



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

DARA BATISTA FERNANDES

A FILOSOFIA E A LITERATURA EM GILLES DELEUZE

Niterói – RJ
2023

DARA BATISTA FERNANDES

A FILOSOFIA E A LITERATURA EM GILLES DELEUZE

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, na área de concentração Clínica e Subjetividade.

Orientador: Leonardo Pinto de Almeida

**Niterói – RJ
2023**

A escritura não é um fim em si mesma, precisamente porque a vida não é algo pessoal. A escritura tem por único fim a vida, através das combinações que ela faz.

Gilles Deleuze

O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde.

Gilles Deleuze e Félix Guattari

LISTA DE ABREVIATURA DAS OBRAS DE GILLES DELEUZE

C – Conversações

D – Diálogos

DR – Diferença e Repetição

PS – Proust e os Signos

CC – Crítica e Clínica

OQF – O que é a filosofia?

OQAC – O que é o ato de criação?

KPLM – Kafka- Por uma literatura menor

MP1 – Mil Platôs 1 – Capitalismo e Esquizofrenia

NF - Nietzsche e a Filosofia

LI - *Les intercesseurs*

FCK - A filosofia crítica de Kant

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, Leonardo Pinto de Almeida, pela aposta e parceria que foram indispensáveis para composição deste trabalho (e também para minha vida como um todo); aos professores Dr. Henrique Lee e Dr. Danichi Mizoguchi, por comporem a banca, lerem meu trabalho e por fazerem sugestões imprescindíveis para meu avanço acadêmico e intelectual; à minha família e aos meus amigos, pelo suporte e carinho oferecidos ao longo deste trajeto; à Universidade Estadual Norte-Fluminense Darcy Ribeiro, cuja bolsa de extensão me forneceu as condições materiais necessárias para a realização dessa pesquisa; ao meu irmão Kauã, pelo cuidado e por sempre me incitar a seguir em frente; e ao meu companheiro, Gabriel Bon Rabello, por tudo.

Resumo

A presente dissertação busca traçar um caminho que indica uma orientação do pensamento de Gilles Deleuze, destacando a primazia da criação em sua filosofia. Para isso, explora dois eixos principais: a filosofia e a arte/literatura. Para composição do primeiro eixo, abordamos a intercessão deleuziana com Platão, Kant e Nietzsche, explicitando seu procedimento criador em cada uma das apropriações que realiza no campo da filosofia. Atribuímos especial atenção à leitura da realidade como um plano de disputa de forças, tal como proposto por Nietzsche, pois a partir desta compreensão concebemos a arte que concerne à filosofia deleuziana como uma produção necessariamente voltada para imanência a partir da sismografia das forças. Dessa forma, ao longo do segundo eixo, adentramos às concepções cunhadas por Deleuze a partir de uma intercessão com o plano artístico. A partir de sua aceção também imanente da obra de arte e da estética, mapeamos ser possível afirmar que há um privilégio da literatura em suas obras. Assim, adentramos em concepções como “estilo”, “língua estrangeira”, “literatura menor”, dentre outras. De cunho exclusivamente bibliográfico, a pesquisa valorizou quatro obras principais: *Nietzsche e a filosofia* (1968), *Diferença e repetição* (1968), *O que é a filosofia* (1991) e *Crítica e Clínica* (1993). Em suma, a dissertação busca fornecer uma entrada, dentre as inúmeras possíveis, no ainda atual e revolucionário pensamento deleuziano, destacando a criação como elemento fundamental.

Palavras-chaves: Deleuze; Filosofia; Arte; Literatura; Criação.

Sumário

Introdução	6
1.0 O procedimento filosófico deleuziano.....	11
1.1 O plano de imanência e a imagem do pensamento.....	14
1.2 A imagem dogmática do pensamento.....	17
1.3 A intensidade no uso diferencial das faculdades	21
1.4 - A criação e a diferença na singular prova nietzschiana	27
1.5 Da violência do pensar a um pensamento sem imagem	35
2.0 - Sobre a estética.....	37
2.1 A arte e o plano de composição.....	46
2.1.1. Afectos, perceptos e blocos de sensações na conservação própria à obra de arte	47
2.2 A arte na filosofia deleuziana	50
2.3 A literatura em foco.....	55
2.3.1 A crítica à centralidade do eu na literatura	56
2.3.2 O estilo.....	57
2.3.3 A língua estrangeira e a gagueira da língua.....	60
2.3.4 A literatura e o devir	62
2.3.5. Atingir o impessoal pela literatura.....	64
2.3.6 A literatura menor.....	66
2.4 Marcel Proust como intercessor	68
2.4.1 Proust e os signos que dão a pensar.....	69
Considerações finais	74
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	76

Introdução

A arte livra-nos da sordidez de sermos.
Fernando Pessoa

A literatura, bem como a ciência e a filosofia, é responsável por efetuar um corte no caos que nos rodeia (OQF, 2020). Através dessa fissura, que se dá mediante a um processo intrinsecamente criador, o literário enfrenta o caos ao apresentar novas formas enunciativas que ultrapassam a simples comunicação e que acessam outro grau de intensidade da linguagem e da vida.

A partir de procedimentos que lhes são próprios (CC, 2019), a linguagem literária desorganiza o lugar comum ocupado pelos afetos e pelas percepções no cotidiano (OQF, 2020). Trata-se do alcance de uma potência de abalo da distância habitualmente estabelecida entre o acontecimento e sua narração. Essa separação se expressa, por exemplo, ao assistirmos ao jornal diário ou ao escutarmos sobre algum episódio absurdo ou trágico do presente e da história. Nestes casos, é incomum entrarmos em uma sintonia real com a materialidade desses eventos. Usualmente, no máximo compreendemos a veracidade de sua ocorrência para, logo em seguida, sermos novamente convocados pela rotina a lhe dar uma continuidade apática e indiferente.

A arte, por não possuir o mesmo tipo de comprometimento com os acontecimentos que as outras áreas, potencializa sua capacidade de curto-circuitar essa continuidade rotineira. Se, por um lado, boa parte das áreas se preocupam tradicionalmente em atuar com os “fatos” e comunicá-los, como acontece, por exemplo, no campo jornalístico, científico e, até mesmo, nas vias clássicas do pensamento filosófico; por um outro lado, temos a arte, que despreza qualquer compromisso com o significado e, por tal motivo, consegue atingir a esfera relativa à intensidade dos encontros.

Assim, cada um dos saberes acima citados – a arte, a ciência e a filosofia – realiza um corte no caos¹, mas os compromissos de cada um lhes são singulares (OQF, 2020). O abalo produzido pelo literário, compreendendo-o enquanto pertencente ao domínio da arte, diz respeito a procedimentos que extraem da linguagem seu uso intensivo, isto é, um uso capaz de ultrapassar a racionalidade envolvida na comunicação a ponto de atingir diretamente o campo da experiência através de afetos e percepções. Este modo se

¹ Seguindo a trilha conceitual proposta por Deleuze e Guattari (2020, p. 153) em *O que é a filosofia?*, compreendemos por caos “um vazio que não é um nada”, mas a potência de todos os possíveis em uma velocidade infinita. Isso significa afirmar que no caos nada perdura a ponto de ser possível traçar qualquer delimitação ou elaboração. Para tal propósito, é preciso que se efetue um corte capaz de erigir um plano de imanência no caos, o qual torna o pensamento possível.

contrapõe a um emprego significativo ou significante² da língua e, por este motivo, estreita as relações entre a enunciação e o acontecimento.

Para além de comunicar significados, a literatura utiliza da linguagem para extrapolá-la, e cria, dessa forma, uma linguagem das sensações que presentifica os eventos ao narrá-los, convidando o leitor ou a leitora a uma experiência intensa de mergulho em outras realidades.

Sobre isso, podemos acrescentar que é através do contato com essa linguagem que um pensamento diferencial³ ganha maior possibilidade de ser realizado (DR, 2021). A violência desse encontro (PS, 2022) com o literário produz um desvio, mesmo que momentâneo, do modo de pensar dominante. Este último, nas palavras de Claire Parnet em entrevista ao filósofo Gilles Deleuze, remete “a toda uma organização que adentra, efetivamente, o pensamento para se exercer segundo normas de um poder ou de uma ordem estabelecida” (D, 1998, p. 33).

Esse escape do hegemônico, que se dá na literatura através da minoração da língua maior⁴ (KPLM, 2021), é o que torna possível que ocorra bifurcações nas vias ordinariamente seguidas pela opinião, pela sensação, pela percepção (OQF, 2020). Em termos mais simples, podemos afirmar que o literário, por criar uma linguagem que excede as formas já conhecidas, já sentidas e já percebidas, permite um encontro com o novo e uma abertura para a diferença que resiste aos sentidos estereotipados e que aproxima o leitor ou a leitora à vida que é apresentada pela obra.

Desse modo, a literatura caminha na contramão do modo corriqueiro da linguagem, que se restringe à circulação de palavras de ordem (OQAC, 2016). Esse modo se baseia na transmissão de comandos, na realização de comunicados ou informativos que são fechados em um sentido único e que intencionam ser óbvios e consensuados. Não é por acaso, nos lembra Deleuze (OQAC, 2016), que as declarações feitas pela polícia se chamam “comunicados”. Não existem, neste uso linguageiro, brechas possíveis (que abra

² O professor de filosofia Roberto Machado (2009), no livro *Deleuze, a arte e a filosofia*, explicita essa oposição entre um uso significativo e significante da linguagem, próprio do cotidiano, e um uso intensivo, realizado pela literatura. Enquanto este traz preocupações relativas à intensidade do dito, aquele privilegia a comunicação de sentidos e de informações. Segundo o filósofo, para Deleuze, um autor de literatura é designado a efetuar “[a] criação de novas potências sintáticas, gramaticais – (...) [ou melhor] assintáticas, agramaticais – (...) [capazes de atribuir a linguagem] um uso intensivo” (MACHADO, 2009, p. 207). Tais noções serão melhor trabalhadas ao longo do presente texto.

³ O pensamento diferencial seria aquele que escapa a uma imagem dogmática, moral e ortodoxa do pensamento (DR, 2021).

⁴ Para Deleuze e Guattari (2021), a minoração da língua diz respeito a procedimentos próprios a cada obra literária que, ao criarem uma nova sintaxe, permitem o acesso a uma vida que sem isso, seria desconhecida. O conceito de “menor” será melhor abordado ao longo do capítulo 2.

para outros possíveis), pois o significado já está dado e nos convoca à posição de apenas reproduzi-lo.

Em *Qu'est-ce que l'acte de création?*, Deleuze (2016) traz uma imagem elucidativa que nos permite compreender a diferença entre a literatura e essa linguagem pautada na transmissão de palavras de ordem. Imaginemos uma paisagem repleta de estradas, com diversas conexões e possibilidades de caminho. A comunicação e a informação, por se preocuparem com algum tipo de Verdade⁵, conduzem todo movimento (e todos os sentidos) aos trajetos já estabelecidos. Nesse exemplo, as palavras de ordem são como as vias que já estão pavimentadas que levam sempre aos caminhos já conhecidos. E, assim, aos sentimentos já sentidos e às opiniões já consolidadas.

Há, na literatura, uma potência política que diz respeito a um uso linguageiro que produz desvios nessas vias já traçadas. Desvio este que se dá pela experiência e que incita a criação de outras possibilidades de caminhos e de outros possíveis⁶.

Nessa perspectiva, um livro literário é menos um objeto que busca comunicar algum sentido pré-estabelecido a um sujeito que seria passivamente seu leitor ou sua leitora do que um agenciamento que solicita por conexões que façam passar diferentes intensidades entre ambos (MP1, 2010). Em outros termos, o que interessa é que “algo passa ou não passa” (C, 2008), – algo toca ou não toca –, na relação entre o livro e seu leitor ou sua leitora, que permite que conexões e deslocamentos impossíveis de serem previstos possam se efetuar.

Podemos já ter vivenciado o que a obra literária nos apresenta, bem como podemos já ter estudado ou ouvido falar acerca dos temas apresentados pela obra literária. Em termos de história pessoal ou coletiva, o que a trama apresenta não necessariamente introduz algo inédito. Todavia, as intensidades e os afetos erigidos pela literatura se diferenciam daqueles que se passam em termos históricos.

⁵ O termo “Verdade”, quando grafado com a primeira letra maiúscula, faz alusão a noção de verdade trabalhada por Nietzsche e recuperada por Michel Foucault. Em síntese, trata-se da expressão da vontade de verdade de cada época, que longe de se constituir a partir de uma atribuição de valor metafísica, existe a partir de jogos de força que, em última análise, compõem todo exercício de poder. Para Foucault (2011, p. 20) a vontade de verdade é uma “prodigiosa maquinaria destinada a excluir todos aqueles que, ponto por ponto, em nossa história, procuraram contornar essa vontade”. A literatura, nesse sentido, seria precisamente um escape ou um contorno a essa vontade, tão enraizada em tudo que se produz e pensa em cada época.

⁶ Em *As revoluções do capitalismo*, Lazzarato (2006, p.156) aponta que “a comunicação e a informação agem no interior da criação dos possíveis” e buscam, dessa forma, “reduzir as relações dos acontecimentos em suas bifurcações imprevisíveis, suas aberturas problemáticas (...) a uma simples ‘transmissão de informação’”. Apostamos aqui que a literatura resistiria a este movimento e convocaria a criação.

A literatura permite que haja abalos em posicionamentos que poderiam levar toda uma vida engessados, sem serem alterados, posto que o encontro com a obra não se resume a uma razão que conhece ou desconhece algo. Com a capacidade de ir além da informação e da comunicação, o literário é dotado da potência política de burlar a indiferença enquanto afeto predominante.

Esse processo ocorre graças ao “poder [da literatura] de destituir a primeira pessoa de enunciação” (CC, 2019, p.13) em nome de um “ele” que produz um comum que escapa às malhas da despolitização pela individualização e pela redução das trocas à comunicação. Por prescindir das armadilhas do Eu e da Verdade, a literatura cria um espaço que atua em direção à vida (CC, 2019) e que, portanto, convoca a criação de estratégias de resistência ao sistema em que estamos inseridos.

As tecnologias de gestão da vida executadas por esse sistema não se restringem a proibições explícitas de um regime puramente disciplinar. Trata-se de uma gestão mais sofisticada, voltada para os circuitos dos afetos, que encontra na “indiferença (...) a base de toda uma engenharia social”⁷ (EL PAÍS, 2020). Desse modo, a arte e a literatura, com sua potência política de mobilização dos afetos, se tornam máquinas de resistência e de produção de vida.

Assim, objetivando circundar esse tema, a presente dissertação busca versar a respeito da filosofia de Gilles Deleuze, apontando caminhos que indicam o mote da criação como fundamental em seu pensamento. Para tal, dois eixos conduzirão nosso trajeto: um primeiro, voltado para os elementos propriamente filosóficos que compõem a filosofia de Gilles Deleuze; e um segundo, que trabalhará especificamente com a intercessão entre a filosofia e a arte, com um especial enfoque dedicado à literatura.

No primeiro capítulo, buscaremos apresentar a filosofia deleuziana a partir de seu procedimento criador que aplica uma visada singular sobre determinados pensamentos, de modo a extrair deles os pontos que lhe interessam. Nesse fio, apresentaremos a crítica, posta por Deleuze, à imagem dogmática e representativa do pensamento, bem como traçaremos, conjuntamente a teoria do sublime em Kant e da prova nietzschiana do eterno retorno, um novo plano de imanência capaz de atribuir o pensamento de possibilidades ainda desconhecidas. A partir dessa discussão conceitual e filosófica, iremos abrir vias

⁷ Trata-se de uma citação do artigo "O Brasil e sua engenharia da indiferença" do prof. Dr. Vladimir Safatle publicado no jornal El País em 02 de julho de 2020.

para uma acepção em que a literatura não é representação da vida, mas criação capaz de exercer uma violência ao pensamento.

Já ao longo do segundo capítulo, nos voltaremos mais especificamente à questão da criação no que se refere à arte e a literatura e para os conceitos desenvolvidos por Deleuze em uma intercessão com este campo, como os conceitos de “literatura menor”, de "agenciamento coletivo de enunciação”, dentre outros. Para tal propósito, discutiremos a noção de estética, os conceitos de “afectos” e “perceptos”, além de que privilegiaremos como intercessora a literatura de Marcel Proust e sua teoria dos signos que “dão a pensar”, para nos mergulharmos na potência de uma literatura sismográfica, capaz de mapear os jogos de forças ocultos pelo presente, de resistir a eles e de propor a criação de outras formas de vida e de novas possibilidades ao pensamento.

1.0 O procedimento filosófico deleuziano

Se fosse preciso escolher apenas um termo para descrever a proposta da filosofia elaborada por Gilles Deleuze, essa palavra seria criação. Nos trabalhos em que se dispôs a realizar comentários sobre o pensamento de outros filósofos e artistas seu procedimento criador de leitura fica evidente. Em carta escrita ao jornalista Michel Cressole em 1973, Deleuze (2008, p. 14) afirma que seu método é o de fazer “uma imaculada concepção” nos pensadores que pesquisa, no intuito de fazer com eles “um filho pelas costas”⁸, um duplo sem semelhança.

A estranheza inicial dessas expressões se dissolve ao nos aproximarmos dos escritos deleuzianos. Os monstruosos filhos feitos são os conceitos e as chaves de leitura que encontramos em suas obras, os quais provêm da técnica de bricolagem feita pelo filósofo francês. Trata-se de “pôr em um saco”⁹ tudo aquilo que lhe interessa, transformando esses elementos recolhidos em ferramentas conceituais que fazem com que os pensadores digam mais do que disseram, mas sempre a partir do que já haviam dito. Há, assim, uma produção de pensamento incitada e remendada por meio da intensidade dos encontros, que pouco se preocupa com a extração de uma suposta verdade através de uma interpretação.

Em *Gilles Deleuze e Félix Guattari: Biografia Cruzada*, o historiador François Dosse (2010, p.19) noticia sobre Deleuze que “todo o seu dispositivo de escrita consiste em estabelecer um agenciamento coletivo da enunciação, que é o verdadeiro pai dos conceitos inventados”. Essa concepção, a qual nos deteremos posteriormente por compor também um aspecto significativo para compreendermos a dimensão política da literatura que atravessa a filosofia de Deleuze, busca estabelecer uma relação imediata entre o pessoal e o político, desviando das típicas armadilhas a-políticas que envolvem uma leitura individualizante da subjetivação e da enunciação.

Seguindo as trilhas nietzschianas que revelam o mundo como um jogo e um contra-jogo de forças jamais finalizado ou homogeneizado (MÜLLER-LAUTER, 1997), a política passa a ser reconhecida nas malhas ínfimas de todo o campo relacional,

⁸ “Eu me imaginava chegando pelas costas de um autor e lhe fazendo um filho, que seu, e, no entanto, seria monstruoso. Que fosse seu era muito importante, porque o autor precisava efetivamente ter dito tudo aquilo que eu lhe fazia dizer. Mas que fosse monstruoso também representava uma necessidade, porque era preciso passar por toda espécie de descentramentos, deslizos, quebras, emissões secretas que me deram muito prazer” (C, 2008, p. 14).

⁹ O filósofo Roberto Machado, em curso denominado “Deleuze, a filosofia e a literatura”, ofertado na Universidade Federal do Rio Janeiro em 2014, se utiliza recorrentemente dessa expressão para explicar o método deleuziano.

linguístico, discursivo, vivencial, etc. Trata-se de uma micropolítica, em que “a ideia de sujeito é [concebida como] uma ficção que oculta uma pluralidade de forças” (MOSE, 2005, p. 160) em contínuo embate.

O clássico sujeito da enunciação oculta, portanto, toda uma multiplicidade de atravessamentos que, a partir do conceito de agenciamento coletivo de enunciação, passam a compor explicitamente tanto a cena enunciativa quanto os engendramentos pertencentes ao campo literário e/ou filosófico. Para Deleuze (1998, p. 43), em conversa com Claire Parnet, “o enunciado é o produto de um agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo, em nós e fora de nós, populações, multiplicidades, territórios, devires, afetos, acontecimentos”.

Tal afirmação de Parnet não busca negar que, de fato, há alguém que produz enunciados, mas sinalizar a impossibilidade de pensarmos as enunciações efetuadas por um sujeito como fruto exclusivo de uma produção puramente individual, desimplicada do *socius*. Apostando que há um além do reducionismo da primeira pessoa, o agenciamento coletivo de enunciação denuncia a dimensão política dos discursos e das produções comumente tomadas como individuais.

Esse conceito, pincelado em *O Anti-Édipo* (1972) e aperfeiçoado em *Kafka. Por uma literatura menor* (1975), leva, assim, a contaminação do campo político por todo enunciado (KPLM, 2021), aspecto que ocupa um lugar de suma importância para a filosofia política elaborada por Deleuze e por Deleuze-Guattari.

Sem perder isso de vista, retomemos aos princípios metodológicos que conduzem tal filosofia. Na introdução do compilado *Sobre o Teatro: Um manifesto de Menos*, o filósofo Roberto Machado (2010, p. 8) define o procedimento deleuziano:

Como se utilizasse um procedimento de colagem, tal qual o dadaísmo fez na pintura, para que, por exemplo, sob a máscara de Sócrates apareça o riso do sofista, ou para que Duns Scot, o grande filósofo medieval, receba os bigodes de Nietzsche, um Nietzsche, aliás, fantasiado de Klossowski ou Blanchot. E se suas leituras não reduzem esses pensadores ao mesmo, criando uma identidade entre eles, é porque a diferença entre todos eles persiste, cada um conservando sua singularidade, sua individualidade própria. Além disso, Deleuze não se identifica totalmente com nenhum deles, nem mesmo com Nietzsche, sua inspiração fundamental, aquele que atingiu o ápice de uma filosofia da diferença. Pois sua leitura de Nietzsche é a criação de mais uma máscara, a criação de um duplo sem semelhança.

O método deleuziano é, portanto, o de produzir conjuntamente àqueles que encontra, mas metamorfoseando seus aliados a partir da ressonância das leituras que efetua de outros pensadores e comentadores. A leitura que faz de Nietzsche, por exemplo,

é realizada com as lentes emprestadas por Klossowski e por Blanchot¹⁰. Todavia, o uso dessas lentes não significa um compromisso com a exata leitura feita por esses filósofos. Trata-se, do mesmo modo, de uma extração que metamorfoseia o que já estava metamorfoseado, em um processo que assim prossegue sucessivamente, produzindo duplos que não se assemelham.

Assim, os “monstruosos filhos” são provenientes de uma acepção de leitura que relega ao segundo plano explicitar “verdades” da história da filosofia e trilham o caminho conceitual necessário para a elaboração de uma filosofia pautada pela política da diferença, expressa pela fórmula (n-1), que propõe a eliminação do modelo (1) em qualquer conjunto.

Nessa proposta, Nietzsche é tido como aquele que vai mais longe e Platão como quem dá início a essa imagem do pensamento¹¹ que a filosofia deleuziana busca, conjuntamente a seus aliados, desarticular. Em *Deleuze, a arte e a filosofia*, Machado (2009) explica que tais filósofos ocupam posições radicalmente opostas e antagônicas na filosofia.

De um lado há Platão, pai do pensamento metafísico e elaborador de uma doutrina de dois mundos que divide o mundo entre inteligível e sensível. Nessa linha filosófica, o mundo material, composto por cópias e simulacros (cópias imperfeitas), é desprezado, posto que há uma verdade tida como transcendente que é vinculada ao modelo que se encontra no plano das ideias.

