

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
MESTRADO EM PSICOLOGIA

TRÍPTICOS DA CLÍNICA

Carlos Eduardo de Carvalho Mello

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Passos

NITERÓI

2012

Carlos Eduardo de Carvalho Mello

TRÍPTICOS DA CLÍNICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Passos

Niterói – RJ

2012

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Eduardo Passos – Orientador
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Cristina Rauter
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Silvana Mendes Lima
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Ricardo Rodrigues Teixeira
Universidade de São Paulo

AGRADECIMENTOS

Ao Eduardo Passos e seus trípticos. Sua multidão, seus imperceptíveis, seus cavalos. Clínico, orientador, supervisor; capitão, companheiro, professor; *gondolieri*, prestidigitador, autor.

Às tríplexes rodas: de orientação, de supervisão, de Limiar. Jerônimo, Júlia, Denise, Roberta, Joana, Jorge, Sandro, Rafael, Letícia, Ruth, Bianca. Em cada uma delas, um coletivo cuida, partilha, provoca, sente, contamina, roda, ensina e avalia. Em cada uma delas eu me desfaço, me refaço e balbucio. Eu tateio até que pego a palavra e solto a mão. Elas escrevem essas linhas comigo.

Aos irmãos mais que amigos da K-zona. Claos, Luciano, Leonardo. Entre cuidados enfumaçados, cozinhas esfumaçadas, sensações de oxigênio imprescindíveis. Sessões de vida no cinema, me apresentaram Cassavetes. Eu lhes agradeço com Ramos Rosa: “Para um amigo tenho sempre um relógio esquecido em qualquer fundo de algibeira. Mas esse relógio não marca o tempo inútil. São restos de tabaco e de ternura rápida. É um arco-íris de sombra, quente e tremulo. É um copo de vinho com o meu sangue e o sol.”

Às amigas mais que vizinhas Fernanda, andar de cima e Juju, andar debaixo. Verbo que me movimenta quando vou substantivo demais. Adjetivo que colore com risada, música e passeio quando vou adverbial. Elas fazem poesia e cantiga.

À Paula. Mistura Fogo de Santelmo e Otoño Porteiro, dá sinais povoados de baixo acústico e sax tenor, cumplicidade e ternura.

À Marina Paes, pelo braço erguido em formato de África. Pelos abraços estendidos em formato de maracatu, sotaque britânico, embalando conforto, amizade, terra.

Aos quiméricos mais que reais, povoam-me os sonhos, o conforto, a voz, deram-me a contingência das necessidades, perfumaram meu café com sotaque gaúcho, sergipano e capixaba. Talita Tibola, fata Morgana, enquanto chora e sorri comigo, faz descer brumas em palavra-afecto. Gabriel Alvarenga, amigo, mesmo se eu não entender o que diz, entendo. Gargalhamos. Danielle de Gois, suas saias combinam altivez e simplicidade, ética e diligência, olhar clínico e dedicação, tapioca e cuscuz.

Ao Marcelo Alvarenga, pelo incentivo desde o começo, levando-me à graduação. Gesto que não se esquece mas alegre e marca.

À Fer Ratto. Um terreiro forte pra girar, gelar e enfim tragar sentimentos num sacolé de sabores que só ela sabe inventar. Ponte. Mosaico Bixiga-Itacoatiara.

À Radio Ta ta. Pelos signos de Gêmeos desde Ilha Solteira, passando por gargalhadas Young Folks, até as delícias da Vila Madalena.

À Bruna. Pelos laços visíveis, por chegar bonita, delicada e forte na vida nossa, pela inocência das flores.

À Marília, pelas ondas desembestadas como cavalos no cio, trazem panamá, revisão, disparates, pulsantes.

À Beth, Elzbieta, pela eletricidade alegre gira-mundos que vai parar no sorriso mais corpo que eu já vi.

À Pat. Pela presença. Pela Elis Regina embalando tardes bonitas. Por ensinar.

À Margaret Chillemi: carlton, olfato, café (Müller), paladar, poesia, tato, Arnaldo Antunes, voz, Wim Wenders, visão. Paisagem repleta – LOVE.

À Hevelyn Rosa, pela definição de parceria, de abraço, de Paulicéia.

Ao tríptico tónus: Jô e o segredo de ensinar, numa sílaba só, paisagem infinita que dá linha, costura e pontos num tecido charmoso, clínico, feminino. Ruth, raiz, põe nos ossos almofadas. Entre laços, contato e contágio, me escrevem um corpo.

Como se fora brincadeira de roda, à roda de supervisores: *amor fazer é tão prazer, que é como fosse dor*. Jerônimo, Diana, Verônica, Vitor, Pamela, Natália Ramos, Natália Fattigati, Ellen, Elisa, Yuri, Leandro, Alessandra, Ana Carolina, Drica, Izabel, Jô, Poliana, Camila, Bárbara.

Àquele que portava de frente a medalha de São Jorge. Em Julho de 2011 foi caçar dragões sem avisar, deixando-me nas mãos alguma lança, algum fogo, sem escudo.

À Mônica, terapeuta que tateia, prático que puxa barco pelas ondas demasiado niteróicas.

Ao Hélio Rebello e à Soraia Cruz. O meu barquinho à vela chegou à Guanabara com o sopro desses mestres. Hélio, pelas leituras amigáveis e acadêmicas, pelo compromisso afetivo da docência filosófica. Querida incursão primeira por entre as filosofias práticas e rigor de pensamento. Pedagogia do conceito e amizade. À Soraia Cruz, pela boa mistura de amizade, filosofia, política, vida. Estímulo conceitual que me deu gosto no estudo, rigor confortável dos bons encontros às quartas-feiras.

À Silvana Mendes Lima, pela proximidade. As lentes clínicas que deram tato, cuidado e fôlego a este texto, fala doce e criteriosa. Ao Ricardo Teixeira, pelo Tournier, pela confiança da leitura por fazer, pela paulicéia caféqualificação, pela viagem solícita que vem provocar.

À Cristina Rauter pelos sorrisos, pelo Espinosa cujas lentes aqui são transparentes, entre-linhas.

Ao irmão mais que cunhado Leandro e à querida Jacira. Por cuidarem, pelos almoços em família. Coração, força, por me receber lá em cima, lá em cima, Lê com um pacote de cerveja nas mãos. Ganham sabor de boas-vindas, de parceria, de casa boa.

Às irmãs mais que rubro sangue, rubro amigas, rubro femininas. Ana Lúcia, Raquel, Fernanda. Doçura, cuidado, força, fragilidade, elas trocam e tocam. Elas não têm nome, elas tem carne. Para além, presença forte, doce, três, trezentas sensações. Elas cuidam, amam, desejam, tateiam. Eu dou risada, choro, ganho sensibilidade e aprendo a ser nelas com elas trezentos.

Às mães e avós Maria de Lourdes e Ivone. Banho de vida, banho de mar. Sensação de doce, de influência. Os dois banhos me dão tempero e aconchego com os quais aprendo a banhá-las, junto.

Ao pai, filho, avô. José Dias. Raulzito lhe cai bem para um assobio. Freddie Mercury também. Ensinou-me a chorar também com sorriso no rosto. Pelo afeto, pelo safári, pela sensibilidade, pela inquietação, pela luta, pela paternidade conquistada, afirmada, a saborear sempre.

À CAPES/CNPQ, pelo apoio financeiro.

RESUMO

A pesquisa habita um tensionamento paradoxal que produz sensações de desorganização nos corpos, nos modos de vida e na clínica. Um limite entre dois pólos: do corpo organizado sob sua forma orgânica, com funções e finalidades pressupostas, ao corpo desorganizado pelo choque de encontros com sensações e forças; do pensamento pressuposto sob a égide da representação, do senso comum e do bom senso que formam um sujeito, ao pensamento desmanchado e forçado pelas sensações que desorganizam e desconstroem pressupostos. Um tensionamento que não se resolve na opção por um ou outro, mas que se avalia no contato com aquilo que desorganiza formas demasiado rígidas no sujeito e que tateia forças demasiado desorganizadas na sensação.

A ideia deleuze-guattariana de Corpo sem Órgãos, em suas diversas frentes, será o conceito-limite que produz um tríptico e deflagra outros, dando a ver uma tensão que não opta entre dois pólos mas que transita entre eles, dissolve formas produzindo contágio para criação e partilha do que se sente com sensações disformes. Um corpo que se produz na desorganização das formas para criar outras provisórias, um corpo que subverte relações entre órgãos, entre faculdades do pensamento e se acopla a sensações que embaralham um corpo organizado e (des)formam um sujeito

Nas ressonâncias entre Filosofia, Arte e Clínica, emerge uma matéria clínica que é ao mesmo tempo uma definição e um modo pelo qual a clínica se compõe: avaliação na sensação que desorganiza. Como as relações de um tríptico, uma clínica tateia sensações e afectos enquanto dá a ver um método clínico no cinema de John Cassavetes e na ideia de Corpo sem Órgãos.

Dissolvem-se formas e domínios em proveito das quais ocorre um contágio, uma partilha. Nesse tatear, produz-se uma matéria clínica inapreensível pelas vias do pensamento mas corporificadas nos quadros de Francis Bacon, nas lentes de John Cassavetes, nos modos de vida que passam pela clínica. Em confluência com esta matéria desorganizante e contagiante, a clínica se desorganiza para apreender, tal qual Bacon e Cassavetes, pela via da mesma desorganização, o contato e o contágio como partilha e avaliação: tato como um método que torna visíveis as desorganizações que um corpo sofre enquanto cria. Entre o excesso de forças e formas, um respiro que produz clínica e corpos maleáveis.

Palavras-chave: corpo, sensação, clínica, cinema, avaliação.

ABSTRACT

The research aims to dwell a paradox which produces messed sensations to the bodies, to the ways of living and to the clinic. A limit between two poles: from the organized body on its organic form, with presupposed functions and finalities, to the body when is disorganized by the encounters shock with sensations and strengths; from the presupposed thought upon the aegis of representation, from common sense and good sense that form the being, to the scrambled and forced- by the sensations- thought that messes and destroys presuppositions. A tensioning that does not solve itself on the option per one or another, but that self evaluates on the contact with what disorganizes deeply rigid forms on the being and tacts deeply disorganized strengths on sensation.

The deleuze-guattarian idea of the Body without Organs, in its diverse ways, will be the limit concept that produces the triptych and triggers others, leading to see a tension that does not opt between two poles, but goes over between them, dissolves shapes producing contagion to the creation and apportionment of what is felt with unshaped sensations. A body that is produced on the disorganization of shapes as to create other that are temporary, a body that subverts relations among organs, among thought faculties and that mates itself to sensations that scramble an organized body and (un)shape a being.

Within resonance among Philosophy, Arts and Clinic, emerges a clinic matter that is, simultaneously, a definition of a way through which the clinic is composed: evaluation on the sensation that disorganizes. Likewise the relations of a triptych, a clinic tacts sensations and affection, while a clinic method on the John Cassavetes cinema is possible to be seen and on the idea of a Body without organs.

Shapes and domains are dissolved in favour of contagion and sharing. In this tacting, a clinic matter gain forms on Francis Bacon canvas, John Cassavetes lens, on the ways of life that go through the clinic. In confluence with this disorganizing and contagious matter, the clinic disorganizes to apprehend, as well as Bacon and Cassavetes, by the same source of disorganization, the contact and the contagious as apportionment and evaluation: tact as a method that turns visible the disorganizations that a body suffers while creates. Between the excess of strengths and shapes, a breathing that produces clinic and malleable bodies.

Key-Words: body, sensations, clinic, cinema, evaluation.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1: BACON, TRÍPTICO (TRIPTYCH) 1972.....	83
FIGURA 2: BACON, TRÍPTICO (TRIPTYCH) 1974-77.....	84
FIGURA 3: BACON, RECLINING WOMAN, 1961.....	84

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO PARA ALGO QUE NÃO SE INTRODUZ – JÁ SE ESTÁ SOBRE UM CORPO SEM ÓRGÃOS	12
PRIMEIRA PARTE: QUANDO PENSAR TALVEZ NÃO SEJA O QUE SE PENSA...	20
A IMAGEM DO PENSAMENTO E OS PRESSUPOSTOS DA REPRESENTAÇÃO	23
AS FACULDADES, O BOM SENSO E O SENSO COMUM	26
O TRANSCENDENTAL ENTRE KANT E DELEUZE	28
O QUE O TRANSCENDENTAL RACHA, O SENSO COMUM COLA.....	38
PARA DAR FIM AO JUÍZO.....	41
SEGUNDA PARTE: QUANDO UM CORPO NÃO EQUIVALE A SEU ORGANISMO	48
O INCONSCIENTE ANTI-ÉDIPO	52
MODULAÇÕES DO CORPO SEM ÓRGÃOS ENTRE <i>O ANTI-ÉDIPO</i> E <i>MIL PLATÔS</i>	61
AS PRÁTICAS RELACIONADAS AO CSO : UM CAMPO DE IMANÊNCIA DO DESEJO.....	69
TERCEIRA PARTE: QUANDO OS OLHOS TATEIAM UMA CLÍNICA	74
CORPO SEM ÓRGÃOS DAS LENTES, CORPO HISTÉRICO DOS PERSONAGENS	79
UMA CLINICASSAVETES – AS LENTES DÃO A VER UM MÉTODO CLÍNICO	88
AVALIAÇÃO “COMO”	96
AVALIAÇÕES DE CASSAVETES, AVALIAÇÕES CLÍNICAS.....	106
CONCLUSÃO PARA ALGO QUE NÃO SE CONCLUI: A UM CORPO SEM ÓRGÃOS NÃO SE CHEGA.	113
BIBLIOGRAFIA	119

É preciso verificar a seguinte hipótese: haveria uma ordem nos trípticos, e essa ordem consistiria na distribuição de três ritmos fundamentais, dos quais um seria como que a testemunha ou a medida dos outros dois? Mas como essa ordem, se é que existe, combina muitas variáveis, pode-se esperar que ela tenha aspectos bem diversos. Só uma pesquisa empírica nos trípticos pode responder a essa questão. (DELEUZE, 2007, p.79)

**INTRODUÇÃO PARA ALGO QUE NÃO SE INTRODUZ – JÁ SE ESTÁ
SOBRE UM CORPO SEM ÓRGÃOS**

“O cavalete está ancorado com cordas finas a quatro pedras colocadas na areia. Oscila imperceptivelmente ao vento que sopra do norte. O homem usa botas de cano longo e uma casaca folgada de pescador. Está em pé, diante do mar, rolando entre os dedos o pincel fino. Sobre o cavalete, uma tela.

É como uma sentinela – isso *é preciso* compreender – em pé, defendendo aquela porção de mundo da invasão silenciosa da perfeição, pequena trincadura que despedaça aquela espetacular cenografia do ser. Já que sempre é assim, basta o vislumbre de um homem para ferir o repouso do que estaria a um segundo de se tornar *verdade* e, ao contrário, imediatamente volta a ser espera e questão, pelo simples e infinito poder daquele homem que é fenda e fresta, porta pequena, pela qual voltam rios de histórias e o imenso repertório do que *poderia* ser, rasgo infinito, ferida maravilhosa, sendeiro de passos aos milhares, onde nada mais poderá ser verdadeiro mas tudo *será* – exatamente como *são* os passos daquela mulher envolvida num manto violeta, cabeça coberta, mede lentamente a praia, ladeando a ressaca do mar, e risca, da direita à esquerda, a já perdida perfeição do grande quadro consumindo a distância que a separa do homem e de seu cavalete até chegar a alguns passos dele e, exatamente a seu lado, onde parar se torna um nada – e, calando, observar.

O homem nem mesmo se vira. Continua espreitando o mar. Silêncio. De vez em quando molha o pincel numa xicarazinha de cobre e esboça na tela uns poucos traços, leves. As cerdas do pincel deixam atrás de si a sombra de uma palidíssima escuridão que o vento seca imediatamente, trazendo novamente à tona o branco de antes. Água. Na xícara de cobre há somente água. E, sobre a tela, nada. Nada que se possa *ver*.

Sopra como sempre o vento do norte e a mulher se encolhe em seu manto violeta. – Plasson, há dias e dias que o senhor trabalha cá embaixo. Para que levar consigo todas essas cores se não tem a coragem de usá-las?

Isto parece despertá-lo. Isto atingiu-o. Vira-se a observar o rosto da mulher. E, quando fala, não é para responder.

- Por favor, não se mova – diz.

Depois aproxima o pincel ao rosto da mulher, hesita um instante, encosta-o a seus lábios e lentamente o faz escorrer de um canto ao outro da boca. As cerdas tingem-se de vermelho carmim. Ele olha, as imerge de leve na água e volta a erguer os olhos para o mar. Sobre os lábios da mulher fica a sombra de um sabor que a obriga a pensar “água do mar, este homem pinta o mar com o mar” – é um pensamento que arre pia.

Ela já se virou há um bom tempo, e já está medindo de volta a imensa praia com o rosário matemático de seus passos, quando o vento passa sobre a tela, secando um bafo de luz rosada, nu boiando no branco. Poderia-se ficar horas olhando para aquele mar, e aquele céu, e tudo o mais, mas não se poderia encontrar nada daquela cor. Nada que se possa *ver*.”

Trípticos são um conjunto de três pinturas numa só tela, uma só forma agrupando-as. Cada parte de um tríptico cria cores, formas, deformações, um movimento diferente cada. Movimento que acontece no próprio lugar, tendo em vista o agrupamento de três momentos sob uma moldura que os unem, diferenças agrupadas. É a mesma tela, com partes diferentes, sem, no entanto, dar a cada uma das partes do tríptico uma linearidade. Com Deleuze (2007), entendemos que a pintura torna visíveis forças invisíveis, sem no entanto sobrepor a tais forças um sentido, uma representação.

Cada parte do tríptico, separadamente, provoca diferentes níveis de sensação, diferentes forças são captadas pela mão que pinta. Todas as partes juntas, pelo conjunto de sensações ou diferentes níveis de sensação que deflagram, geram movimento, um movimento que circula, circula por entre as partes e faz a tela movimentar-se. Nunca é a mesma tela, mas é o mesmo lugar, paradoxo da arte de fazer ver forças invisíveis.

Cada visibilidade que uma parte do tríptico faz emergir e ganhar contornos, descontornos, nuances, não implica em montar uma história do movimento que realiza, ou antes, não faz das partes do tríptico um todo linear e coerente. Muitas forças seriam inenarráveis e, por isso, o apelo da pintura como arte de provocar sensações: para que haja sensação, é preciso captar forças – a força de um grito, de um verbo, de um oceano, de um corpo, de um sofrimento, de tal modo que não haja um enredo pronto, uma história do grito, do verbo, do oceano, etc., mas tão somente disparar as sensações. Aqui a potência do artista plástico.

O tríptico é sem dúvida a forma em que se coloca de modo mais preciso a seguinte exigência: é necessário que haja uma relação entre as partes separadas, mas essa relação não deve ser nem lógica nem narrativa. O tríptico não implica nenhuma progressão e não conta história alguma. (DELEUZE, 2007, p.74)

O pintor Plasson, por exemplo, tem à sua frente o oceano e o desejo de pintar na tela suas forças. O personagem ficcional do romance *Oceano Mar*, de Alessandro Baricco, se esforça, visitando o mar todos os dias com uma tela em branco ao chegar e ao sair da praia. Habitado a retratar rostos, o pintor Plasson não lograva transpor as forças do oceano para a tela. É que o mar não tinha a organização com o qual as formas poderiam se delinear. O pintor tinha o hábito de esboçar os rostos tendo como referência os olhos. Mas o oceano não tem olhos. Forças entre pintor e oceano, forças não compreendidas, não localizadas, não imediatamente expressáveis, pediam passagens que Plasson procurava levar à tela. Como pintar o corpo do mar?

O corpo do mar e o corpo do pintor, com que formas e tintas se transpõem as forças oceânicas que atraíam o artista? Dia após dia, algo se passava entre mar e homem, entre dois corpos e a tela em branco. Eram também duas modalidades para cada um dos corpos entre si atratores: o corpo do pintor, com suas formas, sua possibilidade de pintar, e as forças que afetavam o corpo dele, que o atraíam para o oceano que o mobilizava, o espremia e desorganizava seu corpo de frente ao mar, incapaz de expressar um quadro. Outro corpo, o do mar, igualmente com suas formas visíveis, a paisagem oceânica vislumbrada, habitual, contendo algo de indecifrável para uma transposição plástica. Indecifráveis ondas, porque naquele corpo oceânico havia forças que afetavam e convocavam Plasson. Forças insuspeitas, invisíveis, porém não menos reais, visto que elas se corporificavam nos gestos do pintor e nos quadros que ele viria a produzir.

Que mares pintou o artista Plasson? A descrição ficcional de suas obras dá testemunho de um mesmo estilo que meneia entre a tela totalmente em branco e a tela com pontos, riscos, manchas de gordura que não se sabem acidentais ou propositais. Um movimento próprio do artista plástico: parece que, na impossibilidade de pintar o oceano, Plasson pinta um oceano impossível, uma criação frente àquilo que se apresenta como impossibilidade. Plasson, talvez, tenha pintado forças invisíveis que ganharam um tipo de expressão.

Naqueles quadros já não é o mar visto o mar a ser pintado certos olhos aparecem. Algo se sente quando se vê o oceano. É um outro corpo esse que sente o mar, corpo de nervos, sensações, ideias e afectos. Aqui, as formas dão lugar às forças que nos passam pelos nervos no ato de contemplar.

Se a arte literária aqui diz que o mar tem olhos num corpo oceânico, é de outro corpo que ela trata, um corpo que pode ser pintado, escrito, vivido. Um corpo expressivo, intensivo, para além do organismo e a organização dos órgãos. A arte apresenta corpos, a ciência apresenta corpos, a filosofia apresenta corpos. “Assim, a filosofia, a arte e a ciência entram em relações de ressonância mútua e em relações de troca, mas a cada vez por razões intrínsecas” (DELEUZE, 1992, p.160).

Nessa ressonância mútua, faremos uma transposição: ressoam filosofia, pintura, cinema, clínica. Do quadro e da tela para a folha de papel. Dos quadros, agora de Francis Bacon, do cinema de John Cassavetes para a clínica. Uma proposição, ou antes, um desafio: do *oceano* a ser pintado para os corpos e as forças a serem caracterizadas como matéria clínica, uma clínica.

A noção de tríptico aqui entrará como um modo de fazer ressonância mútua entre três domínios: filosofia, arte e clínica, três capítulos ou partes diferentes, numa relação que se

movimenta no lugar. Não o mesmo igual lugar, mas um mesmo lugar que difere a cada parte, posto que nossa proposta é fazer ver, nas três partes, uma matéria clínica. Não obstante o mesmo lugar, partes cada uma com suas especificidades, entrelaçadas, apontando uma a outra, uma na outra. Diferenças agrupadas sob uma ressonância pela qual relacionam-se.

Uma filosofia apresenta pressupostos para um esquema sensório-motor do corpo, utilizado pela ciência. Corpo cotidiano, oceano habitual, corpo de formas – organismo. Entre o empírico e o transcendental, entre a experiência que oferece a matéria e o entendimento que sintetiza o conhecimento, Kant trará as condições de possibilidade à produção deste pensamento, formador de um corpo organizado. A sensibilidade, as sensações, as forças, a elas caberá apenas uma espontaneidade que oferece matéria ao entendimento, tendo este a primazia da atividade intelectual.

Uma ciência fala de um corpo orgânico, facilmente contemplado em um atlas de anatomia. Tem órgãos com funções estabelecidas, repartidas e distribuídas pelo entendimento e as sínteses que este operaria como possibilidade de conhecimento. A ciência tem sua gênese na filosofia kantiana, dentre outras, e supõe um esquema sensório-motor a partir do qual este corpo pode receber impressões e sensações, de um lado, e devolver movimento. São movimentos extensos, no espaço e no tempo bem localizados, um corpo que se move, que recebe e devolve movimento. Esquema sensório-motor, dele o corpo não pode prescindir, mas tal esquema apresentaria o que seja o pensar e o conhecimento? – perguntará Deleuze na **primeira parte** de nosso tríptico dissertação.

Visamos à crítica deleuziana ao pensamento da Representação. Crítica que desfigura algumas formas pressupostas ao exercício do pensamento, imagem do pensamento como o quer Deleuze, e seus elementos - senso comum, bom senso e reconhecimento. Essa qualidade de pensamento, veremos, seria insuficiente para dar a ver as forças insuspeitas que agem sobre o corpo e que o forcem a criar novos tipos de relação física, material, subjetiva produzindo modos de vida.

A crítica à representação pauta-se na insuficiência da produção de um conhecimento que se conforma à exclusividade da representação, da transcendência. Uma imagem do pensamento colocá-lo-ia sob o procedimento da reconhecimento e do bom senso, dirá Deleuze (2006b). Forças não representáveis moveriam o pensamento, entendido como oriundo do choque nos encontros. Aqui emerge a importância de uma dimensão corporal implicada na produção de conhecimento e uma certa inscrição corporal do pensamento que lida com afectos, com intensidades não imediatamente passíveis de representação.

Pensamento que, ao invés de reconhecimento e acordo apaziguador, é um indicativo de forças, movido pela violência das sensações e seu abrupto encontro com as faculdades aí implicadas. Sensações que desorganizam e movimentam o pensamento. Esta primeira parte prepara-nos a atividade de um corpo isento de pressupostos, assim como o pensamento proposto por Deleuze. Pensamento sem imagem, ou, pensamento movido por desacordo entre sentir, entender, imaginar, faculdades que se esforçam e se tensionam diante de seu embaralhamento frente às forças demasiado excessivas numa vida.

Um dia, um belo e estranho dia, Plasson não consegue pintar as formas do mar. O corpo de Plasson não consegue pintar o corpo do mar. O esquema sensório-motor pára, não ilustra, não representa. Desta recusa alguma coisa é pintada, algum corpo oceânico é expresso.

Apresentamos um corpo não identificado à sua dimensão orgânica, organizada. Um corpo que não equivale ao organismo nele, mas um corpo tendo ele mesmo suas relações ao modo de um tríptico: suas partes, não três necessariamente, nunca fecham um todo linear, finalizado, mas um corpo de partes que se modificam, intercambiam, trocam sensações. Movimento não intencional ou voluntarista, mas de acordo com as forças – da vida, dos encontros com outros tantos trípticos - os corpos se desorganizam, se embaralham, se reorganizam constantemente.

E então, esse corpo que se desorganiza faz valer, na sua própria condição desorganizada, a execução de novidades, de re-organizações. Corpo que se vale das forças para com elas criar modos de vida: vidas no excesso sentido ao desmanchar e na sensação das potências de um corpo que aguenta modificar-se. É um corpo sem órgãos, **segunda parte** de nosso tríptico dissertação.

Aqui apontaremos para um regime diferente do corpo orgânico, mas de um inconsciente corporal que difere do inconsciente representativo, organizado e estruturado. Corpo produzido apesar do sujeito e que não forma um sujeito. A insuficiência da representação como primeiro problema inicial nos leva à problemática presente nesta parte. Uma questão proposta por Deleuze e Guattari - *Como Criar Para Si Um Corpo sem Órgãos?* Ou antes, como tirar proveito de um corpo, como desejar a partir de um corpo e de um desejo que acontecem para além das formas do sujeito?

Pode-se ver esses corpos num quadro de Francis Bacon, num filme de John Cassavetes. Eles trazem aos quadros e ao cinema seus próprios trípticos, nossa inspiração: método, câmera e corpos, dando a ver forças invisíveis. **A terceira parte** de nosso tríptico dissertação, desde as cadeiras da sala, traz uma clínica. Com olhos e mãos tateando,

transforma-se em um certo tipo de avaliação clínica aquilo que não era positivado em algumas tradições filosóficas: as sensações demasiado empíricas.

Os excessos da sensação que nos desorganiza, que faz vacilar corpos organismos e órgãos com esquemas bem delimitados; a desorganização que desfaz formas, sujeitos e aponta padecimentos frente àquilo que é, ao mesmo tempo, insuportabilidade e novidade: produção na desconstrução. Avaliação de sensações concomitantemente à emergência delas. Paradoxos embarcam uma clínica.

Corpos de forças disformes. Não têm forma, mas intensidades, ondas rítmicas de sensações que atravessam os nervos e fazem modificar a organização dos órgãos daquele corpo material. Uma potência mais profunda e quase insuportável que testemunha algo de desconhecido, de incontornável e que força o pensamento a mobilizar-se para além do corpo vivido. Paradoxos como matéria clínica.

Tanto Francis Bacon como John Cassavetes expressarão aqui um tipo de corpos que deflagram forças invisíveis que mobilizam o pensamento. O que se pensa, com um corpo, são as atitudes e as posturas de um corpo não referido a sua forma orgânica. Trata-se de um corpo que força o pensamento a pensar as sensações desse mesmo corpo, na violência ou choque das desconstruções, dos desmanchamentos de sujeitos e de formas corporais e representativas pressupostas.

Desde um corpo vivido, orgânico, até um corpo percorrido de sensações que ultrapassam os limites da atividade orgânica habitual, uma clínica embarca tensionamentos entre esses pólos, para produzir avaliações táteis e prudências frente àquilo que deforma sujeitos. Um corpo de sensações que agem diretamente sobre as ondas nervosas, sobre as emoções e percorrem igualmente o pensamento (DELEUZE, 2007). São corporeidades apresentadas com espasmos, posturas bizarras, indiferenciações de órgãos e de rostos intensivos sem referências espaço-temporais.

Trata-se, por isso, de corpos que provocam, incomodam, fazem pensar através de seus gestos e posturas os espasmos, as dores, as intensidades alegres e tristes, as forças que são demais para um corpo que, por isso, convulsiona, revolta e demanda pensamento vivo. Pensamento que emergirá a partir do choque de encontros, mobilizado por aquelas forças e convocado a pensar aquilo que, no corpo, só pode ser sentido.

Deleuze chama este corpo ora de *corpo histérico*, ora de *corpo sem órgãos* através de uma inspiração artaudiana, um corpo inteiramente vivo e, entretanto, não orgânico. Corpo de níveis, limiares, gradientes de sensações que, embora sejam intensivas e não reguladas por

condições espaço-temporais, mistura-se ao corpo orgânico, formal, rompendo a organização dos órgãos e agindo ao lado das ondas nervosas que percorrem este corpo orgânico.

Corpos se desfazem quando problematizados e outros aparecem. Concepções de corpo, de conhecimento, de sujeito, se desfazem quando problematizados, e outros aparecem. É como o oceano de Plasson, que desaparece no quadro, enquanto outro aparece.

Apresentamos, pela via do corpo, as sensações ao pensamento, ou, a desorganização ao pensamento presentificados no corpo: corpos retorcidos, desfigurados, convulsivos, histerizantes. A sensibilidade emerge em sua confusão, no desconhecimento das forças que só podem ser sentidas. Na confluência dessa confusão, o pensamento embarca além das paragens sensório-motoras e das atividades reconhecedoras da consciência.

Apresentamos um tipo de cinema e um tipo de artes plásticas os quais pensam um corpo. Ao acompanhá-los, algo se passa pelos nervos, são corpos diferentes. Num cinema dedicado ao corpo, sentimos o enfoque nos gestos, nas posturas de seus personagens. Se há alguma história ali a ser contada, são os corpos que a contam, de tal modo que não formam um enredo finalizado. No nível dos nervos, dos rostos contraídos, espasmódicos, convulsivos, histéricos, não é a história que importa, mas sim as forças.

Nosso tríptico dissertação não tem a pretensão de pintar, mas experimentar uma certa relação tríade em movimento: movimento que difere, mas que acontece no lugar; dar a ver algumas forças invisíveis, insuspeitas, para dela retirarmos uma matéria clínica que caracteriza nosso trabalho. Deflagrarmos, entre filosofia, arte e clínica, três partes de uma mesma matéria clínica: um corpo para além do organizado, um corpo das forças para além das formas. Para além dos exercícios cotidianos de reconhecimento, o afecto e a sensação produzindo clínica e a clínica produzindo, afecto, sensação. Tríptico de avaliação: como tatear esses corpos sem sujeito?

Os trípticos da clínica embarcam questões, avaliações, paradoxos.

PRIMEIRA PARTE:
QUANDO PENSAR TALVEZ NÃO SEJA O QUE SE PENSA...

frente às estrelas
costas contra a madeira
no ancoradouro
de Madre Deus
meus olhos vão
com elas
no vão
meu corpo todo desmede-se
despede-se de si
descola-se do então
do onde
longe do longe
some o limite
entre o chão e o não
frente ao infindo
costas contra o planeta
já sou a seta
sem direção
instintos e sentidos
extintos
mas sei-me indo
e as coisas findas
muito mais que lindas
essas ficarão
dizia
a poesia
e agora nada
não mais nada não

- *Madre deus*, Caetano Veloso e José Miguel Wisnik.

Dois modos de situar o pensamento são problematizados e lançados por Gilles Deleuze, entre um exercício natural, voluntário e um choque, involuntário. Cada um desses modos reverbera ou implica em diferentes operações filosóficas: uma, a *imagem do pensamento*, é caracterizada pelo filósofo, em *Diferença e Repetição*, tendo por base pressupostos que se assentam na moral e na opinião, pois implicam numa boa vontade naturalmente dotada para pensar. Para além dessa boa vontade, Deleuze questiona o que seja o pensamento na história da filosofia ao retirá-lo das vias da representação e subvertê-lo, desorganizá-lo e lançá-lo ao choque dos encontros em regimes de exterioridade.

Faremos aqui uma incursão via Deleuze no pensamento kantiano para compreendermos estes dois modos através dos quais o filósofo francês caracteriza o pensamento, preparando-nos o que sejam as sínteses e a imagem filosófica que caracterizam a filosofia da representação e, também, como Deleuze formula um pensamento sem imagem e forja suas próprias sínteses.

