ao olhar uma imagem, de projetar os sentimentos pessoais nela. Mas ele não considera incorreto pensar que sua obra deixe transparecer a sua consciência da morte, coisa que diz sentir a todo instante na vida. Cf. David Sylvester, Op. Cit. pp. 78 e ss.

⁴⁶³ *FB*, p. 55.

⁴⁶⁴ Idem. Ib. p. 55.

une num fato comum, num *matter of fact*, onde se sente as variações de intensidade de sensação. Ela também participa da revelação do tempo na pintura, como ainda teremos oportunidade de expor⁴⁶⁵.

Na pintura de Bacon, todas essas forças são liberadas sobre as formas, que encontram-se a elas subjugadas, sendo a maneira pela qual o pintor proporciona a presença, a sensação, sobre a representação. O espectador, em contato com a obra que se apresenta como um corpo sem órgãos constituído por intensidades e forças não mais aprisionadas nas formas, é levado a construir junto com ela o seu próprio corpo sem órgãos, através do qual ele terá acesso aos fluxos intensivos e às forças ali presentes e liberadas. Estes fluxos e forças afetam diretamente o seu sistema nervoso, sendo transmitidos sem qualquer interferência cerebral. Assim ocorre a comunicação da sensação que o artista quer transmitir.

⁴⁶⁵ Cf. pp. 147 deste texto. Se tais forças são reveladas com os trípticos, elas também valem para os quadros simples, pois os quadros isolados passam a ser vistos como, “mais ou menos visivelmente, compostos como os trípticos”, *FB*, p. 56.

7. Háptico e óptico

Em *Francis Bacon, logique de la sensation*, Deleuze utiliza um par de conceitos da teoria estética do início do século XX, os conceitos de háptico e óptico, tal como definidos por Alöis Riegl, retomados por Worringer e, posteriormente, por Henry Maldiney⁴⁶⁶. Estas duas formas de sensibilidade do olhar são pensadas na pintura de Bacon em função da relação dos elementos constituintes da imagem, e contribuem para chegar à noção de que Bacon é um pintor que restitui a sensibilidade háptica através das relações entre cores. A cor liga os três elementos em uma construção que determina um tipo de imagem que afeta diretamente o espectador. O háptico, ali, concorda com o caráter de proximidade desse pintura não representacional.

Mas esse mesmo par de conceitos é aquele que, em *Mil Platôs*, no platô “1440 — O Liso e o Estriado”, é suscitado na confrontação de dois tipos de espaços nas artes plásticas: o liso e o estriado. Ali, os problemas são diferentes daquele que se impõe com a obra de Bacon e, por conseqüência, os conceitos ganham desenvolvimentos completamente diferentes, ainda que o háptico apareça implicado a uma idéia de proximidade enquanto espaço intensivo. O liso encontra ressonância no conceito de háptico, que entra como componente para a definição dele. Mas quando o háptico é subordinado ao liso, ele deixa de ser precisamente aquele a que se referia Riegl para ganhar novos contornos.

Espaço liso

Em *Mil Platôs*, os conceitos de háptico e óptico são pensados no problema da instauração do espaço liso e seu oposto, o estriado, no domínio das artes plásticas. Com eles torna-se possível aos autores determinar um “modelo estético” baseado na “arte nômade” e estabelecer diferenças em relação à teoria dos criadores daqueles conceitos.

⁴⁶⁶ Os textos a que Deleuze faz referência são: de Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie*; de Worringer, *Abstraction et Einfühlung*; e de Henry Maldiney, o já citado *Regarde Parole Espace*. Aqui não fomos até o texto de Riegl, de 1901, mas apenas aos de Maldiney e Worringer, pelos quais sabemos que Riegl confere à arte uma evolução que vai de uma visão háptica (*haptisch*) do mundo em direção a uma visão cada vez mais óptica. Já as noções de visão “aproximada” e “distanciada” relacionadas, respectivamente, ao háptico e ao óptico, vêm de Adolf Hildebrand (*Das Problem der Form in der bildenden Kunst*) e assenta sobre uma teoria da percepção.

Liso e estriado, como duas maneiras de conceber a organização da espacialidade, vêm da música, sendo definidos pelo compositor Pierre Boulez:

“(...) Foi Pierre Boulez quem primeiro desenvolveu um conjunto de oposições simples e de diferenças complexas, mas também de correlações recíprocas não simétricas, entre espaço liso e espaço estriado. Criou esses conceitos e esses termos no campo musical, e os definiu justamente em diversos níveis, a fim de dar conta ao mesmo tempo da distinção abstrata e das misturas concretas. (...)”⁴⁶⁷

Distintos por definição, esses espaços encontram-se na prática sempre “misturados”, em “alternâncias e superposições”⁴⁶⁸, onde um lança o outro através de elementos de passagem e de mutação. Mesmo Boulez se preocupava principalmente com os modos de comunicação entre esses dois espaços não excludentes. Deleuze e Guattari levam esses dois conceitos para além da música, estendendo-os a outros domínios da atividade humana⁴⁶⁹. Analisando a confrontação entre os dois tipos de espaços nas artes plásticas, o liso e o estriado encontram sua expressão estética, respectivamente, no espaço háptico, ligado a uma visão que é “próxima”, e no espaço óptico, quando a visão é “distante”.

Estes últimos conceitos são utilizados livremente pelos autores, conforme eles próprios observam, “negligenciando provisoriamente os critérios”⁴⁷⁰ propostos por Riegl, Worringer e Maldiney, a fim de construir um outro pensamento, que é guiado pela distinção do liso e do estriado. Não se deve entender com isso que as noções de háptico e óptico são retomadas simplesmente como exemplos para a dualidade principal entre liso e estriado. Na verdade, o pensamento se constrói de forma complexa, aquelas noções se conjugam e contribuem para a compreensão e a definição de dois espaços nas artes ao se mostrarem “apropriadas para definir uma arte nômade e seus prolongamentos entre os bárbaros, os góticos e os modernos”⁴⁷¹.

Primeiramente, o espaço liso é definido por uma dimensão de proximidade na criação artística, implicando num certo modo de proceder do artista. No ato de pintar, por exemplo, deve haver uma íntima fusão do artista com o motivo de sua pintura. É necessário

⁴⁶⁷ *MP*, p. 596. Tradução, *vol. 5*, p. 183.

⁴⁶⁸ *Idem. Ib.* p. 597. Tradução, *vol. 5*, p. 184.

⁴⁶⁹ A distinção desses espaços pode ser pensada em “modelos” concretos: nas técnicas têxteis, no esquadramento geográfico terrestre e marítimo, na matemática etc.

⁴⁷⁰ *MP*, p. 614. Tradução, *vol. 5*, p. 203.

ao artista, como falava Cézanne, “já não ver o campo de trigo, ficar próximo demais dele”⁴⁷². Relacionamos a isso a idéia do homem que se perde na paisagem, do pintor que se funde aos elementos e fluxos que ele pretende transmitir ou que é carregado num devir sensível. É o espaço dos afectos, espaço intensivo, que os autores dizem ser o pressuposto para o “nascimento da estriagem: o desenho, os estratos, a terra, a ‘cabeçada geometria’, a ‘medida do mundo’, as ‘camadas geológicas’”⁴⁷³. As dimensões, as medidas e as referências, quando são inseridas num espaço que era próximo, passam a torná-lo distante.

O liso é explicado como “objeto por excelência de uma visão aproximada”⁴⁷⁴, em que o olho não tem uma função óptica mas, sim, háptica. O termo “háptico” foi cunhado por Riegl para falar da taticidade da visão — o tato próprio do olhar⁴⁷⁵ —, que é uma outra potencialidade do olho além da sua função óptica. O olho prossegue na imagem tocando-a, como uma maneira específica de olhar que descobre sua função própria de tatear:

“(…) Háptico é um termo melhor que tátil, pois não opõe dois órgãos dos sentidos, porém deixa supor que o próprio olho pode ter essa função que não é óptica. (...)”⁴⁷⁶

A arte, pela sua definição, é um terreno do espaço liso. O artista estabelece primeiramente um espaço liso na sua relação com o mundo. Em seguida, introduz a estriagem sob a forma de um espaço com medidas, perspectiva, e que segue as exigências do olhar óptico. O estriado, por suas características, supõe uma visão distanciada e uma função óptica da olho. Como um espaço extensivo, o estriado tem como finalidade relançar o liso, espaço intensivo e portador de devires. Essa é a “lei do quadro”: construir um espaço estriado que desaparecerá sob uma “catástrofe”⁴⁷⁷ para relançar o liso. Todo o processo de criação é constituído pelas passagens entre esses dois espaços. O liso sempre “subsiste para dele sair o estriado”⁴⁷⁸, como espaço privilegiado, visto ser o espaço próprio dos afectos.

Quando os traços do espaço liso são ligados ao háptico e à visão aproximada — ele é direcional e não dimensional, povoado por acontecimentos, intensivo e não mensurável

⁴⁷¹ Idem. Ib. p. 614. Tradução, vol. 5, p. 203.

⁴⁷² Idem. Ib. p. 615. Tradução, vol. 5, p. 204.

⁴⁷³ Idem. Ib. p. 615. Tradução, vol. 5, p. 204.

⁴⁷⁴ MP, p. 615. Tradução, vol. 5, p. 203.

⁴⁷⁵ Cf. Dora Vallier, “Lire Woringer”, *Abstraction et Einfühlung*. Paris: Editions Klincksieck, 1986.

⁴⁷⁶ MP, p. 614. Tradução, vol. 5, p. 203.

⁴⁷⁷ Idem. Ib. p. 615. Tradução, vol. 5, p. 203.

—, Deleuze e Guattari o consideram presente especialmente nas peças da arte nômade⁴⁷⁹. Os nômades, eles próprios habitantes de um espaço liso⁴⁸⁰, têm sua especificidade de criação artística ligada a este espaço, ou seja, à manifestação de um liso “absoluto”, onde há “sucessão infinita de junções e mudanças de direção”. O fato de terem como especificidade artística a construção desse espaço e dele representar um papel substancial na arte, permite aos autores propor uma inversão no paradigma estético na história da arte: em contraposição à arte produzida pelos impérios e pelas cidades, que se tornou o “modelo estético” de uma “arte sedentária”⁴⁸¹, por si mesma em conformidade com os aspectos estriados, seria possível tomar a arte nômade como paradigma.

Ao tomar a distinção entre o liso e o estriado como primordial, subordinando a elas as noções de háptico e óptico, de visão próxima e distante, Deleuze e Guattari se afastam em alguns pontos dos criadores desses conceitos nas suas análises sobre a história da arte.

Em primeiro lugar, através das diferenças que constituem o liso e estriado, não é mais possível definir o háptico através de componentes tais como: “fundo imóvel, plano e contorno”, pois estes elementos já são aspectos da estriagem. Tais elementos marcam a presença de um “estado misto”, onde o háptico “serve para estriar, e só se serve de seus componentes lisos para convertê-los num outro espaço”⁴⁸². A consequência disso é que, para os autores, na arte egípcia, por exemplo, o que está em jogo é, na realidade, um “espaço háptico num ponto de mutação, nas condições em que ele já existe para estriar o espaço”⁴⁸³, ou seja, um espaço liso em processo de estriagem. A estriagem se tornaria “mais perfeita” ou “mais cerrada” na arte grega⁴⁸⁴, com o surgimento do espaço óptico, e, em seguida, com a arte bizantina⁴⁸⁵. A função háptica do olho e sua visão próxima

⁴⁷⁸ Idem. Ib. p. 617. Tradução, vol. 5, p. 206.

⁴⁷⁹ Cf. Idem. Ib. p. 616. Tradução, vol. 5, p. 204.

⁴⁸⁰ O nômade se define menos por seu deslocamento, como migrante, mas por habitar um espaço liso que subordina o habitat ao percurso. Cf. *MP*, p. 597. Tradução, vol. 5, p. 185.

⁴⁸¹ *MP*, pp. 616-617. Tradução, vol. 5, pp. 205-206.

⁴⁸² Idem. Ib. p. 619. Tradução, vol. 5, p. 208.

⁴⁸³ E não o espaço háptico puro descrito por Worringer, que se define “presença de um fundo-horizonte, pela redução do espaço ao plano (vertical, horizontal, altura e largura) e pelo contorno retilíneo que encerra a individualidade, subtraindo-a da mudança”. Cf. *MP*, p. 618. Tradução, vol. 5, pp. 206-207.

⁴⁸⁴ Com a arte grega distingue-se o deslocamento do “fundo com a forma, fazendo com que os planos interfiram, a conquista da profundidade, o trabalho com uma extensão volumosa ou cúbica, a organização da perspectiva, os jogos com os relevos e sombras, luzes e cores.” *MP*, p. 618. Tradução, vol. 5, p. 207.