Do outro lado há Nietzsche, que classifica essa posição metafísica dominante na história como niilista¹², isto é, como produtora da negação da vida em prol de valores que

¹⁰ Pierre Klossowski (1905-2001) foi um filósofo e romancista francês cuja leitura da obra nietzschiana influenciou grande parte da intelectualidade francesa da década de 60. O ponto alto de suas publicações acerca do filósofo alemão se dá com o livro *Nietzsche e o Círculo Vicioso*, publicado em 1969 e dedicado a Gilles Deleuze. Já Maurice Blanchot (1907-2003) foi um escritor e crítico literário francês reconhecido pela forte ressonância do pensamento nietzschiano em seus escritos. Ambos, com suas produções, realizam uma retomada da obra de Nietzsche que a afasta da apropriação nazista que vigorou durante a Segunda Guerra.

¹¹ Neste ponto da presente argumentação, podemos compreender como imagem do pensamento as direções e os caminhos que consolidam um certo *modus operandi* dominante ao pensamento. Posteriormente, ao tratarmos do modelo da reconhecimento, tal acepção será retomada e aprofundada.

¹² Em *Nietzsche e a filosofia*, Deleuze (2018) descreve o niilismo como verdadeiro motor da história, dividindo-o em quatro estágios. O primeiro, denominado niilismo negativo, encontra em Platão e no cristianismo sua maior expressão. Caracteriza-se pela negação do mundo em prol de valores superiores. O segundo, niilismo reativo, se acentua na modernidade e se define pela negação dos valores superiores criados pelo niilismo negativo em nome dos valores dos homens. Trata-se do niilismo da morte de Deus, que ascende com o humanismo e o iluminismo. O terceiro é o niilismo passivo. Este se caracteriza pela falta de qualquer afirmação e por ultrapassar até mesmo a realização de uma negação. É como o estado vivenciado por um “zumbi”, dotado de um nada de vontade. Por fim, a última etapa é o niilismo ativo. Proposto por Nietzsche como estágio necessário de ser ultrapassado para se chegar ao Super-Homem, é

a desprezam. A chave da proposta filosófica nietzschiana conduz, assim, a uma aposta no direito dos simulacros e na vida sensível. Trata-se de uma aposta na imanência em detrimento à transcendência, que encontra forte ressonância no projeto vitalista da filosofia deleuziana¹³.

Desse modo, ao relegar ao segundo plano os aspectos transcendentos que, durante muito tempo conduziram todo o pensamento filosófico, a diferença pode, enfim, passar a ser considerada em si própria, sendo esta a obsessão primordial de Deleuze, a singularidade de sua filosofia. Segundo Machado (2009, p.35)

Deleuze é um filósofo da aliança. Sua geografia do pensamento agrupa os filósofos em espaços antagônicos tomando como critério geral a problemática da representação e da diferença. Para ele, existem filósofos que de modo geral estão excluídos do espaço em que pretende situar seu pensamento. É o caso sobretudo de Platão, Aristóteles, Descartes, Hegel, os grandes representantes da imagem tradicional da filosofia como filosofia da representação. E existem filósofos ao lado de quem ele pensa - fundamentalmente Espinosa, Nietzsche e Bergson.

Seguindo a proposição de Machado, a “problemática da representação e da diferença” é considerada o fio condutor das questões que acompanham a produção deleuziana desde o seu princípio e, os filósofos Platão e Nietzsche, ocupariam dois pontos diametralmente contrários. O filósofo grego é considerado como aquele que funda o plano da representação que produz a imagem de pensamento dominante e o pensador alemão como quem propõe uma ruptura radical com a representação, permitindo a elaboração de outra imagem para o pensamento.

1.1 O plano de imanência e a imagem do pensamento

Para afirmar o primado da diferença sobre a identidade, Deleuze busca aliados com quem consegue criar (e se apropriar criativamente de) conceitos fundantes de uma outra imagem do pensamento, que se afaste do paradigma representativo e que permita, enfim, que haja um investimento na função criadora do pensar.

Como já afirmado, entre seus principais aliados, encontramos Bergson, Espinosa e, em especial, Nietzsche. De Bergson, Deleuze extrai noções como a díade virtual e atual, que o permite afirmar a diferença positivamente, do ponto de vista da multiplicidade que

aquele em que se busca a afirmação da vida em detrimento a todas as negações que até então conduziram a história da humanidade.

¹³ “Tudo o que escrevi era vitalista, pelo menos assim o espero”, afirma Deleuze (2008, p.179) em *Conversações*.

compõe a virtualidade¹⁴ (CRAIA, 2009). De Espinosa, faz uso notável da radicalidade da imanência passível de ser extraída desse filósofo, bem como de sua teoria dos afetos que atribui ao corpo um enfoque privilegiado, sem precedências na filosofia moderna. Em relação a Nietzsche, a apropriação que realiza dos conceitos de vontade de potência e de eterno retorno estabelecem o crivo necessário para a produção de um pensamento diferencial.

Todavia, antes de nos determos nisso a que estamos chamando de “outra imagem do pensamento”, produzida no campo filosófico¹⁵ por Deleuze e seus aliados, cabe nos atentarmos mais demoradamente em que consiste isso que estamos denominando como “imagem do pensamento”, seus pressupostos e suas consequências.

Na obra *Conversações*, temos acesso a uma entrevista concedida por Deleuze a Raymond Bellour e François Ewald em 1988, onde o filósofo circunda essa conceituação com clareza:

Por imagem do pensamento não entendo o método, mas algo mais profundo, sempre pressuposto, um sistema de coordenadas, dinamismos, orientações: o que significa pensar, e ‘orientar-se’ no pensamento. (...) A imagem do pensamento é como que o pressuposto da filosofia, precede esta; desta vez não se trata de uma compreensão não filosófica, mas sim de uma compreensão pré-filosófica. (...) [É ela] que guia a criação dos conceitos (C, 2008, p. 185-186).

A imagem do pensamento se refere, portanto, a um determinado plano onde se torna possível traçar alguma orientação para o pensamento. Trata-se de algo anterior à própria criação de conceitos realizada pela filosofia, mas que fornece o horizonte a partir do qual essa criação pode se efetuar. Define-se, assim, como um plano pré-filosófico¹⁶ que possibilita a filosofia se constituir, ao mesmo tempo em que, também tal plano, é também constituído, alimentado e bifurcado por ela.

Ainda sobre esse ponto, retomemos um elemento abordado na introdução da presente dissertação, a acepção do caos trabalhada no livro *O que é a filosofia?*. Segundo

¹⁴ Em *Diálogos*, Deleuze e Parnet (1998) descrevem que nada é puramente atual. Cada elemento do presente, seja ele um objeto, um discurso, um conceito ou um dispositivo, é envolvido por uma névoa de virtualidade que nunca se dissipa. Há uma “troca perpétua” entre o atual e o virtual que faz com que ambos coexistam e que nos conduzam a transitar no circuito formado entre eles. O campo do virtual diz respeito não simplesmente aos “possíveis”, mas também ao que é tomado como impossível ou impensável, mas que ainda assim é real enquanto virtualidade. O virtual é aquilo que se atualiza para se tornar atual, porém, é também aquilo que ao se atualizar, deixa de ser virtual. Este processo de atualização é o responsável pela mudança do curso da realização de um possível.

¹⁵ Assinalamos o recorte relativo à filosofia, pois a arte, com suas produções do campo cinematográfico, teatral, literário, entre outros, também é potencialmente criadora de um pensamento diferencial. Esse aspecto é a chave que conduz o segundo capítulo da presente dissertação.

¹⁶ Por pré-filosófico não compreendemos algo que preexista a filosofia, “mas algo que não existe fora da filosofia, embora esta o suponha” (OQF, 2020, p. 51).

Deleuze e Guattari (2020), o caos, caráter geral do mundo¹⁷ (NIETZSCHE, 2001), não é um estado inerte, mas um estado de “caotização” infinita que dissolve qualquer consistência.

Dessa forma, caracterizando-se menos pela ausência de determinações, isto é, pela falta de alguma demarcação e delimitação, do que pela “velocidade infinita com a qual [tais determinações] se esboçam e se apagam” (OQF, 2020, p. 58), o caos convoca a elaboração de estratégias que o impeçam de tudo absorver com sua velocidade ilimitada. Do caos puro se recorta um plano, uma extensão, uma área a respeito da qual se deseja pensar e na qual o próprio pensar se orienta.

Considerando esse entendimento, podemos então afirmar que o que Deleuze conceitua como imagem do pensamento se constitui a partir de um corte efetuado no caos pela filosofia. Este corte cria uma fissura responsável por erigir um determinado plano de imanência que orienta o pensar¹⁸ e que, desde o início da tradição metafísica, efetua essa orientação com base em um certo modelo, o paradigma da representação, o qual trataremos a seguir conjuntamente aos postulados escritos por Deleuze sobre tal tópico em *Diferença e Repetição*.

Em suma, a filosofia, cuja função primordial é a criação de conceitos, realiza esse trabalho criador dentro de um plano de imanência, pondo-se em acordo com a imagem do pensamento dominante (paradigma da representação ou da reconhecimento) ou criando uma outra imagem para o pensar que o permita alcançar novos horizontes, ou, nos termos deleuzianos, criando “um pensamento sem imagem”¹⁹ que estabelece alguma relação com o Fora²⁰.

¹⁷ No aforismo 109 do livro *A Gaia Ciência*, publicado em 1882, Nietzsche (2001) define o caos como o caráter geral do mundo e a ordem como um estado excepcional.

¹⁸ Nos termos de Deleuze e Guattari (2019, p. 47), “o plano de imanência não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento...”.

¹⁹ Os aliados que Deleuze elege, seja do campo filósofos, como Bergson, Spinoza, Nietzsche, seja no campo da arte, como Carmello Bene no teatro, Jean-Luc Godard no cinema e Marcel Proust e Franz Kafka na literatura, seguem essa segunda orientação filosófica, a da criação de um pensamento sem imagem.

²⁰ O Fora é uma noção cunhada por Maurice Blanchot, reapropriada por Michel Foucault e por Gilles Deleuze, que põe em questão conceituações consideradas hegemônicas pela filosofia e pela teoria literária, tais como pensamento, linguagem, autor, etc (LEVY, 2011). No que concerne especificamente a ligação entre o Fora e a literatura, trata-se de uma concepção que mune a crítica contra a ideia de que a literatura é uma representação do mundo, para pensá-la como experiência privilegiada de resistência às verdades e aos modelos vigentes em cada época. Em *Pensamento Nômade*, Deleuze (1985), ao tratar dos escritos nietzschianos, cria uma analogia para explicar tal noção. O filósofo explica que, ao olharmos uma obra de arte emoldurada e colocada sobre a parede, a superfície da tela constitui menos uma restrição e uma delimitação do espaço, do que algo que permite um contato especial, imediato e intenso com o Fora. Trata-se de um trânsito em direção a um fora que não é simplesmente o exterior, mas a algo que não é possível

Agora, após termos compreendido melhor do que se trata isso que chamamos “imagem do pensamento”, cabe questionarmos: o que caracteriza a imagem dominante do pensamento que faz com que a filosofia deleuziana, seguindo o caminho traçado por Nietzsche, selecione como aliados aqueles que a contrapõem?

1.2 A imagem dogmática do pensamento

Décadas antes da publicação de *O que é a filosofia?*, Deleuze se detém na questão da imagem dogmática do pensamento no livro *Diferença e Repetição*, publicado pela primeira vez em 1968 como sua tese de doutoramento. Em especial no terceiro capítulo dessa obra, denominado *A Imagem do Pensamento*, Deleuze elenca oito postulados que agem como pressupostos da imagem dominante do pensamento que o filósofo caracteriza como dogmática, moral e representativa.

Tracemos brevemente um panorama geral de tais postulados, extraindo deles dois pontos principais que nos permita efetuar com maior clareza os pontos de distanciamentos implementados pela filosofia deleuziana.

I. Primeiro ponto: o problema dos pressupostos e da opinião.

Ao lado de Platão, Aristóteles e Hegel, o filósofo René Descartes é considerado por Deleuze como o criador de uma filosofia que limita o campo de possíveis do pensamento, restringindo-o a uma imagem dogmática pautada na doxa, isto é, na opinião. Isso se dá pois, apesar do suposto embate travado entre a filosofia e a opinião desde a Grécia Antiga, Deleuze (1968) defende que a doxa continua a constituir os pressupostos do pensamento filosófico na modernidade.

Tomemos, conjuntamente a Deleuze, o caso de Descartes. Sua principal premissa, expressa na fórmula “cogito, ergo sum”, estabelece uma axiomática dependente de uma universalização que não se justifica senão pelo regime da opinião. Segundo Deleuze (1968, p. 179), a filosofia cartesiana presume “que cada um saiba, sem conceito, o que significa eu, pensar, ser”.

Dessa colocação, destacamos a expressão “sem conceito”, uma vez que esta ocupa um papel primordial na crítica deleuziana. Para Deleuze, a tarefa da filosofia é a criação, a fabricação, a afirmação de conceitos, posto que não existe um “céu para os conceitos”

de ser facilmente acessado cotidianamente e que necessita de um esforço criador para ser traçado. Sobre este conceito, vide o livro *A experiência do fora*, da pensadora e escritora Tatiana Salem Levy.

(OQF, 2020, p. 13) de onde seria possível alcançá-los, desvelá-los ou iluminá-los²¹. Esse movimento de iluminação do que já estaria de antemão posto de maneira implícita, tal qual uma verdade ainda não revelada, mas sempre presente, seria, segundo Deleuze (2021, p. 180) a “imagem de um círculo”, signo da impotência para criar verdadeiramente.

Nessa perspectiva, não é possível sabermos sobre uma suposta “verdade” explicitada por um conceito antes de sua confecção filosófica. Sobre isso, Deleuze (2021) aponta que a fórmula do universal, expressa nas formulações cartesianas “todo mundo sabe” ou “ninguém pode negar”, refletem a forma da representação como um bom senso “que mediatiza o vivido ao relacioná-lo com a forma de um objeto idêntico” (DR, 2021, p. 139) em si mesmo e para todos.

Em outros termos, a representação restringe o vivido ao mediatizá-lo, sempre, sob as formas da identidade, da semelhança, da oposição e da analogia, as quais impedem que a diferença seja considerada nela própria.

Ainda em *Diferença e Repetição*, Deleuze (2021, p. 252) afirma a representação como “o lugar da ilusão transcendental”, isto é, como o meio por onde a razão recorre a princípios transcendentais para operar²². Compreendemos, assim como Kant, os “princípios transcendentais” como todos aqueles que independem da experiência para se estabelecer.

Para Deleuze, uma das formas dessa ilusão transcendental corresponde precisamente ao pensamento, o qual é recoberto por postulados que deturpam tanto seu funcionamento quanto sua gênese. O autor aponta que Descartes

(...) procede com (...) desinteresse: o que ele põe como universalmente reconhecido é somente o que significa pensar, ser e eu, quer dizer, não isto ou aquilo, mas a forma da representação ou da reconhecimento em geral. Esta forma, todavia, tem uma matéria, mas uma matéria pura, um elemento. Este elemento consiste somente na posição do pensamento como exercício natural de uma faculdade, no pressuposto de um pensamento natural, dotado para o verdadeiro, em afinidade com o verdadeiro, sob o duplo aspecto de uma boa vontade do

²¹ Também neste ponto Nietzsche exerce forte influência sobre a filosofia deleuziana. Vide a citação do aforismo *a arte da desconfiança* extraída dos *Fragmentos Póstumos* nietzschianos. Em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari (2020, p. 12) afirmam que: “Nietzsche determinou a tarefa da filosofia quando escreveu: ‘os filósofos não devem mais contentar-se em aceitar os conceitos que lhes são dados, para somente limpá-los e fazê-los reluzir, mas é necessário que eles comecem por fabricá-los, criá-los, afirmá-los, persuadindo os homens a utilizá-los. Até o presente momento, tudo somado, cada um tinha confiança em seus conceitos, como num dote miraculoso vindo de algum mundo igualmente miraculoso’”.

²² Em *Diferença e Repetição*, Deleuze (2021, p. 252) afirma que “a representação é o lugar da ilusão transcendental. Esta ilusão tem várias formas (...) que correspondem particularmente ao pensamento, ao sensível, à Ideia e ao ser. O pensamento, com efeito, se recobre com uma ‘imagem’ composta de postulados que desnaturam seu exercício e sua gênese. Estes postulados culminam na posição de um sujeito pensante idêntico, como princípio de identidade para o conceito em geral (...). O ‘mesmo’ da Ideia platônica como modelo, garantido pelo Bem, deu lugar à Identidade do conceito originário, fundado no sujeito pensante”.

pensador e de uma natureza reta do pensamento. É porque todo mundo pensa naturalmente que se presume que todo mundo saiba implicitamente o que quer dizer pensar. A forma mais geral da representação está, pois, no elemento de um senso comum como natureza reta e boa vontade (DR, 2021, p. 181).

Esse fragmento expõe o cerne da crítica deleuziana e, além disso, o ponto que impulsiona sua criação filosófica. Segundo Deleuze, quando Descartes universaliza o “pensar”, o “ser” e o “eu”, cunha a forma geral da representação na filosofia, a qual encontra sua expressão primordial em duas formulações. A primeira, do pensamento como sendo um exercício natural, proveniente da boa vontade do pensador e a segunda, do pensamento como sendo dotado de uma “natureza reta”, ou seja, de uma afinidade intrínseca com a verdade.

Contrapondo-se a posição cartesiana, Deleuze, seguindo os passos nietzschianos expressos no aforismo 17 de *Além do Bem e do Mal*, aposta no pensamento como proveniente de um encontro, ou melhor, de uma violência, com algo de-Fora que o força a pensar. Tal aforismo concebe que: “um pensamento vem quando ‘ele’ quer, e não quando ‘eu’ quero” (NIETZSCHE, 2005).

Não há, portanto, uma boa vontade do pensador, nem uma natureza reta no pensar, o que há é uma espécie de “má-vontade” que faz com que o pensamento seja raro e, necessariamente, dependente do encontro. Ironicamente, Deleuze (2021, p. 183) assinala que “‘todo mundo’ sabe que, de fato, os homens pensam raramente e o fazem mais sob um choque do que no elã de um gosto”.

II. Segundo ponto: o bom senso do pensamento e o modelo da reconhecimento.

Seguindo a crítica que tece à imagem dogmática do pensamento, Deleuze assinala que Platão e seu *Teeteto*, Descartes e suas *Meditações* bem como Kant e sua *Crítica da razão pura* dão consistência ao “modelo da reconhecimento ou já a forma da representação que, por sua vez, dele deriva” (DR, 2021, p. 185) e, portanto, orientam a análise filosófica do pensamento sob a égide da identidade e do apagamento da diferença.

O modelo da reconhecimento, segundo Deleuze (2021, p. 184), “se define como o exercício concordante de todas as faculdades sobre um objeto suposto como sendo o mesmo”. Tais faculdades são categorias filosóficas que classificam as vias de acesso à realidade. A sensibilidade, o entendimento, a razão e a imaginação são, por exemplo, as quatro faculdades cunhadas por Kant em sua teoria filosófica do conhecimento.

Esse exercício concordante entre as faculdades, que é o pressuposto do conhecimento para Kant, considera que “o mesmo objeto pode ser visto, tocado, lembrado, imaginado, concebido...” (DR, 2021, p. 184). Trata-se de um “senso comum”

entre as faculdades, que se unifica do ponto de vista de um sujeito cognoscente. Sobre isso, Deleuze (2021, p. 184) afirma que “[e]m Kant, assim como em Descartes, é a identidade do Eu no Eu penso que funda a concordância de todas as faculdades e seu acordo na forma de um objeto suposto como sendo o Mesmo”.

No livro *A filosofia crítica de Kant*, Deleuze (2009) explica que, para tal filósofo, as faculdades se dividem entre as ativas (a imaginação, o entendimento, a razão) e a passiva (a sensibilidade), as quais entram numa relação de concordância (ou senso comum) para que o conhecimento seja possível. Todavia, tal acordo não ocorre sem que haja uma hierarquização entre elas. De tal modo, segundo Kant, apesar da sensibilidade ser a faculdade que estabelece uma relação imediata com as coisas a serem conhecidas, é o entendimento quem legisla sobre ela e sobre as outras, restringindo a multiplicidade do sensível às categorias da razão.

Desse modo, o acordo entre as faculdades depende de um pressuposto que, como vimos, constituiria uma opinião tomada como premissa filosófica, isto é, a pressuposição de que a razão é dotada “de uma boa natureza que lhe permite estar em acordo com as outras faculdades” (FCK, 2009, p. 29).

Em suma, o senso comum tem dois polos, objetivo e subjetivo, os quais, conjuntamente ao pressuposto do bom senso do pensamento, integram o modelo da reconhecimento restringindo o pensamento à uma imagem que desconsidera a diferença. Machado (2009, p. 135, 136) nos explica que

Subjetivamente, [senso comum] significa que a unidade do sujeito pensante funda a concordância, a harmonia entre as faculdades: e o mesmo eu que percebe, imagina, lembra, pensa. (...) Objetivamente, senso comum quer dizer que a diversidade dada é submetida a identidade ou a unidade do objeto: é o mesmo objeto que é percebido, imaginado, lembrado, pensado. (...) Trata-se de uma função de identificação que remete ou reduz uma diversidade à forma do mesmo.

Por isso, na perspectiva deleuziana, a filosofia kantiana é responsável por promover uma identificação entre o conhecimento e a representação (MACHADO, 2009), sendo esta última, como já afirmado, a consequência primordial do modelo da reconhecimento tão criticado por Deleuze. Ainda em *Diferença e Repetição*, Deleuze (2021, p. 186) afirma que, é evidente que “atos de reconhecimento existem e ocupam grande parte de nossa vida cotidiana: é uma mesa, é uma maçã, é um pedaço de cera, etc”. Não se trata de negar que há uma dimensão do pensamento que funciona a partir do reconhecimento

e da representação, mas de pôr em questão se são esses atos que expressam a máxima potência do ato de pensar.

Segundo Deleuze, diferentemente dos outros filósofos que constituem fielmente o modelo da reconhecimento, a posição da filosofia kantiana é ambígua. Para ele, “Kant parecia (...) estar armado para subverter a Imagem do pensamento” (DR, 2021, p. 188), uma vez que introduziu, pela primeira vez na filosofia, o que, em termos nietzschianos constituiria a morte de Deus no pensamento filosófico, posto que Kant afirma a impossibilidade de conhecer Deus ao vincular o conhecimento ao mundo sensível.

Entretanto, Kant não subverteu a Imagem dogmática, pois, segundo Deleuze, não quis abrir mão dos pressupostos implícitos presentes em sua filosofia. Deleuze (2021, p.189) ironiza que “a crítica kantiana é finalmente respeitosa: nunca o conhecimento, a moral, a reflexão, a fé são postos em questão, presumindo-se em sua correspondência interesses naturais da razão”. Dessa forma, sem questionar essas acepções criadas pela filosofia e tomando-as como verdade, Kant realiza uma crítica ainda aprisionada em categorias que não elaboram um novo campo de possíveis ao pensamento.

Nessa via, o ponto da crítica deleuziana que nos interessa é a limitação dada ao pensamento dentro do modelo da reconhecimento. Será mesmo que pensamos apenas quando reconhecemos? Esse é o questionamento fulcral que abala as estruturas da imagem do pensamento dogmático e representativo.