O pensamento sem imagem seria pautado pelo desafio de anular pressupostos implícitos na atividade filosófica, pressupostos que assentam o pensamento em paragens voluntaristas, através das quais se identifica o pensamento a uma atividade natural do ser humano, assegurada por um sujeito transcendental que faz sínteses e representações da diversidade, organizando-a no pensamento em conceitos e categorias.

Veremos que o interesse de Deleuze diz respeito à iniciativa kantiana de “rachar” o eu através de um sujeito transcendental e de uma operação do tempo. Esse rachar do eu indicará, para Deleuze, uma fuga das categorias da identidade. Entretanto, o filósofo alemão insistiria em manter a identidade pela via do bom senso, caracterizado como um uso harmônico das faculdades da sensibilidade, do entendimento e da razão. Onde Kant vê identidade e sínteses produzidas pelo acordo entre faculdades, Deleuze verá cisão, diferença e sínteses produzida pelo desacordo das faculdades.

O pensamento em Deleuze deixará de ser um pressuposto inerente ao ser humano, mas originado em um desacordo próprio do choque da vida e suas forças, não interiorizada num voluntarismo. Pensamento como necessidade que brota diante do caos e da ausência de pressupostos e parte de um ponto zero, um recomeço que conflui com uma violência contingencial dos encontros.

As reflexões que Deleuze (2006) coloca em movimento no capítulo intitulado *A Imagem do Pensamento* preparam uma desorganização e uma transmutação no que concerne ao exercício de pensamento e à produção de conhecimento. Tal desorganização parte da ideia de que nossas faculdades implicadas na produção de conhecimento vivem um desacordo, uma

tensão que não parte do voluntarismo do sujeito, mas do próprio regime de exterioridade que força o pensamento a criar, regime caracterizado pelas contingências que emergem nas categorias da vida. As categorias da vida, podemos dizer por hora, seriam sinônimas desse regime de exterioridade, choque de encontros, onde qualquer voluntarismo ou intencionalidade se desfazem e um acordo discordante que não mais sintetiza um sujeito, uma identidade, se presentifica.

A concepção de pensamento sem imagem deflagrada em *Diferença e Repetição* prepara-nos a ideia de Corpo sem Órgãos¹, através do qual o pensamento como choque, desorganização, regime de exterioridade, ganha corporeidade e realiza suas próprias sínteses efetivando um acordo discordante que não sintetiza o uniforme, o hegemônico, o organizado. Se o pensamento deverá partir de uma ausência de pressupostos, o CsO será o correspondente dessa ausência no nível das corporeidades, ausência de funções e finalidades para os órgãos.

Veremos, mais adiante, que o CsO, as sínteses que ele opera e sua tarefa procedem um embaralhamento das faculdades do pensamento, das funções do corpo, fazendo emergir tão só um corpo literal no qual o organismo se desfaz em proveito dos órgãos livres, livres para modificarem-se em suas conjugações, embaralhados por aquilo que só pode ser sentido.

Questionaremos, ao longo de nosso trajeto, se o CsO pode ser uma instância a partir da qual se colocam as experiências do vivente, as forças em regime de exterioridade e choque de encontros que nos tomam e nos desorganizam. Igualmente, se o CsO pode emergir como um método e uma terapêutica que avalia nossas experiências em seu próprio sentido de desorganização, de dentro daquilo que se embaralha em nós e desfaz aquilo que é corriqueiro, cotidiano, organizado.

Antes, porém, adentremos a imagem do pensamento kantiana tal qual caracterizada por Deleuze, em oposição a um pensamento sem imagem do qual o CsO é sucedâneo. Uma breve excursão sobre alguns elementos da filosofia kantiana, no intuito de compreendermos como a atividade do pensar procede por organização, sínteses e categorias que farão emergir uma instância de unificação, acordo e homogeneização pressupostos, contrariamente àquilo que difere: a sensação, a experiência, as forças que vêm do choque dos encontros e fazem um CsO.

A IMAGEM DO PENSAMENTO E OS PRESSUPOSTOS DA REPRESENTAÇÃO

o mar
é uma espécie

¹ Daqui em diante, utilizaremos a abreviatura CsO para designar a ideia de Corpo sem Órgãos

de pequeno
 dilúvio universal.
 De câmara.
 Você está lá
 a passear
 a olhar
 a respirar
 a conversar
 a espiar
 da margem, obviamente
 e ele
 enquanto isso
 lhe toma
 os pensamentos de pedra
 que eram
 caminho
 certeza
 destino
 e em troca
 oferece
 véus
 que ondeiam em sua cabeça
 como a dança de uma mulher.
 que o fará
 enlouquecer.

- Alessandro Baricco. Oceano Mar.

No terceiro capítulo de *Diferença e Repetição*, intitulado “A imagem do pensamento”, Deleuze faz uma pergunta no contexto da atividade filosófica que parece elementar, não obstante seus desdobramentos complexos na história da filosofia: o problema do começo. Problema do começo e da própria tarefa filosófica de erigir conceitos, tecer relações entre eles e formar sistemas de pensamento. A tarefa da filosofia, segundo Deleuze, consistiria em começar por meio da eliminação de pressupostos e, em seus desenvolvimentos, ultrapassar a *doxa*.

Com relação aos pressupostos, estes devem ser eliminados uma vez que começar um pensamento não pode, logo de entrada, pressupor nada, pois não seria então um começo. A outra tarefa seria a sua diferenciação e ultrapassagem com relação à opinião, *doxa*, o que se daria também pela eliminação de pressupostos que prenderiam o pensamento à opinião, sendo esta correlata do mundo da sensibilidade desde Platão e Aristóteles (DELEUZE, 2006). Aqui, todo conhecimento advindo da sensibilidade constituir-se-ia como mera opinião, uma vez que no reino do sensível tudo está em mutação, tudo é contingente, matéria bruta não afeita ao pensar e à produção de conhecimento. Para a efetuação do pensamento, este precisaria identificar e formar, naquilo que é imutável, as regras, os princípios de causalidade e as leis universais pelas quais se compreenderiam os existentes. Aqui se começa a adentrar a tarefa filosófica caracterizada como imagem do pensamento, que abordaremos em seguida.

Detenhamo-nos primeiramente nos pressupostos mencionados. Deleuze enumera-os: objetivos e subjetivos. Descartes procura eliminar os pressupostos objetivos, realizando a identificação de tais pressupostos e a crítica da definição aristotélica de homem: *O homem é um animal racional*. Dirá Descartes que estão objetiva e explicitamente pressupostos os conceitos de animal e racional e que, logo de entrada, para definir o conceito de homem, se sabe de antemão o que significam.

Entretanto, quando Descartes cria seu *cogito*, teria lançado mão de outros pressupostos, o de tipo subjetivo. Não tão explícitos, esse tipo de pressupostos, dirá Deleuze, assenta-se sobre sentimentos e não sobre conceitos. Quando diz *Penso, logo sou*, Descartes pressupõe que, naturalmente, sem a necessidade de conceitos, se saiba o que significa *eu, ser e pensar*. É como se todo mundo soubesse o que isso significa, como um sentimento, por essência.

A partir da identificação dos pressupostos subjetivos, desdobram-se as indagações deleuzianas à filosofia da Representação ou Imagem do Pensamento. Tal imagem consistiria justamente nisso: o uso de pressupostos implícitos, sentimentos, uma ausência de conceitos precedentes fazendo com que a Filosofia banque a inocente, pareça começar do *zero*, quando na verdade muito já está de antemão pré-concebido. Aqui, os sistemas filosóficos tergiversariam a respeito do pensamento sadio no homem natural e voluntariamente inclinado a ele, disfarçando assim aquilo que logo de entrada se pressupõe: a essência natural do ser dotado, por boa vontade, de um pensamento reto. É aquilo que Deleuze denomina *cogitatio natura universalis*, definida como um imperativo moral que confere à imagem do pensamento uma dogmática ortodoxa da qual se serve o exercício filosófico, explicitada por um “todo mundo sabe que” naturalmente se pensa.

Deleuze dirá que a imagem do pensamento é apenas a figura sob a qual se universaliza a *doxa*, elevando-a ao nível racional, conferindo ao pressuposto de que todo mundo pensa naturalmente uma racionalidade que legitimaria tal pressuposto anteriormente baseado em sentimentos. Isto significa que a filosofia se esforçaria para eliminar pressupostos, mas o que faz na verdade é transformar os sentimentos racionalizando-os. A filosofia não “ousaria” afirmar que todo mundo sabe de antemão o significado de *eu, ser, pensar* e, por isso, propõe racionalmente e aparentemente, sem o uso de conceitos prévios, que se pensa naturalmente. Mas, assinala Deleuze, começa-se por pressupor implicitamente o que seja eu, ser e pensar. A filosofia parece elevar a opinião ao nível racional assentando-se sobre um senso comum, pois é do senso comum se basear em sentimentos pré-conceituais como os do tipo “todo mundo sabe que...”.

Que pensar seja o exercício natural de uma faculdade, que esta faculdade tenha uma boa natureza e uma boa vontade, isto não se pode entender de fato. ‘Todo mundo’ bem sabe que, de fato, os homens pensam raramente e o fazem mais sob um choque do que no elã de um gosto. (DELEUZE, 2006, pp.193-194)

Ironicamente, dirá Deleuze, todo mundo sabe que raramente se pensa. Utilizando-se da imagem do filósofo russo Chestov, século XIX, faz um contraponto: “Ah! Chestov e as questões que ele sabe levantar, a má vontade que ele sabe mostrar, a impotência para pensar que ele coloca no pensamento” (Id.).

Ora, quando o filósofo francês contemporâneo inicia suas problematizações acerca do que seja o pensar, quando critica o pensamento como um exercício natural, livre e sadio e confronta este com o pensador de má vontade que diz “raramente pensamos”, ele vai buscar aquele que colocou as condições de possibilidade para o conhecimento e assentou pressupostos subjetivos para o que seja pensar. Deleuze articula-se a Kant, porque encontra neste último, a um só tempo, revoluções e criações que serão caras à sua Filosofia da Diferença, bem como pontos que dão testemunho dos pressupostos subjetivos característicos da imagem do pensamento filosófico, aqui mais especificamente presentes no senso comum, no bom senso e na reconhecimento, sobre os quais discorreremos mais à frente.

Em Kant as condições de possibilidade do conhecimento aparecerão como um acordo entre as faculdades implicadas no seu exercício: a razão, o entendimento e a sensibilidade, ficando esta última relegada ao oferecimento da matéria através da qual se conhece, mas em momento algum a sensibilidade terá protagonismo e atividade no que concerne ao pensar. O propósito deleuziano seria o de resgatar a sensibilidade implicada num exercício de pensamento que lhe interessa, porque não mais se revela como voluntário, natural e reto. Porque em Kant, a imagem do pensamento trairá a si mesma: a grande novidade kantiana, o transcendental, que será roubado por Deleuze para produzir outra concepção do pensamento, se revelará em Kant um decalque do empírico, um senso comum, um pressuposto. Introduzamos Kant.

AS FACULDADES, O BOM SENSO E O SENSO COMUM

Na aula de 14/03/1978 sobre o filósofo de Königsberg, Deleuze reconhece pontos diferenciais na teoria daquele. Muito embora Kant, juntamente com Descartes, seja um filósofo dito da representação, sua *Crítica da Razão Pura* e sua empreitada de avaliar as condições de possibilidade para que o conhecimento se efetive apresentam, para Deleuze,

alguns elementos importantes que este não se furtará em articular a seu projeto para uma filosofia da diferença. Por outro lado, o próprio Deleuze levantará o modo como alguns pressupostos da filosofia kantiana caracterizam um pensamento que submete a diferença à identidade e à semelhança, implicado no senso comum e no bom senso, égides do pensamento representativo (SILVA, 2000).

Kant é particularmente notado por uma revolução que realiza em sua obra *A Crítica da Razão Pura*. Tal revolução caracteriza-se por uma inversão, por indagar o que seja a razão e a experiência, colocando no centro o sujeito do conhecimento e, ao seu redor, os objetos próprios a este. Inversão copernicana, uma vez que até então os filósofos procuravam afirmar que a realidade, situada no centro, pode ser inteiramente conhecida pela razão e, em equivalência, a verdade. Se eles colocavam a realidade exterior no centro, Kant procurará se perguntar quais as condições para que haja conhecimento (MORENTE, 1980). Enquanto os filósofos racionalistas compreendiam que a essência da verdade não estaria na relação do pensamento com algo que esteja nele mesmo, mas na sua relação perante as coisas mesmas, em si, objetos do conhecimento e o mundo exterior, Kant seguirá um caminho diverso, postulando que a verdade do conhecimento só pode existir em relação com o próprio pensamento (ANTUNES, 2005).

Em outras palavras, antes de deter-se nos objetos de conhecimento, será necessário indagar quais as condições pelas quais o conhecimento dá a conhecer os objetos que lhe aparecem e como estes são produzidos sobre o mundo exterior. Para Kant, a coisa em si pode ser pensada, pode ser determinada, mas não verdadeiramente conhecida. “O conhecimento se ocupará da coisa em si de uma maneira especial, em condições especiais, condições de aparição” (DELEUZE, 1978, p.5).

As condições do conhecimento pertencem aos fenômenos, ou seja, ao modo como o mundo exterior e os objetos aparecem a nós e se tornam objetos de todo conhecimento possível. As *coisas em si* não podem ser verdadeiramente conhecidas porque pertencem ao mundo empírico, lugar das experiências que nos oferecem o singular, o particular e o contingente. Aqui as coisas não se repetem, mas diferem constantemente, o que significa para Kant a impossibilidade de conhecimento, uma vez que conhecer implica em consolidar no universal e no necessário as regras que permitem dar a conhecer.

Entretanto, se não é possível conhecer aquilo que o mundo empírico nos oferece através da sensibilidade que dele temos, deve haver algo que torne possível aos objetos serem objetos de conhecimento, cujas condições devem pertencer ao fenômeno, não à coisa em si, e

são dimensões do sujeito transcendental (DELEUZE, 1978). Kant desenvolverá um conceito que a Deleuze muito apraz e que também muito assombra: o sujeito transcendental.

O TRANSCENDENTAL ENTRE KANT E DELEUZE

Existe algo que independe da experiência, não está dado por ela, nela, mas também não é uma instância superior, descolada do sujeito, é o transcendental kantiano. As condições do conhecimento estão no sujeito, mas ao mesmo tempo independem da experiência que este sujeito realiza. Assim, o que garante ao sujeito acesso ao conhecimento, aos objetos, é apreendê-los através de uma instância que não se encontra nos objetos mesmos, não são eles que regulam o conhecimento nem estão neles as condições do conhecimento, tampouco nas experiências que o sujeito realiza com os objetos.

Transcendente, por sua vez, é quando um elemento destacado da relação entre sujeito e objeto de conhecimento a regula. São as coisas em si ou as essências platônicas: por exemplo, o bem. O homem não conhece o bem, ele não conhece algumas coisas e, por isso, deve obedecer a leis que lhe garantem acesso ao bem sem que ele o conheça (MORENTE, 1980).

No caso do conhecimento em Kant, o sujeito não teria acesso aos objetos em si, mas nem por isso os objetos lhe seriam transcendentais e nem regulariam os processos de conhecimento. O que garante tal acesso é justamente o sujeito transcendental, algo que independe da experiência, mas que produz as condições de aparição e de apreensão dos objetos de conhecimento, que não está nos objetos e em essência alguma, mas que, por ser anterior aos objetos, permite ao sujeito conhecê-los.

Este conceito, como veremos, torna-se uma instância problemática em Deleuze, uma vez que para ele o sujeito transcendental emerge como diferença, uma instância no indivíduo diferente dele mesmo. O sujeito transcendental possibilitaria ao sujeito empírico aceder às formas de todo conhecimento possível, bem como aos objetos tornarem-se todo objeto de conhecimento possível.

Assombra Deleuze porque esse sujeito transcendental, em determinado momento, não testemunhará em Kant a diferença do sujeito, mas procederá a sua unificação e a distribuição do diverso, do variável, sob a forma do mesmo, como garantia de acesso aos objetos de conhecimento. Isto porque, como dissemos acerca do mundo empírico, há variação constante, mutação, descontinuidade que cindem o sujeito. Para Kant, o sujeito empírico está no tempo, compreendido como instantes descontínuos, sucessão de instantes e de intervalos de instante

onde nada permanece o mesmo no mundo e no próprio sujeito aí cindido pelo descontínuo (ULPIANO, 1993).

O eu empírico não possui identidade, bem como as coisas que lhe aparecem. Entre instantes, há um eu fendido, rachado, que muda e varia com o escorrer do tempo. O tempo como sucessão é por Kant entendido como aquilo que cinde o indivíduo, tornando-o mutável no mundo empírico, ele próprio empírico e, por isso, não passível de exercício de conhecimento, uma vez que tudo ali muda e não apreende regularidade, leis, categorias e continuidades pelas quais se viabiliza o exercício de pensamento nos moldes da filosofia tradicional. Haverá então uma outra dimensão, um outro sujeito que aparece na filosofia kantiana e que torna possível o conhecimento: sujeito transcendental, ou, um eu como identidade, eu puro, contínuo, unitário. Sob o eu fendido, mutável e sem identidade, teremos um eu com identidade plena, que apreende da mesma maneira, sob uma forma que não muda, fora do tempo, um sujeito transcendental que possibilita a história, apercepção transcendental, que não muda e tem unidade permanente, unindo todos os pontos do tempo dentro dele.

Aqui a questão é muito delicada e a relação entre Kant e Deleuze se complexifica. Toda a crítica à filosofia da representação estará contida na relação com o transcendental. Acontece que ao mesmo tempo em que Kant fará emergir o transcendental como cisão do sujeito, algo que o faz diferir de si mesmo, o filósofo alemão não permanecerá nessa diferença. O transcendental, mesmo testemunhando uma diferença a princípio no sujeito, será definido como operação através da qual o sujeito coloca no diverso um acordo, uma identidade e uma unificação. Veremos mais adiante como isso se procede. Antes, vejamos um pouco mais como ocorre essa cisão do sujeito em Kant.

O tempo que, no sujeito empírico, tornava-o cindido, mutável e descontínuo, é agora neste sujeito transcendental uma forma pura que garante uma unidade no sujeito e a identidade dos objetos sob a qual se tornam objetos de conhecimento possível. No sujeito, torna-se unidade porque a noção de tempo que Kant introduz é a de um tempo como forma de interioridade, o que equivale a dizer que o tempo como forma pura faz emergir, no sujeito, um EU.

O tempo é uma forma de interioridade pela qual há *em mim* que percebe a si próprio: *Eu me percebo, torno-me sensível ao meu estado interno. Eu e meu estado interno* compõem um sujeito que se percebe como seu próprio objeto, um sujeito empírico, fenomênico. Perceber-se como existente envolve uma faculdade a priori, o tempo. O tempo como forma de interioridade é um condição de possibilidade para a percepção de si.

Dirá Kant que a determinação de *minha* existência como unidade, perante tudo aquilo que não é unidade, que não é determinável no mundo empírico porque mutável, só pode fazer-se em conformidade com o sentido interno fornecido pelo tempo no sujeito transcendental, tempo como forma sob a qual a intuição de nosso estado interno torna-se possível. *Eu*, considerado sujeito pensante, me conheço como objeto pensado dado a mim mesmo na intuição, do mesmo modo que conheço os outros fenômenos, os outros objetos. Assim como não como sou, mas como me apareço, os objetos são passíveis de conhecimento por sua condição de aparição. O único conhecimento que podemos ter de nós mesmos é o do eu fenomenal, que está no tempo e não para de mudar.

O tempo, finalmente, será a forma da interioridade. A forma através da qual nos afetamos a nós mesmos, é a forma da auto-afecção. O tempo é a afecção de si por si. (DELEUZE, 1978, p.16).

O tempo seria, então, uma forma que independe da experiência e do empírico. Uma forma que realiza a determinação do sujeito, determinação que ocorre enquanto *eu me percebo como existente*, mesmo que esse existente seja no empírico um existente que varia. O tempo como forma pura é o pré-requisito, a condição da experiência que *tenho eu de mim mesmo* e, por isso, realiza a determinação e a unidade do sujeito empírico cindido. Tal cisão do sujeito é sintetizada por Deleuze na fórmula do poeta Rimbaud, *Je est un autre*. O *je*, eu transcendental, é distinto do *moi*, eu empírico, porque o tempo os distingue no interior do sujeito. *Eu* é outro e a forma do tempo é aquela que possibilita o sentido interno, ou, a apreensão dos instantes descontínuos e da variação do sujeito empírico, determinando no sujeito transcendental uma interioridade unitária. *Eu me percebo como um eu fenomenal, um eu que varia*, e nessa percepção, um sentido interno emerge – uma instância em *mim* que se apercebe como *variação*.

Só podemos determinar nossa existência sob a forma do tempo, só podemos determiná-la como a existência de um eu (*moi*) fenomenal, receptivo e mutante. *Eu*, considerado sujeito pensante, *me conheço* como objeto pensado, *dado a mim* na intuição, faculdade pela qual a forma do tempo se exerce, do mesmo modo que *conheço* os outros fenômenos, os outros objetos fora de *mim*.

Para Kant, então, a operação pela qual me torno sujeito de conhecimento e pela qual os objetos se tornam passíveis de conhecimento, de determinação, são uma só e mesma operação. Há um sujeito transcendental que se percebe como sujeito empírico, uma dupla identificação que se percebe como mutação, diferença, instantes, através de uma instância que

não é mutação, mas uma unidade pura, transcendental que distribui o diverso dos objetos empíricos numa forma pura que viabilize a apreensão pelo entendimento.

O tempo é o diferir transcendental que introduz uma fissura, uma rachadura entre *je* e *moi*, entre sujeito transcendental e empírico. Haveria uma espontaneidade pela qual o mesmo sujeito apreende sua diferença, sua mutabilidade, a partir de um outro eu, transcendental, que exerce a atividade do pensamento.

O sujeito transcendental, como dirá Deleuze, *não sou eu e nem você*, mas é aquilo que totaliza e unifica as condições sob as quais as coisas aparecem ao sujeito empírico. Dissemos que o mundo empírico nos fornece o singular, o contingente e diverso. “O que aparece é sempre diverso, a aparição é sempre aparição de uma diversidade: a rosa vermelha, um odor, uma cor, etc...” (DELEUZE, 1978, p.15) e que um objeto, para que se torne passível de ser conhecido, precisa preencher algumas condições que serão, justamente, realizadas no Sujeito Transcendental.

Entretanto, o sujeito transcendental se distinguirá em Kant e Deleuze. São diferentes implicações, sendo que a deleuziana procede por uma subversão da concepção kantiana. Kant entenderá o sujeito transcendental como uma instância unificadora, homogeneizante, que garante distribuir, entre empírico e transcendental, o princípio de organização da matéria variante sob as formas a priori, sob a representação. Equivale dizer que o sujeito transcendental em Kant torna-se uma condição de possibilidade ao conhecimento de si e dos objetos, colocando no diverso do empírico um molde, uma fôrma que tira do diverso a especificidade e o descontínuo, subjulgados por uma fôrma que os torna passíveis de serem acessados. Essa instância unificadora opera através de um acordo que as diferentes faculdades do sujeito realizam. Diferentes faculdades concordariam se determinado objeto é passível de conhecimento. Instância que viabiliza o conhecimento sob a égide da razão e do entendimento, que são o senso comum, o bom senso e a reconhecimento.

A reconhecimento é definida por um exercício no qual as faculdades da sensibilidade, do entendimento e da razão, entrariam num acordo que torna possível e legítimo um objeto ser objeto de conhecimento possível. Ela exige um princípio subjetivo, um pressuposto, que é o da colaboração das faculdades para “todo mundo”, isto é, um senso comum. Sensibilidade, entendimento e razão, mesmo tendo estilos particulares, concordam entre si e conferem ao objeto uma identidade pela qual este pode ser conhecido. É como se cada uma dessas faculdades dissesse: sim, *concordamos*, este objeto pode ser visto e tocado, pode ser imaginado, lembrado, enfim, cumpre os requisitos para ser conhecido.

Para Deleuze, entretanto, a ideia kantiana de sujeito transcendental é concebida como uma instância que cinde o sujeito em diferenciação. Cada faculdade, por suas especificidades e estilos particulares, somadas ao tempo como forma pura que cinde o sujeito em *Je* e *Moi*, em sujeito transcendental e sujeito empírico, testemunhariam o diverso no sujeito. O transcendental seria, assim, diverso, diferença e não um acordo, um senso comum entre faculdades. As várias faculdades implicadas no conhecimento, para Deleuze, dão testemunho dessa diferenciação irreduzível, onde a sensibilidade – por seu caráter notadamente empírico e seu contato primeiro com o diverso da experiência, teria a função de assegurar tal diferença, viabilizada pelo tempo como modo de cisão e pela irreduzibilidade das faculdades:

(...) por um curto momento entramos na esquizofrenia de direito que caracteriza a mais alta potência do pensamento e abre diretamente o Ser à diferença, desprezando todas as mediações, todas as reconciliações do conceito (DELEUZE, 2009, p.97).

O sujeito transcendental em Kant remete a uma instância, uma estrutura que é universal e necessária, independente da experiência em todos os tempos e lugares. A razão, neste sujeito transcendental, compõe-se de três outras estruturas igualmente inatas:

1. A estrutura ou forma da sensibilidade;
2. A estrutura ou forma do entendimento, intelecto ou inteligência;
3. A estrutura ou forma da razão propriamente dita, quando esta não se relaciona nem com os conteúdos da sensibilidade, nem com os conteúdos do entendimento, mas apenas consigo mesma (MORENTE, 1980).

Dividida em três partes, a *Crítica da Razão Pura* percorre a estrutura da sensibilidade na Estética Transcendental; a do entendimento na Analítica Transcendental e, por último, a razão e suas ideias na Dialética Transcendental.

As condições do conhecimento se entrelaçam nessas três estruturas. A sensibilidade apreende o diverso da matéria e dos objetos, oferecendo-os ao entendimento. Este, por sua vez, “joga” sobre a matéria conceitos que a tornam passível de entendimento. Os conceitos pertencem, pois, ao entendimento, enquanto as ideias pertencem à razão. Há, em Kant, uma distinção entre conhecimento e entendimento. A razão nada conhece, ela pensa as ideias. Como dissemos na introdução deste capítulo, para Kant, a coisa em si pode ser pensada, pode ser determinada, mas não verdadeiramente conhecida. A razão, que pensa as ideias, nada conhece.

Enquanto os objetos do mundo empírico são, necessariamente, variáveis no tempo e no espaço, podendo modificar-se, tais estruturas seriam a mesma no espaço e tempo, estruturas que o sujeito transcendental põe no mundo empírico para que os objetos aí tenham

a condição necessária de possibilidade ao conhecimento. A razão, para Kant, seria uma estrutura vazia que lida apenas com as ideias e o sujeito transcendental operaria sobre os dados do mundo empírico através de sínteses realizadas na estrutura ou forma do entendimento. Tais sínteses juntam a matéria, os objetos que podem ser conhecidos, uma vez que passaram pelas formas a priori do tempo e do espaço, na sensibilidade. A novidade de Kant, segundo Deleuze, é considerar o conhecimento a partir da coexistência e da síntese no sujeito dessas duas formas puras heterogêneas: a sensibilidade e o entendimento (DELEUZE, 1978). Vejamos porque são heterogêneas.

Na *Crítica da Razão Pura*, a sensibilidade é a faculdade das intuições, é uma primeira via através da qual o sujeito transcendental apreende a matéria diversa do mundo empírico. Tal matéria seriam as sensações, e a sensibilidade, a capacidade que o sujeito tem de ser afetado por tais sensações. A princípio, tais sensações não são organizadas, pois, como dissemos, são contingentes, singulares e diversas. Caberá à sensibilidade apresentar ao entendimento a matéria com forma possível de conhecimento, através de formas puras a priori que são o tempo e o espaço.

Tempo e espaço são duas formas que organizam a interioridade e a exterioridade no indivíduo, são a capacidade que ele tem de apreender a matéria diversa do mundo empírico. O espaço organiza a exterioridade, é uma organização espacial das sensações que sobrevêm à sensibilidade. O espaço é uma intuição pura porque ele é pressuposto de toda experiência, de toda percepção, e difere de um conceito, uma vez que os conceitos são unidades mentais dentro das quais estão compreendidas um número indefinido de coisas. O espaço é necessariamente intuído porque “o pensamento das coisas supõe já o espaço, porém o pensamento do espaço não supõe as coisas” (MORENTE, 1980, p.230). Estas, por sua vez, podem ser organizadas através de uma outra faculdade que não é a da sensibilidade com suas formas de espaço e tempo a priori. Tal organização e tal unidade receberão o nome de conceito na faculdade do entendimento, que abordaremos logo mais.

O tempo, por sua vez, é uma forma que organiza as vivências e as percepções sensíveis sob a forma de sucessões temporais. “O tempo é a priori porque qualquer percepção sensível é uma vivência, e toda vivência é um acontecer” (MORENTE, 1980, p.234). Aquilo que nos acontece implica já o tempo, porque todo acontecimento só pode ser pensado através do tempo. A percepção sensível que temos das coisas é uma vivência, e esta se ordena na sucessão de instantes sob a forma de nossa interioridade, sob a forma do antes e depois. *Estamos* no interior do tempo, no interior das vivências, porque esta forma do tempo que está no sujeito transcendental, este sujeito que não sou eu nem você, é uma intuição, uma forma de

nossa receptividade, e não de nossa atividade. Por isso, a forma do tempo organiza-nos enquanto sujeitos empíricos, diversos, mutáveis, em sujeitos de conhecimento com sucessão de acontecimentos, organização de vivências interiores.

As formas a priori de espaço e tempo constituem, em nós, a forma da exterioridade e a forma da interioridade (DELEUZE, 1978). Elas produzem, no sujeito empírico enquanto um eu que é constantemente mutável, um sentido externo e um sentido interno, espaço e tempo, respectivamente. O sentido externo é a organização das percepções das coisas exteriores em nós e o sentido interno, por sua vez, organiza as vivências em nós, as nossas auto-afecções, em vivências interiores.

A percepção através do mundo empírico é externa como *apresentação* quer dizer, o modo como as coisas nos aparecem; mas é também interna porque, ao mesmo tempo em que as coisas sensíveis são percebidas, há também uma apercepção, quer dizer, o sujeito dando-se conta, dentro de si, daquilo que percebe (MORENTE, 1980). Estes são o sentido externo e interno que as formas do espaço e tempo organizam no sujeito empírico, e que são independentes da experiência.

Entre a sensação e a impressão dos objetos sobre a sensibilidade, caracterizadas como indeterminadas, agiriam duas formas determinantes do diverso das coisas, dos fenômenos da experiência, duas formas que possibilitariam as sínteses pelas quais o conhecimento se dá (MACHADO, 2009). A sensibilidade, como mencionada anteriormente, realizaria espontaneamente a *apresentação* e a organização das sensações empíricas, em formas a priori de tempo e espaço. A sensibilidade, portanto, é receptiva e dá a conhecer, mas não possui, para Kant, uma função ativa.

Tempo e espaço seriam formas puras da sensibilidade que mediarão a forma pura do entendimento, este último sendo considerado o ato de determinação das matérias indeterminadas. A sensibilidade colocaria fôrmas, moldes que tornam possíveis aos objetos sua condição de possibilidade para serem conhecidos.

À forma pura do entendimento, por sua vez, caberia o ato de determinação do indeterminado, e isso se daria pela mediação das formas puras da sensibilidade, tempo e espaço como a priori. Mas caberia somente ao entendimento a atividade de colocar conceitos nessas formas que a sensibilidade oferece e de dar a unidade que legitimaria ou que viabilizaria o conhecimento.

O entendimento é a faculdade dos conceitos e opera através de um conjunto de elementos que organizam em categorias aquilo que está separado nos conteúdos empíricos. As categorias são as condições que o entendimento coloca, junto às condições que a

sensibilidade, através das formas do tempo e do espaço, põem, para organizar os dados da experiência segundo a qualidade, a quantidade, a causalidade, a finalidade, a verdade, a falsidade, a universalidade, a particularidade (MORENTE, 1980). Estas categorias formam os conceitos, um conjunto de elementos ordenadores que transformam a matéria da sensibilidade em conhecimentos intelectuais.

O que difere as formas do espaço e tempo, na sensibilidade, da forma dos conceitos, no entendimento, é a unidade. O espaço e tempo são uma *apresentação*, o imediato. As coisas que nos aparecem são imediatamente organizadas sob a forma do espaço e do tempo, mas ainda não possuem uma unidade que seria condição necessária ao conhecimento (DELEUZE, 1978). Os conceitos do entendimento, estes sim possuiriam unidade, porque fazem mediação, uma *re-apresentação* daquilo que aparece no imediato. “Espaço e tempo, dirá Kant, são formas de nossa receptividade, enquanto os conceitos são a forma de nossa atividade” (Id, p.15).

A sensibilidade é receptiva e o entendimento, ativo. Quando falamos de sujeito transcendental, de formas a priori de espaço e tempo na sensibilidade e de conceitos no entendimento, tanto um quanto outro são independentes da experiência. Mas é como se entendimento e razão fossem ainda mais a priori, ainda mais independentes da experiência, designando aquilo que não deriva da experiência.

São ainda mais a priori porque eles estão ainda mais separados da experiência pela mediação da sensibilidade. É o entendimento e a razão que sintetizam o conhecimento, a sensibilidade só coloca espontaneamente as formas sobre o diverso da matéria. Ela prepara de modo receptivo os objetos do mundo empírico, colocando neles as formas a priori de espaço e tempo. Isto, porém, não designa uma atividade. A atividade diz respeito ao entendimento, pois ele re-apresenta os objetos colocando neles conceitos, categorias que coroam a condição de possibilidade ao entendimento.

Transcendental designa o submetimento das experiências no mundo empírico às nossas representações. Conhecer as coisas é representar, re-representar. Dois são os tipos de *apresentação*: apresentações nas formas da intuição, tempo e espaço, pela sensibilidade; e *re-apresentação* ou representações propriamente ditas. Estas últimas são os conceitos a priori do entendimento. A atividade por excelência é a do entendimento, ainda mais a priori porque possui conceitos e categorias que superam a receptividade da sensibilidade.