⁴⁸⁵ Os autores notam que, segundo a pesquisa de Worringer, seria possível considerar que a arte bizantina levou a estriagem à perfeição, e alcançou o ponto em que ela torna a produzir o liso pela liberação da luz, “restituindo uma espécie de háptico aéreo que constitui o lugar não limitado da interferência dos planos”. Cf.

pressupõe o liso, de forma que o háptico é caracterizado em conformidade com a definição do espaço liso. Logo, no háptico não se tem “nem fundo, nem plano, nem contorno”, apenas “mudanças direcionais e junções de partes locais”⁴⁸⁶. Já a função óptica recorta a forma sobre o fundo, distingue planos, dimensões, perspectiva central. O óptico não apenas leva a estriagem a um novo ponto, mas também relança o liso.

Em segundo lugar, a partir da distinção entre liso e estriado, Deleuze e Guattari vêem que aqueles autores fixam suas análises num domínio que é o do espaço estriado, que “vai dos impérios às cidades, ou aos impérios evoluídos”⁴⁸⁷ e mantém reservas acerca de uma cultura dos povos nômades que transitaram entre os impérios⁴⁸⁸. No entanto, os nômades deveriam ser reconhecidos pela sua especificidade de criação artística que, na história, teve suas conseqüências reduzidas aos impérios que enfrentaram⁴⁸⁹.

Um terceiro ponto na problemática do espaço liso diz respeito à linha que o constrói, a linha nômade. Segundo as necessidades desse espaço, ela pode ser pensada com o conceito de “linha abstrata” definido por Worringer, mas ganha ali um novo sentido. Não se trata da linha que esse autor reconheceu primeiramente sob a forma “imperial egípcia”, com um caráter geométrico e cristalino, a mais “retilínea possível”⁴⁹⁰, ultrapassando a imitação da natureza. Na medida em que nossos autores tomam como “motivação estética” da linha abstrata a construção de um espaço liso, eles se distanciam dessa caracterização de Worringer. Com efeito, eles também a vêem como início da arte, mas esse início estaria na arte pré-histórica, na arte primitiva, na medida em que nela já existe uma linha que convém ao espaço liso.

A linha que constrói o espaço liso tem como característica não ser submissa aos pontos que ela liga. Ela passa entre os pontos e os determina, como ocorre no trajeto nômade, onde é o percurso que determina as paradas. Ela representa, na verdade, um

MP, p. 619. Tradução, *vol. 5*, p. 208.

⁴⁸⁶ *MP*, p. 619. Tradução, *vol. 5*, p. 208.

⁴⁸⁷ Idem. *Ib.* p. 618. Tradução, *vol. 5*, p. 207.

⁴⁸⁸ Segundo Deleuze e Guattari, são povos como os sármatas e os hunos, os hicsos, os hititas, os turco-mongóis; os habirus, os godos, germanos, os celtas e os beduínos. Riegl “tende a eliminar os fatores próprios de uma arte nômade ou bárbara” e Worringer, “no momento em que introduzia a idéia de uma arte gótica no mais amplo sentido, acaba reportando essa idéia, por um lado, às migrações do Norte, germânicas e celtas, por outro lado, aos impérios do Oriente”, e se esquece de falar dos nômades que haviam entre eles. Cf. *MP*, p. 618. Tradução, *vol. 5*, p. 207.

⁴⁸⁹ *MP*, p. 619. Tradução, *vol. 5*, p. 207.

⁴⁹⁰ Idem. *Ib.* p. 619. Tradução, *vol. 5*, p. 208.

“vetor”, uma “direção”. Como uma “determinação métrica”, traça um espaço “construído graças às operações locais com mudanças de direção”⁴⁹¹, um espaço que é puramente direcional e métrico, o espaço liso. Como tal, ela não obedece a um sistema de horizontais e verticais, sempre desvia da diagonal e muda de direção, comportando-se como uma linha “mutante”. Por fim, ela “nada delimita e não cerca contorno algum”⁴⁹².

Conforme essa sua natureza dada em função do espaço liso, a linha abstrata ou linha nômade deixa de ser definida pelo caráter geométrico e retilíneo que lhe conferem Riegl e Worringer, que reconhecem seu surgimento na arte egípcia, cuja linealidade e geometria seguem regras estritas de simetria e ritmo que constituem o estilo abstrato⁴⁹³. Se Deleuze e Guattari supõem aquelas características da linha abstrata, todas as demais linhas imperiais passam a ser vistas como decorrências da linha abstrata quando ela assume valores “concretos” e constrói um espaço misto⁴⁹⁴. Conforme o conceito de linha abstrata recriada pelos autores, é na idéia de linha gótica e setentrional definida por Worringer que ela encontra sua melhor ressonância.

A linha que Worringer observa na ornamentação medieval do norte representa um movimento intensificado de forças cuja expressão ultrapassa o movimento orgânico. O traço inquieto expressa uma vida atormentada que não combina com o movimento pacífico e equilibrado do orgânico, mas a sua linealidade geométrica tampouco se reduz à forma abstrata simples⁴⁹⁵. Deleuze, com Worringer, considera a linha gótica precisamente como

⁴⁹¹ Idem. Ib. pp. 597-598. Tradução, vol. 5, pp. 185-186.

⁴⁹² Idem. Ib. p. 621. Tradução, vol. 5, p. 210.

⁴⁹³ Trata-se aqui da abstração como uma das tendências da sensibilidade estética, em oposição ao “*Einfühlung*” ou “empatia”. Esses são os dois pólos que se permutam ao longo da história, predominando ora um, ora outro, em cada povo e época. O “*Einfühlung*”, baseado na teoria da “projeção sentimental”, tal como foi formulada por Theodor Lipps, remete a uma satisfação estética, concebida como prazer objetivado de si — o sujeito goza a si mesmo num objeto sensível distinto de si —, que se encontra na beleza do orgânico. Como citam nossos autores: “No interior da obra de arte desenrolam-se processos formais que correspondem às tendências naturais orgânicas do homem”, *MP*, p. 622. Tradução, vol.5, p. 211. Na abstração, a satisfação está na beleza do inorgânico, na superação da vida, na “beleza cristalina”, na lei e necessidade abstratas. Para Worringer, a arte egípcia segue a lei geométrica num princípio radicalmente antagônico ao “*Einfühlung*”, ela realiza uma abstração pura. Já o classicismo grego segue a lei orgânica. Sobre este tema, conferir, por exemplo Worringer, *Abstraction et Einfühlung*. pp. 42-45; 72-75.

⁴⁹⁴ Este é o caso, por exemplo, da “linha retilínea egípcia, linha orgânica assíria (ou grega), a englobante chinesa, supra-fenômica”, que compreendem casos “transformados” da linha abstrata, no momento que ela é arrancada do espaço liso, submetida a um sistema retilíneo-unilinear, segundo formas de expressão “estáveis e simétricas”, criando as “condições formais” para um espaço estriado. Cf. *MP*, pp. 620-621. Tradução, vol. 5, p. 210.

⁴⁹⁵ Sobre as características da linha no setentrional-gótico, que mistura o ritmo orgânico com um movimento abstrato, conferir, por exemplo, Worringer, *Abstraction et Einfühlung*. Paris: Editions Klincksieck, 1986, pp.

uma linha com uma repetição ilimitada, multiplicadora, sem orientação fixa e, pelas suas qualidades, a linha gótica e setentrional coincide com a natureza de uma linha que constrói o espaço liso⁴⁹⁶.

Acrescenta-se a isso o fato que o caráter orgânico na arte compreende o “sentimento que une a representação a um sujeito”, de modo que a obra de arte recria a organicidade do homem através da simetria, do contorno, o fora e o dentro, e presume um sistema de coordenadas retilíneas próprias de um espaço estriado. Para Deleuze, a linha orgânica grega prolonga o “corpo orgânico em linhas retas que o conectam ao longínquo”, reafirmando o primado do homem, do rosto, esse “organismo supremo e relação de todo organismo com o espaço métrico em geral”⁴⁹⁷.

A linha que desfaz a representação orgânica, ou o que ultrapassa a vida orgânica e testemunha uma vida intensiva, uma vida sobre o organismo, encontra sua mais completa expressão naquela que Worringer definiu propriamente como linha gótica:

“(...) linha frenética de variação, em fita, em espiral, em ziguezague, em S, libera uma potência de vida que o homem corrigia, que os organismos encerravam, e que a matéria exprime agora como o traço, o fluxo ou o impulso que a atravessa. Se tudo é vivo, não é porque tudo é inorgânico e organizado, mas, ao contrário, porque o organismo é um desvio da vida. Em suma, uma intensa vida germinal inorgânica, uma poderosa vida sem órgãos, um Corpo tanto mais vivo quanto é sem órgãos, tudo se passa *entre* os organismos (...)”⁴⁹⁸

Nessa via segue a arte moderna. Sem se deter nessa questão, Deleuze apenas sugere que a arte moderna “prolonga”⁴⁹⁹ a linha nômade, linha abstrata, quando explora uma “linha de direção variável, que não traça qualquer contorno e não delimita forma alguma”⁵⁰⁰. Essa tendência ele reconhece nas Figuras de Bacon, quando as relaciona à linha gótica e setentrional de Worringer nas áreas limpas do corpo.

128-129, 131, 134-135 e *A Arte Gótica*, Lisboa: Edições 70, p. 47 e 53-54.

⁴⁹⁶ *MP*, pp. 621-622. Tradução, vol. 5, pp. 210-211.

⁴⁹⁷ *Idem*. *Ib.* p. 622. Tradução, vol. 5, pp. 211-212.

⁴⁹⁸ *Idem*. *Ib.* p. 623. Tradução, vol. 5, p. 212.

⁴⁹⁹ *Idem*. *Ib.* p. 614. Tradução, vol. 5, p. 203.

⁵⁰⁰ Como se poderia reconhecer, por exemplo, em certos elementos da pintura de Pollock ou nas “linhas em marcha ou de percurso” em Kandinsky. Cf. *MP*, p. 624. Tradução, vol. 5, p. 213.

O háptico pela cor

Em relação à pintura de Bacon em particular, os conceitos de háptico e óptico vêm ao encontro dessa pintura para exprimir aspectos da relação entre seus elementos estruturais, os quais remetem a uma imagem que se afasta da organização representacional. Para Deleuze, Bacon é um pintor da cor, da mancha, que recupera uma sensibilidade háptica do olhar através do uso da cor, criando uma proximidade entre imagem e espectador, pois a cor se impõe ao olho como pura presença.

O ponto de partida é precisamente a consideração de que uma obra pictural traz interiorizada toda a história da pintura e essa herança se expressa no ato de pintar, na “unidade de um mesmo gesto simples”⁵⁰¹ do artista. Sob a perspectiva de que “cada pintor resume a história da pintura a seu modo”⁵⁰², Deleuze procura os “pontos de parada” e pontos de “passagem”⁵⁰³ pelos quais Bacon recapitula a história no interior de sua obra. Esses pontos são pensados a partir de noções estéticas vindos de Riegl e de Worringer, retomadas em suas linhas maiores por Maldiney, em confronto com Wölfflin e também com anotações sobre a cor vindas de Cézanne, Van Gogh e Gauguin. Com eles Deleuze elabora um caminho para entender como Bacon reconstrói a história.

Com o conceito de háptico e a noção de visão aproximada no baixo-relevo da arte egípcia, retomados de Maldiney, é possível falar de um primeiro ponto de parada na pintura de Bacon: a sensibilidade háptica, pela proximidade entre a Figura e o chapado. Concebidos inicialmente como planos postos lado a lado, Figura e chapado mantêm uma proximidade semelhante à proximidade que há entre forma e fundo no baixo-relevo egípcio. Ali, a proximidade cria uma superfície plana onde o olhar se desloca sobre a superfície tocando-a tal como se deslizasse sobre ela, assumindo uma função háptica, de visão aproximada, dada a proximidade entre a forma e o fundo, e entre eles e o espectador⁵⁰⁴. Bacon aproxima-se dos egípcios nesse aspecto, ao colocar o chapado, o

⁵⁰¹ *FB*, p. 87.

⁵⁰² *Idem. Ib.* p. 79.

⁵⁰³ *Idem. Ib.* p. 87.