1.3 A intensidade no uso diferencial das faculdades

Como vimos, em sua crítica ao modelo da reconhecimento, Deleuze (2021) aponta que o senso comum, postulado por Kant como um acordo hierarquizado entre as faculdades; conjuntamente ao bom senso, premissa cartesiana que supõe a afinidade entre o pensamento e a verdade, fornecem juntos o modelo de um pensamento que se resume à opinião e à representação.

Tanto Descartes quanto Kant ocupam, assim, não o estatuto de “aliados” da filosofia deleuziana, mas de inimigos²³ os quais Deleuze busca pôr em questão. As proposições deleuzianas nos fazem indagar: Será que há mesmo uma boa vontade natural do pensamento? O que fornece as bases dessa afirmação cartesiana além de uma mera

²³ Em *Conversações*, Deleuze (2008, p. 14) explicita: “Meu livro sobre Kant é muito diferente, e eu tenho grande apreço: eu o escrevi como um livro sobre um inimigo procurando mostrar como ele funciona, com que engrenagens - tribunal da Razão, uso comedido das faculdades, submissão tanto mais hipócrita quanto nos confere um título de legisladores”.

opinião? Será que o senso comum entre as faculdades é a única forma delas se relacionarem? Mais do que isso, será mesmo que é a partir de um senso comum que o pensamento e o conhecimento são possíveis?

Para trabalharmos com essas questões é preciso que compreendamos a leitura singular feita por Deleuze da obra kantiana. Mais do que um inimigo que busca rechaçar, Kant também é alvo de “roubos” e de extrapolações que o fazem ocupar o lugar de um oponente mais complexo do que outros. Isso se dá pois, se por um lado o filósofo fornece o modelo que dá consistência à reconhecimento (o senso-comum), por outro, ele aponta para uma outra possibilidade de concepção do pensamento muito valorizada por Deleuze.

Essa alternativa à reconhecimento, localizada por Deleuze na filosofia de Kant, diz respeito à última crítica kantiana: a crítica do juízo estético. Esta, apesar de hegemonicamente ser tomada como uma obra não tão “essencial”²⁴ ao kantismo, é justamente onde Deleuze localiza a chave da questão do pensamento e de toda filosofia kantiana. Por tal motivo, Deleuze aplica uma visada retroativa nas críticas precedentes a partir dos aspectos que extrai do juízo estético.

Adentremos neste tópico para compreendermos quais aspectos são esses.

Nas críticas relativas ao conhecimento e à moral, Kant propõe que, para que ambos sejam alcançados, é preciso que haja um acordo geral entre as faculdades, um senso comum entre elas. Tais faculdades que são, dentre outras, a sensibilidade, o entendimento, a imaginação e a razão, devem se submeter a uma que assume a função de legislar sobre as outras.

No que diz respeito ao conhecimento, que provém do senso-comum lógico, a faculdade legisladora é o entendimento; enquanto que, no que se refere ao senso-comum moral, a faculdade da razão é quem legisla sobre as outras (FCK, 2009). Dessa forma, há uma hierarquização das faculdades que as subjuga ao entendimento e a razão, e, assim, a um modelo que se mantém preso à reconhecimento e a sua principal consequência, a representação.

Segundo Kant, esse acordo entre as faculdades é necessário por conta de uma heterogeneidade radical que existe entre elas. Dito de outro modo, não há, entre o entendimento e a sensibilidade a possibilidade uma relação direta: o que se apresenta à sensibilidade nunca chegará ao entendimento a partir de um determinado limiar que, ao

²⁴ Em *Deleuze, a arte e a filosofia*, Machado (2009) afirma que a Crítica do Juízo Estético é comumente considerada secundária dentro do pensamento kantiano pelos estudiosos de Kant.

ser ultrapassado, faz com que aquilo que chega a uma, possa alcançar a outra. Isso, na leitura kantiana, é impossível.

A diferença da natureza entre as faculdades não permite que exista esse limiar de grau que possa as pôr em uma comunicação direta, de modo que exige que alguma outra faculdade faça o papel de mediadora entre ambas. Kant, então, considera que quem realiza essa mediação entre a sensibilidade e o entendimento, no caso do juízo lógico, é a imaginação, faculdade que seria homogênea às outras duas. Assim, a imaginação media e é subordinada a outra faculdade que a legisla (FCK, 2009).

Para Kant, essa é a configuração necessária para que o conhecimento aconteça. Um acordo, legislado sempre pelo entendimento, que produziria o conhecimento sob a égide da submissão da sensibilidade e da imaginação.

Deleuze, entretanto, acredita que essa submissão entre as faculdades é o que se passa nos atos de reconhecimento, não nos atos de pensamento. Para o filósofo, pensar e conhecer (ou reconhecer) não podem ser tomados como sinônimos. Por exemplo, quando sinto em meus dedos o impacto do toque que efetuo quando encosto nisso que chamamos de teclas e, racionalmente, entendo que se trata de um computador onde está o arquivo em que escrevo meu texto, efetuo um ato de reconhecimento, não um ato de pensamento.

Isso é uma mesa, isso é uma luminária, isso é um café. Os atos de reconhecimento existem e, evidentemente, ocupam grande parte da vida cotidiana (DR, 2021). Neles, tudo se apresenta sem grandes choques, sem grandes impactos ou violências. Mas, a questão que retomamos é: será que são esses os atos que fornecem o modelo do pensamento em sua potência máxima? Será que tudo que podemos fazer é “[reconhecer] as coisas sem jamais as conhecermos?” (DR, 2022, p.32).

Ao nos voltarmos, conjuntamente a Deleuze, para o caso do juízo estético do sublime, vemos que Kant concebe uma situação que ultrapassa a pobreza dessa experiência que se restringe ao reconhecimento. Não sem violência, não sem impacto e não sem choque, o sublime fornece um modelo de funcionamento das faculdades que abre vias para um caminho que Deleuze se utiliza para concepção de sua própria filosofia que nos auxilia a pensar a caminhos alternativos que escapem à reconhecimento (tal como os cunhados pelas expressões artísticas).

No caso do sublime, “o modelo de reconhecimento ou a forma do senso comum encontram-se em deficiência (...), em proveito de uma concepção do pensamento totalmente diferente” (DR, 2021, p. 226). Nesta circunstância, não há um acordo entre as faculdades em que uma legisla sobre as outras. Há, antes disso, uma violência que alcança

a todas, forçando-as aos seus extremos e obrigando-as a estabelecer o que Deleuze denomina de um “exercício discordante”, pois cada uma só é capaz de comunicar à outra “a violência que a coloca em presença de sua diferença e de sua divergência com todas” as outras (DR, 2021, p. 199).

Esse exercício próprio ao juízo do sublime, que se instaura a partir de uma violência, estabelece a diferença singular relativa a cada uma das faculdades. A sensibilidade, por exemplo, frente àquilo que só pode ser apreendido por ela e que, mesmo assim, a excede, se vê na presença de sua diferença própria, que é incomunicável e intransmissível por completo. Do mesmo modo, o que concerne somente à imaginação, mas que excede seus limites e se torna impossível de ser completamente imaginado, explicita sua diferença em relação às outras faculdades. Cada uma das faculdades passa a operar de forma discordante, sendo capazes apenas de comunicar a intensidade da violência que as expuseram à sua diferença.

Na *Crítica da faculdade do juízo*, Kant (1995, p. 109) define “o sentimento do sublime (...) [como] um sentimento do desprazer a partir da inadequação da faculdade da imaginação, na avaliação estética da grandeza”. Trata-se de uma experiência em que a imaginação se vê incapaz de exercer seu papel de mediadora em uma função subjugada aos parâmetros da razão ou do entendimento. Deleuze explica que

(...) com o sublime, a imaginação, segundo Kant, é forçada, coagida a enfrentar seu limite próprio, (...), seu máximo, que é do mesmo modo o inimaginável, o informe ou o disforme na natureza (*Crítica da Faculdade de Julgar*, § 26). E ela transmite sua coerção ao pensamento, por sua vez forçado a pensar o supra-sensível como fundamento da natureza e da faculdade de pensar: o pensamento e a imaginação entram aqui numa discordância essencial, numa violência recíproca que condiciona um novo tipo de acordo (§ 27) (DR, 2021, p. 225, 226).

No regime do sublime, a faculdade da imaginação é violentada a ponto de se tornar incapaz de reproduzir a forma do que chega a ela pelo sensível. Coagida, transmite seu estado à razão, que se vê obrigada a considerar o supra-sensível, isto é, aquilo que ultrapassa o sensível, como o próprio fundamento do pensamento. Essa coerção da imaginação que atinge a razão é, com efeito, consequência desta última, que é a única responsável por obrigar a imaginação a reunir a multiplicidade infinita do mundo sensível em ideias e categorias. Dessa forma, ambas as faculdades consolidam um tipo de acordo distinto, baseado em uma violência recíproca e em uma discordância essencial.

Sobre isso, Deleuze (2021, p. 225) explica que, no caso do juízo do sublime há, pela primeira vez na filosofia kantiana, “uma faculdade liberada da forma de um senso

comum” e capaz de se exercer de maneira legítima e transcendental. Cabe apontar que, o termo transcendental não é aqui sinônimo de um uso transcendente das faculdades, isto é, voltado para fora do mundo material. Antes, diz respeito ao que cada faculdade apreende singularmente, ao que “a concerne exclusivamente e que a faz nascer”, “a paixão que lhe é própria, [ou seja, a] sua diferença radical” (DR, 2021, p. 199).

Conforme explica Abbagnano (2007) no *Dicionário da Filosofia*, Kant é considerado o fundador da filosofia transcendental justamente por produzir essa diferenciação inédita entre os termos “transcendente” e “transcendental”²⁵. Nessa via, transcendental não é aquilo que está acima da experiência material, como faz o que é transcendente, mas o que antecede essa experiência e fornece a condição de possibilidade para ela. No caso concernente ao sublime, ao afirmar que as faculdades são capazes de se exercerem de maneira transcendental, Deleuze busca assinalar que é este exercício discordante, fruto de uma violência radical, que permite a criação das singulares condições de possibilidade relativas à cada uma das faculdades.

Neste caso, Kant descreve um encontro de um impacto tão grande para as faculdades que, na leitura deleuziana, é o único capaz de fazê-las se exercer verdadeiramente. Ou melhor, diferencialmente. Temos, nessa operação, o uso transcendental das faculdades. O inimaginável é a condição de possibilidade para a imaginação, assim como o insensível é a condição de possibilidade para a sensibilidade e o impensável é a condição do pensamento. É preciso que haja a presença de “um elemento que é em si mesmo diferença e [que] cria, ao mesmo tempo, a qualidade no sensível e o exercício transcendente na sensibilidade: esse elemento é a *intensidade*” (DR, 2021, p. 199) que faz com que as faculdades se elevem a sua enésima potência²⁶.

A imaginação, ao receber a multiplicidade do sublime que a chega pela sensibilidade, consegue, em parte, se exercer como usualmente faz. Mas, na função de mediar e estabelecer relação com a razão, falha, pois, “na medida em que deve reproduzir

²⁵ Em *Crítica da Razão Pura*, Kant (2012, p.60) assinala que denomina como transcendental “todo conhecimento que se ocupe não tanto com os objetos, mas com o nosso modo de conhecer os objetos, na medida em que esses devam ser possíveis *a priori*. Um sistema de tais conceitos se denominaria filosofia transcendental”.

²⁶ A intensidade, que em *Proust e os Signos* Deleuze chama de “signos”, é aquilo capaz de elevar as faculdades a sua enésima potência. Para melhor compreendermos essa expressão, tomemos um exemplo relativo à memória cunhado em *Diferença e Repetição*. Deleuze (2021, p. 193) afirma que, nessa leitura, “[o] esquecimento não é mais uma impotência contingente que nos separa de uma lembrança contingente, mas existe na lembrança essencial como a enésima potência da memória em face de seu limite ou daquilo que só pode ser lembrado”. Esquecer, aqui, não é uma ‘impotência’ do ato de lembrar, é justamente a memória face o encontro com uma intensidade capaz de elevá-la ao seu limite frente àquilo que não pode ser sentido ou pensado, somente pode ser lembrado.

as partes precedentes conforme vai chegando às seguintes, têm efetivamente um máximo de compreensão simultânea” (FCK, 2009, p. 57). Diante da imensidão do sublime, a imaginação experimenta que o máximo de compreensão que consegue aplicar é insuficiente, ponto em que a imaginação nota que é unicamente a razão a responsável por forçar “a reunir num todo [ou em uma ‘Ideia do sensível’] a imensidade do mundo sensível” (FCK, 2009, p. 57).

Em outros termos, nada na experiência sensível exige que ela deva ser completamente abarcada e transmutada pela imaginação em sua operação de mediação. Essa exigência provém do senso-comum estabelecido entre as faculdades que, no caso da razão como legisladora, busca abarcar em uma Ideia o sensível que não pode acessar. Em um encontro dotado de intensidade, a imaginação “falha” e, somente graças a isso, se vê frente ao exercício máximo de sua potência.

Com tal impossibilidade, a imaginação concebe, então, que “é a razão que a impele ao limite de seu poder, forçando-a a confessar que toda a sua potência nada é” (FCK, 2009, p. 58) quando comparada ao que há de supra-sensível ou de inteligível nesse todo que busca abarcar. Assim, a razão, faculdade das ideias, força a imaginação até um limite que a faz acessar uma imensidão inacessível para a razão, para a Ideia racional, que por sua vez se vê incapaz de aplicar suas categorias na imaginação.

É este o uso transcendental das faculdades privilegiado por Deleuze. Trata-se de um uso paradoxal que faz com que a potência de cada faculdade não seja submetida à regra de um senso comum. Desse modo, “o acordo das faculdades só pode ser produzido como um *acordo discordante* (...), em que alguma coisa (...) se comunica de uma faculdade a outra, mas metamorfoseada” (DR, 2021, p. 199). Isto é, com as faculdades operando de forma discordante e autônoma, o modelo da reconhecimento se vê impossibilitado de se exercer. O objeto não pode ser o mesmo, pois o que se comunica de uma faculdade a outra é uma intensidade, não algo capaz de assumir a forma do mesmo.

Dessa forma, enquanto o objeto da reconhecimento é o mesmo que pode ser “visto, tocado, lembrado, imaginado, concebido” (DR, 2021, p. 184); o objeto do encontro (o signo ou a intensidade) é aquele que sustenta a coexistência dos contrários a ponto de forçar a colocação de um problema, “como se o objeto do encontro, o signo, fosse portador de problema - como se ele suscitasse problema” (DR, 2021, p. 192).

Assim, a visada retroativa que a filosofia deleuziana aplica na crítica da razão pura e na crítica da moral consiste em atribuir um primado da experiência discordante do sublime como condição de possibilidade para qualquer outro tipo de funcionamento das

faculdades. De tal modo que o essencial do pensamento de Kant é, para Deleuze, precisamente este ponto comumente relegado ao segundo plano: a contingência de um encontro com algo que garante a necessidade daquilo que força a pensar e fornece “as condições sob as quais as faculdades acedem a seu exercício superior” (DR, 2021, p. 199).

Em última instância, apesar de Deleuze reiterar que seu objetivo não é traçar uma filosofia das faculdades, a discussão kantiana do sublime fornece ao filósofo um primeiro modelo de um pensamento que se dá por meio de um encontro dotado de uma intensidade. A posição deleuziana que nos concerne é precisamente esta: a de que “do intensivo ao pensamento, é sempre por meio de uma intensidade que o pensamento nos advém” (DR, 2021, p. 199) e não de uma iluminação natural.

1.4 - A criação e a diferença na singular prova nietzschiana

A partir de seu procedimento de criação filosófica, Deleuze realiza uma leitura da obra kantiana que a faz maquinar a favor dos aspectos que busca defender. Em especial, os que dizem respeito à necessidade de um encontro intenso com algo do Fora para que o pensamento seja forçado a pensar. Essa apropriação interessada do que lhe concerne em uma rede de pensamento é, como já destacado, a maneira com que a filosofia deleuziana cunha suas ferramentas conceituais. Mas, cabe destacar, tal método não se restringe aos “inimigos” de sua proposta filosófica.

Friedrich Nietzsche, por exemplo, aliado cuja presença se capilariza em toda filosofia deleuziana, é também alvo de uma leitura muito singular realizada por Deleuze a partir dos ecos das maquinações de Pierre Klossowski e de Maurice Blanchot sobre a obra nietzschiana. Ambos os pensadores, que possuem forte relação com o campo literário, conseguem “recuperar” a filosofia nietzschiana da centralidade das ressonâncias nazistas que forneceram a chave de leitura de Nietzsche durante e após a Segunda Guerra Mundial.

Desse modo, Deleuze, a partir das vias abertas por tais pensadores, localiza em Nietzsche um aliado que traça “um novo plano de imanência (movimentos infinitos da vontade de potência e do eterno retorno) que subverte a imagem do pensamento (crítica da vontade de verdade)” (OQF, 2020, p. 92) e que permite enfim restituir ao pensamento sua função de criação²⁷.

²⁷ Dado o plano de imanência que destitui o pensamento de sua afinidade com a verdade, o que sobra a ele é a sua função de criação. Ao longo da presente seção delineamos este aspecto.

Em suma, os principais pontos valorizados por Deleuze em sua leitura de Nietzsche podem ser apresentados a partir de dois eixos que, ao final, convergem. Um relativo ao primado do encontro e da Diferença, que dialoga com os conceitos de força, de eterno retorno e de vontade de potência e, outro, relativo à intensidade e a criação.

Tendo como fio condutor tais aspectos, adentremos, enfim, na leitura deleuziana de Nietzsche para que compreendamos as principais ferramentas conceituais que auxiliam na maquinação desse pensamento.

I. Primeiro eixo: O encontro e a Diferença.

A radicalidade da proposta nietzschiana diz respeito, dentre outros aspectos, à subversão trazida pela forma com que sua filosofia concebe a realidade. Logo no início do pequeno texto *Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral*, escrito em 1873, mas publicado apenas póstumamente, Nietzsche (2007, p. 25, 26) nos aponta a direção de seu caminho filosófico. Dada a riqueza de sua descrição, tomemo-la na íntegra como disparadora.

Em algum remoto recanto do universo, que se deságua fulgurantemente em inumeráveis sistemas solares, havia uma vez um astro, no qual animais astuciosos inventaram o conhecimento. Foi o minuto mais audacioso e hipócrita da 'história universal': mas, no fim das contas, foi apenas um minuto. Após alguns respiros da natureza, o astro congelou-se, e os astuciosos animais tiveram de morrer. Alguém poderia, desse modo, inventar uma fábula e ainda assim não teria ilustrado suficientemente bem quão lastimável, quão sombrio e efêmero, quão sem rumo e sem motivo se destaca o intelecto humano no interior da natureza; houve eternidades em que ele não estava presente; quando ele tiver passado mais uma vez, nada terá ocorrido. Pois, para aquele intelecto, não há nenhuma missão ulterior que conduzisse para além da vida humana. Ele é, ao contrário, humano, sendo que apenas seu possuidor e gerador o toma de maneira tão patética, como se os eixos do mundo girassem nele.

Com essa célebre exposição, Nietzsche já assinala o quanto sua filosofia despreza qualquer argumentação que dependa de sentidos transcendentais para atribuir valor à vida, assim como subestima qualquer perspectiva que conceba uma centralidade especial ao ser humano. Trazendo como proposta a realização de uma subversão do platonismo, Nietzsche parte da inexistência de um sentido transcendente que determine a vida, o pensamento e o conhecimento humano, para elaborar uma filosofia capaz de recuperar tais concepções das correntes aprisionantes da metafísica.

Trata-se de uma aposta radical na imanência que, segundo Deleuze e Guattari (2010), é a única via capaz de engolir todas as divindades transcendentais que conduziram e ainda buscam conduzir todo o campo de possíveis do pensamento e da vida. A imagem

dogmática do pensamento, como vimos, é constituída por conceitos que dependem da depreciação da imanência para limitar as possibilidades inexploradas e conter toda experiência à representação.

Na contramão dessa direção conceitual, Nietzsche aposta na imanência, “parte do fogo” rechaçada e considerada perigosa²⁸ durante toda a história da filosofia, e incita a questão: o que pode uma vida quando voltada para imanência? Nessa via, Deleuze, demarcando o fio da problemática relativa ao pensar, incita: o que pode um pensamento quando operado na imanência?

O plano de imanência que permite que tais questões sejam suscitadas é povoado, principalmente, por três conceitos nietzschianos: o de força, o de vontade de potência e de eterno retorno, que apenas podem ser compreendidos de forma imbricada.

Em relação ao conceito de força, em *Nietzsche e a filosofia*, Deleuze tece algumas definições, sendo a mais essencial delas a que postula o caráter inerentemente relacional das forças. Segundo o filósofo (NF, 2018, p. 16), o “conceito da força é, portanto, em Nietzsche, o de uma força que se relaciona com uma outra força”, a tal ponto que é completamente impossível considerar uma força isoladamente.

Em sua leitura de Nietzsche, Deleuze aponta que a consequência imediata dessas forças em relações é a constituição de um signo, cujo sentido provém sempre da relação estabelecida entre essas forças em disputa. Dessa forma, para Nietzsche, a “história de uma coisa é geralmente a sucessão das forças que dela se apoderam e a coexistência das forças que lutam para delas se apoderar” (NF, 2018, p. 12). Essa existência concomitante entre as forças jamais se esgota, mesmo que a situação presente busque ocultar todas as disputas que a compõe. Assim, “[u]m mesmo objeto, um mesmo fenômeno muda de sentido de acordo com a força que se apropria” (NF, 2018, p. 12).

Tragamos um exemplo da história para elucidar tal definição. Atualmente é um consenso entre os historiadores a ocorrência de inúmeras ditaduras na América do Sul durante o século XX. No Brasil, deflagrada em 1964 com a deposição do presidente eleito João Goulart, a ditadura durou 21 anos e encontrou seu fim conjuntamente ao consentimento de anistia geral e irrestrita a todos os envolvidos nos chamados “crimes

²⁸ Na filosofia moderna, visando se esquivar do perigo que ela traz, Descartes, assim como, Kant e Husserl, submetem a imanência a um cogito, que “torna possível tratar o plano de imanência como um campo de consciência” (OQF, 2020, p. 68). Todavia, a imanência “só é imanente a si mesma” e é a “transcendência que [continuamente] se projeta sobre o plano de imanência [e] o ladrilha ou o povoa”, não o contrário (OQF, 2020, p. 122).

políticos”. Durante muitos anos, o processo antidemocrático vivido no país era denominado “revolução” e o discurso hegemonicamente difundido implantava um sentido que buscava fazer com que o golpe fosse tomado como legal, e, assim, fosse justificado e apoiado por boa parte da população brasileira.

Sem nos atermos às possibilidades de aprofundamento das questões que atravessam esse assunto, levemos em consideração essas duas nomenclaturas, “golpe” e “revolução”. Ao partirmos do ponto de vista das forças, podemos afirmar que ambos os termos trazem em si mais do que uma simples alteração de nomenclatura. Cada um deles é expressão de uma disputa de forças que coadunam em um embate acerca de um momento vivenciado na história recente do país.

Não se trata, portanto, apenas da escolha de um termo em detrimento do outro, mas da afirmação de um determinado sentido em oposição a outro. O próprio uso de “revolução” já é a expressão de uma disputa contra tudo aquilo que está em jogo na concepção de “golpe”²⁹.