O fato do conhecimento, então, se realiza entre apreensão, na sensibilidade, e representação, no entendimento. A representação, diz Deleuze na aula sobre Kant (1978), quer dizer síntese do que se apresenta, e possui dois aspectos: apreensão e reprodução.

Através da apreensão, na sensibilidade, o sujeito fixa o diverso da experiência, ocupando espaço e tempo, produzindo partes no espaço e no tempo através das formas da intuição. A reprodução, por sua vez, é o modo através do qual se unificam as partes pela *re-apresentação* das apreensões realizadas.

Para Kant, a síntese dos elementos diversos é operada pela faculdade da imaginação, uma faculdade ativa que age por apreensão imediata nas percepções espaço-temporais. A imaginação esquematiza e encarna uma mediação entre sensibilidade e entendimento, operando sínteses que se referem ao entendimento como faculdade única que legisla no interesse de conhecer. A sensibilidade, receptiva, a imaginação, mediadora, e o entendimento, ativo. Os fenômenos não são submetidos à síntese da imaginação, mas submetidos por esta síntese (mediadora) ao entendimento legislador (DELEUZE, 2000).

As sínteses da imaginação, bem como as formas da sensibilidade, estão implicadas no fato do conhecimento, mas é o entendimento aquele que dá unidade ao pensamento. O conhecimento implica a consciência, que é possuir representações. A imaginação que faz sínteses não é a consciência em si, e a síntese do diverso no mundo empírico não constitui ainda o conhecimento. As representações, para serem objeto do pensamento, devem estar ligadas à unidade de uma consciência que se consolida pela faculdade do entendimento e seus conceitos. “O uso do entendimento se desenvolve a partir do Eu penso, a unidade do Eu penso é o próprio entendimento” (Id., p.23).

O sujeito do conhecimento, recapitulando, possuiria diferentes faculdades para cada uma das quais existiria, de um lado, uma *apresentação* e uma representação, e a síntese delas definiria o conhecimento, síntese como a capacidade de contrair instantes, ou sucessões temporais, pela imaginação (SILVA, 2000). No caso da intuição, trata-se de uma representação singular imediatamente relacionada aos objetos da experiência, e tem como fonte a sensibilidade. A sensibilidade seria a faculdade receptiva pela qual o sujeito é afetado, onde ocorre a síntese do diverso da experiência possibilitada pelo espaço e tempo a priori. No caso do conceito, trata-se de uma representação mediata em relação aos objetos da experiência, que se serve de outras representações, e tem como fonte o entendimento. Entendimento, como dissemos, é definido como síntese de representações. Identifica-se conhecimento e representação: o conhecimento é a síntese do que se apresenta, a síntese do diverso na representação e implica uma atividade e unidade dos conceitos no entendimento, que se distinguem da passividade e da diversidade características da sensibilidade.

As sínteses juntam aquilo que está separado, juntam elementos heterogêneos. Entre o diverso do empírico e as formas a priori, as sínteses juntam conceitos do entendimento e

formas espaço-temporais da sensibilidade. A intuição, por sua vez, se relaciona imediatamente com os objetos da experiência, cuja fonte seria a sensibilidade. Por outro lado, à faculdade do entendimento caberia uma atividade que unificaria e subordinaria as diferenças apreendidas pela intuição numa forma do idêntico. O entendimento é então definido como síntese de representações.

Para Kant só há conhecimento quando a experiência oferece conteúdos à sensibilidade e ao entendimento que os organiza. Entretanto, vemos nessa relação entre sensibilidade e entendimento que a atividade cabe a este último. Para o filósofo alemão, não há conhecimento possível sem a faculdade da sensibilidade, porque a razão não poderia conhecer diretamente. A razão, isolada da sensibilidade e do entendimento, não conhece nada, e não tem por função conhecer, mas regular a atividade do sujeito do conhecimento (MORENTE, 1980).

Vemos os dois usos do transcendental em Kant e Deleuze. Entre sensibilidade e entendimento, teríamos, para Deleuze, as formas da sensibilidade como aquelas que asseguram a heterogeneidade das faculdades implicadas no conhecimento e, portanto, uma heterogeneidade que assegura a diferença no sujeito. O que interessa a Deleuze na definição kantiana de conhecimento é a definição deste como síntese de representações de tipos diferentes: a intuição, representação singular que se relaciona imediatamente com o objeto da experiência e tem como fonte a faculdade da sensibilidade, e o conceito, representação que se relaciona mediamente através de outras representações com o objeto da experiência, e tem como fonte a faculdade do entendimento.

No caso de Kant, o transcendental é o modo pelo qual as faculdades, que a princípio são irreduzíveis por diferirem, devem entrar em acordo, assegurado pelas sínteses do entendimento como representação. “Uma representação pode ser referida ao objeto do ponto de vista do acordo ou da conformidade; este caso define a faculdade de conhecer” (DELEUZE, 2000, p.11).

A reconhecimento seria o modelo transcendental de toda filosofia da representação, através do qual o exercício de colaboração entre faculdades faz emergir um sujeito unitário e organizado. Também legitimaria quais são os possíveis objetos de conhecimento, conferindo-lhes identidade, quer dizer, identificando-os como possíveis objetos de conhecimento. A reconhecimento submete o diverso dos objetos à identidade, na representação. Reconhecemos: é uma maçã, é uma mesa... .

À reconhecimento como modelo, articulam-se duas instâncias: o senso comum e o bom senso. O senso comum é o princípio através do qual as faculdades se conciliam umas com as

outras, diante dos possíveis objetos de conhecimento. É o resultado desse acordo que, no sujeito transcendental kantiano, consolida a universalidade e a comunicabilidade de todo conhecimento possível e de seus objetos. Esta conciliação entre faculdades realiza uma repartição do empírico e do transcendental, pois entram num acordo para dar aos possíveis objetos do conhecimento uma identidade que legitima a possibilidade de serem conhecidos.

O QUE O TRANSCENDENTAL RACHA, O SENSO COMUM COLA

Cada faculdade possui seus dados e seus estilos particulares, como dissemos acima acerca da razão, do entendimento, da sensibilidade. O senso comum funcionará, através do reconhecimento, ou reconhecimento, como uma norma de identidade que funciona como pressuposto do sujeito transcendental e faz com que uma faculdade ativa, dentre todas as outras, se encarregue de fornecer uma forma ou um modelo pelos quais as outras faculdades devem exercer, ou submeter, sua contribuição. Por exemplo, no caso do conhecimento, a razão, a imaginação e o entendimento colaboram sob a preeminência do entendimento como faculdade que legisla, que realiza a atividade pela qual as outras duas faculdades são chamadas a colaborar. No caso do senso comum moral, é a razão quem deverá legislar. No caso da estética, todas as faculdades colaboram.

O senso comum, em *Lógica do Sentido*, é análogo a um órgão, pois seria como uma faculdade, uma função que assegura o acordo entre faculdades. É uma forma de identidade que realiza a determinação de uma única direção, distribuindo a diversidade dada referida à unidade de uma forma particular de objeto ou de uma forma individualizada de mundo, um sujeito de conhecimento que reconhece:

(...) é o mesmo objeto que eu vejo, cheiro, saboreio, toco, o mesmo que percebo, imagino e do qual me lembro... e é no mesmo mundo que respiro, ando, fico em vigília ou durmo, indo de um objeto para outro segundo as leis de um sistema determinado (DELEUZE, 2008, p.80).

O bom senso, por sua vez, é uma norma de partilha como unidade do sujeito transcendental, que determina o modo como cada faculdade deverá contribuir em cada caso, remetendo a diferença entre objetos e faculdades à semelhança. Cada faculdade possui seus dados particulares e seu estilo particular. Um objeto, por sua vez, é reconhecido quando uma faculdade o visa como idêntico ao de uma outra faculdade, ou, quando todas as faculdades em conjunto referem seu dado e referem a si mesmas a um princípio de identidade do objeto. Este

determinado objeto seria objeto de conhecimento? Ou seria objeto da moral? Da estética? Do sublime?

Deleuze identifica o bom senso à condição de previsibilidade. Ele prevê aquilo que colocará em funcionamento e, para tanto, segue um sentido único: do mais diferenciado ao menos diferenciado. Da diferença empírica ao universal transcendental. Trata-se, então, do sujeito kantiano que coloca sob o empírico, sob o diverso, um Eu que categoriza e organiza tal instância em termos conhecíveis, universais e identitários, distribuindo assim a diversidade empírica e sensível em uma unidade, ou uma forma particular de objeto com condições uniformes de conhecimento.

O bom senso é essencialmente repartidor, de tal modo que a diferença é posta no começo, tomada em um movimento dirigido incumbido de cumulá-la, igualá-la, anulá-la e compensá-la (Id., p.78).

Diante dos pressupostos implícitos e da reconhecimento como modelo, Deleuze pergunta: Quem pode acreditar que o destino do pensamento se joga nos atos de reconhecimento? - problematizando assim a imagem do pensamento até então caracterizada e abandonando o acordo entre as faculdades e o senso comum no pensamento kantiano.

(...)Kant nunca renunciará ao princípio subjetivo de um senso comum, ou seja, à ideia de uma boa natureza das faculdades, de uma natureza sã e reta que lhes permite conciliarem-se umas com as outras e formar concepções harmoniosas (DELEUZE, 2000, p.29).

Os atos de reconhecimento identificados aos atos de pensamento seriam, para Deleuze, uma pressuposição moral da imagem do pensamento filosófico que anulam toda a potência do que pode ser o pensamento. Tais atos implicariam que o pensamento se contenta em reconhecer uma verdade que é pressuposta e limitada à boa vontade do pensador, um pensamento conformista que mantém os sentidos e os valores estabelecidos de sua época. Isto porque identificar pensamento à reconhecimento seria dar ao primeiro uma função conformista, jogando-o em atos de reconhecimento que, se por um lado têm sua importância na percepção e nas dimensões práticas da vida, por outro retiram a potência criativa do que seja pensar.

Se a reconhecimento, por um lado, encontra sua finalidade prática nos "valores estabelecidos" – reconhecer as coisas, os valores; por outro lado, é toda a imagem do pensamento como cogitatio natura que, sob este modelo, dá testemunho de uma inquietante complacência. Que é um pensamento que não faz mal a ninguém, nem àquele que pensa, nem aos outros? (DELEUZE, 2006, p.197)

Deleuze apreende de Kant a diferença irreduzível entre as faculdades implicadas no conhecimento, um desacordo através do qual elas saem de seus eixos, pois para o filósofo

francês teria sido Kant o primeiro a mostrar como uma nova forma de pensar pelo desacordo diferencial das faculdades pode ser criada. Entretanto, o filósofo alemão teria permanecido no nível da doxa e da moral quando, não obstante o uso diferencial das faculdades, permanece no senso comum como acordo entre faculdades, fazendo convergir a sua forma na representação, nas sínteses do entendimento e da sensibilidade e nos objetos, a partir da unidade de um sujeito, realizando assim um uso “ilegítimo” do transcendental que criara.

O pensamento se contenta em reconhecer uma verdade que é pressuposta, ou limitada à boa vontade do pensador, um pensamento conformista que mantém os sentidos e os valores estabelecidos, e que não anseia efetivamente a uma revolução copernicana (ANTUNES, 2005, p.6).

Se o transcendental kantiano aparece primeiramente como um desacordo das faculdades que dão ao pensamento uma tensão, uma violência pela qual ele se move e cria, esse mesmo transcendental *retornaria* à doxa a partir dos pressupostos do senso comum e da reconhecimento. O transcendental, para Deleuze, significa verdadeiramente o acordo discordante das faculdades, que assegure às faculdades a diferença que força o pensamento, sob a égide da sensibilidade.

O transcendental kantiano recai sob o empírico, caracterizado pela doxa, pois o exercício do pensamento aí estaria marcado pela imagem do pensamento como *cogitatio natura universalis*, ou seja, o pressuposto da boa vontade do pensamento e do voluntarismo do sujeito de conhecimento. Segundo Deleuze, o transcendental em Kant trai a si mesmo, uma vez que as faculdades da sensibilidade, do entendimento e da razão, acabam se homogeneizando para formarem um acordo. Aquilo que difere em cada faculdade acaba sendo igualado pelas formas a priori do sujeito transcendental. A diferença some e o diverso se torna identidade.

Dois são os pólos do senso comum que formam um acordo: um pólo subjetivo que promove unidade no sujeito – as faculdades, por mais que sejam diferentes, são unificadas em um sujeito, é o mesmo sujeito que percebe, imagina, lembra e pensa, mesmo que perceber, imaginar, lembrar e pensar sejam atividades diferentes. O pólo objetivo, por sua vez, promove identidade no objeto – é o mesmo objeto este que se vê, toca, lembra e pensa. As faculdades concordam ao mesmo tempo em que unificam e identificam sujeito e objeto.

Tal acordo torna-se um pressuposto fundante do conhecimento e do sujeito transcendental. Aos olhos de Deleuze, Kant começa seu pensamento descobrindo um diferir: a forma do tempo que cinde o sujeito em transcendental e empírico, as diferentes faculdades e seus estilos específicos. Porém, Kant não sustenta essa diferença quando coloca sobre as

faculdades o exercício de um acordo, um senso comum. Eles são, dirá Deleuze, elementos da *doxa*.

Senso comum e bom senso tornam-se pressupostos do pensamento em Kant, presididos pelo modelo da reconhecimento. O sujeito transcendental instauraria um certo tribunal onde um sujeito cindido torna-se unificado. O que se julga é se um objeto é ou não passível de conhecimento e o que se condena é o diverso: as diferenças, o sujeito cindido são levados embora pela identidade, pelo acordo e pelo senso comum que as faculdades concordam. Tribunal presidido por um sujeito do conhecimento total, como instância transcendental que distribui o diverso em sínteses do mesmo, anulando a diferença como potencial de criação de um pensamento que não se limitaria aos atos de reconhecimento. “Há de tudo na Crítica, um tribunal de juiz de paz, um cartório de registros, um cadastro - salvo a potência de uma nova política que reverteria a imagem do pensamento” (DELEUZE, 2006, p.200).

A imagem do pensamento e os signos da reconhecimento, do senso comum e do bom senso realizam a distribuição do diverso pela reiteração do mesmo no sujeito transcendental, instância que julga os objetos de conhecimento. As condições de possibilidade do sujeito que conhece distribuem valores sobre os objetos que serão, através do exercício do senso comum e do bom senso, qualificados com uma identidade: objeto de uma moral, objeto do entendimento, objeto do sublime, são as três críticas kantianas separando em categorias validadas através do modelo da reconhecimento, dirá Deleuze. Ou, um julgamento distributivo, como diria Artaud. Então Deleuze dirá que pouco importa se uma filosofia começa pelo sujeito ou pelo objeto, já que o senso comum submete o pensamento a um mesmo denominador comum que anula diferenças, distribuindo-as.

PARA DAR FIM AO JUÍZO

Havíamos anteriormente compreendido o modo como Kant descreve as condições de possibilidade do conhecimento através do sujeito transcendental, unidade que preside um ‘tribunal’ cujos critérios de avaliação dos objetos de conhecimento passariam pelo acordo entre faculdades como senso comum. A sensibilidade enquanto faculdade ali colocar-se-ia em detrimento do entendimento, apenas oferecendo a este a matéria a ser ordenada.

A ordenação realizada pelo entendimento será o *modus operandi* pelo qual se instaura aquilo que Deleuze denomina o sistema do juízo.

A doutrina do juízo derrubou e substituiu o sistema dos afectos. E essas características se reencontram até no juízo de conhecimento ou de experiência. (DELEUZE, 2006b, p.146-147)

Seja com relação ao entendimento e seus procedimentos, seja o senso comum tornado órgão que confere funcionalidade aos outros órgãos, a ordem é o modo pelo qual o juízo se torna possível. Ele consiste em avaliar, julgar a vida a partir de elementos superiores, transcendentais, operação esta que subtrai a sensibilidade como instância onde estão presentes o sistema de afectos. É como se àquele que tivesse órgãos organizados fosse dado o poder de julgar e ser julgado, órgãos aqui entendidos como a definição que Deleuze confere ao senso comum em *Lógica do Sentido*: a consciência como órgão hegemônico, forma, o senso comum como órgão, e as faculdades como outros órgãos a ele submetidos.

Artaud traz uma frente de combate a este juízo através da noção de CsO, que será desenvolvida mais à frente. Mas por hora é importante ressaltar que, dada esta significação para órgãos como consciência e ordenação, o conceito de CsO torna-se a instância de desorganização que faz frente à organização e às relações exclusivas dos órgãos enquanto produtores de um corpo exclusivamente funcional, anatômico, que exclui relações outras.

A organização se procede via senso comum enquanto órgão, tornando-se a consciência de funções e finalidades naturais do pensamento, do entendimento, do corpo. O tribunal da crítica kantiana, ou o tribunal da representação, presididos pelos seus pressupostos morais como *doxa*, impõem organizações e diretrizes aos objetos diversos apresentados à sensibilidade e às faculdades diferenciadas através de um acordo pelo senso comum. O mesmo tribunal se instaura nas corporeidades: a anátomo-fisiologia, por exemplo, e seu saber constituído geneticamente pelos sistemas de pensamento da representação transferem ao corpo e seus órgãos um exclusivo funcionamento, uma organização, uma unidade.

O organismo já é isto, o juízo de Deus, do qual os médicos se aproveitam e tiram seu poder. O organismo não é o corpo, o CsO, mas 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 trabalho útil. (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.21).

Ao invocar Artaud, o senso comum e o bom senso tremem, se contorcem. E sob a visada deleuziana do transcendental como desacordo, as categorias do pensamento caem em favor de outras categorias, as da vida. Categorias impensáveis pelos esquemas do senso comum e do bom senso, porque remetem diretamente à sensibilidade: um ser do sensível inapreensível e não voluntarista. Ser do sensível que nos toma, nos tensiona as faculdades e

desfaz o organismo. A sensação faz problema para o organismo e o corpo, isento de organismo, aparecerá no grito de Artaud.

Sim, há realmente algo que acontece independente do sujeito, de sua experiência, mas isso de modo algum será objeto de um senso comum e de um bom senso, de entendimento e razão. O transcendental, dirá Deleuze, é algo que não remete nem a um sujeito e nem a um objeto. Posso cheirar, ver, imaginar, lembrar, querer, conhecer, mas não numa relação de acordo, pois tratam-se de forças do homem que são diferenças entre faculdades.

O juízo instaura-se invisivelmente, enquanto torna etéreos seus procedimentos, um etéreo do transcendental, do entendimento, dos valores superiores pressupostos. Insidiosamente comparece na forma de um *'todos sabem que'* naturalmente se pensa e que seria próprio do pensamento o acordo entre faculdades, a unidade de um sujeito transcendental e as condições de conhecimento que anulam o diverso dos objetos numa mesma identidade. A sensibilidade, enquanto sistema de afectos e via pela qual o choque de encontros produz pensamento, fica a reboque do juízo produzido pelos pressupostos subjetivos ou implícitos característicos da representação.

O juízo distributivo de Deus ao qual Artaud se refere diz respeito a uma organização do corpo através da qual este padece, aprisionado a formas conferidas em um determinado estado social. Deleuze, através de Artaud, define este juízo como uma distribuição de funções para as faculdades no conhecimento e sua incidência no modo como um funcionamento social esquadrinha ou organiza o corpo, uma função para os órgãos. O corpo sofreria de sua própria organização, inibido de funcionamentos outros diante da hegemonia de um tribunal que impõe diretrizes e funcionamentos às partes, uma plena organização à qual o indivíduo deva aceder. O indivíduo é, portanto, depositário dessa organização e conformar-se com ela seria sua dívida infinita. Dívida infinita de estar sempre aquém da plena organização, ou, nunca saldando completamente uma organização planejada, esperada, pressuposta, tem o dever de conformar-se a ela.

A dívida infinita instaura-se como um dever de organização do corpo, um modo hegemônico em uma determinada formação social de funções e finalidades, um estado no qual os indivíduos estão sempre aquém de uma organização eternamente almejada. O juízo distribuiria uma organização planejada, esperada, suposta e, em confluência, a dívida se apresentaria ao indivíduos como infinita tarefa de saldo por meio da conquista de uma plena organização pressuposta.

É que o juízo implica uma verdadeira organização dos corpos, através da qual ele age: os órgãos são juízes e julgados, e o juízo de deus é precisamente o poder de organizar ao infinito. (DELEUZE, 2006b, p.148)

A partir do momento em que a existência dos indivíduos é concebida como infinita e a relação dos existentes com a divindade se torna eterna, o juízo emerge como uma modalidade que se torna invisível, porque igualmente eterna e infinita.

Na doutrina do juízo, ao contrário, as dívidas se inscrevem sobre um livro autônomo sem que sequer o percebamos, de modo que já não podemos saldar uma conta infinita. Somos desapossados, expulsos de nosso território, dado que o livro já recolheu os signos mortos de uma Propriedade que invoca o eterno. (Id, p.145)

O sistema do juízo emerge a partir do infinito da dívida, ela ocorre em relação com um Deus, e sua imaterialidade torna o juízo eterno, infinito. Deus enquanto divindade, assim como o tribunal da crítica enquanto sujeito transcendental, unificariam e totalizariam as diferenças, submetendo a sensibilidade e o sistema de afectos em distribuições, funções encerradas num sistema total.

Infinita, a dívida não apresenta materialidade e fica escamoteada no pressuposto silencioso, suave em sua aparência, pois nos condena a uma escravidão sem fim e anula qualquer processo liberatório. Ora, o juiz e o tribunal estão instaurados no sujeito, procedem dele e não aparecem à superfície. A totalização e a unificação são procedimentos que tornam invisíveis os juízes, o sujeito transcendental como invisibilidade em nós que confere a organização ao conhecimento, ao entendimento, que deflagra a organização do corpo.

Um outro sistema se opõe ao do juízo. Quando as divindades eram concebidas como apenas testemunhas passivas dos homens, não havia relação entre homem e deuses, sendo que os primeiros resolveriam entre si, em parceria, suas querelas, seus débitos. O fato dos deuses estarem ausentes da relação conferia a esta uma materialidade que começava e terminava no nível dos corpos, de modo que signos, marcas, punições ou adornos deflagravam devedores e credores, diferentemente do sistema do juízo que torna etéreos seus procedimentos e funciona entre totalidades, a saber, o indivíduo e Deus, o tribunal da crítica do entendimento e o sujeito transcendental. Deleuze nomeia tal de sistema de crueldade:

Não há juízo, nem deus. Aqui há justiça, segundo a qual os corpos marcam-se uns aos outros, a dívida se inscreve nos corpos, revela na carne o que cada um deve e o que lhe é devido (Id., p.145).

O sistema da crueldade remete às antigas formações sociais nas quais a dívida era finita. Cruel, cru, sistema que age na imediatidade do encontro entre os corpos, entre os homens. Cruel porque nesse sistema ainda não age o deus do sistema da dívida infinita, o deus

do perdão, mediatizado. Olho por olho, dente por dente, corpos serão marcados segundo sua posição: devedores ou credores. É na carne que se marca, denuncia ou resolve a dívida.

Crueldade refere-se à dimensão dos corpos, uma relação de dívida que acontece entre homens ou entre corpos, no imediato do encontro entre estes e sem a mediação divina que acede o nível dos corpos no nível das entidades que eternizariam a dívida. A dívida contraída a partir de uma promessa não se estabelece em relação com um deus, mas relativamente a um parceiro carnal segundo forças que passam entre as partes, provocando mudanças de estado e nelas deflagrando a circulação de alguma coisa: o afecto.

As querelas sociais dos viventes possuíam uma materialidade própria oriunda do aspecto finito das dívidas, porque não eram contraídas em relação com um deus, mas com um parceiro. Dívida entre partes, parcelas, sem deuses totais. Nesta materialidade da dívida mesma, os afectos emergiriam como sistema de crueldade: a punição, marcação nos corpos, suplício, castigo na carne. E seria esse mesmo sistema de crueldades um grande circulador de afectos, de corporificação: “são signos terríveis que laboram os corpos e os colorem, traços e pigmentos, revelando em plena carne o que cada um deve e o que lhe é devido” (Id., p.145). Se antes havia carne, mesmo ensangüentada, era porque o juiz estava na frente do infrator: famílias, clãs, dívida entre partes, deuses ausentes, dívidas finitas que eram saldadas pela inscrição nos corpos.

Quando os deuses passam a ser concebidos em envolvimento direto com os indivíduos, as forças que antes circulavam entre indivíduos passam a circular entre indivíduo e deus, tornando as forças antes corporais em etéreas, abstratas, invisíveis. Um sistema do juízo emerge aqui como poder de julgar e ser julgado, uma vez que a existência é entendida agora como infinita, conferida pelos deuses aos homens enquanto imortalidade. Igualmente as relações entre credor e devedor deixam de ter materialidade para se tornarem um sistema de dívidas infinitas. *É preciso que o devedor sobreviva se sua dívida é infinita.*

É através de Artaud que Deleuze procura subverter a imagem do pensamento kantiana, uma vez que aquele resgata o regime de crueldade, trazendo sua materialidade, a carne, os afectos presentes nas relações limitadas e parciais, para denunciar o sistema do juízo e sua invisibilidade, sua dimensão etérea que torna infinitas as dívidas e as obrigações. O conceito artaudiano de CsO será utilizado por Deleuze para empreender uma operação “kantiana”, tendo em vista a crítica dos usos judicativos e ilegítimos do desejo, como veremos à frente.

O pensamento, compreendido como algo que só se procede por força e choque de encontros, choque este que não pode senão ser sentido, reúne uma nova modalidade de pensamento sem imagem que convoca as tonalidades afetivas diversas em jogo nos encontros.

A sensibilidade, preenchida destas tonalidades afetivas diversas, é a faculdade que asseguraria o desacordo das outras faculdades no sujeito que, agora, é transcendental não mais enquanto unidade que distribui funções para as faculdades, mas enquanto desacordo. Para Deleuze, o verdadeiro uso transcendental no sujeito não é o estabelecimento de uma unidade, mas o desacordo, a violência do diverso e a diferença entre faculdades que forçam o pensamento ao movimento e à produção. O transcendental, em Deleuze, baseia-se, na divergência entre faculdades e no encontro como marca que violenta o pensamento (ANTUNES, 2005).

O que é encontrado e só pode ser sentido “se opõe à reconhecimento, uma vez que o sensível, na reconhecimento, nunca é o que só pode ser sentido” (DELEUZE, 2006, p.203). A sensibilidade como signo do que é encontrado e o desacordo entre faculdades apontam para um limite e se elevam a um novo exercício transcendente. O senso comum já não está aí para limitar a contribuição específica da sensibilidade sob a preeminência do entendimento e suas sínteses, às condições de um trabalho conjunto. “A sensibilidade entra, então, num jogo discordante e seus órgãos se tornam metafísicos” (id., p.204).

Os órgãos se tornam metafísicos. Aqui se introduz a liberação das funções e das funcionalidades de um pensamento que outrora se preenche de reconhecimento, reconhecimento e de pressupostos. Uma nova distribuição para os órgãos, uma nova distribuição para as faculdades, fundada no desacordo. Tal desacordo procede do encontro, um “novo modelo” que não mais aquele da reconhecimento, mas o encontro cujo objeto é o signo dos regimes de exterioridade, signo do afecto sob o incerto na ordem dos encontros, onde as forças da vida forçam a atividade do pensamento.

Não que haja em Deleuze um novo pressuposto para o que seja pensar, mas o encontro dá testemunho de uma violência implicada no vivente, um sistema de crueldade tal qual aquele das antigas formações sociais que passavam, necessariamente, por inscrições corporais, suscitando assim a sensibilidade como dimensão pela qual o pensamento passará. Se a vida é violência das forças que não presidimos, violência empírica do diverso sucedido pelo diverso, então um novo pensamento marcado e produzido nessa mesma violência emerge. Faltaria, segundo Deleuze, aos conceitos, uma certa garra, que seria a da necessidade absoluta: isto é, a de uma violência originária feita ao pensamento, de uma inimizade, uma estranheza capazes de tirá-lo de seu estupor natural ou de sua eterna possibilidade, de seu infinito como possibilidade de juízo (DELEUZE, 2006).

Há algo no mundo que nos força a pensar, dirá Deleuze. E este algo não é objeto de reconhecimento, mas de um encontro fundamental, um choque. E o que é encontrado, dirá

Deleuze, só pode ser sentido, trata-se de um limite próprio da sensibilidade em presença do que só pode ser sentido, o encontro, a violência e as forças.

O sensível, quando articulado à reconhecimento, nunca pode ser apenas sentido, mas imediatamente relacionado com os sentidos num objeto que pode ser lembrado, imaginado, concebido (DELEUZE, 2006), em outras palavras, a mesmice dos objetos e a identidade do sujeito. Entram aí o exercício das faculdades e dos sentidos num senso comum, e o sensível fica visado por tais faculdades que já o colocam sob o modelo da reconhecimento, do senso comum e do bom senso. Por isso diz Deleuze que o sensível, aí, nunca é o que só pode ser sentido.

Entretanto, quando objeto de um encontro fundamental, a sensibilidade atua em presença daquilo que só pode ser sentido e já não há senso comum para limitar as contribuições específicas da sensibilidade frente outras faculdades, e nem para colocar as condições de um trabalho conjunto entre elas. Aquilo que só pode ser sentido desafia a alma, sensibiliza-a para colocar um problema, como se o objeto de encontro fosse portador de problema. É aqui então que a sensibilidade emerge como ausência de pressupostos: apenas é possível sentir, só o que pode ser sentido porta problemas, ou antes, força o pensamento (Id, p.204). E força igualmente as faculdades a um novo tipo de acordo, um *acordo discordante* pelo qual a sensibilidade transmite sua coerção ao pensamento, para que este se force a pensar o supra-sensível, o limite, numa discordância essencial entre as faculdades num pensamento da diferença, da criação e não mais da reconhecimento, do mesmo.

SEGUNDA PARTE:
QUANDO UM CORPO NÃO EQUIVALE A SEU ORGANISMO

Então, aqui as coisas
vão bem,
quem mais, quem menos,
vamos nos arranjando,
na prática,
no fim sempre se acha um jeito
um jeito de virar-se,
o senhor me entende,
enfim, o problema não é este.
O problema seria outro,
se tiver a paciência de ouvir
de ouvir-me
de.
O problema é este caminho
belo caminho
este caminho que corre
e escorre
e socorre
mas não corre direto
como poderia
e tampouco torto
como saberia
não.
Curiosamente,
se desfaz.
Acredite
(por uma vez o Senhor em mim)
se desfaz.

Realizamos um levantamento da imagem do pensamento caracterizada por Deleuze, bem como a proposição de um pensamento sem imagem tendo por base a ausência de pressupostos e a sensibilidade enquanto desacordo entre faculdades. O pensamento aí é aquilo que só por necessidade se move, a partir do que só pode ser sentido nos signos afetivos que brotam nos encontros. “O objeto do encontro, ao contrário, faz realmente nascer a sensibilidade no sentido” (DELEUZE, 2006, p.203).

Passamos também pela crítica ao juízo, compreendido como sistema que varre o sensível e instaura silenciosamente um tribunal que unifica sujeito e distribui identidade aos objetos do conhecimento apreendidos pela sensibilidade, tendo como frente de combate a esta operação a ideia de CsO em Artaud, que impõe a desorganização funcional do organismo enquanto relação hegemônica de uma corporeidade vigente, numa dada formação social.

No presente capítulo articularemos o problema filosófico e o problema clínico: do corpo organizado ao corpo desorganizado, do sujeito fixo ao sujeito violentado pelas discordâncias efetuadas pela sensação, pelo afecto – aquilo que só pode ser sentido e impensável nos domínios do senso comum: Clínica e filosofia se distinguirão, mas não se separarão no exercício do pensamento da diferença e da abordagem transdisciplinar da clínica.

A ausência de pressupostos para um pensamento que se aventura não mais nas paragens do reconhecimento e nos acordos do senso comum, mas no estranhamento e no desacordo entre faculdades para a criação do novo, estende-se a uma corporeidade que Deleuze e Guattari querem igualmente isenta de pressupostos, igualmente discordante e guiada pela criação do novo. O CsO e sua polissemia na obra de Deleuze, também em parceria com Guattari, darão testemunho de um pensamento sem imagem que veremos identificado ao desejo concebido igualmente sem pressupostos.

Desejo, uma palavra complexa e inédita nas exposições precedentes. Ocorre que, o CsO fará suas próprias sínteses, como veremos a seguir. Diferentemente das sínteses do entendimento, que produzem acordo entre faculdades, apaziguamentos e sujeito, as sínteses do CsO produzem enquanto são produzidas pelo desejo. Como poderia o desejo não ser um pressuposto desse tipo de sínteses é o que trataremos nesse capítulo.

As sínteses do CsO não pressupõem uma organização prévia entre órgãos, nem tampouco funções específicas para estes, de modo que os órgãos se tornam, como vimos em *Diferença e Repetição*, metafísicos, livres de regimes organizadores segundo um juízo que distribui funções e organizações. Contra o senso comum e a consciência como órgão hipertrofiado que asseguraria o acordo e a organização dos regimes de funcionamento dos outros órgãos, o CsO será uma instância de desacordo e desorganização que assegurará aos

processos de funcionamento do desejo, perpassando os órgãos enquanto objetos parciais, um inacabamento através do qual se assegura aos órgãos a possibilidade permanente de rearranjos para a produção igualmente permanente de desejo e criação, sem totalização num sujeito.