⁵⁰⁴ *Cf. Idem. Ib.* p. 69.

contorno, a forma e o fundo, “como setores igualmente próximos sobre o mesmo plano” e construir uma Figura próxima pela sua presença.⁵⁰⁵

Todavia, dois aspectos o distanciam do universo egípcio. Um deles é o fato que o contorno não é retilíneo e geométrico tal qual na arte egípcia, ele não “isola a forma como essência”, e não a apresenta como “unidade fechada subtraída do acidente, da mudança, da deformação e da corrupção”⁵⁰⁶. A Figura, como a “esfinge *malerisch*”⁵⁰⁷, compreende uma forma que não é mais essência, mas um acidente. Esta parece ser uma contribuição da pintura cristã, que passou a tratar o homem como um acidente — “*l’homme est un accident*”⁵⁰⁸ —, a apresentá-lo segundo suas deformações, quando a deformação servia para traduzir os sentimentos religiosos e a interpretação mística que os artistas faziam da realidade⁵⁰⁹.

O outro aspecto é decorrente desse tratamento da Figura, na medida em que ela se coloca em oposição às grandes praias coloridas com pouca variação cromática e de textura. Consequentemente, uma distância se instaura entre dois elementos diferentes, estabelecendo um plano que recua como plano de fundo em relação à forma — a Figura —, que se projeta à frente. Ou seja, a cisão dos dois elementos impõe uma distância, um “entre dois planos”⁵¹⁰ caracterizado por uma profundidade magra que, embora não chegue a constituir uma perspectiva, já é suficiente para romper a unidade háptica.

Além disso, o contorno da Figura — constituído por uma cor diferente do chapado e da Figura — deixa de ser um limite comum à forma e ao fundo sobre um mesmo plano. Ele não é geométrico, mas tem o caráter de um “contorno orgânico” imutável da forma, um “molde”⁵¹¹ — como analisou Wölfflin, na arte do mundo “clássico” do século XVI —, responsável por suspendê-la e individualizá-la como forma óptica tangível num primeiro plano⁵¹².

⁵⁰⁵ Idem. Ib. p. 79.

⁵⁰⁶ Idem. Ib. p. 79.

⁵⁰⁷ Idem. Ib. p. 80.

⁵⁰⁸ *FB*, p. 87.

⁵⁰⁹ Para Deleuze, a arte cristã levou as formas a deformações fundamentais a fim de exprimir as transformações, as passagens e estados das almas, as mudanças, os acidentes e os acontecimentos aos quais estão sujeitos Deus e os homens. Com a arte cristã, a forma deixa de circunscrever uma essência para relacionar-se a um acidente — “*Christ assiégé, et même remplacé par les accidents*. Cf. *FB*, p. 80.

⁵¹⁰ *FB*, p. 87.

⁵¹¹ Idem. Ib. pp. 81 e 87.

⁵¹² Essa característica é ainda mais evidente nos quadros onde o contorno é um cubo transparente

Todas essas modificações são pensadas pela noção de espaço tátil-óptico introduzido com a arte grega, segundo a releitura de Riegl por Maldiney. A arte grega se opõe à egípcia pela conquista de um espaço óptico, de visão distanciada, que coloca em questão uma outra relação do olho e do olho com a mão. A imagem é preponderantemente visual, isto é, as formas são apresentadas em seu caráter visual puro e constroem um espaço óptico — onde são explorados os valores da perspectiva, os jogos de luz e sombras etc. Mas esse espaço óptico está organizado segundo referências manuais, tais como o contorno que cerca a forma e limita a primazia do fundo. De acordo com a caracterização que Worringer faz da arte clássica, a forma, em sua organização óptica, é apreendida em sua “representação orgânica, plástica” e reflete a “vitalidade orgânica” ou a “vida orgânica”⁵¹³ do homem.

Através da reorganização dos elementos estruturais — uma forma tangível no primeiro plano, envolta por conexão tátil pelo fundo e suspensa por um contorno de caráter orgânico —, os quadros de Bacon abandonam o espaço háptico e introduzem um espaço tátil-óptico. Mas a representação orgânica do quadro é rapidamente subvertida: primeiro pela possibilidade de um espaço puramente óptico, segundo, quando ela é destruída de fato pela introdução de um espaço manual violento.

Quanto à passagem pelo espaço óptico puro, ela ocorre quando a forma vem à frente, sendo lançada pelo fundo, pois decorrem daí efeitos que reforçam um espaço puramente óptico. De um lado, a luz dá à forma uma “claridade óptica e aerada” que a “desagrega”⁵¹⁴ e, de outro lado, a sombra *malerisch* que incide sobre a Figura em alguns quadros obscurece a cor e dissolve a forma. Em ambos os casos, a forma — a Figura —, perde suas conexões táteis, dando lugar a um espaço óptico puro. Este espaço é aquele que Maldiney analisa na arte bizantina, em que todas as formas e relações entre elementos da imagem são dadas por meio dos jogos ópticos de luzes e sombras, claro-escuro, concorrendo para a composição de um quadro exclusivamente através da luz. A luz compõe um código óptico que desfaz a representação orgânica ao radicalizar a dimensão óptica da arte grega, a visão distanciada, um espaço livre de quaisquer conexões táteis⁵¹⁵.

No caso da sombra *malerisch* que esvaece a Figura, ela suprime as conexões táteis de acordo com o que definiu Wölfflin acerca do pictórico — ao qual se refere o termo

⁵¹³ *FB*, p. 81.

⁵¹⁴ *Idem. Ib.* p. 87.

malerisch utilizado por Deleuze. Com efeito, o pictórico se diferencia do linear — como “estilo da discriminação visualizada plasticamente” — na medida em que as superfícies tangíveis são dissolvidas e a justaposição de manchas reconstrói o objeto não mais segundo sua forma plástica, mas a sua aparência óptica⁵¹⁶.

Assim como o período *malerisch* na obra do pintor corresponde a uma fase limitada de sua produção, as organizações em espaços óptico puro e tátil-óptico correspondem a fases de passagem nos quadros, pois um outro mundo se impõe de forma a mudar radicalmente a preponderância do olho na imagem. Este outro mundo irrompe com a introdução do diagrama manual, constituído por pinceladas e manchas coloridas, que funcionam como uma “zona que embaça, limpa”⁵¹⁷ ou desfaz as coordenadas ópticas e as conexões táteis.

A zona de indiscernibilidade criada pelo diagrama é fruto exclusivo da intervenção de uma “potência manual”⁵¹⁸ que subordina o olho à mão. Mesmo nos casos em que ele se compõe de tons sombreados ou negros, o diagrama nunca é um efeito óptico porque é essencialmente uma intervenção manual. Seu resultado é uma catástrofe, ou um caos, que também podem ser entendidos como desequilíbrio do mundo óptico e tátil-óptico:

“(…)Le monde optique, et tactile-optique, est balayé, nettoyé. S’il y a encore oeil, c’est l’oeil d’un cyclone, à la Turner, plus souvent de tendance claire que foncée, et qui désigne un repos ou un arrêt toujours lié à la plus grande agitation de matière. (...)”⁵¹⁹

O diagrama localizado numa zona da imagem lança um outro universo, que pode bem ser considerado um ponto de parada no quadro, que é o universo da arte nórdica que aparece no gótico, segundo a caracterização que lhe deu Worringer. Os traços do diagrama podem ser pensados segundo as características da linha setentrional, que excede o orgânico e testemunha uma intensidade ou uma vitalidade não orgânica mas, antes, abstrata:

⁵¹⁵ Cf. Idem. Ib. p. 82.

⁵¹⁶ Eis, por exemplo, como Wölfflin explica o caráter óptico do pictórico: “O contorno de uma figura com linhas uniformemente determinadas ainda possui em si algo da sensação de se apalpar um objeto. A operação que os olhos realizam assemelha-se à da mão que percorre um corpo; e a modelação, que reproduz a realidade na graduação da luz, também apela para as sensações de tato. Uma representação pictórica, ao contrário, exclui com simples manchas essa analogia. Ela tem sua origem apenas nos olhos e somente a eles se volta. (...)”. Wölfflin, H. Op. Cit., p. 29.

⁵¹⁷ *FB*, p. 88.

⁵¹⁸ Idem. Ib. p. 88.

⁵¹⁹ Idem. Ib. p. 88.

“(…)va à l’infini en ne cessant de charger de direction, perpétuellement brisée, cassée, et se perdant en elle-même, ou bien revient sur soi, dans un mouvement violent périphérique ou tourbillonnaire. Worringer a trouvé la formule de cette ligne frénétique: c’est une vie, mais la vie la plus bizarre et la plus intense, une vitalité *non organique*. C’est un abstrait, mais um abstrait expressioniste. (...)”⁵²⁰

Esse movimento intenso sobre uma base orgânica evoca a atividade da mão dando-lhe uma “velocidade”, uma “violência” e uma “vida”, que o olho custa a seguir. Ela impõe, nos diz Deleuze, um “espaço manual violento”⁵²¹, constituído por “traços manuais ativos”⁵²². Estes traços manuais rompem o orgânico, dando lugar ao que com Worringer pode-se chamar “abstrato expressivo”⁵²³. Ora, nesse sentido, o diagrama, enquanto agente deformador da Figura, que retira sua organicidade, proporciona uma deformação que é mais expressiva do que plástica, conforme o sentido de expressividade inorgânica que Worringer dá à linha gótica.

Se o diagrama desfaz o mundo óptico em favor de uma potência manual, ele introduz no conjunto visual, através da cor, uma outra função do olho: o háptico. Neste ponto, chegamos a uma noção fundamental da análise de Deleuze acerca da obra de Bacon, a idéia de que as relações de cor podem constituir um mundo e um sentido hápticos, quando o cromatismo constitui um espaço em que o olhar tateia na planitude da superfície, onde os volumes são criados exclusivamente por meio de cores. Mas trata-se aqui de um determinado tipo de relações entre cores, as “relações de tonalidade”⁵²⁴ — as quais Deleuze ligará à noção de “modulação da cor” e à tendência do que ele chama de “colorismo”.

As “relações de tonalidade”⁵²⁵ são fundadas no espectro, na “oposição entre o amarelo e o azul, ou o verde e o vermelho”, que definiam um tom como “quente ou frio”, “expansão e contração” em relação ao tom vizinho. Essas relações cromáticas têm

⁵²⁰ Idem. Ib. pp. 82-83.

⁵²¹ Idem. Ib. p. 82.

⁵²² Idem. Ib. p. 83.

⁵²³ Essa expressividade da linha pode ser observada, por exemplo, nas dobras das roupas que são tratadas segundo um sistema de linhas abstrato. O gótico aparece numa última fase da evolução da arte nórdica, em que a linha cerca o orgânico e leva a um movimento inorgânico intensificado. O expressionismo ali difere do sentido usualmente reconhecido do termo, ele designa a sensibilidade nórdica. Cf. Worringer, *Abstraction et Einfühlung*. Paris: Editions Klincksieck, 1986, pp. 134-135.

⁵²⁴ *FB*, p. 84.

⁵²⁵ Idem. Ib. p. 84.

princípios que remontam a Goethe em *Teoria das Cores* e correspondem a uma compreensão do cromatismo diferente daquela que se fundamenta no contraste do negro e do branco — mais próximas de Newton. Esta compreende as “relações de valor ou de gradação”, que definem um tom como “sombra ou claridade, saturado ou rarefeito” e determinam a tendência “luminista”⁵²⁶ na pintura.

É certo que esses dois tipos de relações entre cores “não param de se misturar”⁵²⁷, afirma Deleuze, mas há uma sensibilidade da visão própria a cada caso. Quando as relações de valor ou gradação prevalecem ou se tornam exclusivas, a cor pertence plenamente a um mundo óptico e, assim como a luz, determina as formas. O olho efetua uma função óptica, a visão está distanciada e há maior risco de uma narração ou uma ilustração através dos jogos de luz e sombra. Já quando as relações de tonalidade predominam sobre as relações de valor, o olho se desloca tocando a superfície colorida onde os elementos estão dispostos lado a lado, criando os volumes pelas cores, induzindo o olho a tateá-los, conforme a colocação das cores:

“(…) où la juxtaposition de tons purs ordonnés de proche en proche sur la surface plate forme une progression et une régression autour d’un point culminant de vision rapprochée. (...) comme déjà chez Turner chez Monet ou Cézanne, on parlera d’un espace haptique, et d’une fonction haptique de l’oeil, où la planitude de la surface n’engendre les volumes que par les couleurs différentes qui y sont disposées.”⁵²⁸

Deleuze toma, portanto, dois tipos de relações entre cores a determinar, por exemplo, dois cinzas diferentes: “*les gris optique du blanc-noir, et les gris haptique du vert-rouge*”⁵²⁹, e vê nas relações de tonalidade a recuperação da sensibilidade do olhar perdida depois da “separação dos planos do velho Egito”⁵³⁰.

Além disso, ele associa as relações de tonalidade ao caráter de “modulação da cor”⁵³¹, pois, nelas, a combinação das cores segue um código sempre variável para a

⁵²⁶ Idem. Ib. pp. 84-85.