As forças estão, portanto, em relação direta com o sentido, ou melhor, com os sentidos que vão se estabelecendo e se modificando ao longo do tempo. Nessa via, os signos, enquanto aquilo que é constituído nesses embates, são expressões de uma luta ininterrupta e comportam em si a multiplicidade das variações possíveis.

No que toca à quantidade e à qualidade dessas forças, temos a vontade de potência como princípio intensivo que as institui. Sem se confundir com elas, a vontade é o princípio que as motiva e as determina. Todavia, não se trata de um princípio rígido, que delibera de antemão como será o encontro em ato entre as forças. A vontade de potência é, na realidade, um princípio plástico, “sempre determinad[o] ao mesmo tempo que determina, qualificad[o] ao mesmo tempo que qualifica” (NF, 2018, p. 82). Ou seja, ao mesmo tempo que esse princípio é capaz de determinar como se dá a ação das forças, se serão quantitativamente maiores e, portanto, dominantes ou não; a forma com que essas forças atuam na prática afetam esse princípio, tendo o potencial de transmutá-lo.

Em termos de qualificação, a vontade de potência pode ser negativa ou afirmativa, enquanto que as forças podem ser ativas ou reativas. Partindo da aplicação de uma leitura

²⁹ Em *A Ordem do Discurso*, livro publicado por Michel Foucault em 1970, o filósofo explicita a questão da disputa das forças que levam ao exercício do poder no âmbito do discurso. Nesta obra que se localiza na sua passagem da fase arqueológica à fase genealógica, Foucault (2011) explicita como os discursos também são práticas que ocultam as forças em contínuo embate com o que as estabelecem. Para nossa argumentação, o significativo é assinalarmos como, em uma perspectiva nietzschiana, as forças estão em relação direta com os sentidos.

spinozista em Nietzsche, Deleuze define a vontade de potência como o poder das forças de serem afetadas, e assim, a considera como o “elemento diferencial” das forças.

Sob esse prisma, a vontade se manifesta, precisamente, como a sensibilidade das forças que entram em relação. Neste encontro entre uma força e outra, em que ambas são dotadas de uma capacidade de afetação, é quando se vê “como o poder de ser afetado de cada uma é necessariamente realizado” (NF, 2018, p. 83). Mas, Deleuze reitera que esse poder de ser afetado não se efetua sem que a própria força se altere e sem que ela entre num determinado “*modus operandi*” ou “devir sensível”.

Deleuze então descreve quatro formas das forças serem afetadas. 1º, se qualificando como força ativa e exercendo seu poder de agir ou de comandar; 2º, se qualificando como força reativa e exercendo seu poder de obedecer ou de ser acionada; 3º, se qualificando como força reativa desenvolvida e exercendo seu poder de cindir, dividir, separar; e, por fim, 4º, se qualificando como força ativa tornada reativa, exercendo seu poder de ser separada, de se voltar contra si mesma. Assim, cada sensibilidade da força corresponde a um “devir” que ela é capaz de pôr em voga.

Todavia, apesar dessas possibilidades, Deleuze aponta que, para Nietzsche, ao longo da história, a dinâmica entre as forças sempre as conduziu a um devir reativo. Esse funcionamento reativo opera a partir da negação e produz o que o filósofo alemão considera o motor da história: o niilismo, expressão de uma vontade de potência negativa³⁰.

Para Nietzsche, essa vontade é a que produz a negação da vida imanente em prol da valoração de alguma outra. Seja uma negação que ocorre em prol de valores superiores, como propõe o platonismo e o cristianismo; seja uma negação que se dá em nome dos valores dos homens, como no humanismo; seja uma negação que ultrapassa qualquer valoração e busca alcançar um “nada de vontade”; em todas essas facetas, que correspondem aos três estágios do niilismo (negativo, reativo e passivo, respectivamente), a negação ocupa o primeiro plano e as forças reativas triunfam (NF, 2018).

Com tal constatação, Nietzsche questiona se, de fato, há algum outro devir. E, mais do que isso, se houvesse, será que os seres humanos seriam capazes de senti-lo? Em outros termos, seriam os seres humanos capazes de trazer à baila a afirmação da vida?

³⁰ Efetuando uma extrapolação a partir dessas noções, podemos afirmar que o modelo da reconhecimento se enquadra em uma expressão negativa da vontade de potência, posto que reduz e nega a vida em nome da representação.

Neste ponto o conceito de eterno retorno emerge. Deleuze o classifica a partir de dois eixos, como doutrina cosmológica e física e como pensamento ético e seletivo, que fornecem o parâmetro capaz de instaurar uma imagem do pensamento voltada para a imanência e, assim, a possibilidade da execução da transvaloração de todos os valores, meta que conduz todo o projeto filosófico de Nietzsche.

Enquanto doutrina cosmológica, o eterno retorno aponta para uma concepção intensiva do tempo, em que “o presente coexiste consigo mesmo como passado e como futuro” (NF, 2018, p. 67), pois o instante atual, sendo sempre um instante que passa, comprova que o equilíbrio das forças é impossível e que, portanto, não há nenhum fim a ser alcançado, posto que também nunca houve começo. Trata-se, reiteremos, de uma aceção voltada para a intensidade, não para a cronologia.

Nesse fio, Deleuze apresenta a singularidade de sua leitura do eterno retorno. Nesta, este opera a partir da afirmação da diferença, em que a única coisa capaz de retornar sob a forma do Mesmo é o próprio retornar. E afirma que, na expressão do eterno retorno, “fazemos um contrassenso quando compreendemos o retorno do mesmo, não é o ser que retorna, mas o próprio retornar constitui o ser enquanto é afirmado do devir e daquilo que passa” (NF, 2018, p. 67).

Ao considerarmos o ser como aquilo que persiste, a argumentação da leitura deleuziana de Nietzsche defende que o movimento do retorno é o que concebe esse ser. Na contramão da maior parte das leituras relativas a esse conceito nietzschiano, as quais compreendem que o ser que permanece o mesmo é o das coisas, dos fenômenos e das experiências, Deleuze desloca o retorno para essa configuração de permanência. Assim, o que retorna não é o “um”, o “ser” ou o “mesmo”, mas o retornar é, ele próprio, o um capaz de afirmar o diverso e o múltiplo.

Não há linha de chegada a ser alcançada para que se efetue um recomeço do mesmo. O “eterno retorno não surge em segundo lugar, nem vem após, mas já está presente em toda metamorfose, é contemporâneo do que ele faz retornar” (DR, 2021, p. 87). Trata-se de uma aceção intensiva que se efetua a partir da vontade afirmativa operando em sua máxima intensidade, ou em sua enésima potência, para retomarmos a expressão utilizada por Deleuze relativa ao uso das faculdades no kantismo.

Mas o que permite a Deleuze realizar essas afirmações? Precisamente, o eixo do eterno retorno como pensamento ético e seletivo. Neste aspecto, Deleuze explicita de que modo o retorno não opera em termos de identidade e de reatividade, mas de diferença e de afirmação.

Tomando a diferença como a potência primária, fruto do acaso do caos que leva ao encontro das forças, o eterno retorno como pensamento seletivo é uma espécie de prova ou seleção que mina o retorno das forças reativas. Desse modo, ele impede que aquelas forças que abdicaram de afirmar seu elemento diferencial possam continuar a retornar e a produzir uma vontade de potência negativa, responsável pelo niilismo que, para Nietzsche, levou a depreciação da vida ao longo de toda a história.

Em suma, nos embates entre as forças sempre há forças quantitativamente maiores que são dominantes e outras quantitativamente menores que são dominadas. Para Nietzsche, o niilismo, quando incompleto, diz respeito a um triunfo das forças reativas, a um funcionamento onde elas são as dominantes e onde a negação triunfa sobre a afirmação. Todavia, Deleuze pontua que quando o niilismo se faz completo, as forças ativas saem vitoriosas e, com elas, uma vida que afirma a si própria. O eterno retorno como pensamento ético e seletivo conduz esse processo de transvaloração de todos os valores que, para Nietzsche, encontra na filosofia crítica que desenvolve e que incita a possibilidade de se efetuar.

II. Segundo eixo: a intensidade e a criação.

As ferramentas conceituais que a filosofia nietzschiana desenvolve evocam a elaboração de um outro plano de imanência capaz de questionar conceitos antes pressupostos, em especial a noção de verdade, que, ao sair de cena, abre vias para uma outra prática da filosofia e para um outro campo de possíveis para o pensamento.

Trata-se de uma filosofia que dá grandes passos em direção ao que Deleuze e Guattari (2020) denominam de uma “imagem moderna do pensamento”, cujo primeiro caráter é, justamente, o de renunciar à relação intrínseca entre o pensamento e a verdade que perseverou durante toda tradição metafísica. Abdicando dessa relação, a verdade passa a ser considerada uma criação do pensamento dependente do plano de imanência que lhe é pressuposto, bem como dos traços que compõem esse plano.

Nesse fio, o pensamento ocupa, enfim, o status de criação, “não [o de] vontade de verdade, como Nietzsche soube mostrar” (OQF, 2020, p. 67). A respeito dessa noção, em *Vontade de verdade: uma abordagem genealógica*, o filósofo Alberto Marcos Onate (1996) explica como toda constituição da filosofia metafísica, que se expressa nas fórmulas do mundo das ideias, do cogito e do *Eu Penso*, encontra na vontade de verdade “a semente” através da qual se ergueram todas as árvores da metafísica.

O plano de imanência traçado pela imagem hegemônica do pensamento é povoado (ou florestado) por tais sementes que se expressam, por exemplo, no Eu e na afinidade do

pensamento com a verdade. Nesse cenário, em que a verdade transcendente é uma pressuposição de direito do pensamento, a criação é ocultada e relegada ao segundo plano.

Na contramão desse caminho, o programa crítico da filosofia de Nietzsche convoca a remoção do solo aparentemente rígido que a verdade produz e, assim, a explicitação dos pressupostos que dão consistência a este plano. Dessa forma, há um desnudamento da vontade de verdade que promove um reencontro ao caos em seu estado de caotização infinita. Nele, as ficções da constância, como a verdade e o eu, são redirecionadas a um ponto em que sua aparente fixidez se dissolve, expondo o caráter moral e ficcional que os construíram desde o princípio. Tratam-se de criações que os seres humanos privilegiaram na atribuição de valor, ao passo que, simultaneamente, se esqueceram que foram eles próprios os criadores.

Assim, o pensamento perde toda sua suposta onipotência de direito, bem como o Eu se destitui de todo o valor que a modernidade, responsável pela exacerbação de sua importância, o atribui. Como explica Klossowski (1963 apud Deleuze, 2021, p. 102), a morte de Deus, que nada mais significa que a passagem de um niilismo negativo para um niilismo reativo³¹, põe em evidência o desaparecimento do “fiador absoluto da identidade do eu”, de modo que só resta a ele “declarar que sua própria identidade é um caso fortuito arbitrariamente mantido como necessário”. Em outros termos, sem a segurança da transcendência estável e divina, o acaso constituinte do eu vem à tona e sua irrisória importância pode se tornar, finalmente, comedida.

Considerando esses aspectos, concebemos, enfim, uma imagem de pensamento que explicita o pensamento como uma “possibilidade” que pulula a partir de intensidades, não de métodos. Em *O que é a filosofia*, Deleuze e Guattari (2020, p. 67) indagam que:

(...) se não há vontade de verdade, contrariamente ao que aparecia na imagem clássica, é que o pensamento constitui uma simples "possibilidade" de pensar, sem definir ainda um pensador que seria "capaz" disso e poderia dizer Eu: que violência se deve exercer sobre o pensamento para que nos tornemos capazes de pensar, violência de um movimento infinito que nos priva ao mesmo tempo do poder de dizer Eu?

Refaçamos a questão no intuito de melhor caminhar com ela: se não há no pensamento algo que o torne naturalmente apto ao pensar e o Eu não possui nenhum privilégio nessa ação, o que então deve acontecer para que o pensamento aconteça?

³¹ Vide a décima segunda nota de rodapé.

A resposta dessa questão perpassa a noção de encontro e de intensidade e abre vias para a discussão da arte como aliada na luta contra a reconhecimento, pois, sendo o pensamento apenas uma possibilidade, tal como proposto por essa nova imagem, sua ocorrência não depende de um método racional que o conduz ao que já lhe é afim de antemão. É preciso que alguma violência incite lampejos que saltem como "clarões diferenciais" para que o pensamento aconteça. Nessa visada, a arte e, em especial a literatura, aparece como uma criação capaz de exercer contra o pensamento de seu leitor ou de sua leitora uma violência criadora que se dá através de um encontro intenso, dotado da potência de desconfigurar os parâmetros da reconhecimento e de abalar as ilusões que dela decorrem.

Pensamento é criação. E, como criação, depende de um encontro capaz de incomodar as faculdades a ponto de fazê-las se sentir violentadas, forçadas a lidarem com um lampejo criador, dada a intensidade do que às chega. Nesse fio, os afectos, os perceptos e as sensações, conceituações tratadas no próximo capítulo, que estão envolvidas nas obras de arte são as criações dessa área capazes de exercer tal violência e mobilizar a criação de novas vias e de novos possíveis para o sentir e o pensar.

1.5 Da violência do pensar a um pensamento sem imagem

Levando em consideração os aspectos apresentados até este momento, cabe melhor delinear este outro objeto que nos concerne, a literatura. Para tal propósito é necessário ter em vista o quanto que pôr em questão os limites atribuídos por uma época ao pensamento não se resume a uma crítica que se esgota no campo filosófico. Trata-se, mais do que isso, de dar um passo em direção ao questionamento dos valores que conduziram e ainda conduzem toda a delimitação dos possíveis dentro de cada tempo. Os planos que recortam o caos não se excluem, mas se sobrepõem e ressoam um no outro. Retomemos mais uma vez a questão: Será que pensamos apenas quando reconhecemos? E acrescentemos: Será que o pensamento é uma exclusividade da razão?

A imagem dominante do pensamento, ao partir de preceitos provenientes de uma doxa que atribui demasiado peso a um Eu racional, despreza todo um campo de encontros que prescinde da ficção egóica e de tudo aquilo que escapa ao modelo representativo. Mais do reconhecer, reencontrar, julgar e classificar sob a forma do Mesmo aquilo que se apresenta, a proposta da filosofia deleuziana que aqui nos mergulhamos vislumbra que o pensamento possa "procurar seus modelos em aventuras mais estranhas ou mais comprometedoras" (DR, 2021, p. 186).

Ainda no intuito de fundamentar tal proposição, em *Diferença e Repetição*, Deleuze extrai um fragmento da *República* de Platão em que o filósofo grego afirma existir duas espécies de objetos. De um lado, “determinadas coisas que não convidam o pensamento a um exame, porque a percepção basta para determiná-las” e, de outro, “outras que o levam inteiramente a esse exame, na medida em que a percepção nada fornece em perspectiva” (PLATÃO *apud* DELEUZE, 2021, p.190). Nesse fio, enquanto os primeiros seriam os objetos da reconhecimento, os últimos seriam aqueles que violentam o pensamento, forçando-o a pensar.

Nessa leitura, é da contingência de um encontro que se ergue a necessidade de um ato de pensamento, não de uma vontade “natural”, talhada nos moldes da razão em direção a uma pretensa verdade. Pensar é criar a partir de um encontro. Implica ser afetado, empurrado, violentado por signos que forcem um deslocamento do modelo da reconhecimento para um modelo ainda não existente, ainda sem orientações prévias, o que nos convoca, a partir disso, buscar direções ainda desconhecidas.

Para a elaboração desse argumento, Deleuze se utiliza de aliados com os quais a criação desse outro plano de imanência, voltado para criação, possa se materializar. Tais aliados não se restringem a filosofia e pendulam, com frequência, ao campo artístico. Neste, em específico no que concerne à literatura, temos, dentre outros, Proust e Kafka, autores que, de maneiras diferentes, são capazes de decodificar os códigos do presente através da literatura que produzem, implicando seus leitores e suas leitoras em um encontro que produz um desvio das malhas da representação e incitam, assim, a criação de uma outra imagem do pensamento.

Assim, no intuito de adentrarmos à leitura deleuziana da literatura de tais escritores, compreendamos a seguir o lugar que a questão da estética e da arte aparecem em na filosofia deleuziana. Objetivamos, assim, pensar a arte e a literatura não como objeto da reconhecimento, mas como objeto capaz de violentar o pensamento e de suscitar lampejos criadores.

2.0 - Sobre a estética

Compreender o lugar que a arte ocupa na filosofia de Gilles Deleuze, implica, inevitavelmente, que adentremos em uma disciplina que entrelaça a arte e a filosofia, ou seja, a estética. Este longínquo ramo do pensamento contempla as expressões artísticas em um sentido ampliado e nos fornece a chave da função indispensável que a criação possui na filosofia deleuziana.

Seguindo a trilha proposta pela filósofa Ana Godinho (2007) em *Linhas do Estilo: Estética e Ontologia em Gilles Deleuze*, defendemos que o domínio estético fornece experimentações decisivas para o pensamento filosófico deleuziano em sua meta de ultrapassar o regime da reconhecimento e da doxa e, com isso, constitui um campo primordial para a consolidação de sua ontologia³². Todavia, cabe ressaltar que não é qualquer estética que ocupa tal função, mas a que Deleuze chama de "verdadeira estética", relativa a um tipo específico de experiência e de obra de arte que, assim como veremos, se caracteriza por abandonar o domínio da representação (DR, 2021).

Para melhor compreendermos o porquê do privilégio da estética e da especificidade da obra de arte valorizada pela filosofia deleuziana, traçamos uma breve trajetória da estética na filosofia ocidental, visando, assim, adentrarmos na orientação dada a essa questão pelo pensamento de Gilles Deleuze.

Para tal propósito, retomemos, mais uma vez, a filosofia grega e seu principal representante: Platão. No contexto de sua produção filosófica, observamos a inauguração do debate em torno da arte e do belo, questões que, desde o século XVIII, concernem ao campo da estética. Assim, para alcançarmos especificamente esta disciplina, é preciso que façamos uma breve digressão a partir do debate em torno do belo. Esse movimento se justifica porque, diferentemente da metafísica, da lógica e de outras disciplinas instauradas pela filosofia clássica, a estética não aparece inicialmente como um domínio singular (DUARTE, 2012).

No pensamento grego, a discussão relativa ao belo (*kálos*) anuncia o intrincamento ético-estético vivido nessa sociedade (MIZOGUCHI; PASSOS, 2021). Em *Hípias Maior (ou do belo)*, através de Sócrates, filósofo considerado fundador da metafísica ocidental, e Hípias, reconhecido sofista grego, Platão (2020) apresenta um diálogo que circunda a seguinte questão: o que é uma coisa bela? Essa questão,

³² Em consonância com a posição destacada por Zourabichvili (2020, p. 28) e anunciada por Deleuze (2009, p.184) na *Vigésima Quinta série: Da Univocidade* no livro *Lógica do Sentido*, consideramos aqui que “a filosofia se confunde com a ontologia”.

aparentemente simples, traz complicações a Hípias que não consegue fornecer nada além de respostas insatisfatórias em seu debate com Sócrates.

Ao longo do referido diálogo, Sócrates coloca em xeque as definições cunhadas pelo sofista no intuito de responder o que seria uma coisa bela, pois, na maior parte das vezes, elas reduzem o belo às coisas que são tomadas como belas. Dito de outro modo, ao invés de explicar o que é o belo em si próprio, Hípias apresenta alguns elementos, objetos ou materiais que são comumente caracterizados enquanto belos. Sócrates então aponta que, dada as incontáveis disparidades entre tudo o que pode ser classificado como belo, não é possível responder o que é de fato esse atributo apenas considerando o que o recebe. Para ele, é preciso traçar uma definição mais precisa.

Em *Transversais da subjetividade: arte, clínica e política*, Mizoguchi e Passos (2021) explicam este ponto. Os autores salientam que, ao se perceber insatisfeito com as respostas dadas por Hípias, Sócrates relaciona o belo ao útil e ao ético, pois, neste contexto, uma das principais associações da beleza se dá em relação ao bom e ao verdadeiro. Assim, belo, nobre, bom ou verdadeiro possuem significados muito semelhantes no pensamento e no vocabulário grego. Há, nesse mesmo sentido, uma comunhão assinalada por Sócrates que se evidencia pela própria significação do termo *kálos*.

Em português, *kálos* é traduzido por “belo” e, conforme explica o tradutor Edson Bini (2020) em *Diálogos II*, se trata de um adjetivo de tamanha riqueza conceitual que se torna impossível de ser fielmente vertido em outro idioma. Em sua língua original, o referido termo expressa tanto uma qualidade física quanto uma beleza “moral”, podendo ser traduzido por uma variedade de adjetivos, tais como “belo, elegante, apto, perfeito, excelente, nobre, admirável, honesto, honrado” (BINI, 2020, p. 239). Essa comunhão de sentidos do “belo” em grego também nos dá notícias acerca do vínculo entre o estético e o ético vivido nessa sociedade.

Nessa visada, salientada tanto pela posição de Sócrates, quanto pelos múltiplos sentidos extraídos da palavra quando traduzida de seu idioma original, o belo se refere à avaliação “de condutas e ações do que propriamente (...) às sensações” (MIZOGUCHI; PASSOS, 2021, p. 33). Isto é, apesar de *Hípias Maior* ser um diálogo aporético em que não é apresentada uma solução ao problema que expõe, a partir dele é possível compreendermos o belo como uma ética da “prática” dos feitos e das ações, não como algo subjetivo a ser sentido ou contemplado.

Nesse momento, a investigação a respeito do belo não conflui com o exame acerca da arte. Na filosofia antiga, tais noções eram consideradas díspares, pois, como nos explica Abbagnano (2007, p. 367):

A doutrina da arte era chamada pelos antigos com o nome de seu próprio objeto, poética, ou seja, arte produtiva, produtiva de imagens (PLATÃO, Sof., 265 a; ARISTÓTELES, Ret., 1,11,1371 b 7), enquanto o belo (não incluído no número dos objetos produzíveis) não se incluía na poética e era considerado à parte (...). Assim, para Platão, o belo é a manifestação evidente das Idéias (isto é, dos valores), sendo, por isso, a via de acesso mais fácil e óbvia a tais valores (Fed., 250 e), ao passo que a arte é a imitação das coisas sensíveis ou dos acontecimentos que se desenrolam no mundo sensível, constituindo, antes, a recusa de ultrapassar a aparência sensível em direção à realidade e aos valores (Rep., X, 598 c).

Essa disparidade entre o belo e a arte se evidencia ao nos atentarmos à inferioridade da posição que Platão atribui ao artístico. Para o filósofo, a arte está associada à imitação (*mimesis*) e, portanto, ao “falso” ou ao “não-verdadeiro”, enquanto o belo se vincula aos valores superiores, ou seja, à verdade. Sob esse prisma, não se atribui grande valoração à arte, a ponto de Platão, em *A República*³³, expulsar o poeta de sua cidade ideal graças às consequências nefastas que prevê em se aceitar a presença irrestrita de um discurso “orientado pelo falso”.

Na filosofia moderna e, em especial, em Immanuel Kant, localizamos a criação de um solo permeado por conceitos que atribuem um novo lugar ao debate acerca do belo (DUARTE, 2012). Nessa construção, mesmo que a proposta kantiana jamais tenha sido a de constituir especificamente uma filosofia da arte, o pensador alemão concebe uma “estética transcendental”, domínio que anuncia mudanças significativas no debate filosófico em torno do belo e, conjuntamente, da arte.