Também não se pressupõe um bom senso para o CsO, a corporeidade aqui deflagrada não se diz mais de um sentido único, mas de paradoxos que não param de conjurar um sujeito acabado, unitário, através de no mínimo dois sentidos para suas operações. Os paradoxos do CsO, veremos, comportam diferentes sentidos: um corpo improdutivo que assegura o processo de produção do desejo e dos modos de vida; um corpo ao qual não se chega nunca, muito embora já se o tenha; um conjunto de práticas que comporta simultaneamente doses de risco e de prudência, ao assegurar diferentes regimes de funcionamento dos órgãos. Sentidos múltiplos que pretendem denunciar os pressupostos implícitos do desejo, pressupostos que descreveremos mais detalhadamente à frente: pressuposição da lei negativa que relaciona, necessariamente, desejo à falta; regra extrínseca que relaciona, necessariamente, desejo a prazer e, por último, o ideal transcendente que relaciona desejo à impossibilidade de gozo.

De modo geral, o CsO dá corporeidade àquilo que Deleuze renunciava em *Diferença e Repetição*. Assim como a sensibilidade operava como aquilo que só pode ser sentido, como instância de desacordo que força o pensamento, o CsO será aquilo que só pode ser criado e nunca se acaba de criar, de modo que força o desejo a um inacabamento pelo qual nunca se torna faltoso e não remete a um sujeito. Um corpo que força a pensar aquilo que é objeto de um encontro fundamental, um corpo em confluência com o pensamento, ambos caracterizados como lugar do sensível enquanto intensidade, afecto, como veremos à frente.

As várias definições do CsO conjugam uma corporeidade em afinidade com alguns conceitos espinosistas, definições polissêmicas que atravessam *O Anti-Édipo*, *Francis Bacon e a Lógica do Sentido*, *Mil Platôs*, para citar alguns. A polissemia do conceito de CsO se distribui de tal modo que ele é ora uma instância, ali um conjunto de práticas, ora desorganizador e improdutivo, ora mais construtivista e cauteloso, mas sempre dando testemunho de um inconsciente que Deleuze e Guattari caracterizam como corporal, um inconsciente percorrido, produzido e produtor de um desejo que se compraz em seu processo infinitivo, o próprio ato de desejar.

Importa-nos agora introduzir esta corporeidade sem órgãos, sem organização, que se torna sucedânea do inconsciente em Deleuze e Guattari. Em *O Anti-Édipo*, os dois realizaram a quatro mãos uma crítica dos usos ilegítimos das sínteses do inconsciente, uma “revolução crítica” do inconsciente em analogia à revolução crítica do entendimento e das sínteses em Kant.

O INCONSCIENTE ANTI-ÉDIPO

Deleuze e Guattari utilizam o termo *projeto kantiano* porque tentam realizar o equivalente à tarefa crítica de Kant, que era a de levantar as condições de possibilidade para a efetivação do conhecimento e os usos legítimos e ilegítimos das sínteses que a consciência operava (SILVA, 2000). Assim como o filósofo alemão procurava denunciar o conhecimento que partia dos objetos mesmos ao invés de partir do sujeito e das condições de aparição dos objetos no sujeito, Deleuze e Guattari procurarão subverter as concepções do desejo denunciando os usos ilegítimos das sínteses no inconsciente. O uso do termo “síntese”, agora do inconsciente, irá diferir no projeto deleuzo-guattariano enquanto um recenseamento dos usos ilegítimos feitos pela psicanálise.

As sínteses kantianas diziam respeito às operações ativas do entendimento como faculdade que dava organização em categorias à matéria empírica que a sensibilidade lhe oferecia. A sensibilidade realizava também sínteses através das formas a priori espaço-temporais, colocando-as no diverso empírico como condição de possibilidade à atividade do entendimento. Mas tais sínteses nada tinham de ativo senão no entendimento, seriam sínteses espontâneas.

Em Deleuze e Guattari as sínteses são também passivas, mas não negativamente como no caso da faculdade da sensibilidade, mas positivamente, porque autônomas e parciais, uma vez que independem da consciência para se efetivarem. As sínteses do inconsciente deleuzo-guattariano desfazem uma estrutura enquanto unidade composta de elementos hierárquicos e organizados.

Tais sínteses são passivas porque não partem do entendimento, nem tampouco de uma consciência, de um voluntarismo pressuposto, como vimos em Kant. É síntese que não parte de um sujeito do bom senso, aquele sujeito do entendimento que realiza juízos com suas faculdades.

Kant propunha-se questionar os usos legítimos e ilegítimos das sínteses da consciência, os critérios imanentes ao conhecimento. Se para Kant a síntese pressupõe a atividade do sujeito, ou seja, a sustentação de um EU PENSO, de uma consciência, para Deleuze, as sínteses do inconsciente são passivas. Pela subversão da organização do organismo suscitada pelo uso dos órgãos como objetos parciais identifica-se produzir e produto.

O bom senso e o senso comum, no primeiro capítulo, eram aspectos da reconhecimento

caracterizando o uso que fazemos das nossas faculdades, uso governado pelo entendimento e desgovernado pela sensibilidade e as sensações fazendo desacordos, violência no pensamento. Para além das instâncias da reconhecimento, as sínteses do inconsciente deleuzo-guattariano e seu sucedâneo, o CsO, caracterizam uma desconstrução da noção de sujeito: as forças do inconsciente serão operadas por sínteses passivas e objetos parciais. Passivo e parcial remeterão não às sínteses kantianas governadas pelo senso comum e bom senso, mas à autonomia das operações do inconsciente e do desejo não unificados num sujeito transcendental como o do tipo kantiano.

É por uma simples razão que empregamos termos kantianos mais uma vez. Ao falar em revolução crítica, o propósito de Kant era descobrir critérios imanentes ao conhecimento para distinguir o uso legítimo e o uso ilegítimo das sínteses da consciência. Em nome de uma filosofia *transcendental* (imanência de critérios), ele denunciava, pois, o uso transcendente das sínteses tal como aparecia na metafísica (...). assim sendo, uma revolução, agora materialista, tem de passar pela crítica do Édipo, denunciando o uso ilegítimo das sínteses do inconsciente tal como aparece na psicanálise edipiana, de modo a recobrar um inconsciente transcendental definido pela imanência de seus critérios (...). (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p.104)

Vimos na seção anterior que Deleuze, em *Diferença e Repetição*, faz uma ressalva à filosofia de Kant quando este, ao postular um transcendental que racha o sujeito, trai o transcendental através de um outro uso das sínteses que conduz sujeito e objeto a um mesmo: é o mesmo sujeito que conhece e o mesmo objeto de conhecimento possível. Uso ilegítimo, para Deleuze, equivale a uso transcendente – o movimento kantiano de rachar o sujeito com diferentes faculdades e anular tal diferença no sujeito unificado do senso comum e do bom senso. Trair o transcendental é não conseguir manter-se no nível do que se propõe: o sujeito deixa de ser cindido para tornar-se acordo, bom senso, reconhecimento, pressupostos do pensamento.

Em *O Anti-Édipo*, Deleuze & Guattari retomam a tarefa crítica de Kant no nível do inconsciente e do desejo para um uso transcendental, ou um uso não-transcendente das sínteses: manter-se no transcendental é sustentar que o inconsciente não conduz a Édipo como instância reguladora, assim como desejo não remete a sujeito, objeto e falta.

A ausência de pressupostos para o desejo e para o inconsciente, bem como uma denúncia dos usos ilegítimos de suas sínteses. Para os autores, veremos, os processos desejanter não remetem ao total e ao global de um sujeito edipiano como transcendente pressuposto, mas a parcialidades que conjuram a organização unitária em formas acabadas. Um uso não-transcendente do domínio transcendental se caracterizará pela manutenção das forças que dissolvem a forma sujeito nas sínteses do inconsciente.

O que o inconsciente deleuzo-guattariano sintetiza é a própria realidade. É uma usina de máquinas desejanter com suas peças: os objetos parciais não totalizáveis, cujas características são produzir sempre o produzir. As máquinas, tendo o desejo como seu combustível, têm como primeiro sentido fazer dos seus aspectos produtivos uma só e mesma produção contínua – emitir fluxos, trabalhando sobre eles ao mesmo tempo em que os produz e os consome. “Inserir o registro e o consumo na própria produção e torná-los produções de um mesmo processo” (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p.8).

O desejo, nestes termos, só pode ser concebido pela categoria de produção, e isto implica em recusar Édipo e as relações familiares como instâncias reguladoras e mediadoras de um inconsciente que será definido por seu caráter produtivo, nunca representativo. Enquanto imagem do pensamento, a representação compõe a forma do juízo:

Só pouco a pouco os deuses e os homens se elevaram juntos à atividade de julgar, para melhor e para pior, como se vê no teatro de Sófocles. (...) Há somente juízo, e todo juízo incide sobre um juízo. Talvez Édipo prefigure esse novo estado no mundo grego (DELEUZE, 2006b, p.146).

Édipo torna-se um pressuposto regulador dos mecanismos do inconsciente, dirão Deleuze & Guattari. Assim como em Kant o sujeito transcendental elevava-se como hegemonia reguladora das sínteses do pensamento, o mito edípiano eleva-se como hegemonia reguladora das sínteses do inconsciente. Édipo se instaura como instância reguladora dos processos desejanter no inconsciente, o que qualifica, segundo Deleuze & Guattari, um uso ilegítimo, transcendente, dos processos inconscientes.

O indivíduo, sob o juízo do inconsciente edípiano, torna-se o devedor das interpretações, das maldições e dos mal entendidos do desejo, que veremos à frente. Por isso, Deleuze e Guattari, ressaltam: “São produzidos efeitos de máquinas e não metáforas” (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p.07), ou seja, as máquinas são produtoras da realidade. Pergunta-se pelo *como* ao invés de *o que significa*. Perguntar pelo funcionamento das máquinas é a um só tempo perguntar como se produz a realidade e como se produz a própria produção do desejo, ou o inconsciente, independente dessa instância edípica, independente de uma forma sujeito hegemônica.

Realizando-se no processo produtivo das máquinas desejanter ao mesmo tempo em que as movimenta, o desejo é concebido como um fluxo ao qual não falta nenhum objeto, pois há uma multiplicidade de conexões e maquinações em que ele está completamente investido, o que equivale a dizer que o desejo é maquinico. Desatrelado a regras de funcionamento e sem uma instância totalizada imperando sobre a sua organização, pode-se dizer que o desejo é

o único agente do inconsciente:

(...) enquanto máquina, objetos parciais e fluxos, extraindo e cortando uns com os outros, passando de um corpo a outro, segundo conexões e apropriações que destroem sempre a unidade factícia de um eu possuidor ou proprietário (Id, p.75).

Quando dizem que tudo é máquina, Deleuze e Guattari procuram recusar uma hierarquia ontológica entre as coisas, não havendo nenhuma entidade ou elemento do inconsciente que possua maior valor. Recusam também uma precisa definição de máquina porque rejeitam a interpretação. “Não há sentido, nenhuma interpretação a ser dada. O problema é saber como funciona o inconsciente, é o problema de uso e funcionamento das máquinas desejanter” (DELEUZE, 2006, p.295). O inconsciente e suas máquinas desejanter têm a ver com mecanismos de máquinas, mecanismos de desejo que consistem em fazer cortes, deixar correr alguns fluxos, antecipá-los, cortar as cadeias nas quais eles se enlaçam, processos reais que não se relacionam a metáforas, interpretações e cujos elementos não possuem critérios estruturados e relações de causa e efeito entre si – figura outrossim a imanência de critérios.

O que descreve o funcionamento das máquinas desejanter é um regime binário e associativo pelo qual uma máquina corta o fluxo que outra máquina, anterior, produziu. O desejo é compreendido como um motor que liga os fluxos contínuos e os objetos parciais, sendo assim necessários no mínimo dois elementos para que ele flua, elementos qualificados como parciais porque, quando conectados pelo desejo, não se totalizam numa organização dada, nem tampouco num sujeito dado. Tais objetos parciais são peças das máquinas desejanter relacionados a um processo de produção irreduzível ao inconsciente freudiano onde figura o Édipo (DELEUZE & GUATTARI, 2010). Existe um funcionamento conjunto de máquinas que não é totalizável, mas um sistema de cortes visando a relação das máquinas em perpétuos desarranjos e disjunções que produzem a realidade e o desejo simultaneamente (SILVA, 2000).

Com diferentes relações de corte presentes nas sínteses que realiza, as máquinas formam conexões ligadas a um fluxo material contínuo que outras máquinas cortam. Uma máquina produz um corte de fluxo quando se liga a outra máquina que produz um fluxo (DELEUZE & GUATTARI, 2010). Corte e conexão confundem-se, bem como a máquina confunde-se com fluxo ou com corte, garantindo assim a produtividade como sendo sempre produção de produção, sem a falta como instância que regula a produção. As máquinas realizam conexões as mais absurdas entre elementos diferentes, órgãos associados a vários

fluxos segundo conexões diferentes, sem remeter a um inconsciente estrutural. Nisto, os órgãos são também objetos que se associam a diferentes regimes com outros órgãos, quer dizer, cada máquina-órgão se relaciona com o mundo a partir do seu próprio fluxo, mas através das conexões realizadas por máquinas desejanter um órgão pode conectar-se ao fluxo de outro órgão e funcionar segundo o regime deste (Id., 2004).

Produção *das* máquinas desejanter e *pelos* máquinas desejanter. Conectam-se objetos parciais, órgãos e permutam-se os regimes de cada órgão entre si nesta conjugação entre fluxos. É nesta permuta que emerge o CsO em *O Anti-Édipo*, um plano que é pura positividade, posto que, sem órgãos, nada lhe falta. Este “sem órgãos” encontra-se mais atrelado à falta de organização do que um negativo dos órgãos, uma vez que, segundo o regime das máquinas e dos objetos parciais, os órgãos funcionam parcialmente, segundo regimes diversos que não se totalizam em organizações finais. Por isso, o CsO não se opõe a “órgão”, mas à organização. Este nada faltar concomitante ao seu “nascimento” como plano de desorganização do organismo e da organização de uma produção por vir, garante que a produção das máquinas desejanter seja contínua, pois injeta, através de uma paragem incompreensível o produzir na produção e no produto. O CsO é um terceiro tempo da série binária das máquinas desejanter, re-injetado sempre na produção e ligando a produção à anti-produção.

O CsO impede que um processo se efetue até o final e impede que possa emergir um indivíduo, uma subjetividade única, um desejo consumado e faltoso, um produto destacado, organizado – o que interromperia a incessante produção de novidade que existe no nível molecular do inconsciente. O CsO conecta-se às máquinas desejanter: a máquina produz, e o que é produzido habitará e se distribuirá num plano de registro que é também o CsO. Este movimento garante às máquinas um intervalo na produção, um “descanso” que não significa interrupção da produção, mas um momento no qual a máquina pode se “livrar” de uma conexão e se abrir a outras. “O improdutivo do CsO para um meio de processo, um terceiro tempo, uma paragem incompreensível” (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p.13). Para que isso ocorra, o CsO, descrito como superfície intensiva sem aderências, superfície de anti-produção, improdutiva, inesgotável, intervém na produção, acopla-se às máquinas.

Entre uma máquina e outra máquina, ou entre objetos parciais, emerge um terceiro tempo enquanto CsO, que não faz *três* efetivamente, porque então se prestaria a uma triangulação edipiana que fecha um ciclo de produção se transformando em representação, inconsciente já estruturado e totalizado. Deleuze e Guattari não querem negar que hajam sujeitos edipianos, mas que estes sejam uma produção do inconsciente. Dizem os autores que

os enunciados psicanalíticos teriam instaurado um elemento superior que regularia o fluxo desejante entre objetos parciais, a falta, quando postula que os objetos parciais seriam apreendidos pelos indivíduos como ausência. Haveria uma apreensão precoce que totalizaria a parcialidade dos objetos na forma unitária da falta. A partir desta apreensão, a dimensão faltosa se tornaria elemento regulador do desejo, pelo qual se instaurariam interpretações edipianizantes.

Entretanto, Deleuze e Guattari dirão que a instauração da falta, na qual os sujeitos supostamente padeceriam, seria inoculada pelos processos edipianos. Na verdade seria Édipo como processo social de conjugalidades parentais que instauraria a falta e não Édipo como configuração do inconsciente. O triângulo edipiano se forma numa determinada conjugação social: a forma parental, que não é a forma dos objetos parciais e nem tampouco a de seu inconsciente. Tal operação é *um primeiro paralogismo da psicanálise*, um uso generalizante e ilegítimo de uma premissa precipitada. O que se precipita aqui é uma parte que se torna reguladora do todo: mecanismos e enunciados edipianos, uma parte da realidade, tornando-se um regulador das sínteses e operações do inconsciente. É como um precipitado sólido que se forma e se deposita no seio de uma solução: o precipitado Édipo, que seria uma parte, um sólido, no meio da solução inconsciente, torna-se o próprio inconsciente, regulando-o e descrevendo seus mecanismos.

Este paralogismo caracteriza-se por uma transformação dos objetos parciais inespecíficos em supostos objetos completos e específicos, instaurando a priori aquilo que aparece a posteriori: Édipo e a falta.

Enquadrando a vida da criança no Édipo, fazendo das relações familiares a mediação universal a infância, estamos condenados a desconhecer a produção do próprio inconsciente e os mecanismos coletivos que incidem diretamente no inconsciente (...). *Porque o inconsciente é órfão*, e produz-se a si próprio no seio da identidade da natureza do (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p.69).

Os autores utilizam um exemplo através de Proust, no romance *Sodoma e Gomorra*, da série *Em Busca Do Tempo Perdido*, para caracterizar o processo desejante. Um salão com pessoas, grupos sociais uniformes, homogêneos, identidades desenhadas ao lado neste coletivo. Subitamente, um rosto emerge e se destaca do coletivo, o narrador vê a personagem *Albertine* e começa a descrever parcialidades: lábios, olhos, objetos numa *exagerada proximidade* que desorganiza a formação global na qual Albertine se encontrava.

Inicialmente, o rosto de Albertine é uma nebulosa, mal se desligando do conjunto das moças. Depois, a pessoa de Albertine vai se destacando através de uma série de planos que são como que personalidades distintas, e o rosto de Albertine salta de um plano a outro, à

medida que os lábios do narrador se aproximam da sua face. Por fim, na exagerada proximidade, tudo se desfaz como uma visão no deserto, o rosto de Albertine se dispersa em objetos parciais moleculares, enquanto que os do rosto do narrador se reúnem ao corpo sem órgãos, olhos fechados, nariz apertado, boca túmida. (Id Ibid., pp.96-97).

É isso o CsO, uma exagerada proximidade que embaralha organizações, fazendo-as saltar de um plano a outro e abrindo passagem para o desejo que liga, nestes planos, elementos desordenados, sem ligação prévia. Do geral, da nebulosa, se destacam elementos parciais que fazem vibrar a teia, em que se prende o fluxo do desejo conectando tais parcialidades que, se por um momento se tornam totalizadas, não se detém nisso. A totalização e a especificação, tal qual a própria relação edípica, seriam um dos efeitos produzidos nesse processo, mas não o efeito exclusivo primeiro, anterior e regulador do mesmo processo. Estes efeitos são *nebulosas*, ou conjuntos estatísticos de pessoas, identidades, unidades que se desfazem diante do desejo, da teia que vibra, e faz conectar parcialidades, moléculas. O desejo aqui opera parcial e não-especificamente, de modo que não se detém a sujeitos fixos ou identidades especificadas sob tais ou quais características (sexo, segmento social). O desejo opera ligando partes a partes destacadas de toda essa nebulosa.

Deleuze ressalta que o narrador-personagem encontra-se atento, aberto, um CsO à espreita tal qual a aranha em sua teia. Essa passagem revela-se muito importante e articula o paralogismo acima citado ao CsO, uma vez que o narrador ele mesmo não comparece já de entrada como um sujeito global e específico, nem à espreita de um objeto que lhe complete.

É justamente porque este narrador comparece como um CsO, como uma outra instância que não aquela que só apreende a parcialidade dos objetos como falta, que lhe emerge a percepção de encontrar em sua espreita, dentre a nebulosa coletiva uniforme e identitária, objetos parciais com os quais liga seu desejo: os olhos, os lábios, o rosto de Albertine que se desfaz em proveito de órgãos parciais investidos de desejo. Para que aquela *estranha proximidade* que desfaz identidades se opere, o próprio narrador é já, não um sujeito, um todo faltoso de objetos parciais faltantes conforme os usos ilegítimos que Deleuze e Guattari encontram nos enunciados psicanalíticos, mas um CsO, objetos parciais enquanto fragmentos pelo quais o desejo pode proliferar ligação com outros fragmentos.

Trata-se, portanto, de um CsO produzindo-se a si, enquanto produz outros corpos sem órgãos. É justamente este o sentido paradoxal do CsO que encontraremos em *Mil Platôs*: um corpo que se está sempre por criar e que, no entanto, já se tem. O narrador, a um só tempo, opera já como um CsO, já tem um, que lhe abre a uma espreita produtiva de outro CsO, destacando parcialidades da multidão homogênea. Nesse destacamento, encontra os objetos parciais no rosto de Albertine e, assim, segue produzindo para si um CsO constantemente

ativado pela *estranha proximidade* que desfaz as formas do rosto de Albertine e faz ressaltar órgãos metafísicos, objetos parciais em regime de desejo.

Assim como o desejo opera parcialmente e sem especificidade, a falta não pode ser atribuída a ele porque é tão somente uma dimensão da nebulosa social, por esta produzida, mas nunca uma propriedade imanente ao desejo. É a nebulosa social que produz Édipo que o inconsciente edipiano torna um precipitado no sentido químico do termo, como falamos acima: uma parte que se torna reguladora das sínteses inconscientes, uma nebulosa da qual emergem sujeitos apreendidos como globais que, por isso, sentem a parcialidade dos objetos inconscientes como falta. O processo desejante, entretanto, não opera e nem se detém nestas nebulosas coletivas, mas molecularmente, através de fluxos que ligam os objetos parciais destacados da nebulosa. Tudo se liga a tudo no nível molecular: “é assim que todos somos bricoleurs; cada um com as suas pequenas máquinas” (Id Ibid., p.11).

Para que não se faça três o CsO é justamente uma superfície de anti-produção, inengendrada, é produzido como anti-produção para recusar triangulação e produção familiar. O CsO assegura a não formação de triângulos, pois se acopla às máquinas desejantes sem fazer *três*, pois, como vimos, quando temos um triângulo, temos objetos completos, sujeitos unos e identitários. Instaura-se aquilo que Deleuze e Guattari denominam *Máquina Miraculante*.

Miraculante justamente porque o CsO aparece como um entretermos, uma superfície que se acopla a dois termos, dois órgãos, dois objetos, sem no entanto se tornar um terceiro elemento da relação. Miraculante também porque, apesar de improdutivo, o CsO mantém livres as conexões entre máquinas para uma conexão nova, assegurando o processo ininterrupto de produção.

Ocorre que este corpo não produz. São as máquinas desejantes que produzem, cabendo a essa instância improdutiva impedir formas fixas. Mas ocorre que a produção precisa respirar, ou, à desorganização deverá se seguir uma organização temporária em que o produto se manifeste, sem no entanto se destacar da produção. O CsO é, pois, miraculante, porque coroa a produção com um produto que não se fecha, não se torna uma finalidade. A produção das máquinas ocorre simultaneamente à improdutividade do CsO, num paradoxo que esconjura a formação de um sujeito, de um nome próprio regulador das produções do inconsciente.

Em *Mil Platôs*, o desejo e o inconsciente afirmarão essa lógica “miraculante” através da fórmula: *n-1*. De tal modo que “n” sejam os elementos parciais ligados pelo desejo e *um*, por sua vez, seja um objeto global percebido como sujeito, totalidade, falta, e *menos* será o CsO.

Será um fator improdutivo que se acopla a duas máquinas sem que se torne o *um*, e sem que o desejo faça *um*. Além da parcialidade dos objetos que não se totalizam, o CsO garantirá às máquinas uma permanente produção que não visa um produto determinado. Esse produto determinado seria algo que resta, uma adjacência, como vimos no caso das nebulosas proustianas: um sexo, um traje, uma formação social, algo que resta como *um*, mas que se eleva à qualidade de regulador das relações desejantes entre elementos parciais tornados completos: a falta, o Édipo. Mas as máquinas desejantes operam no nível molecular, onde tudo se liga a tudo e, para não correrem o risco de confluírem com uma dada organização, o CsO subtrai às máquinas o seu produto enquanto uma superfície provisória de registro desse produto, liberando as máquinas, desorganizando os arranjos e os fluxos permanentemente, daí o seu fator improdutivo ou anti-produção.

Digamos que o CsO fica atento às produções da máquina desejante, interfere nesta produção através de seu aspecto anti-produtivo, para assegurar uma desorganização na produção e garantir que a produção das máquinas não ganhe efetuação final. Instaura-se aquilo que Deleuze e Guattari denominam *Máquina Paranóica*, um conflito aparente entre as máquinas desejantes e o CsO. Este não suporta as conexões e produções da máquina, os *barulhos* que ela emite. Estabelece-se aqui uma relação de repulsão entre máquinas desejantes e CsO, entre uma instância ainda ordenada e outra já desorganizada, que garante paradoxalmente um processo de produção que é parcial e contínuo (SILVA, 2000).

O sujeito, a unidade, as qualidades identitárias que possam emergir na produção desejante são apenas um aspecto desta. O sujeito aparece como efeito daquilo que as máquinas produziram, mas elas não se detêm aí. O sujeito é aquilo que o desejo produz e consome, apreciando-o como resultado de sua criação, mas não pára de produzir, pois esse sujeito tem um ‘prazo de validade’ diante da desordem dos encontros que caracterizam o vivente. É a *Máquina Celibatária*, quando o CsO se concilia com as máquinas desejantes, “permitindo” que um sujeito apareça como resultado de uma criação, como expressão do processo desejante.

(...) o sujeito é produzido como um resto, ao lado das máquinas desejantes, ou que ele próprio se confunde com essa terceira máquina produtora e com a reconciliação residual que ela opera: síntese conjuntiva de consumo, sob a forma maravilhosa de um ‘Então era isso!’. (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p.32)

É justamente essa iminência de confusão entre sujeito como resto e sujeito como processo de produção ininterrupta que pode destacar aquilo que era parcial em algo global. O sujeito como resto pode se tornar uma identidade que se separa do processo produtivo e,

assim, consumir-se enquanto resto ao invés de consumir enquanto ato infinitivo de criação. É para evitar tal destacamento que o CsO promove, através da desorganização e atuação sobre o inconsciente, a troca de regimes de funcionamento dos fluxos entre objetos parciais, entre órgãos, intensificando-os, tornando-os metafísicos, de tal modo que estes passam a conjugar e permutar diferentes regimes de funcionamento que conjurem a formação de um sujeito.

O CsO é adjacente à extensão do organismo e descrito como uma superfície deslizante, livre de aderências, dos cortes de fluxo e da forma organismo. Esse aspecto “liso” garante que nada se cole, nada se finalize sob o modo *unitário*. Ele é um meio do processo que, como vimos, injeta produzir na produção enquanto improdutividade, matéria não formada, precedendo a corporificação do desejo. Neste sentido, é genético e, através das máquinas desejanter, produz desejo e a materialização deste no real.

Em *Mil Platôs* o aspecto anti-produtivo e anti-organismo do CsO é mantido, mas ressalta-se seu aspecto genético, sua dimensão intensiva que concerne a práticas continuamente efetuadas e a serem ainda efetuadas. O CsO passa a ser enfatizado como um conjunto de práticas que, além de assegurar a produção de um corpo intensivo de referências espaço-temporais inexistentes, será mais ainda um inconsciente corporal. É verdade que em *O Anti-Édipo* a materialidade do inconsciente produtivo dá testemunho já de uma concepção de inconsciente corporal. Entretanto, a definição de CsO ali contida diz mais respeito à desorganização do que um “entre” corpo e mente, aspecto esse que será ressaltado no conjunto de práticas que efetivem um corpo inconsciente preenchido e percorrido por intensidades no sexto platô, como veremos à seguir.

MODULAÇÕES DO CORPO SEM ÓRGÃOS ENTRE O ANTI-ÉDIPO E MIL PLATÔS.

Deleuze e Guattari, no prefácio à edição italiana de *Mil Platôs*, realizam uma breve descrição da trajetória de sua produção, situando assim o contexto entre *O Anti-Édipo* e *Mil Platôs*. Dizem-nos que, se no primeiro livro havia um projeto kantiano de crítica das sínteses do inconsciente e de seu uso ilegítimo, o segundo será, por sua vez, um projeto construtivista de uma teoria das multiplicidades. Nesta, o inconsciente será um campo de imanência o qual fornece subsídios para esse projeto construtivista e pós-kantiano.

Máquinas desejanter e sínteses são conceitos os quais serão não mais utilizados. Em favor das multiplicidades - uma definição substantiva do múltiplo em relações de imanência

(CARDOSO JR., 2007). Tais relações envolvem, num novo âmbito, questões que já eram enunciadas em *O Anti - Édipo* – as sínteses, as relações entre campo desejante e campo social. Assim como neste livro há uma teoria do inconsciente que não se quer totalizante, sem remeter a um sujeito, em *Mil Platôs* uma teoria das multiplicidades continuará a efetivar este aspecto. Mil Platôs tenta “mostrar como as multiplicidades extravasam a distinção entre a consciência e o inconsciente, entre a natureza e a história, entre o corpo e a alma. As multiplicidades são a realidade mesma, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade, assim como não remetem a nenhum sujeito” (DELEUZE & GUATTARI, 2007, p.8). Disto pode-se depreender que a teoria das multiplicidades dá seqüência ao projeto Deleuze-guattariano de construção do inconsciente como construção do real, envolvendo a um só tempo natureza e história, corpo e alma, consciência e inconsciente.

Antes de apontarmos as diferenças específicas do conceito de CsO nas duas obras concernidas, vale contextualizar em que medida o termo *multiplicidades* passa a figurar no texto de *Mil Platôs*. Fazemos essa contextualização porque percebemos como o projeto deleuziano para um pensamento da diferença, ou pensamento sem imagem, se estabelece como um fio condutor que dispara uma mesma problemática que modula, altera-se, de acordo com a ambiência de cada momento histórico na emergência dos textos.

Em *Diferença e Repetição* salientamos o problema do que seja o pensamento para Deleuze: um desacordo entre diferentes faculdades testemunhando a variedade, a cisão, a diferença que racha o sujeito. O filósofo francês desenvolvia a problemática dos pressupostos do pensamento concebido como representação e reconhecimento, pressupostos que conduziam a diferença a uma homogeneidade: um mesmo sujeito conhecedor e um mesmo objeto do conhecimento. O pensamento disparado pela violência dos encontros, desafiado e rachado pelas sensações era a frente crítica com a qual Deleuze promovia uma outra concepção de pensamento.

Em *O Anti-Édipo* vimos o conceito de CsO, articulado ao desejo e ao inconsciente produtivo como fator improdutividade. Texto escrito a quatro mãos, com Guattari, através do qual o problema das sínteses kantianas na consciência tornava-se o problema das sínteses do inconsciente. Os dois filósofos aí desenvolviam a problemática do uso transcendente das sínteses inconscientes que tiravam do inconsciente sua dimensão produtiva, concreta, diversa, conduzindo-o ao denominador comum edipiano que anulavam suas operações de síntese parcial e processual. O CsO e seu aspecto improdutivo era uma noção radial em *O Anti-Édipo*, que fazia frente ao pressuposto hegemônico pelo qual Édipo tornava-se uma configuração injetada nos processos inconscientes. Os autores ali retraçavam a linha de problematização da

diferença: assim como Deleuze fazia antes a crítica ao sujeito transcendental que operava por senso comum e bom senso no diverso do pensamento, agora articulado com Guattari, fazem a crítica ao inconsciente edipiano de regulação do diverso da produção inconsciente.

Em *Mil Platôs*, por sua vez, o inconsciente produtivo será ativado como inconsciente multiplicidade, numa nova frente crítica aos postulados da reconhecimento e da representação. As multiplicidades se acoplam ao projeto deleuzo-guattariano que injeta o diverso do pensamento, das diferentes faculdades que Deleuze sozinho alçava como atividade diferencial, verdadeiro uso transcendental da diferença no pensamento.

Deleuze e Guattari (2007) invocam um sonho para inaugurar as multiplicidades e caracterizar produção inconsciente em detrimento do inconsciente edipiano. É o sonho do *homem dos lobos*, relatado por Sergéi Constantinovich Pankeyeff, paciente de Sigmund Freud desde 1910.

Uma matilha de lobos em cima de uma árvore. Deleuze e Guattari descreverão um procedimento pelo qual a multiplicidade de conteúdos é reduzida, precipitada à representação, à reconhecimento de um mesmo denominador comum: as relações edipianas. Vários lobos indicariam uma multiplicidade de sentidos e de materiais, purgados pelo movimento de redução e interpretação, representando o pai, vários lobos tornando-se um só. Perde-se de vista, então, o inconsciente como multidão, multiplicidade.

Deleuze e Guattari dirão que este sonho deflagra o modo como se articulam o homem dos lobos e uma coletividade, o diverso, e a relação que liga, ou não, o indivíduo às multiplicidades. Dirão que a árvore do sonho será um CsO, assim como os lobos serão o coletivo. Temos aí então aquele problema já instaurado em *O Anti-Édipo*, dizendo respeito às articulações que se tecem entre sujeito e desejo, entre relações de totalização e relações parciais que, em *Mil Platôs*, se presentifica pelas multiplicidades e os problemas que estas fazem para o indivíduo.

Está presente no sonho do homem dos lobos o problema dos agenciamentos, que dizer, o modo como se articulam a produção desejante e a produção social no inconsciente, o modo também como o indivíduo lida com as forças de diferenciação que dissolvem as formas do sujeito. Os agenciamentos são uma diferente forma através da qual Deleuze e Guattari procuram desfazer as polaridades entre desejo e as grandes formações sociais em seu precipitado edipiano. Os agenciamentos, assim como as sínteses do inconsciente, são fundamentalmente diferenciadores e neles estariam circulando as multiplicidades como seus elementos.