⁵²⁷ Como, por exemplo, em Cézanne há coexistência de “tons locais, sombra e luz, modelado de claro-escuro, e tons na ordem do espectro, pura modulação da cor que tende a se bastar”, segundo estudo de Lawrence Gowing. Cf. *FB*, p. 84.

⁵²⁸ *FB*, p. 85.

⁵²⁹ Idem. Ib. p. 85.

⁵³⁰ Idem. Ib. p. 89.

⁵³¹ Idem. Ib. p. 85.

construção da imagem, como se a cor funcionasse como “molde temporal, variável e contínuo”⁵³², ou seja, as cores combinam-se umas com as outras sem código preestabelecido, apenas segundo elas mesmas, segundo suas “relações internas” que determinam o quente e o frio, a expansão ou a contração, a fim de tudo construir. Um objeto é moldado segundo relações diferenciais das quais depende todo o resto, e em função das mudanças de outros objetos.

Deleuze chama de “colorismo” à pintura que explora a habilidade do emprego de relações de tonalidade e constrói uma modulação:

“(…) Le ‘colorisme’, ce ne sont pas seulement des couleurs qui entrent en rapport (comme dans toute peinture digne de ce nom), c’est la couleur qui est découverte comme le rapport variable, la rapport différentiel dont tout le reste dépend. La formule des coloristes est: si vous portez la couleur jusqu’à ses purs rapports internes (chaud-froid, expansion-contraction), alors vous avez tout. (...)”⁵³³

Ele busca em Cézanne, Van Gogh e Gauguin as características das relações de tons e suas “regras práticas”⁵³⁴. Se Cézanne coloca o problema da modulação por tons puros na ordem do espectro⁵³⁵, Van Gogh e Gauguin dão novo sentido e nova função à modulação. Estes atendem à exigência de uma homogeneidade da cor no fundo, para que este fundo funcione como “armadura”, criando “grandes planos” de cor homogênea chapada; ao mesmo tempo, respondem pela necessidade de uma forma singular, em “variação”, que constitua o volume dos corpos. Assim, eles conjugam um chapado monocromático vivo, onde a cor é passagem ou tendência, ao volume dos corpos, que é tratado sob “tons rompidos”⁵³⁶ e a cor é esquentada como se estivesse submetida a um “cozimento”⁵³⁷. O problema da modulação nesses casos reside na passagem dos tons vivos no chapado, na passagem dos tons rompidos no corpo e nas relações “não diferentes das duas passagens ou movimentos coloridos”. Os tons rompidos “ressoam”⁵³⁸ com o tom vivo do chapado.

⁵³² Idem. Ib. p. 85.

⁵³³ Idem. Ib. p. 89.

⁵³⁴ Cf. Idem. Ib. p. 89.

⁵³⁵ Cf. *FB*, p. 90.

⁵³⁶ “*Ton rompu*” equivale à cor obtida pela mistura de duas cores complementares em proporções desiguais, que apenas se destroem parcialmente e produzem uma “variedade de cinza”. Cf. *FB*, pp. 89-90, nota 4 referente à Van Gogh, “Lettre à Théo”, II, p. 420.

⁵³⁷ *FB*, p. 90.

⁵³⁸ Idem. Ib. p. 91.

Nas imagens de Bacon, a Figura, o contorno e o chapado são modelados de maneira semelhante. De um lado, há as “grandes praias de cor viva” ao redor da Figura, de outro lado, a “matéria da carne” da Figura é constituída como uma “corrente de matérias em fusão de tons rompidos”:

“(…) La couleur n’existe pas comme fondue, mais sur ces deux modes de la clarté: *les plages de couleur vive, les coulées de tons rompus*. Plages et coulées, celles-ci donnent ou la Figure, celles-là l’armature ou l’aplat. (...)”⁵³⁹

O diagrama tem um papel fundamental na modulação. A cor que modela a Figura e que se expõe sobre as praias monocromáticas passa pelo diagrama. O diagrama age como um “modulador”, como “lugar comum dos quentes e frios, das expansões e contrações”⁵⁴⁰. O diagrama em Bacon parece a Deleuze estar “mais próximo do verde e do vermelho do que do negro e do branco”⁵⁴¹. Sua “intrusão manual”⁵⁴² torna possível, dessa maneira, o sentido háptico da cor.

A modulação cria, na relação entre os dois planos distintos que são a Figura e o chapado, o espaço háptico. No quadro, a Figura e chapado encontram-se lado a lado, ou separados apenas por uma profundidade magra, e o olho é levado a ir de um elemento a outro tateando a superfície colorida.

⁵³⁹ Idem. Ib. p. 91.

⁵⁴⁰ Idem. Ib. p. 88.

⁵⁴¹ Idem. Ib. p. 88.

⁵⁴² Idem. Ib. p. 88.

8. Tempo Aion

Dissemos anteriormente que o tempo corresponde a uma das forças que as artes tornam sensível, como afirma Deleuze:

“(...) não seriam mais do que forças, forças de gravitação, de peso, de rotação (...) força do tempo (como se pode dizer, da música, que ela faz ouvir a força sonora do tempo, por exemplo com Messiaen, ou da literatura, com Proust, que faz ler e conceber a força ilegível do tempo). (...)”⁵⁴³

O pintor quer tornar o tempo visível, o músico quer torná-lo audível e o escritor, legível:

“(...) Rendre le Temps sensible en lui-même, tâche commune au peintre, au musicien, parfois à l’écrivain. (...)”⁵⁴⁴

Com a pintura de Bacon, Deleuze procura entender como o tempo é dado na estrutura do quadro. Ele considera, então, um modo de temporalidade relacionado à força de uma eternidade temporal, chamado de “Aion”, que lhe parece ser dado no espaço constituído pela cor-luz.

Com relação ao tempo Aion, sem nos aprofundarmos em sua problemática na filosofia de Deleuze⁵⁴⁵, tomamos como um contraponto possível para este conceito uma passagem de *Mil Platôs*, onde o Aion é definido como o instante vivido e tempo sem medida, que substitui o tempo de “Cronos”, o tempo medido, das coisas fixas, que desenvolve uma forma e determina um sujeito. Tanto em *Mil Platôs*, quanto em *Francis Bacon, logique de la sensation*, trata-se de se pensar um tempo relacionado a um plano intensivo.

⁵⁴³ *QPh?*, 172. Tradução, p. 235.

⁵⁴⁴ *FB*, p. 43.

⁵⁴⁵ A esse respeito, conferir Peter Pál Perlbart, *O tempo não reconciliado*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1998.

Duração intensiva

Numa seqüência de “1730 – Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível”, o tempo Aion é considerado como modo de temporalidade próprio das relações no interior do plano de consistência das multiplicidades, estando ligado à idéia de hecceidade e acontecimento.

A hecceidade é compreendida como um “modo de individuação” muito particular, da natureza de uma grandeza intensiva e que procede por composição de elementos heterogêneos. Ela se opõe ao modo pelo qual se distingue algo como “uma pessoa, um sujeito, uma coisa ou uma substância”⁵⁴⁶, ou seja, como subjetividade, substância ou significação:

“(...) 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 ser afetado. (...)”⁵⁴⁷

As hecceidades resultam da “conexão” entre elementos no interior do plano de consistência, definindo-se, por um lado, pelo conjunto constituído por relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão, entre partículas não formadas, e, de outro lado, pelo conjunto dos afectos em função do poder ou grau de potência.

Como num dos exemplos citados pelos autores, um “grau de calor” e uma “intensidade de branco” são “perfeitas individualidades” que podem se compor e formar uma certa “atmosfera de um verão quente”⁵⁴⁸; ou, como no exemplo de Virgínia Woolf, “o cachorro magro corre na rua, este cachorro magro é a rua”⁵⁴⁹, a rua e o cachorro inseparavelmente compõe um mundo.

⁵⁴⁶ “Hecceidade” é referido à Duns Scot, que com ele designa o caráter individual, único, do ente, que o distingue dos outros. Cf. *MP*, p. 318. Tradução, *vol.4*, p. 47.

⁵⁴⁷ *MP*, p. 318. Tradução, *vol.4*, p. 47.

⁵⁴⁸ *Idem*. *Ib.* p. 318. Tradução, *vol.4*, p. 48.

⁵⁴⁹ *Idem*. *Ib.* p. 321. Tradução, *vol.4*, p. 50.

A conexão de heterogêneos constitui o espaço de um instante, algo inédito e sempre movente, e a temporalidade em jogo é um modo de tempo distinto daquele do plano das coisas formadas. Deleuze chama de Aion o tempo próprio das hecceidades, o tempo que ocorrem os afectos, os agenciamentos de multiplicidades e o tempo do acontecimento:

“(...) E não é o mesmo Plano: plano de consistência ou de composição das hecceidades num caso, que só conhece velocidades e afectos; plano inteiramente outro das formas, das substâncias e dos sujeitos, no outro caso. E não é o mesmo tempo, a mesma temporalidade. *Aion*, que é o tempo indefinido do acontecimento, a linha flutuante que só conhece velocidades e, ao mesmo tempo não pára de dividir o que acontece num já-aí e um ainda-não-aí, um tarde-demaís e um cedo-demaís simultâneos, um algo que ao mesmo tempo vai passar e acaba de se passar. E *Cronos*, ao contrário, o tempo da medida, que fixa as coisas e as pessoas, desenvolve uma forma e determina um sujeito. (...) Em suma, a diferença não passa absolutamente entre o efêmero e o duradouro, nem mesmo entre o regular e o irregular, mas entre dois modos de individuação, dois modos de temporalidade.”⁵⁵⁰

Em oposição a Cronos, tempo quantificável, cujo círculo estabelece um passado, um presente, um futuro e com isso dá a medida das coisas e as fixa, Aion ganha o sentido de eternidade porque marca o instante vivido⁵⁵¹, um tempo não mensurável ou que escapa de qualquer demarcação.

Essa é a temporalidade própria do devir, pois como o devir não é um processo por etapas, o tempo nele implicado só pode ser uma espécie de simultaneidade. O tempo da captura numa linha de fuga é o instante vivido intensamente e, como tal, ele não pode ser submetido à cronometragem. É apenas no sentido de não poder ser fixado em nenhuma medida de duração do tempo que Aion é pensado como eternidade, a eternidade como experiência de um fora do tempo.

Aion é lançado do interior do tempo cronológico, como instante vivido que é dito em relação àquele como um “já-aí” e um “ainda-não-aí”, um “tarde-demaís” e um “cedo-

⁵⁵⁰ MP, p. 320. Tradução, vol.4, pp. 48-49.

⁵⁵¹ Zourabichvili lembra que na distinção entre *chronos* e *aion*, distinção estóica introduzida na *Lógica do Sentido*, a tradução desse segundo por “eternidade” não guarda o sentido de eternidade modificado substancialmente pelo cristianismo. Cf. Zourabichvili, F. Op. Cit. pp. 24-25.

demais”. Ele marca o entre-tempo em relação a dois momentos fixados no tempo — da mesma maneira como o devir é pensado como entre-dois termos.

Para Deleuze e Guattari, essa concepção de tempo condiz com o que, na música moderna, constitui o “plano sonoro imanente”, que torna audível o imperceptível. É um traço característico da música moderna o privilégio desse plano formado por “velocidades e lentidões diferenciais numa espécie de marulho molecular” que marca “os segundos, os décimos, os centésimos de segundos”⁵⁵². O que se tem aí é a liberação de um tempo “não pulsado”, conforme a distinção feita por Boulez:

“(…) Boulez distingue na música o tempo e o não-tempo, o ‘tempo pulsado’ de uma música formal e funcional fundada em valores, o ‘tempo não pulsado’ para uma música flutuante, flutuante e maquínica, que só tem velocidades ou diferenças de dinâmica. (...)”⁵⁵³

Em *Mil Platôs*, vemos que Deleuze toma de Boulez os princípios e a terminologia não apenas para pensar o espaço — os conceitos de liso e estriado — mas, também, o tempo. Então, Aion aparece ligado à idéia do tempo não pulsado na música, tempo amorfo e linha flutuante que conhece apenas velocidades.

A “eternidade” nos chapados monocromáticos

Em *Francis Bacon, logique de la sensation*, o tempo é considerado uma das forças transmitidas na pintura através da modulação da cor. Deleuze procura entender o tempo na estrutura do quadro — algo que é essencialmente espacial — e o distingue na passagem do policromatismo das Figuras ao monocromatismo dos chapados. É como se Bacon colocasse o tempo em dois elementos da imagem; de um lado, ele torna sensível o tempo como variação através dos corpos, que recebem um tratamento policromático; de outro lado, ele dá a força do tempo como eternidade através do fundo monocromático, quando este faz ver

⁵⁵² *MP*, p. 327. Tradução, *vol.4*, p. 56. Tudo isso em oposição ao “plano transcendental de organização” que dominou a música clássica ocidental. Cf. *MP*, pp. 326-327. Tradução, *vol.4*, p. 55-56.