Conforme já anunciamos, Kant tece a rede de seu pensamento em torno de três preocupações: o conhecimento, a moral e a estética. Para essa finalidade, publica três críticas, sendo estas, a *Crítica da Razão Pura* (1781), a *Crítica da Razão Prática* (1788) e a *Crítica do Juízo* (1790). Nesta última, Kant se volta para a composição do juízo estético, ocasião em que descreve o funcionamento discordante das faculdades no sublime assinalado na seção *A intensidade no uso diferencial das faculdades* da presente dissertação.

³³ Utilizamos aqui o livro *O Belo Autônomo: textos clássicos de estética*, organizado pelo filósofo Rodrigo Duarte, obra que apresenta uma seleção de textos originais sobre a estética. Em relação ao texto platônico, Duarte (2017) faz referência à obra publicada pela Editora da Universidade do Pará nos anos 2000, compreendendo a página 145 até 163.

Porém, cabe apontarmos que, conjuntamente ao sublime, a estética em Kant abarca um outro juízo: o juízo do belo. Este, ao invés de produzir um acordo discordante tal como no sublime, conduz ao “senso comum estético”, que se forma a partir de um acordo desinteressado entre a imaginação e o entendimento (FCK, 2009). Nesse fio, caracterizando-se por seu caráter reflexionante/reflexivo, isto é, por se referir às representações dos objetos em termos subjetivos, o belo é concebido em termos de um “sentimento do belo” que se estabelece a partir do que o filósofo determina como juízo - necessariamente subjetivo - do gosto³⁴.

Sobre isso, logo no começo da *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant (1993 *apud* DUARTE, 2017, p. 118)³⁵, ao longo do § 1. *O juízo do gosto é estético*, afirma que para que seja possível distinguir se algo é ou não é belo nos “referimos a representação, (...) pela imaginação (...) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer”. Tais conceituações indicam que Kant concebe e aposta na existência de uma subjetividade do belo vinculada à representação e ao sentimento de prazer³⁶.

Com tal orientação, podemos mapear que Kant está mais preocupado com a forma com que se dá o juízo subjetivo, do que com o objeto deste juízo. Em geral, o pensador elenca elementos da natureza, como uma flor, por exemplo, para afirmar a universalidade do juízo reflexionante do belo, isto é, para ratificar que, apesar de haver uma certa subjetividade do belo, a capacidade de percebê-lo é universal e independente dos conceitos provenientes da razão.

Assim, a estética ganha seu delineamento em termos transcendentais, isto é, como uma doutrina das formas *apriori*³⁷ do conhecimento sensível. Este movimento de delimitação faz com que haja uma separação entre “o belo do bom e do verdadeiro” (MIZOGUCHI; PASSOS, 2021, p. 34), aproximando-o do regime das sensações.

Em suma, enquanto na antiguidade há uma teoria do belo que se vincula mais a uma conduta e a uma ação pautada em valores superiores; na modernidade, a partir de Kant, a noção de “gosto” faz com que o belo seja subjetivamente discernido, promovendo,

³⁴ “O juízo do gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico, e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo” (KANT, 1993 *apud* DUARTE, 2017, p. 118).

³⁵ Mais uma vez utilizamos aqui o livro *O Belo Autônomo: textos clássicos de estética*, organizado pelo filósofo Rodrigo Duarte. A obra de Kant selecionada por Duarte (2017) faz um recorte da edição publicada pela Editora Forense Universitária em 1993, elencando da página 47 até 112.

³⁶ No sublime, Kant afirma haver um sentimento de desprazer haja vista a violência em jogo nesse juízo.

³⁷ Retomando esta definição, as formas *a priori* do conhecimento, tais como o tempo e o espaço, não são derivadas da experiência, mas são preexistentes no sujeito, permitindo a esse sujeito do conhecimento compreender o mundo sensível que experimenta.

assim, uma certa comunhão entre a arte e o belo, pois se trata de uma acepção voltada para o sentimento proporcionado pelo juízo e compartilhado em torno dele.

Ambas as entradas em torno da questão do belo que, paralelamente, concernem à estética, apresentam posições postas em xeque pela filosofia deleuziana.

Como observamos, Platão e a metafísica construída por sua filosofia - que inaugura uma imagem do pensamento pautada no verdadeiro e no falso - é alvo de críticas e de uma profunda discordância por parte de Deleuze. O pensamento da imanência deleuziano se volta para a valorização dos simulacros, isto é, para o que é considerado como “cópias mal feitas” por Platão, considerando-as dotadas de uma potência de criação singular. Nessa via, fica evidente que a desconfiança platônica em relação à arte, que se expressa em seu posicionamento frente ao poeta, não condiz com a posição assumida pela estética que interessa a Deleuze.

De modo distinto, a estética proposta por Kant, pautada em uma subjetividade do juízo, é também ponto de desacordo por Deleuze. Em *Crítica e Clínica*, o filósofo francês alega que “Kant não inventa uma verdadeira crítica do juízo, já que esse livro, ao contrário, erige um fantástico tribunal subjetivo” (CC, 2019, p. 162). Para Deleuze, portanto, apesar do sublime lhe fornecer um modelo intensivo de gênese das faculdades, o juízo estético do belo é insuficiente devido ao seu subjetivismo e ao “senso-comum” que o constitui, pois, como vimos, para Deleuze (DR, 2021) o senso-comum é o elemento primeiro da representação e da reconhecimento.

Esse modelo cognitivo e representativo, que se qualifica pelo uso concordante das faculdades, conduz precisamente ao ofuscamento do ato do pensamento como criação que, conforme assinalamos, segundo Deleuze (PS, 2022), ocorre a partir de uma violência e de um desacordo primordial entre as faculdades (acordo discordante próprio ao sublime). Este anuncia a gênese das faculdades no sensível a partir de um suprassensível e fornece a direção do empirismo transcendental³⁸, proposto por Deleuze em sua acepção estética.

Sem perder isso de vista, observamos que a díade arte-belo, que constitui a intercessão crucial própria à estética, aparece de formas distintas na antiguidade e na filosofia moderna. Considerando tais disparidades, retomemos as questões postas inicialmente e indiquemos algumas outras, sendo estas: O que nos permite afirmar que há

³⁸ Trata-se de uma ciência do sensível (DR, 2021) cuja preocupação se volta para a experiência e para intensidade dessas experiências. Caracterizando-se, assim, por uma posição que faz frente ao paradigma representativo.

um privilégio da estética na filosofia deleuziana? Que estética é essa e qual estética se opõe a essa? E, por fim, qual é a especificidade da obra de arte englobada por essa acepção de estética?

Segundo Godinho (2007, p. 17) em *Linhas do Estilo: estética e ontologia em Gilles Deleuze*, o projeto filosófico deleuziano, que consiste na subversão radical do platonismo e, portanto, na urgente construção de uma nova imagem do pensamento para a filosofia que o atribua sua máxima potência, só é capaz de se efetuar privilegiando certos domínios que fornecem experiências-limites passíveis de retirar o pensamento do estupor que a reconhecimento e a representação o sentenciaram. Essa violência institui um funcionamento que escapa ao senso-comum e que, assim, opera através de clarões diferenciais.

Deleuze localiza que a “verdadeira estética” é o campo oportuno para tal experiência. Essa demarcação em relação à especificidade desse campo se dá pois, apesar de tomar como modelo um funcionamento descrito por Kant, a estética valorizada por Deleuze se opõe àquelas pautadas na representação, tal como a kantiana no juízo do belo, e aposta na intensidade das experiências e, nesse mesmo sentido, na unificação da “estética cognitiva” e da “estética artística” através do que denomina de “empirismo transcendental”. Acerca desse ponto, em *Diferença e Repetição*, Deleuze (2021, p.?) explica que

(...) não é de se admirar que a Estética se cinda em dois domínios irreduzíveis, o da teoria do sensível, que só retém do real a conformidade com a experiência possível, e o da teoria do belo, que recolhe a realidade do real na medida em que ela se reflete em outra parte. Tudo muda quando determinamos as condições da experiência real, que não são mais amplas que o condicionado e que, por natureza, diferem das categorias: os dois sentidos da Estética se confundem a tal ponto que o ser do sensível se revela na obra de arte ao mesmo tempo em que a obra de arte aparece como experimentação. O que se censura à representação é permanecer na forma da identidade sob a dupla relação da coisa vista e do sujeito que vê (...). Quando a obra de arte moderna, ao contrário, desenvolve suas séries permutantes e suas estruturas circulares, ela indica à Filosofia um caminho que conduz ao abandono da representação.

Ao apontar a cisão da estética entre uma teoria do sensível e uma teoria do belo, Deleuze (2021) se refere tanto aos primórdios dessa discussão, quanto às críticas kantianas e ao seu regime transcendental pautado na representação. Para Deleuze, ao excedermos o que se estava pré-condicionado e nos voltarmos para a experiência real, a qual, intrinsecamente difere das limitações postas pelas categorias da razão, as duas vertentes da estética se confundem em termos de experimentação. Tal confluência,

segundo Deleuze, ocorre especialmente na obra de arte moderna, por ser a que “abandona o domínio da representação para tornar-se 'experiência', empirismo transcendental ou ciência do sensível” (DR, 2021, 87).

Esse movimento que constitui o que Deleuze (2021, p. 87) chama de ciência do sensível só é possível quando “apreendemos diretamente no sensível o que só pode ser sentido, o próprio ser *do* sensível: a diferença (...). É na diferença que o fenômeno fulgura, que se explica como signo, e que o movimento se produz como ‘efeito’”. Neste ponto, a função da estética em Deleuze se desvela. Trata-se de uma experiência capaz de ultrapassar a mediação da representação a ponto de fazer com que o mundo intenso das diferenças tenha lugar. Na diferença e pela diferença é que o fenômeno é capaz de emitir seus clarões, de operar como signo, isto é, como objeto primordial de um encontro, não de um ato de reconhecimento.

Ainda sobre isso, Deleuze (2021, p. 87) retoma sua leitura intensiva do eterno retorno nietzschiano. Tal apreensão do conceito de Friedrich Nietzsche descreve, como já vimos, o eterno retorno como concomitante ao que ele faz retornar, justamente por ser ele o responsável por promover o retorno da multiplicidade das diferenças de intensidade. Nessa leitura, enfim, há algo que faz frente à representação: a repetição. Há, nesse movimento, a expulsão das bases da representação e da reconhecimento, ou seja, de um objeto suposto como sendo o mesmo por um sujeito que se supõe o mesmo através da identidade do Eu.

Segundo Deleuze (2021, p. 87), a “repetição se opõe à representação; o prefixo mudou de sentido, pois, num caso, a diferença se diz somente em relação ao idêntico, mas, no outro, é o unívoco que se diz em relação ao diferente”. Em outros termos, se a representação submete a diferença ao paradigma do Mesmo, a repetição escancara a potência diferencial oculta por essa lógica.

Em *O tempo não reconciliado: imagem de tempo em Deleuze*, Pelbart (2015) recupera uma interessante imagem para ilustrar esse ponto. Essa expulsão da representação e da reconhecimento, promovida pela repetição, pode ser considerada análoga ao movimento de uma roda que gira em alta velocidade e expele os componentes que estão acoplados a ela sem firmeza. Ao longo de seu trajeto, a repetição promovida por seu deslocamento promove essa expulsão que corresponderia à eliminação do Mesmo, permitindo a permanência apenas do componente originário: a Diferença. Essa é, inclusive, a função do eterno retorno segundo a leitura feita por Deleuze.

Nesse fio, há uma proximidade entre a arte e a repetição. Ambas, recolhem, destroem e selecionam as forças que constituem a realidade, explicitando-as em sua diferença, evidenciando-as em sua enésima potência. Como aponta Godinho (2007, p. 128) o “movimento mais mecânico, habitual, quotidiano, estereotipado encontra o seu lugar na obra de arte. A arte não representa o mundo. É o mundo tornado imanente”. Isso significa afirmar que o domínio concernente à arte, ou ao menos à arte que interessa à filosofia de Gilles Deleuze, não está na representação ou na cópia do mundo, mas na perspectiva de que a arte cria matérias de expressão originais, capazes de materializar a vida em uma criação necessariamente imanente.

Assim, a estética valorizada por Deleuze vai além da mera contemplação da beleza e do prazer estético ou de uma prática tal como na antiguidade. Para ele, a estética é uma força que pode transformar a maneira como percebemos e nos relacionamos com o mundo³⁹. Além disso, ela pode desafiar as estruturas de poder e as formas de dominação presentes na sociedade, pondo em xeque a dominação do paradigma da representação e da reconhecimento que reduz o mundo as categorias e conceitos pré-determinados, limitando as possibilidades da experiência e do pensamento.

Em suma, a filosofia deleuziana propõe uma visão imanente da arte e da estética, que desafia as definições convencionais e os limites estabelecidos pela tradição e enfatiza a importância da experiência estética como uma força transformadora e criadora.

Considerando este ponto, retomemos a questão da obra de arte moderna como aquela que escapa ao modelo representativo.

De acordo com Godinho (2007), a arte que abandona a representação atua no plano das forças sismográficas em vez de se prender à representação de imagens preestabelecidas. Isso é feito em nome de uma nação que ainda não existe, mas que já se manifesta de maneira pulsante, isto é, isso se realiza em prol de um povo que falta. Essa matéria pulsante se expressa através da obra de arte cujo estilo é capaz de materializar essa nação emergente por meio da sismografia das forças. O objetivo não é mais representar o mundo de forma mimética, mas sim criar novas formas de expressão que gerem impactos e intensidades, possibilitando a manifestação dessa nação que ainda está por nascer.

³⁹ Nesse sentido, cabe ressaltarmos que a estética em Deleuze não se restringe apenas à produção de obras de arte, mas abrange todo o processo criador que envolve a produção de sensações e percepções imanentes. O pássaro *Scenopietes dentirostris* e sua criação de território é um exemplo disso.

Nessa linha argumentativa, indaguemos conjuntamente a autora: que artista é esse? O clássico, o romântico ou o moderno?

O artista clássico, sendo aquele cujo objetivo é sistematizar o estado de caos originário para criar um mundo organizado por categorias, atua hierarquizando e compartimentalizando o mundo através de sua obra (GODINHO, 2007). Ele procede por uma lógica binária, como se fosse uma espécie de Deus transcendente capaz de enfrentar as forças do caos com a ordem.

O artista romântico procede de maneira distinta. Esse artista decai da posição divina para ocupar o papel de um herói terreno, trazendo, com isso, inovações que fazem com que o artista perca seu estatuto de criador ilustre e ditador dos códigos. Trata-se de um artista que opera no território, acompanhando o movimento de um mundo que o antecede e vivendo esse território como necessariamente perdido. Para Godinho (2007), o que o caracteriza é o defasamento, isto é, o descompasso com o ritmo do mundo.

Por fim, temos o artista moderno. Este se caracteriza por estabelecer uma relação direta com a materialidade das forças. Seu problema não é mais o da criação do mundo, nem um desalinhamento com ele: é a materialidade das forças “desterritorializadas”, ou seja, das forças que ainda não ocupam um espaço no território, das que ainda não foram pensadas e que sequer são pensáveis por outros meios que não o da captura proposta pelo trabalho do artista.

Segundo Godinho (2007, p. 159), “o problema [da obra de arte moderna] não é o de uma origem ou começo, torna-se antes um problema de consistência”. Trata-se de uma questão que se aproxima da temática da criação de um outro plano de imanência na filosofia. No volume 4 de *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, Deleuze e Guattari (1997, p. 140 *apud* GODINHO, 2007, p. 159) afirmam que a obra de arte que atua fora do plano representativo busca responder “como consolidar o material, torná-lo consistente, para que ele possa captar essas forças não sonoras, não visíveis, não pensáveis”.

O artista é, então, o responsável por essa tarefa e as obras de arte modernas, segundo Deleuze, são as primeiras a trilharem um plano capaz de criar uma composição voltada para a imanência.

No entanto, conforme anunciado em *O que é a filosofia?*, é importante destacar que o plano de composição criado pelas artes é distinto do plano de imanência delineado pela filosofia. O plano de composição é um espaço onde os elementos e as formas são combinados de maneira a criar novas composições (que são composições estéticas)

capazes de evocar diferentes afetos e sensações no espectador. Já o plano de imanência é um espaço conceitual, povoado por conceitos e personagens conceituais. Dessa forma, mesmo que a filosofia e a arte que concernem ao pensamento deleuziano compartilhem uma certa preocupação com a imanência, cada uma delas possui um método e um objetivo distintos na construção de seus respectivos planos.

Sem perder de vista as singularidades de cada um, para Deleuze e Guattari (2020, p. 93), ambos podem (e devem) “deslizar um no outro, a tal ponto que certas extensões de um sejam ocupadas por entidades do outro”. Cada um que efetua um ato de criação pode, dessa forma, “traçar uma nova imagem do pensamento, instaurar um novo plano de imanência, mas, em lugar de criar novos conceitos que o ocupam, ele o povoa com outras instâncias, outras entidades, poéticas, romanescas, ou mesmo pictóricas ou musicais”.

Adentremos, na seção a seguir, a especificidade desse plano denominado “plano de composição” próprio à obra de arte.

2.1 A arte e o plano de composição

A constituição de um novo plano de imanência povoado por conceitos é uma tarefa exclusiva à filosofia. Em relação à arte, Deleuze e Guattari (2020) afirmam que a meta é a construção de novos planos de composição. Estes, ao invés de serem povoados por conceitos, são compostos pelo que os autores chamam de “afectos” e “perceptos”, isto é, conglomerados imanentes de sensações que se conservam autonomamente na obra de arte.

Segundo os autores, essa autonomia da arte anuncia sua independência tanto ao “modelo” do qual deriva, quanto dos espectadores que a apreciam, e, até mesmo, do criador que a fez existir. Isso ocorre graças à capacidade da arte de conservar de uma maneira distinta da forma com que a indústria conserva. Enquanto esta efetua esse processo através da inserção de um elemento extrínseco ao produto que se deseja fazer perdurar, a arte produz uma conservação intrínseca, que se dá nela e por ela, sua diferença própria, sem a intervenção interessada de nada que lhe seja externo.

Nessa via, a obra independe de seus espectadores e de seus criadores porque, assim como eles, é um agregado complexo de sensações que “valem por si mesm[a]s e excedem qualquer vivido” (OQF, 2020, p. 213). Sendo esta, em suma, a definição da obra de arte que interessa e concerne ao pensamento deleuziano. Para Deleuze (2020), a obra de arte que povoa e traça um plano de composição imanente e criador é um ser de

sensação e nada além disso. Ela não tem qualquer função moral ou didática, não é um objeto de adoração ou de contemplação, mas sim um ser que existe em si mesmo, que cria um mundo próprio e que tem valor intrínseco no material das forças.

Dessa forma, a obra de arte não precisa ser entendida ou explicada, ela basta por si própria. Esse é, inclusive, o critério para defini-la enquanto tal. Para Deleuze (2020), uma obra, para ser uma obra de arte, deve conseguir se "sustentar de pé" por si mesma, com "afectos", "perceptos" e "sensações" imanentes, sem depender de qualquer justificativa transcendente ou interpretação externa para se sustentar. Isso significa que a obra deve ser capaz de criar um universo próprio, uma totalidade fechada em si mesma, que não precisa ser complementada ou explicada por nada externo a ela.

Para essa operação, Deleuze e Guattari (2020, p. 214), apostam no valor da existência "bolsões de ar e de vazio" pois "o vazio é uma sensação [e] toda sensação se compõe com o vazio". Eles argumentam que a obra de arte deve conter espaços não preenchidos, que tenham uma existência autêntica e que permitam a emergência do novo, evitando modelos preconcebidos que possam limitar a experiência. Os vazios na obra são fundamentais para criar obstáculos à operação do Mesmo, que busca capturar a experiência e impedir a manifestação da diferença.

Assim, o plano de composição próprio a obra de arte se constitui desses vazios que permitem a obra continuar a maquinar e de afectos, perceptos e sensações. Cabe, portanto, compreendermos melhor a que se referem esses conceitos cunhados por Deleuze e Guattari (2020).

2.1.1. Afectos, perceptos e blocos de sensações na conservação própria à obra de arte

De acordo com Deleuze e Guattari (2020), os "afectos" e os "perceptos", assim como as "sensações", são compostos que constituem a obra de arte. Esse trio não deve ser confundido com meros "afetos", "percepções" e "sensações comuns", pois, diferentemente destes, são seres independentes e consistentes, dotados de uma existência própria e autônoma. Eles são os elementos fundamentais da expressão artística e se erguem e se manifestam em si mesmos, sem dependerem da referência a um objeto externo para sobreviverem.

Conforme explicitado em *O que é a filosofia?*, por definição, os perceptos se definem por serem uma "paisagem anterior ao homem", cuja função é a de tornarem sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo através da conservação de um para-

além extraído das percepções; já os afectos de uma obra de arte são aquilo que formam uma “zona de indeterminação, de indiscernibilidade, como se coisas, animais e pessoas (...) tivessem atingido, em cada caso, este ponto (...) que precede imediatamente sua diferenciação natural” (OQF, 2020, p. 225). Em outros termos, enquanto os afectos trazem a intensidade de uma experiência que excede a subjetivação individualizada, apresentando um campo indiscernível de pura experimentação, os perceptos extraem percepções ainda não percebidas comumente, criando regimes de sensibilidades e de percepções.

Em uma entrevista concedida a Claire Parnet no final dos anos 80, Deleuze (1988), acerca do termo “percepto”, questiona: “Por que usar esta palavra estranha em vez de percepção?”. Ele mesmo responde:

Porque perceptos não são percepções. O que é que busca um homem de Letras, um escritor ou um romancista? Acho que ele quer poder construir conjuntos de percepções e sensações que vão além daqueles que as sentem. O percepto é isso. É um conjunto de sensações e percepções que vai além daquele que a sente. Vou dar alguns exemplos. Há páginas de Tolstói que descrevem o que um pintor mal saberia descrever. Ou páginas de Tchekhov que, de outra maneira, descrevem o calor da estepe. Há um grande complexo de sensações, pois há sensações visuais, auditivas e quase gustativas. Alguma coisa entra na boca. Eles tentam dar a este complexo de sensações uma independência radical em relação àquele que as sentiu. (...) Há um grande romancista americano que quase disse isso. Ele não é muito conhecido na França, e gosto muito dele. É Thomas Wolfe. Ele descreve o seguinte: “Alguém sai de manhã, sente o ar fresco, o cheiro de alguma coisa, de pão torrado, etc., um passarinho passa voando... Há um complexo de sensações. O que acontece quando morre aquele que sentiu tudo isso? Ou quando ele faz outra coisa? O que acontece?” Isso me parece a questão da arte. A arte dá uma resposta para isso: dar uma duração ou uma eternidade a este complexo de sensações que não é mais visto como sentido por alguém ou que será sentido por um personagem de romance, ou seja, um personagem fictício. É isso que vai gerar a ficção.

Examinemos atentamente a resposta dada por Deleuze. A definição atribuída aos conceitos de “percepto” e “afecto” se refere a um “além” que excede a subjetividade e o tempo daquele que experimenta percepções, afetos e sensações. O escritor americano Thomas Wolfe, ao questionar o que se passa depois do fim da vida do indivíduo capaz de experienciar o ar fresco, o cheiro de alguma coisa ou a percepção de um pássaro voando, nos dá notícias da função dos conceitos criados por Deleuze. A missão da tríade é a de criar e a de conservar esse complexo de sensações, percepções e afecções próprio à obra de arte, instaurando nele a duração.