A teoria das multiplicidades abandonam as máquinas desejantes e o improdutivo radical do CsO para uma nova dimensão que concerne a um conjunto de práticas as quais envolvem a quebra de estratos, entendidos como relações de finalidade e formas fixas que aprofundaremos à frente. A modulação de um procedimento crítico e pós-kantiano para um projeto construtivista apontam para uma diferença entre os dois textos e a noção de CsO aí implicada.

A construtivista noção de CsO abarcará uma preocupação ética acerca dos modos prudentes de sua experimentação, oscilando entre formas demasiado rígidas que imobilizam as multiplicidades (DELEUZE & GUATTARI, 1996) e a experimentação num plano desorganizado no qual se distribuem intensidades, forças.

O CsO entre *O Anti-Édipo* e *Mil Platôs* adquire um novo manejo baseado numa certa inflexão dos autores apoiada numa acurada avaliação do momento vivido entre um texto e outro. O primeiro texto visava uma concepção de desejo isenta dos pressupostos edipianos, interpretativos. Uma frente improdutiva do CsO liberava o desejo atrelado da falta, mas o desejo como processo: “isso funciona em toda parte: às vezes sem parar, outras descontinuadamente”. (Id., 2010, p.11).

A livre circulação do desejo e suas experimentações desorganizadora de organismos fez-se presente numa outra concepção de desejo que Deleuze, no *Abecedário*, caracteriza como um grande malentendido figurando entre os efeitos de *O Anti Édipo*: espontaneismo. Um espontaneismo do desejo através do qual excessos eram cometidos como um mal entendido da livre circulação do desejo:

(...) o contra-senso era dizer: o desejo é a espontaneidade. De modo que éramos chamados de espontaneístas, ou então era a festa, mas não era isso. Era... a filosofia dita do desejo consistia, unicamente, em dizer para as pessoas: não vão ser psicanalizados, nunca interpretem, experimentem agenciamentos, procurem agenciamentos que lhes convenham.²

Agenciamentos que convenham, expressão que Deleuze & Guattari não deixarão de fazer circular em *Mil Platôs*, descrevendo um CsO enquanto conjunto de práticas de experimentação que não se precipitem na elegia à imprudência e a um mal uso do desejo. A título de exemplo, Deleuze nos fala da experimentação desejante com as drogas:

(...) nunca disse a um estudante: é isso, drogue-se você tem razão. Sempre fiz o que pude para que ele saísse dessa, porque sou muito sensível à coisa minúscula que de repente faz com que tudo vire trapo. Que ele beba, muito bem... Ao mesmo tempo, nunca pude criticar

² A presente citação e a próxima são transcrições do vídeo *Abecedário*, onde Gilles Deleuze é entrevistado por Claire Parnet. Entrevista dirigida e produzida por André-Pierre Boutang, Paris, 1988.

as pessoas, não gosto de criticá-las. Acho que se deve ficar atento para o ponto em que a coisa não funciona mais. Que bebam, se droguem, o que quiserem, não somos policiais, nem pais, não sou eu quem deve impedi-los ou ... mas fazer tudo para que não virem trapos. No momento em que há risco, eu não suporto. Suporto bem alguém que se droga, mas alguém que se droga de tal modo que, não sei, de modo selvagem, de modo que digo para mim: pronto, ele vai se ferrar, não suporto.

Em *Mil Platôs* as multiplicidades no inconsciente enquanto diverso do desejo, sua livre circulação experimental não detida em paragens edipianizantes, articulam-se a uma dimensão ética de cuidado que exconjurem os malentendidos do desejo espontaneista.

A prudência será a alçada prática que se presentifica no corpo, lugar de efetuação das experimentações desejantes, e um conjunto de cuidados pelo qual ressalta-se a força desorganizadora e não-voluntarista do CsO. É porque um CsO, um inconsciente multiplicidade que acontece independentemente e apesar do sujeito, desconstruindo-o, que a alçada prudente ganha visibilidade nas práticas de experimentação.

Chegamos então ao CsO em *Mil Platôs* como um conjunto de práticas:

(...) é um exercício, uma experimentação inevitável, já feita no momento em que você a empreende, não ainda efetuada se você não a começou (...). Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. (Deleuze & Guattari, 1996, p.9)

O tema das intensidades tornarão o CsO uma instância que articula corpo e mente, envolvendo tanto a produção do real quanto o pensar esta produção. É no corpo que se efetuam tais práticas, corpo que dá a sentir quão limítrofe seja a experiência de desorganização.

O CsO não será lugar de vazio, de produção de *trapos*. As intensidades percorrem e ao mesmo tempo formam o CsO, investindo os órgãos e intensificando-os, sem se confundir com os órgãos. Esta diferença fundamental aponta para um corpo que é índice de avaliação das intensidades que o percorrem. Desejar é a um só tempo pensar e produzir o real (SILVA, 2000).

As intensidades concernem a uma dimensão da individualidade que é intensiva, matéria ainda não formada, não finalizada, ausente de referências espaciais e temporais, ou não estratificada, que será posteriormente atualizada, efetuada nas partes extensas do corpo. Intensidades não se referem à extensividade do corpo, mas não são menos reais que essa extensão. O CsO torna-se um inconsciente do corpo e um inconsciente do pensamento, um espaço ainda não extensivo, ainda não formado materialmente, constituindo gradientes, limiares e limites anteriores à formação do organismo e à organização dos órgãos de um corpo (DELEUZE & GUATTARI, 1996). Gradientes porque ainda não possui formas, é como um

ovo embrionário onde diferenças de densidade e troca de materiais ocorrem sem que haja uma organização finalizada.

O CsO é dito inconsciente corporal porque diz respeito a uma instância onde o pensamento é encarnado no corpo, enquanto este provoca e deflagra o pensamento, em contraste com a função judicativa e unificadora da consciência (SILVA, 2007). Por ainda não ser material, é espaço aberto à produção de novidade, anterior à ordem do organismo e seus órgãos globais, mas aberto dentro dos limiares, os limites que provocam o pensamento acerca daquilo que esteja se passando entre as partes corporais, num determinado encontro entre corpos. “Um inconsciente do pensamento não menos profundo que o desconhecido do corpo” (Id., p.125).

Um inconsciente do pensamento que se cria por força, assim como um corpo que se cria por força. Aqui encontramos no conceito de CsO uma paradoxal pragmática. A pergunta *Como Criar Para Si Um CsO?* parece invocar um modus operandi, uma prática voluntarista pela qual se balizaria o desejo, mas na verdade nada de voluntarismo há para a criação este corpo. A corporeidade aqui deflagrada nada tem de intencional, conquanto nada pressuposto, assim como o pensamento sem imagem, em *Diferença e Repetição*:

(...) tanto quanto só há pensamento involuntário, suscitado, coagido no pensamento, com mais forte razão é absolutamente necessário que ele nasça, por arrombamento, do fortuito no mundo (Deleuze, 2006, p.202).

Em *Mil Platôs*, por sua vez, o CsO não é dado inteiramente, feito, assim como a ele *não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar*. Já se tem um porque não se pode desejar sem um, é a vida mesma em seu choque e sua conexão de objetos desejantes que cria um CsO que já está aí, a partir da matéria diversa da vida. Esse *já estar aí* é indicativo de algo que não se procede por voluntarismo e que anteceda o sujeito, mas que se está sempre por criar. Como no caso do narrador de Proust, era a presença já de um CsO à espreita que lhe licenciava a ativação de um CsO. É necessário, portanto, ativar permanentemente um CsO como índice de desejo, de risco e prudência nas práticas de experimentação do vivente.

Como posso ativar um corpo que já está aí, mas que ao mesmo tempo ainda não está dado e nem estará? O problema que se desenrola na questão *Como Criar Para Si um CsO?* diz respeito aos modos como se pode efetuar e atualizar aquilo que aparece ainda não formado, não organizado, mas já presente como virtualidade no desejo e seu sucedâneo, o corpo sem órgãos. Tais modos oscilam entre a estratificação e a desestratificação, movimentos de construção de um CsO que envolve de um lado a estratificação entendida

como totalidade, organismo e finalização e, de outro lado, a desestratificação, que é o desfazimento do organismo, das formas.

Os estratos impõem formas fixas às matérias em constante movimento de diferenciação (SILVA, 2000). Deleuze e Guattari enumeram três: o primeiro diz respeito à organização – *você será um organismo*. O segundo, à significação – *você será intérprete e interpretado*; o terceiro, diz respeito à subjetivação – *você será sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado*.

Tais estratos podem ser articulados à forma do juízo em *Para Acabar Com O Juízo*, que mencionamos anteriormente. O sistema do juízo se instaura, lembramos, através da transformação infinita da dívida, enceta uma ordem infinita e silenciosa, necessariamente, ao diverso das experiências do vivente, organizando na forma organismo os órgãos, os objetos parciais, os fluxos e as intensidades não formadas do CsO.

O estrato da significação é aquele através do qual a parcialidade do desejo, que liga elementos não totalizados, passa a ser compreendido como falta e por ela regulado, além da instauração das conjugalidades parentais edipianas, própria de uma certa formação social, enquanto mecanismo exclusivo do inconsciente nos enunciados psicanalíticos. A partir dessa instauração, a interpretação do sujeito torna-se o estrato, a dívida eterna e infinita que torna toda a diferença e todo enunciado passíveis de interpretação. São os cortes demasiado significantes atribuídos ao desejo pelos regimes interpretativos.

O terceiro estrato de subjetivação, por sua vez, é equivalente à formação do modo indivíduo, do sujeito como destacamento final de um processo de produção desejante que, na verdade, seria contínuo. Assim, ao invés do contínuo da produção que engendra o não-formado, as intensidades e os fluxos como criação constante, toma-se a dimensão finalizada enquanto sujeito, aquele resto que se forma em adjacência à produção das máquinas descrita em *O Anti -Édipo*.

Os estratos são inimigos do CsO desde *O Anti-Édipo*. Se ele é o improdutivo, não procede por relações de finalização, organização, interpretação e subjetivação. Os estratos seriam o *juízo de Deus* que distribui ordens, totalizações e subjetivações sobre um CsO que não os suporta. Artaud o disse quando em transmissão radiofônica recita *Para Acabar com o Juízo de Deus*. Este grito contra o juízo distributivo do organismo, assim como a quebra dos demais estratos não negam os órgãos e nem tampouco seu aspecto organizado e finalizado, não negam que haja individualidades do tipo sujeitos e dimensões da linguagem que constituem enunciados a interpretar, “pois sim, é claro, existem enunciados edipianos, e

muitos” (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p.12), mas mostram que tão somente são um aspecto o qual não explica o todo real.

Além de não explicar o todo real, os estratos são correlatos daquilo que Deleuze e Guattari enumeram como as três maldições, ou os três mal entendidos do desejo. Assim como em *O Anti-Édipo* mostravam os usos ilegítimos das sínteses do inconsciente, aqui emergem os maus usos de um certo efeito de desejo, uma certa dimensão desejante que se torna regra, elemento exterior ao próprio desejo que passa a regulá-lo. Eis a tríplice maldição do desejo diz respeito à lei negativa, à regra extrínseca e ao ideal transcendente (DELEUZE & GUATTARI, 1996). A lei negativa concerne à concepção do desejo como falta, é a figura do padre/psicanalista inscrevendo no desejo a lei negativa da falta, remetendo o desejo sempre a um objeto perdido.

O mal entendido que relaciona desejo à falta foi mencionado desde a definição dos objetos parciais, quando estes seriam apreendidos como faltosos e elevados ao estatuto de uma lei negativa: desejo é falta. Se a parcialidade destes objetos propiciaria justamente ao desejo seu processo como fluxo que ligaria elementos a elementos, qualquer coisa a qualquer coisa, haveria uma dimensão desta parcialidade apreendida como incompletude, na qual os objetos seriam parciais justamente porque algo lhes faltaria.

A regra extrínseca, por sua vez, é aquela pela qual desejo e prazer se relacionam: o desejo só se alivia na sua descarga que gera prazer. Regra extrínseca que elege o prazer como medida do desejo, retirando este de seu processo de produção. Nestes termos, desejar não é algo que se distribui e se compraz nos processos, na produção, mas apenas no produto, nas relações de finalização coroadas pelo prazer. É como se o prazer fosse necessário ao desejo tendo em vista, justamente, sua essência faltosa afirmada na primeira maldição mencionada. O prazer como medida que compensa a essência faltosa do desejo.

O ideal transcendente, por fim, é aquele que perpetua o fantasma – a impossibilidade do gozo que se inscreve no desejo. Idealizado, o motor do desejo se tornaria aqui a inexorável impossibilidade de alcançar seu objeto de gozo. Deseja-se um ideal por essência impossível e, nisto, um ideal transcendente se instaura e reforça as outras duas maldições precedentes, denegando a vida em detrimento dos ideais e da impossibilidade do gozo.

Criar para si um CsO, então, relaciona-se a uma ética que efetue modos de subverter os estratos e os usos transcendentais do desejo. É a problemática mesma do inconsciente-multiplicidade balizando movimentos que podem oscilar em direção a uma corrente hegemônica entendida como aquela dos estratos, das maldições lançadas ao desejo e de uma

dívida infinita enquanto juízo produzido pelas formações sociais, ou em direção a uma corrente de quebra desses estratos, de desorganização, contra-hegemônica.

AS PRÁTICAS RELACIONADAS AO CsO : UM CAMPO DE IMANÊNCIA DO DESEJO

Uma ética do CsO desponta como práticas imanentes ao processo desejante.

(...) é um exercício, uma experimentação inevitável (...). Não é tranquilizador, porque você pode falhar (...). Ele é desejo e não-desejo(...). Ao CsO não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar, é um limite (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.9).

Estas considerações acerca do CsO em *Mil Platôs* inserem um renovado conceito que diz respeito a uma ética pela qual se constrói o real. Pensar, desejar e agir são elementos os quais visariam à quebra dos estratos e à prudência necessária para não se chegar à finalização dos processos construtivos do desejo.

O CsO é um exercício que assegura a experimentação desejante, de tal modo que esta não seja sabotada pelos estratos e pelas maldições imputadas ao desejo. Tal exercício envolverá dois movimentos: 1. a criação de um CsO, ou seja, de que tipo é, como é fabricado, por quais procedimentos; 2. a colocação de intensidades em circulação sobre ele, as quais são os modos de assegurar um processo sem finalidade e que não destrua o programa de experimentação. Aqui se procura analisar o que acontece, com que variantes se vai lidar nesta criação (DELEUZE & GUATTARI, 1996).

A criação de um tipo de CsO, primeiro movimento, diz respeito à qualidade do corpo. Deleuze e Guattari enumeram vários corpos que dão testemunho de diferentes regimes de funcionamento de órgãos, pelos quais deverão passar intensidades, modos pelos quais o corpo é ativado. Masoquistas, drogados, taoístas, numa inversão de regimes que oscila entre a experimentação e os riscos que ela envolve. Segue-se então um segundo nível que diz respeito às intensidades que preenchem o CsO. Este povoamento do CsO é a produção de modos, ondas que preenchem e atualizam o corpo, além de situar os movimentos anti-organismo contra as organizações que os estratos impõem. Ondas doloríferas, ondas de frio, sensações, afectos que indicam no corpo a dose prudente o suficiente para salvaguardar os corpos do risco, assim como a manutenção da experimentação, pois o risco em ambos os casos é anular a continuidade do desejo.

Se em *Diferença e Repetição* o pensamento era ativado involuntariamente, suscitado por uma estranheza no choque de encontros, e se, por sua vez, o CsO também não remete a

um voluntarismo, ambos conjugam-se de tal modo que o objeto do pensamento seja o próprio corpo, aquilo que ocorre com ele. Uma corporeidade que, ao fazer passar o desejo que constrói um tipo de CsO, experimentando e fazendo passar as intensidades, ondas, modos, tais passagens serão sentidas no corpo e simultaneamente pensadas.

Assim como o objeto do encontro do pensamento sem imagem era o signo, aquilo que só pode ser sentido, o objeto do pensamento no que concerne ao CsO é o próprio corpo. Corpo enquanto afecto, enquanto aquilo que só pode ser sentido, constituído de ondas que indicam os processos desejantes.

Corpo extenso e CsO são imanentes, construídos simultaneamente em regimes intensivos, muito embora o corpo extensivo remeta à extensividade espaço-temporal e o CsO a um corpo intensivo preenchido por forças. Paradoxalmente, as intensidades presentes no CsO, parada improdutiva que injetava produção nas máquinas desejantes em *O Anti Édipo*, é também, no que concerne ao corpo, uma parada que gera produção de novas articulações entre órgãos, sua desestratificação e sua constituição como fábrica. É um corpo desejante, um corpo máquina das máquinas desejantes que em *Mil Platôs* têm continuidade não mais como máquina desejante, mas como intensidades.

É também um constante exercício de verificação da experimentação na qual se pergunta pelos riscos da perda do CsO construído. “Você agiu com a prudência necessária?” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.11). Porque, se por um lado o CsO é a quebra dos estratos, tal quebra implica em riscos de achar que se está construindo um bom CsO, quando na verdade não se está assegurando um processo contínuo através do qual se pode continuar a identificar estratos, conhecê-los, para a eles opor um CsO. “Necessário é instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização” (Id. Ibid., p.24). Quebrar estratos, assim, não significa destruí-los todos. Assim como um CsO não é um corpo morto, quebrar os estratos que organizam, subjetivam e significam não se realiza de uma vez e desmesuradamente. As precauções são necessárias porque CsO e estrato não se opõem – a negação das relações de finalização que os estratos encerram não implica em negar que os estratos são também parte do processo, de tal modo que se faz necessário guardar partes de organismo, de subjetivação e de significação, mas sempre ao lado do processo, para que se possa permanecer na subversão da realidade e suas imposições ao desejo.

Desejar, pensar e agir em meio às multiplicidades envolve o risco relacionado aos tipos de elementos os quais se conjugam na criação de um CsO. Por isso, a colocação de algo em circulação sobre um CsO é, ao mesmo tempo, experimentação e prudência. Experimenta-

se um programa que visa o processo desejante desatrelado da falta, do prazer e do ideal, enquanto a prudência promove a continuidade do desejo e a quebra dos estratos a partir do próprio desejo, através das doses, limiares que evitam a criação de um CsO vazio. Eis aqui a imanência entre experimentação e prudência, entre criação de um CsO e circulação das intensidades sobre ele, intensidades as quais, ao mesmo tempo em que povoam, preenchem e distribuem desejo, salvaguardam uma experimentação prudente, continuamente desejável.

Como exemplo de uma experimentação desejante não direcionada à lei negativa, à regra extrínseca e ao ideal transcendente, Deleuze e Guattari descrevem o masoquismo e o Tao. Com relação ao masoquista, este se serve do sofrimento para criar seu CsO. Ao invés da pulsão de morte, dos fantasmas que a psicanálise atrela ao masoquismo, concebem-se as dores como produção, positivamente para impedir o prazer que deve ser postergado ao máximo, porque a efetuação dele interromperia o processo contínuo do desejo. É criado assim um CsO de tipo masoquista – primeira etapa da construção. Uma vez criado, pergunta-se o que deve ser colocado neste corpo, que ondas doloríferas podem passar e em que intensidade – afinal criar um CsO não é matar-se (Id Ibid., p.22).

O Tao, por sua vez, diz respeito às práticas de retardamento do orgasmo – uma subversão dos agenciamentos que conectam desejo e prazer, a face estadista e familiar de um *bom momento das energias* que não pode se deter no prazer e nem tampouco visá-lo. A prorrogação do orgasmo é a intensificação de uma experimentação desejante onde nada falta ao desejo, ele se produz, se distribui no seu desenrolar, e não na sua efetuação finalista. “Tudo é permitido, o que conta somente é que o prazer seja fluxo do próprio desejo, imanência” (Id Ibid., pp. 18-19).

Desde que o CsO acontece apesar do sujeito, ou, ele desorganiza independente do voluntarismo de uma consciência, é necessário invocar o tema da prudência, um cuidado no acesso a essa experiência inevitável da desorganização. O desejo liga parcialidades: os órgãos se tornam metafísicos, invertem regimes e passam a funcionar diferentemente dos regimes atribuídos pelo juízo que organiza os órgãos e os estratos.

Acontece que, se por um lado temos o juízo que fixa funções e finalidades aos órgãos segundo regimes exclusivos de uma formação social, aprisionando assim o desejo e a criação, há no CsO um desfazimento do organismo que é risco de aceder a uma desorganização total. A desorganização como finalidade seria a destruição do processo desejante, posto que, na inversão de funcionamento dos fluxos dos órgãos está embutido o risco de morte, excesso para além do excesso que já prefigura a instância desorganizada do CsO. Um modo de funcionamento do desejo que pode colocar em risco os órgãos, numa inversão de regimes de

funcionamento que, se por um lado é característica do desejo, por outro não significa matar os órgãos.

Neste sentido, desejar é perigoso, desejar é já um risco que deve promover uma prudência, uma ética entendida como aquilo que *meus* órgãos podem, aquilo que eles agüentam, aquilo que um corpo pode ligar. Tal ética não diz respeito a uma regra moral extrínseca ditada pelo juízo. Se desejar é perigoso, por outro lado o próprio desejo produz em si a dose de prudência necessária, esta é imanente ao desejo, pois este deseja assegurar a permanência de si. Ocorre que, como vimos em *O Anti-Édipo*, na terceira síntese, pode ser que no processo de produção desejante o produto como adjacência se confunda com um sujeito. E quando se confunde com um sujeito, com uma relação de finalização, as práticas e experimentações destacam-se do processo, esse mesmo processo que indica as doses, a prudência. E o desejo torna-se um fim em si mesmo, a produção torna-se um produto que já não sente mais a produção, encerrado na forma sujeito.

Se, por um lado, temos o CsO que se opõe ao organismo, por outro temos também o CsO do organismo. Paradoxalmente, este pode reconduzir o movimento anti-organismo a uma organização através da qual o corpo pode sobreviver e promover a fabricação de outros CsO. É um CsO do organismo desatrelado do juízo de Deus, que produz cotas de organização necessárias à própria desorganização. Pode-se, no movimento anti-organismo do CsO, promover um excesso de fragmentação, o despedaçamento total de estratos e o risco da catatonia e autodestruição (SILVA, 2000). Corpos esvaziados em lugar de plenos. Ou então a constituição de um corpo totalitário: o CsO criado por si é associado ao CsO das instituições, dos agenciamentos molares, dos estratos - porque eles têm seu próprio CsO, recaindo assim na imposição de um sentido único para as diferenças, criar significantes, subjetivação, organismo, quando se achava criar o movimento oposto.

Vê-se aí como é sutil a criação de CsO e como pode-se cair no delírio paranóico associando-se em demasia ao CsO dos estratos. Achava-se que se estava produzindo novidade, e de repente produzia-se a paranóia. Achava-se que se estava quebrando os estratos, mas os estratos caíram pesados demais. A noção e prática concernentes ao CsO diz respeito a cuidados éticos na construção de um. O improdutivo e o desorganizador de um CsO não equivalem a dizer que seja um vazio: o CsO desorganiza, mas por ele passam ondas, intensidades, sensações que não formam um sujeito, mas que são experimentadas e vividas no corpo. O vazio é risco e não matéria definitiva de um CsO. O risco e a produção do CsO são uma só e mesma coisa: De todo modo você faz um, não pode desejar sem fazê-lo. É

excessivo, porque de qualquer modo desejar é desorganizar e acontece apesar das formas sujeito.

O CsO é risco também justamente porque ele não se guia por uma causa final. Sendo movimento anti-organismo e intensificação dos órgãos que os fazem desarticulados da forma orgânica, envolve os riscos de aceder ao limite mortal (ORLANDI, 2008).

A prudência não ocorre excluindo-se do processo desejante, mas procurando manter-se nele através da colocação de algo em circulação sobre o CsO. Esta é a imanência das práticas que comportam, há um só tempo, experimentação e prudência, sem apelar para uma regra exterior aos elementos relacionados. Para desejar com prudência, nesse sentido, deve-se desejar ainda mais, colocar algo em circulação sobre o CsO, o segundo movimento citado acima. E para isso, fazer circular intensidades de afectos, ondas, gradientes, limiares que indicam o quanto se suporta.

É por isso que o CsO é também caracterizado como um limite onde os órgãos são intensificados, viram fluxos, gradientes, limiares – ovo intensivo. Os perigos da experimentação desejante são conjurados pelas imantações que num campo de imanência avisa quando se está acendendo ao limite mortal. Quando se cria um CsO, só se pode criá-lo porque as linhas permitem uma certa configuração, momento no qual elas estão em *tenso* descanso e, por isso, pode-se aí determinar um tipo de CsO, um gênero ou atributo. As imantações operam no CsO a possibilidade de estar entre a funcionalidade do corpo orgânico e a produção desejante com seus perigos, configurando-se duas faces, produtiva e improdutiva em experimentações que podem ser cuidadas, que não se dispersam simplesmente na intensificação dos órgãos e experimentações desejantes.

Imantações convergem dois polos: organização e desorganização; produção e improdutividade; formas e forças. Entre esses polos, sensações. Passamos às lentes de Cassavetes, o cineasta que dará a ver uma clínica do tensionamento nos corpos entre órgãos demasiado organizados e órgãos demasiado soltos.

TERCEIRA PARTE:
QUANDO OS OLHOS TATEIAM UMA CLÍNICA

Quando o corpo visível enfrenta, como um lutador, as potências do invisível, ele apenas lhes dá sua visibilidade. É nessa visibilidade que o corpo luta ativamente, afirma uma possibilidade de triunfar que não possuía enquanto essas forças permaneciam invisíveis no interior de um espetáculo que nos privava de nossas forças e nos desviava.

Gilles Deleuze

E quando você não consegue descobrir o caminho de volta para sua casa, aí considero que vale a pena fazer um filme.

John Cassavetes

Abre a cena:

‘Dê-me portanto um corpo’ é antes de mais nada montar a câmera sobre um corpo cotidiano. (DELEUZE, 2005, p. 227)

Branco sob branco, branco da toalha na mesa de jantar, uma cristaleira ao lado com pratos, copos. Trata-se do primeiro plano que a câmera monta³. Ao fundo a cama, colcha branca. Mesa à frente, cama ao fundo, o quarto e a sala de jantar são um só e mesmo cômodo. Primeira polifonia.

É manhã, a mulher está na cama. Ela agora é o primeiro plano. Do exterior do cômodo ao seu interior, uma mulher está na cama. A luz do sol, a fotografia que a câmera registra ressalta o branco. No meio do branco, a pele dela, do exterior do corpo ao seu interior: chorando, deitada, para cima os braços. Placas nervosas imobilizadas: braço enrijecido, punho fechado, o movimento mais perceptível é o do rosto, da lágrima. A câmera está parada, é também uma placa nervosa imobilizada, testemunhando algo que quase pára: o corpo rígido de Mabel Longhetti em *Uma Mulher Sob Influência* (EUA, 1975).

Corpo que vibra, lágrima que cai, rosto que se contorce, presença de um movimento intenso o qual não se exprime pelo grande movimento de um corpo, mas pelo pequeno, micro-movimento, de uma modificação do rosto nesse mesmo corpo. Modificações no rosto, série de movimentos intensivos, suas expressões. O dentro e o fora no corpo. Segunda polifonia.

De súbito, ela levanta o tronco e chama pelo marido, Nick Longhetti. Agora os olhos bem abertos. Quem atende ao chamado de Mabel é Garson, Garson Cross, a quem Mabel conheceu num bar na noite anterior. Não sabemos se Mabel dormiu com ele. Não sabemos qual a história. A narrativa do filme não é cronológica, não tem começo, meio e fim, mas outro tipo de história narrada pelo corpo em seus pequenos movimentos, história desorganizada. Terceira polifonia.

Mabel dá-se conta do marido ausente, a queda da promessa de uma noite especial. Faz cair o tronco na cama, fecha antes os olhos e cai o rosto. Pouquíssimas horas depois, é acordada pelo marido que chega. Pelo menos oito homens o acompanham, são colegas de trabalho. Vêm do estaleiro, da hora-extra que impediu Nick de passar a noite com Mabel.

Eles todos almoçam à mesa. Quarto-sala do casal Mabel e Nick Longhetti. Os dois estão sentados cada um em uma ponta. Ao redor, oito homens pelo menos. Uma multidão em

³ Primeiro plano é o termo técnico dado à posição ocupada pelas pessoas ou objetos mais próximos à câmera, à frente dos demais elementos que compõem o quadro.

Mabel, ela se esforça para ser atenciosa, ainda que insegura. Extremamente atenciosa com a multidão de trabalhadores, sente-se uma tensão.

Eles comem espaguete. A cena é familiar, mas a sensação é de um estranhamento constrangedor quase insuportável. Refeição trivial, ela conversa com cada um dos homens. Toca alguns, pede para que cantem, acaricia-os. Da boca de um italiano sai um esboço de ópera, um canto meio minguido. Atravessa-lhe outro canto, vigoroso, intenso, ária de *Aida*. Da boca de um negro nova-iorquino do *Harlem*. Ele canta para Mabel.

Constrangidos, enredados na mesa de jantar pela atenção de Mabel, o constrangimento se senta à mesa, se sente. A cena é longa, por demais longa e sem cortes, para que os micro-movimentos, o constrangimento, sejam forçados àquele que vê, testemunha de sensações.

Estamos no centro de uma obscenidade que faz vacilar a cena, que excede à própria ideia de representação, que nos faz entrar no filme por bem ou por mal. (...) O objetivo não é tanto organizar o prazer do espectador, representando uma cenografia onde tudo seria irremediavelmente visível, mas sim submergir a sua percepção através de um jogo de facetas múltiplas que impeçam, constantemente, o olhar de fixar-se sobre um objeto e de encontrar a distância certa. Sempre muito longe ou muito perto, o espectador não consegue jamais assenhorar-se do plano. (JOUSSE, 1992, p.92)

Os rostos em primeiro plano, um colega ali derruba espaguete nas calças, outro mostra um rosto constrangido pelo toque das duas mãos de Mabel nas bochechas. Ela não pára de brincar, mexer e tocar nos colegas de Nick. Quer ser legal com os caras, ela mesma o dirá. Parece seduzi-los até que, no auge do embaraço, Nick explode e a faz calar na frente de todos: *senta a bunda aí*, diz.

Corte.

Os colegas foram embora. Nick está furioso. Eles não sabem que ela é assim, diz Nick. Eles não sabem o que fazer, como se comportar. Mabel retorce a boca, endurece o polegar. Micro-movimentos, série intensiva de espasmos. Ela quer ser uma boa esposa, ela quer ser legal com os caras que trabalharam tanto à noite. Ela os enreda a todos.

A influência. Todos na mesa estão sob influência. Mabel alastra.

O histérico é ao mesmo tempo aquele que impõe sua presença, mas também aquele para quem as coisas e os seres estão presentes, presentes demais, e que dá a cada coisa e comunica a cada ser esse excesso de presença. Há então pouca diferença entre o histérico, o histerizado e o histerizante. (DELEUZE, 2007, p.57)

Fecha cena.

Os bastidores:

O negro do *Harlem*, ator, chama-se Hugh Hurd. A única aparição que ele faz em *Uma Mulher Sob Influência* é na cena acima descrita: ele canta a ária de *Aida*. Porém, alguns anos antes (1958-1959), protagoniza o primeiro filme de John Cassavetes, *Shadows* (EUA). Improvado, não havia recursos financeiros para a realização do filme.

“Muitas vezes fomos perseguidos pela polícia. Éramos amadores, ignorantes de todas as burocracias necessárias para se rodar um filme nas ruas de Nova York. Não tínhamos autorização. Pedíamos licença aos moradores dos andares térreos para ligar cabos elétricos nas tomadas (...).” (JOUSSE, p.152,1992)

Cassavetes era ator famoso nos anos 50, com formação teatral decisivamente influenciadora de seu estilo cinematográfico e indicado para ocupar o lugar de James Dean, recentemente morto num acidente de automóvel. Mas Cassavetes aventura-se à direção cinematográfica ao anunciar, num programa de rádio, que quer gravar seu primeiro filme. Cassavetes não deseja submeter-se aos grandes estúdios de Hollywood e, sem verba para rodar um filme independente, pede doação aos ouvintes.

Seymour Cassel, um dos atores que realizou vários filmes sob a direção do cineasta americano, narra em entrevista a experimentação do primeiro filme:

Shadows resultou de uma improvisação feita numa aula de John (Cassavetes) com Lelia, Hugh e Ben. (...) ele teve a ideia de fazer um filme, partindo dessa improvisação, com uma mestiça – Lelia -, um mestiço mais escuro – Benny, - e Hugh, que era inteiramente negro. John inventou uma situação e deixou os próprios atores criarem o relacionamento entre os personagens. Foi assistindo a essa improvisação que ele resolveu filmar *Shadows*. (Id Ibid., p.147)

Lelia, Hugh (o barítono que canta *Aida*) e Ben eram atores amadores. Seymour Cassel, igualmente, diz que procurava na época cursos de formação para atores, quando se depara com um anúncio no jornal: workshop para atores *John Cassavetes*. Vai conversar com o futuro cineasta que, ao invés de realizar workshops, está rodando seu primeiro filme. Seymour passa a ajudar operando a câmera, mesmo nunca tendo segurado uma câmera, assim como Cassavetes nunca havia sido diretor.

Atores fazem às vezes de operadores de câmera. A secretária do amigo de John Cassavetes é por este convidada para atriz protagonista, em *Shadows*. *Ben Gazzara*, *Seymour Cassel*, *Gena Rowlands*, muitos amigos e atores nos futuros filmes de John Cassavetes colaboram. Levam seus filhos para as cenas com crianças, trocam funções. Técnica, cenografia e direção de atores tornavam-se uma mistura improvisada que ia ganhando forma nos ensaios, filmados. Mais uma polifonia.

Misturas. Os filmes de Cassavetes registram misturas, um método que varia de acordo com as sensações que emergiam nos ensaios. A película rodava até se esgotar, a fim de captar essas mesmas sensações. O microfone, aberto, registra polifonia.