⁵⁵³ *Idem*. *Ib.* p. 320. Tradução, *vol.4*, p. 49. Sobre o tempo flutuante, conferir o texto que Deleuze dedicou a Pierre Boulez : “Boulez, Proust et le temps”, in *Eclats/Boulez*, Centre Pompidou, 1986.

a diferença entre ele e a variação da Figura. Aion está relacionado a essa força do tempo revelada com a luz criada pelas praias coloridas.

Na Figura, as zonas deformadas que compõem o diagrama assinalam áreas onde se exercem forças que desfazem o organismo humano em proveito do corpo sem órgãos. Este corpo, marcado por variações alotrópicas e com diferenças de cristalização dos órgãos, traz consigo uma variação do tempo:

“(…) la force du temps changeant, par la variation allotropique des corps, ‘au dixième de seconde’, qui fait partie de la déformation; (...)”⁵⁵⁴

As “variações milimétricas”⁵⁵⁵ do corpo o colocam num tempo: o tempo que passa. Trata-se de uma força que é dada, portanto, através do tratamento policromático dos tons rompidos que compõem a carne da Figura.

Quando se considera o efeito do chapado monocromático no conjunto do quadro e se abandona o lugar onde a pintura se faz virulenta, a frieza da luz do espaço colorido circundante gera uma impressão de tempo que não é mais o da variação, mas de uma “eternidade”, a “força do tempo eterno”⁵⁵⁶.

Deleuze reconhece esse aspecto do tempo com a especificidade dos trípticos na obra de Bacon, que assumem um papel essencial ao revelar propriedades da modulação da cor, que podem ser estendidas também às telas simples.

Nos trípticos, observa-se a intervenção de um tipo distinto de movimento e de forças, para além das forças de isolamento, de deformação e de dissipação em jogo nas relações da Figura com o chapado ao seu redor. As Figuras dos três painéis se projetam como “trapezistas”⁵⁵⁷, unem-se e separam-se no espaço colorido que lhes é comum. É a luz que une e separa, une tudo num mesmo espaço colorido e distingue Figuras segundo suas funções rítmicas — testemunha, ativa e passiva⁵⁵⁸. Tal é o *matter of fact* presente nos trípticos, constituído pelo fato comum das Figuras, seu “ser rítmico”, através da reunião que separa.

⁵⁵⁴ *FB*, pp. 42-43.

⁵⁵⁵ *Idem.* *Ib.* p. 96.

⁵⁵⁶ *Idem.* *Ib.* p. 43.

⁵⁵⁷ *Idem.* *Ib.* p. 55.

⁵⁵⁸ Cf. nota nº 128, p. 78 deste texto.

Nesse sentido é que nos trípticos se pode detectar o predomínio de forças específicas de reunião e separação dadas com o universo luminoso, e se pode verificar a grande ampliação do ritmo como sensação. Então, com a interrupção do espaço luminoso, um novo modo de tempo é dado:

“(…) Une réunion sépare les Figures, elle sépare les couleurs, c’est la lumière. Les êtres-Figures se séparent en tombant dans la lumière noire. Les couleurs-aplats se séparent en tombant dans la lumière blanche. Tout devient aérien dans ces triptyques de lumière, la séparation même est dans les airs. Le temps n’est plus dans le chromatisme des corps, il est passé dans une éternité monochromatique. C’est un immense espace-temps qui réunit toutes choses, mais en introduisant entre elles les distances d’un Sahara, les siècles d’un Aïôn: le triptyque et ses panneaux séparés (...)”⁵⁵⁹

O tempo Aion está relacionado ao espaço intensivo forjado com a luminosidade colorida, este imenso “espaço-tempo que reúne todas as coisas” e dá o ritmo. O tamanho da sua potencialidade afectiva o torna equivalente a um espaço de extenso como o deserto do Saara. E o tempo correlato equivale à “séculos de *Aiôn*”.

A força do tempo Aion dado com as praias de cores vivas possibilita a Deleuze pensar as telas de Bacon como “cronocromia”, um termo emprestado da música, de Messiaen, que se refere a “colorir o tempo”⁵⁶⁰. A “mais pura situação pictural” em Bacon, segundo Deleuze, são os quadros que apresentam um chapado que cobre todo o quadro e encerra o contorno e a Figura, sem haver seções ou interrupções por quaisquer segmentos. Nessas condições, a cor expressa mais perfeitamente o tempo, pois há o máximo de luz que proporciona a força de um tempo como “eternidade monocromática”⁵⁶¹:

⁵⁵⁹ Idem. Ib. p. 55.

⁵⁶⁰ Idem. Ib. p. 95. *Chronochromie* é uma obra para orquestra de Messiaen, em que os procedimentos procuram manipular a duração (os modos como o tempo passa, as sínteses do tempo realizadas na sensação e na percepção), daí a expressão “colorir o tempo”: “(...) Le mélange de hauteurs et de timbres est au service des durées, qu’il souligne, en les colorant, et en rendant ainsi manifestes les découpages du temps...”. A. Goléa, Op. Cit., p. 276.

⁵⁶¹ Idem. Ib. p. 56.

“(...) c’est dans ces conditions que le tableau devient vraiment aérien, et atteint à un maximum de lumière comme à l’éternité d’un temps monochrome, ‘Chromochronie’.(...)”⁵⁶²

Em oposição ao monocromo que evoca “um tipo de eternidade como forma do tempo”, o policromo da Figura, como um cozido constituído por pinceladas empastadas e tons rompidos — com predomínio do azul e do vermelho marcando a afinidade entre a vianda e o homem —, evoca “as variações milimétricas do corpo contido no tempo”⁵⁶³.

⁵⁶² Idem. Ib. p. 94.

⁵⁶³ Idem. Ib. p. 96.

CONCLUSÃO

Francis Bacon, Logique de la Sensation marca o encontro do pensamento conceitual com o acontecimento pictural que se impõe como o que deve ser pensado para o filósofo. A criação dos conceitos nesse encontro segue as potencialidades próprias desses instrumentos plásticos que se abrem para capturar aquilo que no acontecimento pictural funciona como sua causalidade interna. Os conceitos, então, reagem com a pintura e lhe fornecem sua compreensão propriamente conceitual.

A constatação desses aspectos se deu na parte II de nosso estudo, pela justaposição das seqüências em que aparecem alguns dos conceitos que dizem respeito à pintura de Bacon a outras seqüências, de outros textos de Deleuze, em que os mesmos conceitos são mobilizados. Ao rodear um e outro mapa dos movimentos que um conceito realiza nas diferentes passagens — sem a intenção de esgotá-los — notamos que o conceito está sempre vinculado a problemas específicos, em função dos quais ele é suscitado numa seqüência, onde se adensa, ressoa e se articula com diferentes elementos.

A criação conceitual se dá na complexa rede que configura o problemático em cada nova situação para o filósofo. Por exemplo, o conceito de sensação como vibração intensiva, em *Francis Bacon, Logique de la Sensation*, procura exprimir uma pintura de afetação direta sobre os nervos e foi criado a partir de diferentes linhas vindas tanto da filosofia, quanto de domínios exteriores a ela. Do exterior, o filósofo está atento às reflexões de Bacon, de Cézanne, de críticos da arte (D. Sylvester, M. Leiris e John Russel) e à noção de sensação segundo Artaud. Do interior da filosofia, ele toma uma noção do sentir desenvolvida por Merleau-Ponty e Henry Maldiney, que cruza o mesmo plano em que ele pensa a pintura de Bacon. Mas a perspectiva desses dois filósofos não parece suficiente diante de um traço singular da obra de Bacon e, então, Deleuze acrescenta um componente que faltava para definir a sensação naquela pintura, a saber, o conceito de corpo sem órgãos.

Os conceitos podem ser remanejados em diferentes seqüências, em função de problemas que se aproximam ou planos que se cruzam, sem constituir, com isso, uma situação de aplicação de conceitos. O que há, nos textos de Deleuze, é a produção de novas articulações com um mesmo conceito. Pela sua flexibilidade articulatória, um conceito se

abre para se ligar a outros conceitos ou a componentes não conceituais de acordo com os problemas em pauta. No caso das aberturas para outros conceitos, estes podem ter sido firmados pelo próprio filósofo ou por outros filósofos. Um exemplo relativo a esta última situação, é o conceito de figural, criado por Lyotard, quando entra na determinação do conceito de Figura — uma imagem que só tem o valor de sensação. Pode-se dizer que o conceito de Figura entra em ressonância com o conceito de figural. De modo semelhante, em *O anti-Édipo*, o figural também é adotado para falar da linguagem no capitalismo, pois segundo o sentido que lhe dá Lyotard — o de puras figuras que funcionam abaixo do significante —, Deleuze e Guattari podem pensar a transposição do significante como o traço característico na linguagem do capitalismo. Assim como o conceito de figural, os conceitos de háptico e óptico, vindos da teoria da arte (de Riegl, Worringer e Maldiney), são reapropriados por Deleuze. Em *Francis Bacon, Logique de la Sensation*, o par de conceitos se articula quando se trata de exprimir como os elementos estruturais do quadro se organizam de modo a propiciar a proximidade ou a conexão direta da imagem com os sentidos do espectador. Deleuze conclui que Bacon, à maneira de outros coloristas modernos, reconstrói um sentido háptico através das cores que, por terem um acesso direto ao sistema nervoso, afastam aspectos representacionais e garantem a proximidade e a presença.

Já em *Mil Platôs*, os conceitos de háptico e óptico são tratados de um modo que difere da sua retomada em *Francis Bacon, Logique de la Sensation*. Enquanto neste último, o par de conceitos garante a interrogação pelo modo de organização de uma pintura em especial, naquele, a distinção conceitual entre háptico e óptico entra como componente para a definição do espaço liso nas artes plásticas. O conceito de espaço liso, termo tomado de Boulez, é elaborado para expressar um espaço intensivo, e encontra sua expressão estética no conceito de háptico — porque esse evoca a dimensão de proximidade da visão. Mas o conceito de háptico ganha outros contornos quando é subordinado ao conceito de liso. Quando o háptico é ligado a um espaço de natureza intensiva, a linha que o constrói não é mais definida por um caráter geométrico e retilíneo, mas encontra sua melhor ressonância na linha gótica e setentrional definida por Worringer. De fato, os conceitos sofrem mutações quando remanejados em seqüências diferentes. Um outro exemplo é o conceito de sensação em *O que é a filosofia?*. Quando a sensação é relacionada à definição da obra

de arte e é expressa como vivência de um devir sensível, apresenta um outro desenvolvimento, e ganha novos componentes — como as noções de perceptos e afectos —, de maneira que já não se pode dizer que se trata do mesmo conceito de sensação presente em *Francis Bacon, Logique de la Sensation*.

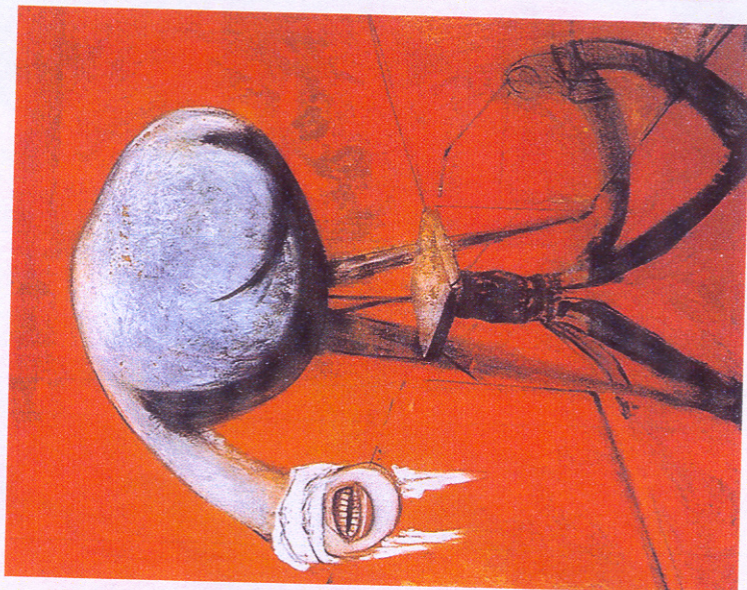
Há os conceitos da própria filosofia de Deleuze que são reativados no seu texto acerca da pintura. Exemplo disso é o conceito de corpo sem órgãos, que encontramos em *O anti-Édipo* ou *Mil Platôs*. Ele é reabilitado em *Francis Bacon, Logique de la Sensation*, onde o problema em questão aproxima-se daquele que determina esse conceito nos outros dois textos: encontrar um corpo que se comporte como superfície para o fluxo das intensidades, um corpo intensivo no limite do organismo. Em *O anti-Édipo*, a noção de corpo sem órgãos — encontrada na escrita de Artaud — permite a Deleuze e Guattari conceber um corpo sobre o qual o desejo se desenvolve — um corpo que comporta o plano de consistência próprio do desejo —, enquanto que, com a pintura de Bacon, esse é o corpo que permite pensar a superfície sobre a qual a sensação flui, tornando possível explicar o desenvolvimento da sensação. O corpo sem órgãos é ligado à imagem que rompe a sistematização do organismo no corpo do espectador. O espectador constrói um corpo sem órgãos como prolongamento do corpo sem órgãos da tela pintada e tem acesso aos fluxos intensivos trazidos com o quadro. É nesse sentido que consideramos o conceito de corpo sem órgão como o componente que faltava para explicar o desenvolvimento da sensação na pintura de Bacon.