Para Deleuze e Guattari (2020), somente o artístico traça um plano no caos capaz de criar e de conservar sensações, atribuindo-as duração e permitindo-nos retornar sempre

que quisermos aos afectos e aos perceptos que compõem uma obra. Para exemplificarmos esse ponto, tomemos uma cena de *Em Busca do Tempo Perdido*. Marcel Proust, ao narrar a experiência de seu personagem ao comer o bolinho Madeleine, cria um bloco de sensações que se conserva na arte em uma duração indefinida. É nesse sentido que os artistas são os responsáveis por erguerem complexos repletos de “sensações visuais, auditivas e quase gustativas” que se conservam na arte, posto que esta “é a única coisa no mundo que se conserva” (OQF, 2020, p. 213).

Mas em que se sentido se dá essa conservação? A arte é, de uma determinada maneira, incapaz de perdurar mais do que seu suporte e seu material. Por exemplo, se um romancista cria extraordinários complexos de sensações em um romance, caso faça esse trabalho em um manuscrito nunca publicado, alvo da ação do tempo a ponto das páginas antes brancas estarem corroídas e em um tom de amarelo que torna impossível sua leitura, a destruição do suporte material dos complexos captados pelo escritor traz, inevitavelmente, o fim do complexo de sensações apresentado nessa obra de arte.

Todavia, esse fim material não é o fim de sua duração. Para Deleuze e Guattari (2020, p. 216), apesar do suporte material determinar um certo limite para a arte, “mesmo se o material só durasse alguns segundos, daria à sensação o poder de existir e de se conservar em si, na eternidade que coexiste com esta curta duração. Enquanto dura o material, é de uma eternidade que a sensação desfruta nesses mesmos momentos”. Dito de outro modo, a duração – conceito extraído da filosofia de Henri Bergson – é um contínuo que persiste para além da cronologia, é uma multiplicidade cuja eternidade se sustenta em termos de intensidade. Ou seja, apesar do fim do material da obra ser, em alguma medida, o fim de sua duração, a duração a que se refere Deleuze ultrapassa essa cronologia.

Essa concepção dos afectos, dos perceptos e das sensações conservadas pela obra de arte não é descolada da proposta filosófica de Gilles Deleuze que estamos construindo e apresentando até aqui, haja vista que, por possuir a capacidade de conservar em si blocos de sensações, a arte é imprescindível para o alcance da proposta da filosofia deleuziana de criação de um novo plano de possíveis para o pensamento, para experiência e para filosofia.

Em sua batalha contra a doxa e a reconhecimento, Deleuze e Guattari (2020) apontam uma incapacidade da opinião em reconhecer estados afetivos. A arte, ao mobilizar precisamente estes estados, convocam um encontro intenso, duradouro e que faz com que se opere um pensamento diferencial, isto é, fora da reconhecimento.

Aqui se desenha com maior precisão a potência primordial da arte: a capacidade que possui de desfazer a “tríplice organização das percepções, afecções e opiniões, que substitui por um monumento composto de perceptos, de afectos e de blocos de sensações que fazem as vezes de linguagem” (OQF, 2020, p. 228) quando se trata de uma obra literária. Sob essa ótica, aliada na luta contra a opinião e a representação, a arte substitui a rigidez de um complexo de percepções, afecções e opiniões já estabelecidas por um composto de perceptos, afectos e sensações que introduz o sensível no seio da experiência.

Dada essa habilidade, mapeemos as intercessões entre a arte e a filosofia na obra de Gilles Deleuze. Assim, nos aproximaremos da literatura como intercessora essencial e fonte da criação de incontáveis conceitos e noções essenciais ao pensamento deleuziano.

2.2 A arte na filosofia deleuziana

É inegável que a arte aparece como uma aliada persistente ao longo de toda filosofia de Gilles Deleuze. Um terço das publicações do referido filósofo se voltam para as obras de arte (SAUVAGNARGUES, 2005), volume que deixa explícita a importância da relação entre a não-filosofia e a filosofia para esse pensamento.

Tal vinculação entre o filosófico e o não-filosófico, isto é, a ciência, a pintura, a literatura, o cinema, a música, etc, parte de uma postura específica que busca extinguir qualquer hierarquização entre essas duas formas de elaboração do pensamento (OQF, 2020). Se por muito tempo foi atribuída à filosofia o valor de ser o saber que possui maior afinidade com a Verdade⁴⁰ (DR, 2021), a proposta deleuziana reconfigura essa posição e atribui uma função mais pragmática ao fazer filosófico.

A filosofia é então concebida como um domínio que pensa através de conceitos e cujo trabalho, portanto, é precisamente a criação imanente de conceitos (C, 2008), e não o ato de informar sobre qualquer conhecimento superior exclusivo adquirido devido a uma conexão inerente com uma verdade transcendente.

Desse modo, o conceito é concebido como aquilo “que impede que o pensamento seja uma simples opinião, um conselho, uma discussão, uma tagarelice” (C, 2008, p. 170) e que permite ao pensar a retomada de uma via de atividade. Em outros termos, por buscar

⁴⁰ Vide o papel do filósofo em *A alegoria da caverna* de Platão, que consiste em alcançar a iluminação e ensinar a todos aqueles que vivem na escuridão como sair das sombras.

escapar das armadilhas da doxa (opinião) e da transcendência (justificativa niilista⁴¹ que visa diminuir o valor da vida que escapa a qualquer cristalização), a proposta deleuziana apresenta uma alternativa ao fazer filosófico que seja não apenas perpetuar um exercício de eterna reprodução da história da filosofia.

Nessa leitura, em que é atribuída uma função imanente à prática da filosofia, a não-filosofia, que pensa a partir de outros procedimentos, passa a ser uma intercessora essencial à própria filosofia.

Em *Les intercesseurs*, Deleuze (2008) explicita o conceito de intercessor que, apesar de aparecer apenas em um de seus últimos trabalhos, atravessa toda sua obra a partir da primazia atribuída à dimensão relacional nas suas elaborações. Este conceito prioriza a preposição “com” em detrimento ao termo “sobre”, isto é, faz uma aposta na potência de compor conjuntamente com outrem algum movimento de pensamento, em vez de refletir sobre este outro que se encontra⁴².

Os intercessores pensam um com o outro, aproveitam e expandem seus movimentos a partir do encontro que lhes acontece⁴³ (LI, 1990). Trata-se de “[a]char, encontrar, roubar, ao invés de regular, reconhecer e julgar” (D, 1998), uma vez que a aposta se dá suas reverberações do encontro e nas ressonâncias entre as áreas e não no reconhecimento ou na reflexão. Assim, longe de extrair de uma obra literária uma análise que busque fazer girar uma roda de conceitos psicológicos já dados ou de tecer grandes reflexões filosóficas sobre alguma produção cinematográfica ou uma descoberta científica, a aposta deleuziana se dá no intuito de que haja um processo de “caminhada conjunta” entre áreas distintas, em que ambas se posicionam lado a lado e usufruem do que cada uma oferece a outra sem nenhuma hierarquia.

Nesse sentido, no que se refere às intercessões entre essa filosofia e a arte, jamais se parte de uma posição interpretativa ou de uma abordagem que busca extrair do artístico algo que ele próprio não pode expor sozinho. Os feitos pertencentes ao campo da arte “valem por si mesmos” (OQF, 2020, p.194) e não dependem da percepção de um

⁴¹ O niilismo, quando não completo, pode ser compreendido como o motor que move toda a história ocidental a partir de uma lógica metafísica que produz a desvalorização da vida e a depreciação da existência (DR, 2021).

⁴² Os filósofos que chamamos de “aliados” até este momento da dissertação, são, portanto, intercessores da filosofia deleuziana.

⁴³ Em *Deleuze's Literary Theory: The Laboratory of His Philosophy*, Catarina Pombo Nabais (2020) explicita esse ponto atribuindo a literatura um lugar de significativa importância para a criação filosófica deleuziana.

espectador especializado ou do complemento de outra disciplina para existir em sua potência criativa e criadora.

Nessa perspectiva, o essencial não é explicitar aspectos que estariam latentes em uma produção, nem descobrir a respeito da origem de alguma obra (LI, 1990) ou da vida de seu autor (CC, 2019). O importante é adentrar o fluxo daquilo que funciona como intercessor, de enriquecer e enriquecer-se com essa troca, de manter-se e mantê-lo em estado de fluxo/movimento e abrir espaço, a partir desse encontro, para criação e para o pensamento.

Em *Deleuze et l'art*, a filósofa Anne Sauvagnargues (2005) traça um mapeamento desses encontros com a arte nas produções deleuzianas que aponta um dado que nos interessa: o significativo papel da literatura nessas articulações. Segundo a autora, até o começo da década de 80, todos os títulos publicados por Deleuze relacionados às obras de arte tratam de alguma literatura ou de algum literato.

Dentre os autores privilegiados durante este longo período estão Marcel Proust, Sacher-Masoch, Émile Zola, Lewis Carroll, Antonin Artaud, Franz Kafka, etc. Esses autores compõem um grupo de importantes intercessores tanto para as concepções relativas à arte e ao artístico, quanto para as noções que extrapolam esse campo específico e que constituem todo o paradigma estético, clínico e político proposto pela filosofia deleuziana e deleuziana-guattariana.

Na constituição dessa tríade, três atravessamentos não podem ser desconsiderados. Esses são 1. as movimentações de maio de 68⁴⁴, 2. a forte interlocução com o psicanalista e militante Félix Guattari⁴⁵ e 3. a reverberação das produções voltadas para outras formas de expressão artística, como o cinema e a pintura⁴⁶, que proliferam após o profícuo encontro com Guattari. Tais circunstâncias interpelam à elaboração do pensamento

⁴⁴ Os eventos do Movimento de Maio de 1968, ocorridos na França, na República Tcheca e também no México, simbolizam o ápice da revolta de toda uma geração. Marcado por greves gerais e por mobilizações universitárias, para Deleuze e Guattari (1984, p. 119) “foi um fenômeno de vidência, como se uma sociedade visse, de repente, o que ela tinha de intolerável, e visse também a possibilidade de outra coisa”. Assim, como *acontecimento*, não se deixou ultrapassar e influenciou grande parte da produção intelectual e política que se deu após sua ocorrência.

⁴⁵ O encontro e a escrita-a-dois realizada com Félix Guattari não pode ser dissociada das produções deleuzianas. O enfoque no pensamento de Gilles Deleuze, efetuado pela presente dissertação, não busca de forma alguma defender que as reverberações dessa composição não atravessam as obras produzidas por este filósofo. Trata-se apenas de um recorte metodológico.

⁴⁶ A pintura, com o livro *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, lançado em 1981, e o cinema, com as obras *A imagem-movimento* publicado em 1983 e *A imagem-tempo* em 1985, além de outras obras e textos voltados para o teatro, para a música, etc.

deleuziano e levam a presença de novas nuances na forma com que se dava a parceria entre sua filosofia e a arte.

A essas colaborações é atribuído um caráter político-social ainda mais demarcado, em que a posição contra uma crítica interpretativa passa a ganhar uma forma mais consistente que persiste até a última publicação voltada, em específico, para a questão da literatura, o compilado de ensaios lançado sobre o nome *Crítica e Clínica* em 1993.

Essa postura contra hegemônica em relação à visada sobre a arte não se define de forma puramente negativa, ou seja, não se trata apenas de uma discordância não-propositiva. Essa crítica à crítica interpretativa se dá em prol de uma apreensão do artístico a partir de sua potência política de funcionar como um sismógrafo capaz de diagnosticar a configuração presente e prever o arranjo futuro das malhas invisíveis das forças e do poder em exercício na sociedade (BOGUE, 2003).

Essa capacidade sismográfica da arte, especialmente considerada em relação à literatura, diz respeito a uma construção feita por Deleuze por meio dos ecos nietzschianos presentes em sua filosofia.

Sobre isso, Sauvagnargues (2005) assinala que, mesmo que o pensador jamais tenha oferecido uma teoria sistemática da arte, todas as diferentes chaves de leitura relativas à vinculação entre a obra deleuziana e a arte se explicam a partir da perspectiva das forças.

Segundo tal autora (2005, p. 80, tradução nossa), essa semiologia das forças modifica por completo a relação entre a filosofia e a arte, uma vez que expulsa o artístico “do plano transcendente do significado para expô-lo no plano material das forças”⁴⁷, ponto de vista que reitera a potência do artístico no que diz respeito às (sempre imanentes) subjetivações⁴⁸. Neste ponto, a criação de um caminho em direção a uma nova imagem do pensamento se evidencia, haja vista o enfoque na imanência que faz com que a arte passe a ser concebida a partir de sua ação real e material num mundo composto por forças em tensão.

Dessa forma, o artista, bem como o filósofo, seriam, para Nietzsche, aqueles que entram em relação com essas forças, avaliando-as e “compondo materialmente com elas

⁴⁷ Trecho no original: “Une telle sémiologie de la force détermine une conception de la forme qui (...) expulse (...) du plan transcendant du sens pour l'exposer sur le plan matériel des forces”.

⁴⁸ Seguindo a trilha, proposta tanto por Deleuze quanto por Foucault, por subjetivações compreendemos o processo, sempre vivo, dos atravessamentos das forças, dos acontecimentos e das tramas do poder que incitam à produção das subjetividades. Essa perspectiva se opõe à ideia de um sujeito cartesiano desde sempre já pronto, inteiro e estabelecido.

uma nova relação cujos afetos podem ser cartografados”⁴⁹ (SAUVAGNARGUES, 2005, p. 81, tradução nossa). A interpretação em seu sentido clássico, que busca extrair da obra sua verdade oculta – seja no artista, seja no contexto social – é rechaçada em prol de um levantamento das forças presentes.

É desta maneira que Deleuze compreende a escrita de literatos como Kafka como “um sismógrafo sensível a um tipo de forças que de outra forma não cruzariam o limiar sensível”⁵⁰ (SAUVAGNARGUES, 2005, p. 83, tradução nossa). No caso de Kafka, tais forças são chamadas em *Kafka. Por uma literatura menor*, de “potências diabólicas” do porvir, pois, no momento da escrita kafkiana, apenas se esboçavam quando o literato pôde captá-las e evidenciá-las.

O procedimento sismográfico kafkiano, bem como de outros literatos como Proust, diz respeito à capacidade destes autores de conseguirem captar signos quase inapreensíveis e de reconhecerem expressões quase imperceptíveis das disputas entre as forças. Todavia, a prática desses artistas não se restringe a apenas vislumbrar esboços que são hegemonicamente invisíveis, mas de criar com eles a ponto de torná-los absurdamente evidentes. É instaurada, a partir de suas produções, a possibilidade de falar e pensar fenômenos que antes podiam ser, em algum nível, sentidos e vivenciados, mas não de fato apreendidos.

Isso significa afirmar que, o escritor ou a escritora, ao criar, a partir de combinações sintáticas e gramaticais próprias, visões e audições que extrapolam a própria gramática e a sintaxe estabelecidas, tornam perceptível o imperceptível através da literatura (CC, 2019). Desse modo, são capazes de criar novos modos de existência e novas alternativas de resistência aos atravessamentos que compõem o presente.

No que concerne ao encontro com Marcel Proust, Deleuze considera que uma nova imagem do pensamento se cria a partir da escrita proustiana, uma imagem que potencializa a atividade do pensamento, vinculando-a à dimensão do encontro e, mais do que isso, da violência do encontro. Os signos aparecem, neste momento, como uma terminologia que identifica aquilo que convoca o pensamento ao ato de pensar, termo

⁴⁹ Trecho no original: “(...) en composant matériellement avec elles un nouveau rapport dont on peut cartographier les affects”.

⁵⁰ Trecho no original: “(...) se fait le sismographe sensible d'un type de forces qui ne franchirait pas sans elle le seuil sensible”.

que, segundo Machado (2009), é substituído pela noção de “intensidade”⁵¹, já apresentada, após a publicação de *Diferença e Repetição* em 1968.

Considerando esses aspectos, fica evidente que temos nos aproximado da arte no pensamento deleuziano traçando sutis aproximações com a literatura. Na seção a seguir, nos deteremos especificamente nessa expressão artística, para que na última seção nos voltemos especificamente para a leitura da obra de Marcel Proust, importante intercessor à filosofia de Gilles Deleuze.

2.3 A literatura em foco

Até este ponto, abordamos a filosofia como a área responsável por povoar um plano com conceitos capazes de restituir o papel primordial da imanência. Nesse mesmo sentido, observamos que a arte é responsável pela criação de um plano de composição, povoado por afectos, perceptos e sensações que atuam na direção da constituição de um plano que também se volta para a imanência.

Observamos, além disso, que a literatura é uma expressão artística que muito interessa à construção do plano filosófico deleuziano. Esta afirmação se justifica tanto em termos quantitativos, haja a vista a presença da literatura no corpo de sua obra, quanto em termos qualitativos, posto que há uma presença significativa de conceitos e de construções teóricas que se detém e que partem desse campo em sua obra.

Considerando estes aspectos, buscaremos ao longo desta seção abordar a literatura na filosofia deleuziana a partir de seis pontos essenciais: A crítica à centralidade do eu na literatura; o estilo; a língua estrangeira e a gagueira da língua; a literatura e o devir; o impessoal na literatura e, por último; a literatura menor.

Tais noções são profundamente intrincadas, sendo impossível trata-las de forma completamente apartada. Para fins de compreensão, realizamos tal esquematização. Objetivamos, com esse movimento, traçar alguns caminhos que evidenciem singularidades da arte literária numa perspectiva deleuziano.

⁵¹ “[O] signo - ou, a partir de *Diferença e Repetição*, a intensidade - é o que força o pensamento em seu exercício involuntário e inconsciente, isto é, transcendental” (MACHADO, 2009, p. 197).

2.3.1 A crítica à centralidade do eu na literatura

Para Deleuze e Guattari (2020), a criação artística não provém de uma técnica universal. Vincula-se, na realidade, a cada artista, a cada obra criada e a singularidade de seu método criador. Não se trata apenas de uma diferença entre as áreas (cinema, pintura, literatura, etc) mas de algo que se passa em cada obra artística, no procedimento em voga em seu ato de criação, independentemente do campo. Desse modo, conforme exemplificam os filósofos, Fernando Pessoa e Marcel Proust, dois escritores europeus do século XX, ilustram duas formas absolutamente dispares de criação e de extração de blocos de sensações pela literatura.

Delimitando a discussão em torno da arte literária, os autores afirmam que, em termos de criação de afectos e perceptos, não há diferença entre a prática da arte literária e a prática da pintura ou da música. O escritor ou a escritora, assim como o pintor ou a pintora e o músico ou a música, é aquele ou aquela que deve trabalhar com os materiais próprios ao seu campo para extrair esses blocos de sensação e, assim, criar a obra de arte (OQF, 2020). O material do escritor ou da escritora são as palavras e as sintaxes. Este material, apesar de poder parecer muito distinto da tinta do pintor, possui também concretude e exige por uma modulação.

Nessa perspectiva, a criação literária não pode se resumir a uma simples escrita de uma lembrança, mas como algo que exige um esforço criador que não se resume a uma simples lembrança. Sobre isso, Deleuze encontra em Proust e na crítica à Saint-Beuve uma parceria para suas elaborações.

Em *Conversações*, Deleuze (2008, p. 163) assinala que a literatura “implica para todo mundo uma busca e um esforço especiais, uma intenção criadora específica, que só pode ser feita na própria literatura”, e, reitera que “ela não está de modo algum encarregada de receber os resíduos diretos de atividades e de intenções muito diferentes”. Isto significa afirmar que os acontecimentos, tais como eles se dão ou como se assentam na memória, seja ela voluntária ou não, não estão em uma relação direta com a matéria da literatura. É preciso que haja o trabalho de criação capaz de extrair e criar afectos e perceptos outros.

Neste fio, Deleuze (2008) efetua uma dura crítica à posição de que o livro literário possa ser uma espécie de relatório de experiências ou de atividades que se desenrolam na vida cotidiana, uma escrita das vivências e das memórias. Para ele, não basta que se tenha uma profissão repleta de questões ou uma família com alguma história trágica. Não

estamos hábeis a escrever literatura apenas narrando nossas vivências. Mesmo em Proust e, aliás, sobretudo em Proust, a intervenção da memória na arte é ínfima.

Essa posição se faz em consonância com a posição proustiana acerca da criação e da interpretação literária. No livro *Contra Sainte-Beuve*, Proust (2021) é bastante cuidadoso e detalhista em demarcar sua oposição contra o método do crítico literário Sainte-Beuve. Para o escritor francês, o método de Sainte-Beuve, que consiste em “não separar homem e obra” e olhar para uma obra literária a partir de “todas as informações possíveis sobre [seu] escritor” (PROUST, 2021, p. 27), é simplesmente absurdo. Esse método de crítica literária, que se caracteriza por partir da mesma premissa que a noção de que a literatura é a escrita de memórias, causa repulsa em Proust (e também em Deleuze) por desconsiderar ou desconhecer o essencial.

Segundo Proust (2021, p. 27), “esse método desconhece o que um convívio pouco profundo consigo mesmo nos ensina: que um livro é o produto de um outro eu, que não é aquele que manifestamos em nossos hábitos, na sociedade, em nossos vícios”. Em outras palavras, a metodologia saint-beuveniana não considera a disparidade entre o eu cotidiano e aquele implicado no trabalho de escrita.

Assim, para Proust e para Deleuze, é ineficaz buscar interpretar um livro literário a partir da vida pessoal de seu autor ou de sua autora, do mesmo modo que é inútil tentar fazer literatura apenas a partir das próprias memórias. A escritura é produto de algo que não apenas não é o eu narcisicamente investido, dotado de identidade e de hábitos – pois ela própria não é algo de pessoal. Trata-se, em Proust, de um “outro eu” e, em Deleuze, de um agenciamento coletivo de enunciação que se efetua através do trabalho do estilo. Adentremos agora neste tópico, compreendendo o estilo como este procedimento de criação que não se resume a um relato de memórias ou experiências de um eu.

2.3.2 O estilo

Por definição, o estilo pode ser compreendido como “a sintaxe de um escritor, os modos e ritmos de um músico, os traços e as cores de um pintor — [os quais elevam às] percepções vividas ao percepto, [às] afecções vividas ao afecto” (OQF, 2020, p. 219). Isto é, o estilo do artista é aquilo que extrai das organizações usualmente capturadas pela reconhecimento uma modulação intensiva, elevando certos elementos, como a sintaxe ou o ritmo, à sua enésima potência. Gerando, assim, uma experiência diferencial que

promove um encontro que incita o pensamento a explorar novos caminhos e outros possíveis.

Acerca deste aspecto, podemos efetuar uma extrapolação teórica e observar a noção de estilo aplicada na distinção platônica entre os objetos que são prontamente perceptíveis e não requerem uma investigação e aqueles que exigem um exame minucioso que desafia o pensamento (DR, 2021). Nessa conjectura teórica, o estilo do artista desempenha a função de permitir que a língua escape à mera representação e se torne objeto de um encontro, de algo que demanda um ato de pensamento.