Polifonia de sons, de funções, de sensações. A lente da câmera, ela própria um elemento da polifonia, registra um modo de fazer cinema. O método se torna o filme e a polifonia, o método. Desorganização, confusão, influência, sob os auspícios da rede de amigos e profissionais.

Não se tratava de qualquer tipo de improvisação. Cassavetes possuía roteiro, a cena era preparada, mas os planos, estes não. Seymour Cassel, uma vez mais, diz:

Durante os ensaios, girava em torno dos atores imaginando a posição da câmera. Na verdade, gostava de observar a cena sob diversos ângulos, diferentes pontos de vista. (Id Ibid, p.149)

Um roteiro planejado, porém submetido à reescritura contínua, de acordo com o ritmo e a sensação dos ensaios. Ouvia-se os atores e utilizava-se o que eles diziam, pedindo a eles que não representassem, mas que deixassem vir à tona as sensações em cena: “a câmera se torna a força motriz que cria o movimento dos atores e do filme” (Id. Ibid, p.28).

CORPO SEM ÓRGÃOS DAS LENTES, CORPO HISTÉRICO DOS PERSONAGENS

Não mais se fará a vida comparecer perante as categorias do pensamento, lograr-se-á o pensamento nas categorias da vida. As categorias da vida são precisamente as atitudes do corpo, suas posturas. ‘Não sabemos sequer o que um corpo pode’: no sono, na embriaguez, nos esforços e resistências. (DELEUZE, 2005, p.227)

A partir de 1975, quando estreia *Uma Mulher Sob Influência*, emerge no cinema de Cassavetes certo enquadre do corpo que se faz notar nos filmes posteriores. Um certo estilo se intensifica, a visibilidade de um corpo que faz contágio, influencia.

Já nos filmes anteriores notava-se esse enquadre do corpo, ainda matizado. Há um diálogo entre Bobby Darin e Stella Stevens, em *Too Late Blues* (1961), que ilustra bem esta relação com o corpo. Bobby Darin é *Ghost*, um músico de jazz cuja banda encontra-se em decadência, apaixonado pela cantora em crise Jess. Ao oferecer seu corpo pela primeira vez ao músico, como se fosse uma garota de programa, *Ghost* se irrita. Um trecho de diálogo entre os dois:

- *Quem sou eu sem o meu corpo? Me diga. Não sabia que eu sou a garota que não pensa? De que serve falar se ninguém escuta? De que serve gostar de alguém se a pessoa não vai voltar? Se eu deixasse você ir embora hoje, eu nunca mais o veria, e você sabe disso.*

- *Você acha que tudo vai explodir, tudo de dentro vai sair e tudo vai ficar ao contrário.*

- *Não penso nisso, é doloroso demais.*

Ghost diz que *Tudo de dentro vai sair e tudo vai ficar ao contrário* pode ser, de passagem, a fórmula do método de Cassavetes. Jess fala de seu corpo e de um pensamento atônito, cansado, diante das demandas de amor. Um esgotamento do pensamento, por assim dizer, diante das categorias da vida e dos fluxos de afectos. O corpo então emerge, um corpo de Jess pronunciado na fala de Ghost, corpo que vira do avesso diante do que sente, dos impasses, da sensação no encontro com outro corpo.

Desmanchar o organismo como sensação de um corpo ao contrário. Um corpo do avesso não serão os órgãos? Os mesmos órgãos do organismo, porém virados, soltos, forçados nos encontros e sua violência inerente, provocando a sensibilidade e gerando tensão nos esquemas demasiado cotidianos.

A polifonia que procuramos descrever nas cenas anteriores qualifica o estilo de Cassavetes, misturas, avessos. E nessas misturas, formas se dissolvem para propagar contágio, influência, sensação. O corpo será via régia pela qual o contágio se dará, um corpo do avesso, disforme, contagiado e contagiante. Contágio excessivo, excesso tenso que, ao dissolver as formas, promoverá uma partilha das sensações para além de um sujeito. Alçamos o plano do CsO por excelência, onde não há sujeitos, mas tão somente níveis de sensações, misturas.

Corpos colados, misturados, atravessados. O corpo de Mabel atravessa o corpo dos demais personagens, a tal ponto que não se sabe mais do lado de quem está a histeria, a loucura, a intensidade, a influência. O corpo torna-se um limite, limite do que se pode ver, daquilo que é invisível, não-representável. Para tornar-se limite, Cassavetes faz seus atores se entregarem com seus corpos no exercício cênico até um ponto de ruptura, ponto onde já não haverá mais representação. Os gestos, a expressão, os corpos contarão uma história, uma encarnação do roteiro em processo contínuo de escrita, no corpo do ator.

A cada instante, o ator se vê contra a parede, intimado a ser ele próprio, a ponto de esquecer a câmera, como que para atravessar a tela e dirigir-se diretamente a nós, os espectadores do filme. (JOUSSE, 1992, p.33)

Abre cena:

Ela desmaia. Parece fingir. Caminha pelo corredor do tribunal e cai. Antes, uma mesa, uma grande mesa. Não é mais a do jantar povoado de pessoas da cena que descrevemos anteriormente. O filme é outro. *Love Streams* (EUA, 1984). A sala do tribunal e uma grande mesa separam *Sarah Lawson*, o ex-marido, a filha, os advogados e a juíza. Haverá separação e

estão discutindo com quem a filha ficará. Ela mesma o diz: *Quero ir com meu pai. Odeio minha vida com você.*

As categorias da vida no primeiro plano da câmera: o rosto de Sarah Lawson ao ouvir a filha. Boca aberta, nervosismo, uma vertigem. Ela se levanta da cadeira, está entorpecida, a boca treme e o queixo endurece. O queixo endurece, imobilizado e ainda assim trêmulo. Como o braço duro e vibrante de *Mabel*, o corpo endurece e vibra. A sensação prolifera, micro-movimentos, uma placa nervosa imobilizada faz mover forças invisíveis.

Trata-se de um movimento no próprio lugar, um espasmo, que dá testemunho de um outro problema (...): a ação de foras invisíveis sobre o corpo (daí as deformações do corpo graças a essa causa mais profunda (DELEUZE, 2007, p.49)

Sarah vai sentar em outro lugar. Se levanta e diz:

- *Ninguém sai daqui até descobrirmos o que isso significa. Eu posso discutir, tenho muito tempo.*
- *E quer discutir o quê? – pergunta a juíza.*
- *O amor.*

Sarah se senta, se levanta, sai da sala e, no corredor do tribunal, desmaia.

Fecha cena.

A perda do equilíbrio afetivo no corpo, os fluxos de amor, fluxos de sensação. O tribunal não é lugar para se discutir amor, dirá a juíza. Polifonia do amor no tribunal. As quedas de Sarah se multiplicam no desenrolar do filme, quedas que encarnam o desequilíbrio naquilo que é forte demais, as categorias da vida na carne, sangue, nervos.

A cena do tribunal e as demandas de amor da personagem fazem sentir bem o Juízo de Deus no corpo, assim como as relações de juízo no conhecimento que descrevemos outrora em Kant. O juízo de Deus enquanto uma organização, uma forma fixa que sintetiza conhecimento e emana organismo nos corpos, faz sofrer os corpos acesos em sensações e afectos. Uma consciência invisível paira organizando aquilo que por definição não tem organização – as tonalidades afetivas. A personagem de Sarah denuncia isso, os amores não cabem num tribunal assim como os afectos não cabem num acordo entre faculdades, um senso comum, um bom senso.

O juízo de Deus, o sistema de Deus, o sistema teológico, é precisamente a operação Daquele que faz um organismo, uma organização de órgãos que se chama organismo justamente porque Ele não pode suportar o CsO, porque Ele o persegue, aniquila para passar antes e fazer antes o organismo (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.21).

Assim como não cabem num tribunal os amores, não cabem num corpo organizado. A confusão no tribunal comparece como desorganização e a histeria, as quedas da personagem indicam a paralisia do corpo sensório-motor em favor de uma circulação de afectos. Antes os corpos viravam do avesso, agora eles paralisam para, no lugar, movimentarem sensações.

Uma grande recusa da personagem, histérica: ao distanciamento que o mundo externo quer impor, devolve uma recusa permanente pela demanda desmedida de fluxos de amor, exigência de amor fundamental, excessivo, demanda tão excessiva que não pode haver réplica (Jousse, 1992). Sensação mais forte que qualquer resposta.

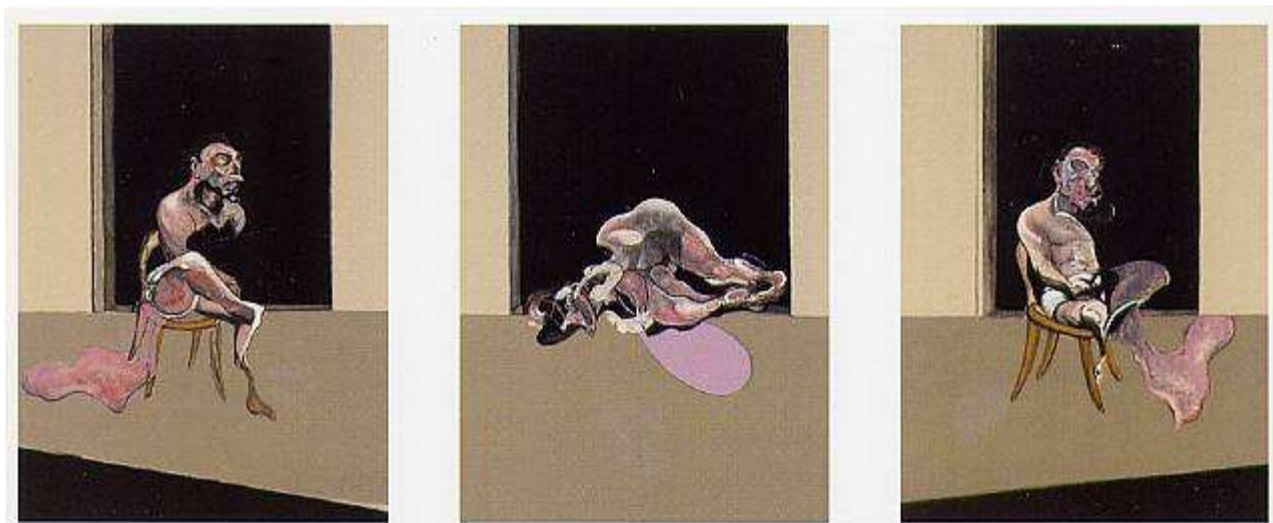
Sensação. Ela dá a ver aquilo que na vida é insuportável demais para um corpo se manter organizado. A sensação rompe os limites da atividade orgânica. Ou, para atingirmos a sensação, o organismo se desfaz. Aquilo que talvez seja insuportável demais para um corpo são as forças, uma unidade rítmica dos sentidos que se desvela pela ultrapassagem do organismo.

(...) caberia ao pintor *fazer ver* uma espécie de unidade original dos sentidos e fazer aparecer visualmente uma Figura multissensível. Mas essa operação só é possível se a sensação desse ou daquele domínio (aqui a sensação visual) for diretamente capturada por uma potência vital que transborda todos os domínios e os atravessa. Essa potência é o Ritmo, mais profundo que a visão, que a audição etc. (DELEUZE, 2007, pp.49-50).

Pintor? Mas falávamos de John Cassavetes e suas lentes a darem a ver sensações. Sensações. Estamos no domínio do cinema ou da pintura? Tanto faz. A sensação afinal é mais profunda que a visão, que a audição, que o movimento. Ela transborda e embaralha domínios. Desorganiza organismos e formas.

Abre cena. Não, cena não. Se bem que quase. Tem movimento, mas não é cena. É um movimento no próprio lugar, é uma convulsão, é movimento sobre uma placa nervosa imobilizada. A histeria, ou, o corpo histórico de Francis Bacon.

Abre tela:



Bacon, Tríptico (Triptych), 1972



Bacon, Tríptico (Triptych), 1974-77



Bacon, Reclinig Woman, 1961

Deformações de Francis Bacon: corpos retorcidos, nervosos, numa tela parece uma boca, n'outra tela parece um ânus. A sensação faz aparecer um outro corpo, sem órgãos, ou antes um corpo definido pela presença temporária e provisória de órgãos determinados (DELEUZE, 2007).

Quadros de Francis Bacon e as sensações que eles podem provocar: os olhos se tornam um órgão determinado provisoriamente que passa por todos os lados. No nível desta inversão de regime de funcionamento de órgãos, pode-se tranquilamente dizer: *Senti o cheiro do azul, a sensação do fluido correndo na pele era transparente. Vemos com as orelhas, com o estômago, com os pulmões. As forças, uma certa potência que é demais para um corpo estritamente organizado, atravessam-no e atingem os órgãos. Estes se tornam metafísicas, ficam soltos, ou antes, são investidos de fluxos que os embaralham: ver com o estômago um quadro de Francis Bacon. Ou antes, ver num quadro de Francis Bacon aqui um ânus e ali uma boca, num mesmo órgão que se deforma, que se sente. “É por isso que a sensação é mestra de deformações, agente de deformações do corpo” (Id., p.43).*

A sensação atinge um corpo e não um organismo. A sensação embaralha o organismo, pois este não é suficiente para apreender a sensação, as ondas rítmicas, aquilo que não pode ser sentido. O corpo torna-se um limite, o organismo se desorganiza e o que resta é justamente o corpo. O organismo não é a vida, ele a aprisiona. O corpo é inteiramente vivo e, entretanto, não orgânico. O corpo é, por isso, sentido sob o organismo: quando a sensação nos atinge, é o corpo e não o organismo quem grita, ri, chora, convulsiona.

Assim como o corpo organismo não é suficiente para apreender a sensação, o pensamento em suas categorias representativas se queda imóvel. Não mais senso-comum, não mais bom senso, não mais a linearidade das formas kantianas categóricas. O paradoxo é a sensação, quem pensa é o próprio corpo e não o organismo colocado em cima do corpo.

Não mais a sensibilidade, o entendimento e a razão e as categorias colocadas acima dessas faculdades. Aqui, volta o acordo discordante que Deleuze produz subvertendo o senso comum kantiano. O regime de crueldade artaudiano retorna aqui nos quadros de Bacon, apresentando uma materialidade dos afectos, a circulação destes corporificada nas cores e nas deformações: “são signos terríveis que laboram os corpos e os colorem, traços e pigmentos, revelando em plena carne o que cada um deve e o que lhe é devido” (DELEUZE, 2006b, p.145).

No sistema de crueldade circulavam as dívidas, como vimos ao final da primeira parte. Aqui, circulam tão somente afectos que desorganizam um corpo que sofre da dívida da organização. Corpo organismo que deve conformar-se à sua organização, corpo que sofre tanto mais fixas sejam suas formas. Dissolução de organismo é cruel, tanto mais cruel quanto a rigidez da organização imposta ao corpo vivido.

Abre cena:

Não é só a mulher Sarah Lawson que cai. Cai o irmão, Robert Harmon. A histeria aqui mencionada não tem gênero. Paralisa, faz cair, convulsiona, contrai a todos. Todos estão sob influência.

Um carro estaciona na entrada do hotel onde Robert Harmon encontra-se hospedado. Ele e duas prostitutas, às gargalhadas, recém-chegados de uma noite. É Las Vegas. Robert sai do carro. A cena finaliza e abre testemunhando o homem bêbado, cambaleante pelo corredor do hotel, boca borrada de batom como se sangue fosse, bate na porta do quarto para que abram. Quem abre é o filho. Um garoto. Chorando, quer ir pra casa, pois ficou trancado a

noite toda no quarto. Robert descobrira a menos de um dia que aquele garoto era seu filho, a mãe foi viajar e o deixou com Robert, que o levava para Las Vegas. Bêbado.

- *Eu não te disse que ia ficar fora a noite inteira? Não disse? E você disse que estava tudo bem, certo? Você disse 'Eu seria um homem e você seria um homem', certo?*

- *Certo.*

- *Não faça isso. Não disse...* – e Robert cai de joelhos, abaixo do nível do garoto.

Bêbado cambaleante cai e abraça, ou melhor, prende o filho nos braços repetindo a mesma frase: *Eu não disse que... . Espere. Eu não tinha lhe dito que eu ia sair com alguém?* Tensão, prisão, braços segurando o filho. A tensão relaxa e Robert deita o rosto nos ombros do filho. A câmera fecha um close ainda mais próximo do rosto de Robert: olhos fechados, cabeça encostada.

Uma das cenas mais belas do filme. Toda intensidade ali nos fluxos de álcool, amor. Paternidade, maternidade, amor conjugal, filial, fraternal. Polifonia. A derrocada do núcleo familiar e a perda, uma vez mais, do equilíbrio afetivo. Quedas e sensações de dois irmãos: Sarah Lawson e Robert Harmon.

Em Love Streams, há o irmão e a irmã: ele só pode se sentir existindo num amontoado de corpos femininos, ela, só num amontoado de bagagens, ou de animais, que oferece ao irmão. Como existir, pessoalmente, se não se pode fazê-lo sozinho? Como fazer passar alguma coisa através dessas pilhas de corpos, que são a um só tempo obstáculo e meio? (DELEUZE, 2005, p.232)

Fecha Cena.

Abre Cena:

Robert Harmon leva seu filho para a casa da mãe, voltam de Las Vegas. O garoto sai do carro, desesperado, tão desesperado que bate na porta com as mãos e a cabeça até sangrar. Ele olha para Robert com os fluxos de sangue percorrendo a face colorida. A porta se abre, o padrasto põe o garoto pra dentro, a porta se fecha.

Robert vai atrás, não se sabe de quê, pois que anda meio oscilante, meio firme e decidido, meio cambaleante. Inconsistente, oscilante, atravessa a rua devagar, sobe a escada e bate na porta. Atrás dele, a câmera devagar segue, igualmente oscilante ora para a direita, ora para a esquerda e testemunha: a porta se abre, Robert é espancado pelo padrasto do garoto. Robert cai. O filho volta, o rosto ensanguentado. Robert no chão, o rosto ruborizado.

Talvez mais profundo que o fluxo de álcool, o fluxo do amor – força impessoal, invisível, quase mediúnica – ultrapassa os limites do corpo. (...) Só há para ver o que se impõe sobre

a tela, e nada mais, embora o fluxo persista. (...) Robert Harmon e seu filho sangram ao mesmo tempo durante a luta com o padrasto. A imagem se torna legível como expressão imediata dessa sensação de esfolamento vivo que os une naquele instante. O sangue que corre, vale por si mesmo como uma pura substância emocional. A imagem não é nem metafórica, nem alegórica. É o produto de um encontro (fortuito?) entre duas séries de sensações que se encarnam no e pelo sangue que corre. (JOUSSE, 1992, pp.103-104).

Fecha cena.

Quedas, desequilíbrios, rostos retorcidos, rostos que sangram, paralisias. Quedas, diferentes níveis, do alto a baixo, dos olhos que veem ao estômago que sente o que vê, o peito que sente o que vê. A sensação é provocada por diferenças de níveis, dirá Deleuze (2007) referindo-se à pintura de Francis Bacon, porque passa de um domínio a outro, de um órgão a outro. Desequilíbrio, desorganização, há uma violência nisso tudo.

Violência da sensação que se identifica com sua ação direta sobre o sistema nervoso. A sensação não passa sobre categorias de representação no pensamento, mas atinge diretamente o sistema nervoso, daí a literalidade da sensação no corpo. Corpo sob organismo suspenso e desorganizado, imobilização do esquema sensório-motor e emergência de afetos, sensação, acumulação de afetos nos órgãos.

Violência que é também refazimento. Paradoxal: a câmera de Cassavetes, ao suspender o organizado e fazer saltarem sensações puras, fluxos de sangue, de amor, de álcool; ao desfazer as formas fixas em favor das forças – unidades rítmicas da sensação -, promove uma histeria. Como vimos, as paralisias, os rostos retorcidos, as sonoridades altas e confusas, essa desorganização, se servem de desmanchamento das formas e aqui um contágio se promove.

Nesse contágio, há partilha. Todos são histéricos, todos estão sob influência. Nessa partilha, que é ao mesmo tempo violência no corpo, sentida como horror na desorganização dos nossos esquemas cotidianos, novas formas emergem. O tato comparece: a câmera que se aproxima – rostos no primeiro plano, formas desfeitas no primeiro plano, fluxos de sangue, de amor, de desorganização – dá a ver forças violentas que forçam uma contaminação, mas também uma partilha. Forçam uma violência, uma confusão de desfazimento do organismo. Mas, igualmente, a câmera que se aproxima e faz primeiro plano promove tato.

A câmera se aproxima. É como se tocássemos as peles, as sensações, conquista de uma nova forma. Os corpos que se aproximam, se violentam, mas igualmente se reconstituem: “momentos quase milagrosos onde o corpo se desfaz e, ao mesmo tempo, se revela a si mesmo” (JOUSSE, 1992, p.90).

Ela se aproxima cada vez mais de um corpo, como se pudéssemos com os olhos tateá-lo. Quanto mais se tateia, mais se desorganiza o organismo; e nessa dissolvência, tão mais necessário esse mesmo tato para revestir o desorganizado de cautela, prudência.

Quanto mais se aproxima, de acordo com o enquadramento que a cena adquire, mais o corpo se reveste de sensações. O corpo dos atores e atrizes, o corpo do espectador. E as sensações modulam: signos de potência aqui, de impotência ali, com uma música a fortalecer, um grito a alegrar, um fluxo de álcool a eletrizar, um tapa a fragilizar.

O primeiro plano é o plano do contato, mais próximo do rosto, não o rosto orgânico, mas o rosto que expressa a potência ou a impotência que sente. Modulações e sensações que não são poucas. Primeiro plano do tato, do contorno. Um novo contorno para novas sensações, o método de Cassavetes é aquele que oscila de acordo com cada nova sensação que uma cena ensaiada, filmada, demanda.

UMA CLINICASSAVETES – AS LENTES DÃO A VER UM MÉTODO CLÍNICO

Fizemos um rondó por entre cenas dos filmes de Cassavetes intuindo a emergência de um método de direção, um método de filmagem particulares. Tal particularidade irá apontar-nos um modo de experimentar clínica, suas operações e seus elementos. Através da câmera do diretor americano, faremos emergir e ampliar uma operação e uma materialidade clínica presentes na ideia de CsO, Desejo, Corpo Histérico, retomando o que na primeira e segunda partes igualmente nos apontam uma alçada clínica.

Pelas lentes de Cassavetes fazemos a experimentação da clínica, ou a criação de um CsO da clínica afirmando o plano da desorganização e das sensações como sua matéria e seu método. Plano que está situado para além da dicotomia sujeito x objeto, para além do plano das formas.

A clínica faz um CsO que encontra e se mistura a sua matéria, seu objeto: corpos, organismos, formas, sujeitos, recognições e corpos sem órgãos, desorganizações, forças, afectos. Nesse encontro, ela diferirá de seus objetos sem tornar-se o plano desorganizado, nem tampouco um plano rígido de formas pressupostas.

Um CsO não se pautará exclusivamente num movimento de destruição das formas, mesmo que não possa prescindir dessa destruição como operação de mutação dos modos de vida. Nem a clínica nem tampouco os conceitos que temos trazido para a discussão comportarão dicotomias do tipo representação x CsO, mas sim modos de relação que

tensionam os dois pólos, modos de avaliação imanentes que desenvolveremos nas próximas linhas.

Veremos que um movimento próprio à clínica é fazer aparecer um plano de desorganização, para justamente nele desconstruir o plano representativo pelo qual tornamos organismos. Construção e desconstrução simultâneos, contágio e contato de sensações, visando a materialização de modos de vida em vias de diferir.

Mas primeiramente perguntamo-nos: o que chamamos de plano clínico e de matéria clínica em Cassavetes? O que há de clínico em seu método?

os principais eixos do método de Cassavetes: cumplicidade e mesmo identidade entre produtor e diretor; recusa a uma submissão restritiva à técnica, colocada a serviço do filme e não o inverso; proximidade e relação privilegiada com o ator; mistura de improvisação e texto para encontrar uma narrativa desembaraçada de códigos e clichês; enfim, montagem concebida como um *work in progress*, em processo. (Id Ibid, pp.26-27)

Excesso de tempo injetado em cenas longas, quase sem cortes, para dar a vê rum excesso de expressões; cenas constrangedoras e viscerais, tanto mais cotidianas. A personagem Mabel Longhetti, por exemplo, a todo tempo convoca as pessoas a partilharem algo com ela: brincadeiras, provocações, pedidos de afirmação. Mas também, partilha a dificuldade de um laço mais duradouro que escapa e a deixa a sós. Mabel é um paradoxo: parece tão sozinha na sua intensidade, no seu excesso, mas ela procura partilhar isso a todo momento.

As lentes de Cassavetes farão convergir um método processual para dissolver formas e propagar um contágio. Dar a ver, dar a sentir aquilo que só pode senão ser sentido. Fazer estourar os organismos para contagiar com afectos: movimentos no lugar, quedas, paralisias, histerias. Algo ali se partilha, movimentos se acompanham.

Diremos que as lentes de Cassavetes acompanham sensações e suas variações: alegrias, tristezas, excessos, cotidianos. Monta-se uma máquina, um dispositivo de fazer ver e fazer sentir para além da tela. Cassavetes monta uma máquina para não deixar os personagens sozinhos com aquilo que sentem. O excesso de Mabel, a loucura de Mabel, o que Cassavetes faz é engordar, engordar, engordar todas essas sensações até que elas saiam de Mabel e se alastrem pelos outros personagens. Uma experiência de contágio, de histeria, de excesso. Ao fazer isso, parece criar um plano comum que tira Mabel da experiência solitária de quem vive um excesso, da impossibilidade de compartilhar aquilo que ela sente, aquilo que ela vive e que a faz diferir dos demais.

Lentes cassavetianas tateiam forças disformes e, ao mesmo tempo, produzem contorno: tato e contato. A câmera parece tatear constantemente os corpos, as expressões, diante da desorganização disparada por esses mesmos corpos que dão a ver o excesso das forças. Buscando febrilmente os rostos, os corpos, muitas câmeras ligadas para não deixarem de tatear as sensações em movimento (JOUSSE, 1992). Emerge aí um contorno que acontece após cada esgotamento de corpos: as quedas de corpos são acompanhadas de um novo contorno, um abraço desconsertado, um abraço forte, um tapa. A regeneração de um corpo desprovido de organização, atingido pelas sensações, passando primeiro pelo tato enquanto um contato primário e fundamental entre seres. O contorno, por sua vez, acontece na materialidade das experiências cotidianas, expressões de uma nova forma que sempre se refaz. União e afrontamento. Violência no contato. Cassavetes filma nos corpos os momentos sucessivos de uma reconstrução através do abraço, dos tapas, das quedas, dos fluxos de sangue, álcool, desejo (Jousse, 1992).

A loucura e o excesso de todos aparecem na tela: marido, sogra, irmãos, psiquiatra, amigos. O incômodo de todos diante do excesso vai aparecer na tela e dar a sentir: constrangimentos, sensação de voyeurismo diante dos acontecimentos cotidianos dos personagens. Ficamos inquietos com a experiência de excesso. Um corpo que vira do avesso e, nesse movimento, partilha. É isso que as lentes de Cassavetes parecem fazer: criar um plano comum de partilha, de experimentação daquilo que não pode ser talvez dito, mas apenas sentido.

Com o dispositivo de Cassavetes dizemos: *isso que não se consegue dizer pode ser partilhado pela via da sensação*. E nessa sensação do cinema de Cassavetes, chegamos à convergência da clínica e do CsO nas lentes do cineasta americano. As partilhas que acontecem na própria desorganização produzem um movimento, uma diretriz clínica: a avaliação daquilo que advém como nova organização em relação com as sensações, com a desorganização.

Desorganização que Cassavetes registra com a câmera, desorganização que ele mesmo produz junto aos atores partilhando-a e tornando-a filme. Das misturas e das polifonias emerge uma nova organização registrada como cinema. Não será organizando sensações em histórias lineares que os filmes de Cassavetes se fazem, mas justamente criando condições para que as misturas de sensação e os embaralhamentos sejam sentidos e partilhados, numa avaliação que se torna filme.

E para isso, vai lançar mão de um método, um jeito de filmar. Rostos, muitos rostos, muitas expressões, um corpo. Não o corpo sensório-motor, o corpo do movimento que recebe

estímulos e os devolve; mas um outro corpo, um corpo do afecto, corpo de um outro tempo. As cenas às vezes são longas, sem cortes, beirando algo de insuportável. E para isso, uma câmara que se demora nas expressões, nos gestos, não são gestos de movimento, mas gestos expressivos no próprio lugar, gestos de paralisia, de endurecimento, de tremor. Cassavetes suspende o movimento de larga escala para fazer aparecer aquilo que temos chamado de afectos, sensações. Ele vai fazer aparecer aquilo que não pode ser dito, mas tão somente sentido. E nisso, vai nos forçar a sentir um pouco aquilo que Mabel sente, para que ela não fique sozinha na experiência. E - por que não? -, para que nós não nos sintamos sozinhos nas nossas experiências de afetividade e excesso. São situações as mais cotidianas, banais. Um almoço tenso em família, uma reunião, uma experiência ainda que cotidiana, incomunicável.

Sensações de solidão, aquilo que nos separa e nos segrega do mundo, nossa diferença, poderá ser partilhado. E então, um plano comum que nos permite, ainda que de maneira altamente tortuosa, partilhar aquilo que é intenso em nós. Faz comunicar as diferenças para produzir uma experiência de partilha no contágio.

Somente uma experiência de sensação, de sensibilidade, poderá fazer comunicar, fazer partilhar, aquilo que talvez seja muito difícil de dizer, do que acontece em nós. E para isso, justamente, Cassavetes vai buscar alastrar com seu método, suas lentes, o lugar das forças e não mais das formas. Palavras enquanto formas, histórias, sujeitos, espaços e tempos localizados pelos quais organizamos: eu sinto isso, o outro sente aquilo, eu sou assim, o outro é de outro jeito. Pela via das formas, fazemos separações, recognições.

Acontece que, deflagram os corpos em Cassavetes, há algo que não participa das formas. Há algo que de forte, de intenso, na cotidianidade - parece que é só *nosso*. Ninguém mais sente. É possível partilhar aquilo que só um parece sentir? As palavras, as formas, elas dão conta? Os papéis sociais, ser pai, ser mãe, ser filho, nossas histórias individuais, isso dá conta de nos fazer partilhar aquilo que vivemos de intenso, de excessivo?

E então, outro registro, outro lugar, outra via aparece: as forças. Aquilo que não pode, senão, ser sentido. Onde as formas se dissolvem e tudo, sem forma, vira experiência de contágio. É a partir daí que pode haver partilhar nas forças, porque as formas, os limites, eles já estão indiscerníveis. Dissolvidos e contaminados pelo afecto, pela intensidade. Sensibilidade, porém não sem uma pequena ou grande vertigem. Já não sabemos diferir se somos nós ou os outros. Os papéis sociais se dissolvem, nossa identidade se dissolve, com vertigem e certo incômodo, mas que por outro lado têm a potência da partilha daquilo que anteriormente deixava a sós. *Não sou só eu quem sinto isso*. E então, acontece o estabelecimento de um plano comum, um plano coletivo de partilha.

O plano de partilha desindividualiza, desassujeita. Quando invocamos um *não sou só eu quem sinto isso* como ato de partilha através da influência que as sensações provocam, é para retirar, paradoxalmente, o *EU* de um plano demasiado organizado em que a partilha é impedida de acontecer. As sensações partilhadas alçam um *EU* ao plano do desejo que não refere nem a sujeito e nem a objeto. E então, pode-se dizer um ao outro, num limite: *eu sinto o que você sente*.

Nisto, a personagem de Mabel não fica mais sozinha com o que sente. E *eu* também não. Este sentir compartilhado não remeterá a sujeitos que sentem por identificação – o que nos levaria ao senso comum da reconhecimento que de entrada Deleuze rechaçava desde *Diferença e Repetição* ao *O Anti-Édipo* – mas um sentir que remete ao plano do sentir impessoal, retirando o sujeito de sua condição organizada, organismo, sem tampouco remeter à via da identificação.

O sentir no plano da desorganização, do contágio, é um índice de passagem: um *eu sinto* que rompe formas, *eu sinto* que faz aceder a um plano que difere e não que reconhece o mesmo. Retomamos uma definição de sensível para livrar a partilha de sensações no contágio de uma apropriação identificatória entre sujeitos. “O sensível não é um ser sensível, mas o ser do sensível” (DELEUZE, 2006, p.203). Este ser do sensível seria o plano em que não há sujeito e tampouco identificação entre sujeitos, mas uma partilha entre impessoalidades.

Vale retomar, ainda, uma experiência de excesso a que essa partilha remete. Na primeira parte vimos como Deleuze fazia uma frente crítica à ideia de acordo entre faculdades enquanto condição do pensamento, em favor de um “encontro contingente com o que força a pensar, com o que faz pensar, com o que dá a pensar que produz a necessidade absoluta de um ato de pensamento” (MACHADO, 2009, p.150).

Esse encontro que força a pensar promove uma desorganização, um desacordo entre faculdades, cabendo à sensibilidade como faculdade desencadear um “acordo discordante, ou uma discordância acordante em que a violência da sensibilidade é transmitida a quaisquer outras faculdades diferentes, fazendo-as discordarem, desorganizarem, forçando o pensamento”.

Trazemos então esse paradoxo para nele situarmos a partilha, entre os viventes, das sensações demasiado excessivas. No plano das sensações e da violência do desacordo, é possível um acordo do tipo *eu sinto o que você sente*, acordo que chamamos de partilha e que não acontece por acordo do tipo senso comum, refundando sujeitos. Acordo na desindividualização em que as forças são partilhadas num plano de excesso sensível, a violência das forças, não obstante as formas de quem diz *Eu sinto*.