A ligação do conceito de corpo sem órgãos ao de sensação é feita através de um elemento que funciona como a ponte entre eles. Trata-se da noção de força, que vem de um aspecto particular da pintura de Bacon, que é o de apresentar as forças tal como elas subjagam as formas. A força nos parece mais uma noção do que um conceito em *Francis Bacon, Logique de la Sensation*. A partir dessa noção, é possível a Deleuze lançar um novo conceito de deformação, que não remete à modificação plástica da forma, mas tem o sentido da apresentação direta das forças sobre as formas. Também *Mil Platôs* e *O que é a filosofia?* falam de forças em passagens referentes às artes. Em ambos, vimos que essa noção tem um papel essencial na determinação das artes como não representativas nem imitativas, reaparecendo principalmente quando a arte moderna e contemporânea são abordadas.

Devir e tempo Aion são outros exemplos de conceitos que têm um sentido próprio na filosofia de Deleuze e que são acionados em diferentes seqüências temáticas. *Mil Platôs* apresenta o devir, por exemplo, como a realização da idéia de multiplicidade na vida, traz uma análise dos devires imperceptíveis e das zonas de indiscernibilidade, aborda-o como conteúdo das artes. Como um contraponto a esse texto, *Francis Bacon, Logique de la Sensation* retoma o conceito numa questão pontual, na forma de indagação sobre quais devires são vivenciados naquela arte e através de quais procedimentos picturais o pintor os constrói. Deleuze fala então em devires-animais, devires-imperceptíveis, zonas de indiscernibilidade. Quando se considera a relação do devir com as artes em *Mil Platôs*, ou até mesmo, conforme também destacamos, em *O que é a filosofia?*, o que é dito nesses dois textos simplesmente acrescenta uma dimensão suplementar à leitura de *Francis Bacon, Logique de la Sensation*, não no sentido de suprir algo que falte ao entendimento do conceito aí presente, mas porque oferece uma outra seqüência onde as conexões do conceito se dão em outras direções. A repetição dos conceitos deleuzianos, nos casos em que vimos, não impõem aos seus textos uma ordem de continuidade ou que os unifique.

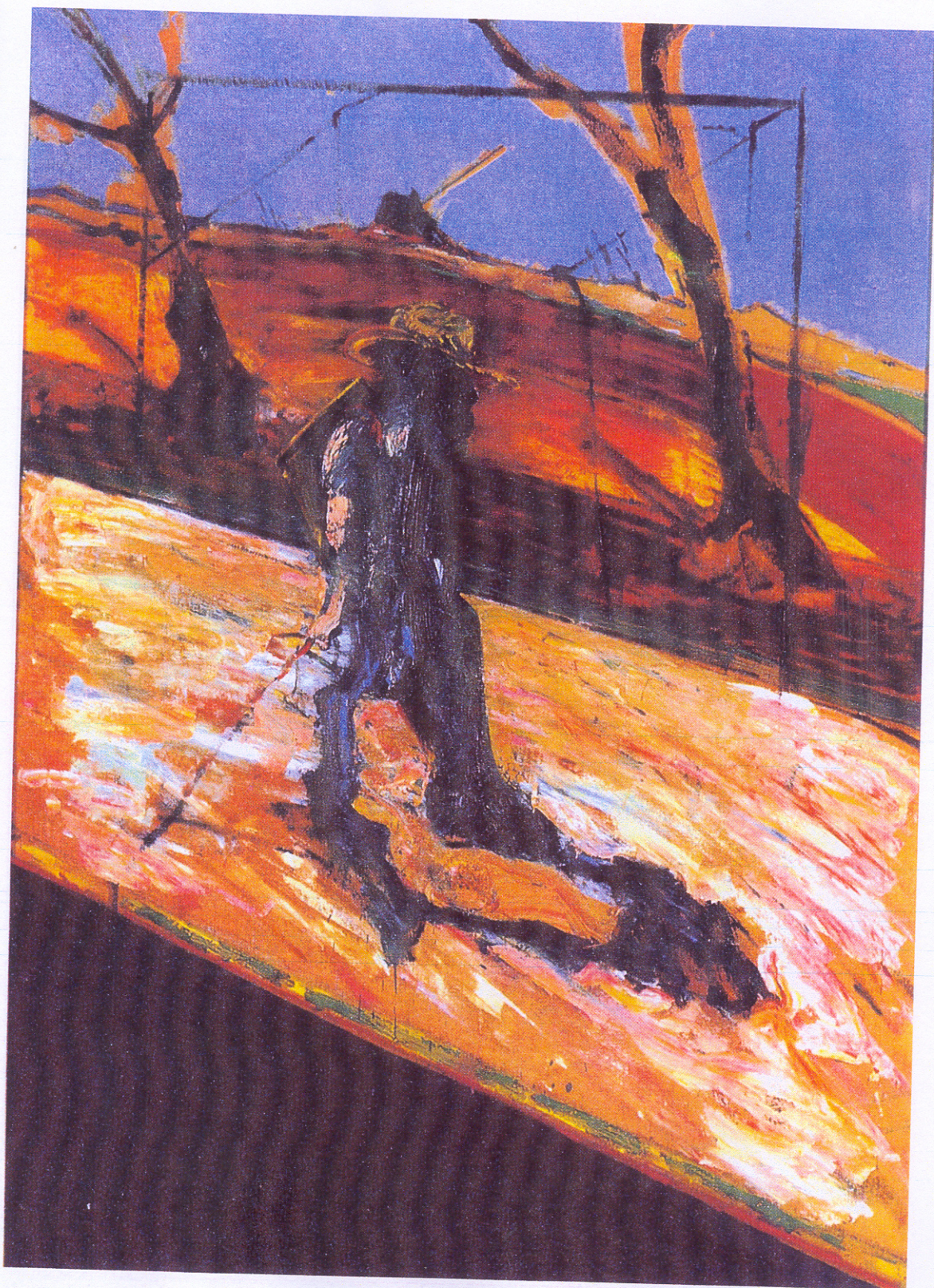
O cotejo da aparição dos conceitos nos diferentes textos nos permitiu perceber as variações que cada conceito sofre quando reativado em diferentes seqüências, tal como se o conceito passasse por modulações em função do tema solo em que é agenciado. Assim, mesmo que em *Francis Bacon, Logique de la Sensation* hajam conceitos já presentes em outros textos de Deleuze, concluímos que não há imposição de conceitos exteriores à pintura a fim de dar-lhe uma significação. A pintura não é considerada como algo que mereça uma significação, mas como algo em relação ao qual se pode configurar uma singularidade sob a forma de conceitos. Dessa maneira, a filosofia deleuziana, não se fazendo por uma forma discursiva sobre uma arte, legitima seu caráter de pensar com a arte, como prática de pensamento que não se sobrepõe ao pensamento envolvido nas artes.

PRANCHA I



Três estudos de figuras ao pé de uma crucificação (tríptico), 1944, Tate Gallery, Londres

PRANCHA II



Estudo para um retrato de Van Gogh II, 198 X 142 cm, 1957,
Collection Edwin Janss Thousand Oaks, Califórnia

PRANCHA III



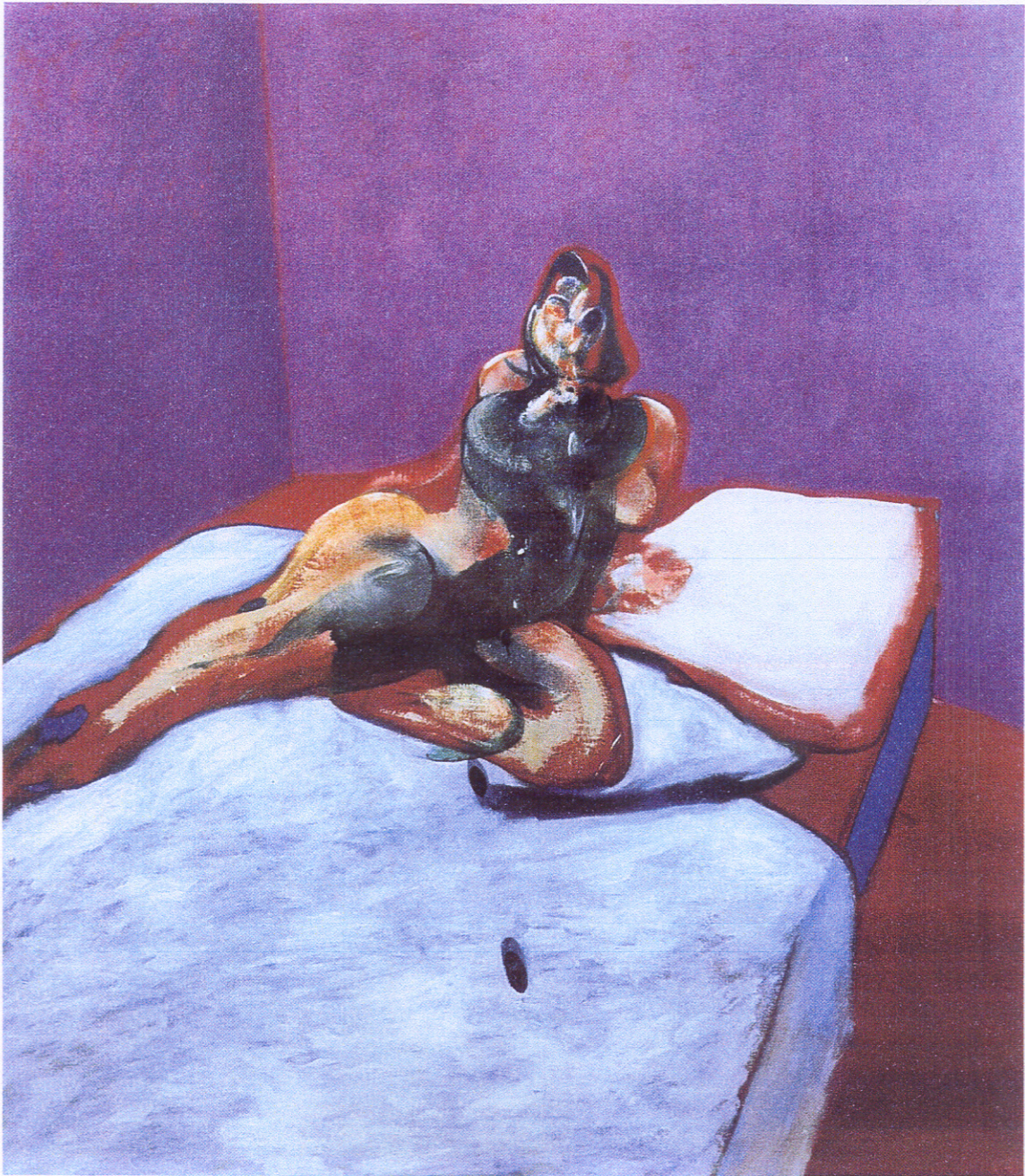
Estudo de figura, 123 X 105,5 cm, 1945-46,
Scottish National Gallery of Modern Art, Édimbourg