Na literatura, as palavras e as sintaxes são a matéria-prima, e o trabalho de criação de um estilo por parte do escritor ou da escritora consiste em criar combinações gramaticais, ritmos e sintaxes capazes de extrair e combinar blocos de sensações por meio desses elementos linguísticos. Em *Linhas do estilo: Estética e Ontologia em Gilles Deleuze*, Ana Godinho (2007, p. 36) lapida a discussão em torno desse ponto. Segundo tal filósofa, apesar desse trabalho material, o estilo não pode jamais ser resumido a

(...) uma criação psicológica individual, particular, uma construção, uma «maneira» (de ordenar frases, sons, matérias de expressão de qualquer espécie) ou uma «forma» (pessoal) de um conteúdo (a «forma» de uma escrita, por exemplo). Para Proust, mas também para Deleuze, o estilo é antes uma potência de vida, uma vibração de forças que atravessa a obra num contínuo incessante modulado, uma «linha de variação contínua». É uma força individualizante, uma obstinação da própria essência, um dom que não depende da vontade individual. O estilo é o modo como as matérias de expressão se organizam para exprimirem o mundo. Como se «organizam» singularmente numa obra, quer dizer, como criam o mundo.

O estilo, portanto, é a expressão da escritura em seu único fim: a vida em sua faceta naturante e criativa. Como conceito, a noção de estilo pressupõe que haja um ultrapassamento do eu cotidiano ou, pelo menos, que ele seja secundário em relação ao modo com que as matérias de expressão se organizam para criarem singularmente mundos. A potência presente no estilo está relacionada às forças que são captadas, mapeadas e explicitadas pela obra de arte, tratando-se da enunciação de um agenciamento que ultrapassa o que é meramente vivido por um sujeito.

Deleuze e Guattari (2020) propõem que o estilo não se limita apenas ao vivido, mas extrapola e excede as experiências cotidianas, transformando-as em novas formas de expressão. Nesse sentido, o estilo é aquilo a partir do qual um agenciamento coletivo de enunciação é capaz de ser efetuado. Este não se restringe apenas ao sujeito que o enuncia, mas é a expressão um mapeamento das forças fora do regime de visibilidades, tornando-

as matéria de expressão de um porvir (CC, 2019) que excede o campo da representação e da reconhecimento.

Esse excesso, para Deleuze e Guattari (2020, p. 222), se dá na experiência do artista em relação aos “estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido”. O artista, incluindo aqui o escritor ou a escritora, excedem as percepções e as afecções já capturadas pela reconhecimento e se tornam videntes de algo ainda silencioso, de forças ocultas quando estas ainda estão em um estado que escapa ao regime de visões e audições de sua época. Nesse movimento, eles se tornam capazes de libertar a vida lá onde ela se encontra obstruída, impedida de perpetuar seu fluxo, congestionada pelo poder. É, inclusive, essa a função dos blocos de sensações próprios da criação artística e dos planos de composição traçados pela arte.

Nessa perspectiva, quem cria através da arte é como se fosse um atleta que, ao invés de cultivar seu corpo, realiza uma espécie de “atletismo afetivo” que torna possível a revelação de forças que não são as suas próprias (OQF, 2020) através de um estilo próprio. Proust, por exemplo, ao se atentar para o mundo dos amantes e seus signos, inventa um novo afecto por subverter uma suposição comum ao regime da opinião: de que o ciúme é, necessariamente, a consequência do amor. Nos blocos de sensação que cria, o ciúme é a finalidade do amor e é o sentido dos signos amorosos. Há uma criação subversiva, capaz de pôr em xeque as organizações e os parâmetros hegemônicos e cotidianos.

Em relação à literatura, conjuntamente à noção de estilo, Deleuze (2019) trabalha com duas concepções importantes: a de língua estrangeira e a de gagueira da língua.

Para o filósofo, o estilo é uma composição de duas operações: faz a língua gaguejar e a leva ao limite, ao fora, ao silêncio. Embora cada pessoa possa expor memórias, inventar histórias e expressar opiniões em sua língua, alcançar regiões sem memórias e desafiar opiniões exige ir além da escrita convencional. Mesmo escritores aclamados podem se ver diante de meios inadequados para essas tarefas (CC, 2019).

Nesses momentos, o estilo se torna não-estilo e a língua parece evocar uma língua estrangeira desconhecida, chegando aos limites da linguagem e se transformando em algo além de escrita. É como se fossem visões fragmentadas que só podem ser expressas através das palavras de um poeta, das cores de um pintor ou dos sons de um músico (CC, 2019).

É dessa forma que a arte se apresenta como a possibilidade de invenção de novos universos e potencialidades da vida, capazes de transmitir sensações e vibrações de

eventos já passados e contribuir para a criação de outros possíveis, de um povo ainda porvir.

Tendo isso em vista, compreendamos mais detidamente as noções de língua estrangeira e gagueira da língua, associando-as a ações de resistência e criação.

2.3.3 A língua estrangeira e a gagueira da língua

Em relação à literatura, em *Crítica e Clínica*, Deleuze (2019) localiza essa potência criadora da arte através da ideia de estilo (ou de não-estilo) que opera conjuntamente às noções de “língua estrangeira” e de “gagueira da língua”. Essa primeira expressão, extraída de Marcel Proust, pode parecer confusa por parecer indicar que o filósofo está preocupado com a mistura de idiomas, de dialetos ou de algo que transite por esses sentidos, mas não se trata disso.

De acordo com Deleuze (2019), essa criação consiste no trabalho de rachar as palavras e as sintaxes de sua forma habitual para introduzir nelas a sensação e, assim, desestabilizar a linguagem comum. Esse procedimento de “criação de uma língua estrangeira” independe do fato dessa criação ser fruto de um trabalho na língua materna, ou não. Tornar-se estrangeiro em sua própria língua para criar uma obra em um estilo singular, capaz de criar afectos e perceptos novos, implica resistir aos clichês e ao domínio da língua *standard* a partir do desenvolvimento de uma linha de variação na língua. Uma linha que não cesse de variar, impedindo a cristalização de verdades e o senso-comum.

Essa língua estrangeira desestabiliza a língua padrão, via por onde a opinião, a representação e a reconhecimento operam, fazendo-a gaguejar. Essa gagueira, de modo similar à língua estrangeira, não é literal. Trata-se, antes, da criação de uma forma de expressão que é capaz de perturbar ou desequilibrar a língua dominante em suas formas convencionais de viabilizar e conduzir o pensamento e a experiência (CC, 2019).

Tomemos como exemplo o poema “Passionnément” do poeta romeno Gherasim Luca⁵². Ao longo deste escrito composto de 74 versos, Luca efetua um procedimento de criação de uma língua estrangeira dentro do francês, fazendo-o gaguejar:

pas pas paspaspas pas
pasppas ppas pas paspas

⁵² Extraído de: MALDOROR67. *Il poeta Ghérasim Luca legge "Passionnément"* [S.l.], 24 jul. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=16ltchO5Vpw&ab_channel=Maldoror67. Acesso em: 20/04/2023.

le pas pas le faux pas le pas
 paspaspas le pas le mau
 le mauve le mauvais pas
 paspas pas le pas le papa
 le mauvais papa le mauve le pas
 paspas passe paspaspasse
 (...) passionné nez passionné je
 je t'ai je t'aime je
 je je jet je t'ai jetez
 je t'aime passionné t'aime
 je t'aime je je jeu passion j'aime
 (...) je t'aime passionné
 je t'aime passionnement je t'aime
 je t'aime passio passionnement

Repetindo termos, jogando com os sentidos e realizando cortes inesperados com a sintaxe, Luca leva a um tensionamento absoluto da língua, colocando-a em um desequilíbrio radical que expressa uma linguagem puramente intensiva (CC, 2019). A cola entre as palavras e as coisas perde sua força, a rigidez dos sentidos ganha uma modulação intensa, produzindo uma experiência incomparável com a língua.

A língua estrangeira, ou o estilo, está em constante tensão com as regras da sintaxe e a expressividade das palavras. Quando essa tensão é tão grande que a língua gagueja ou se cala, a linguagem confronta seus próprios limites e se depara com o silêncio (CC, 2019). Nesse confronto, a língua se volta para um povo ainda inexistente, um povo porvir, que ainda não havia encontrado matéria de expressão para se materializar e que existia apenas em um plano virtual, real, mas ainda não atual.

Esse aspecto que vincula a arte e, mais especificamente, a criação que uma obra faz com a língua, a construção de uma realidade ainda não concretizada, ou sequer imaginada, aponta os aspectos profundamente revolucionários da leitura deleuziana da arte e, nela, da literatura.

Fazer variar a língua hegemônica é uma forma de ampliar os possíveis da experiência e do pensamento, incitando a criação de outras vias ainda desconhecidas. É uma forma de fabular um povo porvir, apostando em outros possíveis, em outros caminhos, em outros modos de existência e em formas de resistir aos modos de vida estabelecidos. Trata-se da aposta na construção de, ao menos um pouco de possível, para que não sejamos inteiramente e ininterruptamente sufocados.

Sobre isso, retomando mais uma vez Proust, Deleuze e Guattari (2020) afirmam que o escritor francês definia a arte como um monumento hábil a transmitir ao futuro sensações e vibrações de acontecimentos já passados, viabilizando-lhes “um corpo, uma vida, um universo” (OQF, 2020, p. 230) pautados em limites próprios e inéditos, a partir

dos blocos de sensações que põem em cena. Tais universos, apresentados ao mundo, segundo os filósofos, são a invenção de outros possíveis, de outras potências da vida.

Ao apresentar esses universos inventados ao mundo, a arte nos permite visualizar outras formas de existência, outras possibilidades de sentir e de se relacionar com o mundo e com as outras pessoas. Dessa forma, a arte não apenas reflete a realidade, mas cria outras realidades possíveis. Ela nos convida a pensar em alternativas, a explorar novos caminhos e a experimentar novas sensações e emoções. Através da invenção de outros possíveis, a arte nos possibilita expandir nossos horizontes, nossa visão de mundo e nossa capacidade de nos relacionar com ele. Assim, a obra de arte apresenta linhas de resistência ao poder que se expressa cotidianamente no encaminhamento do pensamento e das experiências aos caminhos já estabelecidos de antemão.

2.3.4 A literatura e o devir

Considerar a literatura em sua aproximação com o devir implica que delimitemos o que significa esse conceito tantas vezes utilizado na filosofia de deleuziana ou deleuze-guattariana.

Como observamos ao longo deste escrito, Deleuze – graças às ressonâncias nietzschianas em seu pensamento – critica a noção de verdade que permeou boa parte do pensamento ocidental com base na tradição filosófica grega. Em sua leitura, a verdade é tão ficcional quanto qualquer outra ficção que assim se denomina desde o princípio; e a suposta luta contra a doxa travada pela filosofia desde seus primórdios não deixará de estar perdida enquanto a criação for ocultada em prol de valores superiores.

Concebendo tal acepção, Deleuze propõe que a filosofia seja convocada a criar conceitos para um novo plano de imanência, que permita a superação da desvalorização da vida causada pelos valores transcendentais. Nesse encadeamento, pautado na luta contra o paradigma da reconhecimento e da representação, o arranjo e os encontros se dão de uma forma distinta, operando mais paralelamente do que referencialmente. Nesse ponto, o conceito de devir emerge na filosofia deleuziana. Em *Diálogos*, Deleuze (1998, p. 10) explica que

Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tampouco dois termos que se trocam. A questão “o que você está se tornando [ou o que você devém]?” é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos.

O movimento de devir, ou de se tornar, portanto, se faz sem referência a um modelo já pré-formatado, visando chegar a determinado fim já pressuposto desde o início. O movimento de devir é ininterrupto, de modo que devir algo é necessariamente estar em um fluxo infindável de “estar se tornando” sem garantias do que. Afirmar que o devir não é um fenômeno de imitação, nem um fenômeno pautado em um modelo, implica considerar que o devir é uma indeterminação criadora, a um inacabamento que transborda qualquer material já vivido (CC, 2019).

Nesse fio, o devir se caracteriza por ser um funcionamento que excede a lógica binária que atravessa o pensamento e a vida. Se afirmo que esta que digita essas palavras sou eu e que isto que aparece na tela é um texto que eu escrevo, considerando que sei de antemão o que compõe essa escrita e que permaneço a mesma após esse processo, não compreendo o devir que atravessa o curso da escritura. Há um paralelismo entre aquele que escreve e o texto que é escrito, ambos se influenciam e se transformam. É nesse sentido que, para Deleuze, escrever é uma questão de devir.

A escrita, em especial a escrita literária, não é apenas uma expressão de algo que foi vivido e que pode ser lembrado e escrito. Não se escreve com as próprias lembranças porque a escrita está ligada ao que está sempre em vias de se fazer, algo que excede “qualquer matéria vivível ou vivida” (CC, 2019, p. 11). Trata-se de um processo que, para Deleuze (2019), implica devires que ultrapassam qualquer forma institucionalizada ou hegemônica. Precisamente neste ponto se dá a impossibilidade do que Deleuze (2019) chama de “devir-Homem”, pois é impossível devir uma forma de expressão dominante.

Sobre esta questão, cabe apontar que, para o filósofo, a discussão não se dá em termos de identidades fixas, de modo que a noção de “devir-Homem” se refere às hegemonias, aos códigos estabelecidos e aos parâmetros institucionalizados, não ao “homem em si”. Não se trata, de fato, de um devir, mas um termo que Deleuze utiliza para ilustrar a impossibilidade de “devir-Hegemonias”. Isso fica ainda mais explícito quando Deleuze (2019) explica que devir nada tem a ver com um estado possível de ser reivindicado em termos estáveis. Trata-se de atingir uma zona de indiscernibilidade e indiferenciação, isto é, de atingir um “entre” nunca fixável.

Em *Kafka. Por uma literatura menor*, Deleuze e Guattari (2021, p. 17) explicam este ponto em relação à escrita literária. Para ambos, “um escritor não é um homem escritor, é um homem político”, uma vez que através das condições de enunciação que cria, abdica de sua individualidade em prol de um agenciamento coletivo de enunciação

que o ultrapassa. Desse modo, ele “deixa de ser homem para devir [outra coisa] (...), porque, na verdade, é pela voz, é pelo som, é através de um estilo que se devém animal, e, seguramente, à força de sobriedade”.

Em outros termos, o escritor ou a escritora são aqueles que, através de sua escrita e do estilo de cunham com ela, podem trazer à baila devires minoritários que não encontram matérias de expressão em outros momentos. Há, assim, na literatura e na escrita literária, o movimento de captação dessas forças desterritorializadas e, a partir da materialização delas na obra, a possibilidade de se promover encontros com tais matérias. Encontros que dissolvem a aparente separação entre o sujeito e o objeto (ou entre o leitor e a obra) em prol de uma experiência que se dá em termos diferenciais.

2.3.5. Atingir o impessoal pela literatura

O devir na literatura e na escritura convoca a explicitação de outro aspecto imprescindível para assimilação da posição da literatura no pensamento deleuziano: a potência política do impessoal proveniente dela.

Essa noção, que advém originalmente de Maurice Blanchot, identifica o literário como a linguagem capaz de atingir o que ele conceitua como “neutro”. Em *A experiência do fora: Blanchot, Deleuze e Foucault*, Levy (2011) explica acerca deste tópico. Segundo a autora, para Maurice Blanchot, é só “saindo da intimidade do eu [que] o discurso alcança a abrangência do ele” (LEVY, 2011, p.39), isto é, somente atingindo a terceira pessoa da enunciação - que em francês pode ser tanto o que concebemos como ele, ela ou a gente - que expandimos a possibilidade de um universal na literatura, condição própria da experiência literária para Blanchot e, também, para Deleuze.

Este acontecimento é considerado indispensável ao literário, pois o discurso não individualizado pela primeira pessoa é capaz de promover experiências na literatura que são, ao mesmo tempo, de todos e de ninguém (LEVY, 2011). Um dos exemplos dessa situação é a cena da Madeleine escrita por Proust. A lembrança do narrador de *Em busca do tempo perdido* deixa de ser apenas dele. Torna-se um evento que atinge uma impessoalidade que faz com que a experiência seja compartilhada por todos que a lêem, não apenas pelo narrador.

Essa compreensão do impessoal é extremamente cara a Deleuze. Para ele, seguindo a direção dada por Blanchot, a literatura “só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo algum é uma generalidade,

mas uma singularidade no mais alto grau” (DELEUZE, 2019, p. 13). Ou seja, não se trata de falar em nome de todos promovendo generalizações, mas de atingir, através da composição de blocos de sensações e de agenciamentos coletivos, algo dotado da potência de chegar a todos, sem pertencer individualmente a ninguém.

A concepção de “agenciamento coletivo de enunciação” se refere precisamente a esse aspecto. Essa conceituação faz frente à compreensão linguística de que a enunciação é sempre proveniente de um sujeito que a efetua, pois, para Deleuze e Guattari (2021), o agenciamento é em si mesmo justamente um processo que impede que haja um lugar para um sujeito identificável. Os autores afirmam não acreditarem “que o enunciado possa ser reportado a um sujeito, duplicado ou não, clivado ou não, refletido ou não” (KPLM, 2021, p. 151). Nessa leitura, “a enunciação literária a mais individual é um caso particular de enunciação coletiva” (KPLM, 2021, p. 151), isto é, diferentemente de uma perspectiva linguística ou psicanalítica, para Deleuze e Guattari, a escrita literária é capaz de ultrapassar qualquer individualização passível de ser concentrada em um sujeito, alcançando, através do estilo da escritora ou do escritor, uma comunidade virtual.

De acordo com essa concepção, a escrita literária é capaz de criar um espaço coletivo de enunciação, uma comunidade virtual, que se forma a partir da relação entre os elementos que compõem o agenciamento. Essa comunidade não se restringe a um grupo de indivíduos que compartilham interesses ou características em comum, mas sim a uma multiplicidade de vozes que se encontram na criação literária (KPLM, 2021). Dessa forma, a escrita literária é capaz de superar as limitações do sujeito individual e alcançar uma dimensão coletiva, que se constrói a partir da combinação dos elementos do estilo do escritor e da escritora. Assim, a literatura se apresenta como um espaço de abertura para novas formas expressão, em que a singularidade do sujeito é diluída em uma multiplicidade de vozes, perspectivas e possíveis.

É nessa direção que as obras de Franz Kafka, assim como as de Marcel Proust, se classificam como literaturas menores capazes de operar a partir de agenciamentos coletivos de enunciação. Kafka, judeu tcheco escrevendo em alemão, criando uma língua menor em uma língua maior; e Proust, que consegue traçar em seus escritos uma “espécie de língua estrangeira”, atribuem à língua um coeficiente de desterritorialização capaz de fazê-la devir menor. Ambos fazem da literatura “a enunciação coletiva de um povo menor, ou de todos os povos menores, que só encontram expressão no escritor ou através dele” (KPLM, 2021, p. 15), isto é, são escritores capazes de mapear as forças presentes transmutando-as em uma matéria de expressão.

2.3.6 A literatura menor

Mas, cabe questionar, a que se refere o adjetivo menor no contexto utilizado pela filosofia deleuziana?

Diferentemente do que se pode intuir, a menoridade não é a característica de algo que seja quantitativamente ou qualitativamente inferior. Para Deleuze e Guattari (2021, p. 52) “não há [nada] tão grande, nem [tão] revolucionário, quanto o menor”, ou seja, nenhuma hegemonia (em especial a hegemonia da língua) é capaz de possuir a potência contida no uso minoritário. Em relação às literaturas ditas menores, os filósofos elencam três características principais: I. São literaturas afetadas por um forte coeficiente de desterritorialização; II. Tudo nelas é político; e III. Elas atribuem a tudo um valor coletivo.

Em relação à primeira característica elencada, o que os filósofos chamam de coeficiente de desterritorialização é o produto de um procedimento de criação efetuado pelo escritor ou pela escritora na língua em que escreve, tornando-a capaz de subverter os códigos da linguagem em seu uso estereotipado, hegemônico ou maior. Kafka, como judeu tcheco, é tomado como exemplo desse trabalho devido a sua impossibilidade de escrever em alemão que se dá, concomitantemente, com uma impossibilidade de escrever em outra língua que não a alemã. Essa tensão conduz a um estilo produtor de um uso menor da língua maior, que se utiliza de uma linha intensiva da linguagem ao invés da linha dominante.

No português, encontramos ressonância a essa posição com o poeta Manoel de Barros e a necessidade indicada por ele de que a poesia “desacostume as palavras”. Trabalhar para produzir um coeficiente de desterritorialização da língua, assim como o ato de desacostumar às palavras, são as tarefas de uma literatura que produz linhas de fuga nas linhas duras que dominam a linguagem.

A segunda característica, elencada por Deleuze e Guattari (2021) acerca das literaturas menores, é que nelas tudo é imediatamente político. Nas literaturas maiores a dimensão sócio-política não é ausente, mas ocupa uma posição específica, em geral, constitui o plano de fundo de uma trama voltada para individualidades. De modo radicalmente distinto, porque se faz atuante no panorama sismográfico das forças, as literaturas menores vinculam imediatamente o pessoal ao político.

Citando Kafka (1911, p. 182 *apud* DELEUZE; GUATTARI, 2021, p. 37), os autores retomam que o “que se passa embaixo e constitui um porão não indispensável do edifício [das grandes literaturas], passa-se aqui, [nas literaturas menores,] em plena luz do dia; o que lá provoca uma aglomeração passageira, não acarreta nada menos aqui do

que uma parada de vida ou de morte”. É justamente nesse sentido de trazer à luz do dia o que hegemonicamente permanece obscuro que a atuação do literato é mais uma questão de percepção do que uma questão de memória.

Trata-se de perceber e dar luz às “potências diabólicas do porvir”, extraindo visões e audições contidas no “entre” das palavras de modo a permiti-las abrir passagem para que a língua acesse seu fora (CC, 2019) e que a criação de novos afectos e perceptos se efetuem. Essa orientação ao fora é uma direção implicada em vencer os estereótipos e os sentidos enrijecidos, incitando a fabulação de possíveis e diagnosticando o presente a partir de forças ainda ocultas e de potências revolucionárias ainda a serem descobertas.

Por fim, a última característica elencada acerca das literaturas menores é a de que tudo nelas possui valor coletivo. Essa acepção faz remissão tanto à concepção de agenciamento coletivo de enunciação quanto aos dois atributos anteriores (a desterritorialização e a esfera política), pois é graças a tais componentes que se torna impossível dissociar essa literatura desse papel coletivo essencial. Sobre isso, Deleuze e Guattari (2021, p. 37) afirmam que

É a literatura que se encontra encarregada positivamente deste papel e desta função de enunciação coletiva, e mesmo revolucionária: É a literatura que produz uma solidariedade ativa, malgrado ceticismo. E se o escritor está à margem ou apartado de sua comunidade frágil, essa situação coloca ainda mais em disposição de exprimir uma outra comunidade potencial de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade (...). A máquina literária torna-se um lugar de uma máquina revolucionária porvir, de modo algum por razões ideológicas, mas porque só ela é determinada a satisfazer as condições de uma enunciação coletiva que faltam por toda outra parte nesse meio: a literatura é a tarefa do povo.

Com tal descrição, chegamos, enfim, ao fim das três principais características atribuídas à literatura menor. Para a filosofia deleuziana, portanto, é papel da literatura conceber uma enunciação que seja coletiva ao mesmo tempo que revolucionária. Nessa visada, torna-se papel do escritor ou da escritora promover encontros que forjem uma outra sensibilidade, uma outra consciência, uma forma de pensar e experienciar que se faça de maneira diferencial e criadora. Cabe exclusivamente à literatura enunciar o inenunciável, mostrar o que ainda não pode ser visto, criar audições do que ainda não pode ser escutado.