A influência é talvez isso: uma experiência de excesso que salta na câmera do cineasta americano. E igualmente uma experiência de contágio, de explosão, algo que enuncia e anuncia o excesso do outro em *mim*, o *meu* excesso. Há algo de excesso em nós, há algo na experiência que reverbera e ressoa na experiência delirante cassavetiana. Um grande concentrado de excesso, de afeto, de força sem forma, sem limite. Um plano comum que nos permite partilhar o estranho em nós. Força-nos a sentir. E nesse forçar, incomodamo-nos, dissolvemo-nos ao mínimo contágio com essa loucura, essa diferença do outro que fala conosco. Fala *comigo* a partir de outro plano: o corpo, um corpo de espasmos, de vertigens, de gestos por vezes bizarros e expressões reviradas. Força-nos a sentir.

Um “sinto que de venho mulher”, “que de venho deus” etc., que não é delirante nem alucinatório, mas que vai projetar a alucinação ou interiorizar o delírio. Delírio e alucinação segundos em relação à emoção verdadeiramente primária que, de início, só experimenta intensidades, devires, passagens. (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p.33)

O excesso é o que se sente na violência da sensação que age diretamente sobre o sistema nervoso. Que não remete a nenhum sujeito nem objeto, posto que é sensação impessoal. Não se saberá, no contágio, quem é histerizante e quem é histerizado, um “sinto que...” sem EU. É o que emerge quando se suspendem os esquemas cotidianos de um corpo demasiado organizado. Quanto mais organizado o corpo, maior a sensação de excesso perante a experiência desorganizada.

O corpo cotidiano em Cassavetes pára. O movimento orgânico de um corpo que recebe estímulos e devolve respostas, o corpo funcional diário das atividades cotidianas, pára. Entre estímulo e resposta, entre o sensorio e motor, uma pausa. Um corpo pára, enrijece, mas não pára ele todo: os grandes movimentos dos órgãos dão lugar a pequenos movimentos, sensações:

Em outras palavras, uma série de micromovimentos sobre uma placa nervosa imobilizada. A partir do momento em que uma parte do corpo teve de sacrificar o essencial da sua motricidade para tornar-se o suporte de órgãos de recepção, estes terão apenas principalmente tendências ao movimento, ou micromovimentos capazes, para um mesmo órgão ou de um órgão a outro, de entrar em séries intensivas. (DELEUZE, 1985, pp. 114-115).

Os órgãos, sabemos, tornaram-se metafísicas desde as alianças entre Deleuze e Artaud. Tornaram-se objetos parciais que um CsO ativa para desfazer organizações hegemônicas que impedem o processo de criação de modos de vida. Séries intensivas, o corpo cotidiano tornado sensação no torvelinho das forças que o desorganizam. O mesmo corpo, dois regimes: funcional e intensivo. Senso comum e paradoxo. Corpo orgânico e CsO.

Uma série de intensidades aparecem sobre o corpo orgânico paralisado, uma placa nervosa imobilizada: um corpo de sensações. Sobre uma placa nervosa imobilizada, o método hegemônico de filmar, uma série de intensidades: as experimentações cinematográficas de Cassavetes.

A câmera dará a ver o que nossos referenciais sensório-motores cotidianos, formais e organizados não apreendem. Cassavetes experimentará captar um corpo, apenas o corpo, na sua mais cotidiana ambiência, porém sob um olhar diferenciado: o das forças. Braço rígido, imobilizado, um ventre espasmódico, um rosto retorcido, um polegar duro, quedas – apenas o corpo, sua literalidade, pedaços de corpo que, ao mesmo tempo cotidianos, saltam para além de sua utilidade cotidiana, organizada.

Para além do espaço-tempo organizado, a câmera do diretor norte-americano não conta uma história precisa num lugar preciso, não testemunha uma narrativa linear e organizada. “Luz, câmera, ação” não é consigna adequada para as operações da lente, é talvez demasiado organizada, demasiado bom-senso, demasiado sensório-motor.

Não o corpo cotidiano sensório-motor, que Deleuze caracteriza como um “clichê”. Assim como o filósofo francês caracterizava o organismo como bom senso e senso comum, tal qual vimos na primeira parte, também ele definirá um certo tipo de senso comum, um clichê, apresentado pelos nossos esquemas sensório-motores:

As situações cotidianas e mesmo as situações-limite não se assinalam por algo raro ou extraordinário. É apenas uma ilha vulcânica de pescadores pobres. Apenas uma fábrica, uma escola... Nós passamos bem perto de tudo isso, até mesmo da morte, dos acidentes, em nossa vida corrente ou durante as férias. Vemos, sofremos, mais ou menos, uma poderosa organização da miséria e da opressão. E justamente não nos faltam esquemas sensório-motores para reconhecer tais coisas, suportá-las ou aprová-las, comportamo-nos como se deve, levando em conta nossa situação, nossas capacidades, nossos gostos. Temos esquemas para nos esquivarmos quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, nos fazer assimilar quando é belo demais. (DELEUZE, 2005, p.31)

O que nossa câmera propõe experimentar é um outro tipo de imagem, desorganizada, que apreende sensações pela via do corpo. É um limite, uma experimentação que pretende captar aquilo que acontece quando o nosso esquema sensório-motor habitual falha, se desorganiza diante dos acontecimentos, do movimento da vida. Mais uma vez Deleuze:

Mas, se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou quebram, então pode aparecer outro tipo de imagem: uma imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza. (Id. Ibid.)

O discurso, o riso, a tosse, o canto, o rosto, tornam-se objetos sonoros em conjunto. Sentidos em curto-circuito que provocam desorganização. Acentos, ruídos, risos, choros, burburinhos, onomatopeias, aliteraões, jogos de palavras, canções, gagueiras, balbucios, repetições, acavalamentos. Imagem óptico-sonora pura, as expressões do rosto e a polifonia.

Corpo em sua literalidade desponta na lente de John Cassavetes, porque ela não representa, não é passível de representação, mas sentida: as forças de desorganização que se dobram e dobram um corpo. Nada para representar, senão sentir: aquilo que não pode ser colocado em palavras, a desorganização. Permuta de sentidos e sensações, misturas, bagunça.

O método de Cassavetes deflagrando o corpo em sua literalidade: um braço duro, um ventre espasmódico, um olho agonizante, uma boca enrijecida. É no corpo literal que passa uma sensação entre dentro e fora do corpo. Por causa do exterior, se vê um interior: o intensivo, as expressões, as faces. O literal do corpo não será mais o esquema sensório-motor, os corpos estão paralisados e ali mesmo, nessa paralisia, que outros movimentos saltam aos nossos nervos. Há movimento e muito, de outra ordem, outro regime – intensivo. Movimentos de força, sensação, pelo embaralhamento dos órgãos e pela desorganização, a expressão daquilo que não pode ser dito: o desorganizar-se nos instantes mais cotidianos de uma vida.

Desorganizar-se, um excesso em nós. A influência. A histeria. As forças demasiado desorganizadas que não cessam na vida e nem tampouco a vida. A condição paradoxal da produção de vida é o desfazimento de formas. Paradoxos que contorcem um corpo, ele está sob influência. Mabel não suporta e cai. Nesse não suportar, deflagra a influência sob a qual todos estão, nela corporificada: ela, Mabel Longhetti, ela, a histeria, ela, as lentes de Cassavetes fazendo aparecer, estourar e contaminar um corpo sob influência.

Cenas que testemunham eventos cotidianos, formas e terrenos conhecidos, familiares. Cotidianos, porém não menos revestidos de uma força que se estranha, que se sente e que o cinema em questão faz aparecer. Cenas que dão visibilidade a um corpo, ao mesmo tempo em que desmancham o corpo cotidiano, corpo organismo. Nesse desmanchar, duas pontas simultâneas: partilha que emerge através da dissolução de contornos, um contágio que, partilhado, torna-se potência. A outra ponta é a da sensação de desorganização, própria ao desmanche de formas cotidianas, sensação de excesso, incômodo e o risco de impotência.

Forças desorganizadoras, caóticas, sensações auditivas, visuais, táteis, numa polifonia que dá a ver essas mesmas forças enquanto cria novas formas, através de um movimento próprio de um corpo sensível, sentido, que escapa às referências sensório-motoras cotidianas.

E nesse revelar-se, há partilha.

Um método que é o do processo contínuo e da polifonia: o filme se constrói, se registra e se expressa através de sua própria desorganização. E por isso desorganiza-nos. Filme que mistura as funções da técnica, direção e atuação em favor de uma experimentação cinematográfica coletiva e partilhada. Experimentações arriscadas no cinema que ganham consistência pela partilha desse risco comum: fazer um cinema diferente. CsO no cinema. Experimentações com a câmera, com os atores, um coletivo de amigos atores, operadores de câmera, roteiristas, revezando funções e amparando os riscos desse *modus operandi* desorganizante.

Polifonia é um adjetivo que utilizamos para qualificar o método de Cassavetes, mas não apenas isso. Além de testemunhar a mistura e a desorganização que o cinema de Cassavetes produz, queremos ressaltar um paradoxo presente no *modus operandi* do cineasta norte-americano, próprio à instância da qual temos falado, o CsO. Polifonia como paradoxo: desorganização de órgãos como condição de criação de uma nova organização; improdutividade de funções como condição à produtividade contínua de desejos, de experimentações, de modos de vida. CsO enquanto instância que afrouxa conexões para viabilizar outras, um corpo cotidiano não menos experimental.

Em Cassavetes, o método como avaliação e a avaliação com método: o que se avalia são as forças em jogo na cena, no ensaio. Elas indicam o modo de filmar, sobre um roteiro estabelecido, mas aberto à escritura em ato. A câmera sempre ligada, uma placa nervosa imobilizada pronta a captar as séries intensivas. E nelas há expressão. Avaliação de dentro do desorganizado da vida, não mais avaliação como tribunal transcendente, aquele que Deleuze denunciava sob o julgo do senso comum, do acordo de faculdades.

Avaliação imanente, avaliação no regime de crueldade de Artaud: com as cores da carne, do fluxo sanguíneo, em meio aos fluxos de amor que desorganizam, fluxos de álcool, de histeria, de sons e visões misturadas com ou sem bebida. Avaliação, o *COMO* de *Como Criar Para Si um Corpo sem Órgãos?* Pergunta ininterrupta que avalia e realiza o próximo passo, a indicação, o vetor, o contato que dará nova forma às forças que caducam organizações que já não produzem vida e potência. O método de Cassavetes é realizar uma avaliação coletiva do que se filma, enquanto se filma, para prosseguir filmando: captar a paralisia do corpo orgânico, do organizado e dar a ver a bagunça, o desorganizado, o afecto. Método da avaliação pelo tato, as lentes de Cassavetes dão a ver uma clínica.

AVALIAÇÃO “COMO”

Chegamos aqui, no mesmo lugar que é já outro. Terceiro movimento de um tentado tríplico - divisa a clínica, seu movimento, seu objeto, seu método, fusionados:

E, com efeito, o que interessa a Bacon não é exatamente o movimento, se bem que sua pintura torna o movimento muito intenso e violento. Mas, em última análise, trata-se de um movimento no próprio lugar, um espasmo, que dá testemunho de um outro problema característico de Bacon: *a ação de forças invisíveis sobre o corpo*. (DELEUZE, 2007, pp. 48-49)

Clínica entre Cassavetes e um pouco de Francis Bacon, não sem antes a alçada deleuziana a Kant e ao CsO de Deleuze e Guattari, um movimento no próprio lugar, lugar de ação de forças invisíveis no corpo. Movimentos num lugar em que se experimentam as mutações que o CsO provoca, dando a sentir ao mesmo tempo a possibilidade de criação e o estranhamento das forças que desorganizam. Mutações que geram questões. Questões que geram menos resposta do que um certo tipo de avaliação no desorganizado - *Como Criar para Si um CsO?* ou - *Como a Clínica Cria para Si um CsO?*

Chegamos onde não mais se pode furtar a essa convergência, onde convergem nas lentes de Cassavetes o CsO e a Clínica, uma estranha junção. Estranha porque qualquer junção que se faça ao CsO assim o é. Afinal, esse corpo é paradoxo: improdutivo, sem aderências. Ele afrouxa organizações, organismos, dissolve conexões justamente para que outras conexões se façam. Ele conjura finalidades, é processo, movimento fora do lugar e no lugar.

Entre uma conexão e outra vindoura, um excesso se sente: o desorganizado, o improdutivo, uma desconstrução de algo *em nós*. Chamamos Bacon e mais demoradamente em Cassavetes para falarmos com essa sensação e seus excessos, do paradoxo próprio desse corpo.

Queremos falar desse CsO na clínica, mas se nos escapa. Afinal, como dizer daquilo que não se representa, não remete a sujeito e nem tampouco a objeto, para além dos domínios da reconhecimento, do bom senso e do senso comum. A clínica, perguntamos, é representativa ou paradoxal? Aqui a clínica adquire um aspeto disforme: nem apenas representação, nem apenas paradoxo, mas produzida entre tais pólos.

O CsO é coetâneo ao desejo que, como vimos na segunda parte, também não remete a sujeito e objeto. Ele se relaciona com objetos parciais não totalizáveis, com órgãos, soltos, livres para múltiplos arranjos e sínteses passivas que não partem da consciência, do voluntarismo do pensamento. São, outrossim, forçados pela sensação a desarranjarem-se para

novas realidades, experimentações que o desejo põe em circulação. O único sujeito do CsO é o próprio desejo.

Nessa dificuldade de falar do CsO, encontramos sua própria matéria paradoxal que nos obriga a desorganizar, falar com um CsO: uma instância que não é sujeito fala *em mim*, para além do sujeito constituído. Algo deseja, algo produz corpo *em mim*, alhures, ali onde o afecto – aquilo que só pode senão ser sentido, não pensado – é entre sujeito e objeto, a nenhum dos dois se direcionando. Algo cria *em mim*. E, igualmente, para que produção desejante se faça, algo desorganiza, algo libera *meus* órgãos para novas conexões. Essa instância, onde nem sujeito e objeto são remetentes e destinatários, endereçadas estão à criação e o excesso, simultaneamente, entre esses pólos.

Entre os pólos acoplamos a clínica. A clínica que aqui articulamos é involuntarista? De que modo a clínica poderá acessar essa dimensão, essa instância que não remete a sujeito nem a objeto, justamente quando tem a sua frente, também, sujeitos e objetos? Sujeitos que criam CsO's e não o sabem. Sujeitos que padecem desse excesso que nomeamos condição de criação e que vêm à clínica:

Diz-se: que é isto – o CsO – mas já se está sobre ele – arrastando-se como um verme, tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante do deserto e nômade da estepe. É sobre ele que dormimos, velamos, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos. (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.10)

Talvez o que seja próprio da clínica em relação ao CsO que ela cria é o próprio paradoxo: a clínica não comporta dicotomias do tipo representação x CsO. Ela se produz entre sujeitos, pressupostos, desorganização e criação. Sujeitos que padecem porque diferem dos pressupostos que o fundamentam enquanto sujeito e porque criam CsO, vivem o excesso da mesma desorganização que aponta modos de vida. O CsO faz problema para os viventes e, também, para a clínica. O CsO faz problema enquanto instância que desorganiza apesar do sujeito, dissolvendo-o. CsO e desejo fazem problema na e para a clínica: presentificar uma nova organização, uma nova materialidade diante do disforme nas sensações.

E então, a especificidade da clínica será viabilizar na experiência a pergunta *Como Criar Para Si um CsO?* Avaliação na desorganização, avaliação junto às sensações, fazendo passar o sujeito fixo para o plano que o difere. Avaliar as desorganizações nas desorganizações e, nisso, o que advém como modo de vida.

Quando falamos do não-voluntarismo do desejo, da sensação que emerge sem sujeito e nem objeto, do paradoxo da desorganização que comporta excesso e criação, encontramos

articulação com François Zourabichvili, no artigo intitulado “Deleuze e o Possível (Sobre o Involuntarismo na Política)”. Este nos fala da filosofia a menos voluntarista possível em Deleuze.

Tal discussão interessa-nos no seguinte ponto: o excesso que nós identificamos à construção do CsO e desconstrução de um sujeito é trabalhado por Zourabichvili no âmbito dos modos de vida sentido como esgotamento. Ele dirá que o excesso, o esgotamento – da vida e suas possibilidades – apresentam uma positividade. Esgotamento e excesso indicariam uma mutação, uma transformação sensível que já ocorreu nos modos de sentir de um indivíduo, transformação presentificada na sensação de esgotamento e insuportabilidade, mas que ainda não se efetuou: algo não se suporta justamente porque há uma sensibilidade nova, que não suporta um modo de existência já defasado.

Aquilo que não se suporta mais indica a presença de uma nova possibilidade de vida que já se sente mas que ainda não se efetuou. E o que se torna possível diante do esgotamento é fazer da avaliação das sensações que indicam mutações sensíveis um modo de vida. Avaliar o que acontece, o que se modifica no insuportável, para daí derivar a concretização de uma transformação.

Na confluência dessas ideias, acoplamos um ato clínico. Este caracteriza-se pela avaliação, e o que se avalia são justamente as forças que se sentem como insuportáveis e que já indicam um modo de vida que difere, que pede efetuação. A avaliação se procederá por uma possibilidade de abertura ao plano do desorganizado, naquilo que não se suporta. Nessa abertura, dar a ver a mutação sensível que comparece como excesso e como novidade. Excesso que se sente porque já não mais se suporta o que antes era suportável.

Uma avaliação que é já um ato clínico, perguntar-se “COMO”. Menos “COMO criar para Si um CsO” do que como acessar esta dimensão desorganizada que já habita para além dos sujeitos. Em outras palavras, como acessar esse CsO que já se faz, que já deseja e desorganiza, enfim, como aceder a essa desorganização involuntarista e, a partir dela, avaliar o que advém como nova organização.

Parece-nos que, não podendo libertar-se dessas correntes que o atormentavam, ele acabou tomando com força o partido delas, entusiasmando-se ao figurá-las na sua vitória real, no seu triunfo. (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p.31)

Avaliação clínica seja, aí, tomar com força o partido das correntes de sensação, de desorganização, que correm. Fluxos, *Love Streams*, desejo, CsO que se fazem apesar do sujeito. Tomar o partido das correntes é interpelar o “COMO”. Avaliação como as lentes de Cassavetes, que dão a ver, que fazem sentir e se tornam expressão – um filme desorganizado.

E nesse tipo de avaliação, o corpo emerge como lugar por excelência das forças. Não será por imprudência ou leviandade que a crítica ao senso comum, à representação, àquilo que é demasiado organizado, se faz. A crítica aos pressupostos do pensamento e aos pressupostos do desejo, o que produzem no âmbito da clínica? Ousamos dizer que produz a sensação nos corpos. Ou, o corpo como a própria avaliação. O que se está sentindo na carne, nos órgãos, a indicar o que advém. Assim como o exercício de Cassavetes com seus atores: romper a representação forçando os corpos a secretarem uma história, na desorganização do corpo fazendo emergir um novo contorno.

Em última instância, a sensação – dos atores, dos personagens, dos espectadores – constitui o critério de apreensão de uma tomada e é o que justifica a existência do filme. (JOUSSE, 1992, pp.64-65)

Igualmente, diremos que a sensação constituirá o critério de apreensão da clínica, sendo esta apreensão o próprio ato de avaliar. Fazer sentir, dar a ver excessos de sensações no desfazimento de organizações e formas que já não se suportam. A organização, vimos, faz corpos, com órgãos e sem órgãos, sofrerem. A crítica aos pressupostos que organizam corpos se faz justamente quando deflagram uma insuficiência: há algo da ordem da sensação que nos desorganiza, que ultrapassa o organismo e produz um desacordo de nossas faculdades, em detrimento das finalidades e funções. Um limite se quebra, ou antes, se esgarça, vivido como insuportável. Assim como esgarçam as lentes de Cassavetes: nosso corpo cotidiano, pressuposto, útil, sensorio-motor, se esgarça diante do que sente, diante do novo, diante da desorganização que um CsO faz. Isso deflagra nosso corpo cotidiano insuficiente ao desejo. Nosso corpo cotidiano se desmancha pelo desejo que passa por nós e que não parte do sujeito em nós.

Estivemos em favor da noção de CsO. Mas o que acontece quando esse corpo é acolhido na sua radicalidade improdutiva? A construção prudente desse corpo deverá passar pelo risco já acoplado à experimentação, sem entretanto aceder à improdutividade enquanto uma finalidade.

A representação e seus pressupostos conferem ao corpo uma organização tornada hegemônica, cuja finalidade é equivaler o corpo ao organismo. Mas a crítica à representação e a problemática do CsO não se traduzem pela afirmação de um corpo vazio, em que a experimentação com a permuta de fluxos entre órgãos torne-se um improdutivo tomado como finalidade.

O CsO é já uma experiência limite, colocada em movimento apesar e para além de uma intencionalidade. E assim a construção de um CsO move-se com risco e algo de excessivo: histeria, polifonias, o demasiado desorganizado.

Mas por que este desfile lúgubre de corpos costuras, vitrificados, catatonizados, aspirados, posto que o CsO é também pleno de alegria, de êxtase, de dança? Então, por que estes exemplos? Por que é necessário passar por eles? Corpos esvaziados em lugar de plenos. Que aconteceu? Você agiu com a prudência necessária? Não digo sabedoria, mas prudência como dose, como regra imanente à experimentação: injeções de prudência. (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.11)

Nessa tensão própria ao corpo, entendemos que não é suficiente abolir a representação em favor de um plano demasiado desorganizado. O demasiado rígido do senso comum, do sujeito unificado, equivalerá aí ao demasiado desorganizado do improdutivo CsO: o risco. O risco do improdutivo do CsO é não produzir nada. Entre os órgãos soltos e uma nova conexão, nesse entretempos, o risco do improdutivo como finalidade, órgãos soltos a esmo que não *tateiam como um cego* mas que esvaziam-se.

Por isso uma clínica que se produz no tensionamento entre organismos, formas e CsO e forças, uma clínica que entre esses pólos opera um tato. Tateio entre pólos, tatear um CsO, um CsO que tateia. Aqui uma clínica de tato na experiência concreta de sensações e afectos. Tatear como procedimento avaliativo, tatear o que não se apreende pela consciência de um senso comum, tatear a junção excesso x criação x desorganização para ali fazer advir produção de modos de vida. Novos contornos a se desvelarem na própria ausência de contornos, novos contornos inclusive sob o risco de se tornarem novas organizações, rígidas.

O tato é então uma operação clínica na avaliação que, ao mesmo tempo, articula-se ao CsO da clínica, construindo-o para aceder ao plano de contágio do desorganizado, abertura às sensações, materializando-as no corpo, ao mesmo tempo em que visa um cuidado nessa abertura ao plano do desorganizado, acompanhando um movimento que é de avaliação-tato: uma prudência, uma consistência no excesso da desorganização.

A construção de um CsO, ressaltam Deleuze & Guattari numa operação de prudência, opõe-se ao organismo mais que aos órgãos. Porque opor-se aos órgãos é minar possibilidades de rearranjá-los. Esse mesmo CsO que impede organização para permutar relações entre órgãos, objetos, é também o risco de que nenhum rearranjo aconteça. E eis que se sofre dessa desorganização assim como se sofre da organização.

Percebemos pouco a pouco que o CsO não é de modo algum o contrário dos órgãos. Seus inimigos não são os órgãos. O inimigo é o organismo. O CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo. É verdade que Artaud desenvolve

sua luta contra os órgãos, mas, ao mesmo tempo, contra o organismo que ele tem. (Id. Ibid., p.21).

Na confluência do movimento prudente que não quer matar órgãos, mas abolir organizações, torna-se inevitável que a pergunta avaliativa se faça: por que se colocar em favor dessa instância de excesso, de desorganização? Por que erigir uma crítica ao sujeito, ao pensamento representativo? O que se ganha quando o desorganizado do CsO e seu improdutivo são tomados como positividade? O absurdo de tais perguntas não se procede pela busca de uma nova finalidade, uma organização outrora criticada no pensamento representativo?

E eis que erigimos uma resposta igualmente absurda. Sim e não. O fim do organismo é morte e o CsO ao limite, é morte. Seu limite total é a ausência do desejo, esse mesmo desejo que se quer preservar a todo custo, que se quer preservar a ponto de torcer e embaralhar regimes de funcionamento de órgãos, de sensações estranhas e limítrofes. É arriscado, é tensionado, é desconstrução. Por que não parar no reconhecimento do corpo cotidiano?

Insuficiente corpo cotidiano que sofre daquilo que nele deseja, daquilo que nele desorganiza, mas que nesse sofrer tem as condições da criação. Paradoxal CsO. Dissemos que algo deseja “em mim. Isso funciona em toda parte: às vezes sem parar, outras vezes descontinuamente. Isso respira, isso aquece, isso come. Isso caga, isso fode”. (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p.11).

Quando vão embora o sujeito e o objeto, duas coisas acontecem: um desejo o menos voluntarista possível e um desejo que não se procede pela falta. Nem desejo em dependência com sujeito, nem objeto dependendo da falta. O desejo desvela-se processual:

Acontece que existe uma alegria imanente ao desejo, como se ele se preenchesse de si mesmo e de suas contemplações, fato que não implica falta alguma, impossibilidade alguma, que não se equipara e nem se mede pelo prazer, posto que é a alegria que distribuirá as intensidades de prazer e impedirá que sejam penetradas de angústia, vergonha, de culpa. (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.16)

Isso respira, o CsO respira no verbo desejar. Não desejo de desorganização nem tampouco desejo de organização, mas nessa tensão que é paradoxalmente sofrimento e criação, insuportável, emerge uma suavidade alegre que tateia o movimento de desejar.

E eis que uma clínica para além da dicotomia representação x CsO emerge: clínica não voluntarista, sem valores pressupostos, com seu corpo vulnerável, tateante. Clínica que varia, acompanha variações nas avarias que sofre em seu tensionamento entre sujeito e involuntarismo. Clínica que opera um tato, tateio do organismo que se vai, das forças que vêm, do corpo que permanece e o desejo que no corpo é processo.

Se temos indicado um pensamento que procede pela violência e choque da sensação, a clínica não tem lugar a salvo dessa torção. Prescrições não fazem sentido nem tampouco acordos de senso comum. Mas e o sofrimento? E o sujeito enrijecido que ali comparece? Assim como prescrições não fazem sentido, o CsO não será receita nem tampouco remédio.

Afinal, o CsO simplesmente está.

É sobre ele que dormimos, velamos, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos. (Id. Ibid, p.10)

Não há voluntarismo para um CsO. A clínica que aí emerge não pronuncia respostas, não prescreve normas, mas tateia e dura com seu corpo acompanhando corpos no torvelinho das forças. A clínica faz um CsO mas não é o CsO, pois não pode prescindir de diretrizes que não são tampouco finalidades em si mesmas. Clínica que tateia a prudência em assegurar a continuidade na desorganização do corpo para desejar, experimentar e, há que dizer enfim, viver a alegria do verbo desejar. Ela não pode prescindir de tato, de novos contornos, assim como não pode deixar de acolher sujeitos demasiado sujeitos. Suportar o risco dos órgãos demasiado conectados numa só conexão e o risco dos órgãos soltos, afrouxados, sem organização. Nesse tensionamento, o que faz então a clínica entre senso comum e paradoxo?

Ela faz respirar o CsO, aproveitando um movimento próprio a este. Para acoplar a operação clínica ao CsO, lançaremos mão de um respiro onde o tato acontece: é quando o CsO cria para si um CsO. Deleuze e Guattari descrevem este procedimento como a terceira síntese do inconsciente, ou, máquina celibatária.

Uma pausa, entretempo, paragem do improdutivo para liberar um sujeito que se torna sujeito, mas que tampouco é uma identidade fixa. Um sujeito que não se produz como finalidade nem como pressuposto, mas um índice de passagem. Celibato como prudência, respiro. Não castração nem tampouco falta, mas TAO.

TAOistas desejanter: para tornarem permanente o desejo e suas experimentações, evitam no ato sexual a ejaculação. Para que o desejo não seja interrompido, os taoistas não ejaculam e o desejo ali se intensifica, não pára. E ainda assim, não deixam de fazer sexo os taoistas.

Assim como a ausência da ejaculação viabiliza uma prática de desejo permanentemente ativado no sexo, a máquina celibatária sintetiza um sujeito que viabiliza uma prática de desejo, que usufrui da produção sem tornar-se um produto, um sujeito destacado do movimento contínuo de produção.

Formação de um sujeito transitório, tateante. Dissemos que é um respiro do CsO, ou uma desorganização do CsO: este deixa de impedir conexões para respirar a produção e deixá-la livre para formar novas produções, garantindo a permanência do processo. E, nesse respiro, vem à tona um sujeito que pode usufruir do que produz, um sujeito que é passagem e não se torna produto. Isto porque, tornado sujeito, o movimento pára, pára o desejo. O CsO cria para si uma organização que é passagem, uma organização pela qual um sujeito de passagem pode dizer: *Então era isso!* Ao invés de dizer *Então era eu!*

Então era isso! Sinto que algo se desorganiza em mim, sinto que algo deseja em mim, apesar de mim. Sinto, sensação que não remete a sujeito nem a objeto. Mesmo que se diga EU SINTO, este EU não é o sujeito. Impessoal que deseja. Sensação, aquilo que só pode senão ser sentido; sensação que, para atingir o corpo, desfaz o organismo.

Eu sinto como um corpo do taoista: não se ejacula e nem por isso deixa-se de fazer sexo, assim como abolir um sujeito fixo não nos impede de dizer *eu sinto*. Sente-se algo. Poder acessar a experiência daquilo que se sente, mesmo que na desorganização, é já criar uma nova organização. Um sujeito transitório aparece. Impedir a ejaculação, impedir um sujeito fixo, e ainda assim, viver o desejo, viver a experiência e poder se expressar nela. Uma operação clínica tal qual a das lentes de Cassavetes e sua direção de atores: “Não se trata mais de arrancar pela força uma emoção profunda, mas, ao contrário, de deixar vir a si a palavra” (JOUSSE, 1992, p.31)

Aceder ao desorganizado será menos a busca de uma nova organização do que uma abertura ao deixar falar, expressar o desorganizado em nós. Daí a importância de avaliar o desorganizado, um avaliar que deflagra na desorganização um sujeito temporário usufruindo sua condição temporária. Como uma prática taoista, não ejacula, mas faz sexo; não é sujeito, mas pode vivenciar na expressão sua experiência desorganizada, tão mais impessoal. Perguntar-se “COMO”, que práticas, e que tato fazem falar um CsO inexprimível em *mim*?

Práticas. E aqui nossa visada clínica: um conjunto de práticas que operam um *como* criar para si um CsO. Conjunto de práticas de Cassavetes. Conjunto de práticas taoistas de intensificação do desejo. Conjunto de práticas que se tateiam naquilo que acontece aos indivíduos, apesar deles. Conjunto que avalia: como tatear, como dar uma nova forma, como organizar de um jeito novo aquilo que em mim, apesar de mim, se desorganiza e não pára de se desorganizar?

Tatear, como as lentes de Cassavetes: aproximar-se de tal modo que desorganiza, transita sensações, ao mesmo tempo em que se conectam corpos. Tateiam-se órgãos desconectados já fazendo conexão. Conectar-se com a desorganização.

Avaliação como método e método como modo de vida. Criar condições para acesso ao plano desorganizado para, nele, de dentro da experiência, do corpo, das sensações, encontrar uma provisória organização. Processo ininterrupto.

Na primeira parte trouxemos a caracterização do pensamento representativo. Pensamento que se procede pelo acordo e a organização, um domínio das formas que faz emergir sujeito e entendimento. Mas logo depois, vimos esse pensamento violentado pelo choque e pela tensão das sínteses nada voluntaristas, nada conformes, do CsO. As categorias da vida aqui se impõem diante do que se quer organizado, igualmente impõem-se as sensações soltas de um sujeito e de um objeto, sensações puras que fazem questão para o pensamento, dando a ver um corpo sem organismo, sem formas. Corpo que, no encontro com aquilo que só pode ser sentido, deflagra a inapreensão das forças pelos esquemas demasiado organizados do entendimento.

Pensamento-choque-tensão, esse que faz diferenças em nós, que nos cinde e não faz resposta, não faz sínteses organizadas. Não faz resposta, justamente porque se move num desacordo involuntarista, desprovido de organização enquanto finalidade. Perguntamo-nos como a clínica se articula com esses dois pólos atravessando ela mesma e os existentes que a povoam?

Clínica que está sempre por se fazer, ela não tem o “privilégio” de furtar-se ao choque dos encontros. Como ela se presentifica diante das sensações que desorganizam? Ela mantém a desorganização como possibilidade de diferir, de novo. Acolhe a violência dos encontros na desorganização, junto dela, avaliando: uma avaliação que não se faça pelo acordo, mas pelo tensionamento que cria, em presença da sensação, da tensão, do desfazimento das formas. Aproveita-se dele para impulsionar criação de modos de vida há um só tempo tensos (pois desfazimento é também violência, tensão de nós, um corpo que estranha um organismo, uma forma). É violento porque tensiona desacordos em nós: sensibilidade, entendimento, razão.

Clínica que não se furta ao “como”, pois este é o seu operador, plano de avaliação por questionamento de procedimentos não previamente estabelecidos. É nele que se vive e não se cessa de viver, desde que a instância do CsO é algo que faz problema permanentemente para as formas. E aqui, avaliar é não uma operação fora da vida, visando a uma deliberação de juízos e acordos. Avaliar como avaliação daquilo que não pára de se desorganizar em nós. O que se avalia são as condições de produção de novo num co-habitar a dimensão do que é força, informe.

Clínica presente no método de Cassavetes: acompanhar misturas, desorganizações e até mesmo incitá-las para produção de uma obra que nada revele senão o próprio jogo de

sensações presentes nos modos de vida, a própria vida. Método da câmera que não filma de fora, mas de dentro. Sente, co-move, partilha e deflagra que o corpo se dobra nas forças impensáveis segundo categorias muito organizadas. Avaliar, nesse sentido, não pode ser colocar-se de fora da experiência para ordená-la, mas re-ordenar junto com aquilo que se “re-desorganiza” o tempo todo, acompanhar misturas, movimento de forças que indicam o que está acontecendo.