PRANCHA IV



Cabeça II, 80 X 63,3 cm, 1949, Ulster Museum, Belfast

PRANCHA V



Retrato de Henrietta Moraes, 165 X 142 cm, 1963, Coleção particular

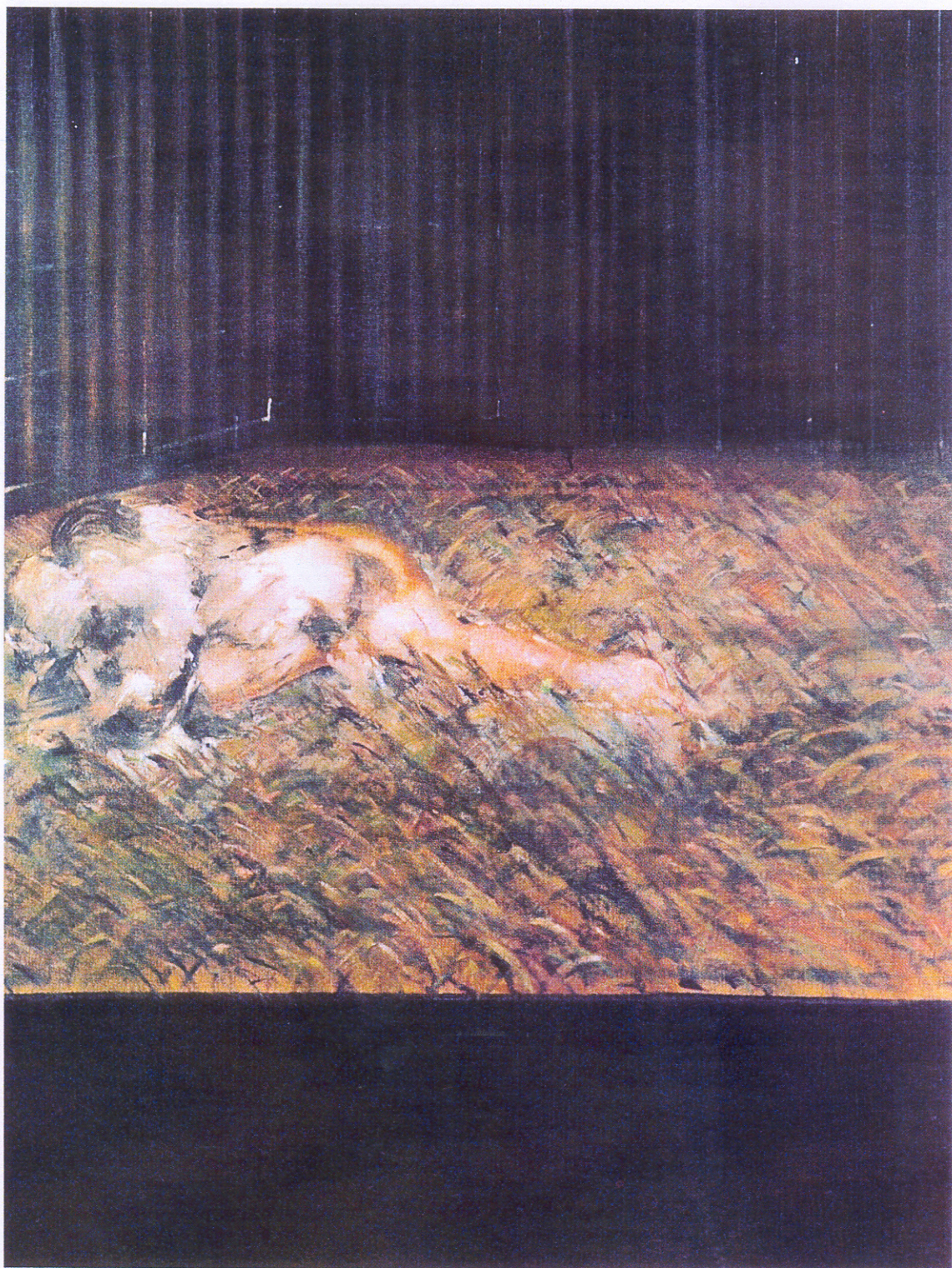
PRANCHA VI



Estudo para retrato, 147,5 X 131 cm, 1949, Museum of Contemporary Art, Chicago

Dois figuras no grama, 150 X 117 cm, 1954, Coleção particular

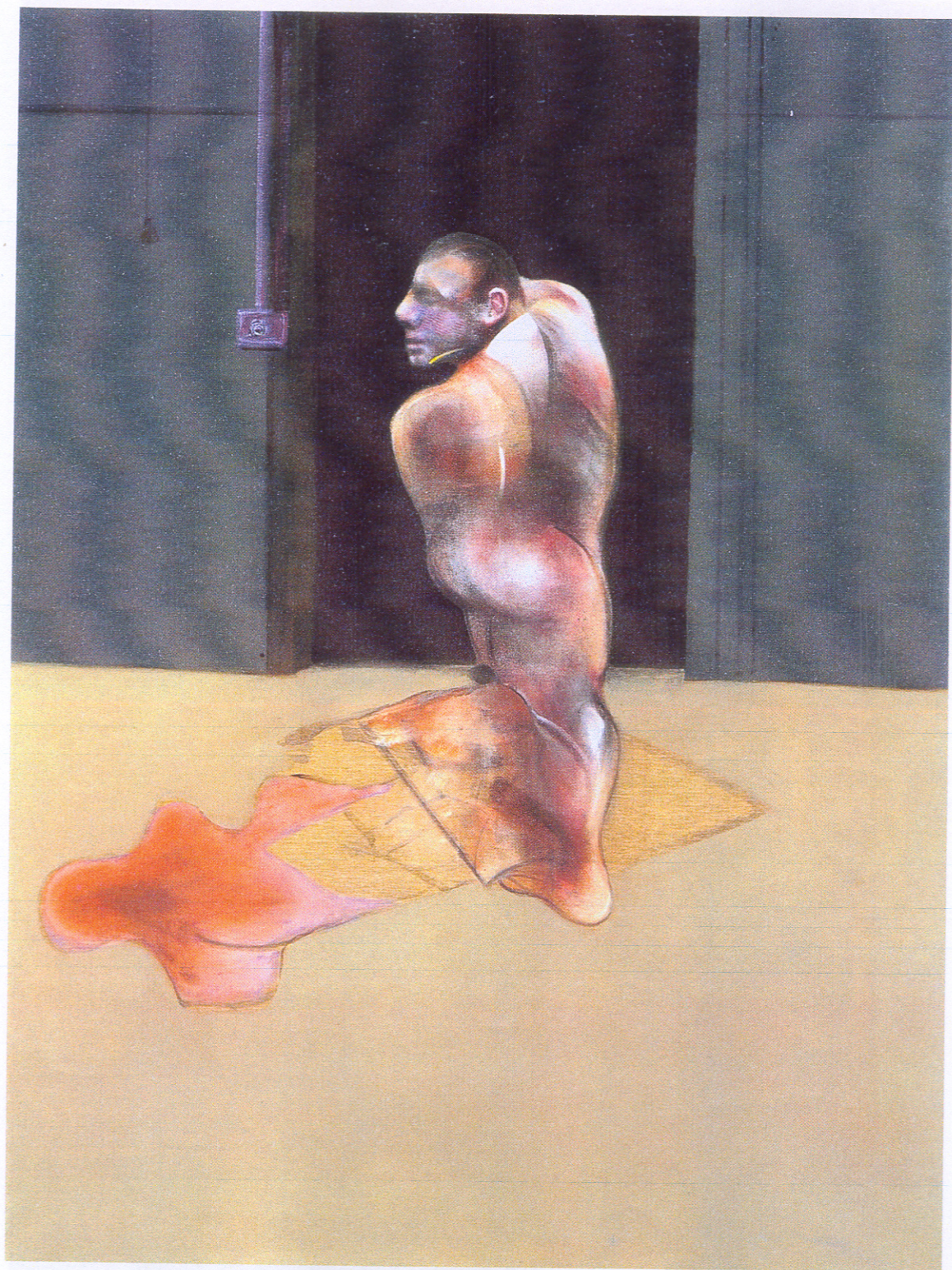
PRANCHA VII



Duas figuras na grama, 152 X 117 cm, 1954, Coleção particular

Malborough International Fine Art

PRANCHA VIII



Estudo para um retrato de John Edwards, 198 X 147,5 cm, 1986,
Malborough International Fine Art

PRANCHA IX



Figura deitada com seringa hipodérmica, 198 x 147,5 cm, 1963, Coleção particular

PRANCHA X



*Estudo a partir do retrato do Papa Inocêncio X, 153 X 118 cm, 1953,
Des Moines Art Center, Iowa*

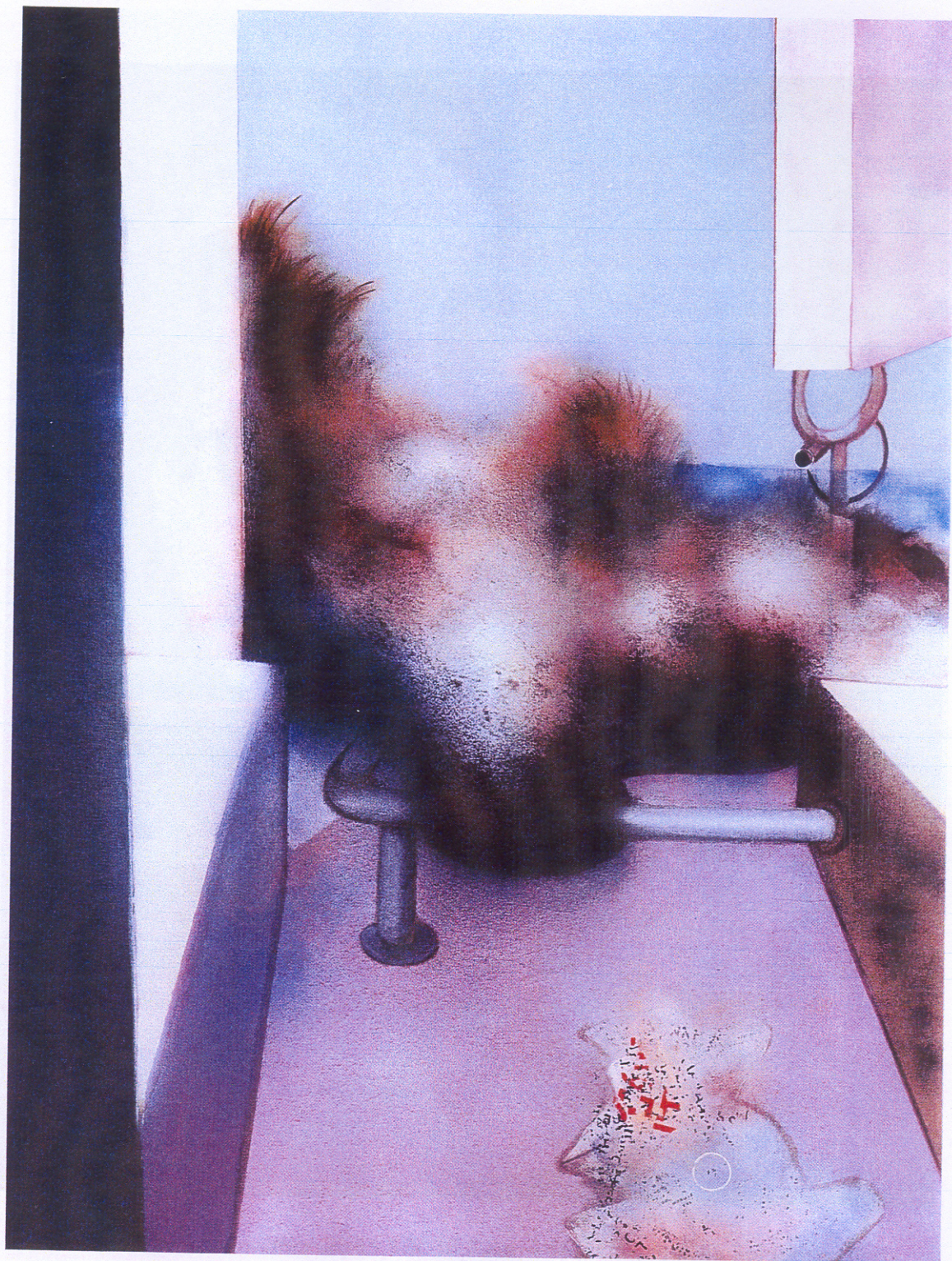
Bacon, Francis, 1909-1993, 'Pope Innocent X', 1953, Museum Boijmans-van Beuningen, Rotterdam

PRANCHA XI



Homem em azul I, 198 X 137 cm, 1954, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam

PRANCHA XII



Duna de areia, 198 X 147,5 cm, 1981, Coleção particular

PRANCHA XIII



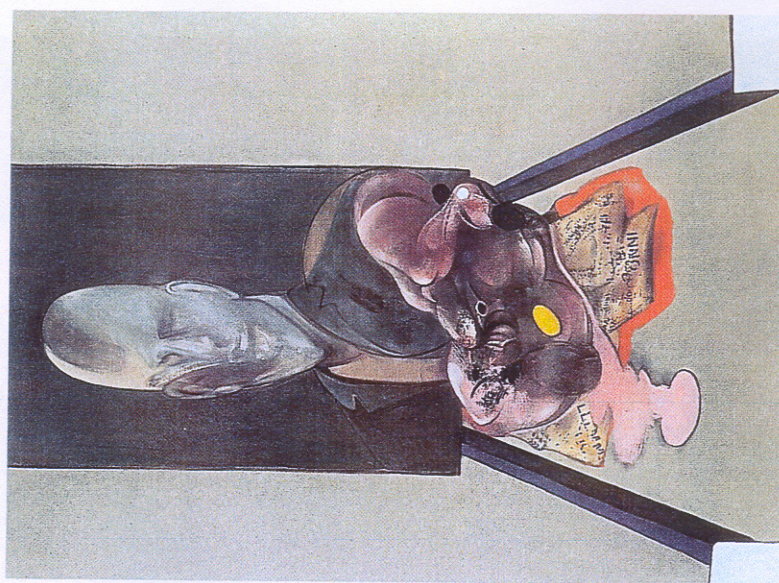
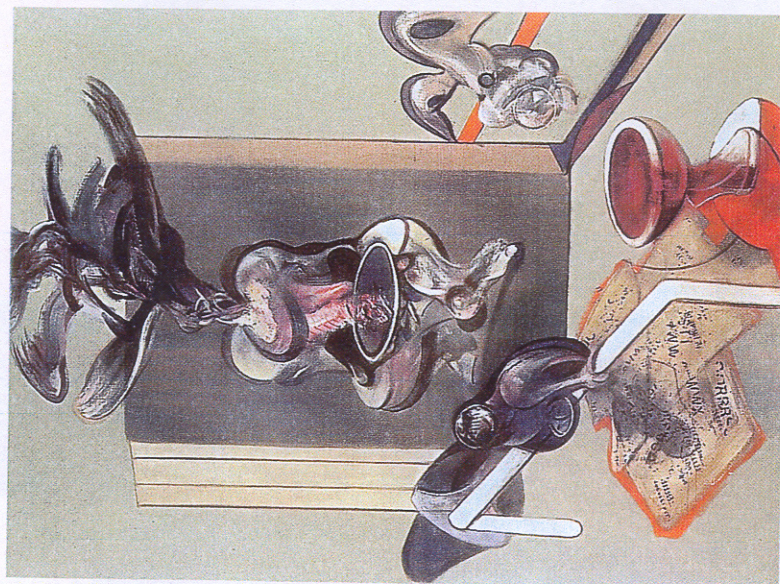
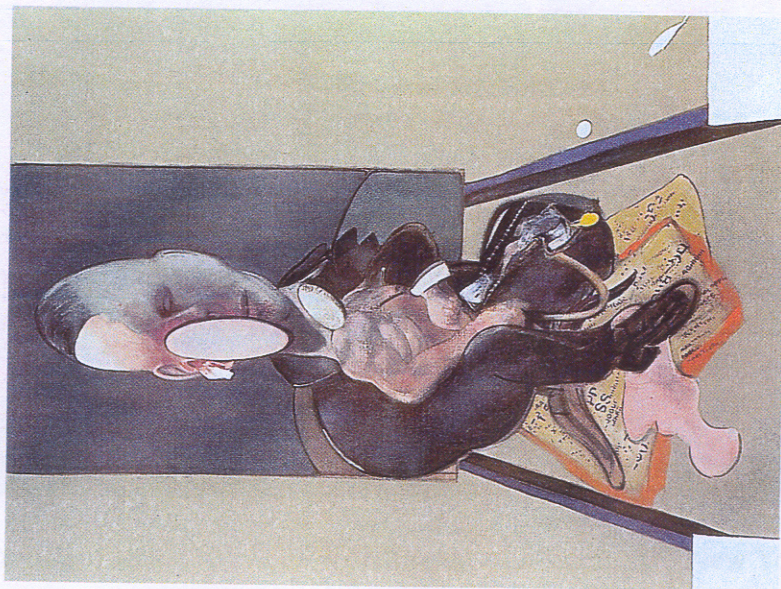
Estudo de Isabel Rawsthorne, 35,5 X 30,5 cm, 1966, Coleção Michel Leiris, Paris

*Retrato de Isabel Rawsthorne em pastel sobre papel de seda, 1967 X 147,5 cm, 1967,
Nationalgalerie, Berlin*

PRANCHA XIV



Retrato de Isabel Rawsthorne em pé numa rua do Soho, 198 X 147,5 cm, 1967, Nationalgalerie, Berlim



Trípico, 198 x 147,5 cm (cada painel), 1976, Coleção particular

PRANCHA XVI



Pintura, 198 x 132 cm, 1946, Museum of Modern Art, New York

BIBLIOGRAFIA

Livros e artigos consultados

- ALLIEZ, Éric. (direction) *Gille Deleuze une vie philosophique*. Recontres Internationales Rio de Janeiro São Paulo 10-14 juin 1996, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, Le Plessis-Robinson, 1998. Tr. br. coordenada por Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed.34, 2000.
- ARDENNE, Paul. *Art, l'âge contemporain*. Paris: Éditions du Regard, 1997.
- ARGAN, G.C. *Arte moderna*. Tr. br. D. Bootman e F. Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, 3ª ed.
- BADIOU, A. *Deleuze: "la clameur de l'Etre"*. Paris: Hachette, 1997.
- BAYER, R. *História da Estética*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- BUYDENS, Mireilles. *Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: J.Vrin, 1990.
- BUYDENS, Mireilles. *La forme dévorée. Pour une approche deleuzienne d'internet*. Annales de L'institut de Philosophie de L'université de Bruxelles, Paris: J. Vrin, 1998.
- CARDOSO Jr., Hélio R. *Teoria das multiplicidades no pensamento de Gilles Deleuze*. Campinas: IFCH-UNICAMP, 1996. Dissertação de Doutorado.
- CHIPP, H.B. *Teorias da Arte Moderna*. Tr. br. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1996, 2ª ed.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF, 1962. Tr. bras. R.D. Joffily e E.D. Fernandez. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.
- DELEUZE, G. *Proust et les signes*. Paris: PUF, 1964. Tr. br. A. Piquet e R. Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

- DELEUZE, G. *Présentation de Sacher-Masoch*. Paris: Minuit, 1967. Tr. bras. Jorge Bastos, Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1983.
- DELEUZE, G. *Logique du Sens*. Paris: Minuit, 1968. Tr. bras. Luiz R. Salinas F., São Paulo: Perspectiva, 1982.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *L'anti-Oedipe*. Paris: Minuit, 1972. Tr. port. Joana M.Varela e Manuel M.Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.
- DELEUZE, G. e PARNET, C. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1997. Tr. br. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980. Editado no Brasil pela Ed. 34, Rio de Janeiro, em cinco volumes: *Mil platôs*, vol.1, tr. br. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa, 1995; *Mil platôs*, vol.2, tr. br. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão, 1995; *Mil platôs*, vol.3, tr. br. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik, 1996; *Mil platôs*, vol.4, tr. br. Suely Rolnik, 1997; *Mil platôs*, vol.5, tr. br. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa, 1997.
- DELEUZE, G. *Francis Bacon, logique de la sensation*. Paris: Éditions de la Différence, 1981.
- DELEUZE, G. *Cinéma 1: L'Image-Mouvement*. Paris: Minuit, 1983. Tr. br. Stella Senra, São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, G. *Cinéma 2: L'Image-Temps*. Paris: Minuit, 1985. Tr. br. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, G. *Le Pli, Leibniz et le Baroque*. Paris: Minuit, 1988. Tr. br. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.
- DELEUZE, G. "Signes et événements", *magazine littéraire* nº 257 septembre 1988.
- DELEUZE, G. *Pourparlers*. Paris: Minuit, 1990. Tr. br. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

- DELEUZE, G. *Critique et Clinique*. Paris: Minuit, 1993. Tr. br. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F., *Qu'est que la philosophie?*. Paris: Minuit, 1991. Tr. br. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e identificação nas poéticas contemporâneas*. Tr. br. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FERRAZ, Silvio. *Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC, 1998.
- GIL, José. *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- GOLÉA, Antoine. *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Paris: René Julliard, 1960.
- GOMBRICH, Ernst *Historie de L'art*. Paris: Flammarion, 1986.
- GUATTARI, F. *Caosmose. Um novo paradigma estético*. Tr. br. de Oliveira, Ana L. e Leão, Lúcia C. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1990.
- KLEE, Paul. *Théorie de l'Art Moderne*, Denoël/Gonthier
- KOSSOVITCH, Leon. "Gilles Deleuze, Francis Bacon", *Revista USP*, São Paulo, nº 57, março/maio 2003.
- LEIRIS, Michel *Francis Bacon, face et profil*. Paris: Albin Michel, 1983.
- LINS, Daniel. *Antonin Artaud, O artesão do Corpo sem Órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, 2ª ed.
- LYOTARD, J.F. *Discours, Figure*. Paris: Editions Klincksiek, 1971.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- MALDINEY, Henry. *Regard Parole Espace*. Éditions L'Age D'Homme, 1994.
- MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard. Tr. br. de

- Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MERLEAU-PONTY, M. “A dúvida de Cézanne”. Tr. br. Marilena de Souza Chauí. *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- ORLANDI, L.B.L. *Filosofia em tempo de cinema e Articulação por reciprocidade de aberturas*. col. “Primeira Versão”. Campinas: IFCH-Unicamp, 1990.
- ORLANDI L.B.L. “Pulsão e campo problemático”, in *As Pulsões*. A. Hyppólito de Moura (org.). São Paulo: Editora Escuta e Educ, 1995.
- ORLANDI L.B.L. “Signos Proustianos numa filosofia da diferença”, *O Falar da Linguagem*. São Paulo: Ed. Lovise, 1996.
- ORLANDI, L.B.L. “Revendo Nuvens”, 1999, versão reformulada ainda não publicada do ensaio “Nuvens” publicado na revista *Idéias*. Campinas: IFCH-UNICAMP, Ano I, nº1, jan/jun 1994.
- ORLANDI, L.B.L. “Algumas implicações da dobra”, texto em elaboração.
- ORLANDI, L.B.L. “Nietzsche na univocidade deleuziana”, *Nietzsche e Deleuze, intensidade e paixão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- PELBART, Peter P. *O tempo não reconciliado*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.
- PEPPIATT, M. *Francis Bacon. Anatomy of an Enigma* Boulder. Colorado: Westview Press, 1998.
- PRADO Jr., Bento. “A idéia de ‘Plano de Imanência’”, *Idéias de Subjetividade na Filosofia Moderna e Contemporânea*. Fátima R.R.Évora e Oswaldo Giacoia Jr. (eds.). Conferências ANPOF, 1997.
- RUSSELL, John. *Francis Bacon*. Thames and Hudson, 1996.
- STEINMETZ, Rudy. “Jean-François Lyotard: le silence en peinture”, *L’image, Deleuze, Foucault, Lyotard*. Annales de L’institut de Philosophie de L’université de Bruxelles, Paris: J. Vrin, 1998.

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon. A brutalidade do fato*. Tr. br. Maria Teresa Resende Costa. Cosac & Naify Edições, 1998.

TADEU, Tomaz. “A arte do Encontro e da Composição: Spinoza + Currículo + Deleuze”, *Educação e Realidade*, nº V, jul./dez. 2002.

WÖLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da história da arte*. Trad. bras. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

WORRINGER, W. *A Arte Gótica*. Lisboa: Edições 70.

WORRINGER, W. *Abstraction et Einfühlung*. Paris: Editions Klincksieck, 1986.

ZERNER, H. “L’histoire de l’art d’Aloïs Riegl”, *Critique*, Août-Septembre 1975, Paris: Editions de Minuit.

ZOURABICHVILI, François *O Vocabulário de Deleuze*. Tr. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

Outras publicações consultadas

Bacon. Retratos y autorretratos. Madrid: Editorial Debate, 1996.

Francis Bacon, Centre Georges Pompidou. Paris: Centre Georges Pompidou, 27 juin-14 octobre 1996.

Petit Dictionnaire des Artistes Contemporains. P. Le Thorel-Daviot, Paris, Larousse, 1996.

Rue Descartes nº 20, “Gilles Deleuze - Immanence et vie”, Collège international de philosophie. Paris, Mai 1998.

Sites

<http://www.imagnet.fr/deleuze>

<http://www.webdeleuze.com>

Vídeo

Francis Bacon. Entrevista a Melvyn Bragg, para RM Associates, 1985. Apud *Grandes Mestres da Pintura: Francis Bacon* (vídeo), São Paulo: TV Cultura