Neste ponto do nosso presente escrito, que já se direciona para seu momento final, consideremos a intercessão entre Marcel Proust e Gilles Deleuze, sem perder de vista o panorama geral da função da literatura dentro do pensamento desse referido filósofo.

2.4 Marcel Proust como intercessor

Para Deleuze (2022, p. 91), Marcel Proust, escritor francês cuja *magnum opus* é o clássico *Em busca do tempo perdido*, “cria uma imagem do pensamento que se opõe a da filosofia, combatendo o que há de mais essencial numa filosofia clássica de tipo racionalista: seus pressupostos”. Segundo o filósofo, a literatura proustiana corrobora com a proposição de que o pensamento exige um encontro com o fora, com algo que o force a pensar.

De antemão, cabe apontar que a leitura feita por Deleuze em nada se assemelha às leituras hegemônicas feitas sobre a obra proustiana. Comumente, o texto de Proust é considerado em termos de memória ou de memória involuntária⁵³. Todavia, para Deleuze, a questão da *Busca* se direciona para o futuro e não para o passado. Em suma, na leitura deleuziana de Proust, dois são os conceitos principais extraídos da obra proustiana: o de signo e o de sentido (MACHADO, 2009).

Como sugere o título *Proust e os signos*, livro lançado em três partes ao longo da década de 60 e 70⁵⁴, Deleuze faz uma leitura que compreende a *Busca* como um sistema de signos, em que o herói da trama, mais narra um processo de aprendizagem desses signos, do que expõe suas memórias. Assim, o que Deleuze extrai da literatura proustiana produz um giro em relação à filosofia clássica. Pois, se já não mais pensamos por um movimento natural, é somente por meio de encontros com os signos que o pensamento e a aprendizagem se tornam possíveis.

O signo a que refere Deleuze, conjuntamente a Proust, não é aquele que une o significante ao significado, como propõe a noção de signo linguístico cunhada por Ferdinand Saussure. O signo é, na realidade, o material que constitui os diversos mundos presentes na obra proustiana. Caracterizando-se por formar, ao mesmo tempo, “a unidade e a pluralidade da *Recherche*”, os signos são específicos aos mundos que correspondem, plurais nos múltiplos mundos que formam e, ainda, integram uma unidade, a de todos os

⁵³ Um exemplo dessas leituras é a realizada por Walter Benjamin em *A imagem de Proust*, publicado em 1929.

⁵⁴ Delimitamos, para a presente seção, que o enfoque da discussão se volte para a primeira parte do livro, publicada em 1964. Isso se justifica pois, apesar dos acréscimos e das mudanças terminológicas realizadas com as publicações de 1970 e 1973, o aspecto concernente a outra imagem do pensamento se restringe a essa primeira versão. Posteriormente, ao tratarmos de Kafka, abordaremos a discussão da máquina literária presente na versão de 1970. Por ora, é suficiente que compreendamos o lugar que Deleuze atribui à interpretação como criação e a irredutibilidade do signo artístico tanto ao objeto, quanto ao “sujeito” receptor desse signo, aspecto que se relaciona com a conservação de *afectos* e *perceptos* na obra de arte.

mundos, que juntos formam “sistemas de signos emitidos por pessoas, objetos, matérias”, etc (PS, 2022, p.12).

Cada um dos mundos elencados por Deleuze na obra proustiana diz respeito a um universo integrado, como se cada um constituísse determinado padrão assimilado pela reconhecimento que dispensa o exercício do pensamento. Ao aprender como operam os signos em um mundo, é possível se misturar a ele e compor essa comunidade. Todavia, sem essa aprendizagem, os signos que para alguns se comunicam sem violência, é capaz de produzir um grande impacto em quem não está familiarizado com eles.

Em sua obra, Deleuze localiza que há, em Proust, um privilégio ao mundo artístico na produção de escapes desses modelos. Deleuze, mesmo que não efetue em sua filosofia essa hierarquização, se utiliza desta leitura da obra proustiana para avançar na questão da criação de uma nova imagem de pensamento, bem como na perspectiva da literatura como uma máquina capaz de se exercer nas forças que compõem o presente.

2.4.1 Proust e os signos que dão a pensar

À título de melhor compreendermos o pensamento proustiano do qual Deleuze (2022) se serve, tracemos um panorama dos quatro signos considerados na *Busca* atribuindo especial enfoque ao primeiro e ao último, posto que são os que melhor pronunciam a respeito da questão que nos interessa: considerar o campo literário na produção de uma outra imagem do pensamento ou de um pensamento sem imagem. Tendo isso em vista, partamos aos signos mundanos, amorosos, sensíveis e, por último, os artísticos, tal como apresentado em *Proust e os signos*.

1. O primeiro dos mundos se constitui dos signos mundanos. Estes se caracterizam por serem signos que ocupam o lugar de um pensamento ou de uma ação, uma vez que não remetem a nada e usurpam das coisas o valor de seu sentido. São signos que substituem o pensamento sem remeterem senão a outro signo, que remete a outro signo e assim sucessivamente. Por tal motivo, Deleuze classifica que a mundanidade é estúpida do ponto de vista do pensamento e decepcionante e cruel na perspectiva das ações. Retomemos o exemplo utilizado:

Nada engraçado é dito em casa da Sra. Verdurin e esta não ri, mas Cottard faz sinal de que está dizendo alguma coisa engraçada, a Sra. Verdurin faz sinal de que ri e este signo é tão perfeitamente emitido que o Sr. Verdurin, para não parecer inferior, procura, por sua vez, uma mímica apropriada. A Sra. de Germantes dá, muitas vezes, mostras de um coração duro e de pouca inteligência, mas emitirá sempre signos encantadores. Ela nada faz por seus

amigos, não pensa como eles, emite-lhes signos. O signo mundano não remete a alguma coisa; ele a "substitui", pretende valer por seu sentido. Antecipa ação e pensamento, anula pensamento e ação, e se declara suficiente (PS, 2022, p. 13).

A partir desse recorte feito por Deleuze, podemos observar que a graça da cena não provém de um sentido (ou de um não-sentido) compartilhado pelos personagens. É, com efeito, proveniente apenas de uma leitura vazia e infinita de signos que são reconhecidos e reproduzidos neste mundo. Por conseguinte, levando em consideração a discussão antecedente, podemos afirmar que se trata de um mundo restrito ao modelo da reconhecimento, onde os sujeitos que compartilham desse mundo apenas reconhecem e respondem a partir disso que foi reconhecido.

Apesar dessa vacuidade, Deleuze atribui um valor importante aos signos da mundanidade ao apontar que, sem passar por eles, talvez a aprendizagem fosse um processo imperfeito ou até mesmo impossível. Eles são como a porta de entrada para a aprendizagem, pois com sua vacuidade e seus estereótipos fornecem “um formalismo que não se encontrará em nenhum outro lugar”. E, além disso, “somente os signos mundanos são capazes de provocar uma espécie de exaltação nervosa, exprimindo sobre nós o feito das pessoas que sabem produzi-los” (PS, 2022, p. 14).

Para Proust, a mundanidade é o lugar de uma circulação estereotipada que se faz dos signos pelos signos. E, justamente por não remeterem a um sentido oculto desconhecido, e sim a outro signo, e a outro signo, assim sucessivamente, mergulham quem não os compreende em um contexto de intenso impacto com o desconhecido. O narrador da *Busca*, ao se aproximar do desconhecido mundo dos Verdurin, se vê em constante excitação por não estar habituado a tal mundo. Posteriormente, ao longo dos livros e do processo de sua aprendizagem, se vê capaz de mapear tais signos e transpô-los na sua produção literária.

2. O segundo mundo é o dos signos amorosos. Com esse mundo Proust aponta como se apaixonar por alguém implica individualizar essa pessoa a partir dos signos que ela emite. Trata-se de um processo de se tornar sensível a signos antes impossível de serem percebidos. Nessa via, “é possível que a amizade se nutra de observação e de conversa, mas o amor nasce e se alimenta de interpretação silenciosa. O ser amado aparece como um signo (...): exprime um mundo possível, desconhecido de nós” (PS, 2022, p. 14). Assim, amar implica buscar entender, explicar, desenvolver esses mundos que permanecem ocultos no amado. Em Proust, o amor é um processo de sensibilidade e de aprendizagem aos/dos signos.

Todavia, em uma via mais pessimista, Proust aponta que os signos emitidos pelo amado são sempre mentirosos. Mesmo se não for a intenção do amado, a impossibilidade de se exprimir todos os mundos ocultos faz com que seus signos necessariamente mintam. De tal modo que a primeira lei do amor é que “subjetivamente o ciúme é mais profundo do que o amor; ele contém a verdade do amor” (PS, 2022, p. 15). No que concerne à segunda lei, para Proust, o que a mentira dos signos amorosos esconde é o hermafroditismo original, “que [faz com que] os homens e as mulheres só aparentemente se cruz[e]m”.

3. O terceiro é o mundo composto pelos signos sensíveis. Hierarquicamente superior tanto ao mundo da mundanidade quanto ao mundo dos signos amorosos, a qualidade sensível é aquela que “[u]ma vez experimentada, (...) não aparece mais como uma propriedade do objeto que a possui no momento, mas como o signo de um objeto completamente diferente, que devemos tentar decifrar por um esforço sempre sujeito ao passado” (PS, 2022, p. 18). Para compreendermos este ponto, tomemos, agora mais detidamente, o clássico exemplo da *madeleine* proustiana presente no volume *No caminho de Swann*.

O narrador da *Busca* aceita, durante uma tarde, uma xícara de chá que lhe é oferecida. Após aceitá-la, decide molhar seu bolinho *madeleine* neste chá e comê-lo logo em seguida. No instante em que sente o sabor do bolo, o personagem da trama é tomado por uma intensa sensação de alegria que não pode ser explicada simplesmente pelo bolo que comia, o qual age como signo de outra coisa diferente. Assim, o personagem que experimentou essa sensação inexplicável se vê impelido a buscar uma interpretação que abarque e explique o que lhe passou. Neste exemplo específico, temos o caso da evocação de uma memória involuntária da sua tia lhe entregando um bolinho como esse em Combray, no mesmo tipo de preparo que experimentou.

Os signos sensíveis constituem assim um estágio superior do que aqueles que concernem aos signos mundanos e amorosos, porque não são vazios a ponto de remeterem apenas a outro signo e também não são mentirosos de modo a privarem seu receptor de conhecê-los. “São signos verídicos, que imediatamente nos dão uma sensação de alegria incomum, signos plenos, afirmativos e alegres” (PS, 2022, p. 19). Todavia, assim como os outros, são “materiais”, isto é, encontram sua “essência” (aquilo que não se reduz nem ao objeto que o emite, nem ao receptor que o interpreta) em algo de material externo a si próprio.

4. O último dos mundos dos signos assinalados no pensamento proustiano é o mundo da arte e os signos artísticos que o constituem. O mundo da arte é considerado o último estágio da aprendizagem dos signos na *Busca*. Entretanto, a estes signos um caráter excepcional é atribuído, pois, diferente dos outros que são signos materiais, isto é, encontram seu significado vinculado ou ao plano dos objetos ou ao plano do “sujeito”, os signos artísticos são “desmaterializados, encontram seu sentido numa essência ideal” (PS, 2022, p. 20).

Apesar da aparente excessiva transcendência dos termos dessa definição, podemos compreender que, em suma, em detrimento aos outros signos, os signos artísticos são os únicos capazes de revelar a diferença absoluta e escapar de toda e qualquer representação, sendo este o ponto concernente aos termos “essência” e “ideal”. Para afinarmos essa noção, recorramos a mais uma definição: “[c]ada signo tem duas metades: designa um objeto e significa alguma coisa diferente” (PS, 2022, p. 32).

No que concerne aos signos mundanos, vimos que o sentido que ele possui é a vacuidade, o vazio. Em relação aos signos amorosos, constatamos que seu sentido é a mentira, pois, para Proust, necessariamente escondem a origem dos mundos do amado e, portanto, o espaço de onde provém seu sentido. Já no que diz respeito aos signos sensíveis, partamos do exemplo já apresentado da *madeleine*. O sentido do signo sensível é sempre o de outro objeto, no caso da *madeleine*, o sentido é Combray, vilarejo francês onde vivenciou a experiência retomada pelo bolinho. Trata-se, neste caso, de sentido menos generalista que os outros, posto que revela algo de um lugar ou momento específico, mas ainda assim com o signo aludindo a outra coisa (MACHADO, 2009).

Os signos artísticos se diferenciam de todos esses outros pois revelam, por si próprios, a unidade entre signo e sentido, a “essência”. Em dado momento de *Proust e os signos*, Deleuze explica o significado do que está chamando de essência através do seguinte questionamento: “(...) o que existe além do objeto e do sujeito?” cuja resposta se encontra na “essência” dos signos artísticos. Dessa forma, “é a essência que constitui a verdadeira unidade do signo e do sentido; é ela que constitui o signo como irreduzível ao objeto que o emite; é ela que constitui o sentido como irreduzível ao sujeito que o apreende” (PS, 2022, p. 40).

O filósofo nos elucida que todos os outros signos, com exceção dos signos artísticos, sempre levam às armadilhas da objetividade e da subjetividade, mas que, no nível da arte, isso não acontece. Na arte, algo de irreduzível se encarna e retroage sobre todos os outros campos. Trata-se de uma transmutação da matéria, que Proust aponta que

se realiza a partir do estilo de cada escritor. No acréscimo que faz em 1970 à edição de 1964, Deleuze aponta que “o estilo nunca é do homem, é sempre da essência (não-estilo). Ele nunca é próprio de um ponto de vista, é feito da coexistência, numa mesma frase, de uma série infinita de pontos de vista pelos quais o objeto se desloca, repercute ou se amplifica”.

Em suma, na leitura deleuziana de Proust, para o literato apenas “a arte cria um verdadeiro pensamento diferencial” (MACHADO, 2009, p. 203). Cabe apontar que, como apresentado na seção *A arte na filosofia de Deleuze*, para este filósofo a produção de pensamento não se restringe a nenhum campo, de modo que não é um privilégio exclusivo do campo artístico.

São diversos os cortes possíveis no caos, de modo que são múltiplas as formas de pensamento possíveis em cada uma das áreas que efetua esse recorte. Para o filósofo, o filósofo pensa – por conceitos, a ciência pensa – por funções e a arte pensa – por *afectos* e *perceptos* (OQF, 2020).

O procedimento ‘dadaísta’, efetuado por Deleuze, extrai uma leitura da obra de Proust que considera os signos que constituem os mundos da *Busca* para colocá-los em uma relação direta com o pensamento e com a criação. Como aponta o autor,

O que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. Ora, essa gênese implica alguma coisa que violenta o pensamento, que o tira de seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas. Pensar é sempre interpretar, isto é, explicar, desenvolver, decifrar, traduzir um signo. Traduzir, decifrar, desenvolver são a forma da criação pura (PS, 2022, p. 93)

O ato do pensamento é fruto do abalo produzido por um encontro que, em relação à obra proustiana, concerne aos signos. A interpretação aqui opera no modelo proposto por Nietzsche e afirma a inexistência de fatos e a onipresença da pluralidade de interpretações. Assumir tal aspecto criador permite a elaboração de novos movimentos para o pensamento.

Dessa forma, Deleuze longe de fazer uma interpretação da produção literária de Proust, pensa conjuntamente a ele aspectos que concernem à produção de sua própria filosofia. Apontando, com isso, uma obra - literária - que nos convida a colocar em pauta a criação de uma outra imagem do pensamento que não a do modelo cognitivo.

Considerações finais

Nesta dissertação, buscamos explorar a orientação do pensamento deleuziano, destacando a primazia que a criação ocupa em sua filosofia, por meio de dois eixos principais: a filosofia e a arte/literatura. Devido à vasta obra de Gilles Deleuze, limitamos a uma abordagem modesta, fornecendo apenas uma entrada, dentre muitas possíveis, a seu pensamento ainda revolucionário e atual.

No primeiro capítulo, exploramos o procedimento criador proposto e realizado por Deleuze, a partir de sua relação com Platão, Nietzsche e Kant.

Analisando sua crítica a Platão, demonstramos como a filosofia platônica iniciou um plano de imanência que desvaloriza a vida em favor de valores transcendentais, limitando assim as possibilidades de experimentar e pensar a vida. Em contraposição, a filosofia deleuziana procura romper com essas limitações e estimular a criação de novas formas de pensar e experimentar a vida, valorizando a diferença e a intensidade.

Para tal propósito, a leitura da realidade como um plano de disputa de forças, proposta por Nietzsche, é essencial para a filosofia de Deleuze, que valoriza essa compreensão em sua visada sobre a arte como sismógrafo capaz de mapear forças que ainda não encontraram matérias de expressão para se materializar.

Em relação a Kant, Deleuze o considera tanto um inimigo quanto um aliado. Embora o kantismo tenha inaugurado uma filosofia com a potência de subverter a transcendência, ao impor a sensibilidade como condição de possibilidade para o conhecimento, Deleuze argumenta que Kant ainda mantém suas bases por meio da noção de "senso comum" e do "sujeito cognoscente".

Apesar disso, Deleuze reconhece na descrição da experiência do sublime em Kant um modelo genético das faculdades a ser extrapolado como condição de possibilidade de qualquer outra organização. Isso sugere uma inversão da valoração da representação, pois Deleuze acredita que é no sublime, quando uma violência chega às faculdades fazendo-as operar fora do regime da representação, que encontramos o real ato de pensamento.

É esse o empirismo transcendental de Deleuze, uma ciência do sensível, que se preocupa com a intensidade das experiências e com a criação de novas condições de possibilidade para a experiência.

No segundo capítulo, exploramos a estética na filosofia de Deleuze, compreendendo que a aceção platônica que desvaloriza a arte por considerá-la um discurso falso e a compreensão do juízo subjetivo do belo kantiano não correspondem à aceção de estética que concerne ao campo traçado pelo pensamento deleuziano. A

verdadeira estética, como Deleuze a entende, refere-se a um tipo específico de experiência e obra de arte que abandona o domínio da representação.

De acordo com Deleuze, a obra de arte é voltada para a imanência e para a criação, e seu plano próprio é o plano de composição. Esse plano é habitado por "perceptos", "afetos" e "sensações" que são autônomos e capazes de ultrapassar os limites da reconhecimento. A partir dessa perspectiva, Deleuze propõe uma abordagem da literatura que busca romper com as convenções estabelecidas, criticando a centralidade do "eu" na narrativa literária e enfatizando a importância do estilo como dimensão fundamental para a criação literária.

Além disso, Deleuze argumenta que a literatura pode criar novas formas de vida e subjetivações através da criação de línguas estrangeiras que façam a língua gaguejar em sua reprodução de condutas, experiências e pensamentos limitados pelo poder contido na língua padrão. Para Deleuze, a literatura é a matéria de expressão de forças anônimas e coletivas potentes o suficiente para revolucionar a experiência e a vida. Ele também destaca a importância da literatura menor, que utiliza a desterritorialização da língua, possui um caráter político e atribui valor coletivo a tudo.

Por fim, na leitura inovadora de Deleuze da obra de Proust, ele destaca os conceitos de signo e sentido. Ele vê a *Busca* proustiana como um sistema de signos em que o herói narra um processo de aprendizagem desses signos, em vez de expor suas memórias. Os signos são materiais que constituem os diferentes mundos presentes na obra, formando a unidade e pluralidade da Recherche. Deleuze ressalta a importância do mundo artístico na criação de uma nova imagem de pensamento e na perspectiva da literatura como uma máquina capaz de operar nas forças que compõem o presente.

Deleuze utiliza essa ideia para argumentar que a obra de arte não é uma representação ou cópia da realidade, mas o efeito de uma sismografia de forças que chegam ao artista, capazes de criar afetos, perceptos e sensações que resistem ao poder e à opinião. Em suma, a perspectiva deleuziana valoriza a experimentação e a criação na literatura como uma forma de expressar múltiplas possibilidades da vida, e propõe uma leitura inovadora da obra proustiana que destaca a importância dos signos, do mundo artístico e da resistência à opinião na criação artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BOGUE, Ronald. *Deleuze on Literature*. Abingdon: Routledge, 2003.

CRAIA, Eladio Constantino Pablo. O Virtual: destino da ontologia de Gilles Deleuze. *Revista de Filosofia: Aurora* (PUCPR. Impresso), v. 21, p. 107-123, 2009.

DELEUZE, Gilles. *A filosofia crítica de Kant*. Lisboa: Edições 70, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. São Paulo: Paz e Terra, 2021b.

DELEUZE, Gilles. *Kafka: Por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021a.

DELEUZE, Gilles. Les intercesseurs. *Le silence qui parle*, 2010. Disponível em: <http://lesilencequiparle.unblog.fr/2010/02/23/les-intercesseurs-gilles-deleuze/>. Acesso em: 02 de março de 2023.

DELEUZE, Gilles. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2020.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos*. São Paulo: Editora 34, 2022.

DELEUZE, Gilles. *Qu'est-ce que l'acte de création ? Le peuple qui manque*, 2016. Disponível em: <https://www.lepeuplequimanque.org/acte-de-creation-gilles-deleuze.html>. Acesso em: 02 de março de 2023.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

DOSSE, François. *Gilles Deleuze & Félix Guattari: Biografia cruzada*. Porto Alegre: Artes Médicas, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Maio de 68 não ocorreu. *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência*. UFRJ, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 119 -121, jun. 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs 1: Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DUARTE, Rodrigo. A estética e a discussão sobre indústria cultural no Brasil. *Idéias - Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP*, n. 3, p. 73-93, 2012.

- DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso: Aula inaugural no Collège de France*. Pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 2011.
- GODINHO, Ana. *Linhas do Estilo: Estética e Ontologia em Gilles Deleuze*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. São Paulo: Forense Universitária, 1995.
- LAZZARATO, Maurizio. *As revoluções do capitalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- LEVY, Tatiana Salem. *A Experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2011.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2009.
- MACHADO, Roberto. *Sobre o teatro: um manifesto de menos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- MOSÉ, Viviane. *Nietzsche e a grande política da linguagem*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. *Nietzsche: sua filosofia dos antagonismos e os antagonismos de sua filosofia*. São Paulo: Ed. Unifesp, 2009.
- NABAIS, Catarina Pombos. *Deleuze's Literary Theory: The Laboratory of His Philosophy*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2020.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral*. São Paulo: Hedra, 2008.
- MALDOROR67. *Il poeta Ghérasim Luca legge "Passionément"* [S.l.], 24 jul. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=16ltchO5Vpw&ab_channel=Maldoror67. Acesso em: 24/04/2023.
- ONATE, Alberto Marcos. Vontade de verdade: uma abordagem genealógica. In.: *Cadernos Nietzsche*. São Paulo, n. 01, p. 07-32, 1996.
- PELBART, Peter Pal. *O tempo não reconciliado: imagem de tempo em Deleuze*. São Paulo: n-1 edições, 2015.

PROUST, Marcel. *Contra Sainte-Beuve*. Belo Horizonte: Ayine, 2021.

SAFATLE, Vladimir. O Brasil e sua engenharia da indiferença. *El País*, 2020.
Disponível em: <https://brasil.elpais.com/opiniao/2020-07-02/o-brasil-e-sua-engenharia-da-indiferenca.html> . Acesso em: 2 de março de 2023.

SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'art*. Paris: Presses universitaires de France, 2005.

ZOURABICHVILI, François. *Deleuze: uma filosofia do acontecimento*. São Paulo: Editora 34, 2020.