AVALIAÇÕES DE CASSAVETES, AVALIAÇÕES CLÍNICAS

Postulamos - enfim *era isso!* Quatro características de convergência máxima dos elementos que temos discutido, para uma clínica que faz um CsO. Enumeramos:

Primeira:

Um método – o da avaliação, que encontramos no cinema de Cassavetes. A avaliação como um método que se confunde com a própria experiência de registrar e experimentar o plano da desorganização em filme, pela via do excesso, do contágio e da partilha.

Segunda:

Um método de avaliação caracterizado como processual, que não visa a uma finalidade, obra permanente aberta tal qual um rolo de filme nas câmeras do cineasta americano. Os filmes rodam ininterruptamente para captar todas as sensações que irrompem no inesperado, no improvisado, no encontro.

Terceira:

A avaliação coloca num mesmo plano de desorganização avaliador e avaliado, sujeito e objeto da clínica. Coetaneidade que mistura avaliador e avaliado, numa avaliação partilhada, participativa.

Quarta:

Emergência, na avaliação, de uma diretriz clínica: avaliar, no plano da desorganização, consiste em dar a sentir no desorganizado aquilo que advém como nova organização, afirmando na dissolvência das formas a criação de novas.

Quinta:

Uma avaliação clínica que se faz na forma de um “Como?”, operacionalizado pelo que chamamos de Tato.

A primeira e segunda características dizem respeito a um método como obra aberta, que há um só tempo fazem aparecer as sensações que povoam os corpos, sensações com as quais não se furta conectar. Método de fazer ver, fazer sentir entre sujeitos - demasiado sujeitos e corpos sem órgãos desfazendo sujeitos.

Em *O Anti-Édipo* (2010), Deleuze e Guattari definiam o inconsciente como produção. O desejo era introduzido neste mecanismo para conjurar formas: a produção de identidades fixas, entendidos como produtos destacados do processo de produção. Desejo como processo, *work in progress* de Cassavetes, *working machine* da produção desejante. Sem um ponto original que iniciaria os processos de produção da realidade, o desejo é ato infinitivo de produção. O CsO aqui “é produzido como um todo, mas no seu próprio lugar, no processo de produção, ao lado das partes que ele não unifica nem totaliza” (DELEUZE E GUATTARI, 2010, p.63).

O processo desejante e o CsO, então, nunca se totalizam. Chamamos Cassavetes para dar a ver esse método avaliativo aberto, “método adaptado à inteligência do momento” (JOUSSE, 1992, p.33): cenas longas, quase sem montagem e a câmera sempre pronta para registrar as sensações e os improvisos; roteiros reescritos conforme a duração e a direção dos ensaios; atores sendo forçados ao limite de seus corpos para romperem com a representação e fazerem movimentar sensações, para uma materialização do roteiro no corpo do ator em sua máxima expressão, em seus gestos; microfones abertos para captarem quaisquer aparições sonoras; câmera rodando ininterruptamente até esgotar a película, para captar a sensação do plano.

Cassavetes não visava dar uma aparência definitiva a seus filmes. Eles registram “momentos de trabalho”, um método que se torna o filme e o filme mostrando esse método. “Cassavetes gostava de mostrar momentos do seu trabalho, não se resignando a terminar a obra, como se temesse vê-la congelar e morrer” (Id. Ibid., p.38).

Um acoplamento clínico nas lentes de Cassavetes. Quando o filme aparece, não aparece como obra acabada, mas testemunha o método processual, é o próprio método dando a ver e sentir sensações. Convoca-nos a sentir, a tela se dissolve para partilhar conosco, forçosamente, as sensações pela via régia do corpo em contato. Clínica como processo, onde os corpos dão a ver e a sentir um plano desorganizado. A avaliação aqui não quer encontrar normas, formas fixas que enrijeceriam ainda mais o corpo desejoso de experimentação; mas

uma avaliação que, justamente por abrir-se às sensações, acompanha o que se passa, produz o que se passa em favor de um plano que só pode ser sentido.

O que se avalia são os modos de produzir e acessar o plano desorganizado inerente aos indivíduos; avaliação que equivale a um método que acontece na experiência, nessa mesma experiência afetiva, desorganizada que se quer acessar. Nesse sentido a clínica não se separa de seu objeto. O movimento clínico será acompanhar um mesmo movimento que vai da dissolução de formas fixas que devem, justamente, se dissolverem para que novas apareçam.

A avaliação é participativa. Como o plano do CsO é o do contágio, da influência, dissolve identidades do tipo sujeito x objeto, clínica e objeto da clínica. Num certo plano de desorganização, dissolvem-se formas para, na experiência, fazer sentir uma partilha de sensações.

A terceira característica que definimos para a clínica é uma avaliação que mistura avaliador e avaliado, uma partilhada avaliação. Aqui trazemos a oposição entre o uso transcendente kantiano e o uso transcendental deleuzo-guattariano do inconsciente e do desejo.

Pela subversão da organização do organismo suscitada pelo uso dos órgãos como objetos parciais, identificam-se produzir e produto. Lembramos aqui da fala entre Ghost e Jess no filme *Too Late Blues*:

"- Quem sou eu sem o meu corpo? Me diga. Não sabia que eu sou a garota que não pensa? De que serve falar se ninguém escuta? De que serve gostar de alguém se a pessoa não vai voltar? Se eu deixasse você ir embora hoje, eu nunca mais o veria, e você sabe disso.

- Você acha que tudo vai explodir, tudo de dentro vai sair e tudo vai ficar ao contrário.

Quando tudo de dentro sai e tudo fica ao contrário, há uma dissolução de formas que gera partilha de sensações. Acessar o plano do CsO é misturar avaliador e avaliado num só processo infinitivo de avaliar. Não uma avaliação que se origine de uma instância de fora dos elementos contidos na vida, matéria de avaliação do que é bom ou mau.

Nesse contágio, ocorre uma inseparabilidade entre o método da clínica e seus objetos: ela é um CsO. Ela faz um contágio através de um contato, um contágio e, nele uma operação de tateio, um tateio vibrátil que maneja desorganizações em favor de uma nova forma, um novo modo de vida. No âmbito dessa inseparabilidade, somos forçados a um gesto: sentir para partilhar:

O gesto é uma forma de entrar – para o pintor, no quadro; para o cineasta, no filme -, de penetrar a qualquer preço na obra, de fazer corpo com o espaço que se quer explorar. De certo modo, a obra conta menos que o movimento da obra (Id. Ibid. p.61).

Para o pintor, no quadro; para o cineasta, no filme e, para clínica, no contato. Com tato: o tateio avalia pela sensação o que está acontecendo, uma avaliação cujos valores nunca estão previamente dados, mas acontecem a partir do encontro das sensações, na experiência concreta de desorganização. Não há uma finalidade pressuposta, mas tão somente uma diretriz que emerge no tateio de sensações inicialmente disformes, partilhadas.

A ausência de finalidades não equivale de modo algum a um pouso definitivo no plano das desorganizações, mas é a condição de possibilidade para que ocorra a emergência desse plano de sensações através do qual se produzam diferentes sentidos para os modos de vida, diferentes modos de vida. A clínica se diferenciara aqui do seu objeto, sem dele se destacar: no desorganizado, na ausência de valores pressupostos.

Trata-se da avaliação num modo imanente. Aqui, a avaliação procede por contágio e influência. Todos sentem, sem pressupostos valorativos e judicativos, mas tão somente uma avaliação que acompanha doses. O que se suporta? Que índices de novidade uma desorganização nos faz presentificar? O que se avalia é o que se sente.

É a imanência – a imanência absoluta não está em alguma coisa, dentro de alguma coisa, ela não depende de um objeto nem pertence a um sujeito mas é o ser do sensível que sente. Diferentes instâncias, diferentes faculdades, que ao invés de acordarem uma síntese, um juízo, um valor, conectam-se por suas diferenças, conectam-se na desorganização, no desacordo tensionado que as sensações trazem à tona. Na experiência e a partir da experiência sente-se o que acontece.

O CsO que se cria faz um uso não transcendente do desejo: nunca se relacionar à falta; qualquer sensação desagradável, excessiva, nunca remete à falta mas à própria condição desorganizada do ato de desejar. Nem tampouco o desejo e a diversidade de instâncias em nós remeterá a um Eu, a uma identidade fixa, posto que tal movimento recairia também na falta. O uso transcendente do que em nós difere seria remeter um sujeito que deseja a algo que lhe falte, objeto de desejo faltoso; sujeito condição de possibilidade ao conhecimento x objeto possível do conhecimento. Deleuze & Guattari dizem desse desejo:

O campo de imanência não é interior ao eu, mas também não vem de um eu exterior ou de um não-eu. Ele é antes como o Fora absoluto que não conhece mais Eu, porque o interior e o exterior fazem igualmente parte da imanência na qual eles se fundira. O “joi”, o unir-se no amor cortês, a troca dos corações (...): tudo é permitido desde que não seja exterior ao desejo nem transcendente a seu plano, mas que não seja também interior às pessoas. (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.18)

Ao invés do uso transcendente, um uso imanente: sujeito provisório que se alegra no ato de desejar, onde não é o objeto que se deseja, mas o próprio processo desejante. Sujeito que resta como passagem, que não faz UM nem TODO, e desfruta das passagens:

É meia-noite. A chuva bate nas janelas. Não era meia-noite. Não chovia. Sou Apsis, sou um Egípcio, um Índio pele vermelha, um negro, um Chinês, um Japonês, um estrangeiro, um desconhecido, sou a ave do mar que sobrevoa a terra firme, sou a árvore de Tolstoi com as suas raízes. Sou o marido e a mulher, amo a minha mulher, amo o meu marido..."(NIJINSKI, apud DELEUZE & GUATTARI, 2010, p.107)

Sem a mediação de um sujeito do conhecimento, de uma consciência, parte-se de uma instância sem sujeito, sensação, corpos que sentem as forças e compartilham delas. Não mais o juízo de Deus que media sensações por organização, valoração e finalidade, mas um regime de crueldade artaudiano, onde o corpo lida com suas sensações, se contorce nelas, se modifica. A avaliação torna-se modo de vida e o que se avalia é aquilo que não se suporta, dando a ver uma nova organização. Mutações da sensação indicando um diferente regime sensível. Já não se suporta o que se suportava antes.

(...) a própria possibilidade de vida como avaliação, maneira singular de avaliar ou de separar o bom e o mau, distribuição dos afetos. (...) a invenção de novas possibilidades de vida supõe, portanto, uma nova maneira de ser afetado. (...) uma nova distribuição entre o bom e o mau, o deleitável e o insuportável. (ZOURABICHVILI, 2010, p.338).

O princípio unificador imanente refere-se, não na substância ou essência acordante, senso-comum, mas ao próprio movimento e processo de desacordo e fragmentação num CsO. A avaliação opera na sensação, como nova organização temporária, passageira, que desfruta de um novo modo de vida inaugurando já uma nova maneira de existir. A avaliação faz partilha entre avaliador e avaliado, não se unificando como instância de acordo, de homogeneização de diferenças, mas de garantia delas, na sensação de excesso da desorganização e na fruição da criação simultâneos.

A avaliação que se faz acontece de dentro da experiência e nunca fora dela. Dimensão contagiante e histerizante da clínica: o histerizado e o histerizante confundem-se. "O que conta é o movimento da obra, mais que a própria obra. E o movimento é justamente fazer entrar, penetrar a qualquer preço na obra" (JOUSSE, 1992, p.61).

A quarta característica, por sua vez, revela a diretriz da clínica: avaliar, no plano das desorganizações, o que advém como organização. O tatear na tensão entre dois movimentos: organismo e senso comum x CsO e paradoxo. Clínica que não comporta dicotomias, mas que

se faz na tensão das desorganizações conectadas a novas possibilidades de conexão. Nem o polo rígido das formas nem a desconexão total das forças sensíveis:

Se afirmarmos a mera oposição entre esses dois pólos, entre esses “dois tipos de planos”, corremos o risco, segundo os autores, de permanecermos numa “hipótese ainda abstrata”. Por que/ Porque, efetivamente, “não paramos de passar de um ao outro, por graus insensíveis e sem sabê-lo, ou sabendo só depois”; “não paramos de reconstituir um no outro, ou de extrair um do outro (ORLANDI, 2007, p.18)

Orlandi faz um importante apontamento com relação aos pólos que aqui chamamos organismo e CsO, representação e imanência, mas que o autor também define como plano de organização e plano de imanência. Diz que tal polarização significa a permeabilidade entre os dois pólos, ou, em outras palavras, a tensão entre tais pólos assegura que nem a organização atinja o limite máximo da forma rígida – um corpo organismo, uma subjetividade hegemônica, nem tampouco que a desorganização atinja o limite máximo da improdutividade – um corpo vazio, abismal, mortífero. Por isso insistimos na tensão entre eles.

A coisa é grave, porque os corpos sem órgãos ocorrem em mim, mesmo que eu deles não cuide, mesmo que eu não cuide dessas imantações. A coisa é grave porque, como pressuposto do funcionamento desejoso, o corpo sem órgãos potencializa uma conectividade desejosa por assim dizer cega, isto é, que não se guia por uma causa final, por uma finalidade, seja boa ou ruim. E seria ótimo se essa conectividade só operasse em mim em função da minha vida. (Id Ibid., p.20)

O respiro do CsO, como temos mencionado, é o momento no qual a emergência de um sujeito transitório se faz possível, onde a permeabilidade entre forma e força torna o plano indiferenciado ou improdutivo do CsO algo de determinado ou determinável. Como diz Orlandi, são *imantações* passageiras, mas passageiras o suficiente para determinar a qualidade desse corpo, que ondas passam por ele, quais doses o tornam mais ou menos arriscado.

São dois movimentos de criação de um CsO que, ao mesmo tempo criam e ativam um corpo, enquanto asseguram se a experiência está em processo ou se ela caminha para uma derrocada: “o processo deve tender para sua efetuação, não para alguma horrível intensificação, para algum horrível extremo no qual corpo e alma chegam a perecer” (LAWRENCE apud DELEUZE & GUATTARI, 2010, p.17). Esses dois movimentos, simultâneos, indicam a passagem de ondas, forças, sensações, de tal ou qual tipo. Caracterizam um tipo de CsO: masoquista, taoísta, amor cortês, drogado, esquizofrênico. A passagem de ondas qualifica um CsO – sua determinação -, ao mesmo tempo em que faz sentir essas ondas, se elas mantém ativo o corpo, se interrompe sua experimentação.

As ondas que determinam e passam pelo CsO são sentidas, emitem sinais indicadores da experimentação em circulação. Uma avaliação se faz, sintetizando uma forma na qual o turbilhão do desorganizado difere de si e possibilita um sujeito provisório manifestando a potência participativa no corpo feito apesar de si. O CsO desde sempre está em movimento. O que se cria são as condições prudentes de acesso a essa dimensão involuntária.

Se o CsO já se encontra em movimento, apesar de nós, modulamos a pergunta que abre o sexto platô para *Como tirar proveito da criação que nos desconstrói?* Avaliação como tateio do que se sente, do que se passa. Que ondas de sensação passam por tais corpos no intuito de ativar neles um desejo de tais ou quais ondas? Em que quantidades se suportam as sensações para que não se destruam as possibilidades de experimentação? Os órgãos estão preservados para novas conexões? Perguntas avaliativas num conjunto de práticas que se efetuam simultaneamente.

Até mesmo o organismo, o mesmo organismo formal, cotidiano, ele tem seu CsO:

(...) a cada instante, a cada segundo, uma célula torna-se cancerosa, louca, prolifera e perde sua figura, apodera-se de tudo; é necessário que o organismo a reconduza à sua regra ou a reestratifique, não somente para sobreviver, mas também para que seja possível uma fuga para fora do organismo, uma fabricação do “outro” CsO (...) (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.26).

O CsO do organismo preserva um corpo organizado, funcional, para que outros corpos sem órgãos se efetuem. Na organização está presente um vetor de desorganização que possibilita outras organizações, assim como na desorganização estão presentes cotas de organização que a asseguram: as experimentações fazem células cancerosas e, no seio delas, o organismo faz um CsO; ele persevera como organismo para se manter funcionando e propiciar sua desconstrução, licenciar os órgãos a novas combinações. Isso não pára de acontecer.

É arriscado soltar os órgãos. A sensação tensiona. Cuidado:

Muitos são derrotados nessa batalha. Será tão triste e perigoso não mais suportar 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, a cabeça e as pernas? Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre, Coisa simples (...). (Id Ibid., p.11)

No risco, tatear é verbo clínico. A sensação como avaliação: que ondas passam pelo CsO criado? Em que quantidade é agradável mais que insuportável? Ondas geladas do corpo drogado, ondas doloríferas do corpo masoquista, ondas que anulam reflexos ejaculatórios do corpo taoista. Esconjuram-se faltas e finalidades, desejo como pura alegria de desejar.

**CONCLUSÃO PARA ALGO QUE NÃO SE CONCLUI: A UM CORPO SEM
ÓRGÃOS NÃO SE CHEGA.**

Entre o cafezal e o sonho
 o garoto pinta uma estrela dourada
 na parede da capela,
 e nada mais resiste à mão pintora.
 A mão cresce e pinta
 o que não é para ser pintado mas sofrido.
 A mão está sempre compondo
 modul-murmurando
 o que escapou à fadiga da Criação
 e revê ensaios de formas
 e corrige o oblíquo pelo aéreo
 e semeia margaridinhas de bem-querer no baú dos vencidos
 A mão cresce mais e faz
 do mundo-como-se-repete o mundo que telequeremos.
 A mão sabe a cor da cor
 e com ela veste o nu e o invisível.
 Tudo tem explicação porque tudo tem (nova) cor.
 Tudo existe porque foi pintado à feição de laranja mágica
 não para aplacar a sede dos companheiros,
 principalmente para aguçar-la
 até o limite do sentimento da terra domicílio do homem.
 Entre o sonho e o cafezal
 entre guerra e paz
 entre mártires, ofendidos,
 músicos, jangadas, pandorgas,
 entre os roceiros mecanizados de Israel,
 a memória de Giotto e o aroma primeiro do Brasil
 entre o amor e o ofício
 eis que a mão decide:
 Todos os meninos, ainda os mais desgraçados,
 sejam vertiginosamente felizes
 como feliz é o retrato
 múltiplo verde-róseo em duas gerações
 da criança que balança como flor no cosmo
 e torna humilde, serviçal e doméstica a mão excedente
 em seu poder de encantação.
 Agora há uma verdade sem angústia
 mesmo no estar-angustiado.
 O que era dor é flor, conhecimento
 plástico do mundo.
 E por assim haver disposto o essencial,
 deixando o resto aos doutores de Bizâncio,
 bruscamente se cala
 e voa para nunca-mais
 a mão infinita
 a mão-de-olhos-azuis de Candido Portinari.

- Carlos Drummond de Andrade: A mão.

Conclusão para uma ideia, um conceito, um conjunto de práticas. Tantas vezes repetida a palavra: CsO. Repetidas vezes, tateamos sensações ensejando experimentações. Três vezes, experimentada relação do tríptico: entre clínica, filosofia, pesquisa. Experimentação, conceitos, escritas. Intuição, teoria, dissertação. Organização, desorganização, recombinação. Simultâneos, não se separam, ou antes, um dentro do outro.

Um oceano, nele ondeiam vagas de infinitas qualidades: ali marolas, aqui tormentas, lá ressacas, alhures calmarias, dentro furacões, fora o desafio de evitar um naufrágio – mesmo quando uma grande vaga já se divisa. Grande vaga a que chamamos por nomes ainda demasiado abrangentes: vida, desejo, experimentação, forças.

Que desafio escrever os paradoxos no tato com as sensações. Encontrar uma forma para objetos disformes: conceitos paradoxais, matéria clínica, uma paisagem oceânica. Uma simples asserção: *há algo na vida que nos desorganiza apesar de nós* lança-nos um grande desafio experimental e experimentado dos encontros clínicos aos encontros dissertativos. Uma tensão que não se resolve, e, justamente por não se resolver, gera movimento. Movimento de tato, contato, contágio com forças não qualificadas ganhando passagens e determinações provisórias, tão mais necessárias.

Repetidas vezes dissemos: CsO. Fazer exprimir um, para que se torne visível o corpo que lá já estava, escondido, motor imóvel que pulula entre corpos organismos. A clínica, ela tem também seu corpo que se tece no tensionamento entre formas e forças.

Doses de corpos, orgânicos e não orgânicos. Doses de pensamento, unificado e fragmentado. Doses que não param de circular. Como concluímos isso que não pára? Tateando um pouco mais e deixando o tato respirar, paragem provisória, respiro do CsO. Reunimos as quatro características da clínica no tato: a avaliação clínica que se faz na forma de um “Como?”, operacionalizado pelo que chamamos de tato. Entre mãos e olhos.

Entre mãos e olhos. A mão do pintor, a lente do cineasta.

As mãos tateiam aquilo que a visão das formas não consegue sentir. Os olhos veem a tela: fluxos de amor, álcool, partidas, partilhas, passagens, idade, tristezas, loucuras, alegrias inauditas, inaudíveis.

Abre cena:

Myrtle Gordon, uma atriz do teatro. Seu corpo cai. Como tantos outros corpos em Cassavetes, mais um corpo queda-se ante a dificuldade de passar. A idade avança e ela está prestes a encenar uma peça cujo tema é o envelhecimento. Seu corpo deflagrará a insuportável

passagem daquilo que não se sabe bem o que é: quedas, choros, rosto retorcido, espasmos do braço, cabeça aos trancos na parede, atropelo.

Ela diz:

Eles querem ser amados.

Eles têm de ser amados.

O mundo todo.

Todos querem ser amados.

Quando eu tinha 17, podia fazer tudo.

Era tão fácil. Minhas emoções estavam tão perto da superfície.

Estou achando... cada vez mais difícil manter contato.

Fecha cena.

Os olhos no terapeuta veem se sentar pacientes na cadeira à sua frente. Os olhos ouvem uma polifonia de sujeitos e corpos sem órgãos:

Estou cansada de mim, sou uma chata e estou ficando velha.

Quando jovem fui uma idiota, hoje já não há mais tempo para fazer diferente.

Meu filho tem 40 anos e depende de mim.

Saiu para cheirar cocaína com meus tênis, engraçado, temos o mesmo número.

Meu trabalho acabou: a cooperativa foi privatizada e o sindicato, subornado.

Estou decepcionado, me aposentando e tenho medo do tempo sem trabalho.

Bebo, não consigo transar com minha esposa.

Minhas filhas não são minhas amigas, meu marido é velho chato e eu não sei do que eu gosto.

Não tenho novidades para contar hoje.

Os olhos veem queixas, quedas, demandas. As demandas, os fluxos. Eles aparecem numa velocidade enorme, vertiginosa, os sons, os sentidos, as emoções. No esgotamento da organização, as possibilidades parecem cair e as demandas, sem réplica.

Os olhos não podem ver, eles não dão conta. Passa muito rápido. Dos olhos à consciência que organiza, ouvimos demandas intensas, sem aparente réplica. Mas, de repente,

os olhos tateiam, as mãos olham, tremem. A consciência queda-se imóvel. Imobilizada, pergunta-se “*como*”? Tato, a quinta característica de nossa inconclusiva clínica, faz as vezes da réplica. A demanda torna-se contágio e o contato, o tato, experimentam no indefinido das sensações a transformação dos corpos.

Como o poema de Drummond acima citado, a mão cresce e pinta. Insubordinada aos olhos, ela trabalha aquilo que eles não captam, mas aquilo que tateiam.

Para qualificar a relação entre o olho e a mão, e os valores pelos quais passa essa relação, não basta dizer que o olho julga e as mãos operam. A relação entre a mão e o olho é infinitamente mais rica e passa por tensões dinâmicas, inversões lógicas, trocas e vicariâncias orgânicas (DELEUZE, 2007, p.155)

As mãos, aparentemente imóveis, tremem, tateiam com micromovimentos. Não há réplicas para ver, mas tatear, com mãos insubordinadas aos olhos, aquilo que se embaralha. E nesse embaralhar, as sensações, as forças dão a ver os corpos em presença clínica. O tato dos olhos lança a mão ao trabalho da pintura.

O trabalho clínico, por sua vez, tateia, um instrumento avaliativo diante dos afectos que turvam a visão, as formas. Diante do que se desmancha, tateiam-se as forças que delinearão uma nova forma. Tato de forças que presentifica potências profundas, desconhecidas pelo organismo que, desorganizado, assusta-se. Entre formas e forças, um respiro: o tato é um procedimento experimental, um conjunto de práticas para fazer emergir um corpo maleável, respirado, novo.

O trabalho da clínica é o de acompanhar os movimentos afetivos da existência construindo cartas de intensidade, ou cartografias existenciais que registram menos os estados do que os fluxos, menos as formas do que as forças, menos as propriedades de si do que os devires para fora de si (PASSOS, E. & BENEVIDES, B. 2006, p.3)

Não há pressuposição técnica, valores pré-estabelecidos de réplica e intervenção, mas uma experimentação tateante que faz ela mesma um contorno para as polifonias que pululam. Os acordos da consciência, ao ouvirem demandas, licenciaram-se ao tato. Bloquearam-se frente àquilo que na vida é forte demais e que os esquemas organizados não suportam. Ao tatear os olhos se turvaram, as mãos vibraram e as potências de um corpo emergiram na desorganização, nas potências mais profundas que o organismo (esse corpo organizado que não equivale ao corpo) não pôde replicar. Irrompe então aquilo que a um só tempo pode fazer sofrer e fazer potencializar, o indiferenciado que, ao tornar-se visível, ganha contorno.

As demandas tornam-se então um processo. *Work in progress. Working machine.* Não visam finalidades, cai a réplica, mas não a potência no ato de demandar. As demandas

mudam, as sensações mudam, os regimes afetivos mudam. A mutação é testemunhada pelos próprios olhos que tateiam e pela mão que treme: uma inversão de regime de funcionamento dos órgãos. É possível tatear com olhos e vibrar as mãos. Um CsO se faz nessa possibilidade e, com ela, uma nova percepção das demandas clínicas.

O encontro clínico alça um plano de partilha: torna-se contato e este, contágio. O contrato terapêutico torna-se com tato. O contrato é alvo das demandas do Juízo de Deus no corpo, quando o organismo demanda sua hegemonia ou, quando se pede que de um CsO seja curado de vez, e a desorganização, enterrada. Afinal, desorganizar-se é excessivamente doloroso às vezes. Mas como dar a sentir que é nessa mesma sensação de excesso que o corpo se refaz? Fazendo expressar, vir à superfície aquilo que desorganiza:

Quando o corpo visível enfrenta, como um lutador, as potências do invisível, ele apenas lhes dá sua visibilidade. É nessa visibilidade que o corpo luta ativamente, afirma uma possibilidade de triunfar que não possuía enquanto essas forças permaneciam invisíveis no interior de um espetáculo que nos privava de nossas forças e nos desviava (Id., p.67)

Clínica que maneja paradoxos e movimentos no lugar, trípticos de organização, desorganização, reorganização, passagens para alegrar na potência de mutação inevitável:

Momentos quase milagrosos onde o corpo se desfaz e, ao mesmo tempo, se revala a si mesmo. “A queda é o que há de mais vivo na sensação, é onde a sensação se prova viva”, diz Deleuze. É a partir dessa derrocada central que o corpo, ao mesmo tempo que se destrói, se reconstrói. Tudo acontece como se o corpo devesse sentir essa queda a fim de poder reencontrar a forma ou, antes, coincidir com sua própria força. (JOUSSE, 1992, p.90)

Tatear, um tateio pelo qual o CsO se movimenta em sua potência desorganizada nas formas. Excesso que se maneja com doses de um contato que avalia, uma via pela qual a potência do desejo faz criar modos de vida. Nosso tríptico ensaiado, no mesmo lugar, movimenta-se. Paradoxos flutuam em contato com o oceano.

BIBLIOGRAFIA

BARICCO, Alessandro. *Oceano Mar*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DELEUZE, G. *Cinema 1: A Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Conversações*. São Paulo: 34, 1992.

_____. *A Filosofia Crítica de Kant*. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. *Cinema 2: A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. “Para Dar um Fim Ao Juízo” in: DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*. São Paulo: 34, 2006b.

_____. *Francis Bacon e A Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DELEUZE, Gilles e **GUATTARI**, Félix. *Mil Platôs*. Capitalismo e Esquizofrenia, vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

_____. *O Anti-Édipo - Capitalismo e Esquizofrenia*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

_____. *Mil Platôs*. Capitalismo e Esquizofrenia, vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 2007.

_____. *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: 34, 2010.

JOUSSE, Thierry. *John Cassavetes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

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

MORENTE, Manuel Garcia. *Fundamentos de Filosofia: Lições Preliminares*. São Paulo: Mestre Jou, 1980.

SILVA, Cíntia Vieira da Silva. *O conceito de desejo na filosofia de Gilles Deleuze*. Dissertação de Mestrado, UNICAMP : Campinas, 2000.

ZOURABICHVILI, François. “Deleuze e o Possível (Sobre o involuntarismo na política)” in: ALLIEZ E. (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: 34, 2000. p. 333-355.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

ANTUNES, Miguel. *A gênese de um novo pensamento: notas sobre a presença de Kant na filosofia de Gilles Deleuze*. In: **Metacrítica**, n. 5, Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2005. Disponível em < <http://www.krisis.uevora.pt/anexos/mantunes2005.pdf> > (acesso em 12/07/2009).

BACON, Francis. Tríptico 1972

<http://25.media.tumblr.com/tumblr_m3mhc8UBBW1qghk7bo1_1280.jpg> (acesso em 17/03/2012)

_____ Tríptico 1974-77 <<http://www.allartnews.com/wp-content/uploads/2010/01/Francis-Bacon-Triptych-1977-color-etching-and-lithograph-24-78-x-43-14-inches.jpg>> (acesso em 17/03/2012)

_____ Reclining Woman 1961 <<http://3.bp.blogspot.com/XtI1QtkMio/TUqdU-PM4rI/AAAAAAAAADUg/gyooS8qBuw0/s1600/Bacon+Reclining+Woman%252C+1961.jpg>> (acesso em 17/03/2012)

BENEVIDES, R. e **PASSOS**, E. *O que pode a clínica? A posição de um problema e de um paradoxo*. Disponível em <http://www.slabb.uff.br/bd_txt_lg.php?tp=t> (acesso em 12/02/2010).

DELEUZE, G. *Les Cours de Gilles Deleuze, Kant – Síntesis y tiempo. Aula de 14/03/1978.* Disponível em <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=62&groupe=Kant&langue=3> (acesso em 23/02/2011).

ULPIANO, Cláudio. *Aula Transcrita de 16/01/1995 - Corpo Orgânico e Corpo Histórico.* Disponível em < <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=96> > (acesso em 10/03/2011).

ULPIANO, Cláudio. *Aula Transcrita de 23/09/1993 – Consciência e fluxo temporal.* Disponível em < <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=3489> > (acesso em 10/03/2011).

CD

WISNIK, JOSÉ MIGUEL. *Madre deus.* Caetano Veloso, José Miguel Wisnik [compositores]. In: Onçotô. Rio de Janeiro: Grupo Corpo, 2005. 1 CD (42 min.). Faixa 5.

FILMES

ABECEDÁRIO de Gilles Deleuze. **Direção: Pierre-André Boutang.** Produção: Pierre-André Boutang para Éditions Montparnasse. Elenco: Gilles Deleuze e Claire Parnet. França, Éditions Montparnasse. 1988. DVD (158 min.), son. col.

LOVE Streams. **Direção: John Cassavetes.** Produção: Al Ruban. Intérpretes: Gena Rowlands, John Cassavetes, Diahnne Abbott, Seymour Cassel, Margaret Abbott, Jakob Shaw, Michele Conway, Al Ruban, Tom Badal, David Rowlands e outros. Roteiro: Ted Allan e John Cassavetes, baseado na peça de Ted Allan. Estados Unidos, Cannon. 1984. DVD (114 min.), son. col.

OPENING Night. **Direção: John Cassavetes.** Produção: Al Ruban. Intérpretes: Gena Rowlands, John Cassavetes, Ben Gazzara, Joan Blondell, Paul Stewart, Zohra Lampert, Katherine Cassavetes, Lady Rowlands, David Rowlands, Peter Lampert e outros. Roteiro:

John Cassavetes. Estados Unidos, Faces International Films Inc.. 1978. DVD (144 min.), son., col.

SHADOWS. Direção: John Cassavetes. Produção: Maurice Mc Endree e Nikos Papatakis. Intérpretes: Ben Carruthers, Lelia Goldoni, Hugh Hurd, Anthony Ray, Dennis Sallas e outros. Roteiro: John Cassavetes. Estados Unidos, Lion International Films Ltd. E depois Faces International Films Inc.. 1959. DVD (60 min.), son., p&b.

TOO Late Blues. Direção: John Cassavetes. Produção: John Cassavetes para Paramount. Intérpretes: Bobby Darin, Stella Stevens, Benny Flowers, Nick Dennis, Vince Edwards, Val Avery e outros. Roteiro: Richard Carr e John Cassavetes. Estados Unidos, Paramount. 1961. DVD (103 min.), son., p&b.

UMA Mulher Sob Influência. Direção: John Cassavetes. Produção: Sam Shaw para Faces International Films, Inc. Intérpretes: Peter Falk, Gena Rowlands, Fred Draper, Lady Rowlands, Katherine Cassavetes, Matthew Laborteaux, Matthew Cassel, Christina Grisanti, O.G. Dunn, Mario Gallo, Eddie Shaw, Angelo Grisanti, Charles Horvath, James Joyce, John Finnegan. Roteiro: John Cassavetes. Estados Unidos, Faces International Inc. 1974. DVD (148 min), son., col.